

BEITRÄGE ZUR NEUEREN LITERATURGESCHICHTE

DRITTE FOLGE · BAND 93

MATHIAS MAYER

Selbstbewußte Illusion

Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im
»Wilhelm Meister«



HEIDELBERG 1989

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Mayer, Mathias:

Selbstbewusste Illusion: Selbstreflexion und
Legitimation der Dichtung im „Wilhelm Mei-
ster“ / Mathias Mayer. – Heidelberg: Winter,
1989

(Beiträge zur neueren Literaturgeschichte;
Folge 3, Bd.93)

Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1987

ISBN 3-533-04158-1 kart.

ISBN 3-533-04159-X Gewebe

NE: GT

D 25

ISBN 3-533-04158-1 kart.

ISBN 3-533-04159-X Ln.

ISSN 0179-4027

Alle Rechte vorbehalten.

© 1989. Carl Winter Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg

Photomechanische Wiedergabe nur mit ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag

Imprimé en Allemagne. Printed in Germany

Reproduktion und Druck: Carl Winter Universitätsverlag, Abteilung Druckerei, Heidelberg

Inhalt

Vorwort	VII
Abkürzungsverzeichnis	VIII
EINLEITUNG: Thesen zu einer Theorie der poetologischen Literatur- interpretation	1
ERSTER TEIL: Friedrich Schlegels Konzeption einer kritischen Transzendental- poesie	7
1. Einleitung	7
2. Die Vorbereitung der kritischen Transzendental- poesie in literaturkritischen Analysen Schlegels	9
3. Zur Theorie der kritischen Transzendentalpoesie	14
4. Der geschichtsphilosophische Ort der kritischen Transzendentalpoesie	21
5. Der "Wilhelm Meister" als Beispiel kritischer Transzendentalpoesie	26
6. Spätere Äußerungen Schlegels zum "Wilhelm Meister"	36
7. Umsetzung	41
ZWEITER TEIL: Selbstreflexion und Selbstlegitimation der Poesie im "Wilhelm Meister"	43
Erstes Kapitel: "Wilhelm Meister" - Kunst, Ethisches, Natur	43
1. Poesie und Poetik im "Wilhelm Meister"	43
2. "Theatralische Sendung" - "Lehrjahre" - "Wanderjahre"	45
3. Die "Wanderjahre" und das "velociferische Jahrhundert"	47
4. Goethes gegenläufige Poetik: Natur, Ethisches, Kunst	51
5. Umwege im "Wilhelm Meister"	54
6. Kunst in der technischen Welt	57

Zweites Kapitel:	
"Wilhelm Meisters Lehrjahre"	60
1. Das Theater und die selbstbewußte Illusion	60
2. Mignons Verweigerung	70
3. Hamlet, "Hamlet" und Shakespeare	82
4. Explizite Poetik im Gespräch über den Roman (Kapitel V.7)	89
5. Der Strukturwandel vom auktorialen zum plura- listischen Erzählen	92
6. Der Turm. Geschichtsphilosophie und Bildungs- roman	102
Drittes Kapitel:	
"Wilhelm Meister" - Epos, Roman und Kunstphilosophie	116
1. "Wilhelm Meisters Lehrjahre" - das "subjective Epos" zwischen Homer und Joyce	116
2. "Wilhelm Meisters Wanderjahre" - Anfang vom Ende der Kunst? Materialien zu Goethes Spätwerk	126
Viertes Kapitel:	
Brennpunkte poetologischer Selbstreflexion in "Wilhelm Meisters Wanderjahre"	144
1. Natalie als Muse der Abwesenheit. - Die Geschichte vom Fischerknaben	144
2. Sankt Joseph der Zweite	155
3. Makarie und ihr Aphorismenarchiv	159
4. Der Mann von fünfzig Jahren	167
5. Lago Maggiore -Rückkehr ins Paradies	173
6. Die neue Melusine	178
DRITTER TEIL:	
Die Struktur poetischer Selbstreflexion im geistes- und sozialgeschichtlichen Kontext	185
1. Shakespeares Metadrama: "Hamlet" als "philo- sophischer Roman"	186
2. "Wilhelm Meister" - Selbstreflexion als Strategie der Kunst	193
3. Selbstreflexion in der Moderne als Selbstaufhebung des Kunstwerks: Franz Kafka, "Ein Hungerkünstler"	203
Literaturverzeichnis	219

Vorwort

Die These des vorliegenden Buches ist, daß Goethes "Wilhelm Meister"-Roman eine bislang kaum gewürdigte Antwort gibt auf die Frage nach der Existenzmöglichkeit von Kunst in einer von Ökonomie und Technik beherrschten Welt. Anders als bekannte Festlegungen des "Wilhelm Meister" auf die Formel vom klassischen Bildungsroman versucht diese Arbeit eine neue Lesart zu entwickeln, die aus den unterschiedlichsten Formen poetischer Selbstreflexion die Selbstlegitimation der Dichtung in der prosaischen Welt abliest. Hierzu bietet die frühromantische Kunsttheorie Friedrich Schlegels, der in Goethes Werk die poetologisch bestimmte "Poesie der Poesie" erkannte, den besten Ausgangspunkt. Erst von dieser gewissermaßen immanenten Poetik her erweisen sich im "Wilhelm Meister" Shakespeare und die Schauspielproblematik, Mignon und der Turm als ganz bestimmte Positionen eines poetologischen Feldes. Vor allem die hochartifizielle Kunst der "Wanderjahre" stellt sich als eine in ihrer Selbstreflexion begründete Legitimation der Dichtung gegenüber dem von Hegel konstatierten Ende der Kunst dar. Damit reiht sich der "Wilhelm Meister" weniger in die Rubrik des deutschen Bildungsromans ein als in den weltliterarischen Zusammenhang selbstreflexiver Kunst, der sich von Shakespeare und Cervantes über Joyce und Kafka bis hin zu Christa Wolf verfolgen läßt.

Ich danke meinem akademischen Lehrer, Herrn Prof. Dr. Gerhard Neumann, für reichhaltige Anregungen, für Förderung und Toleranz, meinen Eltern und der Studienstiftung des deutschen Volkes für die Unterstützung dieser Arbeit, den Freunden Dr. Hans-Helmuth Gander, Prof. Dr. Christoph Michel und Dr. Frank Oberfell für vielfache Hilfe und Rat, vor allen aber meiner Frau Friederike, deren Energie und Zuspruch die Voraussetzung dieser Arbeit waren. Ihr sei sie dankbar gewidmet.

Abkürzungsverzeichnis**1. Goethetexte**

- Eckermann** : J.P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Goethe, Gedenkausgabe, Bd. 24, Nachdruck München 31976.
- GA** : Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche zu Goethes 200. Geburtstag, hg. von E. Beutler, Zürich 21961 - 1966.
- Gespräche** : Goethes Gespräche. 4 Bände, hg. von Wolfgang Herwig, Zürich 1965 - 1984.
- HA** : Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von E. Trunz, München 1982.
- L** : Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Gedenkausgabe Bd. 7, Nachdruck der 2. Auflage München 1977.
- MuR** : Maximen und Reflexionen. Text der Ausgabe von 1907 mit den Erläuterungen und der Einleitung Max Heckers, Frankfurt 1976.
- W** : Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden. Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Gedenkausgabe Bd. 8, Nachdruck der 2. Auflage München 1977.
- WA** : Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. ("Weimarer Ausgabe"). 133 in 143 Bänden, Weimar 1887 - 1919, Nachdruck Tübingen 1975. Römische Ziffern bezeichnen die Abteilung (I. Werke, II. naturwissenschaftliche Schriften, III. Tagebücher, IV. Briefe), arabische Ziffern den Band, gefolgt von der Seitenangabe.

2. Verschiedenes

- DU : Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung.
- DVjs : Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
- Euph : Euphorion.
- GJb : Goethe-Jahrbuch.
- Goethe : Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft.
- GQ : The German Quarterly.
- GR : The Germanic Review.
- GRM : Germanisch-Romanische Monatsschrift.
- JbDSG : Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft.
- JbFDH : Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts.
- JbGG : Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft.
- JEGP : The Journal of English and German Philology.
- KA : Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, hg. von E. Behler, München, Paderborn, Wien, Zürich 1958ff.
- MLN : Modern Language Notes.
- MLR : Modern Language Review.
- PEGS : Publications of the English Goethe Society.
- PMLA : Publications of the Modern Language Association of America.
- RG : Recherches Germaniques.
- ShJb(W) : Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (West).
- WB : Weimarer Beiträge.
- ZfdPh : Zeitschrift für deutsche Philologie.

EINLEITUNG

THESEN ZU EINER THEORIE DER POETOLOGISCHEN LITERATURINTERPRETATION

1. Eine poetologische Literaturinterpretation versteht das literarische Werk als eine poetologische Aussage innerhalb eines historischen und sozialen Kontextes über die Funktion von Kunst *in* diesem Kontext. Ihr primärer Gegenstand ist daher die mit dem literarischen Werk gegebene implizite oder poetische Poetik im Unterschied zu einer theoretischen Poetik.
2. Für den hier unternommenen, vorläufigen Versuch, Thesen zu einer Theorie dieser Interpretation aufzustellen, unterbleibt eine Auseinandersetzung mit den kanonischen Modellen der Literaturinterpretation linguistischer, rezeptionsästhetischer, semiologischer, strukturalistischer, phänomenologischer, hermeneutischer, psychoanalytischer oder sonstwelcher Provenienz. Diese Konfrontation bedarf einer eigenständigen Einlassung.
3. Als eine Minimalbedingung, deren Implikationen ebenfalls nicht aufgerollt werden, setzen die folgenden Thesen voraus: das Kunstwerk - auch die Problematik des Werkbegriffs wird zurückgestellt - wird verstanden als eine Reflexion von lebensweltlicher Wirklichkeit, "Reflexion" dabei ganz abstrakt gedacht im Sinne von "Darstellung" (ein Begriff, der seit Klopstocks Schrift "Von der Darstellung", 1779, die Diskussion der Poetik mitgeprägt hat).¹
4. Der Charakter dieses Reflexionsverhältnisses soll nicht a priori festgelegt werden, etwa daß das literarische Werk sich imitatorisch, expressiv, unterhaltend, kritisch oder phantastisch auf die lebensweltliche Wirklichkeit beziehe, sondern eine empirische Differenzierung durch das jeweilige Kunstwerk selbst erhalten, das sich einer oder mehrerer dieser Möglichkeiten bedient.
5. Behauptet und angenommen wird lediglich ein *Abstand* zwischen Kunst und Wirklichkeit, eingedenk der Möglichkeit, daß dabei die "Wirklichkeit" (deren Fraglosigkeit aufzubrechen schon immer ein Bemühen der Philosophie war) auch einmal durch ein anderes Kunstwerk mitkonstituiert sein kann, so daß sich das literarische Werk durch Reflexion auf "Wirklichkeit" - und gegebenenfalls ein anderes Werk - etabliert. Dies führt zur Entwicklung des Begriffs der "poetologischen Differenz" (s. These 9).

¹ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hg. von Karl August Schleiden. München 1962, S. 1031 - 1038.

6. Eine weiter ausgreifende, genauere, in ihren vielfältigen Implikationen hier nicht weiter zu diskutierende Definition von Dichtung kann als eine Richtschnur für das Folgende zitiert werden:

Dichtung ist also als eine vom motivierten Autor entworfene und in einen Diskurs mit dem Rezipienten eingebrachte synthetische ("fiktive") Sprachwelt anzusehen. In sie können ggf. Interpretationshinweise eingelagert sein. Sie tritt als Kontrastwelt ("mögliche Welt") anderen möglichen Welten - Alltag, Wissenschaft, Institutionen, Religion - gegenüber. Ihre Handlungsweisen und Gegenstände umfassen alles, was durch ästhetische Sprachform zum Erscheinen gebracht werden kann; wahr ist in ihr, was durch ihre sprachliche Form als wahr erscheint.²

7. Im Rahmen dieser Voraussetzungen und der eben zitierten Definition sind der Gegenstand poetologischer Literaturinterpretation die ins Kunstwerk gegebenenfalls eingelagerten Interpretationshinweise, d.h. die *Selbstreflexion* des - wie immer zu bestimmenden (vgl. These 4) - Reflexionsverhältnisses und Abstandes zwischen Kunst und Wirklichkeit in einem Kunstwerk selbst. Diese Selbstreflexion ist zweigeteilt:
- a) die explizite Poetik im Kunstwerk (Thesen 8 - 10),
 - b) die implizite Poetik des Kunstwerks (Thesen 11 - 15).
8. Die explizite Poetik innerhalb eines Kunstwerks ist aus der Literatur bekannt in Form von Vorworten, Erzählerkommentaren oder -essays, Prologen und Epilogen, Dichterkatalogen, Musenanrufen und Literaturgesprächen etc.
9. Diese explizite Poetik stellt eine der Erscheinungsformen von *poetologischer Differenz* dar, die die wichtigste Voraussetzung poetologischer Literaturinterpretation ist. Der Begriff "poetologische Differenz" soll besagen, daß *jedes* Kunstwerk a priori eine polemische Absage an alle vorangehende Kunst umgreift, von der es sich absetzen will.³ Diese poetologische Differenz ist Bestandteil jedes Werkes, kann aber im Rahmen einer expliziten Poetik bewußt gestaltet werden. Beispiele für eine *explizite* poetologische Differenz wären der Beginn von Camoes' "Lusiaden"-Epos (I.1-5) mit der Absage an die Epen der Antike und Renaissance, die Schauspielerbelehrung im "Hamlet" (zu Beginn der Szene III.2), das Vorwort zum "Don Quijote" oder die im Titel "Ulysses" zusammengefaßte Homer(um)deutung von Joyce.

² Hugo Steger, Was ist eigentlich Literatursprache? In: Wonach fragen Linguisten? Freiburger Universitätsblätter Heft 76 (Juli 1982; 21. Jahrgang), S. 13 - 36, hier S. 31f.

³ "Am Verhältnis der modernen Kunstwerke zu älteren, die ihnen ähneln, wäre die Differenz herauszuarbeiten". Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, hg. von G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt 1973, S. 36.

10. Die Tatsache, daß die poetologische Differenz Poesie konstituiert, ist den Theoretikern der Literatur nicht entgangen; dafür seien zwei Beispiele gegeben. Friedrich Schlegel schreibt:

Für die Ausbildung der Poesie ist also gesetzt, alle vorhergehenden Romane wären schlecht, der Roman schon darum nötig, um die unpoetischen zu verdrängen. Man kann jene unpoetischen Romane wohl nicht anders verdrängen als eben wieder durch poetische Romane, als solche Einleitungen zur Poesie, als Zurückführung zu dem poetischen Leben, zur Poesie, als Versuche, das Zeitalter wieder zur Poesie einzuführen, und so muß man also wohl die neuern ausgezeichnetsten deutschen Romane wie Sternbald und Meister betrachten.⁴

Und Tzvetan Todorov formuliert in seiner "Poetik der Prosa":

Man könnte sagen, daß jedes große Buch die Existenz von zwei Gattungen, oder die Wirklichkeit von zwei Normen, darstellt: diejenige der von ihm überschrittenen Gattung, welche in der vorherigen Literatur herrschte, und diejenige der von ihm neu geschaffenen Gattung.⁵

11. Die implizite Poetik des Kunstwerks kann noch einmal in zwei Aspekte gestuft werden:
- implizite Poetik als signifikante Form des Kunstwerks in einer poetologischen Differenz zur vorherigen Literatur (Thesen 12-14),
 - implizite Poetik als Thematisierung des Transformations- oder Reflexionsprozesses von "Wirklichkeit" in "Kunst" innerhalb eines Kunstwerks (These 15).
12. Implizite Poetik als signifikante Form: Zum einen kann die sprachliche, linguistisch erfaßbare Formstruktur des Werkes poetologisch lesbar gemacht werden. Das reicht von der banalen Tatsache, daß eine Novelle kein Roman und eine Ballade kein Drama sein will und aus poetologisch bedeutsamen Gründen nicht sein kann, über die Detailanalyse sprachlicher Mikrostrukturen (eine sogenannte Stilanalyse) zur Deutung der Makrostruktur, die mehr oder weniger deutlich angelegt sein kann.
13. Sternes "Tristram Shandy", Goethes "Wilhelm Meisters Wanderjahre", Joyces "Ulysses" und Calvins "Wenn ein Reisender in einer Winternacht" sind Beispiele, wie die Makrostruktur eines Werkes als signifikante Form⁶ Träger der poetologischen Aussage sein kann, indem diese Werke herkömmliche Leseerwartungen, d.h. die an der vorherigen

⁴ Zitiert bei Karl Konrad Polheim, Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, Paderborn 1966, S. 146, Anmerkung 13.

⁵ Tzvetan Todorov, Typologie des Kriminalromans. In: ders., Poetik der Prosa, Frankfurt 1972, S. 54 - 64, hier S. 55.

⁶ Zum Begriff der "signifikanten Form" vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1977, besonders S. 350.

Literatur ausgerichtete Rezeption, enttäuschen und durch ihre eigenwillige Form eine poetologische Differenz implizieren. Weniger markant ist die implizite poetologische Differenz (i.U. zu These 9) etwa in Vergils "Aeneis", aus deren Abstand zu Homer ihr poetologisches Programm entwickelt werden kann.⁷ Angedeutet findet sich eine poetologische Differenz auch in Titelgebungen Goethes wie "Der neue Paris" oder "Die neue Melusine".

14. Um neu sein zu können, muß jedes literarische Werk implizit von allen anderen poetologisch differieren: die poetologische Differenz läßt sich somit als Konstitutionsmerkmal des poetischen Werks verstehen, das eben nicht nur, wie Viktor Sklovskijs formalistische "Theorie der Prosa" ausführt, als "Kunstgriff"⁸ die "Reihe der Fakten des Lebens", die "Reihe der gewohnten Assoziationen"⁹ unterbricht oder deautomatisiert (mittels der "Verfremdung der Dinge" und der "Komplizierung der Form"¹⁰), sondern das vor allem die tradierte Literatur deautomatisiert.
15. Implizite Poetik als Thematisierung des Reflexionsprozesses: Zum anderen kann der Kunstwertungsprozeß in das Kunstwerk selbst als Thema eingehen, beispielsweise durch das Auftreten von Künstlerfiguren (wie Mignon in "Wilhelm Meisters Lehrjahre", Klingsohr im "Heinrich von Ofterdingen", problematischer denn Titorelli im "Prozeß") oder durch mehr oder weniger symbolische Reflexion auf die Bedingung der Möglichkeit von Dichtung (so die Schlußstrophe von Goethes "Elegie" von Marienbad, die mit der Pandora-Gestalt das Dichten thematisiert; hierher zählen Gedichte Hölderlins, Trakls, Celans). Die Gattungen von Künstlerdramen, -novellen und -romanen ordnen sich einer impliziten Poetik ebenso unter wie das - zuweilen in explizite Poetik übergehende - Spiel mit der Herausgeberrolle, einer aufgefundenen Handschrift und der Quellenfiktion.
16. Aufgrund des poetisch ungebrochenen, weil nicht-reflexiven und untheoretischen Charakters der impliziten Poetik in ihren beiden Erscheinungsweisen (These 11), ist dieser ein Vorzug gegenüber der reflektierten, theoretischeren, "poetologischen" Verfassung der expliziten Poetik (eines Vorwortes oder Musenanrufes etwa) einzuräumen, wemgleich davon auszugehen ist, daß implizite und explizite Poetik oft in *einem* Werk sich finden und zuweilen sogar die Unterschiede zwischen beiden sich verlieren. Man kann sagen, daß in der Regel in jedem Werk mit einer expliziten Poetik auch implizite Poetik darge-

⁷ Vgl. dazu Georg Nikolaus Knauer, Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis, Göttingen 1964. Ebenso C. M. Bowra, Virgil and the Ideal of Rome. In: ders., From Virgil to Milton, London 1948, S. 33 - 85.

⁸ Viktor Sklovskij, Theorie der Prosa, hg. von Gisela Droha, Frankfurt 1984, S. 7.

⁹ Ebd., S. 66.

¹⁰ Ebd., S. 13.

- stellt wird, daß aber nicht umgekehrt auch jedes Werk mit impliziter explizite Poetik aufweisen müßte.
17. Es scheint sogar keine Seltenheit, daß explizite und implizite Poetik eines Werks kontrastiv sind ("Don Quijote", "Wilhelm Meisters Lehrjahre"), was in manchen Fällen Rückschlüsse auf die politische Situation erlaubt.
 18. Zusammenfassend kann man die Aufgabe poetologischer Literaturinterpretation in der Rekonstruktion des dem poetischen Werk zugrundeliegenden poetologischen Selbstbewußtseins sehen, das die konkrete inhaltliche wie formale Gestalt des Kunstwerks notwendig zu der werden läßt, als welche es dann dem Rezipienten vorliegt. Die Analyse der vor allem impliziten Selbstreflexion des Kunstwerks versucht, dieses aus seiner alle Gestaltung im voraus unterlaufenden poetologischen Verfassung zu deuten, die die Bedingung der Möglichkeit von Kunst reflektiert. Die poetologische Literaturinterpretation versucht ein für alle Erscheinungsformen des jeweiligen Werkes konstitutives Selbstbewußtsein aus dem Werk herauszulesen.
 19. Die poetologische Literaturinterpretation hat ihren einen Ausgangspunkt in der Beobachtung, daß *zeitgenössische* Literatur in besonderem Maß zu metapoetischen Reflexionen neigt. Der vorwiegend in der amerikanischen Forschung als "self-referring" oder "auto-representational" beschriebene Stil einer "metafiction"

provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception.¹¹

Im Unterschied zu diesem Ansatz, der sich historisch auf Cervantes und Sterne beruft, behauptet die poetologische Literaturinterpretation die Selbstreflexivität des Kunstwerks als dessen apriorischen Charakter, der nicht an historische Umstände gebunden ist¹², gleichwohl aber in ihnen seine Funktion ändert (These 1). Poetologische Strukturen sind bei Homer¹³, Vergil¹⁴ und Dante¹⁵ nachweisbar, so daß das von Cer-

¹¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, London 1984, S. XII.

¹² Auch die beeindruckende Studie von Dieter Henrich: *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel*, in: *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München 1966, S. 11 - 32, trifft dann nur die nachhegelsche Variante eines apriorischen Kunstphänomens.

¹³ Siehe dazu Wolfgang Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*, Stuttgart 41965; ferner Wolfgang Kullmann, *Die Quellen der Ilias. (Troischer Sagenkreis)*, Wiesbaden 1960.

¹⁴ Vgl. die Studie von Knauer, a.a.O. (Anm. 7).

¹⁵ Ein Beispiel gibt Martin Raether, *Dantis Ulixes Figura Poetae. Eine typologische Interpretation von Inferno 26 als Poetik der Divina Commedia*. In: *Poetica* 13 (1981), S. 280 - 308.

vantes bis Calvino virtuos gehandhabte Spiel mit der Metafiktion als eine moderne Variante innerhalb der immer auch selbstreflexiv ausgerichteten Literatur gelten kann.

ERSTER TEIL

FRIEDRICH SCHLEGELS KONZEPTION EINER KRITISCHEN TRANZENDENTALPOESIE

1. EINLEITUNG

Zwischen der Französischen Revolution als der sozialhistorischen Geburtsstunde des bürgerlichen Subjekts auf der einen und dem durch die kopernikanische Wendung Kants vorbereiteten absoluten Idealismus der Fichteschen "Wissenschaftslehre" auf der anderen Seite hat Friedrich Schlegel sein auf diese beiden Phänomene reagierendes Modell der romantischen Poesie als einer progressiven Universalpoesie entwickelt. Ihr Universalitätsanspruch beruht wesentlich auf der angestrebten Vereinigung von Kunst und Wissenschaft, Poesie und Philosophie, Realismus und Idealismus. Insofern Schlegels Denken, das sich in den Bahnen von Philosophie, Poesie, Religion und Politik zugleich bewegte, von diesem Bemühen um eine Synthese getragen ist, also "auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat"*¹, ist es selbst transzendentalphilosophisch bestimmt, freilich in dem spezifischen Sinne, den Schlegel in den "Philosophischen Lehrjahren" und in der Jenenser Vorlesung von 1800/01 diesem Begriff gegeben hat. Von diesen - nie systematisch verankerten - Grundvoraussetzungen her hat Schlegel, ausgehend von seinen altphilologischen Studien, in seinen kunsttheoretischen Abhandlungen und Fragmenten eine Konzeption der Poesie entwickelt, die gleichfalls dem "Verhältnis des Idealen und des Realen" Rechnung tragen sollte und "nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte" (KA II, 204). In dieser Bestimmung deckt der Begriff der kritischen Transzendentalpoesie (wie er im Athenäumsfragment 238 differenziert wird) einen wesentlichen Aspekt des Gesamtphänomens der romantischen, progressiven Universalpoesie ab, wie sie im bekannten 116. Athenäumsfragment Thema ist.

Genau diesem Aspekt: der kritischen Transzendentalpoesie und ihrer geschichtsphilosophischen Verankerung zwischen Französischer Revolution und Fichte, versucht der erste Teil unter bewußter Ablendung sehr komplexer anderer Zusammenhänge nachzufragen, um die (laut Schlegel) dritte ebenbürtige Tendenz des Zeitalters, Goethes "Wilhelm Meister" (wie er sich nach Schlegels Besprechung von 1798 darstellt), in den Griff zu bekommen. Wie einerseits diese Rezension als die gelungenste Leistung der Schlegelschen Literaturkritik und als wichtigster Beleg für seine Konzeption von kritischer Transzendentalpoesie gelten kann, so bedarf sie, um angemessen gewürdigt zu werden, einer Einordnung in die an sich schon geschichtsphilosophisch be-

* Primärtexte Friedrich Schlegels werden in der vorliegenden Arbeit zitiert nach der Kritischen Friedrich Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden, hg. von Ernst Behler u.a., München, Paderborn, Wien, Zürich 1958ff. unter der Sigle KA (Kritische Ausgabe) mit Band- und Seitenangabe. Hier: KA II, 169.

stimmte Schlegelsche Literaturtheorie.¹ Dazu ist eine Einlassung auf den "Studium"-Aufsatz von 1795/96 und auf Fragmente und Rezensionen vor allem der Jahre 1795 bis 1798 unerlässlich. Auf die Notwendigkeit dieser sowohl geschichtsphilosophischen als werkhistorischen Fragestellung hat die Schlegelforschung immer wieder hingewiesen.² Zugleich bedeutete aber der Hinblick auf den "Wilhelm Meister" eine unabdingbare Einschränkung des Untersuchungshorizontes, der entscheidende Zusammenhänge der Schlegelschen Poesievorstellung nur referierend miteinbeziehen, zuweilen abblenden muß. Der sachlichen Einschränkung entspricht eine zeitliche: Schlegels Deutung des "Hamlet" als für die Moderne repräsentativer philosophischer Tragödie (im "Studium"-Aufsatz) markiert den prominentesten Auftakt jenes auf die Verbindung von Poesie und Philosophie gerichteten Interesses, das zur Idee einer kritischen Transzendentalpoesie führen sollte.

Andererseits wird fast ausschließlich Schlegels Verhältnis zum "Wilhelm Meister" bis zum Jahre 1801 verhandelt, das deutlich einen Einschnitt setzt mit dem "kritischen Lebewohl" (KA II, 409) aus dem Abschluß des Lessing-Aufsatzes und Schlegels eigentlich romantische Periode beendet, wenn man, Ernst Behler folgend, die Parisreise von 1802 als Wendepunkt in Schlegels Entwicklung ansieht.³ Die Beschränkung auf die Jahre 1795 bis 1801 bedeutet keine Abwertung des Spätwerks Schlegels, sondern ergibt sich daraus, daß spätere Äußerungen zum "Meister" nur vereinzelt die 1798 vorgelegte, durch das "Gespräch über die Poesie" ergänzte Interpretation noch vertiefen.

Im Blick steht somit Schlegel in der Zeit seiner größten Goethenähe. Auf die vielfältigen biographischen Gegebenheiten wird keine Rücksicht genommen, da die abfälligen Auslassungen des späten Goethe über die Brüder Schlegel (und umgekehrt) die fruchtbare Zeit der geistigen Nähe und Zusammenarbeit genauso wenig leugnen können wie der als antiromantische Bastion vereinigte Bund mit Schiller, der allmählich Mauern zwischen "Klassikern und Romantikern" errichtet hat, die zu ihrer Zeit allenfalls "feine Trennungslinien" waren.⁴ - Somit zeichnet sich folgende Gliederung ab: Ausgangspunkt sind die konkreten literaturkritischen Analysen Schlegels, aus denen die Konzeption kritischer Transzendentalpoesie rekonstruiert wird, um dann den geschichtsphilosophischen Ort der "Wilhelm Meister"-Kritik bestimmen zu können, die schließlich selbst eingehend interpretiert wird, ergänzt durch Aufzeichnungen Schlegels aus späterer Zeit. Daraufhin ist der Weg frei für einen Interpretati-

¹ Vgl. dazu Ernst Behler in der Einleitung zu KA I, S. LXXXVIII.

² Dafür seien genannt: Eberhard Hüge, Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel, Stuttgart 1971, S. 101, und Willy Michel, Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795 - 1801), Göttingen 1982, S. 347.

³ Ernst Behler, Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1983, S. 82.

⁴ Gerhard Schulz, Theater um Goethe und die Brüder Schlegel. Bemerkungen zu Demarkationslinien der Literaturgeschichte. In: Goethe im Kontext, hg. von Wolfgang Wiatkowski, Tübingen 1984, S. 194 - 200, hier S. 200.

onsansatz der beiden "Wilhelm Meister"-Romane, der zwar den Entwurf Schlegels kritisch mit der zeitgenössischen Forschung über metafiktionale Strukturen verknüpft, gleichwohl sich aber vornehmlich an der spezifisch Goetheschen Verschränkung von Poesie und Poetik orientiert.

2. DIE VORBEREITUNG DER KRITISCHEN TRANSZENDENTALPOESIE IN LITERATURKRITISCHEN ANALYSEN SCHLEGELS

Friedrich Schlegels Entwicklung als Literaturkritiker, und als solcher steht er hier im Blick, hat ihren Anfang genommen mit seinen Studien zur Antike. Gerade der gewichtige und umfangreiche Aufsatz "Über das Studium der Griechischen Poesie" von 1795 ist jedoch schon ganz aus der Auseinandersetzung mit der Moderne konzipiert und nicht rein altphilologisch zu verstehen. Schlegels Entwicklung in den 1790er Jahren in eine klassizistische frühe und eine romantische späte Hälfte auseinanderzulegen, trifft am Phänomen vorbei, vor allem wenn man gar noch den vermeintlichen Umschlag vom Klassizisten zum Romantiker dem Einfluß Goethes und des "Wilhelm Meister"⁵ oder Schillers und der Abhandlung "Über naive und sentimentalische Dichtung" zuschreibt⁶, wobei dann Schiller als Vertreter der Moderne dem Gräkomanen Schlegel in einer neu aufgelegten "Querelle" gegenübergestellt wird.⁷ Demgegenüber muß betont werden, daß gerade der angeblich klassizistische Studium-Aufsatz in mancher Hinsicht die romantischen Vorstellungen des "Athenäum" schon im Keim enthält⁸, denn Schlegels stets sich gleichbleibendes Ziel in den 1790er Jahren war, was er die "Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken"⁹ nannte und 1794 bereits in Goethe angedeutet fand. Aus der die Studien zum klassischen Altertum mit dem "Athenäum" verbindenden Konzeption muß sich daher auch Aufschluß über die Entwicklung der kritischen Transzendentalpoesie als einer selbstreflexiven und ironischen Dichtung gewinnen lassen.

⁵ So Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Berlin 21906, S. 251.

⁶ So Arthur O. Lovejoy, *Schiller and the Genesis of German Romanticism*. In: *MLN* 35 (1920), S. 1ff.

⁷ S. dazu Hans Robert Jauss, *Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"*. In: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970, S. 67 - 106.

⁸ Vgl. Ernst Behler, *The Origins of the Romantic Literary Theory*. In: *Colloquia Germanica* 1968, S. 109 - 126, hier S. 118. Eberhard Hüge, *Poesie und Reflexion*, a.a.O. (S. 8, Anm. 2), S. 71. Raymond Immerwahr, *Classicist Values in the Critical Thought of Friedrich Schlegel*. In: *JEGP* 79 (1980), S. 376 - 389, hier S. 381.

⁹ Friedrich Schlegels *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hg. von Oskar Walzel, Berlin 1890, S. 170. Vgl. außerdem KA II, 346 und KA XVI, 270.

Wenn es Schlegel im Studium-Aufsatz auf eine Vermittlung von Antike und Moderne ankam¹⁰, so sollte damit eine neue Epoche objektiver Poesie unter Goethes Inauguration eingeleitet und in Auseinandersetzung mit der Antike, nicht ihrer Nachahmung, vorbereitet werden. Die geschichtsphilosophischen Implikationen des Aufsatzes, die aus der Beschäftigung mit Winckelmann, Herder und Kant gewonnen sind, sind für "Klassik" wie "Romantik" gleichermaßen verbindlich, wie denn auch Parallelen zu Schillers 1796 veröffentlichter Schrift über "naive und sentimentalische Dichtung" bestehen, die Schlegel in der Vorrede von 1797 noch berücksichtigte.¹¹ Antike und Moderne werden in Schlegels Aufsatz kontrastiv vorgeführt; als Natur und natürliche Bildung wird die durch einen "öffentlichen Geschmack" (KA I, 219; vgl. ebd. S. 13, 31, 60) gesellschaftlich verankerte griechische Poesie der Freiheit und künstlichen Bildung der Moderne (KA I, 230ff.) gegenübergestellt. Die philosophische Antinomie von Natur und Freiheit steht für die geschichtsphilosophischen Modelle einerseits eines kreislaufartig ablaufenden natürlichen Entwicklungsganges (der von der Entstehung zur Vollendung ansteigt und zur Entartung abfällt), den Schlegel knapp charakterisiert: "Classisch=Cyklisch" (KA XVI, 163), andererseits einer unendlichen Perfektibilität.¹² Die objektive Poesie der Griechen, die von keinem Interesse bestimmt wird und deren Prinzip die Schönheit ist, erreicht in ihrer Vollendung ein gleichsam zweckfreies Spiel, wie es für Schlegel am reinsten in der "ästhetischen Tragödie" (KA I, 246) des Sophokles verwirklicht wurde. Im Unterschied dazu liest sich die Charakteristik der Moderne (die nur noch die "Karikatur des öffentlichen Geschmacks, die *Mode*" (KA I, 219) hervorbringt) wie die Vorwegnahme des Athenäumsprogrammes der progressiven Universalpoesie, wenn Schlegel das Vorherrschende von Verstand und Theorie, des Philosophischen und Interessanten herausarbeitet (KA I, 228ff.). Diese zweckhaft gebundene und insofern "interessante" Poesie, die eine bestimmte Wirkung verfolgt, in sich charakterlos ist und anarchisch alle Gattungen mischt, kulminiert bei Schlegel im "Hamlet", der "philosophischen" (KA I, 246), bzw. "interessanten" (KA I, 215) Tragödie im Gegensatz zu Sophokles.

¹⁰ Zum Studium-Aufsatz vgl. bes. die Einleitung E. Behlers zu F. Schlegel, Über das Studium der Griechischen Poesie 1795 - 1797, hg. von E. B., Paderborn 1981, S. 13 - 132. Außerdem Richard Brinkmann, Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. In: DVjs 32 (1958), S. 344 - 371. Fritz N. Mennemeier, Friedrich Schlegels Poesiebegriff. Dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie, München 1971, S. 25 - 121. Heinz-Dieter Weber, Friedrich Schlegels "Transzendentalpoesie". Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert, München 1973, S. 140 - 165.

¹¹ Vgl. Hans Eichner, The Supposed Influence of Schiller's "Über naive und sentimentalische Dichtung" on F. Schlegel's "Über das Studium der Griechischen Poesie". In: GR 30 (1955), S. 260 - 264.

¹² KA XVI, 35, 36 und 151. Vgl. Klaus Behrens, Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794 - 1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik, Tübingen 1984.

Shakespeare gilt als "Gipfel der modernen Poesie" (KA I, 249), und speziell den "Hamlet" zeichnet es aus, daß darin "der Geist seines Urhebers am sichtbarsten" (KA I, 249) ist, er ist ein "Meisterstück künstlerischer Weisheit" (KA I, 247). Schlegels "Hamlet"-Deutung bleibt hier aber insofern zweideutig, als er einerseits (vor allem in den Briefen an den Bruder August Wilhelm seit 1791¹³) seine eigene seelische Gebrochenheit und Zerrissenheit dieser Jahre auf Shakespeares Helden projizierte und sich distanzlos mit ihm identifizierte¹⁴, andererseits aber am "Hamlet" erstmals Strukturen aufwies, die das romantische Programm schon anzudeuten scheinen. Entsprechend der Bestimmung moderner Poesie durch das Vorherrschen von Verstand, Theorie und Philosophie deutet Schlegel auch den "Hamlet" vom Verstandesmoment her, das allerdings noch nicht in der "künstlerischen Weisheit" Shakespeares, sondern im Charakter des Helden entdeckt wird. Schlegels vorromantisches "Hamlet"-Bild ist im traditionellen Sinn am Charakter des Protagonisten orientiert, der den "gemeinschaftlichen Mittelpunkt" (KA I, 247) des Ganzen darstellen soll. Wohl erkennt Schlegel schon hier die bewußte Gestaltungskraft Shakespeares, die nichts "fremd, überflüssig, oder zufällig" (KA I, 247) läßt, aber die Strukturmomente Verstand und Reflexion werden noch handlungsrelevant gedeutet, während Schlegel wenig später zu einer - modern ausgedrückt - metadramatischen Betrachtungsweise vorstößt, von der her die Reflexion nicht mehr bloß als Eigenschaft Hamlets, sondern als Kriterium "Hamlets" gilt.

Ein objektiveres "Hamlet"-Bild konnte Schlegel erst nach seiner Übersiedlung nach Jena und der persönlichen Bekanntschaft mit Fichte und Goethe aufstellen.¹⁵ 1796/97 verlagert sich Schlegels Interesse von der Fixierung auf das Identifikationsmuster Hamlet immer deutlicher auf die "witzige" Konstruktion des Dramas¹⁶; Verstand und Reflexion gelten nun als Merkmale Shakespeares, der "der witzigste aller Dichter" (KA XVI, 179) ist. Gerade der "Hamlet" erscheint jetzt als "philosophischer Roman" (KA XVI, 125), mit welcher Wendung ebenso auf Herder zurück- als auf die Athenäumszeit vorgegriffen wird.¹⁷ Shakespeares Drama wird nun "erstes Beispiel"¹⁸ der romantischen Poesie, der in ihrer geforderten Verbindung von Kunst und Wissenschaft (KA II, 161) "das Reflective" an "Hamlet" (KA XVI, 187) ebenso wie Shakespeares Vorliebe für das "Stück im Stück" (KA XVI, 185) entgegenkamen.

¹³ Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, a.a.O. (S. 9, Anm. 9), S. 24f., 94ff.

¹⁴ Vgl. Hans Eichner, Einleitung zu KA II, S. XLIX, und Helmut Schanze, Shakespearekritik bei Friedrich Schlegel. In: GRM 15 (1965), S. 44ff.

¹⁵S. Ernst Behler, Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen, a.a.O. (S. 8, Anm. 3), S. 44ff.

¹⁶ Helmut Schanze, Shakespearekritik, a.a.O. (s.o., Anm. 14), S. 47.

¹⁷ Herders Werke, hg. von B. Suphan, Band XVIII, S. 107f. - Es ist auch kein Zufall, daß in unseren Tagen Italo Calvino diesen Terminus aufgreift und erneut auf "Hamlet" bezieht. In: Italo Calvino, Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft, München und Wien 1984, S. 34.

¹⁸ Helmut Schanze, a.a.O., S. 47.

Die Konzeption der selbstreflexiven, ironischen Transzendentalpoesie hat also *einen* ihrer Ausgangspunkte in den literaturkritischen wie geschichtsphilosophischen Erörterungen des Studium-Aufsatzes: der Reflexivitätscharakter wird als Kennzeichen der Moderne ernstgenommen. Daß konkrete Werke der Literatur mit zur Entwicklung jener Theorie beitragen konnten, verdankt sich freilich ihrer Wechselwirkung mit dem Einfluß Fichtes auf Schlegel, wie er vor allem aus den "Philosophischen Lehrjahren" rekonstruierbar ist¹⁹ und auch an der Formel der "Rückkehr in sich selbst"²⁰ (KA II, 140) abgelesen werden kann.

Jedenfalls hat der Studium-Aufsatz erkennen lassen, daß sich Schlegel nicht einfach vom "Gräkomanen" - so Schillers hämisches Wort - zum Romantiker bekehrte, noch auch sein Entwicklungsgang ungebrochen verlief²¹, sondern daß eher gewisse "Stufen der Entwicklung"²² anzunehmen sind. Das bedeutet aber auch, daß letztendlich die kritische Transzendentalpoesie nicht romantisches Gegenbild zur Klassik ist, sondern aus den gemeinsamen Voraussetzungen abzuleiten ist, wie sie denn gerade den "klassischen" Bildungsroman Goethes als Vorbild romantischer Poesiekonzeption verstehen konnte.

Gleichsam einen Umweg in der Herausbildung der kritischen Transzendentalpoesie stellt Schlegels Kritik von Jacobis Roman "Woldemar" von 1796 dar, von der Goethe gemeint haben soll, "es wäre, als ob einer mit einem eisernen Griffel hineinschriebe".²³ Jacobis Buch, ein "teils abhandelndes, teils darstellendes Werk" (KA II, 57), mußte in dieser Verbindung von Poesie und Philosophie Schlegels Interesse wecken, der in Jacobi denn auch den Verfasser "philosophischer Romane" (KA XVI, 133) erkannte. Dennoch wendet sich Schlegels "ästhetische Polemik" (KA XVI, 126) zunächst gegen die poetische Qualität des "Woldemar", gegen die "unpoetisch [...] dargestellten Situationen, Charaktere und Leidenschaften" (KA II, 61), woraus der Rezensent folgert, daß das Poetische "offenbar nur Mittel" (KA II, 67) sei, da ja Jacobi die "Absicht des Werks eine philosophische" (ebd.) nenne. Allerdings sucht Schlegel vergeblich nach einer "vollständigen *philosophischen Einheit*" (KA II, 68) in diesem Roman, auch die Philosophie sei darin nur Mittel und entspringe nicht einem "objektiven Imperativ", sondern einem "individuellen Optativ" (KA II, 69).

¹⁹ Vgl. Kurt Röttgers, Fichtes Wirkung auf die Frühromantiker am Beispiel Friedrich Schlegels. Ein Beitrag zur "Theoriepragmatik". In: DVjs 51 (1977), S. 55 - 77.

²⁰ S. dazu Ernst Behler, Die Kunst der Reflexion. Das frühromantische Denken im Hinblick auf Nietzsche. In: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift Benno von Wiese, hg. von V.J. Günther, Berlin 1973, S. 219 - 248.

²¹ Dies versucht Mennemeier (S. 10, Anm. 10) anhand der "objektiven Poesie" zu zeigen.

²² Richard Brinkmann, a.a.O. (S. 10, Anm. 10), S. 349.

²³ Schlegel an Novalis am 10.3.1797. In: Friedrich Schlegel und Novalis. Biographie einer Romantikerfreundschaft in ihren Briefen, hg. von Max Preitz, Darmstadt 1957, S. 75. Vgl. auch Goethe an Jacobi am 26.XII.1796, WA IV.11.294.

Schlegels vernichtende Kritik zielt sowohl gegen den "mystischen Sophisten" (KA XVIII, 6) Jacobi, der hinter wahren Mystikern wie Spinoza und Fichte zu rückbliebe (ebd., S. 5)²⁴, als auch gegen den scheiternden Dichter, dem darstellender und abhandelnder Teil des Werkes auseinanderfallen, der nur eine "unvollkommene Synthese" (KA XVIII, 55) von Philosophie und Poesie erreicht. Damit erweist sich der "Woldemar" als ein Negativbeispiel kritischer Transzendentalpoesie (bzw. ihrer entsprechenden Vorstufe im Jahre 1796), da Schlegel keine Philosophie wünschte, die "didaktisch, unorganisch der poetischen Darstellung aufgesetzt wird".²⁵ Der Vorwurf an Jacobi drückt ex negativo die spätere Forderung des romantischen Programms aus: "Poesie und Philosophie sollen ganz aufhören, nämlich selbständig zu seyn" (KA VIII, 334). Schlegel geht es nicht um eine oberflächliche Addition von Kunst und Wissenschaft, sondern beide sollen sich in einer Fichteschen Wechselwirkung gegenseitig aufheben zu einer kritisch-transzendentalpoetischen Synthese. Aus analogen Gründen kommt auch einem ironisch verspielten Text des Hellenismus, dem elegischen Bruchstück des Hermesianax von Kolophon, dessen Übersetzung durch seinen Bruder Friedrich Schlegel 1798 mit Erläuterungen versah, nicht das Prädikat vorbildlicher kritischer Transzendentalpoesie zu. Künstlichkeit und Absichtlichkeit eines die Literatur und sich selbst thematisierenden Kunstwerks machen allerdings den Reiz dieses Textes aus, der nicht mehr dem sophokleischen Schönheitsideal unterstellt ist. Gelehrte, kritische, "witzige" Momente spielen eine große Rolle, der Dichter bringt sich selber mit ins Spiel:

Es ist ihm freilich der heiligste Ernst, und er ist dabei mit ganzem Gemüte: aber er lächelt dann auch wieder über seinen Gegenstand, über sich selbst, und die an seinem Stoff verübte Willkür mit unschuldiger Schalkheit und kindlicher Anmut. Er weiß um seine Kunst, und über sie spottend gefällt er sich doch mit ihr und zeigt sie gern. (KA I, 380).

Diesem heiteren Geplänkel fehlt aber jene die romantische Ironie bezeichnende Verweisung auf das Unendliche und einen höheren Sinn.²⁶ Dennoch war Schlegel das Bruchstück wichtig genug, um dem Autor des transzendentalpoetischen "Wilhelm Meister" am 3.6.1798 zu schreiben: "Darf ich fragen ob Ihnen das elegische Bruchstück von Hermesianax schon bekannt war, und was Sie davon urtheilen?"²⁷

²⁴ S. dazu Hans Eichner, Einleitung zu KA II, S. XXff.

²⁵ Fritz N. Mennemeier, a.a.O. (S. 10, Anm. 10), S. 175. Vgl. auch Willy Michel, Ästhetische Hermeneutik, a.a.O. (S. 8, Anm. 2), S. 151: "Schlegel kritisiert den "Woldemar" von einem möglichen Kunstwerk aus, bei dem der Erzähler-Autor nicht als Gottvater über seinen Figuren schwebt und seinen "Liebling" verzärtelt, sondern sich selbst hineinnimmt, sich in der Betrachtung auch auf der Figurenebene relativiert und dann doch den ironischen Überblick bewahrt".

²⁶ Ingrid Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 21977, S. 75f.

²⁷ KA XXIV, 135.

Somit hat sich bislang an "Hamlet" ein positiver Zug gemeldet, der für die kritische Transzendentalpoesie bedeutend werden sollte, während Jacobi und Hermesianax nur unvollkommene Synthesen von Poesie und Philosophie geleistet haben. Allerdings zeigt auch die Kritik an beiden, auf welches Ideal Schlegel ihre Werke bezogen hat. Dieses Ideal, dessen theoretisches Fundament nun zu erarbeiten ist, bestimmt aber nicht nur Schlegels Verhältnis zur modernen Literatur (Goethe): die im Umgang mit moderner Literatur gewonnenen Maßstäbe erkennt Schlegel schon in der Antike, ohne dadurch die Antike vordergründig zu modernisieren. So entdeckt er bei Homer, auf Wolfs "Prolegomena" reagierend, Anspielungen auf ältere Sänger, Lieder und Dichter (KA I, 118ff., 432) und rekonstruiert aus Homer Grundzüge der Poetik Homers (KA I, 125, 448f., 475) - wie später die Kritik an Lessing aus dessen kritischen Grundsätzen (KA II, 108f.) -, findet bei Hesiod Anspielungen auf Homer (KA I, 452) und bei Pindar, den auch das Athenäumsfragment 238 erwähnt, jenes Stadium, in dem die griechische Poesie sich nicht mehr im Stoff verliert, sondern sich darauf richtet, "in sich selbst zurückzukehren, sich selbst zu beschränken und liebevoll zu betrachten, und die darstellende Natur selbst zum Gegenstande der Darstellung zu machen" (KA I, 556). Eine Nachlaßnotiz besagt: "Pindar ist zugleich Idealist und Realist, wie Homer und Sophokles und Aristophanes nicht weiter dichotomieren sondern synthetisieren" (KA XVIII, 234). Sah Schlegel den Höhepunkt der griechischen Poesie in Sophokles erreicht, so stellen bereits Euripides als "philosophischer Dichter" (KA I, 61), Platons "poetische Philosopheme oder philosophische Poeme" (KA I, 332), "vielleicht schon Sokrates oder noch höher hinauf Pythagoras" (KA I, 636) den Beginn der Moderne in der Antike dar. Zwar bleibt die griechische Poesie in das geschichtsphilosophische Modell des Kreislaufs eingebunden, während die Moderne der "Perfektibilität" untersteht (KA I, 263) und ihr Wesen darin hat, "daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann" (KA II, 183): trotz dieser Differenz gelingt es Schlegel aber, über den Aspekt der später programmatisch entworfenen romantischen Poesie - als Synthese von Antike und Moderne -, den er als kritische Transzendentalpoesie bezeichnet, Verbindungen zwischen Moderne und Antike herzustellen.

3. ZUR THEORIE DER KRITISCHEN TRANSCENDENTALPOESIE

Das Vorherrschen von Verstand und Theorie, Kritik, Witz und Philosophie im konkreten literarischen Kunstwerk waren es, die Schlegels Interesse fanden und den einen Ausgangspunkt für sein Athenäumsprogramm der progressiven Universalpoesie bilden. Die kritische Transzendentalpoesie nennt eine grundlegende Seite der progressiven Universalpoesie und läßt sich mit den Termini Ironie, Kritik, Parabase und Arabeske verbinden. Von dem hier maßgeblichen Interesse an der "Wilhelm Meister"-Kritik geleitet, blendet das Folgende bewußt den von Heinz-Dieter Weber²⁸ erörterten Zusammenhang zwischen Schlegel und der Literaturkritik des 18. Jahrhunderts ebenso ab wie Benjamins

²⁸H.-D. Weber, Friedrich Schlegels "Transzendentalpoesie", a.a.O. (S. 10, Anm. 10).

Untersuchung über den "Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik"²⁹: Schlegels kritisches und philosophisches Denken muß als stets präsenter Bezugshorizont weitgehend im Hintergrund bleiben.

Die poetologische Leseanweisung für seine "Wilhelm Meister"-Besprechung (und sein gesamtes kritisches Werk) hat Schlegel in den gleichzeitig (im Sommer 1798) veröffentlichten Athenäumsfragmenten gegeben. Das 238. Fragment prägt den Begriff der kritischen Transzendentalpoesie:

Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein. (KA II, 204)

Geht man den einzelnen Bedeutungsschichten des Begriffs "kritische Transzendentalpoesie" nach, so bestimmt Athenäumsfragment 22 als transzendental das, "was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat" (KA II, 169). "Das Transzendentalisieren besteht im Idealisieren und Realisieren", heißt es in den "Philosophischen Lehrjahren" (KA XVIII, 90). Weitere Definitionsvarianten lauten:

In dem Transzendentalen Idealismus und Realismus nicht getrennt, sondern nur das Positive und Negative. (KA XVIII, 91)

Um die Aufgabe, Realismus und Idealismus zu vereinigen, zu erfüllen, muß man dem Empirisch Idealen *Transzendente Realität* und dem Empirisch Realen *Transzendente Idealität* beylegen. (KA XVIII, 34)

Im Rahmen dieser Eingrenzungen bewegt sich auch das Athenäumsfragment 238, wobei zunächst Kants klassische Bestimmung des Transzendentalen abzuliegen scheint³⁰: Schlegels Begriff des Transzendentalen ist geprägt, wenn auch nicht kritiklos, von Fichtes transzendentalen Idealismus, der sich

²⁹ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. von Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt 1973.

³⁰ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 25.

selbst als Synthese des idealistischen und realistischen Systems versteht.³¹ Fichte zunächst folgend, ihn dann aber überwindend, "potenzierend", prägt Schlegel die Idee der Transzendentalphilosophie dergestalt um, daß er eine Synthese von Fichteschem Idealismus und Spinozistischem Realismus erreichen möchte³², für welche Synthese er ein Vorbild in Platon sah: "Plato die Synthese von Fichte und Spinoza" (KA XVIII, 295).³³ - Das Verhältnis Idealismus : Realismus konstituiert in der Philosophie einerseits die "Wissenschaftslehre" Fichtes und andererseits die Transzendentalphilosophie Schlegels (KA XII, 1ff.), im Bereich der Literaturkritik die Transzendentalpoesie, die selbst konkrete Umsetzungen in Dichtung erfahren hat. Was Schlegel unter Transzendentalpoesie verstanden hat, läßt sich als Übertragung Fichtescher Vorstellungen verstehen³⁴, der den "letzten Grund aller Wirklichkeit für das Ich" in einer ursprünglichen "Wechselwirkung zwischen dem Ich und irgend einem Etwas ausser demselben"³⁵ sah, zwischen Realität und Negation³⁶, "Herausgehen aus sich selbst"³⁷ und "Zurückkehren in sich".³⁸ Diese Strukturen hat Schlegel in die Poesie übertragen, wenn er beispielsweise im Lyceumsfragment 37 die aus der Wechselwirkung von "Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" resultierende "Selbstbeschränkung" (als Analogon der Fichteschen Kategorie der Bestimmung³⁹) als "das Notwendigste und das Höchste" für den Künstler bezeichnet (KA II, 151). Walter Benjamins herausragende Studie hat die Abhängigkeit des Schlegelschen Reflexionsbegriffs von Fichte deutlich machen können, Ernst Behler hat sie noch präzisiert.⁴⁰ Im Rahmen dieses Wechselverhältnisses vollzieht sich auch Schlegels Bestimmung der Ironie als einer Seite der Transzendentalpoesie. Somit ist auch schon erkennbar geworden, daß das 238. Athenäumsfragment und die Transzendentalpoesie mit ihrem Verweis auf Satire, Elegie, Idylle - als unterschiedliche Realisationen des Verhältnisses von Idealem und Realem - von Schillers Kategorien und Bestimmungen dieser Gattungen in "Über naive

³¹ Johann Gottlieb Fichte, Zur theoretischen Philosophie I. In: Fichtes Werke, hg. von I.H. Fichte, Nachdruck Berlin 1971, S. 280f. Im folgenden zitiert als 'Fichte' mit Seitenangabe.

³² Vgl. die "Rede über die Mythologie", KA II, 315f., und KA XVIII, 40f.

³³ Vgl. den Kommentar Ernst Behlers in KA XIX, 438.

³⁴ Eberhard Hüge, Poesie und Reflexion, a.a.O. (S. 8, Anm. 2), S. 94, spricht von einer Schlegelschen "Instrumentalisierung Fichtes für seine ästhetischen Überlegungen".

³⁵ Fichte 279.

³⁶ Fichte 99 und 105.

³⁷ Fichte 276.

³⁸ Fichte 458.

³⁹ Fichte 122.

⁴⁰ Ernst Behler, Die Kunst der Reflexion, a.a.O. (S. 12, Anm. 20), S. 228: "Den besonderen Rhythmus der Reflexion hat Schlegel auf der Grundlage Fichtes noch als "Spiel des Dualismus" bezeichnet und aus zwei entgegengesetzten Bewegungsrichtungen des Geistes, nämlich dem Heraustreten aus sich selbst ("aus dem Innern heraus") und der Rückkehr in sich selbst ("ins Innere hinein") hergeleitet".

und sentimentalische Dichtung" verschieden sind, was Schlegel energisch betont hat.⁴¹ Schlegel hat Schillers Gedanken rezipiert (KA I, 209ff.), aber gleichwohl ein eigenes Modell entworfen, das Goethe durchaus für sich in Anspruch nehmen konnte.

Die Kennzeichnung der Transzendentalpoesie als kritisch wird ebenfalls im Anschluß an die Sprache der Philosophie formuliert: kritisch ist, was "das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte" (KA II, 204). Fichte hat seinen kritischen Idealismus⁴² als das "freye Bewußtsein" vom Mechanismus dadurch abgesetzt, daß es dem letzteren nicht gelinge, "im Denken eines Objects nicht nur dieses Object, sondern auch [sein] Denken desselben zugleich mit ihm zu denken".⁴³ Fichtes Bemühen, "im Denken auf sein eignes Denken zu reflectiren"⁴⁴, leitet sich wie selbstverständlich von dem "Begriff der Wissenschaftslehre" her, wonach diese "zuvörderst eine Wissenschaft *der Wissenschaft überhaupt* seyn" soll⁴⁵: diese Potenzierungsformeln prägen das kritische Moment von Schlegels Denken, der seinem schon damals berühmten "Wespennest"⁴⁶ von Athenäumsfragmenten als Motto jenes erste voranstellte: "Über keinen Gegenstand philosophieren sie seltner als über die Philosophie" (KA II, 165) und im Abschluß des Lessing-Aufsatzes wünschte, daß man anfangen möge, "*das Verstehen zu verstehen*" (KA II, 412). Im Athenäumsfragment 238 spricht Schlegel von der Verbindung der "transzendentalen Materialien" mit der Kritik als der "künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung": Kritik ist eine Form des Reflektierens auf die Bedingung der Möglichkeit, das durch die Stichworte des "Philosophierens" wie des "Potenzierens" jeweils (aber auch diese untereinander) ersetzt werden kann (KA XVI, 54); insofern ist die philosophische Kritik zugleich "Philosophie der Philosophie" (KA XVI, 64) oder auch "Philologie der Philosophie" (KA XVIII, 40). Daß die kritisch potenzierte Transzendentalpoesie als "Poesie der Poesie" bestimmt wird, leuchtet dann ein: "Alle Kritik ist potenziert" (KA XVI, 137).

Die Verbindung der romantischen Poesiekonzeption Schlegels zur Fichteschen Philosophie ist deutlich; Schlegel hat diesen Zusammenhang geschichtsphilosophisch zu begreifen versucht: "die höhere Poesie als ein anderer Ausdruck derselben transzendentalen Ansicht der Dinge ist nur durch die Form [...] verschieden" vom Idealismus (KA III, 5). In Goethes "Wilhelm Meister" erkannte Schlegel das der idealistischen Epoche gemäße Werk. Es war zunächst der "Hamlet", der Schlegel diesen als Künstlichkeit und Verstand beschriebenen Zug in der poetischen Umsetzung zeigte; mittlerweile haben sich diese Mo-

⁴¹ Friedrich Schlegel an August Wilhelm, 6.3.1798. KA XXIV, 99.

⁴² Fichte 281.

⁴³ Fichte 510.

⁴⁴ Fichte 513.

⁴⁵ Fichte 46.

⁴⁶ Goethe an Schiller, 25.7.1798. WA IV.13.226.

mente schärfer herausgestellt: bereits im "Hamlet" finden sich künstlerische Reflexion und schöne Selbstbespiegelung, Reflexion auf das Produzieren und Selbstbewußtheit der poetischen Verfahrensweise, Potenzierung der Poesie als Philosophieren über Poesie innerhalb der Poesie⁴⁷: Die Transzendentalpoesie schlägt sich vielfach als *Ironie* nieder, indem sie das Ideale und Reale ins Verhältnis setzt: "In der Transzendentalpoesie herrscht Ironie" (KA XVI, 148).

Schlegels Konzeption der Ironie, die zu den wichtigsten wie umstrittensten Fragen der Forschung zählt, darf nicht subjektivistisch mißdeutet werden, gerade dann nicht, wenn Schlegel von "Willkür" spricht (KA II, 183)⁴⁸, sondern sie ist aus ihrem Bezug auf das Unendliche, den höheren Sinn, zu verstehen⁴⁹ als ein philosophisches Vermögen, das mit seiner Wechselwirkung von "Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" auf Fichte zurückverweist und als "romantische Ironie" in der Dichtung zu finden ist, die sich grundsätzlich von der bloß rhetorischen Ironie der Verstellung unterscheidet (KA II, 369): "Nichts ist platter als die leere Form der Ironie ohne Enthusiasmus und ohne Ideal-Realismus" (KA XVI, 172), schreibt Schlegel mit klarem Hinweis auf den transzendentalen Charakter seines Ironieverständnisses.

Es ist legitim, eine Art der Ironie, die man als Fiktionsironie oder mit Brentano als "Ironie des aus dem Stück Fallens"⁵⁰ bezeichnet hat und die das spielerische Umgehen des Erzählers oder des Dramas mit Fiktion und Illusion bis hin zur Unterbrechung meint, unter den Begriff der Transzendentalpoesie zu subsumieren, wenn die Unterschiede erkennbar bleiben. Im Bruchstück des Hermesianax war ein Beispiel gegeben, dem der Bezug auf das Unendliche fehlt und das im bloßen Spielbereich der Illusion bleibt, damit also den "Ideal-Realismus", das Transzendente, nicht erreicht: es wäre nur im eingeschränkten Sinn als Transzendentalpoesie anzusprechen, Strohschneider spricht ihm auch Ironie ab.⁵¹ Umgekehrt dagegen hält sich in vielen Aufzeichnungen Schlegels der Gedanke durch, daß *Dante* "das einzige System der transzendentalen Poesie" (KA II, 206) zuzusprechen ist, denn Dantes "Stoff ist Ideal:Real nach allen möglichen drei Verhältnissen" (KA XVI, 172), d.h. wohl idyllisch, elegisch und satirisch. In fast unentwirrbare Probleme verstrickt man sich allerdings, wenn Schlegel die Ironie als "permanente Parekbase" (KA XVIII, 85) schildert und man an Sternes "Tristram Shandy" denkt: ist jede Parekbase ein Fall romantischer Ironie und damit ein Beispiel kritischer Transzendentalpoesie? Mit welchem Abstraktionsgrad muß man Dante und Sterne lesen, um ihre Werke aufeinander beziehen zu können? R. Immerwahr und F.N.

⁴⁷ Vgl. dazu unten den 1. Abschnitt des Dritten Teils.

⁴⁸ Vgl. Eberhard Hüge, *Poesie und Reflexion*, a.a.O. (S. 8, Anm. 2), S. 80ff.

⁴⁹ Grundlegend dazu ist Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, a.a.O. (S. 13, Anm. 26).

⁵⁰ Zitiert bei Ernst Behler, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*. Zum Ursprung dieser Begriffe, Darmstadt 1972, S. 43.

⁵¹ Strohschneider-Kohrs, a.a.O. (S. 13, Anm. 26), S. 75f.

Mennemeier⁵² setzen die Ironie Tiecks, Brentanos (auch Sternes) als Illusionsunterbrechung von der Transzendentalpoesie ab, während E. Behler, I. Strohschneider-Kohrs und H. Eichner⁵³ bei Schlegel eine Verbindung von Ariost, Cervantes, Shakespeare, Sterne, Diderot, Tieck und Brentano mit dem von Schlegel transzendentalpoetisch gelesenen "Wilhelm Meister" für durchaus gegeben erachten. Freilich hat Schlegel Sterne und seine Nachfolger (Diderot im "Jacques", Brentano im "Godwi") weit weniger geschätzt als Cervantes oder Shakespeare, immerhin ihnen aber im "Brief über den Roman" eine Tendenz auf das Ideal der "wahren Arabeske" (KA II, 337) zuerkannt. - Im 42. Lyceumsfragment ist Schlegel allerdings eine Synthese gelungen, die auch Ariost und Sterne zu ihrem Recht kommen läßt:

Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo. (KA II, 152)

Kritische Transzendentalpoesie und Ironie verweisen aufeinander, in beiden geht es um ein die poetische Darstellung potenzierendes, kritisierendes, reflektierendes Vermögen. Ironie ist nicht die Verabsolutierung subjektivistischer Willkür oder schlechter Unendlichkeit⁵⁴, sondern diejenige "Form des Paradoxen" (KA II, 153), die selbstschöpferisch und selbstvernichtend in einem präzisen Sinne zugleich ist: "SCHEIN der *Selbstvernichtung* ist Erscheinung der unbedingten Freiheit, der Selbstschöpfung" (KA XVI, 102). Diese Notiz faßt noch einmal klar die Verbindungslinien zwischen Fichtes Philosophie der Philosophie und Schlegels Poesie der Poesie zusammen: was Schlegels Ironiegedanke als Selbstvernichtung faßt, denkt Fichte als Kategorie der Negation, als Nicht-Ich; die Selbstvernichtung ist aber nur Schein, sie schränkt sich bei Fichte mit der Realität durch Bestimmung ein, im Ich ist "Ideal- und Realgrund Eins und ebendasselbe, und jene Wechselwirkung zwischen dem Ich und Nicht-Ich ist zugleich eine Wechselwirkung des Ich mit sich selbst".⁵⁵ Um diese Synthese von Idealismus und Realismus (in der Fichte für Schlegel nur den einen Pol repräsentiert), von Selbstschöpfung und -

⁵² R. Immerwahr, *The Subjectivity or Objectivity of F. Schlegel's Poetic Irony*. In: GR 26 (1951), S. 173 - 191, hier S. 181f. - F.N. Mennemeier, *Poesiebegriff*, a.a.O. (S. 10 Anm. 10), S. 241 - 245.

⁵³ E. Behler, *Klassische Ironie*, a.a.O. (S. 18, Anm. 50), S. 42ff. Strohschneider-Kohrs, *Romantische Ironie*, a.a.O. (S. 13, Anm. 26), S. 18f. - H. Eichner, *Einleitung zu KA II*, S. LXff.

⁵⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Theorie-Werkausgabe*, hg. von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Bde. 13 - 15, Frankfurt 1976/78, hier Bd. 13, S. 93ff.

⁵⁵ Fichte 280f.

vernichtung, Poesie und Philosophie, Frau und Mann⁵⁶, kreist Schlegels gesamtes poetisch-philosophisches Denken.

Die sinnfälligste literarische Verkörperung des Doppelphänomens von Idealismus und Realismus sahen die Romantiker in Cervantes, dessen "Don Quijote" als Urbild des romantischen Romans gilt (KA XVI, 176), als "im hohen Grad poetische Poesie" (KA XVI, 177): "Die Hauptperson in II Don Quijote ist der erste Theil. Er ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst" (KA XVI, 269). Cervantes' Helden werden zum erkenntnistheoretischen Prinzip, zur Variation auf das Fichtesche Thema, wonach im Ich Ideal- und Realgrund identisch seien: "Jeder Mensch hat eigentlich einen Don Quichote und einen Sancho in sich" (KA XVI, 205).⁵⁷ Schlegel folgend, steht in Schellings "Philosophie der Kunst" neben Cervantes ausschließlich der "Wilhelm Meister" - mit dem beiden gemeinsamen Thema des Kampfes zwischen Idealem und Realem.⁵⁸

Noch einer anderen Quelle von Schlegels Konzeption kritischer Transzendentalpoesie ist nachzugehen. Die These: "Auch die Transcendentalpoesie ist *barbarischen Ursprungs*" (KA XVI, 160) wird folgendermaßen konkretisiert:

Die barbarische (provenzalische) Poesie ist der Keim der Transcendentalen und der Romantischen Poesie wie die classische Naturpoesie der classischen und der progressiven Kunstpoesie. (KA XVI, 166)

Schlegel fand in der provenzalischen *gaya scienza* einen Anhalt für die romantische Idealsynthese von Kunst und Wissenschaft und notierte sich in diesem Zusammenhang die "Idee daß die Poesie = Wissenschaft sein soll" (KA XVI, 211). Er sah hier "ein wesentliches Glied zur Construction der romantischen" Poesie (KA XVI, 319), zumal er später, als ihm 1802 in Paris provenzalische Texte zugänglich waren, sprachwissenschaftliche und geistesgeschichtliche Zusammenhänge zwischen provenzalischer und spanischer, französischer und italienischer Literatur erkannte (KA XVI, 285 und 318, KA XI, 142 und 148, KA VI, 182ff.). "Provenzalischen Rittergeschichten" wie Melusine, Titurel, Parzival hat er allegorischen Charakter (KA XVI, 333) zugesprochen und aus der obwaltenden Verbindung von Poesie und Philosophie das Merkmal der "Poesie der Poesie" deduziert (KA XVI, 354). Treten Kunst (Poesie) und Wissenschaft (Philosophie) zusammen, so potenziert sich die Poesie zur Poesie der Poesie, der Erscheinung der kritischen Transzendentalpoesie, deren System Schlegel in Dante sah. Umso mehr konnte er sich in

⁵⁶ S. dazu die Studien von Ernst Behler, Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie. In: JbDSG 1 (1957), S. 211 - 252, und Gerhard Neumann, Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976; S. 528ff.

⁵⁷ Werner Brüggemann, Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik, Münster 1958, S. 147ff.

⁵⁸ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophie der Kunst, Darmstadt 1980 (Nachdruck der Ausgabe von 1859), S. 323ff.

diesen Entsprechungen und Verhältnissen bestätigt sehen, als Dante selbst im 26. Gesang des Purgatorio voll Verehrung Arnaut Daniel auftreten und sogar in provenzalischer Sprache dichten läßt, um so auf die Ursprünge des italienischen Stils zu verweisen. Schlegel hat dies natürlich deutlich gesehen: "*Arnaut Daniello* als der höchste Troubadour beim Dante" (KA XVI, 275). - Auch *Novalis* hat sich zu diesen Überlegungen geäußert und auf ihren Rang hingewiesen; in aller Kürze läßt sich sagen, daß seine Forderung nach Romantisierung der Welt zugleich die Forderung nach quantitativer Potenzierung, romantischer Philosophie und "lingua romana"⁵⁹ ist, in der der ursprüngliche Sinn der Welt wiedergefunden werden soll. Gerhard Schulz⁶⁰ erklärt diese lingua romana als die "einfache Volkssprache" im Unterschied zur lingua latina von Kirche und Wissenschaft im Mittelalter. Eine transzendentalpoetische - in der Sprache des *Novalis*: logologische - Stelle im "Heinrich von Ofterdingen" macht aber zwingend klar, daß der ursprüngliche Sinn nicht in einer unbestimmt gelassenen Volkssprache, sondern in der lingua romana als der provenzalischen wiedergefunden werden soll. Heinrich findet in der Höhle des Einsiedlers "sein" Buch, in dem er selber als Figur auftritt und das seine Lebensgeschichte enthält, deren Schluß allerdings fehlt. Aber Heinrich kann die Sprache, in der es geschrieben und die dem Lateinischen und Italienischen ähnlich ist, nicht verstehen: es ist Provenzalisch⁶¹, aber die "Bedeutung der Hieroglyphe" fehlt.⁶²

4. DER GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE ORT DER KRITISCHEN TRANSCENDENTALPOESIE

Schlegels Aufsatz "Über Goethes Meister" ist kein Werk einer immanenten, ahistorischen Literaturwissenschaft; der Begriff der "Kunstkritik" (Benjamin) läßt sich nur aus seinen philosophischen Voraussetzungen verstehen, die im Fall Schlegels maßgeblich durch Fichte bestimmt sind. Schlegels Selbstverständnis zufolge wollte er das spezifisch Historische seines eigenen Zeitalters vertreten, wenn er notiert:

Kritik und Politik die Factoren der Historie / Ich für Historie, was Goethe und Fichte für Poesie und Philosophie. (KA XVI, 323)

Im seinerzeit vielgeschmähten Athenäumsfragment 216 hat Schlegel darauf aufmerksam gemacht, daß er den "Wilhelm Meister" im Zusammenhang des

⁵⁹ *Novalis*, Schriften, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Bd. II, Stuttgart 31983, S. 545.

⁶⁰ *Novalis Werke*, hg. von G. Schulz, München 1969, S. 764f.

⁶¹ *Novalis*, Schriften, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. I, Darmstadt 21960, S. 264f.

⁶² *Novalis*, Schriften, Bd. II, a.a.O. (Anm. 59), S. 545. - Roland Heine läßt im "Ofterdingen"-Kapitel seines Buches: *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann*, Bonn 1974, S. 138 - 143, diesen Zusammenhang weitgehend unentfaltet.

Zeitalters sehen wollte, das für ihn einerseits durch Fichtes Philosophie gekennzeichnet war. Einzuordnen in den philosophisch bestimmten Horizont der Gegenwart war aber auch die Französische Revolution als die dritte Tendenz der Zeit:

Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben. Selbst in unsern dürftigen Kulturgeschichten, die meistens einer mit fortlaufendem Kommentar begleiteten Variantensammlung, wozu der klassische Text verloren ging, gleichen, spielt manches kleine Buch, von dem die lärmende Menge zu seiner Zeit nicht viel Notiz nahm, eine größere Rolle, als alles, was diese trieb. (KA II, 198f.)

Wie ernst es Schlegel mit dieser Konstellation war, geht auch aus der fortwährenden Aufmerksamkeit hervor, die ihr Schlegel zollte - bis hin zu dem glänzenden Essay "Über die Unverständlichkeit", dem Abgesang auf das "Athenäum", in dem es heißt: "Goethe und Fichte, das bleibt die leichteste und schicklichste Formel für allen Anstoß, den das ATHENÄUM gegeben" (KA II, 367), aber auch noch darüber hinaus bis in die Pariser Zeit, als Schlegel sich von Goethe und Fichte bereits entfernt hatte:

Der Wilhelm Meister ist eine bequeme äußerst *allgemeine Formel* für einen Roman, wie die Wissenschaftslehre für Philosophie, und die französische Revolution für absolute Veränderung. (KA XVI, 475; vgl. auch KA XVIII, 315).

Das tertium comparationis zwischen je zwei dieser Glieder ist zunächst, daß sie eine "äußerst allgemeine Formel" bereitstellen. Was damit gemeint ist, läßt sich am anschaulichsten an Fichtes "Wissenschaftslehre" zeigen, die nach dem Selbstverständnis dieses Begriffs eine "Wissenschaft der Wissenschaft"⁶³ sein will (worin Schlegel Fichte folgt: KA VIII, 59), deren Gegenstand "das System des menschlichen Wissens überhaupt"⁶⁴ ist. Der Ausgangspunkt der "Wissenschaftslehre" von 1794 als "Thathandlung", in der die Tätigkeit das Objekt nicht voraussetzt, sondern hervorbringt, wird als "intellectuelle Anschauung"⁶⁵ begriffen, die "der einzige feste Standpunct für alle Philosophie"⁶⁶ ist. Indem Fichte alles Bewußtsein auf das Selbstbewußtsein gründet⁶⁷, begründet er zugleich - als Wissenschaft der Wissenschaft - das Selbstbewußtsein der Philosophie, ihre äußerst allgemeine Formel, der Schlegel gerade das Fehlen des kritischen Momentes vorgeworfen hat (KA XVIII, 8 und 33). So ist es nicht überraschend, daß die "Wissenschaftslehre" nur als Ten-

63 Fichte 43 und 45f.

64 Fichte 57.

65 Fichte 463.

66 Fichte 466. Vgl. KA II, 176.

67 Fichte 462 und 466 und 528.

denz vorgestellt wird, also "ohne gründliche Ausführung" (KA XVIII, 85) sein soll. Indem Schlegel den Zusammenhang "zwischen dem neuen Dichtungsbegriff Goethes und Schillers und dem Geist der idealistischen Philosophie"⁶⁸ erkannte, übertrug er das, was er mit Novalis als den "Geist der Fichteschen Wissenschaftslehre" verstand, von W. Benjamin⁶⁹ als "unendliche Reflexion" interpretiert, auch auf das "Reflexionsmedium" der Kunst. In ihrem Bereich entspricht Fichtes Bedeutung diejenige Goethes, dessen Poesie schon im Studium-Aufsatz als "Morgenröte echter Kunst" (KA I, 260) gerühmt wurde.

Daß man in Analogie zur Fichteschen Tendenz zur Philosophie der Philosophie für Goethe die Struktur der Poesie als des Selbstbewußtseins der Poesie in Anspruch nehmen kann, ergibt sich aus zahllosen Aufzeichnungen Schlegels: "Goethes rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie" (KA II, 206; vgl. KA XVI, 389 und 404). Wenn Schlegel daher Goethes "Meister" als "poetischen" Roman bezeichnet (KA XVI, 133), so reflektiert er damit auf die Etablierung des poetischen Selbstbewußtseins, denn aus der "Wilhelm Meister"-Kritik von 1798 erhellt, daß Schlegel in diesem Buch zumindest die Tendenz angelegt fand, die zum vollkommenen Roman führen soll (KA XVI, 108), der aber - als progressive Universalpoesie - nur gleichsam asymptotisch annäherbares Ideal ist.⁷⁰ "Wer Goethes MEISTER gehörig charakterisierte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie" - schrieb Schlegel im 120. Lyceumsfragment (KA II, 162). Was jetzt an der Zeit ist - das bestimmt sich für Schlegel durchaus geschichtsphilosophisch. Analog zu seiner Kritik der "Wissenschaftslehre" hat Schlegel auch Goethes Roman nicht immanent verstanden, sondern ihn aus dem Zusammenhang des Zeitalters begriffen, gleichsam als "epistemologische Metapher" im Sinne Umberto Ecos.⁷¹ Nichts kann dies unmißverständlicher belegen als der Rekurs auf die Französische Revolution als dritte Tendenz des Zeitalters.

Schlegels Verhältnis zur Französischen Revolution ist vielfach diskutiert worden.⁷² Indessen zeigen schon seine Äußerungen aus der Zeit, in der er konsequenter Republikaner war, daß er die Revolution in Frankreich nicht als allein entscheidendes Phänomen des Zeitalters, sondern als Aspekt einer grundsätzlichen Epochenschwelle einordnete: "Die Epochen einer wissenschaftlichen Geschichte der Menschheit", heißt es in der wichtigen Condorcet-Kritik von

⁶⁸ Ernst Behler in der Einleitung zu KA VIII, S. XXI.

⁶⁹ W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, a.a.O. (S. 15, Anm. 29), S. 21ff.

⁷⁰ Hans Eichner in der Einleitung zu KA II, S. LVIII.

⁷¹ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977, S. 46.

⁷² Besonders kontrovers bei Werner Weiland, *Der junge Friedrich Schlegel oder Die Revolution in der Frühromantik*, Stuttgart 1968, und Ernst Behler, *Die Auffassung der Revolution in der deutschen Frühromantik*. In: *Essays on European Literature. In Honor of L. Dieckmann*, St. Louis 1972, S. 191 - 215. Ferner: Klaus Peter, *Friedrich Schlegel*, Stuttgart 1978; Ernst Behler, *Einleitung zu Schlegels Studium-Aufsatz*, a.a.O. (S. 10, Anm. 10), S. 39ff.

1795, "müssen nicht nach glücklichen äußern Veranlassungen, und daraus erfolgten merkwürdigen äußern Revolutionen, sondern nach den notwendigen Stufen der innern Entwicklung eingeteilt werden". (KA VII, 5) Einerseits wertet Schlegel die Französische Revolution als Tendenz "ohne gründliche Ausführung" (KA XVIII, 85): "Ihr habt ein Bild von Revoluzion von der französischen abstrahirt, die euch *Sache* ist. Was euch Sache ist, ist mir wieder nur Bild" (KA XVIII, 392); andererseits wird die Revolution gewissermaßen regionalisiert und ihre universelle Bedeutung bestritten, sie ist "das höchste was die Franzosen haben; besser als diese ist sie nicht" (KA XVIII, 77). "Die französische Revolution wird erst durch die Deutschen eine allgemeine werden" (KA XVIII, 330): damit bekommt sie einen utopisch-progressiven Charakter zugesprochen. Gleichzeitig gilt sie nicht als autonomes Phänomen, sondern als Zeichen und Anfang, immerhin als "Schlüssel zur ganzen modernen Geschichte" (KA XVIII, 259). "Es ist sehr unwahrscheinlich, daß die Revoluzion jemahls aufhören wird; sie ist allem Anschein nach ewig" (KA XVIII, 71) - an diesem Gedanken hat Schlegel bis in die letzten Jahre festgehalten (vgl. KA VII, 488). Am präzisesten hat Schlegel sich im Lessing-Buch von 1804 über sein Verhältnis zur Französischen Revolution geäußert:

mir schien sie in der Einsamkeit der Spekulation nicht sehr bedeutend, wenigstens bei weitem nicht so wichtig, als eine andre größere, schnellere, umfassendere Revolution, die sich unterdessen im Innersten des menschlichen Geistes selbst eräugnet hat.

- Und die wäre?

Die Erfindung des Idealismus.

- Die neue Schule der Philosophie, von der ich so manches gehört, was meine Neugierde und Wißbegierde rege machte?

Eine neue Schule nun eigentlich nicht - wenigstens kein System; sondern nur das, daß der Mensch sich selber entdeckt hat. (KA III, 96)

Dieser allgemeine Begriff: daß der Mensch sich selber entdeckt hat, auf den Schlegel das idealistische Zeitalter bringt, läßt sich gerade in seinen geschichtsphilosophischen Implikationen schärfer fassen, wenn man ihn auf die Untersuchungen von Reinhart Koselleck bezieht: daß sich der Mensch selber entdeckt, ist nicht nur ein philosophisches Ereignis, sondern steht desgleichen im Kontext politisch-historischer Zusammenhänge. Die Französische Revolution ist nur das Ende einer zwischen Moral und Politik ausgetragenen Dialektik der Aufklärung⁷³, der die Geschichtsphilosophie (die Erbin der Theologie) ihre Evidenz liefert, "daß die anstehende Entscheidung tatsächlich im Sinne eines moralischen Urteils ausfällt".⁷⁴ Damit hat sich - bei Rousseau - das ursprüngliche Verhältnis von Politik und Moral (bei Hobbes) umgekehrt: die Krise wurde zum moralischen Gericht und unterwarf sich den Staat, der als

⁷³ Vgl. R. Koselleck, *Kritik und Krise*. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt 1973.

⁷⁴ Koselleck, *Kritik und Krise*, S. 147.

unmoralisch galt: "die politische Funktion, die der Fürst als Fürst innehatte, ging zwangsläufig über auf den 'Menschen'".⁷⁵

Dieses Phänomen hat Schlegel in seiner Beurteilung der Französischen Revolution als Parallelaktion des Idealismus sehr genau getroffen, wie er auch mit seinem geschichtsphilosophischen Modell Kosellecks These bestätigen kann, daß die Geschichtsphilosophie erst mit dem bürgerlichen Subjekt Ende des 18. Jahrhunderts möglich wurde: "Träger der modernen Geschichtsphilosophie war der sich aus absolutistischer Untertänigkeit und kirchlicher Vormundschaft emanzipierende Bürger".⁷⁶ Die Möglichkeit der Geschichtsphilosophie zeigt sich zugleich darin, daß aus der Pluralform "die Geschichte" ein Kollektiv-singular wurde⁷⁷ und "Geschichte" eine "transzendente Pointe"⁷⁸ erhielt: "die Bedingungen möglicher Erfahrung von Geschichte und die Bedeutungen ihrer möglichen Erkenntnis werden unter denselben Begriff subsumiert".⁷⁹

Damit ergibt sich der Schluß, daß Schlegels Ansicht zufolge - wie es in der "Rede über die Mythologie" heißt - "die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden" (KA II, 314), daß der Mensch sich Ende des 18. Jahrhunderts selber entdeckt hat: als bürgerliches Subjekt in der Französischen Revolution, als das Selbstbewußtsein bei Fichte und im Reflexionsmedium der Kunst als dem "Kern der Menschheit" (KA II, 366). Aus dieser geschichtsphilosophischen Einschätzung des "Wilhelm Meister" ergeben sich für Schlegel, wie für die Interpretation seines Werkes, eigentümliche Konsequenzen: gerade aufgrund ihrer geschichtsphilosophischen Implikationen bleibt Schlegels Interpretation in gewisser Weise immanent, da sich das poetische Selbstbewußtsein als Poesie der Poesie, analog zur "Wissenschaftslehre", autonom setzt: in seiner scheinbar immanenten, tatsächlich aber geschichtsphilosophischen Kritik von Goethes Roman wurde Schlegel dieser Ambivalenz gerecht.

Insofern kommt auch H.-D. Weber in seiner Studie darauf zu sprechen, daß Schlegels "Ideal der Kritik" zwar nicht in einer "rein hermeneutisch verfahrenen werkimmanenten Interpretation bestünde"⁸⁰, Schlegel aber doch im Einzelfall der "Wilhelm Meister"-Kritik darauf verzichte, eine "normative Beurteilung" auszusprechen, da dieses Werk selbst eine selbstreflexiv-kritische Struktur aufweise (vgl. KA II, 133f.). Weber resümiert daher: "Eine separate Kritik braucht rezensierend nicht zu beurteilen, was dieses Werk als Poesie

⁷⁵ Ebenda, S. 126.

⁷⁶ Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt 1979, S. 34.

⁷⁷ Ebenda, S. 51.

⁷⁸ Ebenda, S. 77.

⁷⁹ Ebenda, S. 265.

⁸⁰ H.-D. Weber, *Friedrich Schlegels "Transzendentalpoesie"*, a.a.O. (S. 10, Anm. 10), S. 207.

sei, weil das Werk selbst auf seine Funktion, die ihm als Kunst zukommt, reflektiert, weil es selbst schon Transzendentalpoesie ist".⁸¹

5. DER "WILHELM MEISTER" ALS BEISPIEL KRITISCHER TRANSZENDENTALPOESIE

Den Entwurf der romantischen Poesie hat Schlegel nicht erst in der Auseinandersetzung mit dem "Wilhelm Meister" gewonnen⁸², wohl aber hat Schlegel in der Besprechung dieses Buches sein herausragendes kritisches Werk vorgelegt. Soviel Aufmerksamkeit diese Deutung in der Forschung auch erhalten hat⁸³, bislang wurde sie als Interpretationsperspektive für den Roman nicht ernst genommen, obwohl Schlegels Kritik in vielen Punkten Strukturen erarbeitet, die Goethe in den "Wanderjahren" noch verstärkt und damit bestätigt hat. Schließlich sind die "Wanderjahre" das aus der deutschen Literatur für das 20. Jahrhundert maßgebliche Vorbild für den Roman geworden, der in seinen größten Vertretern "transzendentalpoetische" Werke vorgelegt hat, deren Verständnis sich zuweilen von Schlegels Theorie einer kritischen Transzendentalpoesie her aufhellen läßt, wenn man an Musil, Hermann Broch oder Thomas Mann denkt. Schlegels besonderes Verdienst liegt darin, mit seiner Interpretation den "Wilhelm Meister" in den Zusammenhang des europäischen Romans

⁸¹ Ebenda, S. 211.

⁸² Hans Eichner, Friedrich Schlegel, New York 1970, S. 56.

⁸³ Bislang hat die Forschung die "Wilhelm Meister"-Kritik vor dem Hintergrund von Schlegels Theorie der Kritik und Hermeneutik und in ihren philosophischen Voraussetzungen durchaus nicht widerspruchsfrei interpretiert, so Benjamin (S. 15, Anm. 29), H.D. Weber (S. 10, Anm. 10), W. Michel (S. 8, Anm. 2), andererseits ist gegen Schlegel der Vorwurf erhoben worden, über einer auf das künstlerische Verfahren der "Lehrjahre" abzielenden Strukturanalyse den eigentlichen Gehalt, die Idee der Bildung und Entwicklung, vernachlässigt zu haben, so H. Grunicke, Das Goethebild Friedrich Schlegels, Diss. (Masch.) Hamburg 1952, M. Gerhard, Goethes "geprägte Form" im romantischen Spiegel. Zu Friedrich Schlegels Aufsatz "Über Goethes Meister". In: dies., Leben im Gesetz. Fünf Goethe-Aufsätze, Bern 1966, S. 64 -78, vgl. ferner H. Eichner in der Einleitung zu KA II, S. LXXVII. - Indessen sind diese Einwände nicht weniger fragwürdig als die "Lehrjahre" auf den Typus des klassischen Bildungsromanes festzulegen.

Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stand weiterhin das Phänomen der Ironie, deren romantische Auslegung man schnell als ein Mißverständnis der Goetheschen Ironie glaubte auslegen zu können (so C. Heselhaus, Die Wilhelm Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie. In: Nachahmung und Illusion, hg. von H.R. Jauf, München 1964, S. 113 - 127, hier S. 121), vor allem wenn die romantische Ironie als subjektivistische Willkür mißverstanden worden war. Demgegenüber betonten besonders Strohschneider-Kohrs (S. 13, Anm. 26, hier S. 75), Menne-meier (S. 10, Anm. 10, hier S. 239ff.), Behler, Klassische Ironie (S. 18, Anm. 50, hier S. 33 - 35) und Klaus F. Gille ("Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Goethes, Assen 1971, S. 107 - 121) die Berechtigung von Schlegels Ironiedeutung und berücksichtigen dabei auch den wichtigen literaturgeschichtlichen Rahmen (mit Cervantes, Shakespeare, Sterne etc.).

eingeorndet und so die Festlegung als Beginn des spezifisch deutschen Bildungsromans überholt und unterlaufen zu haben.

Schlegels Kritik des "Wilhelm Meister", die 1798 im "Athenäum" erschien, ist ein "philologisches Epos" (KA XVI, 68), das, dem Erzählgang folgend, die einzelnen Bücher auf das hermeneutische Verhältnis von Teil und Ganzem bezieht. Dabei läßt sich eine Reihe von Strukturmerkmalen erkennen. Am ersten Buch der "Lehrjahre" stellt Schlegel vor allem die bewußt gestaltete Unaufdringlichkeit heraus: "Der kleinste Zug ist bedeutsam, jeder Strich ist ein leiser Wink und alles ist durch helle und lebhaftige Gegensätze gehoben" (KA II, 126). Daß dem Leser die Romanfiguren erstaunlicherweise wie Bekannte erscheinen, "weil sie aussehen wie Menschen" (KA II, 127), verdanken sie nicht den ihnen zugesprochenen Charaktereigenschaften, sondern "die Art der Darstellung ist es, wodurch auch das Beschränkste zugleich ein ganz eigenes selbständiges Wesen für sich [...] zu sein scheint" (KA II, 127).

Aus den Kindheitserinnerungen Wilhelms rekonstruiert Schlegel dessen Schwärmerei (KA II, 128), die Vermischung von Realität und Idealität, womit Wilhelm seinen literarischen Ahnen Don Quijote und Don Sylvio nachschlägt. Angesichts der Melina-Episode ("Wilhelm Meisters Lehrjahre", Kapitel I.13), die "sich ernsthaft anläßt und drollig entwickelt" (KA II, 127), thematisiert Schlegel die Ironie des Romans und verfehlt dabei Goethes Ironiebegriff der "sehr ernststen Scherze"⁸⁴ nicht, wie aus Carolines Brief hervorgeht, der das einzige Zeugnis von Goethes Reaktion auf den Schlegelschen Aufsatz ist:

Wilhelm blieb in Weimar zurück um Göthen zu sprechen, und der ist sehr wohl zu sprechen gewesen, in der besten Laune über das Athenäum, und ganz in der gehörigen über Ihren "Wilhelm Meister", denn er hat nicht blos den Ernst, er hat auch die belobte Ironie darin gefaßt und ist doch sehr damit zufrieden und sieht der Fortsetzung freundlichst entgegen. Erst hat er gesagt, es wäre recht gut, recht charmant, und nach dieser bei ihm gebräuchlichen Art vom Weiter zu reden, hat er auch warm die Weise gebilligt, wie Sie es behandelt, daß Sie immer auf den Bau des Ganzen gegangen und sich nicht bey pathologischer Zergliederung der einzelnen Charaktere aufgehalten, dann hat er gezeigt, daß er es tüchtig gelesen, indem er viele Ausdrücke wiederholt und besonders eben die ironischen. (KA XXIV, 176f.)⁸⁵

Eine Aufzeichnung Schlegels verdeutlicht den Zusammenhang zwischen der Ironie und der kritischen Transzendentalpoesie: "Meister = ironische Poesie (wie Sokrates ironische Philosophie), weil es Poesie der Poesie" (KA XVIII, 24).

Wenn Wilhelm in der Melina-Episode den "Widerschein seines eigenen Unternehmens, freilich nicht auf die vorteilhafteste Weise abgebildet, erblickt" (KA

⁸⁴ WA IV.49.283. Vgl. dazu Ehrhard Bahr, Die Ironie im Spätwerk Goethes. "... diese sehr ernststen Scherze ..." Studien zum West-östlichen Divan, zu den Wanderjahren und zu Faust II, Berlin 1972. I. Strohschneider-Kohrs, a.a.O. (S. 13, Anm. 26), S. 75.

⁸⁵ Diesen als Zeugnis immer wieder angezweifelte Brief hat August Wilhelm Schlegel, der unmittelbare Gesprächspartner Goethes, ergänzt und damit autorisiert.

II, 127f.), so erkennt der mit Goethes Stil zweifellos vertraute Schlegel darin jene Technik der Konstellation von Figuren und Motiven, sei es in Widerspiegelungen, Wiederholungen oder Kontrasten, die zu den Grundeigenschaften Goethescher Kunst zählt: "alles ist durch helle und lebhaft Gegenätze gehoben" (KA II, 126). Die "geistige Musik" am Schluß des ersten Buches spielt auf die selbstbewußte Absichtlichkeit der Erzählung an, auf den "durch das Werk sichtbaren Dichtergeist" (KA II, 128); das "Geistige" (vgl. KA II, 140) hat Schlegel lakonisch und schlagend zugleich definiert: "Geist = Absicht" (KA XVI, 10). - Die Erscheinung des Fremden, des Abgesandten der Turmgesellschaft wird in einem Licht gedeutet, das die Angriffe Hegels wie des späten Goethe gegen die Schlegelsche Subjektivität zu entkräften vermag, denn Schlegel denkt hier nicht weniger "klassisch" als "romantisch":

Damit aber nicht bloß das Gefühl in ein leeres Unendliches hinausstrebe, sondern auch das Auge nach einem großen Gesichtspunkt die Entfernung sinnlich berechnen, und die weite Aussicht einigermaßen umgrenzen könne, steht der Fremde da, der mit so vielem Rechte der Fremde heißt. Allein und unbegreiflich, wie eine Erscheinung aus einer anderen edleren Welt, die von der Wirklichkeit, welche Wilhelm umgibt, so verschieden sein mag, wie von der Möglichkeit, die er sich träumt, dient er zum Maßstab der Höhe, zu welcher das Werk noch steigen soll; eine Höhe, auf der vielleicht die Kunst eine Wissenschaft und das Leben eine Kunst sein wird. (KA II, 128)

Schlegel arbeitet bereits am 1. Buch der "Lehrjahre" deren episodische Anlage heraus, von der her er auch Bezüge zum traditionellen Abenteuerroman feststellt: "die kleineren deutlich geschiedenen Massen und Kapitel bilden mehr oder weniger jede für sich ein malerisches Ganzes" (KA II, 129). Hinter Schlegels Einsicht in den episodentartigen Charakter von "Wilhelm Meisters Lehrjahre" - man kann beispielsweise den Frauen von Mariane über Philine, Mignon, die Gräfin, Aurelie, die Tante bis hin zu Therese und Natalie jeweils eine Episode zuweisen -, verbirgt sich ein Problemzusammenhang, wenn man die Nachlaßnotiz ernst nimmt, in der es heißt:

Hat der *Meister* nicht in einem gewissen Sinne auch DREI *Theile* (System von erotischen Novellen). (KA XVIII, 199)

Aufschlußreich ist diese Aufzeichnung insofern, als sie vor dem Hintergrund von Schlegels Überlegung zu sehen ist, ob nicht "die systematische Form (des Romans) eine Kette von Novellen" sei (KA XVI, 171). Schlegel denkt dabei an Cervantes, denn der "Don Quijote" ist "mehr eine Kette als ein System von Novellen. - Viele Romane eigentlich nur Ketten oder *Kränze* von Novellen". (KA XVI, 159) Auch in anderem Zusammenhang hat Schlegel den "Don Quijote" in die Sphäre der Novelle⁸⁶ eingeordnet, geradezu als "das *Werde Licht*' der Novellen" (KA XVI, 190) bezeichnet (vgl. KA XVI, 314), denn vor allem der Erste Teil von Cervantes' Roman umfaßt mehrere Novellen, die in

⁸⁶ Schlegel an Caroline, Frühl März 1799. KA XXIV, 240.

die Abenteuerreihe Don Quijotes eingelassen sind. "Die älteste Form für den Prosa Roman ein System von Novellen" (KA XVI, 166), vermutet Schlegel: die Novelle zeichnet sich als Grundbestandteil des Romans dadurch aus, daß sie vornehmlich jene "Philosophie der Liebe" vorzutragen imstande ist (KA XVIII, 215), die auch vielleicht "nicht bloß der beste sondern der einzige Gegenstand der Romanpoesie" ist. (KA XVI, 213) Muß also die Novelle "durch und durch erotisch" sein (KA XVI, 188), dann thematisiert sie jenen für Schlegels Denken konstitutiven Erkenntnisconflikt zwischen Mann und Frau, Philosophie und Poesie, System und Chaos.⁸⁷ Die Novelle als Erkenntnisconflikt (im philosophischen wie erotischen Sinne) zwischen Mann und Frau macht somit den Roman (Beispiel: Schlegels "Lucinde") zum Experiment der Vermittlung jener sich Fichtisch bestimmenden Wechselwirkung. Der Liebeserkenntnis zwischen Mann und Frau entspricht die kritische Erkenntnisleistung aus der Verbindung von Philosophie und Poesie, die zur philosophisch potenzierten Poesie der Poesie als Erkenntnis der Poesie führt. Denkt Schlegel nun den "Wilhelm Meister" als "System von erotischen Novellen" (und daran hielt er auch 1807 noch fest⁸⁸), so baut er Goethes Roman als einen Teil der als Konflikt statthabenden Erkenntnis in sein chaotisches System ein, indem er Gedanken seiner "transzendentalen Moralistik"⁸⁹: die Idee von der Erkenntnis als Liebe, mit der Einsicht in die Cervantinische Urform des Romans: als Novellenkette oder -system, verbindet. Die "Lehrjahre" werden damit zu einer Tendenz innerhalb des Schlegelschen Denkens als eines oszillierenden Wechselverhältnisses, zu einer Form des Erkenntnisentwurfs.⁹⁰ Andererseits kann man Schlegel nicht vorwerfen, Goethes Roman und die Idee des Novellenkranzes zusammengezwungen zu haben, hat doch Goethe selbst in der unmittelbaren Umgebung seiner Romanniederschrift mit der Form des Novellenzyklus experimentiert, in den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", den "Guten Weibern" und natürlich in der Erstfassung der "Wanderjahre"; im Brief an Rochlitz vom 23.XI.1829 bekannte sich Goethe dann zum "collectiven Ursprung" dieses Spätwerks.⁹¹

Trotz der Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit von Goethes Roman meldet Schlegel dann unüberhörbar Kritik aus ironischer Distanz an, wenn Wilhelms "grenzenlose Bildsamkeit" dazu führen soll, "daß er erst spät oder nie als Mann handeln wird" (KA II, 129), daß er - was Schlegel unveröffentlicht ließ - "ein Schwachmatikus sein muß" (KA XVI, 94).

Zum Spielraum der Poesie der Poesie gehören fiktionssironische Erzählerkommentare und die Thematisierung des Theaters als einer die Romanfiktion mitbetreffenden Relativierung von Wahrheit und Dichtung. So ist auch die abend-

⁸⁷ Dies hat beispielhaft gezeigt: Gerhard Neumann, *Ideenparadiese*, a.a.O. (S. 20, Anm. 56), S. 417 - 603.

⁸⁸ Zitiert bei Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske*, a.a.O. (S. 3, Anm. 4), S. 204.

⁸⁹ Gerhard Neumann, *Ideenparadiese*, a.a.O. (S. 20, Anm. 56), S. 566.

⁹⁰ Gerhard Neumann, *Ideenparadiese*, a.a.O. (S. 20, Anm. 56), S. 444.

⁹¹ WA IV.46.166.

liche Lesung des Ritterstücks ein "Blick hinter die Kulissen des theatralischen Zaubers" (KA II, 130), hinter Illusion und Täuschung.

Die Abschnitte 8 - 14 (KA II, 130 - 135) unterbrechen die Interpretation durch eine eindringliche Reflexion auf die Möglichkeit der Interpretation eines selbstreflexiven Romans, dessen Poetologie gewissermaßen selbstevident ist. Die literarische Kritik stellt Schlegel in das Spannungsfeld von unmittelbarem Gefühl als dem Einzelnen und abstrahierender Reflexion als dem Allgemeinen, zwischen Poesie und Philosophie. Schlegels kritische Methode, zugleich philosophisch und philologisch (KA XVIII, 34), folgt dem Fichteschen Dualismus von Realität und Negation, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung: Kritik ist somit ein ironisches Verfahren (nach Lyceumsfragment 37, 42 und 108), das in der Selbstbeschränkung den Sinn für das Unendliche, "für das Weltall" (KA II, 131) eröffnet. Schlegel macht Ernst mit dem kritischen Aspekt seiner Kritik, denn - nach Athenäumsfragment 238 - er stellt mit dem Produkt (der Kritik) auch das Produzierende (das kritisierende Verfahren) dar und rechtfertigt in extenso seine kritische Vorgehensweise:

So mögen wir uns gern dem Zauber des Dichters entreißen, nachdem wir uns gutwillig haben von ihm fesseln lassen, mögen am liebsten dem nachspähn, was er unserm Blick entziehen oder doch nicht zuerst zeigen wollte, und was ihn doch am meisten zum Künstler macht: die geheimen Absichten, die er im stillen verfolgt, und deren wir beim Genius, dessen Instinkt zur Willkür geworden ist, nie zu viele voraussetzen können. (KA II, 131)

Hier liegt die Poetik zutage, die Schlegels Besprechung trägt: Schlegel setzt nicht bei der poetisch dargestellten Oberfläche an, sondern will die poetologische, die für die Poesie verantwortliche, ihr zugrundeliegende Tiefenstruktur freilegen, von der aus erst die Poesie verständlich und lesbar ist. Wie für Fichte alles Bewußtsein auf dem Selbstbewußtsein ruhte⁹², so bei Schlegel die Poesie auf der Poesie der Poesie, der Absicht des Werks, dem Geist: "Das Centrum in einem Werk = Instinkt + Absicht" (KA XVI, 174). Analog dem politischen, philosophischen, poetischen Selbstbewußtsein (der Französischen Revolution, Fichtes, Goethes) setzt Schlegels kritisches Selbstbewußtsein bei der Poesie der Poesie an, die sich durch die Form zum Ausdruck bringt: "Jede Form als solche gilt als eine eigentümliche Modifikation der Selbstbegrenzung der Reflexion, einer anderen Rechtfertigung bedarf sie nicht, weil sie nicht Mittel zur Darstellung eines Inhalts ist".⁹³ Der Genius zeichnet sich aus, indem sein Instinkt (als unbewußtes, kreatives Vermögen) zur Willkür geworden ist, d.h. bewußt, Absicht wurde: "Das Naive was bloß Instinct ist, ist albern; was bloß Absicht, affectirt. Das schöne Naive muß beides zugleich sein" (KA XVI, 120).

Da die Lieblingsgegenstände von Gesprächen und die Lieblingsbeziehungen aller Begebenheiten von "Schauspiel, Darstellung, Kunst und Poesie" (KA II,

⁹² Fichte 462; 466; 528.

⁹³ Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik, a.a.O. (S. 15, Anm. 29), S. 71.

131) handeln, da die "Absicht des Dichters" auf eine "nicht unvollständige Kunstlehre" (KA II, 131) gegangen sei, nicht in Form abstrakter Ästhetik, nicht als "totes Fachwerk" (KA II, 132), sondern poetisch in "lebendigen Beispielen und Ansichten" (KA II, 131), findet Schlegel eine "poetische Physik der Poesie" (KA II, 132), also "die Elemente der Poesie vorgetragen" und verweist auf die Fabrikantenkomödie, die Vorstellung der Bergmänner, das Puppenspiel und das Gedicht auf das goldene Zeitalter der Poesie, die Gauklerkünste und auf Mignon und den Harfner. Alle diese Beispiele nennen Erscheinungen der Poesie in der Poesie, die ihr Medium thematisieren und damit poetologische Funktion mitübernehmen. In diesem Rahmen mußte die Schauspielerwelt der "Grund des Ganzen" werden, weil diese Kunst "die geselligste aller Künste ist, und weil sich hier vorzüglich Poesie und Leben, Zeitalter und Welt berühren" (KA II, 132).

Die gelungene Synthese von "Philosophie der Kunst" und "reiner hoher Poesie" (ebd.) erlaubt dem Dichter, Distanz zum eigenen Werk einzunehmen, ironisch seine Schöpfung selbst scheinbar zu vernichten; der Dichter scheint "auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln" (KA II, 133), aber nicht im spielerischen Leichtsinn wie Hermesianax. Schlegel hat Goethes Ironie verstanden, die Ironie, die wohl schon im Titel der "Theatralischen Sendung" liegt und dort satirisch, elegisch und idyllisch das Verhältnis des Idealen und des Realen schildert, sich dadurch über das Reale erhebt (indem sie es auf das Ideale bezieht) und ihm so die Eigenschaft des Problems erhält.⁹⁴ Goethes ironischer, transzendentalpoetischer Roman darf nicht so gelesen werden, als ob "Personen und Begebenheiten der letzte Endzweck" wären (KA II, 133); das Erzählte ist nicht der Zweck und das Erzählen nicht das Mittel, sondern Mittel und Zweck, Erzählen und Erzähltes fallen zusammen, d.h. in gewissem Sinne erzählen die "Lehrjahre" nicht etwas, sondern sich, sind Poesie und Poesie der Poesie in einem, d.h. Kunst und Wissenschaft sind nicht auf Kosten des anderen verbunden. Die "Lehrjahre" etablieren das Selbstbewußtsein des Romans, der nicht aus einem nach "zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Forderungen zusammengesetzten und entstandnen Gattungsbegriff" beurteilt werden darf, sondern nur "aus sich selbst" (ebd.) zu verstehen ist, nur aus seiner eigenen Poesie der Poesie (vgl. zum "Don Quijote" dagegen KA XVI, 274). - Eine "schulgerechte Kunstbeurteilung", eine "sogenannte Rezension" der "Lehrjahre" erübrigt sich ebenso wie sie das Niveau des Romans nicht erreichen kann. Goethes Roman ist für Schlegel auch ein Werk der Kritik, denn es beurteilt sich nicht nur selbst, es "stellt sich auch selbst dar" (KA II, 134), denn der "vollendete Poet" muß auch ein "poetischer Kritiker", ein "Kunstphilolog" sein (KA XVI, 45). - Mit bohrender Eindringlichkeit kommt Schlegel somit aus verschiedenen Interpretationsperspektiven immer wieder auf die Grundthese zurück, wonach der "Wilhelm

⁹⁴ Goethe an den Grafen Sternberg, 26.IX.1826, WA IV.41.169.

Meister" ein Beispiel selbstreflexiver Poesie ist, ohne daß er als transzendentalpoetisch bezeichnet würde.⁹⁵

Nachdem er eine Rezension für überflüssig erklärt hat, scheint sich Schlegel in die Fallen der eigenen Interpretation zu verwickeln, wenn er schreibt: "Vielleicht soll man es [den "Wilhelm Meister"] also zugleich beurteilen und nicht beurteilen; welches keine leichte Aufgabe zu sein scheint" (KA II, 133), aber Schlegels Willkür und chaotische Disziplinlosigkeit zu belegen scheint.⁹⁶ Indes formuliert Schlegel hier lediglich die Notwendigkeit einer ironischen (transzendentalpoetischen) Zugangsweise zu diesem ironischen Roman; Ironie, als Form des Paradoxen (KA II, 153), als Selbstschöpfung des Ich und Selbstvernichtung des Ich durch das Nicht-Ich, ist die Grundform menschlicher Existenz. Ihre paradoxe Spannweite muß ausgehalten werden: Schlegel beurteilt den Roman (er schreibt ja eine Kritik) und beurteilt ihn zugleich nicht (denn die Kritik ist nur Explikation dessen, was die Poesie der Poesie im Roman impliziert):

Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden. (KA II, 173)

In diesem Zusammenhang spielt auch Schlegels Interpretation der "Hamlet"-Kapitel eine bedeutendere Rolle als seine Detailanalyse der Charaktere Aurelies und Jarnos, Marianes und Philines. Es geht um die Frage, warum unter Shakespeares Werken die Wahl gerade den "Hamlet" treffen mußte. Schlegels Überlegungen zu diesem Punkt verdienen innerhalb unserer Fragestellung erhöhte Aufmerksamkeit, nicht nur weil der "Hamlet" seit dem Studium-Aufsatz von Gewicht war, nicht nur weil hier ein zentraler Aspekt des frühromantischen "Wilhelm Meister"-Bildes angesprochen ist, sondern vor allem weil die "Hamlet"-Diskussionen innerhalb von Goethes Roman in einem vergleichbaren Verhältnis der Kritik stehen wie Schlegels Aufsatz zu Goethes Buch. Goethes "Hamlet"-Interpretation wird von Schlegel zur Interpretation der Interpretation potenziert, dergestalt daß er die seines Erachtens für Goethe am "Hamlet" interessanteste Perspektive seinerseits auf Goethes Roman anwendet.⁹⁷ Freilich ist der Gang der Argumentation bei Schlegel umgekehrt: nicht weil der "Hamlet" ein Paradebeispiel für "tiefere Künstlichkeit und Absichtlichkeit" ist, wurde er für die Besprechung in den "Lehrjahren" ausgewählt, sondern weil die selbstreflexive Natur der "Lehrjahre" das Hauptmerkmal dieses Romans ist, "mußte die Wahl den HAMLET treffen" (KA II, 139). Shakespeare ist für Goethe nach Schlegels Urteil kein "rasend toller Sturm- und Drangdichter" mehr (KA II, 282), sondern einer der absichtsvollsten Künstler. Damit

⁹⁵ Auch Mennemeier, Poesiebegriff (S. 10, Anm. 10), S. 241, und Weber, Transzendentalpoesie (S. 10, Anm. 10), S. 207, erkennen den "Wilhelm Meister" als von Schlegel transzendentalpoetisch bestimmt.

⁹⁶ Vgl. Schiller an Goethe, 23.VIII.1798.

⁹⁷ Das Folgende steht zu einem Teil in Übereinstimmung mit Klaus F. Gille, "Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen, a.a.O. (S. 26, Anm. 83), S. 116f.

stehen "Hamlet" und "Wilhelm Meister" für Schlegel in derselben Richtung (in die man auch den "Don Quijote" einreihen könnte.) "Hamlet" war schon im Studium-Aufsatz als paradigmatisches Werk der Moderne analysiert worden, nun ist die damals aufgewiesene Synthese von Poesie und Philosophie, von Kunst und Wissenschaft auch an einem Werk der Gegenwart evident geworden. Prüfen wir genau, welche Gründe für die Auswahl des "Hamlet" in Goethes Roman sprechen:

1. Es ergibt sich durch den "Hamlet" ein interessanter Streit unter den Romanpersonen, "was die verborgne Absicht des Künstlers oder was zufälliger Mangel des Werks sein möchte". (KA II, 139), d.h. dieses Drama fordert zu dem Versuch heraus, seine Poetik zwischen Absicht des Autors und Absicht des Werks zu bestimmen.
2. Der "Hamlet" greift "am schönsten [...] in die theatralische Verwicklung und Umgebung des Romans" (KA II, 139) ein: hier ist wohl an die Entsprechungen und Identifikationen zwischen Wilhelm und Hamlet, Laertes im Drama und im Roman, Aurelie und Ophelia etc. gedacht.
3. Der "Hamlet" wirft von selbst die Frage auf (wegen seiner fast unspielbaren Länge), ob "ein vollendetes Meisterwerk zu verändern oder unverändert auf der Bühne zu geben" sei.
4. "Durch seine retardierende Natur kann das Stück dem Roman, der sein Wesen eben darin setzt, bis zu Verwechslungen verwandt scheinen". (KA II, 139) Mit diesem Gesichtspunkt gibt Schlegel erstmals kein inhaltliches Kriterium mehr an, sondern eine poetologische Gemeinsamkeit zwischen Goethes poetischem und Shakespeares philosophischem "Roman" (KA XVI, 125).

Für Schlegel ist die poetologische Gemeinsamkeit aber nicht eine beiläufige Eigenschaft, sondern viel gewichtiger als die inhaltlichen Parallelen, da in der Stimmung der Inhalt von Shakespeares Tragödie den "fröhlichen Lehrjahren eines jungen Künstlers" (KA II, 140) diametral entgegengesetzt ist und beide unvereinbar sind.

Schlegels hermeneutisches Verfahren besteht darin, aus der Gemeinsamkeit zwischen "Hamlet" und "Wilhelm Meisters Lehrjahre" einen Maßstab für seine Interpretation des Romans zu gewinnen, die freilich auch, wie zu sehen war, das Schwergewicht auf die formalen Kriterien der Poetik und nicht auf das inhaltlich Erzählte legt. Abgesehen von der Darstellungsform ergeben sich nämlich für Shakespeares Drama und Goethes Roman kaum Verbindungen, diese bestehen vielmehr in der betonten Absichtlichkeit und selbstreflexiven Bewußtheit. Denn nur weil der "Geist der Betrachtung und Rückkehr in sich selbst" (der Re-flexion) "so sehr eine gemeinsame Eigentümlichkeit aller sehr geistigen Poesie" ist (KA II, 140), zu der "Hamlet" und die "Lehrjahre" zählen, kann "dies fürchterliche Trauerspiel [...] wenigstens in einer Eigenschaft sich den fröhlichen Lehrjahren eines jungen Künstlers aneigen" (KA II, 139f.).⁹⁸

⁹⁸ Der Geist der Betrachtung und der Rückkehr in sich selbst ist keine Charaktereigenschaft der Protagonisten Hamlet und Wilhelm, wie Gille, a.a.O., S. 116, meint, sondern Struktur der Werke.

"Rückkehr in sich selbst" versteht sich dabei⁹⁹ als Antwort auf ein "Herausgehen aus sich", vollendet also die dualistische Bewegung des Selbstbewußtseins von Realität und Negation, Enthusiasmus und Skepsis, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. - Freilich fehlt bei Goethe ein expliziter Hinweis auf die Selbstreflexivität des "Hamlet". Dieses Bedenken erörtert Schlegel daher im 18. Absatz mit der Unterscheidung der Kritik eines Kritikers und der eines Dichters. Denn die "Ansicht des Hamlet" bei Goethe ist "nicht sowohl Kritik als hohe Poesie" (KA II, 140). Der Dichter, der ein Kunstwerk poetisch kritisiert, zerteilt und zerlegt dieses nicht in seine Bestandteile (wie der analysierende Kritiker in seiner Charakteristik), sondern er potenziert es: er wird "die Darstellung von neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen; er wird das Werk ergänzen, verjüngern, neu gestalten". (KA II, 140) Schlegel selbst bemüht sich in seiner Kritik darum, die Einheit des Werkes nicht durch "pathologische" Zergliederung aufzulösen. Allerdings bekennt er, daß jede Interpretation über die "Grenzen des sichtbaren Werkes mit Vermutungen und Behauptungen hinausgeht" (KA II, 140): abzuwehren sind hier jene Befürchtungen, die dadurch der hemmungslosen Willkür in der Textauslegung Tür und Tor geöffnet sehen. Schlegels Verständnis von Kritik zufolge ist diese eine Potenzierung, ein Philosophieren, und damit ein unendlicher Prozeß, da Philosophie schon selbst immer Philosophie der Philosophie ist (KA XVIII, 308). "Das [nämlich über die Grenzen des sichtbaren Werks hinausgehen- MM] muß alle Kritik, weil jedes vortreffliche Werk, von welcher Art es auch sei, mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß". (KA II, 140) Das, was jedes Werk sagt, ist die Ebene des poetischen Ausdrucks und Inhalts, die übergrieffen wird von einer zweiten Ebene, derjenigen der Bewußtheit und des Wissens um jene Poesie. Beide Ebenen verhalten sich wie (nach Fichte) Bewußtsein und Selbstbewußtsein, ersteres gründet im letzteren. Veranschaulichen läßt sich dieser Gedanke damit, daß die poetologische Absichtlichkeit immer aus der Poesie des Werkes herausfiltriert werden muß und nicht unmittelbar erkennbar ist; sie steht als Regie im Hintergrund und macht gerade in ihrer Unaufdringlichkeit die "geistige" Poesie aus. Daß darüber hinaus jedes vortreffliche Werk mehr will als es weiß, deutet auf eine dritte, jener Selbstbewußtseinsebene noch überlegene Stufe, die nicht mehr im Verfügungsbereich des Dichters liegt, sondern die das Werk erst vollständig macht, indem es einer kritischen Aufnahme unterzogen wird: "für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung".¹⁰⁰

Insofern hat Schlegel seine Kritik der "Lehrjahre" an die darin vollzogene "Hamlet"-Kritik gleichsam angehängt, um nicht nur sein Verfahren zu rechtfertigen, sondern auch einen Maßstab für die Kritik aus dem kritisierten Werk selbst zu gewinnen, indem er seiner aufgestellten Forderung treu bleibt,

⁹⁹ Vgl. Ernst Behler, *Die Kunst der Reflexion*, a.a.O. (S. 12, Anm. 20).

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik*, a.a.O. (S. 15, Anm. 29), S. 63.

man könne Goethes Roman nur aus sich selbst verstehen. "Die wahre Kritik ein Autor in der 2ten Potenz" (KA XVIII, 106).

Nur ein Viertel seiner Kritik (die ja fortgesetzt werden sollte) verwendete Schlegel für den dritten und vierten Band des Romans, kritische Töne machen sich bemerkbar, so etwa wenn das 5. Buch als ein Absinken von der vorher erreichten Höhe gesehen wird; erstaunlich ist aber, mit welchem Gespür Schlegel den Scheidepunkt und die "wichtige Krise" herausfindet, die sich für Goethe selbst ergab, als er die liegengebliebene "Theatralische Sendung" im 5. Buch der "Lehrjahre" fortsetzen wollte. Der Höhepunkt der Handlung ist nun zwar mit Verwicklung und Verwirrung erreicht, aber gerade dieses Indiz wird Anlaß für eine abschätzige Beurteilung: "Kein Teil des Ganzen scheint so abhängig von diesem zu sein, und nur als Mittel gebraucht zu werden, wie das fünfte Buch" (KA II, 141). Als nichtintegriert in die sonst gelungene Synthese von Kunst und Wissenschaft wertet der Kritiker auch "theoretische Nachträge und Ergänzungen", etwa über die Unterschiede zwischen Drama und Roman, die also gar nicht, wie man doch zunächst meinen könnte, als Beitrag zur kritischen Transzendentalpoesie verstanden werden.

"Mit dem vierten Bande scheint das Werk gleichsam mannbar und mündig geworden" (KA II, 143): Entscheidend ist nicht so sehr das Mündigwerden Wilhelms (das Schlegel sowieso in Abrede stellt) als dasjenige des Romans, der nicht nur etwas über Wilhelm Meister erzählt, sondern der sich selbst als Roman zum mündigen Roman entwickelt, indem er in einer selbstreflexiven Wendung Roman des Romans ist und gleichsam das Selbstbewußtsein des Romans etabliert. Dieser Roman ist aber nicht nur Poesie, er umfaßt die "Kunst zu leben" (KA II, 143), er ist "Lebenskunstlehre" (KA II, 144), in deren Zentrum nicht nur das Individuum Wilhelm stand als vielmehr "die Natur, die Bildung selbst", die "in mannichfachen Beispielen dargestellt, und in einfache Grundsätze zusammengedrängt werden" sollte (KA II, 143). Schlegel spricht einerseits anerkennend von der "Philosophie" und der "Größe" des vierten Bandes, behandelt aber die Figuren fast durchweg ironisch, so Natalie als "Supplement des Romans", und hält die Enttäuschung des Lesers am Ende des Romans für ausgemacht:

da aus allen diesen Erziehungsanstalten nichts herauskommt, als bescheidne Liebenswürdigkeit, da hinter allen diesen wunderbaren Zufällen, weissagenden Winken und geheimnisvollen Erscheinungen nichts steckt als die erhabenste Poesie, und da die letzten Fäden des Ganzen nur durch die Willkür eines bis zur Vollendung gebildeten Geistes gelenkt werden! (KA II, 144)

Lothario, der Abbé und der Oheim sind "eigentlich die Hauptpersonen" (KA II, 145), denn sie vertreten (auf der poetischen Ebene innerhalb des Buches) jene poetologisch-überlegene, selbstreflexiv waltende künstlerische Regie aus dem Hintergrund, die auch den Dichter in seiner ironischen Haltung auszeichnet und die nicht so sehr das Erzählte als das Erzählen selbst zum Mittelpunkt werden läßt. Weil der Abbé "gern das Schicksal spielt" - auf der Ebene des Erzählhalts -, "muß er auch im Buch", d.h. in der poetologischen Darstellungsebene, "die Rolle des Schicksals übernehmen" (KA II, 146). Mignon, Sperata und

Augustin dagegen sind die "heilige Familie der Naturpoesie" (KA II, 146), freilich die Vertreter des Romantischen, aber Mignons Untergang erscheint Schlegel nicht als antiromantisch (wie Novalis), sondern als notwendig durch das "Übermaß ihrer eignen Seelenglut" (KA II, 146): Mignon repräsentiert eine expressiv-unmittelbare Naturpoesie, die im Kontrast steht zu jener distanzierteren, ironischen Poesie, in der der Roman erzählt ist. Schlegels Konzeption kritischer Transzendentalpoesie ist zwar ein Aspekt der romantischen Poesie, aber diese ist eine selbstbewußte, intellektuelle Poesie der Poesie im Bewußtsein ihrer aktuellen Gegenwart, während Mignon eine nicht lebensfähige Romantik des Gefühls verkörpert. Schlegel unterschreibt Goethes Urteil über die nicht mehr länger mögliche expressive Sturm-und-Drang-Dichtung und nimmt Goethes gewandelte, nachitalienische Poesiekonzeption, die man als "klassisch" bezeichnet, für seine Idee einer kritischen Transzendentalpoesie in Anspruch.

6. SPÄTERE ÄUSSERUNGEN SCHLEGELS ZUM "WILHELM MEISTER"

Was Schlegel im Nachlaß an Aufzeichnungen zum "Wilhelm Meister" zurückgelassen hat, kann sich nicht mit der Bedeutung der 1798 veröffentlichten Kritik messen, sondern allenfalls zur Verdeutlichung oder als Beleg mit herangezogen werden. Klarer wird aus den Fragmenten, daß Schlegels Bewunderung der "Lehrjahre" Zweifel nicht ausschloß. Die kritischen Äußerungen Schlegels aus den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts laufen darauf hinaus, daß Goethes Roman nicht romantisch genug sei (KA XVI, 108; 133; 176), daß er "nicht ganz mystisch" sei (KA XVI, 114), daß es ihm zur Vollkommenheit an Wollust und Christentum fehle (KA XVI, 133). Schlegel stößt sich auch an der als "Lebensphilosophie" definierten "eklektischen Philosophie" in Goethes Roman (KA XVIII, 12), die gerade zum "Indifferentismus" führen könne (ebd.). Aus der großen Kritik bekannt ist der Vorwurf an Wilhelm:

Goethe's schlechte Idee vom Roman, daß analytische Intrigue wesentlich dazu gehört, daß der Held ein Schwachmatikus sein muß, daß der Tom Jones ein guter Roman sein soll. Er geht überhaupt bei Aufsuchung des Geistes der Dichtarten empirisch zu Werke; nun läßt sich aber der Charakter gerade dieser Dichtart empirisch nicht vollständig und richtig auffinden. - Goethe hat die Ecken aller Dichtarten abgeschliffen. (KA XVI, 94)

Diese Fragmente verstärken die Bedenken, die Hans Eichner gegen die vermeintliche Bedeutung des "Wilhelm Meister" für Schlegels romantische Poesiekonzeption erhoben hat.¹⁰¹ Dieser Roman war für Schlegel (nur) eine Tendenz, die mit ihrem Anteil an der kritischen Transzendentalpoesie in die richtige Richtung wies, allerdings von Schlegel bald mit dem Begriff des "Modernen" vom "Romantischen" pejorativ abgesetzt wurde.

¹⁰¹ H. Eichner. Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry. In: PMLA 71 (1956), S. 1018 - 1041, hier S. 1041.

Zunächst ist aber auf die Konstellationen zu achten, in die Schlegel die "Lehrjahre" eingeordnet hat, denn Schlegel hat den Roman stets nur in der Auseinandersetzung des einen Exemplars mit der Gattung begriffen.¹⁰² - Am konsequentesten hat Schlegel an der Analogie zwischen Goethe und Fichte festgehalten, zwischen "Wilhelm Meister" und der "Wissenschaftslehre": beide wirken, heißt es an einer Stelle, aus demselben Grund nicht mehr (KA XVIII, 39), beide gelten als Essays in der Gesellschaft von Matthison und Iffland (KA XVIII, 220). In der Pariser Zeit gilt von beiden Werken noch die "Methode" als das beste (KA XVI, 475). Goethe und Fichte waren für Schlegel nicht nur darin analog, daß sie einmal die höchsten Verwirklichungen des Zeitalters darstellten, er nahm auch ein Wechselverhältnis zwischen ihnen an und baute sie so in seine eigne Philosophie ein: in Schlegels transzendental-philosophischer Bemühung, die schon einmal in Platon erreichte Synthese (KA XVIII, 295) des Idealen und des Realen wiederzuerlangen, konnte Goethe zuweilen den Platz des Realisten Spinoza gegenüber dem Idealisten Fichte vertreten (KA XVIII, 84; 256).

Nicht weniger bezeichnend als die im Athenäumsfragment 216 öffentlich behauptete Entsprechung zwischen Goethe und Fichte ist die literarische Umgebung, in der Schlegel Goethes Roman gesehen hat; am auffallendsten sind die Vergleiche mit dem "Don Quijote". Schlegel galt dieser 1798 als "noch immer der einzige durchaus romantische Roman" (KA XVI, 176) in ausdrücklicher Bevorzugung gegenüber Goethe, der die feine Urbanität des Cervantes nicht erreiche, ihm aber in anderer Beziehung vergleichbar sei (KA XVI, 216):

Im Cervantes und Meister ist positiver und negativer reiner Roman Stoff. (KA XVIII, 229)

In fast allen Romanen viel Ballast und viel Armuth außer im Meister und im Don Quijote. (KA XVI, 207)

Explizit gemacht hat Schlegel seinen Vergleich zwischen den beiden Romanen im "Gespräch über die Poesie", wo dann Cervantes und Shakespeare als die einzigen gelten, "mit denen Goethes Universalität eine Vergleichung zuläßt" (KA II, 346). - Der Hinweis auf einen Werkplan Goethes über einen metrischen "Don Quijote" als Novelle in Hexametern verdiente eine eigene Untersuchung (KA XVIII, 264).¹⁰³

Eine zweite genealogische Entwicklungslinie des "Wilhelm Meister" sieht Schlegel in der englischen Literatur; auf die Gemeinsamkeit mit dem "Hamlet" hat die Rezension schon aufmerksam gemacht, wichtiger sind jetzt die englischen Romane, die sich nicht eben der Sympathie Schlegels erfreuen. Zum Nachteil gereiche es Goethe daher, daß er den "Tom Jones" für einen guten Roman halte: dessen poetologische Essays am Anfang jeden Buches rechne Schlegel genausowenig zur kritischen Transzendentalpoesie wie die Exkurse

¹⁰² Vgl. die oben S. 3 zitierte Notiz Schlegels.

¹⁰³ Vgl. Werner Brüggemann, Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik, Münster 1958.

im "Wilhelm Meister" über Roman und Drama. Einen Bezug zu Cervantes gibt noch einmal die folgende Notiz:

Don Quixote noch immer der einzige durchaus romantische Roman. - Die Engländer - Goethe im Wilhelm Meister - haben zuerst die Idee von einer Romanpoesie in Prosa restaurirt. (KA XVI, 176)

Mit der Restauration der Romanpoesie sind wohl die Rückgriffe vor allem Fieldings ("Joseph Andrews") und Sternes auf Cervantes gemeint. Fielding ahmt Cervantes ausdrücklich nach, für Sterne ist er das große Vorbild. Noch unkonventioneller sind die Vergleiche, die Schlegel zwischen den "Lehrjahren" und den romantischen Romanen anstellt; freilich war er sich über die waltenden Rangunterschiede Goethes gegenüber Tieck und Jean Paul im klaren.¹⁰⁴

Die originellsten Erscheinungen unter den Deutschen Romanen sind Ardinghella, Woldemar, Geisterseher, Werther; die ersten gültigen *Meister, Richter* und *Tieck*. (KA XVIII, 230; vgl. KA XVI, 474)

Kommen die Vergleiche des "Wilhelm Meister" mit Fichte und einigen romantischen Romanen ganz aus dem Denken Schlegels, so trifft die Einordnung in den europäischen Literaturkontext einen Zug des Romans, der lange zu Unrecht übersehen wurde.

Neben der Besprechung von 1798 stellt das "*Gespräch über die Poesie*" die wichtigste Auslassung Schlegels zu Goethe dar; es ist zugleich als indirekte Fortsetzung jener Kritik gedacht, und der ursprünglichste Teil ist der an den Schluß gestellte, im Frühjahr 1799 entwickelte "Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken" (KA II, 339 - 347).¹⁰⁵ Im Hinblick auf die von Schlegel behaupteten Zusammenstellungen des "Wilhelm Meister" mit anderen Romanen der Moderne ist bereits in der ersten Charakteristik des "Gesprächs", den "Epochen der Dichtkunst", eine Wendung, die dem "Don Quijote" gilt, aufschlußreich, wenn man sich an die gemeinsamen Strukturmerkmale zwischen "Hamlet" und den "Lehrjahren" zurtückerinnert: "auch im zweiten Teil des DON QUIXOTE nahm er Rücksicht auf Urteile", heißt es nun (KA II, 299), "es blieb ihm ja doch frei, sich selbst zu genügen, und diese an die erste überall angebildete Masse des einzig in zwei getrennten und aus zweien verbundenen Werks, das hier gleichsam in sich selbst zurückkehrt, mit unergründlichem Verstand in die tiefste Tiefe auszuarbeiten". Die "Rückkehr in sich selbst" (KA II, 140) bezeichnete schon an den "Lehrjahren" und an "Hamlet" die ironische Selbstkritik des Werkes, die das Produzierende mit dem Produkt darstellt. Daß der "Don Quijote" in diese Parallele noch hinzunehmen ist, wird hier so deutlich wie in den Fragmenten, von Schlegel aber dezidiert behauptet im Schlußteil des "Gesprächs" (KA II, 346). Cervantes

¹⁰⁴ Vgl. Mennemeier, Poesiebegriff, a.a.O. (S. 10, Anm. 10), S. 264ff.

¹⁰⁵ Friedrich Schlegel an August Wilhelm und Caroline, Mai 1799, KA XXIV, 287.

und Shakespeare sind nicht bloß literarische Phänomene, sie stellen in der "Rede über die Mythologie" in ihrem "grossen Witz, der [...] in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt" (KA II, 318), Vorbilder für das der Moderne fehlende "Kunstwerk der Natur" dar, das in der Antike durch die Mythologie gegeben war. Schlegel scheut sich nicht, die gewichtigsten Werke Cervantes' und Shakespeares als Arabesken zu bezeichnen ("die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie", KA II, 319), freilich in dem Sinne, der die Arabeske zur Idealform der romantischen Poesie hat werden lassen.¹⁰⁶

Die an Cervantes und Shakespeare, aber auch an Goethe gerühmte Künstlichkeit in der Darstellung, die Konstruktion (die man trotz allem Organischen an den "Lehrjahren" auch nicht übersehen kann), eignet sich als Parallele zur geforderten Mythologie deshalb, weil diese, im Unterschied zur antiken Mythologie, "das künstlichste aller Kunstwerke" sein soll (KA II, 312). Diese Künstlichkeit besteht ja im potenzierenden, selbstreflexiven Charakter, wie er auch für den Idealismus Fichtes veranschlagt werden kann. Daher sieht Schlegel "in dem großen Phänomen des Zeitalters, im Idealismus [...] eine merkwürdige Bestätigung für das was wir suchen" (KA II, 313). Fichtes Idealismus war schon im Athenäumsfragment 216 als Tendenz der Zeit gekennzeichnet worden, hier steckt er, zusammen mit Cervantes und Goethe, das Feld ab, in das auch die "Lehrjahre" gehören sollen.

Um so erstaunlicher ist es, daß Goethe im "Brief über den Roman" nicht genannt wird. Der "Brief" versteht den Roman als "ein romantisches Buch" (KA II, 335), das Romantische findet sich aber in "jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen" (ebd.), das von dem Zeitalter der Französischen Revolution denkbar entfernt ist. Schlegel hat den "Wilhelm Meister" 1797/98 als ein Werk kritischer Transzendentalpoesie gelesen und in dieser Formel ein Wesensmerkmal der von der Antike unterschiedlichen modernen, progressiven, romantischen Dichtung gesehen. Im "Gespräch über die Poesie" trennt er aber bereits ausdrücklich moderne und romantische Dichtung, die dennoch über das Merkmal der kritischen Transzendentalpoesie verbunden bleiben (sonst könnten Goethe und Cervantes nicht verglichen werden), nur daß die romantische Poesie mit der phantastischen Szenerie des Mittelalters verbunden wird, während die moderne Poesie ihr eigenes Zeitalter zur Darstellung bringt. Der das "Gespräch" beschließende "Versuch" ist ausschließlich Goethe gewidmet.

Schlegel behauptet von den "Lehrjahren", daß das "eine unteilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zwiefaches, doppeltes ist. [...] das Werk ist zweimal gemacht, in zwei schöpferischen Momenten, aus zwei Ideen" (KA II, 346), womit die Ideen "Künstlerroman" und "Bildungslehre der Lebenskunst" (ebd.) gemeint sind. Es ist erstaunlich, mit welcher Treffsicherheit Schlegel die Konzeptionsunterschiede der "Theatralischen Sendung" und der "Lehrjahre" erfaßt hat (- wußte man in Weimar von dem Ur-Meister?). "Eine ebenso auffallende Duplizität ist sichtbar in den beiden künstlichsten und verstandvollsten Kunstwerken im ganzen Gebiet der romantischen Kunst, im HAMLET und

¹⁰⁶ Vgl. K.K. Polheim, Die Arabeske, a.a.O. (S. 3, Anm. 4).

im DON QUIXOTE" (KA II, 346). Die Doppelkonstruktion des "Hamlet" im handwerklichen Sinn hat Schlegel in einem Fragment aufgezeichnet:

Große Aenderungen in Hamlet, Lear, Romeo und Richard III. bei der 2ten Ausgabe. (KA XVI, 184)
Der ganze *Fortinbras* im Hamlet vielleicht ein neuer Zusatz der zweiten Ausgabe. (KA XVI, 185)¹⁰⁷

Die Doppelkonstruktion des "Don Quijote" zeigt sich dagegen in seinen beiden Teilen, die Schlegel genau deutet:

Die Hauptperson in II Don Quixote ist der erste Theil. Er ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst. (KA XVI, 269)

Die Duplizität der Konstruktion wird als ein Indiz für den poetischen, den Kunstcharakter der Werke gelesen, der in ihrem selbstreflexiven Geist der Rückkehr in sich selbst (KA II, 140; 299) aufscheint. In dieser Künstlichkeit und Bewußtheit liegt das Verbindende zwischen dem modern-progressiven Goetheroman und den romantischen Autoren wie Cervantes und Shakespeare. Im Jahr 1808, als Schlegel sich bis zu Gehässigkeiten von Goethe entfernt hatte, legte er noch einmal eine umfangreiche Besprechung Goethescher Werke (in der Cottaschen Ausgabe von 1806, Band 1 - 4) vor, in deren Mittelpunkt wieder der "Wilhelm Meister" steht. Im Grunde thematisiert Schlegel drei Punkte: zum einen nimmt er Goethes Roman hier (vgl. dagegen KA XVI, 474) gegen die von Novalis erhobenen Vorwürfe in Schutz, daß das Poetische in den "Lehrjahren" zugrunde gehe; vielmehr, so Schlegel, sei die Darstellungsart des Romans eine "durchaus poetische", selbst da, "wo das Werk gegen die Poesie [...] zu streiten scheint" (KA III, 129). Der von Novalis kritisierte Untergang Mignons und des Harfners war Schlegel schon 1798 notwendig erschienen (KA II, 146), und auch jetzt heißt es, daß "die Poesie des Gefühls und der Liebe" "in einer solchen Welt und Umgebung, ohne Rettung untergehen mußten" (KA III, 129f.), ohne daß dadurch der Verstand auf Kosten der Poesie dominiere. Das poetologische Moment der Selbstreflexion greift Schlegel aus seiner früheren Kritik wieder auf, denn die "Lehrjahre" machen mit Goethes Absichten vertraut, "nach denen er seine Werke bildete" (KA III, 113), sie geben in ihrer "Verbindung von Darstellung und Kunstansicht den besten Kommentar zu den übrigen Werken unsers Dichters" (KA III, 134). - Das zweite Hauptmoment dieser Besprechung liegt in der Betonung des Bildungsgedankens, der - Musil antizipierend - "zwischen Gefühl und Verstand" (KA III, 130) angesiedelt wird; auf subtile Weise, die man Schlegel auch als Unehrllichkeit auslegen könnte, hat er Vorbehalte im einzelnen in den Text eingebracht, oft unter Höflichkeiten versteckt. - Schließlich wird akribisch die Bezeichnung "Künstlerroman" abgelehnt und der von Schlegel einst selbst in-

¹⁰⁷ Hier irte Schlegel, denn Quarto 1 des "Hamlet" ist ein Raubdruck, erst Quarto 2 von 1604 ist wohl nach dem Manuskript des Autors gedruckt. Vgl. Shakespeare-Handbuch, hg. von Ina Schabert, Stuttgart 21978, S. 599.

augurierte Vergleich mit dem "Don Quijote" ausgeschlossen, da der "Wilhelm Meister" ein dezidiert modernes Werk und damit vom romantischen "Don Quijote" "wesentlich geschieden" sei: "Das unterscheidende Merkmal der modernen Dichtkunst ist ihr genaues Verhältnis zur Kritik und Theorie, und der bestimmende Einfluß der letzteren" (KA III, 138). Den schon zehn Jahre zuvor bei Goethe konstatierten Sachverhalt wertet Schlegel nun völlig anders, was im "Athenäum" als Poesie der Poesie begrüßt wurde, wird nun Anlaß zur Kritik.¹⁰⁸

7. UMSETZUNG

Das Ergebnis und die Bedeutung von Schlegels "Wilhelm Meister"-Beschäftigung zwischen 1798 und 1808 läßt sich schließlich auf drei Punkte bringen:

1. betont Schlegel in der Athenäumsrezension wie auch später den poetischen Charakter der Darstellungsweise des Romans und nennt ausdrücklich Ironie, Poesie der Poesie und die selbstreflexive "Rückkehr in sich selbst" als Belege für die bei Goethe konstatierte kritische Transzendentalpoesie.
2. deutet Schlegel den "Wilhelm Meister" als Werk seiner Zeit, hebt ihn als modernen Roman beispielsweise vom romantischen Don Quijote ab (zumindest ab 1799): in dieser - mit Fichte und der Französischen Revolution parallelierten - Modernität sieht Schlegel auch den Grund, weshalb "die Poesie des Gefühls und der Liebe" (KA III, 129) in dieser Umgebung einen notwendigen "Untergang" (KA II, 146) erfahren muß. Diese Deutung verteidigt den poetischen Charakter von Goethes Roman gegen die Vorwürfe von Novalis, der ihm eine gegenkünstlerische Tendenz vorgeworfen hatte.
3. unternimmt Schlegel eine Einordnung von Goethes Roman in die europäische Literatur, vor allem in Hinblick auf Cervantes, dann auch auf englische Romane.

Von allen zeitgenössischen Rezeptionen blieb Schlegels Deutung des "Wilhelm Meister" am unbeachtetsten in der umfangreichen Forschung. Während die vor allem von Körner vertretene Auffassung der harmonischen Bildung Wilhelms das Paradigma für die mittlerweile klassische Lesart des Romans als des maßgeblichen Bildungsromans abgab, blieb die Kritik von Novalis an der poesiefeindlichen Tendenz des Romans zumindest für eine sich kritisch einstufige Deutungsrichtung relevant: sie sieht in Mignon das Zentrum des Romans und muß daher seinen Schluß bedauern.

Schlegels Deutung stellt für die folgende Einlassung die Basis dar - über die vor allem in Detailanalysen hinausgegangen werden soll, wie natürlich auch Schlegels Goethebild nicht mehr das heutige sein kann. Die bislang - bei aller Anerkennung - unterschätzte Bedeutung seiner Anregung liegt aber darin, daß

¹⁰⁸ Vgl. dazu Klaus F. Gille, "Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen, a.a.O. (S. 26, Anm. 83), S. 191ff.

er mit dem Stichwort der "Poesie der Poesie" die dem Roman immanente Poetik benannt, wenn auch nicht ausgeführt hat. Diese Poetik läßt sich nicht mit der derzeitigen Vorliebe für metafiktionale Texte identifizieren, wohl aber ist eine fruchtbare Differenzierung von selbstreflexiver und metafiktionaler Dichtung möglich. Eine Gemeinsamkeit läßt sich zwischen beiden in der von Schlegel wie von jüngsten Forschern aufgestellten Geschichte selbstreflexiver bzw. metafiktionaler Texte ausmachen: Cervantes und Sterne gelten als die wichtigsten Kronzeugen. - Schließlich ist auch das dritte Moment von Schlegels Deutung für eine genauere Interpretation des Romans relevant: die "Modernität" des Romans - für den Untergang Mignons und des Harfners verantwortlich - eröffnet die Frage, die später Hegel auf die Formel vom "Ende der Kunst" brachte: ist die Tendenz des "Wilhelm Meister" antipoetisch? Der transzendentalpoetische, "moderne" (d.h. poesiefeindliche) und in bescheidenem Ausmaß auch der weltliterarische Charakter des "Wilhelm Meister" steht in den nächsten Kapiteln zur Diskussion.

ZWEITER TEIL

SELBSTREFLEXION UND SELBSTLEGITIMATION DER POESIE IM
"WILHELM MEISTER"*Erstes Kapitel: "Wilhelm Meister" - Kunst, Ethisches, Natur*

1. Poesie und Poetik im "Wilhelm Meister"

Goethe selbst hat es für eine "alberne Idee" erklärt - gegenüber dem Kanzler von Müller am 18.II.1830¹ -, die "Wanderjahre" als Ganzes "systematisch konstruieren und analysieren zu wollen". Desgleichen hat er sich auch schon über die "Lehrjahre" als eine seiner "inkalkulabelsten Produktionen" geäußert, zu der ihm "fast selbst der Schlüssel" fehle.²

Gemäß Schlegels feinsinniger Beobachtung, wonach Goethes Dichten durch die Allianz von Poesie und Poetik ausgezeichnet sei, läßt sich aber doch ein lakonischer Hinweis auf das Thema des Romans in jener prägnanten Formel entdecken, die Goethe dem gedanklich anspruchsvollsten Teil des Roman-komplexes, der Aphorismensammlung "Betrachtungen im Sinne der Wanderer", als deren Motto eingeschrieben hat: "Kunst, Ethisches, Natur" (W 307). Diese Begriffskonstellation läßt sich als folgenreich aufzudröselndes Aperçu verstehen wie auch als Anzeige einer historischen und geschichtsphilosophischen Entwicklung, der Goethe im "Wilhelm Meister" Rechnung getragen hat. Dabei hieße es allerdings dieses ungeheure Werk mißverstehen und sträflich vereinfachen, wollte man es zur Gänze auf eine Maxime festlegen, denn schon ein Blick in den Roman selbst zeigt, daß die Formel "Kunst, Ethisches, Natur" darin durchgespielt und in Frage gestellt wird: Wilhelm und Felix begegnen im Kapitel I.6 der "Wanderjahre" dem Oheim Hersilies und Juliettes, der es liebt, Sinnsprüche über die Türpfosten einmeißeln zu lassen, deren einer heißt: "Vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen" (W 73) und der sich als Umkehrung jener Wandererbetrachtung ansehen läßt, wenn die in den "Wanderjahren" geschilderte Natur vor allem als technifizierte, nützlich gemachte Natur(wissenschaft) erscheint.

Die Natur ist durch Emsigkeit, der Mensch durch Gewalt oder Überredung zu nöti-
gen. (W 438)

Hersilie aber zieht die Maxime ihres Oheims nicht nur bezeichnenderweise in das Spielfeld zwischen Mann und Frau hinüber (das ja zu den Erkenntnis-modellen "transzendentaler Moralistik" gehört³), sondern stellt den Aphorismus des Oheims auf den Kopf:

¹ Gespräche, Bd. 3/2, S. 571.

² Eckermann, 18.I.1825, S. 141.

³ S. Gerhard Neumann, *Ideenparadiese*, a.a.O. (S. 20, Anm. 56).

Wir Frauen sind in einem besondern Zustande. Die Maximen der Männer hören wir immerfort wiederholen, ja wir müssen sie in goldnen Buchstaben über unsern Häupten sehn, und doch wüßten wir Mädchen im stillen das Umgekehrte zu sagen das auch gölte, wie es gerade hier der Fall ist. Die Schöne findet Verehrer auch Freier, und endlich wohl gar einen Mann, dann gelangt sie zum Wahren, das nicht immer höchst erfreulich sein mag, und wenn sie klug ist, widmet sie sich dem Nützlichen, sorgt für Haus und Kinder und veharrt dabei. So habe ich's wenigstens oft gefunden. Wir Mädchen haben Zeit zu beobachten und da finden wir meist was wir nicht suchen. (W 74)

Wie das Motiv vom Finden des nicht Gesuchten auf den Schluß der "Lehrjahre" zurück- und die den ganzen "Wilhelm Meister"-Komplex tragende Poetik des Umwegs (s. u. S. 54ff.) vorausweist, so ist Hersilies ironische Verdrehung der hehren Oheim-Maxime ein Brennpunkt, der den Vorbehalt gegen vereinseitigende Definitionen zusammenfaßt und somit auf den nichtteleologischen, sondern offenen und zyklisch angelegten, ironisch sich selber relativierenden und kommentierenden Gang des Romans hindeutet.

Deswegen kann das, was man in unterschiedlichen Versuchen als Wilhelms "Bildung" oder "Entwicklung" in diesem Roman zu erkennen glaubte oder bestritten hat, auch nur als ein Aspekt aus einer ganzen Partitur verschiedener Stimmen angesehen werden. Was mit Wilhelm geschieht, ist nicht identisch mit der durch die Romane selbst zurückgelegten Entwicklung, die sich formal wie inhaltlich bestimmen läßt. Wilhelm wird im Lauf des Romans, von der "Theatralischen Sendung" bis zur Zweitfassung der "Wanderjahre", immer mehr von Goethes geliebtem "dramatischen Ebenbilde"⁴ zum "armen Hund"⁵, d.h. er ist nur mehr Repräsentant, symbolische Spielfigur innerhalb eines komplexen Zusammenhangs. Die ersten Interpreten der "Lehrjahre" haben das gleich erkannt. Schiller spricht von Wilhelm als der zwar notwendigsten, aber nicht wichtigsten Person⁶. Friedrich Schlegel urteilt: "Nicht dieser oder jener Mensch sollte erzogen, sondern die Natur, die Bildung selbst sollte in man-nichfachen Beispielen dargestellt, und in einfache Grundsätze zusammenge-drängt werden".⁷ Auch Schelling sieht in Wilhelm nicht mehr als "das Band um die volle Garbe".⁸ Der Weg Wilhelms zwischen 1777 und 1829, zwischen Schauspieler und Wundarzt, kann daher nicht als alleinige Richtschnur der ganzen Romanidee gelten. Vor allem die "Wanderjahre" in ihrer Anlage als zy-klisches, "collectives" Werk verbieten jede einsträngige Sicht.⁹

⁴ Goethe an Charlotte von Stein, 24.VI.1782, WA IV.5.352.

⁵ Gespräche, Bd. 3/1, S. 234.

⁶ Schiller an Goethe, 28.XI.1796, GA 20, 280.

⁷ KA II, 143.

⁸ Schelling, Philosophie der Kunst, a.a.O. (S. 20, Anm. 58), S. 319.

⁹ Ein Paradebeispiel abstruser Vereinseitigung ist der Versuch Anneliese Klingenberg's, die "Wanderjahre" als dialektischen Stufenbau zu deuten, wobei der vorbildlichen Rahmenhandlung die negativ gewerteten Novellen entgegengesetzt werden. In: A.K., Goethes Roman "Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden". Quellen und Komposition, Berlin und Weimar 1972, S. 150ff.

Die mit dem lakonischen Aperçu "Kunst, Ethisches, Natur" angesprochene Perspektive kann daher auch nicht verselbständigt werden - gerade ihrer Umkehrung kommt für den Roman noch größere Bedeutung zu -, aber sie beruft doch jene "drei Weltgegenden"¹⁰, die für Goethe immer wieder Ausgangspunkt und Gegenstand seines Selbst- und Weltverständnisses wurden: Gegenüber Jacobi stellt sich Goethe als dreifache Einheit von Dichter, Naturforscher und sittlicher Person dar, der der gleichsam "hypsistarische" Pluralismus von Poly-, Pan- und Monotheismus zugeordnet wird.¹¹ Dieselbe Konstellation repräsentiert die gegenüber Zelter mitgeteilte Trias von Shakespeare (Kunst), Linné (Natur) und Spinoza (Ethik) als denjenigen, von denen Goethe am meisten gelernt habe.¹² Aufschlußreich ist der autobiographische Rückblick "Der Einschnitt des Italien-Erlebnisses wie der Französischen Revolution in die dreifache Betätigung als Künstler, Natur- und Sittenforscher auseinandergelegt wird."¹³

2. "Theatralische Sendung" - "Lehrjahre" - "Wanderjahre"

Die für Goethes Werk kennzeichnende Durchdringung von Kunst, Ethischem und Naturforschung läßt sich in einem ersten Durchgang auseinanderfalten und den drei wesentlichen Stadien des "Wilhelm Meister"-Komplexes zuordnen. Die "Theatralische Sendung" steht mit der eindeutig gewerteten Polarität von Kunst und Ökonomie, von Schauspielertum und Handelsstand noch weit unproblematischer im Glauben an die schöpferische, verändernde Kraft des Künstlertums als die "Lehrjahre". Wilhelm hält das verachtete Gewerbe "für eine drückende Seelenlast, für Pech, das die Flügel seines Geistes verleimte, für Stricke, die den hohen Schwung der Seele fesselten, zu dem er sich von Natur das Wachstum fühlte" (W 549; vgl. W 601f. und 630f.). Wilhelms Theaterbegeisterung wird zwar ebenso belächelt wie der Wunschtraum des Nationaltheaters (W 566 und 669), aber an seiner ernsthaften Begabung zum Dichter besteht eigentlich kein Zweifel, gesteht ihm doch Goethe sogar die Verfasserschaft von "Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen" (W 686) zu, und seine "Belsazar"-Tragödie gilt einem ausgewiesenen Kenner, dem Herrn von C., als das beste deutsche Versdrama (W 685). Zwar haftet schon hier Mignon ein unheimliches Moment des Sonderbaren, Fremden und Abenteuerlichen an (W 682), sie kommt Wilhelm erst aus "der knechtischen Entfernung nach und nach ein wenig näher" (W 727), aber doch stellt der Harfner den Inbegriff des Dichters dar, wie zumindest Wilhelm ihn sich vorstellt (W 598 - 600), ohne daß er, wie in den "Lehrjahren", als pathologischer Charakter erscheint. Shakespeare und sein Fürsprecher Jarno

¹⁰ WA II.6.132.

¹¹ Goethe an Jacobi, 6.I.1813, WA IV.23.226.

¹² Goethe an Zelter, 7.XI.1816, WA IV.27.219.

¹³ WA II.6.131f. Vgl. auch II.11.374 und Goethe an Wieland, September 1788, WA IV.9.15.

sind am ehesten Vertreter eines rationalen Einflusses, der aber den Gesamteindruck nur bestärkt, daß in dieser Romanfassung die Kunst noch als die höchste Form des Daseins gilt. Die "gährende Zeit dieser natürlichen Kunstbemühungen" (W 551) ist in den "Lehrjahren" vorbei, in denen die Kunst nicht mehr als Naturkraft gestaltet und daher auch die in Mignon und dem Harfner repräsentierte Kunstauffassung angefochten wird.

Mignons Naturpoesie zerbricht, sobald sie im 7. Buch der "Lehrjahre" (Buch 1 - 5 sind die Umarbeitung der "Sendung") mit dem ökonomisch-rationalen Ethos der Turmgesellschaft in Verbindung tritt. Die "Lehrjahre" beschreiben eine ganz andere Welt als die "Theatralische Sendung", Wilhelm ist nur mehr noch rezipierender Kunstenthusiast, der überdies als Schauspieler scheitert und sein höchstes Glück erst erreicht, als er sich mit Natalie verbindet und damit in den Turmbereich eintritt. Natalie ist die höchste Erscheinungsform des Sittlichen im Roman, die wahre "schöne Seele" (L 651), und faßt zusammen, was Jarno schon im 3. Buch an Wilhelm heranzutragen versuchte - das Ethos der Tat und Nützlichkeit, das die individuelle und gewissermaßen a-soziale Kunst Mignons und des Harfners unmöglich macht: "Lassen Sie den Vorsatz nicht fahren, in ein tätiges Leben überzugehen" (L 206; vgl. L 651: "Lassen Sie uns zusammen auf eine würdige Weise tätig sein").

Die "Wanderjahre" führen diese Anlage konsequent weiter und weiten den Roman aus in die "collective" (s.u.) Darstellung von Gemeinschaftsverbänden, "das Individuum geht verloren".¹⁴ Jarno-Montan formuliert auch hier die entscheidende Erkenntnis, daß es "jetzo die Zeit der Einseitigkeiten" (W 43) sei; der Einzelne soll sich nicht mehr als Ganzheit ausbilden, sondern in der Beschränkung auf *ein* Handwerk - nicht auf eine Kunst - sich zum nützlichen Glied des Ganzen machen. Das individuell gefärbte Ethos des Turms der "Lehrjahre" hat sich angesichts der modernen Gesellschaft zum Ethos des Sozialverbandes erweitert. Die ökonomische Entwicklung vor allem des sehr bewußt registrierten Maschinenwesens im "velociferischen Jahrhundert"¹⁵ schleift die Eigentümlichkeit des Individuums ab zugunsten einer übergeordneten Nützlichkeit. Ökonomie und Technik greifen dazu auf die Erkenntnisse der Naturwissenschaft zurück, die als Astronomie, Mathematik und Medizin in den Roman Eingang findet. Der Weg von der "Kunstperiode" der "Theatralischen Sendung" über den ethischen Optimismus des Adels in den "Lehrjahren" führt in den "Wanderjahren" zur naturwissenschaftlich geprägten Vorherrschaft von Technik und Ökonomie, während Kunst und Phantasie so gut wie ganz verdrängt zu sein scheinen:

Daß die Natur die uns zu schaffen macht gar keine Natur mehr ist sondern ein ganz anderes Wesen als dasjenige womit sich die Griechen beschäftigten.¹⁶

¹⁴ Goethe, Bedeutung des Individuellen, WA I.36.276.

¹⁵ Goethe an Boisserée, 20.IV.1827, WA IV.42.146; vgl. Goethe an Reinhard, 26.XII.1825, WA IV.40.198.

¹⁶ Goethe, Paralipomena, WA II.13.445.

In diese Richtung sahen die ersten Leser sogar schon die "Lehrjahre" weisen, denen Novalis bekanntlich "künstlerischen Atheismus" vorwarf¹⁷, und von denen auch Schelling sagte, daß hier der Kampf des Idealen mit dem Realen "unter dem Einfluß des Zeitalters [...] praktisch endigen muß".¹⁸ 1807 bemerkt Joseph Görres:

So verkünden die Zeichen der neuesten Zeit, daß die Poesie in die Ökonomie und Industrie sich verlieren wird. Diesen Übergang in die kalte Zeit bezeichnet Meister prophetisch.¹⁹

Ist damit in einem ersten Durchgang, der seine Umkehrung nach sich zieht, so etwas wie eine inhaltliche Entwicklungslinie der "Wilhelm Meister"-Romane abgelesen worden, - die sich überdies in den Titeln widerspiegelt: die "Sendung" nennt die Berufung des schöpferischen Individuums aus sich selbst, "Lehrjahre" bedürfen des erzieherischen (ethischen) Modells von Meister und Schüler, "Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden" führen dann bereits die Gemeinschaft im Titel -, so muß nun aus der Goetheschen Darstellung des Zeitalters, wie sie sich am radikalsten in den "Wanderjahren" findet, der Grund gesucht werden, weshalb die poetische Durchführung (der inhaltlichen Entwicklung weg von der Kunst) sich dieser Perspektive nicht unterstellen läßt. Daß nämlich im "Wilhelm Meister" die Form zum Widerstand gegen den auf inhaltlicher Ebene dargestellten Sieg der Ökonomie wird, diese Einsicht hat das Buch von Hannelore Schlaffer unmißverständlich klargelegt.²⁰

3. Die "Wanderjahre" und das "velociferische Jahrhundert"

Die "Wanderjahre", als Konsequenz der zeitgenössischen Entwicklung und der Anlagen in den "Lehrjahren", zeigen nicht mehr eine (für das 18. Jahrhundert schon kaum mehr mögliche) Utopie des "Reformadels"²¹, sondern stellen die moderne Industriegesellschaft des Frühkapitalismus in den Blick. Lotharios Pathos der Tat: "Lassen Sie uns zusammen auf eine würdige Weise tätig sein" (L 651), ist in den "Wanderjahren" überholt von der technischen Entwicklung, die mit dem aufkommenden Maschinenwesen einerseits die individuelle Arbeit entwertet und andererseits den Aufbruch in noch unerschlossene Gegenden er-

¹⁷ Novalis, Schriften, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Bd. III, Stuttgart 31983, S. 639.

¹⁸ Schelling, Philosophie der Kunst, a.a.O. (S. 20, Anm. 58), S. 325.

¹⁹ Zitiert bei Klaus F. Gille (Hg.), Goethes "Wilhelm Meister". Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre, Königstein/Ts. 1979, Einleitung, S. XVI.

²⁰ Hannelore Schlaffer, Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980. Vgl. die Rezension von Gerhard Neumann in: Arbitrium 3 (1985), H. 3, S. 288 - 293.

²¹ Vgl. Rolf-Peter Janz, Zum sozialen Gehalt der "Lehrjahre". In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie, Festschrift W. Emrich, hg. von H. Arntzen, Berlin 1975, S. 320 - 340.

zwingt. Das Pathos der Tat ist der nüchternen Notwendigkeit gewichen, sich auf ein der Gemeinschaft nützlich Handwerk zu beschränken. Montan erklärt das Ideal der allgemeinen Bildung für "Narrenposen" (W 305); er, als der zur Turmgesellschaft gehörende Einzelgänger, erkennt aus dem Abstand die Gegenwart als eine Zeit der Einseitigkeiten, in der der Einzelne - zumindest in der Regel - nur als "Organ" (W 43) überleben kann.²² Naturwissenschaft und Technik stehen im Dienst eines sich verselbständigenden ökonomischen Fortschritts und Rationalismus, die Provinz des aufgeklärten Oheims ("Wanderjahre", Kapitel I.5-7) ist paradigmatisch auf Nutzen, Genuß und Zweck abgestellt. Das vielfach angesprochene, bedrohliche Maschinenwesen (W 133, 362, 366, 460) ist nur die andere Seite der Perfektionierung technisch-naturwissenschaftlicher Möglichkeiten: das Sehrohr des Astronomen holt den Jupiter beängstigend nahe heran, so daß Wilhelm Recht zu haben scheint, wenn er sagt:

Ich habe im Leben überhaupt und im Durchschnitt gefunden, daß diese Mittel, wodurch wir unsern Sinnen zu Hülfe kommen, keine sitlich günstige Wirkung auf den Menschen ausüben. (W 132)

Dem entspricht die Wanderermaxime: "Mikroskope und Fernrohre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn" (W 316). Wilhelms Rückblick auf seine Arztausbildung und die Begegnung mit dem Anatom ("Wanderjahre" III.3) zeigt von einer anderen Seite den Übergang von der Kunst zur Technik, indem dieser statt künstlerischer Einzelleistungen nun nützliche Serienprodukte anfertigt. Lenardos Tagebuch scheint den Sieg der Technik bis ins künstlerische Medium des Romans hineinzuverlängern.

Am deutlichsten hat sich Goethe - während der Arbeit am letzten Roman - in jenem Brief an Zelter vom 6.VI.1825 zur Situation seiner Zeit geäußert:

Junge Leute werden viel zu früh aufgeregt und dann im Zeitstrudel fortgerissen; Reichtum und Schnelligkeit ist was die Welt bewundert und wozu jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Facilitäten der Communication sind es worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren. Und das ist ja auch das Resultat der Allgemeinheit, daß eine mittlere Cultur gemein werde, dahin streben die Bibelgesellschaften, die Lancasterische Lehrmethode, und was nicht alles.

Eigentlich ist es das Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leichtfassende praktische Menschen, die, mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über die Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Höchsten begabt sind.²³

Dem modernen Industriezeitalter und seinen "Facilitäten der Communication" tragen die "Wanderjahre" in jeder Hinsicht Rechnung: neben dem schon er-

²² Vgl. Goethe zu Riemer im Jahr 1807. Gespräche, Bd. 2, S. 360.

²³ WA IV.39.216.

wähnten Sehrohr taucht im Roman ein "Täfelchen" auf, worauf Wilhelm "den beweglichen Mittelpunkt unsrer Kommunikationen erkennen" kann, wie ihn der Abbé wissen läßt (W 264 und 334). "Etwas muß getan sein in jedem Moment" (W 435) ist die Maxime der Auswanderer nach Amerika, die deshalb vor der Zeit den höchsten Respekt haben:

Die Uhren sind bei uns vervielfältigt und deuten sämtlich mit Zeiger und Schlag die Viertelstunden an, und um solche Zeichen möglichst zu vervielfältigen geben die in unserm Lande errichteten Telegraphen, wenn sie sonst nicht beschäftigt sind, den Lauf der Stunden bei Tag und bei Nacht an, und zwar durch eine sehr geistreiche Vorrichtung. (W 434f.)

Wie ernsthaft Goethe diese Beobachtung der Phänomene seiner Gegenwart betrieben hat, zeigt sich auch daran, daß einige Reflexionen aus den zum Roman gehörenden Aphorismensammlungen deutlich ihre Kritik an "dem schnellen Umtriebe der Welt" (W 517, MuR 770) formulieren:

Es begegnet mir von Zeit zu Zeit ein Jüngling, an dem ich nichts verändert noch gebessert wünschte; nur macht mir bange, daß ich manchen vollkommen geeignet sehe, im Zeitstrom mit fortzuschwimmen, und hier ist's, wo ich immerfort aufmerksam machen möchte: daß dem Menschen in seinem zerbrechlichen Kahn eben deshalb das Ruder in die Hand gegeben ist, damit er nicht der Willkür der Wellen, sondern dem Willen seiner Einsicht Folge leiste. (W 312, MuR 477)

Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verspeist, den Tag um Tage vertut, und so immer aus der Hand in den Mund lebt, ohne irgend etwas vor sich zu bringen. Haben wir doch schon Blätter für sämtliche Tageszeiten! ein guter Kopf könnte wohl noch eins und das andere interkalieren. Dadurch wird alles, was ein jeder tut, treibt, dichtet, ja was er hat, ins Öffentliche geschleppt. Niemand darf sich freuen oder leiden als zum Zeitvertreib der übrigen; und so springt's von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt, von Reich zu Reich, und zuletzt von Weltteil zu Weltteil, alles veloziferisch. (W 312, MuR 479)²⁴

So wenig nun die Dampfmaschinen zu dämpfen sind, so wenig ist dies auch im Sittlichen möglich; die Lebhaftigkeit des Handels, das Durchrauschen des Papiergelds, das Anschwellen der Schulden, um Schulden zu bezahlen, das alles sind die ungeheuern Elemente, auf die gegenwärtig ein junger Mann gesetzt ist. Wohl ihm, wenn er von Natur mit mäßigem, ruhigem Sinn begabt ist, um weder unverhältnismäßige Forderungen an die Welt zu machen, noch auch von ihr sich bestimmen zu lassen. (W 313, MuR 480)

Die "Pädagogische Provinz" in den "Wanderjahren", die so ambivalent geschildert ist, gehört mit in diesen Strom der Zeit hinein; ihre lesbaren Ordnungen der Kleider- und Grußzeichen bezwecken, aus den Zöglingen möglichst bald ihre Eignung für ein der Gemeinschaft nützlich Handwerk herauszufinden. Daß dabei die Umwege abgekürzt werden sollen (W 162), macht aller-

²⁴ Zu MuR 479 vgl. die Erläuterungen Max Heckers in: MuR, S. 288.

dings hellhörig: die "Lehr-" und "Wanderjahre" sind dadurch gekennzeichnet, daß immer, wo ein Umweg abgekürzt, wo der direkte Weg gewählt wird, eine böse Überraschung dem Wandernden aufwartet (s.u. S. 54ff.).

Daß seine eigene Zeit der Kunst nicht mehr günstig ist, hat Goethe vielfach betont und bemerkt, ohne jemals den Anspruch aufzugeben, daß gerade deswegen sich die Kunst zu behaupten und aus sich selbst zu rechtfertigen habe. Der Kunstfeindlichkeit seiner veloziferischen Zeit hat Goethe daher eine gegenläufige Poetik der Selbstreflexion entgegengesetzt:

In der jetzigen Zeit soll niemand schweigen oder nachgeben; man muß reden und sich rühren, nicht um zu überwinden, sondern sich auf seinem Posten zu erhalten; ob bei der Majorität oder Minorität, ist ganz gleichgültig.²⁵

Am 13.VII.1804 heißt es an Zelter, "daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, insofern sie tüchtig und der Ewigkeit werth ist, mit der Zeit im Widerspruch befindet".²⁶ - "Schon fast seit einem Jahrhundert wirken Humaniora nicht mehr auf das Gemüth dessen der sie treibt" - schreibt Goethe an Knebel im November 1808.²⁷ Seine Annalen für das Jahr 1805 beschließt Goethe mit einer eindringlichen Schilderung des Umschlags vom "künstlerischen Blick" zu dem des Naturforschers, der "bei gebändigter Selbstigkeit" den Objekten nunmehr das ihnen "gebührende Recht widerfahren" läßt.²⁸ Zusammengehalten mit der Erkenntnis, daß "die Muse das Leben zwar gern begleitet, aber es keineswegs zu leiten versteht"²⁹, scheint sich hier bei Goethe die Bestätigung für das Verschwinden der Kunst abzuzeichnen, das man dann, zumal da Hegels These vom Ende der Kunst in greifbarer Nähe zu liegen scheint, durch die Zersplitterung der Darstellungsform und die Aufgabe eines einheitlichen Erzählens gerade in den "Wanderjahren" lange genug dokumentiert sah.

Erst die von Erich Trunz angeregten oder durchgeführten Forschungen zu den "Wanderjahren" erbrachten die gebührende Aufmerksamkeit für die in der Form des Romans möglicherweise steckende Botschaft. Für den hier unternommenen Versuch, Goethes "Wilhelm Meister" auf seine immanente Poetik - als eine "kritische Transzendentalpoesie" - hin zu befragen, sind dann allerdings die Untersuchungen wegweisend, die über Trunz hinausgehen und die von ihm behauptete Zweiteilung der "Wanderjahre"³⁰ in Rahmen und Novelleneinlagen aufgeben.³¹

²⁵ MuR 159.

²⁶ WA IV.17.151.

²⁷ WA IV.20.223.

²⁸ WA I.35.244.

²⁹ Goethe, Wohlgemeinte Erwiderung, WA I.41, 2. S. 377.

³⁰ Erich Trunz, Kommentar. In: ders., Goethes Werke Band 8, (Hamburger Ausgabe), München 111982, S. 527ff.

³¹ Volker Neuhaus, Die Archivfiktion in "Wilhelm Meisters Wanderjahre". In: Euph 62 (1968), S. 13 - 27. Manfred Karnick, Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Kunst des

4. Goethes gegenläufige Poetik: Natur, Ethisches, Kunst

Der von Goethe genau beobachteten und in den verschiedenen Stadien des "Wilhelm Meister"-Romans zur Darstellung gebrachten gesellschaftlichen Entwicklung, die hier unter bewußter Vereinfachung in die Begriffe "Kunst, Ethisches, Natur" gefaßt wurde, entspricht im gegenläufigen Sinn die Darstellungsweise des Romans. Dabei kommt es nicht darauf an, Goethe nachzuweisen, daß er von Anfang an seine poetologischen Darstellungsmöglichkeiten bewußt als Gegenkraft eingesetzt habe, sondern zunächst soll die allzu einlinige Festschreibung des Romaninhalts durch einen Gegensinn erweitert werden. Den drei Stadien der "gesellschaftlichen" Entwicklung und des Erzählinhalts lassen sich in umgekehrter Reihenfolge die Positionen: Natur, Ethisches, Kunst auf der poetologischen Gegenseite zuordnen. Dazu ist von der grundsätzlichen Scheidung zwischen dem poetisch Dargestellten und der ihr vorgeordneten poetologischen Darstellung auszugehen.

Dann aber ist es sehr deutlich, daß Goethes Erzählen in der "Theatralischen Sendung", die der Kunst noch primäre, gesellschaftsverändernde Kraft zuweist, als besonders natürlich im Sinne von realistisch zu gelten hat. So wie hier die Naturpoesie einer Mignon nur erst leise angezweifelt wird, so ist der Roman noch selbst von einer Natürlichkeit und Unmittelbarkeit des erzählerischen Zugriffs geprägt. Das betrifft die Ungeniertheit, mit der über Erotisches gesprochen wird (was die "Lehrjahre" eindämmen), aber vor allem auch den Stil, der gegenüber der späteren Überarbeitung sehr viel lebensnäher ist und dazu auch auf dialektale Formen zurückgreift. Wilhelm selbst ist hier noch eine Art Natur-Künstler, der bekenntnishafte Selbstaussdruck der Lyrik ist noch kein isolierter Fall wie in den "Lehrjahren", so daß das mündliche, unmittelbar aus dem Herzen hervorbrechende Dichten, gleichsam der direkte Weg, vorherrschend ist. Das Theater und Mignon stehen sich noch nicht unversöhnlich gegenüber (s.u.), sondern die Kunst in allen Erscheinungsformen tritt noch ungeboren aus der Natur hervor. Kunst und Natur bilden noch ein vermittelbares Paar, so daß Wilhelm sogar auf natürlichem Weg die Forderung der drei Einheiten aus dem Drama selbst entwickeln will (W 590).

Goethes Italienerlebnis und die Erfahrung der Französischen Revolution lösen einen am "Wilhelm Meister" ablesbaren grundsätzlichen Konzeptionsumschwung in der Poetik aus: Es war nicht mehr möglich, die "Sendung" zu Ende zu schreiben, sondern das Ende des neuen Romans (die Turmgesellschaft) mußte bereits dessen Anfang umprägen. Aufschlußreich ist die Tatsache, daß Buch 1-5 der "Lehrjahre" - die überarbeitete "Sendung" - das ethische Moment erst sehr behutsam einführen (Begegnung mit Jarno und Natalie), der ethische

Mittelbaren. Studien zum Problem der Verständigung in Goethes Altersepoche, München 1968. Heidi Gidion, Zur Darstellungsweise von Goethes "Wilhelm Meisters Wanderjahre", Göttingen 1969. Klaus-Peter Hinze, Kommunikative Strukturen in Goethes Erzählungen. Köln, Wien 1975. Hannelore Schlaffer, Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980.

Tenor wird erst mit dem ganz neu geschriebenen 6. Buch angeschlagen; dieses Buch hat Goethe in Angriff genommen, bevor das 5. Buch fertig war, da sich aus dem in den "Bekenntnissen" deutlichen Eintritt des Ethischen in den Roman die entscheidende Umgestaltung der "Sendung" ergab. Das 6. Buch weist "vor und rückwärts": "es begrenzt zugleich leitet und führt".³²

Der Eintritt des Ethischen und damit des Überindividuellen in den Roman, der der Naturpoesie Mignons und des Harfners gefährlich wird, vollzieht sich nun auffälligerweise zu genau demselben Zeitpunkt auch auf der poetologischen Ebene: Erzählen die fünf ersten Bücher der "Lehrjahre" wo nicht realistisch-natürlich wie die "Sendung", so doch gut auktorial und ohne wesentliche Unterbrechungen, so kann auch auf poetologischer Ebene von einer Wendung ins Ethisch-Soziale gesprochen werden, insofern nun der Leser aus der auktorialen Bevormundung in die Eigenverantwortung entlassen wird. Er wird mit dem 6. Buch nicht mehr vom Erzähler geführt, immer mehr muß er nun selbst die gegeneinander abgesetzten Partien des Romans synthetisieren. Bereits in den beiden letzten Büchern der "Lehrjahre" zeichnet sich, wenn auch erst behutsam, jene dann in den "Wanderjahren" radikalisierte Aufspaltung der Erzählfunktion ab, die den Leser produktiv in Anspruch nimmt (s.u. S. 144 ff.).

Die eigenwillige Form der "Wanderjahre" wird in einem späteren Abschnitt aus dem Kontext des Goetheschen Spätwerks entwickelt, aber soviel läßt sich schon hier absehen, daß die "Wanderjahre" den in den "Lehrjahren" als ethisch-soziale Aufwertung des Lesers begonnenen Prozeß ins konsequente Extrem weiterführen: Der Rücktritt einer einheitlich legitimierenden Erzählinstanz hinter eine Vielzahl von Binnenerzählern, die nur durch die Fiktion eines Archivs und eines Redakteurs zusammengehalten werden, führt zu einer noch sehr viel schwerer lesbaren Künstlichkeit der Darstellung, weshalb die "Wanderjahre" lange Zeit unterschätzt wurden. Die hier dargestellte Gegenwart zu der Naturpoesie und realistischen Erzählweise der "Theatralischen Sendung" wird deutlich, eine mündliche Kunst im Sinne von Mignons Naturpoesie ist nicht mehr möglich; Wilhelm schreibt von Anfang an, aber ohne je zu dichten, es wird in diesem Roman permanent gelesen (Novellen, Tagebücher, Briefe) und geschrieben, so daß das Archiv Makaries nur der Niederschlag des Archivs ist, das der Roman selbst darstellt. Eine individuelle Kunst scheint es nicht mehr zu geben, alle Formen sind organisiert. An die Stelle ursprünglicher Naturpoesie tritt eine moderne Kultur der Schriftkunst, die nunmehr voll bewußt als Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Gegenwart gedacht ist. Kunst und Natur bilden kein ausgleichbares Paar mehr, sondern der denaturierten Naturwissenschaft und Naturbeherrschung der Technik steht nun selbstbewußt eine hochdifferenzierte Kunst gegenüber, die mittels ironisch-symbolischer Spiegelungsverfahren sich selber reflektiert, sich ihre eigene Poetik vorgibt und sich damit aus sich selber legitimiert.

Das drückt am deutlichsten der vielberufene Brief an Iken vom 27.IX.1827 aus:

³² Goethe an Schiller, 18.III.1795, WA IV.10.245.

Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direct mittheilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimern Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.³³

Goethes indirektes Spiegelungsverfahren kommt weder von ungefähr noch allein aus der Struktur der Sprache³⁴, sondern von den modernen Erfahrungen her, die nicht mehr anders darzustellen sind: Es sind eben die, die vor allem die "Wanderjahre" gestalten - die gesellschaftliche Entwicklung hinein in die Verflechtung von Ökonomie, Naturwissenschaft und Technik. Diesem schnellen Umtrieb der Welt und dem Veloziferischen des Jahrhunderts setzt Goethe bewußt eine Gestaltungsweise entgegen, die nicht unmittelbar und griffig mitzuteilen oder aufzufassen ist, die also nicht "im nächsten Augenblick den vorgehenden verspeist" (W 312), sondern die gleichsam versteckt und daher nur indirekt zugänglich ist. Goethe versteht die Kunst nicht als ökonomisches Prinzip, sondern im Gegenteil als "Verschwendung", d.h. als Umweg. Wie Goethe der gesellschaftlichen Entwicklung seine gegenläufige Poetik mit dem Ziel einer selbstreflexiven Schriftkunst entgegensetzt, so steht auch der direkte, veloziferisch schnelle Gang der modernen, rationalisierten Lebenswelt in Opposition zu den - ökonomisch gesagt - "unnötigen" Umwegen der Poesie:

Weil die "poetische Vorstellung", wie sie Hegel in seiner "Ästhetik" bestimmt, "die Fülle der realen Erscheinung in sich hinein" nimmt und "dieselbe mit dem Inneren und Wesentlichen der Sache unmittelbar zu einem ursprünglichen Ganzen in eins zu arbeiten" weiß, liegt das Interesse dieser poetischen Vorstellung darin,

beim Äußeren, insofern es die Sache in ihrer Wirklichkeit ausdrückt, zu *verweilen*, es für sich der Betrachtung wert zu achten und ein Gewicht darauf zu legen. Die Poesie ist deshalb in ihrem Ausdrucke *umschreibend*: doch Umschreibung ist nicht das rechte Wort; denn wir sind, in Vergleich mit den abstrakten Bestimmungen, in welchen ein Inhalt sonst unserem Verstande geläufig ist, vieles als Umschreibung zu nehmen gewohnt, was der Dichter nicht so gemeint hat, so daß von dem prosaischen Standpunkte aus die poetische Vorstellung kann als ein Umweg und nutzloser Überfluß angesehen werden.³⁵

Goethes Plädoyer für den Umweg belegt seine Ablehnung politisch tendenziöser Stellungnahmen ebenso sehr wie die Distanz zwischen seinem Alterswerk und dem gleichzeitig anbrechenden, politisch engagierten poetischen Realismus, der in Heine und Büchner seine Fürsprecher hat. Dabei hatte sich Goethe

³³ WA IV.43.83.

³⁴ Wie dies die These von Karnick ist, a.a.O. (S. 50, Anm. 31).

³⁵ Hegel, Ästhetik, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 15, S. 278.

schon in einem Brief vom 23.XII.1797 an Schiller gegen alle direkte, naturalistische Kunst gewandt, die der Imagination keine Tätigkeit übrig lasse.³⁶

5. Umweg im "Wilhelm Meister"

Goethes poetologisches Konzept des Umwegs, des "indirecten Wegs"³⁷, wird sich im Durchgang durch die "Lehr-" und "Wanderjahre" erweisen. Hier sei vorweg gezeigt, daß auch vom Romaninhalt her dem Umweg eine maßgebliche Rolle zukommt. In den "Lehrjahren"³⁸ taucht das Motiv des Umwegs an signifikanten Stellen auf, und zwar zum ersten Mal im Mund des als Landgeistlichen gekleideten Abbés, also des Hauptes der Turmgesellschaft, die ja direkte Zugänge auch selbst weitgehend zu vermeiden versucht. Das extemporierte Rollenspiel der Schauspieler auf der Wasserfahrt hält der Landgeistliche für "die beste Art die Menschen aus sich heraus und durch einen Umweg wieder in sich hinein zu führen" (L 127): Der Umweg ist so gut wie nie etwas, das man sich eigentlich hätte "sparen" können, sondern er ist ein notwendiger Umweg, ja der eigentliche Weg selbst, denn Abkürzungen führen oft ins Verderben. Der Umweg ist somit kaum eine Beschwerlichkeit, sondern meist etwas Un-umgängliches. Allerdings entzieht sich eine wichtige Stelle aus dem 3. Buch dieser Schematisierung; es ist diejenige Passage, die als einzige in der "Sendung" vom Umweg gesprochen hatte:

Der Mensch kommt manchmal, indem er sich einer Entwicklung seiner Kräfte, Fähigkeiten und Begriffe nähert, in eine Verlegenheit, aus der ihm ein guter Freund leicht helfen könnte. Er gleicht einem Wanderer, der nicht weit von der Herberge ins Wasser fällt; griffe jemand sogleich zu, risse ihn ans Land, so wäre es um einmal naß werden getan, anstatt daß er sich auch wohl selbst, aber am jenseitigen Ufer, heraus hilft, und einen beschwerlichen weiten Umweg nach seinem bestimmten Ziele zu machen hat. (L 193)

Im 6. Buch wird die Passion Christi als ein Umweg geschildert, durch den er "wieder zu den lichten Höhen aufgestiegen" sei, "wo wir auch wohnen sollten, um glücklich zu sein" (L 424), aber die schöne Seele scheint wenig davon verstanden zu haben, wenn sie am liebsten "einen großen Umweg" (L 426) sich erspart hätte, der sie doch gerade zum prägenden Erlebnis mit den Herrnhutern führte. Der Umweg wird dann wieder im Glaubensbekenntnis des Turms aufgegriffen, wenn Wilhelm den Denkspruch verkündet bekommt: "Steile Gegenden lassen sich nur durch Umwege erklimmen, auf der Ebene führen gerade Wege von einem Ort zum andern" (L 532): Auch hier führt der Umweg zu einer höheren Ebene und stellt eine Bereicherung dar; wem es nur ums Fortkommen zu tun ist, der kann auf seiner Ebene den direkten Weg nehmen. - Friedrich,

³⁶ WA IV.12.382f.

³⁷ Goethe an Rochlitz, 30.IX.1812, WA IV.22.252.

³⁸ In der "Theatralischen Sendung" ist dagegen nur an einer Stelle vom Umweg die Rede (W 794).

der schalkhafte und kluge Bruder Natalies, der in den "Wanderjahren" sogar zum Mitvorsitzenden des Auswandererbundes wird, wird einmal mehr zum Sprachrohr Goethes, wenn er über Philine sagt: "Sie ist selbst auf einem sehr guten Wege, versetzte Friedrich, auf dem Wege zur Heiligkeit. Es ist freilich ein Umweg, aber desto lustiger und sicher; Maria von Magdala ist ihn auch gegangen, und wer weiß wie viel andere" (L 606). - Ohne daß das Stichwort fällt, wird der Romanschluß zur Parabel des Umweges, die den ganzen "Weg" Wilhelms deutet: "du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand" (L 653). Goethe hat verschiedentlich auf diesen Satz als den noch am ehesten einer Idee des Ganzen entsprechenden hingewiesen und dabei die "Lehrjahre" selbst im Sinne eines Umweges gedeutet, wenn er sagt, "daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen".³⁹

Die Thematik und das Stichwort des Umweges ist in den "Wanderjahren" noch verbreiteter. Vor allem führen nun die direkten Wege und Abkürzungen, die statt eines vermeintlichen Umweges eingeschlagen werden, ins Verderben: Maria, die Frau Josephs des Zweiten, wird mit ihrem ersten Mann zusammen überfallen, als sie sich "wegen der beschwerlichen Fuhrwege von ihrem Wagen entfernt gehabt, um einen nähern Fußweg einzuschlagen" (W 28). So wiederholt sich das Schicksal aus den "Lehrjahren", als die Schauspieler auf Wilhelms Rat den direkten Weg durch das gefährliche Kriegsgebiet wählen, in dem sie dann auch prompt überfallen werden (L 236ff.). - In den "Wanderjahren" führt jener unheimliche kleine Fitz Wilhelm und Felix zuerst in eine Falle und damit in Gefangenschaft, als er ihnen aufschwätzt, statt auf der Straße zum Oheimbezirk zu gelangen und dabei "einen ziemlichen Umweg" zu machen", eher einen verbotenen Eingang, der "um ein Gutes näher" sei, zu benutzen (W 52). Dagegen findet Felix das geheimnisvolle Kästchen auch nur, weil der Bote, der ihn und Wilhelm führt, einen Umweg geht, da umgeworfene Bäume den direkten Weg blockieren (W 49). Lenardo begleitet Wilhelm auf dem kleinen Umweg (W 148) zu Valerine, der sich schließlich für die Suche nach Nachodine und damit für Lenardos eigenes Schicksal als notwendiger Schritt erweist. - Bei dieser Betonung der Notwendigkeit von Umwegen und der Gefahr der Abkürzungen fällt auf die "weisen Männer" der "Pädagogischen Provinz" ein zumindest zwiespältiges Licht, wenn der Sammler von ihnen sagt, "sie verkürzen die Umwege, durch welche der Mensch von seiner Bestimmung, nur allzugefällig, abirren mag" (W 162); gerade die "Lehrjahre" hatten ja aber gezeigt, daß Wilhelm nur auf einem Umweg zu sich selbst finden konnte, und daß ihn auf seine Bestimmung lenken bedeutet hätte, ihn eben diese verfehlen zu lassen. - Zentral wird das Bild vom Umweg dann wieder in der Novelle "Der Mann von fünfzig Jahren", in der die Verbindung zwischen Flavio und Hilarie erst am Ende erreicht wird, wo sich der Major und seine Schwester eingestehen, "daß sie eigentlich nur durch einen Umweg ans Ziel gelangt seien" (W 237). Zuvor war der Major Zeuge jener peinlichen

³⁹ Goethe, Tag- und Jahreshefte, "Bis 1786", WA I.35.8. Vgl. Eckermann, 18.I.1825, S. 141f.

Szene geworden, da sich Hilarie mit Flavio auf dem Eis entsetzt von ihm abwendet, als er auf die beiden zuschittert; der Major "sendete Knechte und Pferde durch einen Umweg nach dem Schlosse", er selbst gelangt auf direktem Weg über das gefährliche Eis "mit raschem Lauf" "in die unangenehmste Verwirrung" (W 234). - In Wilhelms zentralem Brief an Natalie (Kapitel II.11) reflektiert er zum einen auf die für seine Mitteilung unerläßlichen Umwege, was wiederum eine Reflektion der Poetik des Umwegs ist, die diesen Roman trägt - wenn man etwa an den S. 53 zitierten Brief an Iken denkt -, und deutet zum andern seinen Weg zum gemeinsamen Glück mit Natalie als einen "Umweg" (W 302f. und 304). - Das von Goethe als Paradigma der Dichtung verstandene Märchen "Die neue Melusine" (s.u. S. 178 ff.) beschreibt nichts anderes als einen Umweg, auf dem der Held zwar die Glücksprobe nicht bestanden hat, aber um die Erfahrung der Entsagung reicher wurde: "und so kam ich denn endlich", so schließt er, "obgleich durch einen ziemlichen Umweg, wieder an den Herd zur Köchin, wo ihr mich zuerst habt kennen lernen" (W 404). - Daß für Lothario, Natalie und den Abbé vor ihrem Aufbruch nach Amerika "der Umweg [...] zu groß" war, um Makarien noch zu besuchen, begleitet sie, da sie "eine heilige Pflicht der Notwendigkeit aufopfern", als die "einzige unangenehme Empfindung, eine wahre sittliche Trauer" (W 468). - Und schließlich gibt ein Aphorismus "Aus Makariens Archiv" zu bedenken:

Wissenschaften entfernen sich im ganzen immer vom Leben und kehren nur durch einen Umweg wieder dahin zurück (W 505),

ein Satz, der gerade im Spannungsfeld von Naturwissenschaft, Ethos und Kunst angesiedelt ist.

Bleibt nur noch die Stelle aus der Erstfassung der "Wanderjahre" nachzutragen, die sich dann 1829 nicht wieder findet: freilich ist hier, 1821, noch ein Wandererbund statt des späteren Auswandererbundes tätig. Auch in diesem Fall erweist sich die spätere Fassung als die sehr viel radikalere:

Wir haben uns daher verbündet, auf alles Auswandern Verzicht zu tun und uns dem Wandern zu ergeben. Hier kehrt man nicht dem Vaterlande auf immer den Rücken, sondern man hofft, auch auf dem größten Umweg, wieder dahin zu gelangen, reicher, verständiger, geschickter, besser, und was aus einem solchen Lebenswandel Vorteilhaftes hervorgehen mag.⁴⁰

Die Präsenz des Umweg-Themas im "Wilhelm Meister" ist überdeutlich. Hauptaufgabe des Folgenden wird sein, die Umwege der *poetologischen Struktur* freizulegen und zu zeigen, inwiefern Goethes Dichten der notwendige Umweg ist, um zugleich seine poetologischen Voraussetzungen darzustellen:

⁴⁰ Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden. Urfassung von 1821, hg. von Ehrhard Marz, Bonn 1986, S. 173. Diese lücken- und fehlerhafte Edition ist die derzeit einzig zugängliche Edition der Erstfassung der "Wanderjahre".

Ja, man strebt oft mit Bewußtseyn zu einem scheinbar falschen Ziel, wie der Fähmann gegen den Fluß arbeitet, da ihm doch nur darum zu thun ist, gerade auf dem entgegengesetzten Ufer anzulanden.⁴¹

6. Kunst in der technischen Welt

Friedrich Schlegels Konzeption der kritischen Transzendentalpoesie, die er vornehmlich an den "Lehrjahren" entwickelt hat, ist ein Wegweiser bei der Frage nach der Poesie in den "Wilhelm Meister"-Romanen, einer Frage, die sehr viel eher poetologischen als inhaltlichen Charakters ist. Die Antwort Goethes auf diese Frage glauben wir nicht so sehr in der durch die Begriffstrias "Kunst, Ethisches, Natur" angezeigten *inhaltlichen* Tendenz zu finden, als vielmehr in der *poetischen Form*, die diese inhaltliche Tendenz trägt. Goethe sieht die Bedeutung der Poesie nicht als erschöpft an, sondern beantwortet diese Frage mit dem "Wilhelm Meister", der seine "moderne Natur"⁴² nicht verleugnet, dem "Divan", dem "Faust II", d.h. die Poesie verschwindet nicht, aber sie verändert ihre Konzeption: Poesie in der modernen Welt der Ökonomie, der Naturwissenschaft und Technik stößt sich entschieden von der im Sturm und Drang verfolgten, noch in die Romantik nachwirkenden Vorstellung des Selbstausdrucks des Ich ab⁴³, und wird, weil sie sich ihre Poetik nicht mehr von außen, von der Gesellschaft vorgeben lassen kann, ihrer selbst bewußt⁴⁴ und insofern ironisch-symbolisch, reflektiert und distanziert.⁴⁵ Der von Schlegel mit großer Einsicht erkannte Zug des Goetheschen Werks, Poesie und Poesie der Poesie zu sein, ist, wie die folgenden Analysen nachweisen, Goethes Antwort auf die - z.B. im "Wilhelm Meister" geschilderte⁴⁶ - Entwicklung von der Kunst als höchster Daseinsform weg zur Ökonomie der Naturbeherrschung und -verrechnung durch die Wissenschaft. So gesehen ist der "Wilhelm Meister" das paradigmatische Werk Goethes, das in den geschichtsphilosophischen Zettel der kunstfeindlichen Entwicklung den künstlerischen Einschlag der aus sich selbst legitimierten Poesie hineinwirft,

⁴¹ Goethe an Eichstädt, 15.IX.1804, WA IV.17.198.

⁴² Goethe an Lichtenberg, 7.XII.1795, WA IV.10.345.

⁴³ Vgl. dazu Georg Lukács, Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: K.F. Gille, Goethes "Wilhelm Meister", a.a.O. (S. 47, Anm. 19), S. 232.

⁴⁴ Vgl. die unten S. 195 zitierte Stelle aus dem Zehnten Buch von "Dichtung und Wahrheit", ferner WA I.42, 2. S. 108. S. auch Albert Berger, Ästhetik und Bildungsroman. Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre", Wien 1977, S. 9.

⁴⁵ Dieses Phänomen sucht Heinz Schlaffer für "Faust II" zu deuten: ders., "Faust Zweiter Teil". Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981.

⁴⁶ Goethe: "Ich habe Gelegenheit gehabt über mich selbst und andre, über Welt und Geschichte viel nachzudenken, wovon ich manches Gute, wenn gleich nicht Neue, auf meine Art mittheilen werde. Zuletzt wird alles im Wilhelm gefaßt und geschlossen". In: Zweiter Römischer Aufenthalt, WA I.32.103f.

um so ein "echtes" Kunstwerk hervorzubringen, das für Goethe seine eigene Theorie mit sich zu bringen hatte.⁴⁷

Mit der Absicht, Goethes Verhältnis zur Romantik (ohne Rücksicht auf spätere Polemik) in seiner positiven Bedeutung zu berücksichtigen, wird im folgenden eine Interpretation angestrebt, die Goethes formales und erzähltechnisches Verfahren im "Wilhelm Meister" so ernst nimmt, wie es die Komplexität und Bewußtheit dieses Werkes fordern.

Dem inhaltlichen Abgesang auf die Poesie ist der formale Widerruf entgegen gestellt in der Überlegenheit der selbstreflexiven Kunst; die Polyphonie der Form bricht die Einlinigkeit des Inhalts, oder, um eine Formulierung zu zitieren, die Umberto Eco für Joyce aufgestellt hat: Schon die "Wanderjahre" bezeichnen den "Übergang vom 'Signifikat' des Inhalts zur 'signifikanten Struktur'".⁴⁸

Dagegen führt eine einlinige Interpretation des Romans, die nur die inhaltliche Tendenz von der Kunst zur Technik berücksichtigt und darüber die poetische Vermittlung, die mehr ist als bloßes Vehikel, vernachlässigt, zur Festlegung des Werkes als "künstlerischem Atheismus"⁴⁹. In der Tat ist Novalis mit diesem Diktum zum Kronzeugen der *einen* Deutungsrichtung des "Wilhelm Meister" geworden, die den Untergang der als romantisch oder poetisch verstandenen Figuren Mignons und des Harfners als "Ende der Kunst" bedauert und das rationale Ethos der Turmgesellschaft als antihumanistisch ablehnt.⁵⁰ Davon unterschieden ist die gewissermaßen *klassische* Interpretationsrichtung, die sich wohl auf Christian G. Körner zurückführen läßt und den harmonischen Entwicklungsgang der "Lehrjahre" betont.⁵¹ Argumentiert die Novalis-Schule von der Position Mignons aus, so steht für die Körner-Schule fraglos Wilhelm im Mittelpunkt, während Mignons Tod, wenn auch bedauert, als notwendiger Tribut für Wilhelms Bildung akzeptiert wird.

Beide Interpretationsrichtungen greifen zu kurz, indem sie die poetologische Tiefenstruktur dieses Werkes nicht genügend würdigen und die Botschaft des Romans einseitig aus dessen erzähltem Inhalt entnehmen. Demgegenüber steht die bestechende Erkenntnis aus Schlegels "Wilhelm Meister"-Kritik, wonach Goethes Werk durch die Verbindung von Poesie und Poetik, Symbol und

⁴⁷ Goethe an Cotta, 14.XI.1808. WA IV.20.215. Vorbildlich ist hier der Standpunkt von Rochlitz, zitiert bei K.F. Gille, "Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen, a.a.O. (S. 26, Anm. 83), S. 286f. Vgl. auch WA I.41, 1.195 und 211 (Il conte di Carmagnola. Tragedia di A. Manzoni).

⁴⁸ Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1977, S. 250.

⁴⁹ Novalis, s. oben S. 47, Anm. 17.

⁵⁰ So z.B. Max Kommerell, Wilhelm Meister. In: ders., Essays, Notizen, poetische Fragmente, Freiburg 1969, S. 81 - 186. Karl Schlechta, Goethes Wilhelm Meister, Frankfurt 1953. Heinz Schlaffer, Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen. In: GJb 95 (1978), S. 212 - 226.

⁵¹ So z.B. Melitta Gerhard, Der Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister, Halle 1926. Albert Berger, a.a.O. (S. 57, Anm. 44). Per Øhrgaard, Die Genesung des Narcissus, Kopenhagen 1978.

Theorie, Bild und Reflexion bestimmt ist. Selbstreflexivität der Poesie und zunehmende Vielfalt der Formen stellen Goethes veränderte Poesiekonzeption in der modernen Welt dar: Dichtung verschwindet nicht, noch auch wird sie bei Goethe im Sinne des 19. Jahrhunderts "realistisch", sondern ironisch überlegen, symbolisch abständig, bewußt reflexiv. Am 2.VI.1831 schreibt Goethe daher an Zelter, daß "denn doch die Poesie das glückliche Asyl der Menschheit bleiben wird"⁵², was nicht apolitische Resignation bedeutet, sondern eine skeptische Zurücknahme etwa des Optimismus, den Schiller noch 1794 in den Briefen "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" mit der Kunst verbinden konnte. Die "Wanderjahre" stehen so unverstanden wie der "Faust II" im 19. Jahrhundert; der Verständnisboden für diese eminent offenen Entwürfe wurde erst mit dem Roman des 20. Jahrhunderts bereitet, als Joyce, Musil und Broch den realistischen Positivismus des 19. Jahrhunderts überwunden hatten. So sieht Hermann Broch in dem Vortrag "Das Weltbild des Romans" in Musil, Joyce, Kafka und Gide Repräsentanten des "Goetheisch-polyhistorischen Romans"⁵³, und die "Wanderjahre" nennt er einmal den "Grundstein der neuen Dichtung".⁵⁴

Mit dem "Doppelblick" des "Divan"-Dichters⁵⁵ muß die Interpretation versuchen, beide Aspekte, inhaltliche Monotonie (die Entwicklung von der Kunst zur Ökonomie) und formale Polyphonie (als Poesie der Poesie) zu erfassen:

Die Form will so gut verdaut sein als der Stoff; ja sie verdaut sich viel schwerer.⁵⁶

⁵² WA IV.48.211.

⁵³ H. Broch, Schriften zur Literatur, hg. von P.M. Lützelner, Bd. 2, Frankfurt 1975, S. 115f.

⁵⁴ Ebenda, Bd. 1, S. 87.

⁵⁵ WA I.6.165.

⁵⁶ MuR 1083.

Zweites Kapitel: "Wilhelm Meisters Lehrjahre"

1. Das Theater und die selbstbewußte Illusion

Die meisten Interpreten der "Lehrjahre" lesen das Theater, das die ersten fünf Bücher entscheidend prägt, als eine, freilich höchst bedeutende Station auf dem Weg Wilhelms zu seiner Selbstfindung. Das Theater gilt als eines der Bildungselemente, das sich in der "Theatralischen Sendung" noch uneingeschränkt behaupten konnte, in der Umarbeitung aber in seiner Bedeutung durch den Turmbereich eingeschränkt wird. Konsequenterweise führt diese Sicht meist zur Annahme eines - durch Einschaltung des 6. Buches - nur ungenügend gekitteten Bruches in der Konzeption des Romans zwischen den beiden oben genannten Dominanzen der Kunst (Buch 1 - 5) und der Ethik (Buch 7 und 8). Das Theater als eines von Wilhelms Bildungselementen zu verstehen, ist innerhalb der Deutung als "Bildungsroman" evident und nicht anzuzweifeln, verkürzt aber letzten Endes Goethes Roman zum "psychologischen Roman" im Sinne von Karl Philipp Moritz' "Anton Reiser", der ja bekanntlich für die Umgestaltung der "Theatralischen Sendung" von Einfluß war. Dennoch geht es in "Wilhelm Meisters Lehrjahre" um mehr als die psychologische Entwicklung einer Figur. Ist der "Anton Reiser" getragen von der Dialektik zwischen Arzt und Patient, Erzähler und Held⁵⁷, so stellt er damit ausschließlich Anton Reiser ins Zentrum. Die "Lehrjahre" sind demgegenüber ein eher symbolischer denn psychologischer Roman, insofern als Wilhelm weniger psychologisch relevanter Handlungsmittelpunkt ist, sondern zunehmend im Roman zu einer funktionalen Größe wird. Deshalb kommt dem Theater hier eine Bedeutung zu, die weit über die psychologische Relevanz für Wilhelm hinausgeht: Wenn die "Wilhelm Meister"-Romane die Linie "Kunst, Ethisches, Natur" bezeichnen, so steht das Theater als Inkorporation der Kunst am Anfang des Prozesses. Diese Stellung läßt sich nicht nur mit Wilhelms Bildungsweg erklären. Selbstverständlich trägt Goethe mit der Betonung des Theaters der bestehenden Zeitsituation Rechnung und reiht seinen Roman in die Bemühungen um ein deutsches Nationaltheater und die künstlerische Adaption Shakespeares ein. Dieser kultur- und literaturgeschichtliche Hintergrund bleibt aber nicht historisches Faktum, sondern wird belebt zu einer geschichtsphilosophischen Bedeutung vorwiegend poetologischen Charakters. Die Funktion des Theatermotivs wird deutlich, wenn es sich kontrastiv bestimmen läßt: Mignon auf der einen Seite verweigert sich aller theatralischen Verstellung und spricht sich selbst ganz in ihren Liedern aus, die rationale Gesellschaft vom Turm andererseits sucht Wilhelms ästhetische Berufung durch ein Ethos der Tat abzulösen (letzteres bezeichnet den Weg von der Kunst zur Ethik). In den ersten fünf Bü-

⁵⁷ Vgl. Hans-Joachim Schrimpf, Moritz. Anton Reiser. In: Der deutsche Roman, Bd. I, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1965, S. 95 - 131. Hans-Jürgen Schings, "Agathon", "Anton Reiser", "Wilhelm Meister". Zur Pathologie des modernen Subjekts im Roman. In: Goethe im Kontext, hg. von Wolfgang Witkowski, Tübingen 1984, S. 42 - 68.

chern der "Lehrjahre" hält sich der Einfluß des Turms noch zurück, so daß die Kunst hier noch in zweierlei Gestalt auftreten kann, einmal als Theater, dann als Lyrik bei Mignon und dem Harfner. Die poetologische Bedeutung von Mignons Theaterverweigerung muß noch eigens bestimmt werden, wobei sich zeigen wird, daß damit eine nicht überlebensfähige Poesiekonzeption zum Ausdruck gebracht wird. Mignons Tod, ihr Erlöschen auf der Handlungsebene, ist auf der poetologischen Ebene eine Absage an das durch sie repräsentierte Dichtungsverständnis. Ob der Rückzug Wilhelms vom Theater, sobald er in den Turmbereich eintritt, gleichfalls über das inhaltliche Moment hinaus noch poetologisch funktional ist, wird zu klären sein.

Gegenüber der subjektiven und reinen, nicht ökonomisch gestimmten Poesie der Selbstausprache Mignons stellt das Theater als gesellschaftliche Institution den Kompromiß zwischen Kunst und Ökonomie, also vergleichsweise unreine Poesie dar: Serlo wird als prototypischer Schauspieler und Theater-Unternehmer dargestellt, der stets auf das Publikum angewiesen ist. Seine Kunst hat den Zweck nicht in der Darstellung der Individualität des Künstlers oder eines objektiven Gegenstandes, sondern ist immer gesellschaftlich-ökonomisch ausgerichtet.

In einem Roman, der den Übergang von der Kunst in die Ökonomie der Naturbeherrschung deutlich macht und dabei nicht den Tod der Kunst, sondern ihre produktive Reaktion auf die Zeit postuliert, stellt das Theater und seine Kunst der reflektierten Fiktion einen bevorzugten Ort der zeitgemäßen Kunst dar. Mignons unbedingt reine, d.h. jeden Tausch ablehnende Kunst erweist sich in dieser Zeit als nicht lebensfähig. Der dargestellte historische Hintergrund erfordert eine gebührende geschichtsphilosophische und poetologische Antwort, wie sie allein durch die fiktiven Möglichkeiten der Kunst gegeben ist, die Drama und Roman auszeichnen.⁵⁸

Die psychologische Bedeutung des Theaters für Wilhelm wird somit überhöht durch dessen poetologische Funktion: Goethe hat das historische Faktum, das Ringen um ein deutsches Nationaltheater in den 1760er Jahren, für seinen Roman fruchtbar gemacht. Dafür spricht nicht nur Goethes intensive Auseinandersetzung mit den Gesetzen des Dramas und Theaters seit der Italienischen Reise, sondern im Roman selbst sowohl die Auswahl von Shakespeares "Hamlet" als Leitmotiv - der "Hamlet" dabei verstanden als Shakespeares künstlichstes und absichtsvollstes Werk - als auch die Behandlung des Theaters selbst, die sich in allen Variationen auf Fiktion, Illusion, Verstellung und Perspektive konzentriert.

In seinem Aufsatz "Deutsches Theater" von 1813 spricht Goethe von dessen "fast puppenspielartigen Anfängen"⁵⁹: Um genau diese Anfänge geht es in den ersten Kapiteln der "Lehrjahre", die mit der Bloßlegung der fiktiven Illusionskunst des Theaters zugleich auf die durch und durch ironisch gebrochene Erzählweise dieses Romans einstimmen.

⁵⁸ Vgl. dazu das Buch von Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 31977.

⁵⁹ WA I.40.174.

Puppenspiel

Im ersten Buch erzählt Wilhelm seiner Geliebten von dem für seine Theaterleidenschaft wegweisenden Erlebnis einer Puppenspielaufführung, die die Geschichte um Saul, Samuel, Jonathan, David und Goliath zum Thema hatte. Es ist bekannt, daß das Puppenspiel im "Wilhelm Meister" auf einer autobiographischen, auch in "Dichtung und Wahrheit" erzählten Tatsache beruht. Wenn damit das Puppenspiel die Kunstthematik des Romans eröffnet, so ist doch die Schilderung von Wilhelms Begeisterung, sein eigenes Auftreten, bereits in der "Sendung" durchaus nicht unproblematisch als Inkarnation vorbildlichen Kunstverständnisses angelegt, sondern der Erzähler berichtet aus ironischer Überlegenheit von Wilhelms ebenso rührenden wie hilflosen Versuchen. Schlegel hat recht, wenn er am 1. Buch erkennt, daß sich "alles um Schauspiel, Darstellung, Kunst und Poesie drehe".⁶⁰ Was Reiz und Schwierigkeit dieser Abschnitte ausmacht, ist der behutsam angedeutete Kontrast zwischen Wilhelms selbstgefälligem Rückblick auf seine kindischen Versuche als Schauspieler und Theaterdirektor und seiner durch Eingriffe des Erzählers ins Bewußtsein gehobenen Blindheit gegenüber seiner derzeitigen Situation, in der er es so herrlich weit gebracht zu haben glaubt:

Es ist eine schöne Empfindung, liebe Mariane, versetzte Wilhelm, wenn wir uns alter Zeiten und alter unschädlicher Irrtümer erinnern, besonders wenn es in einem Augenblick geschieht, da wir eine Höhe glücklich erreicht haben, von welcher wir uns umsehen und den zurückgelegten Weg überschauen können. (L 17)

Wilhelm spottet seiner selbst und weiß nicht wie, denn er nimmt für sich den Abschluß eines Erkenntnisprozesses in Anspruch, den er gerade erst begonnen hat. - Nach Wilhelms Selbsteinschätzung steht in seinem Bericht das Interesse an der illusionären Macht des Theaters, die Freude an der Fiktion und der "perspektivischen Magie" (L 61) im Mittelpunkt. Beim ersten Eindruck störte ihn zwar der naturalistisch nachgebildete Zwergenwuchs Davids (L 13), zumal ihm die Puppen "noch belebt" (L 14), wenn auch nicht selbst zu sprechen schienen (L 19). Bereits bei der nach langem Drängen durchgesetzten zweiten Aufführung wendet sich Wilhelms Interesse vom Inhalt zur

Wollust des Aufmerkens und Forschens [...]: Wie das zugehe, war jetzt mein Anliegen. [...] warum das alles doch so hübsch war, und es doch so aussah, als wenn sie selbst redeten und sich bewegten, und wo die Lichter und die Leute sein möchten, diese Rätsel beunruhigten mich um desto mehr, je mehr ich wünschte, zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein, zugleich meine Hände versteckt im Spiel zu haben und als Zuschauer die Freude der Illusion zu genießen. (L 19)

So erstaunlich das Reflexionsniveau dieser Überlegungen wirkt und Wilhelm schon als Kind Einblick in die Gesetze der dramatischen Fiktion gewonnen zu haben scheint, so wird diesem Staunen zugleich der Boden entzogen, als Wil-

⁶⁰ Siehe oben S. 30.

helm in seiner Selbstgefälligkeit des behaglich genießenden Rückblicks gar nicht zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden weiß; seine dichterische Phantasie und seine Liebe haben ihn blind gemacht für Marianes wirkliche Verhältnisse - "auf den Flügeln der Einbildungskraft hatte sich Wilhelms Begierde zu dem reizenden Mädchen erhoben" (L 15), kommentiert ironisch der Erzähler. Wilhelms Liebe zum Theater macht schließlich seine Liebe selbst noch zum Theater. Daher ist es nicht wahr, daß Wilhelm mit der Erkenntnis des "als wenn" tiefes Verständnis für das Theater beweist, denn dem widerspricht seine augenblickliche Blindheit gegenüber der Diskrepanz von Schein und Sein in Marianes Verhältnissen ebenso wie sein in der Theaterpraxis zutage tretender Dilettantismus. Nachdem er die Komödie von "David und Goliath" entdeckt und auswendig gelernt hat, wird er in seinen Gedanken "selbst zum David und Goliath", er setzt sich meist "an den Platz der Haupthelden" (L 22). Als er schließlich durch den erfahrenen Lieutenant in das Geheimnis der "kleinen Welt" eingeweiht ist (L 23) und bei einer Kindergesellschaft das Puppenspiel selbst bedienen darf, läßt er im "Feuer der Aktion" seinen Jonathan fallen und muß mit der Hand hinuntergreifen, um ihn zu holen, "ein Zufall, der die Illusion sehr unterbrach" (L 23). Der zum Zeitpunkt seiner Erzählung zweiundzwanzigjährige Wilhelm stellt sich selbst, den zehnjährigen Knaben, als Dilettanten hin, dessen Begeisterung für das Theater "das Passive an die Stelle des Activen"⁶¹ setzt:

Erfahrung an Kindern. Sie werden durch alles in die Augen fallende Thätige gereizt. Soldaten, Schauspieler, Seiltänzer. Sie nehmen sich ein unerreichbares Ziel vor, das sie durch geübte und verständige Alte haben erreichen sehen. Ihre Mittel werden Zweck. Kinderzweck.⁶²

Ganz entsprechend diesen erst später aufgezeichneten Skizzen zum Dilettantismus in der Schauspielkunst wagt sich Wilhelm an immer größere, unerreichbare Vorhaben, an die Deutsche Schaubühne, an Opern und Tragödien, vor allem an "die fünften Akte, wo es an ein Totstechen ging" (L 24), großangelegte Pläne erschöpfen sich lange vor ihrer Ausführung in der Erfindung:

Ich überließ mich meiner Phantasie, probierte und bereitete ewig, baute tausend Luftschlösser, und spürte nicht, daß ich den Grund des kleinen Gebäudes zerstört hatte. (L 26)

Ihren Höhepunkt erreichen die Nachwirkungen des Puppenspiels mit dem unglücklichen Versuch, Tassos "Befreites Jerusalem" auf die Bühne zu bringen. Wie Don Quijote ist Wilhelm mit Begeisterung dem Lesen von Ritterromanen verfallen und verliert darüber den Blick für die Realität, um ein zweites Mal die peinliche Erfahrung einer ungewollten Illusionsunterbrechung zu machen:

⁶¹ WA I.47.319.

⁶² WA I.47.323.

In der Hitze der Erfindung, da ich ganz von meinem Gegenstande durchdrungen war, hatte ich vergessen, daß doch jeder wissen müsse, was und wo er es zu sagen habe; und in der Lebhaftigkeit der Ausführung war es den übrigen auch nicht beigefallen: sie glaubten, sie würden sich leicht als Helden darstellen, leicht so handeln und reden können, wie die Personen, in deren Welt ich sie versetzt hatte. Sie standen alle erstaunt, fragten sich einander, was zuerst kommen sollte? und ich, der ich mich als Tancred vorne an gedacht hatte, fing, allein auftretend, einige Verse aus dem Heldengedichte herzusagen an. Weil aber die Stelle gar zu bald ins Erzählende überging, und ich in meiner eignen Rede endlich als dritte Person vorkam, auch der Gottfried, von dem die Rede war, nicht herauskommen wollte, so mußte ich unter großem Gelächter meiner Zuschauer eben wieder abziehen: ein Unfall, der mich tief in der Seele kränkte. (L 30)

Wilhelm hat sich dadurch nicht von seinen Plänen abschrecken lassen, sehr bald steht er wieder mit seinen Kameraden oben auf der Bühne:

Bei der völligen Unkenntnis unserer Kräfte unternahmen wir alles, bemerkten kein qui pro quo, und waren überzeugt, jeder müsse uns dafür nehmen, wofür wir uns gaben. (L 32)

Es wäre ein Irrtum, die Tatsache, daß Wilhelm diese kindischen Versuche zu objektivieren vermag, indem er sie erzählt, als Zeichen für seine Überwindung des Schauspielerdilettantismus zu lesen. Wilhelm ist nach wie vor ein beispielhafter Dilettant - das zeigt sich vor allem in seinem Verhalten gegenüber den Bühnenfiguren Shakespeares, mit denen er sich zuweilen fast identifiziert. Der echte Schauspieler schlüpft in die fremde Rolle hinein und verleugnet dabei seine eigene Individualität: Seine Kunst besteht darin, die Distanz zur Rolle für deren überzeugende Darbietung auszunutzen. Der Dilettant dagegen sieht keinen Abstand, sondern setzt sich mit der Rolle als identisch; daher streitet Jarno auch Wilhelm das Talent zum Theater ab (L 504), denn er ist überzeugt, "daß wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist" (L 591). Diese Identifizierung ist primär ein psychologisches Problem und keine Voraussetzung für künstlerische Gestaltung. Genau darin besteht die Bedeutung von Moritz' "Anton Reiser" für Goethes Umarbeitung des "Ur-Meister". Zwar tritt durch Wilhelms Reflexionen auf den fiktionalen Charakter, die "als wenn"-Struktur des Theaters, erstmals in den "Lehrjahren" jene Selbstdarstellung der Poesie in Erscheinung (denn die Fiktion des Dramas ist auch diejenige des Romans), die die Poetologie dieses Romans ausmacht. Andererseits jedoch gelingt es Wilhelm weder als Knabe, sein theoretisches Verständnis für das Theater in die Praxis umzusetzen, noch auch als Mann, da er sich über die wahren Verhältnisse Marianes täuscht und eben die für die Fiktion konstitutiven Ebenen der Realität und Idealität, von Wahrheit und Dichtung, die er angeblich auseinanderhalten kann, vermengt:

Doch es ist kein Gedicht, es ist Wahrheit und Leben, was ich in deinen Armen finde; laß uns das süße Glück mit Bewußtsein genießen! (L 35)

"Wilhelm Meisters Lehrjahre" ist ein scheiternder Künstlerroman: Wilhelm hat nicht das Zeug zum produktiven Künstler, er befreit sich erst zu sich selbst, indem er der mehr durch Begeisterung als Talent genährten Theaterleidenschaft entsagt. Wilhelm möchte den Weg zur Kunst einschlagen (ein Nationaltheater gründen), verfehlt aber schon den richtigen Ausgangspunkt. Er ist damit, wie Mignon nach ihm, auch eine poetologische Gestalt, die für den ganzen Roman in gewisser Weise "repräsentativ" ist. Allerdings macht ihn nicht nur sein voreiliges Identifizieren mit den Helden von David bis Hamlet untauglich zum Repräsentanten der den Roman tragenden Poesiekonzeption (Wilhelm repräsentiert vielmehr dessen poetischen Erzählinhalt). Während nämlich die durch den Roman sich realisierende Poesiekonzeption selbst die inhaltliche Entwicklung von der Kunst zur Ökonomie, die oben skizziert wurde, in sich aufzunehmen vermag, indem sie als selbstreflexive Poesie darauf reagiert und diese Entwicklung darstellt, definiert sich Wilhelms Dichtertum aus der unversöhnlichen Opposition von Kunst und Ökonomie. Diese Antinomie kommt am klarsten zum Ausdruck in seinem dichterischen Projekt, dem "Jüngling am Scheideweg", in dem er sich für die Muse der tragischen Dichtkunst gegen die Personifikation des Handels entscheidet (L 33f. und 39). Wilhelm baut hier eine ebenso unversöhnliche Trennung zwischen der Kunst und der Ökonomie auf wie später Mignon auf ihre Weise ihre lyrische Selbstaussprache sowohl der theatralischen Verstellung als dem Turmrationismus entgegenstellt. Weder Wilhelms noch Mignons Poesie erweist sich als lebensfähig, beide weichen der zunehmend ökonomisch, d.h. unkünstlerisch bestimmten Zeitsituation aus und halten ihr nicht stand. Nur die den Romaninhalt, eben die Verdrängung der Kunst durch die Ökonomie, formulierende Kunst der ironisch-symbolischen Selbstreflexivität kann dieser Entwicklung produktiv entsprechen.⁶³

Die durch die Puppenspiel-Erzählung aufgeworfene Perspektive, jene "Wollust des Aufmerkens und Forschens" (L 19), bleibt für den gesamten Theaterkomplex der "Lehrjahre" verbindlich. Schon der erste Satz des Romans: "Das Schauspiel dauert sehr lange" (L 9) verknüpft die Ebenen von Realität und Fiktion so gekonnt, daß dem Leser suggeriert wird, aus der dem Romananfang unmittelbar vorausgehenden fiktiven Ebene eines Schauspiels in die Realität des Romans einzutreten. Die vermeintliche Realität des Romans behauptet sich dadurch, daß sie eine fiktive Ebene, eben das Theater, *als fiktiv* von sich unterscheidet und sich dadurch selbst den Anschein der Realität gibt. So wird

⁶³ Daß Wilhelm Meister sich selbst am Scheideweg zwischen Poesie und Gewerbe stehend phantasiert und damit das Vorbild Herakles' zitiert, wird bemerkenswert, wenn man eine Aufzeichnung Goethes, einige Jahre nach den "Lehrjahren" niedergeschrieben, heranzieht. Anlässlich der Gemäldebeschreibungen Polygnots, wovon Herakles einen prominenten Teil beansprucht, exzerpierte sich Goethe den Satz: "Die Alten behaupten ohnedieß, daß Poesie von diesem Helden ausgegangen sei. 'Denn die Dichtkunst beschäftigte sich vorher nur mit Göttersprüchen, und entstand erst mit Hercules, Alkmenens Sohn'" (WA I.49, 1.66): Im nachhinein stellt Wilhelms Alternative also einen archaischen und überholten Standpunkt der Poesie dar, der der modernen Zeit nicht mehr genügen kann.

der Roman zum artistischen Spiel mit der betonten Fiktivität des Theaters, der angeblichen Realität des Romans und dessen eigener, tatsächlicher Fiktivität, gemessen an einer nur außerhalb des Romans zu messenden Wirklichkeit. Vornehmlich durch dieses Spiel mit den Fiktionsebenen konstituiert sich in den "Lehr-" wie in den "Wanderjahren" der selbstreflexive Charakter der Dichtung, so etwa in der Melina-Episode ("Lehrjahre" I.13f.), die eine Spiegelung von Wilhelms Verhältnis zu Mariane ist:

Was nur in Romanen und Komödien vorzuziehen pflegt, sah er hier in einer unangenehmen Gerichtsstube vor seinen Augen: den Streit wechselseitiger Großmut, die Stärke der Liebe im Unglück. (L 55)

Solche Sätze betonen, entgegen ihrer vordergründig rhetorischen Absicht, bewußt den Fiktivitätscharakter des Erzählten. Innerhalb des Erzählten ist das Theater der geeignetste Ort, mit der ausgiebigen Erörterung der "perspektivischen Magie" (L 61) desselben zugleich auf die fiktive Verfassung des Erzählten und des Erzählens aufmerksam zu machen.

Goethe kehrt zu der mit der Puppenspielgeschichte angelegten Spannung zwischen Zuschauer und Schauspieler immer wieder zurück, nachdem er verschiedene Formen des Theaters, "Anfänge aller Schauspielkunst" (L 94f.), vorgeführt hat, etwa in der Hochdorfer Arbeiterkomödie (L 93 - 95), in der Pantomime zwischen Bergmann und Bauer (L 101), den Vorführungen der Gaukler (L 103f., 112f.), der abendlichen Vorlesung eines deutschtümelnden Ritterstücks (L 113f.) oder dem Schauspiel des Barons (L 163). Die Zitierung dieser literarischen Formen, zu denen dann der "Hamlet" als prominentestes Beispiel zählt, versammelt ein ganzes Kaleidoskop literarischer Möglichkeiten, die zur Reflexion auf das Medium des Romans selbst anhalten. Das Spiel im Spiel dient der Selbstreflexion des Mediums, in dem dieses Spiel möglich ist.

Das wird besonders deutlich an der *Wasserfahrt*-Episode, die Philine im Kapitel II.9 vorschlägt; bei dieser Gelegenheit wollen die Teilnehmer eine Komödie extemporieren: "Man sollte fingieren, als ob sie eine Gesellschaft weltfremder Menschen seien, die so eben auf einem Marktschiffe zusammen komme" (L 126). Interessant ist besonders Wilhelms Kommentar:

Fürtrefflich! sagte Wilhelm, denn in einer Gesellschaft, in der man sich nicht verstellt, in welcher jedes nur seinem Sinne folgt, kann Anmut und Zufriedenheit nicht lange wohnen, und wo man sich immer verstellt, dahin kommen sie gar nicht. Es ist also nicht übel getan, wir geben uns die Verstellung gleich von Anfang zu, und sind nachher unter der Maske so aufrichtig, als wir wollen. (L 125f.)

Wilhelms Äußerung über das Spiel der Verstellung gilt - auf der poetischen Ebene des Erzählten - für das Theaterspiel bei der Wasserfahrt und - auf der poetologischen Ebene - für den Roman selbst. Nur diejenige Verstellung, die man sich von Anfang an zugibt, d.h. die als Spielregel bewußte Setzung ist, garantiert Aufrichtigkeit und Wahrheit, nicht aber die Abstinenz von jeglicher Verstellung, die diese zur nicht mehr erkennbaren Selbstverständlichkeit

macht. Die als Fiktion bewußte Verstellung ist der Ort der Wahrheit: Wenn der Leser den Roman zur Hand nimmt, läßt er sich mit dem Autor auf die Abrede ein, daß dem Buch die Verstellung vorgegeben wird. Die Wahrheit, die die Literatur vermittelt, wird nicht auf dem direkten Weg ausgesprochen, sondern auf dem Umweg des Scheins und der Täuschung. Der "blinde Passagier" der Wasserfahrt, jener vermeintliche Landgeistliche, der der Turmgesellschaft angehört, lobt diesen Umweg der Wahrheit über die extemporierte Komödie:

Es ist die beste Art die Menschen aus sich heraus und durch einen Umweg wieder in sich hinein zu führen. (L 127)

Die von Anfang zugegebene Verstellung macht die Fiktion zur Spielregel und ermöglicht so eine spezifische Kunstwahrheit. Diese in den Roman eingelassene Kunstmaxime ist geradezu das Fundament von *Goethes theoretischen Schriften zur Literatur*. Wie sich Goethe in Italien als Mensch und Dichter selbst fand, so auch als Theoretiker der Kunst - in einem freilich Goetheschen Sinn. Der 1788 geschriebene Aufsatz "Frauenrollen auf dem italienischen Theater durch Männer gespielt" bezeichnet den Beginn intensiver Erörterungen von Grundfragen der Literatur. Der Besuch der Römischen Komödie, der trotz großer Vorbehalte ein "noch unbekanntes Vergnügen"⁶⁴ bereitete, wurde für die nachitalienische Zeit zu einem Urerlebnis, da

bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb, und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde.⁶⁵

Mit dem Stichwort der *selbstbewußten Illusion* ist das Zentrum von Goethes Dichtkunst der nachitalienischen Zeit (die gleichsam eine Zeit nach Mignon ist) erreicht, denn die lange Reihe von theatralischen Episoden im "Wilhelm Meister", vom Puppenspiel über die genannten Stationen und das allegorische Festspiel für den Prinzen, die Gespräche über Racine und Corneille bis hin zum Shakespeare-Erlebnis, die "Hamlet"-Deutung und Aufführung dient eben auch dem Zweck, den Gedanken an Kunst, d.h. an die Fiktivität lebhaft zu erhalten. "Selbstbewußte Illusion" ist geradezu die Strukturformel für die selbstreflexive Dichtung der "Wilhelm Meister"-Romane, wirft aber auch ein erhellendes Licht auf andere theoretische Äußerungen Goethes. Wenn im Gespräch zwischen dem *Anwalt des Künstlers* und dem *Zuschauer* über "Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" die Kunst von der Naturwirklichkeit abgesetzt wird und die Aufgabe der Kunst so bestimmt wird, daß

⁶⁴ WA I.47.272.

⁶⁵ WA I.47.272. Vgl. auch Walter Hinck, *Goethe - Mann des Theaters*, Göttingen 1982, S. 25ff.

alle theatralischen Darstellungen keinesweges wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben⁶⁶,

dann besteht dieser *Schein* des Wahren in der Betonung des Scheincharakters als einer Durchsichtigmachung des Illusionären und Fiktiven.

Das Theater, das dem Publikum vor dem Vorhang über den poetischen Umweg der hinter dem Vorhang abrollenden Fiktion die dichterische Wahrheit vermittelt, ist in der geschichtsphilosophischen Situation der Kunst, die der "Wilhelm Meister" beschreibt, der genuine Ort, um in der Kunst des Romans den Gedanken an die Kunst lebhaft zu erhalten und so Dichtung selbstreflexiv aus sich heraus zu bestimmen. Diese Funktion des Theaters war in der "Theatralischen Sendung" noch nicht erkennbar: erst in der veränderten Fassung des Romans wird das Theater zum poetologischen Medium der Reflexion. Während es in der "Sendung" in erster Linie ein "Heilort" (W 550) und Ausweg für Wilhelm aus der bürgerlichen Enge war, wird es in den "Lehrjahren" sehr viel intellektueller bestimmt und Teil einer poetologischen Konzeption, die zunehmend in Opposition steht zu der naiv unreflektierten Liedkunst Mignons, die ja nun auch versucht, Wilhelm vom Theater abzubringen. Ihre Bitte an Wilhelm: "Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern!" (L 184) fehlt an der entsprechenden Stelle in der "Sendung" (W 784). Nur in den "Lehrjahren" kann Wilhelm von den Schauspielern auch die Bewußtheit der Rollenillusion fordern:

Der Schauspieler [...] soll von dem Stücke und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht? (L 231)

Von einer anderen Position aus wird dem Leser aber noch einmal die Differenz von Wahrheit und Dichtung ins Bewußtsein gehoben, wenn es zu ironisch kommentierten Verwechslungen von Kunst und Leben kommt: So spielt der sogenannte Polterer seine Bühnenrolle im "gemeinen Leben" fort (L 119), und der Pedant, der sich "gewisse kriechende, lächerliche, furchtsame Bücklinge angewöhnt" (L 160) hat, genießt deswegen die besondere Sympathie des Grafen. Die Figur des Grafen stellt überhaupt eine poetologische Lektion dar: Seine sämtlichen Auftritte in diesem Roman, sein ganzes Wesen bestehen in fortgesetzten Verwechslungen von Realität und Fiktion. Der nicht mehr als mittelmäßige Pedanten-Schauspieler wird vom Grafen für ein außerordentliches Talent gehalten: "Ich wette", sagt der Graf bei der Vorstellung von Melinas Truppe über den Pedanten, "dieser Mensch kann spielen was er will" (L 160), - mit welchem Kommentar der Graf seine eklatante Unbedarftheit in Sachen Theater unmißverständlich unter Beweis stellt. Während der gute Schauspieler, wie etwa Serlo, für jede neue Rolle seine eigene Individualität zurückstellen kann, um sie außerhalb der Bühne zu erfüllen, läßt sich der dilettantische

⁶⁶ WA I.47.258.

Schauspieler der Pedantenrolle seine reale Identität aus dem fiktiven Rollenspiel vorgeben; er übernimmt das, was er nur vortäuschen wollte, in die Wirklichkeit. - Dieselbe, nun allerdings schmerzliche Verwechslung des Grafen trifft den Harfner, wenn Philine berichtet:

Der Graf glaubt, daß es zur Illusion sehr viel beitrage, wenn der Schauspieler auch im gemeinen Leben seine Rolle fortspielt, und seinen Charakter soutenierte; deswegen war er dem Pedanten so günstig, und er fand, es sei recht gescheit, daß der Harfner seinen falschen Bart nicht allein abends auf dem Theater, sondern auch beständig bei Tage trage, und freute sich über das natürliche Aussehen der Maskerade. (L 222)

Tragisch wird diese Eigenschaft in ihrer Auswirkung dann, wenn der Graf in seiner Blindheit zum Opfer der leichtfertigen Unterhaltungen der Baronesse wird, die Wilhelm überredet, als Graf verkleidet die Liebkosungen der Gräfin zu erwidern. Der Graf kommt jedoch überraschend früher zurück und sieht den verkleideten Wilhelm als seinen Doppelgänger im eigenen Kabinett sitzen; auch hier hält er die Maskerade für Wirklichkeit und sieht nicht jemanden, sondern sich in dem Doppelgänger, legt sich diese Erfahrung als Ankündigung des Todes aus, so daß er still und in sich gekehrt wird, um schließlich bei den Herrnhutern den Grafen Zinzendorf ersetzen zu wollen (L 567).

Der Graf wird somit unglückliche Symbolfigur der Uneinsichtigkeit in die Gesetze der Fiktion. Diese lebt nicht vom wahr Scheinen, sondern vom bewußten Schein des Wahren. Der Graf hingegen, als reinsten Vertreter des dilettantischen Kunsturteils, bestimmt eigensinnig "wunderbare Kombinationen und Fabeln als wahr" (L 642).

Aurelie stellt einen Parallelismus im Gegensatz zum Grafen dar, da bei ihr dasselbe Phänomen, die Identifizierung von Dichtung und Wahrheit, sich nicht als Dilettantismus, sondern als höchste Künstlerschaft niederschlägt. Aurelies Lebensschicksal, vom geliebten Lothario verlassen worden zu sein, prädestiniert sie für die Rollen Ophelias und Orsinas. Hier kann sie ihr eigenes Leid künstlerisch gestalten, sie bringt die von ihr virtuos dargestellte Dichtung mit der schmerzlich am eigenen Leib erfahrenen Wirklichkeit zur Deckung - allerdings um den Preis ihres Lebens. Bei jener unwiederholbaren Darstellung der Orsina konnte Aurelie "alle Schleusen ihres individuellen Kummers" öffnen, was ihr Serlo vorhält (L 380). Aurelies Durchdringen von Kunst und Leben führt ihren Tod herbei - sie erkältet sich, empört von den Vorwürfen ihres Bruders, an jenem Abend absichtlich und zieht sich ein tödliches Fieber zu.

Serlo bekommt als einziger unter allen Figuren der "Lehrjahre" das Prädikat des "vollkommenen Schauspielers" (L 293) zugesprochen, denn er durchschaut die Gesetze des Theaters mit überragender Schärfe:

Aber mit Lebhaftigkeit zu umfassen, was sich der Autor beim Stück gedacht hat, was man von seiner Individualität hingeben müsse, um einer Rolle genug zu tun, wie man durch eigene Überzeugung, man sei ein ganz anderer Mensch, den Zuschauer gleichfalls zur Überzeugung hinreißt, wie man, durch eine innere Wahrheit der Darstellungskraft, diese Bretter in Tempel diese Pappen in Wälder verwandelt, ist wenigen gegeben. Diese innere Stärke des Geistes, wodurch ganz al-

lein der Zuschauer getäuscht wird, diese erlogene Wahrheit, die ganz allein Wirkung hervorbringt, wodurch ganz allein die Illusion erzielt wird, wer hat davon einen Begriff? (L 332)

Serlo unterliegt damit zwar keinerlei Verwechslung von Kunst und Leben, von Fiktion und Wirklichkeit, führt aber doch durch die Perfektion seiner schauspielerischen Technik deren Grundvoraussetzung, die selbstbewußte Illusion, ad absurdum, indem er nämlich jegliche Illusion so gekonnt aufzubauen, jede Rolle zu beherrschen weiß, darüber aber das Bewußtsein seiner selbst, nämlich eine Person zu sein, die eine Rolle spielt, verliert. Serlo löst die höchste Anforderung an den Schauspieler, "natürlich zu spielen und doch immer verstellt zu sein" (L 292) ein, aber gleichzeitig ist er nur noch Rolle und nicht mehr er selbst: Erfindungskraft hat er keine (L 290), sein Enthusiasmus ist nur anscheinend (L 291) und "bei der innerlichen Kälte seines Gemütes liebte er eigentlich niemand" (L 292). Weder die dilettantischen Liebhaber wie Wilhelm und der Graf, noch auch die großen Schauspieler wie Aurelie und Serlo erreichen die Ausgewogenheit der zwischen Selbstbewußtsein und Illusion stehenden Fiktion. Daß keine Figur des *Romaninhalts* jenes Ziel selbstbewußter Illusion erreicht, läßt vermuten, daß es weniger poetisch dargestellt als in der poetologischen Darstellung selbst zu finden ist.

Bestimmt sich die Funktion des Theaters nicht rein inhaltlich als Bildungsstation Wilhelms, sondern als poetologisches Reflexionsmedium der Fiktion, dann stellt sich auch die Grenze zwischen 5. und 6. Buch nicht als unversöhnlicher Bruch von Kunst und rationalem Ethos dar (wie Novalis es sah): Das Theater verschwindet wohl aus dem Erzählinhalt, wird aber auf der poetologischen Ebene gewissermaßen nur "aufgehoben" in jenem dreifachen Sinn des *negare*, *conservare* und *elevare*. Das Theater wird aufgehoben in die ihrer selbst bewußte Erzählfiktion, die in den ersten fünf Büchern inhaltlich vom Theatermotiv begleitet wurde, danach aber es vertreten muß. Nach dem 5. Buch wird das Theater auf eine zweifache Weise ersetzt: Inhaltlich durch den ethischen Bereich des Turms, darstellerisch durch eine eher reflexiv angelegte Erzählfiktion.

2. Mignons Verweigerung

Seit dem ersten und prominentesten Leser der "Lehrjahre", seit Schillers Briefen an Goethe vom Juli 1796, hat sich das Interesse meist mit besonderer Sympathie auf die Gestalten Mignons und des Harfners versammelt. Unmittelbar einleuchtend ist dabei, daß beide in einem ausgezeichneten, originären Verhältnis zur Poesie stehen und sich dadurch von allen anderen Romanfiguren abheben, besonders von den rational orientierten Vertretern des Turms. Somit lag es auch nahe, den Tod dieser anscheinend romantischen Figuren sentimentalisch zu bedauern oder gar dem Autor kritisch zur Last zu legen. Nicht selten ist die germanistische Forschung kaum über diese bereits in der "Wilhelm Meister"-Kritik des Novalis erreichte Position hinausgekommen. Einigkeit

herrscht in der Forschung über den durch und durch poetischen Charakter Mignons.⁶⁷ - Die beim ersten Blick vielleicht naheliegende Kennzeichnung Mignons als romantische Gestalt mag wohl ein Grund dafür sein, daß fast durchweg der Frage ausgewichen wurde, welche Bedeutung für die Poesiekonzeption der "Lehrjahre" Mignon als Repräsentantin einer offensichtlich untergehenden Poesie haben könnte.⁶⁸ Wenn Mignon eine Geniusgestalt der Dichtung ist, muß geklärt werden, welche Poesiekonzeption sie vertritt, und auch, aus welcher poetologischen Situation heraus Goethe sie in diesem Roman untergehen lassen mußte. Dabei erweist sich die Bestimmung Mignons als romantische Gestalt als verhängnisvoll, wenn dadurch übersehen wird, daß sie gleichsam eine abgelegte Schlangenhaut Goetheschen Dichtungsverständnisses bezeichnet⁶⁹ und nicht einfach den dem vermeintlichen Klassiker entgegengesetzten romantischen Pol.

Es reicht nicht aus, Mignon als poetische Gestalt zu begreifen, sie muß als durch und durch poetologische Figur gelesen werden: Ihr Untergang, ihre Lebensunfähigkeit in der Welt des Romans, ist kein sentimentalischer Romankniff der Sympathieleitung, sondern eine poetologische Aussage. Mignons Tod, den man medizinisch⁷⁰, psychologisch⁷¹, psychoanalytisch⁷² und geschichtsphilosophisch⁷³ gedeutet hat, ist zugleich poetischer Ausdruck einer Absage an ein nicht länger tragendes Poesiekonzept; gleichwohl ist Mignon sehr viel mehr als eine transzendentalpoetische Allegorie, nämlich ein ihrem Symbolgehalt entsprechendes offenbares Geheimnis, wodurch sie sich der Deutung immer auch wieder entzieht.

In allen ihren Bezügen im Roman fällt Mignons Unmittelbarkeit am ehesten auf. Sie fügt sich nicht der Konvention des für alle gleichen Grußes, sie hat "für jeden eine besondere Art von Gruß" (L 117). Stets folgt sie ihrem eigenen Gesetz und nimmt keine Rücksicht auf die ihr fremde Gesellschaft. An manchen Tagen kann sie ganz stumm bleiben (L 117). Ihre Unmittelbarkeit und

⁶⁷ So deutet Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II*, Frankfurt 31964, S. 152ff. und S. 171ff. Mignon aus dem Zusammenhang der Goetheschen Geniusgestalten; noch Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, a.a.O. (S. 47, Anm. 20), spricht von Mignon als der Inkarnation der Poesie, nennt Mignon und den Harfner "Repräsentanten einer untergehenden poetischen Welt in einer prosaischen" (S. 40).

⁶⁸ Auszunehmen sind davon Anna Hellersberg-Wendringer, *Soziologischer Wandel im Weltbild Goethes: Versuch einer neuen Analyse von Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahren*. In: PMLA 56 (1941), S. 447 - 465, und Kurt May, *Weltbild und innere Form der Klassik und Romantik im "Wilhelm Meister" und "Heinrich von Ofterdingen"*. In: ders., *Form und Bedeutung*, Stuttgart 21963, S. 161 - 177, bes. S. 162.

⁶⁹ Zur "abgestreiften Schlangenhaut" vgl. Eckermann 12.I.1827, S. 201. *

⁷⁰ Gustav Cohen, Mignon. In: *JbGG* 7 (1920), S. 132 - 153.

⁷¹ Dorothea Flashar, *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt*, Berlin 1929.

⁷² Per Ørngaard, *Die Genesung des Narcissus*, a.a.O. (S. 58, Anm. 51).

⁷³ Ivar Sagmo, *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie*, Bonn 1982.

Fremdheit gegenüber allen gesellschaftlichen und kulturellen Vermittlungen zeigt sich als ungebrochene Natürlichkeit: So steht sie mit der Sonne auf und schläft "auf der nackten Erde, und war durch nichts zu bewegen, ein Bette oder einen Strohsack anzunehmen" (L 117). Desgleichen ist ihr Bewegungsdrang ungehemmt, sie springt umher und geht nicht die Treppe hinauf oder hinunter. Wohl am eindeutigsten hat Goethe diese unmittelbare Natürlichkeit dadurch zum Ausdruck gebracht, daß Mignon zunächst nicht schreiben und lesen kann und sich im Verlauf des Romans quälend abmüht, es zu lernen (schließlich lernt sie Felix lesen, L 507), dabei aber auch ihrer Auflösung entgegen geht. - Mignon repräsentiert somit einen akulturellen Naturzustand der Unmittelbarkeit, der aller gesellschaftlichen Vermittlung voraus liegt und sich daher in der gesellschaftlichen Welt nicht mehr behaupten kann.⁷⁴ Mignons Unmittelbarkeit äußert sich in der Opposition von Gefühl und ratio: "Die Vernunft ist grausam, versetzte sie, das Herz ist besser" (L 526). Damit stellt sie den extremen Gegensatz zur Vernunftidee des Turmes dar, weshalb sie für Jarno auch nicht mehr als ein "albernes zwitterhaftes Geschöpf" (L 207) ist. Dementsprechend singen ihre Lieder auch vom Gefühl einer schmerzlichen Entbehrung und Sehnsucht, Erfüllung in der Gegenwart ist ihr versagt. Hannelore Schlawers Bemerkung über Mignon: "Ihre Bedeutung für den Roman ist ihre Fremdheit in ihm"⁷⁵, trifft für die "Lehrjahre", aber noch nicht für die "Theatralische Sendung" zu, so daß Mignons in den "Lehrjahren" gesteigerte Isolation und Fremdheit ein Indiz ist für die sich von der Kunst - inhaltlich gesehen - entfernende Tendenz des Romans. In der "Theatralischen Sendung" ist neben Mignon und dem Harfner noch Wilhelm selbst ein Künstler, der Dramen schreibt, und Mignon verweigert sich noch nicht mit der späteren Entschiedenheit jeglicher Rezitation oder jeglichem Rollenspiel: Die Verse "Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen", die in den "Lehrjahren" aus dem Vorrat Mignons stammen (L 383), werden in der "Sendung" noch als Zitat aus Wilhelms Werk "Die königliche Einsiedlerin" (W 686) von Mignon rezitiert. Erst in der späteren Fassung ist Mignon also auch gegenüber dem bloß aufnehmenden, selber nun nicht mehr schöpferischen Wilhelm isoliert, und ebenfalls erst hier versucht sie, Wilhelm sogar von der Bühne abzuhalten (L 184). Verbunden bleiben Wilhelm, Mignon und der Harfner aber noch über das Motiv des Zugvogels, das zugleich Symbol ihres ursprünglichen Dichtungsverständnisses ist (L

⁷⁴ "Mignon ist reines Naturwesen im Sinne einer außerkulturellen, fremden, ungeformt gesellschaftsabweisenden oder -feindlichen Seinsschicht", so Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II*, a.a.O. (S. 71, Anm. 67), S. 154. - Verselbständigt man innerhalb der Opposition von Natur und Kultur das Gegensatzpaar Körper und Schrift, so wird Mignon zum Beispiel einer auf der Insistenz des Körpers beruhenden Ästhetik, die sich dem "Heilungscharakter der Schrift angesichts des tödlichen Schmerzes der Trennung" verweigert und damit quersteht zur abendländischen Überlieferung der Transfiguration, unweigerlich dadurch aber auch zum "Erlöschen des Subjekts" führen muß: dies ist die These im Aufsatz von Gerhard Neumann, "Laßt mich weinen...". Die Schrift der Tränen in Goethes West-östlichem Divan. In: *Oxford German Studies* 15 (1985) S. 48 - 76, hier S. 66 und 62.

⁷⁵ Hannelore Schlawers, *Wilhelm Meister*, a.a.O. (S. 47, Anm. 20), S. 40.

89, 137, 139, 567). Erst am Ende schert Wilhelm auch aus diesem Zusammenhang aus und sieht "die Welt nicht mehr wie ein Zugvogel an" (L 539).⁷⁶ Mignon ist der Genius einer Naturpoesie der Unmittelbarkeit, der lyrischen Selbstaussprache: Jegliche Ironie oder abständige Gelassenheit, das, was Goethe das "Historische"⁷⁷ und Objektive an der Lyrik nannte, geht ihr ab. Mignons Lieder sind der direkte Spiegel ihrer sehnächtigen Innerlichkeit. Ihrer Theaterabneigung kommt daher poetologische Schlüsselbedeutung zu. Den Grundsatz des Theaterspiels hat Goethe auf die Formel gebracht:

der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verläugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.⁷⁸

Theaterspiel als Rollenspiel und Verstellung, als zeitweilige Verleugnung der Individualität, ist Mignon unmöglich, da sie nie zu jener "selbstbewußten Illusion"⁷⁹ gelangen kann, die Goethe auf dem Römischen Theater als Urgesetz des Dramas erkannte und schließlich so formulierte:

Schauspieler gewinnen die Herzen und geben die ihrigen nicht hin; sie hintergehen aber mit Anmuth.⁸⁰

Entsprechend der Opposition von Herz und Vernunft verkörpert Mignon den unmittelbaren Selbstaussdruck der Lyrik gegenüber der Fiktion des Dramas. Goethe selbst hat diese Unterscheidung zwischen den fiktiven und nichtfiktiven Gattungen getroffen, wenn er ausführt:

daß nämlich das Geschäft der lyrischen Poesie von dem der epischen und dramatischen völlig verschieden sei. Denn diese machen sich zur Pflicht, entweder erzählend oder darstellend den Verlauf einer gewissen bedeutenden Handlung dem Hörer und Schauer vorzuführen, so daß er wenig oder gar nicht dabei mitzuwirken, sondern sich nur lebhaft aufnehmend zu verhalten habe. Der lyrische Dichter dagegen soll irgend einen Gegenstand, einen Zustand oder auch einen Hergang irgend eines bedeutenden Ereignisses dergestalt vortragen, daß der Hörer vollkommenen Antheil daran nehme und, verstrickt durch einen solchen Vortrag, sich wie in einem Netze gefangen unmittelbar theilnehmend fühle.⁸¹

Mignons Ablehnung der Verstellungskunst geht so weit, daß sie sich die Theaterschminke gewaltsam abwäscht, bis sie auch die durch Reiben hervor-

⁷⁶ Vgl. Erläuterungen und Dokumente zu J.W. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, hg. von Ehrhard Bahr, Stuttgart 1982, S. 40.

⁷⁷ WA I.42, 1.173. (Teilnahme Goethes an Manzoni)

⁷⁸ WA I.40.74. (Weimarisches Hoftheater)

⁷⁹ WA I.47.272.

⁸⁰ MuR 1407.

⁸¹ WA I.42, 1.175. Vgl. das oben S. 61, Anm. 58 zitierte Buch von K. Hamburger.

gebrachte Röte für Schminke hält: Sie will Natur und ganz sie selbst sein.⁸² Sie versucht mit aller Macht, auch Wilhelm von der Bühne abzuhalten: "Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern" (L 184), und will nicht, daß er sich von Serlo engagieren läßt (L 315), weshalb sie ihm auf seine Reise den ominösen Schleier mitgibt, der Wilhelm rät, vom Theater zu fliehen (L 382). Wenn sie am Ende als Engel auftritt, so nimmt sie damit ihre künftige "Rolle" vorweg, die sie nicht mehr in diesem Leben zu übernehmen vermag (L 553). Mignon, der Genius einer Poesie voll natürlicher Unmittelbarkeit, kann sich selbst in vier Bereichen zum Ausdruck bringen: Am auffallendsten in ihren *Liedern*, die unter ihrem Namen als Rollenlyrik in Goethes Gedichtsammlung eingingen; in ihnen ist Mignon ganz sie selbst. Das ist sie außerdem nur noch in der bloßen Körperlichkeit, im *Eiertanz*: "wie in diesem Tanz sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte" L 123)⁸³, drittens in der Musik (im Zitherspiel), und schließlich im *Vortrag von Gedichten*, von auswendig gelernten Oden und Liedern (L 304). Dies ist um so erstaunlicher, als sie die Sprache als soziales Kommunikationsinstrument zuweilen völlig verweigert (L 117), oder, wenn sie spricht, nur "ein gebrochenes mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch sprach" (ebd.). Mignons akulturelle Unmittelbarkeit der lyrischen Selbstaussprache, des Körpers (im Tanz), der Musik und der lyrischen Poesie repräsentiert eine gewissermaßen archaische Form der Poesie, eine nicht auf die Vermittlung der Schrift angewiesene *Naturpoesie* der Mündlichkeit (sie lernt ja erst spät schreiben und lesen): von Mignons Naturpoesie sprachen deswegen Körner, Novalis und Schlegel.⁸⁴ Die vier Bereiche, in denen sich Mignon unmittelbar ausdrücken kann, verdienen in ihrer Konstellation genauere Beachtung, wenn Goethe im Dilettantismusschema gerade diese vier wieder zusammenfaßt:

Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muß der Dilettant sich dem Künstler nähern, z.B. Tanz, Musik, schöne Sprache, lyrische Poesie.⁸⁵

Natürlich ist Mignon keine dilettantische Künstlerin, denn ihre Lieder sind höchste Kunst der lyrischen Dichtung: Dieser Bereich ist aber für Goethe die Domäne des Subjektiven, weil nicht Fiktiven. Charakteristischerweise hat er

⁸² Daher ist auch die Deutung Mignons als einer Marionette nicht stichhaltig: Hellmut Ammerlahn, Wilhelm Meisters Mignon - ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden. In: DVjs 42 (1968), S. 89 - 116.

⁸³ Wenn der Eiertanz abläuft "wie ein aufgezoogenes Räderwerk" (L 123), spricht das gegen die von Ammerlahn vorgebrachte These von Mignon als Marionette. Mignons Tanz läuft ohne Reflexion und ohne *erkennbaren* Mechanismus ab, die Marionette aber wird bewußt mit Überlegung geführt und ist insofern sehr viel weniger rätselhaft als Mignon. Vgl. H. Ammerlahn, Puppe-Tänzer-Dämon-Genius-Engel: Naturkind, Poesiekind und Kunstwerdung bei Goethe. In: GQ 54 (1981), S. 19 - 32.

⁸⁴ Zitiert bei Gille (Hg.), Goethes "Wilhelm Meister", a.a.O. (S. 47, Anm. 19), S. 11 und 60. Ferner Schlegel, KA II, 146.

⁸⁵ WA I.47.318.

epische und dramatische Poesie der objektiven Sphäre zugewiesen und damit, freilich nicht im thematischen Rückgriff auf Mignon, einen Schlüssel für ihr Verständnis geliefert. So ergibt sich von selbst, daß Mignon eine Kunst der unverstellten Direktheit, der subjektiven Unmittelbarkeit verkörpert, der all jene Momente fehlen: Ironie, Reflexion und Distanz, die für das Drama erforderlich sind und die die "Lehrjahre" kennzeichnen, so daß Mignons notwendiger Untergang innerhalb des Romans seine Bedeutung erst erhält, wenn er auf das poetologische Programm der "Lehrjahre" positiv bezogen wird. Mignons Tod ist dann Goethes Absage an die Poetik der unmittelbaren Natürlichkeit, die er nun aber nicht erst in seinen "romantischen" Zeitgenossen erkannt hat, sondern die eine abgestreifte, und darum so geliebte Schlangenhaut Goethes selbst ist. Seine Äußerung gegenüber dem Kanzler von Müller⁸⁶, er habe die "Lehrjahre" Mignons wegen geschrieben - eine Äußerung, die für sich in Anspruch zu nehmen kein Interpret Mignons unterlassen hat -, läßt sich auch so verstehen, daß Goethe sich im Ringen mit dem "Wilhelm Meister"-Stoff von der in Mignon dargestellten genialischen Poesiekonzeption befreien wollte und mußte. Insofern ist Mignon Zentrum, als ihr Untergang den Durchbruch zu der - dann von Friedrich Schlegel gepriesenen - Kunst der Bewußtheit und ironisch-distanzierten Reflexion bedeutete.

Diese These, Mignons Naturpoesie greife Ideen des Sturm und Drang auf, bedarf einer eingehenden Begründung. An dieser Stelle ist nun Mignons Vorgeschichte, der Geschwisterinzeit und ihr Hermaphroditismus zu erörtern. - Mignons lyrische Poesie bezeichnet im Vergleich zur "selbstbewußten Illusion" der Fiktion einen archaischen, natürlichen Zustand der Subjektivität.⁸⁷ In diesem Sinne wird Mignon mit dem Eiertanz ein Symbol - das des Eis - zugeordnet, das das noch unentwickelte Leben vor der Individuation und Geschlechtertrennung vergegenwärtigt. Poetologische und naturwissenschaftlich-anthropologische Vorstellungen Goethes durchdringen sich hier vor dem Hintergrund eines für die Goethezeit insgesamt verbindlichen Modells: es ist das des doppelt bestimmten Sündenfalls der Erkenntnis als einer philosophischen Selbstbewußtwerdung auf der einen und des biblischen Erkennens zwischen Mann und Frau als Bewußtwerdung der Sexualität auf der anderen Seite. Mignons Doppelgeschlechtlichkeit erweist sich als ein Bild für den Naturzustand vor dem Sündenfall der Erkenntnis, der aber, wie Odo Marquard zeigen konnte⁸⁸, im 18. Jahrhundert umgedeutet und zum Akt menschlicher Selbstwerdung positiviert wurde. Gerade philosophisches und sexuelles Erkennen machen den Menschen erst aus, indem er aus dem Naturzustand unbewußter Unschuld in den

⁸⁶ 29. Mai 1814, Gespräche 3/1, S. 901.

⁸⁷ Vgl. dazu Paul Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, Leipzig 1924, S. 99. - Eine eher traditionelle Auslegung der im folgenden entwickelten Zusammenhänge bringt Achim Aurnhammer, Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln und Wien 1986, S. 179 - 182.

⁸⁸ Odo Marquard, Felix culpa? - Bemerkungen zu einem Applikationsmodell von Genesis 3. In: Text und Applikation (Poetik und Hermeneutik IX), hg. von M. Fuhrmann, H.R. Jauf und W. Pannenberg, München 1981, S. 53 - 71.

des Erkennens und der Sexualität hinübertritt. Sexualität wird damit zum Angelpunkt menschlicher Selbsterkenntnis, was Goethe in einem naturwissenschaftlichen Zusammenhang bestätigt:

Wir nennen lebendig, was vor unseren Sinnen die Kraft äussert, seines gleichen hervorzubringen.⁸⁹

Die Sexualität erst stattet ein Wesen mit Leben aus und macht es damit "vollendet".⁹⁰ - Menschliche Sexualität ist nun an die Trennung von Mann und Frau gebunden, so daß das vor der Pubertätskrise des Sündenfalls lebende Kind noch nicht vollendet, noch nicht "lebendig" ist, als es noch nicht erkennt und noch nicht seinesgleichen hervorbringt:

... und wenn er das Ideal aus der Erfahrung abzuleiten denkt und sagt: das Kind idealisiert nicht, so mag man antworten: das Kind zeugt nicht: denn zum Gewährwerden des Ideellen gehört auch eine Pubertät.⁹¹

Analog dem kindlichen Naturzustand ist das Noch-nicht-Auseinandertreten der Geschlechter in Mignons Mannweiblichkeit. Während den vorübergehend als Amazonen auftretenden Figuren Marianes (L 9), Natalies (L 242) und Thereses (L 473) eine Erfüllung ihrer Liebe und damit die Überwindung der Mannweiblichkeit gegönnt ist, bleibt sie Mignon versagt.

Nach Goethes Kunstverständnis ist Dichtung in einem ausgezeichneten Sinne ein "Liebewerk", ein Erkenntnisakt mit sowohl philosophischen als erotischen Implikationen.⁹² Wenn Dichtung ein Liebewerk ist, dann ist sie erst nach dem das Bewußtsein und die Geschlechterdifferenz konstituierenden Sündenfall möglich. Auch daher sind Dichtung und Kunst von der Natur zu trennen, denn die Natur liegt vor der Bewußtseinsgrenze des Sündenfalls. Der androgyne Charakter Mignons ist der letzte Augenblick, bevor sich männliches und weibliches Geschlecht in der Pubertät differenzieren. Diesen Augenblick hat Goethe als der höchsten Schönheit fähig verstanden und in Mignon Gestalt werden lassen, wie es denn auch in "Diderot's Versuch über die Malerei" heißt:

Der Augenblick der Pubertät ist für beide Geschlechter der Augenblick, in welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wohl sagen: es ist nur ein Augenblick! Die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetter-

⁸⁹ WA II.7.8. (Vorarbeiten zur Morphologie)

⁹⁰ Ein Notizheft Goethes von 1788, hg. von Liselotte Blumenthal, Weimar 1965, S. XVIII/30.

⁹¹ WA I.41, 2.160 (Zu "Stiedenroth, Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen")

⁹² Dies zeigt das Buch von Gerhard Neumann, Ideenparadiese, a.a.O. (S. 20, Anm. 56). Vgl. dazu Goethes "Vermächtnis", V. 38, WA I.3.83, und die Briefe WA IV.2.94, IV.4.21, IV.4.233, IV.6.17, IV.6.170, IV.17.182, IV.26.237, IV.31.137, IV.34.259, IV.43.73.

linge das Leben, dem Menschen die Schönheit, und hier liegt einer der größten Vortheile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist, wirklich darzustellen. So wie die Kunst Centauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen, ja es ist ihre Pflicht.⁹³

Mignons Androgynie ist jener "Wahnsinn des Mißverhältnisses"⁹⁴, der dem einmaligen schöpferischen Augenblick Lebensdauer verleihen will. Auf der poetologischen Ebene ist Mignons Androgynie Ausdruck dessen, daß diese Poesie nicht lebensfähig und kein Liebewerk ist, da die Zweigeschlechtlichkeit dem Menschen keine Fortpflanzung erlaubt und daher unfruchtbar bleibt ("Wir nennen lebendig, was vor unseren Sinnen die Kraft äußert, seines gleichen hervorzubringen"). Die Naturpoesie der Unmittelbarkeit hält sich vor der Schwelle von Bewußtsein (daher Mignons Theaterabneigung: ihr bloßer Selbstaussdruck ohne Objektivierung in der "selbstbewußten Illusion") und Geschlechterdifferenz (daher ihr Wunsch, in Knabenkleidern zu gehen; die "Theatralische Sendung" variierte ja noch für Mignon den Gebrauch von weiblichen und männlichen Personalpronomina). Die von Goethe vertretene und in den "Lehrjahren" beispielhaft vorgeführte Poesie ist aber eine der Bewußtheit nach dem Sündenfall. Mignons Naturpoesie ist dagegen genauso lebensunfähig in der zunehmend ökonomischen Welt des Romans wie ein androgynes Wesen die Krise der Pubertät nicht überlebt.

Naturpoesie wollte in bestimmtem Sinne auch die Dichtung des Sturm und Drang sein: Unmittelbarkeit des Ich, Betonung der Originalität, Ablehnung jeder Vermittlung und Konvention, Absage an die vermittelnde Schrift (Karl Moors Ekel am tintenklecksenden Säkulum) und die Berufung auf Herz, Natur und Gefühl gegenüber der grausam trennenden Vernunft, - ein ganzer Kanon von Entsprechungen zwischen Mignon und der Sturm und Drang-Poetik läßt sich aufstellen. Das den Sturm und Drang kennzeichnende Pathos der Natur als Verweigerung kulturell-gesellschaftlicher Konvention vertritt in den "Lehrjahren" aber kein anderer als Mignons Vater, der Harfner Augustin, nachdem ihm seine Brüder die Verwerflichkeit des Geschwisterinzestes vorgehalten haben:

Nichts schien ihm heilig als das Verhältnis zu Sperata, nichts schien ihm würdig als der Name Vater und Gattin. Diese allein, rief er aus, sind der Natur gemäß, alles andere sind Grillen und Meinungen. Gab es nicht edle Völker, die eine Heirat mit der Schwester billigten? Nennst eure Götter nicht, rief er aus, ihr braucht die Namen nie, als wenn ihr uns betören, und von dem Wege der Natur abführen, und die edelsten Triebe durch schändlichen Zwang zu Verbrechen entstellen wollt. [...] Fragt nicht den Widerhall eurer Kreuzgänge, nicht euer vermodertes Pergament, nicht eure verschränkten Grillen und Verordnungen, fragt die Natur und euer Herz, sie wird euch lehren, vor was ihr zu schaudern habt, sie wird euch mit dem strengsten Finger zeigen, worüber sie ewig und unwiderruflich ihren Fluch ausspricht. Seht die Lilien an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel?

93 WA I.45.268.

94 WA I.21.332.

Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebar, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld, und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar? Wenn die Natur verabscheut, so spricht sie es laut aus; das Geschöpf, das nicht sein soll, kann nicht werden; das Geschöpf, das falsch lebt, wird früh zerstört. Unfruchtbarkeit, kümmerliches Dasein, frühzeitiges Zerfallen, das sind ihre Flüche, die Kennzeichen ihrer Strenge. (L 624f.)

Augustin sieht sich durch die Natur bestätigt, spricht aber dem Geschöpf, das falsch lebt und die androgyne, unfruchtbare Frucht des Inzests ist, selbst die Lebensfähigkeit ab. Es wird Mignon sein, die nach einem kümmerlichen Dasein frühzeitig zerfällt. *Die poetologische Lebensunfähigkeit von Mignons Naturpoesie wird so ins Bild der biologischen Unfruchtbarkeit und Todesbestimmtheit gefaßt.*⁹⁵

Der Harfner stellt mit seinen Liedern einen anderen Aspekt der Naturpoesie des Sturm und Drang dar: Nicht unmittelbarer, d.h. die Objektivität und Gegenständigkeit aussparender Selbstausdruck wie bei Mignon, sondern ebenso objektferne Selbstbespiegelung des hohlen leeren Ichs (L 469). Die fehlende Distanz zu sich selbst (die allein den Akt der Selbstbewußterdung ermöglicht: "Man weiss erst daß man ist wenn man sich in andern wieder findet"⁹⁶) und die damit eingehandelte Weltlosigkeit findet im Inzestmotiv ihre bildliche Entsprechung.⁹⁷

Soll sich das hier Behauptete bewahrheiten, so wäre zu erwarten, daß jenes Mignon-Lied, das Goethe erst für die "Lehrjahre" dichtete: "So laßt mich scheinen, bis ich werde", sein verändertes Verhältnis zu der in Mignon verkörperten Sturm und Drang-Poetik zum Ausdruck bringen mußte. In der Tat ist dieses Lied besonders auffallend, nicht nur darin, daß Mignon es auf Natalies Schreibtisch sitzend singt.⁹⁸ Vielmehr singt Mignon von ihrem erwarteten

⁹⁵ "Doppelgeschlechtlichkeit im Sinne der bewußt mit erotischen und geistigen Verirungen spielenden Romantik, aber auch im Sinne einer klassisch höchsten Ausgewogenheit der Polarität kennt Goethe vor allem in seinen konkreten dichterischen Figuren nicht. Selbst die naturwissenschaftlichen Erscheinungen von 'Hermaphroditischem' und 'Doppelhermaphroditischem' bei Magnet und Turmalin, chromatischen und sonoren Wirkungen, haben für Goethe nichts klassisch Ausgewogenes, sondern immer etwas 'Erschreckendes'. [...] Seine 'hermaphroditischen' Gestalten sind Frühformen des Geistes, radikal und unbedingt ins Ideelle spielende 'Geister', so Homunkulus, Euphorion, der Knabe Lenker oder Mignon": W. Emrich, Die Symbolik von Faust II, a.a.O. (S. 71, Anm. 67), S. 174.

⁹⁶ WA IV.2.234. Goethe an Auguste Gräfin zu Stolberg, 13.II.1775.

⁹⁷ Vgl. Giuliano Baioni, Märchen - Wilhelm Meisters Lehrjahre - Hermann und Dorothea. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik, in: GJb 92 (1975), S. 73 - 127, hier S. 88, wo es heißt, daß "Goethe das Schicksal des Harfners als echte Mythisierung der naturhaften Genialität des Sturm und Drang ansieht". Goethe spricht vom Sturm und Drang als der "Epoche der forcierten Talente. Diese mußte notwendig aus der Tendenz nach unmittelbarer Natur entstehen" (WA I.28.374).

⁹⁸ Vgl. Gerhard Neumann, Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens. In: Bild und Gedanke, Festschrift G. Baumann, hg. von G. Schnitzler und G. Neumann, München 1980, S. 385 - 401.

Tod als dem Zeitpunkt, an dem sie "wird". Erst im Tode (V.4) kommt ihre Existenz zu sich selbst - denn "das Geschöpf, das nicht sein soll, kann nicht werden", hatte ihr Vater in tragischer Ironie prophezeit.⁹⁹ Im Leben zu "werden", d.h. ein Ich zu werden, gelingt ihr aufgrund der Geschlechtsindifferenz nicht. Der Augenblick, der für das Individuum die Stiftung seiner Identität durch Sexualität bedeutet, erfüllt sich für Mignon im Tod. Das Scheitern der Entwicklung eines Selbstbewußtseins, das den Sündenfall voraussetzen würde, ist geknüpft an die mißlingende Identitätsbestimmung durch Sexualität.

Diese ganzen Zusammenhänge hat Goethe wohl dezent im Symbol der *Lilie* zusammengefaßt, das in der Tradition der Verkündigung an Maria Ausdruck der Jungfräulichkeit und Reinheit ist. In dieser Tradition steht der Abschnitt "Der Lilienstengel" aus der Josephs-Novelle der "Wanderjahre" (W 30). Kurz vor ihrem Tod tritt Mignon im Engelskostüm mit einer Lilie auf (L 553), anscheinend als einem Zeichen der engelhaften Unschuld, doch deutet Goethe den Symbolgehalt um: Wenn Mignons Vater Augustin sich vor seinen Brüdern gegenüber dem Vorwurf des Geschwisterinzests verteidigt, beruft er sich emphatisch auf das Zeugnis der Natur und der Lilien (s.o.). Im Kreis Mignons und des Harfners steht die Lilie damit in erster Linie für den angeblich von der Natur "erlaubten" Geschwisterinzest, dessen nicht lebensfähige Frucht ein hermaphroditisches Wesen ist (da Leben ja an Sexualität gebunden ist). Die Lilie wird Zeichen des Nichtauseinandertretens der Geschlechter im doppelten Sinne: einmal im Sinn des Geschwisterinzests, dann im Sinn des Hermaphroditismus. In beiden Fällen repräsentiert die Lilie einen Zustand vor der Sexualität - dies übrigens in Übereinstimmung mit dem traditionellen Verständnis der Lilie als Unschuldssymbol.

In dem Zeitraum zwischen der "Theatralischen Sendung" und den "Lehrjahren", der auch eine Neukonzeption der Mignonfigur und eine Verschärfung ihrer Problematik erbrachte, wandte sich Goethe mit erhöhter Aufmerksamkeit dem Zusammenhang von Pflanzenmetamorphose und Sexualität zu.¹⁰⁰ In einem 1788 auf der Rückreise von Italien geführten Notizheft, das auch Gedanken zum "Wilhelm Meister" verzeichnet, entwickelt Goethe nicht nur das Fortschreiten von der Doppelgeschlechtlichkeit zur sexuellen Differenzierung, sondern stellt auch einen Bezug zur Erkennbarkeit her:

Jemehr die Zeugungskraft bey einem Wesen subordinirt ist desto schwerer ist seine Existenz zu verstehen

Wo die Zeugungskraft und die Existenz einander gleich sind desto erklärbarer ist das Wesen. [...]

Sobald ein Geschöpf vollendet ist entwickeln sich in ihm seines gleichen. [...]

Man kan den rechten Begriff von den zwey Geschlechtern nicht faßen wenn man sich solche nicht an Einem Individuo vorstellt.

⁹⁹ Vgl. Emil Staiger, Goethe, Bd. 2, Zürich 1964, S. 171.

¹⁰⁰ Zur Pflanzensexualität selbst vgl. WA II.6.253 und 306, WA III.4.318 und 327, WA IV.33.90f. und 127.

Dieser Satz scheint allzuparadox zu seyn, da unsre Begriffe sich vom Menschen oder von den ausgebildeten Thieren anfangen und wir eben dadurch am besten die beyden Geschlechter unterscheiden daß wir sie an zwey Individuis wahrnehmen.

Den Gedanken, die zwei Geschlechter an einem Individuum vorzustellen, setzt Goethe fort:

Hierzu geben uns die Pflanzen die beste Gelegenheit. Haben wir den Begriff recht gefaßt; so können wir alsdenn durch den Übergang wie sie die Natur trennt sie noch erst auf einem Stamme hervorbringt, dann sie auf zwey Stämme vertheilt / schon weiter kommen¹⁰¹

Die Ausnahmerecheinung der Pflanze wird somit Instrument für die Erkenntnis der Regel. - Diese morphologischen Beobachtungen haben ihre Bedeutung für die Umkonzeption der Mignonfigur. Das ursprüngliche Entwicklungsstadium der Doppeltgeschlechtlichkeit wird in die Androgynie Mignons projiziert, um sie damit von allen anderen geschlechtlich bestimmten Gestalten des Romans abzusetzen und sie zugleich zur Repräsentantin einer überholten Entwicklungsstufe werden zu lassen. - Auch in anderen Bereichen seiner naturwissenschaftlichen Studien hat Goethe den hermaphroditischen Zustand ("menschlich" gesprochen: des Kindes) vor der Geschlechterdifferenzierung (von Mann und Frau) angeordnet:

Wenn ich den Magnet und Turmalin Hermaphroditen nennen möchte, so würden die elektrischen Wirkungen schon getrennte Geschlechter haben.¹⁰²

Mignons Schicksal und ihre poetologische Bedeutung faßt das Symbol der Lilie zusammen: Durch Geschwisterinzeß verursachter, nicht lebensfähiger Hermaphroditismus einerseits, künstlerische Vollendung und Schönheit andererseits. Die somit exotisch anmutende Lilienblüte von Mignons Liedern ist ein - genetisch - überzüchteter Fremdkörper, der in den "Lehrjahren" und ihrem nordisch nüchternen, rauhen Klima nicht gedeihen kann, wohl aber als Katalysator poetologischer Erkenntniszusammenhänge wirken kann, wenn Goethe mittels der "rückschreitenden Metamorphose" die "regelmäßige", "fortschreitende" besser erkennen kann:

Die *unregelmäßige* Metamorphose könnten wir auch die *rückschreitende* nennen. Denn wie in jenem Fall die Natur vorwärts zu dem großen Zwecke hieilt, tritt sie hier um eine oder einige Stufen rückwärts. Wie sie dort mit unwiderstehlichem Trieb und kräftiger Anstrengung die Blumen bildet, und zu den Werken der Liebe rüstet, so erschläft sie hier gleichsam, und läßt unentschlossen ihr Geschöpf in einem unentschiedenen, weichen, unserm Augen oft gefälligen, aber innerlich unkräftigen und unwirksamen Zustande. Durch die Erfahrungen, welche wir an dieser Metamorphose zu machen die Gelegenheit haben, werden wir dasjenige enthüllen

101 Ein Notizheft Goethes, a.a.O. (S. 76, Anm. 90), S. IX - XXII.

102 WA II.11.171. (Physikalische Wirkungen)

können, was uns die regelmäßige verheimlicht, deutlich sehen, was wir dort nur schließen dürfen [...]¹⁰³

Eine anschauliche Bestätigung dieser Interpretation des Liliensymbols läßt sich aus Goethes Aufsatz "Charon. Neugriechisch" ableiten, der bildliche Umsetzungen dieses modernen Gedichtes vergleicht und wertet. In der von Goethe gerühmten Tuschefederzeichnung von J.Th. Leybold glaubt der Betrachter folgendes zu erkennen:

Auf dem vordersten Wolkensaume, mit den andern im Vorübereilen, bückt sich ein knabenhaftes Mädchen, um von den unten im Vordergrund reichlich sprossenden Lilien eine zu pflücken.¹⁰⁴

Die Kennzeichnung des Mädchens, nicht: der Frau, als knabenhaft, die Betonung des Hermaphroditischen, scheint allerdings weniger aus der Zeichnung des Mädchens selbst als vielmehr aus Goethes Deutung der Lilie als einer "hermaphroditischen Pflanze" hervorzugehen.¹⁰⁵

Die Bedeutung Mignons für die "Lehrjahre" stellt einen Parallelismus im Gegensatz zur "Tasso"-Problematik dar, mit der Goethe zwischen dem Abbruch der "Theatralischen Sendung" und der Umgestaltung zu den "Lehrjahren" gerungen hat. Das "Tasso"-Drama endet nicht wie Mignon mit dem Erlöschen des Subjekts, wohl aber mit dem Scheitern des Künstlers an der Gesellschaft, welches Scheitern allerdings in Produktivität umschlägt. In den berühmten Schlußpassagen formuliert Tasso die entscheidende Einsicht in die Einsamkeit des Dichters und seine Distanz zur Gesellschaft. Kunst erhält ihre Legitimation nicht mehr aus dem höfischen Mäzenatentum zugesprochen, sondern muß sich selbst begründen. Dabei hat Tasso jedoch gerade erfahren, daß der Künstler sich zwar aus der Gesellschaft zurückziehen muß, ohne sich aber solipsistisch wie ein Seidenwurm in sich selbst einzuspinnen. Der Rückzug aus der Gesellschaft muß ein Bewußtseinsakt werden. Es geht also nicht wie bei Mignon um die Ablösung episch-symbolischen Dichtens durch lyrische Bekenntniskunst¹⁰⁶, sondern darum, daß Kunst nur möglich ist, wenn sie auf die ihr feindliche Gesellschaft reagiert (was Mignon nicht tut), indem sie sich aus sich selbst heraus legitimiert und sich ihre Poetik weder von außen vorgeben läßt noch aus der bloßen Selbstbespiegelung entwickelt.¹⁰⁷

¹⁰³ WA II.6.27. (Die Metamorphose der Pflanzen)

¹⁰⁴ WA I.49, 1.372.

¹⁰⁵ Vgl. die Abbildung im Insel-Almanach 1982, Goethe zu Bildern, hg. von C. Michel und I. Kuhn, Frankfurt 1982, S. 255.

¹⁰⁶ Dies ist die These im Aufsatz von L.Ryan, Die Tragödie des Dichters in Goethes "Torquato Tasso", in: JbDSG 9 (1965), S. 283ff.

¹⁰⁷ Vgl. vor allem Gerhard Neumann, Konfiguration. Studien zu Goethes "Torquato Tasso", München 1965. Christa Bürger, Der bürgerliche Schriftsteller im höfischen Mäzenat. Literatursoziologische Bemerkungen zu Goethes "Tasso". In: K.O. Conrady (Hg.), Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik, Stuttgart 1977, S. 141 - 153. Gerhard Kaiser, Der

In bewundernswürdiger Klarheit hat Goethe diese auch sozialhistorische Umbruchsituation des Schriftstellers im 18. Jahrhundert zu Beginn des Zehnten Buches von "Dichtung und Wahrheit" geschildert, wenn es heißt:

Die deutschen Dichter, da sie nicht mehr als Gildeglieder für Einen Mann standen, genossen in der bürgerlichen Welt nicht der mindesten Vortheile. Sie hatten weder Halt, Stand noch Ansehen, als in so fern sonst ein Verhältniß ihnen günstig war, und es kam daher bloß auf den Zufall an, ob das Talent zu Ehren oder Schanden geboren sein sollte. [...] Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in Klopstock zusammen, um eine solche Epoche zu begründen.¹⁰⁸

3. Hamlet, "Hamlet" und Shakespeare

Wilhelm Meisters dilettantisches Verhältnis zum Theater und Puppenspiel auf der einen Seite, Mignons Verweigerung gegenüber der Fiktion auf der anderen Seite markieren die zwei Pole poetologischer Prinzipien, die in den "Lehrjahren" zum Austrag kommen. Puppenspiel, Mignon und das Theater bezeichnen auch wesentliche Momente des Erzählinhalts in den ersten drei Büchern. Die Bücher 4 und 5 bringen den Höhepunkt von Wilhelms Theaterlaufbahn mit der ausgiebigen Besprechung und Aufführung von Shakespeares "Hamlet". Für eine Untersuchung der impliziten Poetik im "Wilhelm Meister" ist die Thematisierung eines literarischen Kunstwerks in einem anderen Kunstwerk aufschlußreich. Die "Hamlet"-Diskussion wurde von der Forschung auch schon früh ernstgenommen und in ihrem paradigmatischen Charakter erkannt. Trotz zahlreicher Untersuchungen zu "Shakespeare und Goethe" ist es aber nicht gelungen, die unübersehbaren wie unabschbaren Widersprüche in Goethes Shakespeare-Bild zu vereinheitlichen oder nachvollziehbar zu machen, beispielsweise in der Frage, ob Shakespeare unverkürzt, gekürzt oder gar frei bearbeitet auf die Bühne zu bringen sei: Wilhelm Meister, dessen Position innerhalb des Romankontextes zu bewerten und gegenüber Goethes vermutlichem Urteil zu differenzieren ist, beantwortet die Frage bekanntlich für den "Hamlet" im Sinne der späteren Romantiker, die für eine ungekürzte Aufführung plädierten - allerdings ohne daß Wilhelm Meister sich daran hielt. In dem Aufsatz "Shakespeare und kein Ende" erinnert Goethe zwar an frühere Ausführungen über "Hamlet"¹⁰⁹, mit denen nur die Passagen der "Lehrjahre" gemeint sein können, reiht aber nun, 1813/16, Shakespeare vornehmlich in die Geschichte der Poesie, nicht des Theaters ein: Er deutet die Shakespeare-

Dichter und die Gesellschaft in Goethes "Torquato Tasso", in: ders., Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller, Göttingen 1977, S. 175 - 208. Dieter Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg/Ts. 1977, S. 55 - 129.

¹⁰⁸ WA I.27.295f.

¹⁰⁹ WA I.41, 1.62.

schen Dramen als Lesestücke, die allenfalls in der Schröderschen Bearbeitung auf die Bühne gebracht werden sollten, da eine originalgetreue Aufführung sie bald von den Bühnen verschwinden ließe. Dieser Standpunkt, von dem gesagt werden muß, daß er nicht dem Shakespeare-Verständnis der Romantiker ebenbürtig ist, hat Goethe aber nicht gehindert, sich über Tieck folgendermaßen vernehmen zu lassen:

Wo ich ihn ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Untheilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeare's auftritt und ihn ohne Redaction und Modification von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will.¹¹⁰

Hat die Forschung¹¹¹ hauptsächlich die Bedeutung der "Hamlet"-Diskussion für Wilhelm Meisters persönliche Entwicklung herausgearbeitet - und dabei oft eine Goethisierung des Shakespeareschen Dramas konstatiert¹¹² -, so soll im folgenden dieser Aspekt nur den Ausgangspunkt darstellen für die Analyse der Einflüsse aus Shakespeares Drama auf Goethes Roman. Es wird zu klären sein, ob nicht in gewissen Grenzen von einer Shakespearisierung der "Lehrjahre" die Rede sein kann. Dazu muß allerdings Wilhelms "Hamlet"-Deutung in drei Komplexe aufgeteilt werden, deren Anordnung *nicht* dem chronologischen Erzählinhalt folgt:

1. Inwiefern wird Wilhelm Hamlet als *Figur*, als Charakter, mit seiner Deutung (nicht) gerecht? Identifiziert er sich mit Hamlet?
2. Welche Wende vollzieht sich in Wilhelms "Hamlet"-Interpretation, wenn er die Perspektive vom Helden auf den Plan des ganzen *Dramas* verlagert?
3. Wie deutet Wilhelm Shakespeare als *Autor*?

Diese Dreistufigkeit von Figur, Drama und Autor bildet die Basis für die Frage nach der Auswirkung Shakespeares auf den Roman und seine Konzeption: Wie bei Mignon und dem Theater wird auch bei Shakespeare die Relevanz eines inhaltlichen Momentes für die Poetik des Romans zu verhandeln sein. - Die eigentliche Schwierigkeit der Shakespeare-Problematik im "Wilhelm Meister" liegt aber wohl darin, daß nicht stufenweise ein immer adäquateres Verständnis erst einer Figur, dann eines ganzen Dramas und schließlich des Autors insge-

¹¹⁰ WA I.40.179. (Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter) - Widerspruch und Eigenart von Goethes Shakespearebild stellen am besten dar: Ursula Wertheim, Philosophische und ästhetische Aspekte in Prosastücken Goethes über Shakespeare, in: GJb 26 (1964), S. 54 - 76; Roy Pascal, Goethe und das Tragische. Die Wandlung von Goethes Shakespeare-Bild, in: GJb 26 (1964), S. 38 - 53. Eine große Enttäuschung ist Kurt Ermanns Buch: Goethes Shakespeare-Bild, Tübingen 1983; vgl. dazu die Rezension in Arbitrium 1986, S. 175f.

¹¹¹ Mark E. Bonds, Die Funktion des Hamlet-Motivs in "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: GJb 96 (1979), S. 101 - 110; David Roberts, The indirections of desire. Hamlet in Goethes "Wilhelm Meister", Heidelberg 1980.

¹¹² William Diamond, Wilhelm Meister's Interpretation of Hamlet, in: Modern Philology 23 (1925), S. 89 - 101.

samt vorgeführt wird, sondern daß Goethe diese drei Aspekte widersprüchlich in den Roman hineinverwebt und damit keine Entwicklung erkennbar werden läßt. So beweist Wilhelm gleich zu Beginn seiner Shakespeare-Lektüre erstaunliche Einsicht in die Gesetzmäßigkeit dieser Dichtung, während seine spätere Analyse der Hamletfigur zwar von kaum zu überschätzender Wirkung auf die "Hamlet"-Rezeption des 19. Jahrhunderts war, aber nichtsdestotrotz eher eine fragwürdige Selbstbespiegelung Wilhelms als eine Interpretation Hamlets ist.¹¹³

1. Wilhelm entwickelt seine berühmt gewordene Deutung der Hamletfigur erst, nachdem er etliche Shakespeare Dramen studiert hat; im Kapitel IV.3 stellt er seiner versprengten Theatertruppe den "Hamlet" vor, wobei er berichtet, daß er, um in die Rolle des Helden hineinzukommen, zuerst dessen Selbstgespräche memoriert, sich in seine Schwermut hineinversetzt habe, um eine Person mit ihm zu werden (L 232). Später stellt Wilhelm physiognomische Unstimmigkeiten zwischen sich und Hamlet fest (L 328). Zunächst aber verstellt diese Vertiefung in die Figur den Blick für den Gesamtzusammenhang, das Stück selbst erscheint voller Widersprüche, bis Wilhelm sich Hamlets Bildungsgang vergegenwärtigt, den er aus den Andeutungen des Dramentextes herauslesen will (ein fragwürdiges Unternehmen, wenn es streng philologisch als "Hamlet"-Interpretation genommen und gemessen wird - wie sich aus jedem Satz dieser Schilderung beweisen läßt): "Er war gelassen in seinem Wesen", führt Wilhelm Meister über Hamlet aus, "in seinem Betragen einfach, weder im Müßiggange behaglich, noch allzubegierig nach Beschäftigung" (L 233). Diese spekulierende Charakterdeutung wird im Kreis Serlos fortgesetzt im Kapitel IV.13, wo dann Hamlets Verhalten im Drama selbst analysiert wird. Der tragische Konflikt wird auf die Formel gebracht: "eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist", und Hamlet zusammenfassend so dargestellt:

Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann (L 263).

Wilhelm Meister unterschlägt Hamlets angenommenen Wahnsinn, seine grausame Behandlung Ophelias, seine Berechnung gegenüber dem König, seine Schuld am Tod des Polonius sowie seine Unempfindlichkeit gegenüber der Hinrichtung von Rosenkrantz und Gölldenstern.¹¹⁴ Wilhelm Meisters "Ham-

¹¹³ Vgl. dazu die ausgezeichnete Studie von Walter Muschg: Deutschland ist Hamlet, in: ders., Studien zur tragischen Literaturgeschichte, Bern und München 1965, S. 205 - 227.

¹¹⁴ Walter Muschg, a.a.O. (Anm. 113), ist zuzustimmen, wenn er kritisiert, Wilhelm Meister deute "den harten, zynischen, grausam-unberechenbaren Hamlet Shakespeares [...] in einen lebenswerten wertherischen Schwächling um" (S. 209), ein Urteil, mit dem er nur bestätigt, was Friedrich Schlegel in seiner Kritik an A.W.Schlegels Aufsatz "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" 1796 Goethe vorwarf. Hielt August Wilhelm die "Hamlet"-Deutung Wilhelm Meisters für zutreffend, so stellt

let"-Auslegung verrät am meisten über den Interpreten selbst, ohne schlechtweg als Goethes Meinung gelten zu können. Damit entspricht diese subjektive Deutung Hamlets - die in "Dichtung und Wahrheit" als ein Kennzeichen der Genieepoche geschildert wird - derjenigen Interpretation, die Hamlet der Hekubastelle zukommen läßt.¹¹⁵ Wilhelm projiziert sich in Hamlet hinein, so daß dieser seine größte Bedeutung für Wilhelm erhält, wenn er sich aus dem Bann der Identifikation lösen kann, um er selbst zu werden.¹¹⁶

2. Schon das Scheitern von Wilhelms Versuch, dem Charakter Hamlets durch Auswendiglernen der Monologe näher zu kommen, mußte ihn auf ein intensives Studium des ganzen Dramas zurückführen: "je weiter ich kam, desto schwerer ward mir die Vorstellung des Ganzen [...]. Nun ging ich das Stück in einer ununterbrochenen Folge durch" (L 232). Wilhelm erfährt nicht nur die hermeneutische Wechselwirkung von Einzelem und Ganzem, sondern sein Eingeständnis macht unausdrücklich auf die ironisch relativierende Konzeption des Stückes aufmerksam, die mit demselben Recht für Wilhelm als Hauptfigur des Romans gilt. Nicht die Äußerungen des Helden selbst, Hamlets Monologe oder der von der Forschung bis zum Verdruß zitierte Brief Wilhelms an Werner (Kapitel V.3) sind maßgeblich für das Verständnis des Werks, vielmehr muß dessen Sinn aus dem Zusammenspiel aller denkbaren, erkennbaren Faktoren erschlossen werden, unter denen die Position der Hauptfigur gleichwohl wichtig, aber nicht allein gültig ist. - Wilhelms Lernleistung, nicht die Figur Hamlets, sondern das Drama selbst als maßgebliche Einheit aufzufassen, muß demnach als Hinweis für die Interpretation der "Lehrjahre" gelesen werden.¹¹⁷ Wilhelms Wendung von der Hamletfigur zum "Hamlet"-Drama (vgl. die Kapitel IV.3 und IV.13ff.) ist eine Schlüsselaussage des poetologischen Verständnisses. Zwischen beiden Positionen, der Faszination durch den Helden und dem Interesse am Drama als solchem, verläuft nämlich eine sehr strenge Unterscheidungslinie: Faszination durch eine Dramenfigur steht nur dem genießenden Publikum *vor* dem Vorhang zu, Studium des Stücks und seiner Kom-

sein Bruder heraus, daß Goethe "die schreienden Härten, die empörenden Nacktheiten des zu aufrichtigen Shakespeare" nicht ertragen könne, die etwa darin beständen, daß Hamlet seine Geliebte "mit kalter Besonnenheit wahnsinnig foltern" würde (Schlegel, KA II, 14f.). Bei allem angebrachten Vorbehalt gegenüber der "Hamlet"-Deutung F. Schlegels - vgl. dazu Helmut Schanze, Shakespearekritik bei F. Schlegel, a.a.O. (S. 11, Anm. 14), - rückt er doch manches in das Licht, das die heutige Shakespeareforschung als das richtige Licht bezeichnen und ähnlich wie Schlegel Goethe vorhalten würde. So etwa Dennis M. Mueller, Wieland's Hamlet Translation and Wilhelm Meister, In: ShJW 1969, S. 198 - 212.

¹¹⁵ William Shakespeare, Hamlet, ed. by Harold Jenkins, London 1982, II.2.430ff.

¹¹⁶ Vgl. dazu David Roberts, a.a.O. (S. 83, Anm. 111), S. 92.

¹¹⁷ Es geht nicht an, über der Konzentration auf Wilhelms vermeintlichen Bildungsgang beispielsweise die restlichen Romanfiguren zu bloßen Projektionen von Wilhelms Innenleben zu machen: "Mignon ..., Friedrich ..., the Harfner ...: examples of the novel's technique of objectifying the hero's inner state and development by means of the figures around him": so D. Roberts, a.a.O. (S. 83, Anm. 111), S. 66.

position ist Aufgabe all jener, die gleichsam *hinter* dem Vorhang stehn (vgl. L 231, zitiert oben S. 68). Goethe weist eindringlich auf die Bedeutung hin, ob Zuschauer oder Künstler, Bezauberter oder Zauberer (die Wilhelm schon beim Puppenspiel verbinden wollte) für die Beurteilung verantwortlich sind:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Verfasser eines dramatischen Stückes vom Theater herunter oder auf das Theater hinauf schreibe. Im ersten Falle steht er hinter den Coulissen, ist selbst nicht gerührt noch getäuscht, kennt aber die Mittel, Rührung und Täuschung hervorzubringen, und wird nach dem Maß seines Talents, wo nicht etwas Vortreffliches, doch etwas Brauchbares leisten. Im andern Falle hat er als Zuschauer gewisse Wirkungen erfahren, er fühlt sich davon durchdrungen und bewegt, möchte gerne seine passive Rolle mit einer activen vertauschen, und indem er die schon vorhandenen Masken und Gesinnungen bei sich zu beleben und in veränderten Reihen wieder aufzuführen sucht, bringt er nur etwas Secundäres, nur den Schein eines Theaterstücks hervor.¹¹⁸

Kein Wunder, daß Serlo, der vollendete Schauspieler, Wilhelm zur Reflexion auf den Plan des ganzen Theaterstücks veranlaßt; Wilhelm verläßt daraufhin den dilettantischen Standpunkt einer ausschließlichen Fixierung durch den Protagonisten zugunsten einer überlegeneren Einsicht in die bewußt angelegte Konzeption des Dramas, und ihm gehen die durchaus sich nicht widersprechenden Ebenen der Absichtlichkeit auf: "der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll" (L 273).

Die Tatsache und Struktur dieser Erkenntnis, der hermeneutische Weg vom Einzelnen zum Ganzen, ist poetologisch wichtiger als das, was Wilhelm schließlich für den Plan des Stückes ausgibt: hier unterliegt er wiederum den Zwängen der Selbstprojektion, wenn etwa das gesamte "Hamlet"-Geschehen einer Schicksalsthematik unterstellt wird, die in diesem Sinne viel eher die "Lehrjahre" selbst charakterisiert, nachdem schon im 1. Buch das Gespräch zwischen Wilhelm und dem ersten, unbekanntem Turmvertreter Schicksal, Zufall und Notwendigkeit zum Inhalt hatte. - Serlo relativiert Wilhelms Deutung und zweifelt die Berechtigung an, den Dichter auf Kosten der Vorsehung zu erheben, d.h. "ihm Endzweck und Plane unterzuschieben, an die er nicht gedacht hat" (L 273). - Was Wilhelm schließlich als Plan von Shakespeares Drama herausarbeitet, den er zunächst organisch als "ein Stamm, Äste, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte" versteht (L 316), um dann doch zwischen inneren und äußeren Verhältnissen zu differenzieren (die Serlos Unterscheidung von Spreu und Weizen, gegen die sich Wilhelm erst gewehrt hatte, harmloser aufgreifen), braucht hier in seiner Fragwürdigkeit genausowenig ausdiskutiert werden wie die ausführliche Schilderung der Proben und der Aufführung, da es hier nur auf die Bedeutung der formalen Struktur der "Hamlet"-Erörterung ankommt.

¹¹⁸ WA I.40.324. (Leipzig, bei Sommer: Johann Friedrich, Churfürst zu Sachsen, ein Trauerspiel)

3. Es ist erstaunlich, wie zutreffend Wilhelm zu Beginn seiner Lektüre, als er "kaum einige Stücke Shakespeares gelesen" hatte (L 205), einen Gesamteindruck formulieren kann:

Es scheint, als wenn er uns alle Rätsel offenbarte, ohne daß man doch sagen kann: hier oder da ist das Wort der Auflösung. Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht. Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte, sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt. (L 205f.)

Noch mehr als Wilhelms Shakespeareverständnis überrascht an dieser Passage, daß sich aus dieser Einschätzung kaum Konsequenzen ergeben, kann doch kein Zweifel sein, daß die Ausführungen über Hamlets Charakter und das "Hamlet"-Drama nicht mehr diese Helle der Übersicht und Abständigkeit erreichen wie ausgerechnet Wilhelms früheste Äußerung zu Shakespeare. Auffallend an der zitierten Stelle ist zunächst der Stil: "es scheint, als wenn ..., ohne daß man doch sagen kann ... Seine Menschen scheinen ... und sind es doch nicht ... handeln, als wenn sie ... wären, und man kann zugleich erkennen ...". Schon die vorsichtige Formulierungsweise läßt die von Wilhelm für Shakespeare als typisch erkannte Künstlichkeit und bewußte Fiktivität deutlich werden: Shakespeare wird hier weder als genialisch-unbewußt improvisierendes Sturm und Drang-Genie hingestellt noch als Naturalist, kennzeichnend ist vielmehr die Kunst des Scheins, die auf einem bewußten Abstand zwischen realistischer Nachahmung und bewußter Fiktivität beruht. So können Shakespeares Menschen nur deshalb natürlich scheinen, weil sie es gerade nicht sind: Aufschlußreich ist ein Rückblick auf Goethes Shakespeare-Rede von 1771, als er noch rief: "Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen."¹¹⁹ Freilich ist es jetzt Wilhelm Meister und nicht Goethe selbst, der über Shakespeare spricht. Jetzt gelten Shakespeares Menschen gerade als nicht natürlich, denn der Wille zur Natürlichkeit führt in der Kunst, Goethes Ansicht nach, zu falscher Gekünsteltheit, zu naturalistischer Erstarrung. Goethe schreibt der wahren Kunst nicht die Absicht zu, wahr scheinen zu wollen, sondern - bewußt - den Schein des Wahren zu wollen.¹²⁰ Shakespeares Figuren sind die geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur, ihr Kunstcharakter bleibt ständig präsent, sie sind geformt und gebildet, von einer lenkenden Hand zusammengesetzt. Dieser Gedanke überwindet die Genieapothese Shakespeares im Sturm und Drang. Statt der vermeintlichen Natürlichkeit steht nunmehr Shakespeares *natürlich erscheinende Künstlichkeit* und Absichtlichkeit im Blickfeld. Wilhelm vergleicht die Shakespeareschen Dramenfiguren mit durchsichtigen Uhren, durch deren Zifferblatt und Gehäuse hindurch man *zugleich* das Räder- und Federwerk erkennen kann, das sie treibt

¹¹⁹ WA I.37.133. (Zum Shakespeares Tag)

¹²⁰ WA I.47.258. (Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke)

- welch ein denkbar naturfremdes Vergleichsmoment, die scheinbar unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Gestalten Shakespeares komplizierten Uhren, auch noch durchsichtigen, zu konfrontieren. Shakespeare wird dadurch als Konstrukteur gefaßt, dessen Werke nicht nur poetisch gleichsam den "Lauf der Stunden" anzeigen und erzählen, sondern zugleich das antreibende Räderwerk, die Poetologie der selbstbewußten Illusion, den bewußten Schein des Wahren mitdarstellen. Was in Goethes bildlicher Ausdrucksweise das "zugleich" bezeichnet, ist wesentlich dasselbe wie in Schlegels oft bemühter Formel jenes "und" zwischen der "Poesie" auf der einen und der "Poesie der Poesie" auf der anderen Seite.

Shakespeare, so läßt sich sagen, wird über alledem geradezu zum poetologischen Gegenspieler Mignons. Nicht nur stehen sich in beiden höchste Bewußtheit und ungebrochene Unmittelbarkeit, dramatische Fiktion und lyrische Rollenverweigerung gegenüber, sondern Shakespeare repräsentiert topographisch den Norden, in welchem es (die sich nach südlicher Wärme verzehrende) Mignon friert. Mignon verweigert sich jeglicher Fiktion und gibt von ihrer Individualität nichts preis, während die schauspielerische Kunst des Dramas im selbstbewußten Aufgeben der eigenen Individualität besteht. Die polare Spannung zwischen Shakespeare und Mignon hat Goethe in der Engführung eines Motivs deutlich werden lassen: Läuft Mignons Eiertanz "wie ein aufgezogenes Räderwerk" (L 123) ab, so scheinen Shakespeares Figuren "als wenn sie Uhren wären, [...] und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt" (L 206). Was auf den ersten Blick Mignon mit Shakespeare zu verbinden scheint, trennt sie dann doch umso schärfer und unversöhnlicher: Mignons unmittelbar aus dem Körper aufsteigende Tanzkunst läuft zwar gewissermaßen mechanisch ab, läßt aber das Räderwerk in seinem Mechanismus gerade *nicht* erkennbar werden, denn ihr Geheimnis ist ihr Pflicht. Umgekehrt läßt Shakespeare das Funktionieren des vermeintlichen und dramatischen Räderwerks durchsichtig werden, er betont das Künstliche und Gemachte. - Mignons Distanzlosigkeit gegenüber dem eigenen Ich repräsentiert in der Welt des Romans den nicht mehr länger poetologisch fruchtbaren Sturm und Drang reiner Innerlichkeit, Shakespeare dagegen weist den Weg in die zukünftige Kunst der selbstbewußten Verstellung, der "erlogenen Wahrheit, die ganz allein Wirkung hervorbringt, wodurch ganz allein die Illusion erzielt wird" (L 332), wie es Serlo formuliert.

Wilhelm Meister steht zwischen den beiden Positionen, wodurch er einmal mehr zum "Stellvertreter" des ganzen Romans wird, der sich ja weg von der Sturm und Drang-Innerlichkeit zur Absichtlichkeit der Poesie der Poesie entwickelt. Auch was die Befähigung zum Schauspieler anbelangt, steht Wilhelm unschlüssig zwischen Mignons konsequenter Rollenverweigerung und der bewußten Aufgabe eigener Identität. Wilhelm will das eigene Ich mit dem angenommenen Ich der Hamletfigur zur Deckung bringen. Wie Mignon kann er das eigene Ich nicht ganz aufgeben und vergessen, will aber auch wie Serlo in die fremde Rolle hineinkommen. Unweigerlich muß sein Kompromißversuch

scheitern, "ist es doch so rein entschieden, daß wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist" (L 591).

Es ist aber nicht so einfach, daß nun Serlos Schauspielerei unter dem Patronat Shakespeares den Weg in die Zukunft der Poesie in der modernen Zeit darstellte. Nach dem fünften Buch scheint Shakespeare völlig von der Bühne der "Lehrjahre" zu verschwinden, Serlo erlebt noch eine unrühmliche Wiedererwähnung im 7. Buch, wo er den Lockungen des Geldes bereits so nachgegeben hat, daß das Theater zum bloßen Unterhaltungsunternehmen degeneriert ist. So sehr also Serlo zeitweilig das Ideal des Schauspielers zu verkörpern scheint, so wenig hat er doch die Kraft, dem Sog der Ökonomie Widerstand zu leisten. Vielmehr ökonomisiert er sogar die Kunst und gibt dem Zug der Zeit nach. Das ist nicht Goethes Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit von Kunst in der dürftigen Zeit der Ökonomie.

Wie steht es aber mit Shakespeare, der doch offensichtlich im weiteren Verlauf des "Wilhelm Meister" keine Rolle mehr spielt - bis die Maximen der "Wanderjahre" (W 512f.) sogar vor ihm zu warnen scheinen? Shakespeare spielt zwar nach dem 5. Buch keine entscheidende Rolle mehr im Inhalt des Romans, aber sein poetologisches Verfahren der auf die eigene Poetik transparenten Poesie hinterläßt im ganzen "Wilhelm Meister" seine zunehmend gewichtigeren Spuren. Den besten Eindruck in die Shakespearischen Gesetze der Kunst hat Wilhelm zu Beginn seiner Lektüre bewiesen, als er vom durchsichtigen Räderwerk sprach. Umgekehrt proportional zu der mit Recht kritisierten erzählinhaltlichen Goethisierung der Shakespearischen Figuren (etwa in Wilhelms Hamletbild) kann von einer formalen Shakespearisierung der Goetheschen Darstellungstechnik gesprochen werden. Schon im Rückgriff auf Schlegel konnten die Parallelen zwischen Shakespeare und Goethe einsichtig gemacht werden. Noch mehr als der Theatermann Shakespeare für Wilhelms Schauspielerlaufbahn wurde der überlegene Dichter Shakespeare für den Autor der "Lehrjahre" und seine Kunst selbstreflexiver Poesie wichtig, bis er in jenem Altersgedicht "Zwischen beiden Welten" über Shakespeare und Lida sagen konnte:

Euch verdank' ich was ich bin.¹²¹

Vor allem an der Figur und Entwicklung des Erzählers wird sich zeigen müssen, inwiefern Shakespearische Kunst der Darstellung den "Lehrjahren" zugute gekommen ist.

4. Explizite Poetik im Gespräch über den Roman (Kapitel V.7)

Das Gespräch der Romanfiguren über die Vorteile von Drama und Roman, dessen Ergebnis im Kapitel V.7 festgehalten wird, steht sowohl innerhalb als außerhalb der "Lehrjahre" in einer Tradition: Innerhalb des Romans insofern, als die Figuren bereits mehrfach über einzelne Dramen gesprochen und dabei

¹²¹ WA I.3.45.

Gattungsprobleme angeschnitten haben. In II.10 ist bereits eines der deutsch-tümelnden Ritterstücke vorgelesen und besprochen worden, in III.2 das endlose Schauspiel des Barons. Natürlich steht das Kapitel V.7 ferner in der Auseinandersetzung mit dem "Hamlet"-Thema. Es gibt in dieser Erörterung über Zufall und Schicksal in Roman und Drama kein Indiz dafür, daß diese Kategorien Hinweise für das Verständnis des Romans, in dem sie erzählt sind, sein sollen. Die Überlegungen zu Zufall und Schicksal haben ihren Platz in der zwischen Wilhelm und dem Turm verhandelten Bildungs- und Entwicklungsproblematik und sind daher von primär inhaltlichem, nicht poetologischem Interesse.

Außerhalb der "Lehrjahre" ist durch die Untersuchung Ernst Webers¹²² klar geworden, daß im ausgehenden 18. Jahrhundert das Gespräch über den Roman aus der Position aufklärerischen Nützlichkeitsdenkens in den Roman hineinkam. Goethe bedient sich hier also eines schon erprobten Motivs, wenn er seine Figuren über den Roman diskutieren läßt, verleugnet aber die traditionell didaktische Funktion zugunsten einer inhaltlichen Integration. Gerade aus dieser Integration nährt sich allerdings das Mißtrauen gegenüber einer naiven Gläubigkeit, die den theoretischen Exkurs in diesem Kapitel als "Goethes" Stellungnahme zum Roman verstehen und zur Interpretationsgrundlage machen möchte.¹²³ Dieses Mißtrauen scheint aus mehreren Gründen nicht nur berechtigt, sondern erforderlich: Zunächst handelt es sich lediglich um ein Gespräch von Romanfiguren, das, wie bei jedem anderen Gesprächsgegenstand auch, einer Interpretation bedarf, bevor es als Ausdruck einer Goetheschen Überzeugung gelten kann. Goethe selbst, so läße sich noch eher sagen, hat ja das Ergebnis des gelehrten Gesprächs ironisch in Zweifel gezogen, wenn die für den Roman entwickelten Kategorien unmittelbar anschließend auf ein Drama, allerdings den der romanhaften Züge nicht entbehrenden "Hamlet" Anwendung finden.

Erich Trunz und Ehrhard Bahr¹²⁴ suchen die anders nicht erklärliche Bedeutung dieses Gesprächs der Romanfiguren durch einen Hinweis darauf zu belegen, Goethe habe mit Schiller Gattungsprobleme auf durchaus vergleichbare Weise besprochen und in dem bekannten Aufsatz "Über epische und dramatische Dichtung" formuliert. Ein weniger großzügiger Blick auf die Chronologie und in den Goethe-Schiller-Briefwechsel zeigt aber, daß zwischen der Abfassung des 5. Buches (mit dem theoretischen Gespräch) im Juli 1795¹²⁵ und jenem

¹²² Ernst Weber, Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zu Theorie und Praxis von 'Roman', 'Historie' und pragmatischem Roman, Stuttgart 1974.

¹²³ So etwa Rosemarie Haas, Die Turmgesellschaft in "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert. Bern und Frankfurt/M. 1975, S. 39ff.

¹²⁴ Erich Trunz im Kommentar zu den "Lehrjahren" (Hamburger Ausgabe Bd. 7), München 1981, S. 761. Ehrhard Bahr (Hg.), Erläuterungen und Dokumente. J.W. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Stuttgart 1982, S. 125.

¹²⁵ E. Bahr, Erläuterungen, a.a.O. (Anm. 124), S. 255.

Aufsatz "Über epische und dramatische Dichtung" samt zugehörigem Briefwechsel vom 23. bis 29. Dezember 1797 exakt zweieinhalb Jahre liegen, in denen Goethe die "Lehrjahre" abgeschlossen und sich bereits einem neuen, nun durchaus epischen, versepischen Vorhaben zuwandte, "Hermann und Dorothea", das dann jenen Aufsatz rechtfertigte. In ihm ist die Rede vom Roman allerdings nicht mehr. Schließlich hat Schiller ja die Romanform des "Wilhelm Meister" nicht einmal für poetisch gehalten.¹²⁶ Verfolgt man dagegen das die Entstehung des 5. Buches begleitende Briefgespräch, so hat Schiller am 15.VI.1795 Goethe gegenüber folgendes einzuwenden:

Das Einzige, was ich gegen dieses fünfte Buch zu erinnern habe, ist, daß es mir zuweilen vorkam, als ob Sie demjenigen Teile, der das Schauspielwesen ausschließlich angeht, mehr Raum gegeben hätten, als sich mit der freien und weiten Idee des Ganzen verträgt.¹²⁷

Goethe griff Schillers Einwände auf und hat "wegen des theoretisch-praktischen Gewäschs [...] bey einigen Stellen die Schere wirken lassen".¹²⁸ Diese Selbsteinschätzung verstärkt den Vorbehalt, jenen Ausführungen im Roman bedingungslos zu folgen. Auch Schlegel, dessen Ideal doch die Identität von Poesie und Theorie ist, rechnet das besagte Kapitel zu den "bloß theoretischen Nachträgen und Ergänzungen".¹²⁹

Nach allem hier Behaupteten entwickelt Goethe ja in den "Lehrjahren" gerade eine selbstreflexive Poesie, die sich durch ihre indirekte, ironische Art der Selbstthematization von allem Theoretischen einer expliziten Poetik, die künstlich eingeschoben oder angeheftet wird, unterscheiden möchte:

Auch bekenne gern bey dieser Gelegenheit einen alten Fehler, daß ich meine Intentionen niemals, wie es Autoren sonst vorsichtig und zweckmäßig in einer Vorrede oder in Noten thun, genugsam ausgesprochen, wodurch denn gar manche Mißverständnisse veranlaßt worden.¹³⁰

Insofern läßt sich Goethes Romantheorie wohl am ehesten nicht aus theoretischen Äußerungen außerhalb der Romane, also in Briefen und Aufsätzen, rekonstruieren¹³¹, noch auch aus direkt theoretischen Passagen innerhalb der

¹²⁶ Schiller an Goethe, 20.X.1797, GA 20, 443.

¹²⁷ GA 20, 85.

¹²⁸ Goethe an Schiller, 18.VI.1795. WA IV.10.268.

¹²⁹ Schlegel, KA II, 141. Ähnlich Joachim Müller, Goethes Romantheorie. In: Deutsche Romantheorien, hg. von Reinhold Grimm, Band 1, Frankfurt 21974, S. 61-104, der das "Lehrjahre"-Kapitel als "recht pauschal" weitgehend außer acht läßt (S. 79). Eine eher kontextbezogene Interpretation gibt E.A. Blackall, Goethe and the Novel, Ithaca 1976, S. 111 - 136.

¹³⁰ WA IV.42.53f. Goethe an W. Reichel, 12.II.1827

¹³¹ Dies leistet die Arbeit von J. Müller, Goethes Romantheorie, a.a.O. (Anm. 129). In die "richtige Richtung", aber vieles verschenkend, weist m.E. der Beitrag von Eberhard

Romanfiktion (wie hier im Kapitel V.7 der "Lehrjahre"), sondern am Roman selbst, wenn er als seine eigene Theorie gelesen wird. Seine Gestalt ist dank der poetologischen Differenz zugleich Ausdruck der sie tragenden Poetik. Und von daher gesehen ist das Gespräch in V.7 nur von untergeordneter Bedeutung für eine poetologische Interpretation der "Lehrjahre".

5. Der Strukturwandel vom auktorialen zum pluralistischen Erzählen

Betrachtet man die verschiedenen Entwicklungsstufen von Goethes "Wilhelm Meister"-Komplex von der "Theatralischen Sendung" bis zur Zweitfassung der "Wanderjahre", so läßt sich eine fast geradlinige Komplizierung und Differenzierung der Erzählerfigur erkennen. Gegenüber der relativ ungebrochenen Erzählweise der "Sendung", in der die Perspektive der dritten Person kaum unterbrochen wird, ergibt sich bereits für die "Lehrjahre" eine Aufspaltung der - mit Käte Hamburger zu sprechen - Erzählfunktion in nicht nur den einen Erzähler, vielmehr wird sein Erzählfluß nun durch Ich-Erzählungen der Protagonisten (Wilhelms, Aurelies, der schönen Seele, Lotharios und Thereses sowie des Marchese), durch Briefe, Lieder und Aphorismen (im Lehrbrief) unterbrochen, ohne daß dadurch die Einheitlichkeit der Erzählperspektive ernsthaft aufgebrochen würde.¹³² Dies ist der Fall erst bei "Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden", und auch da vor allem bei der noch radikaleren Zweitfassung: Der Erzähler thematisiert sich und seine Probleme, aber nur um sich als Redakteur hinter eine kaum mehr überschaubare, jedenfalls nicht einheitlich zu verantwortende Perspektivenvielfalt von Erzählern zurückzuziehen. - Diese Differenzierung und Multiplizierung der Erzählfunktion rechtfertigt und erfordert ein detaillierteres Eingehen auf die Erzählerfigur in Goethes Roman.

Wie auch für alle anderen Erzählerfiguren gilt für diejenige der "Lehrjahre", daß sie als eine vom Autor Goethe bewußt geschaffene Rolle anzusehen ist, die sich von daher nicht von den erzählten Romanfiguren unterscheidet. Was den Erzähler vor diesen allen aber dennoch auszeichnet, ist, daß er, obwohl selbst auch erzählt, d.h. erfunden, fiktiv, die Rolle des Darstellenden übernommen hat (so, wie andere Romanfiguren die des Helden, der Geliebten etc. übernehmen). Der Erzähler gehört mit zum fiktiven Personal und genießt doch eine Sonderstellung, da er vom Autor als Vermittlungsinstanz eingesetzt ist zwischen der Realität des erfindenden Autors und der Fiktion des erfundenen Romans. Es besteht kein Zweifel, daß Goethe die "Lehrjahre" erfunden und erdacht hat; er baut aber die Illusion auf, als ob der Erzähler den Roman geschrieben hätte - weshalb es in der Erstausgabe auch geheißen hatte: "Wilhelm

Lämmert, Goethes empirischer Beitrag zur Romantheorie. In: Goethes Erzählwerk. Interpretationen, hg. von P.M. Lützeler und J.E. McLeod, Stuttgart 1985, S. 9 - 36.

¹³² Vgl. die beiden ausgezeichneten Studien: Klaus-Peter Hinze, Kommunikative Strukturen in Goethes Erzählungen, Köln, Wien 1975, bes. S. 69f. - Hans-Werner Eroms, Textformen und Sprachhaltung in Goethes "Wilhelm Meister". In: Vielfalt der Perspektiven. Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk, hg. von H.-W. E. und H. Lauffhütte, Passau 1984, S. 39 - 56.

Meisters Lehrjahre. Ein Roman, herausgegeben von Goethe". Die Erzählerfigur wird hier zur ironisch verfremdeten Parallele des (eigentlich erzählenden) Autors. Der Autor delegiert seine Erzählung an eine fiktive Figur, die dank ihrer Parallele zum Autor ein Vorrecht im Roman genießt und dadurch mit der Grenze von Realität und Fiktion spielen kann. Den als Rollenfigur eigens wahrnehmbaren Erzähler (i.U. zu dem hinter dem Bewußtseinsinhalt der Personen zurücktretenden personalen Erzähler) hat F. Stanzel als den auktorialen Erzähler charakterisiert:

Wesentlich für den auktorialen Erzähler ist, daß er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt.¹³³

Durch diese Grenzposition kann dem Erzähler, je stärker er als Rollenfigur angelegt und ausgebildet ist, eine herausragende Schlüsselstellung zugewiesen werden, insofern sich an seiner Figur die Übereinstimmung wie die Differenz von Poesie und Poetik ablesen läßt: Als fiktive Figur gehört der Erzähler wie alles andere Erzählte, die Romanfiguren und ihre Geschichte, zum poetischen Erzählinhalt; andererseits aber ist er in seiner fiktiven Rolle als Erzähler ein Brechungsmedium der vom Autor gestalteten Darstellungsweise. Der Erzähler ist ja die Figur, die zunächst erzählt, d.h. er vermittelt den Erzählinhalt auch durch die Art und Weise, wie er erzählt, an den Leser. Derselbe Sachverhalt anders ausgedrückt besagt dann: Die geläufigen, etwa von Stanzel klassifizierten Möglichkeiten der Erzählerfiktion wie auktorialer oder personaler oder Ich-Erzähler sind ihrerseits jeweils schon bedingt durch poetologische Vorentscheidungen des Autors. Goethes "Wilhelm Meister" zeichnet sich nun aber durch ein besonders hohes Maß an Selbstreflexivität aus: Poesie wird hier zur Gestaltung ihrer eigenen Poetik. Damit gibt sie dem Leser Anweisungen an die Hand für den Umgang mit dem Roman, in dem fast die Romangeschichte zum Romangericht wird, etwa wenn Mignons Lebensunfähigkeit als Absage an das durch sie symbolisierte Poesiekonzept verstanden wird. Andererseits entläßt die Konvergenz von Poesie und Poetik die Selbstlegitimation der Poesie aus sich (die nicht mehr gesellschaftlich verantwortet wird). In diesem Zusammenhang eines erhöhten Bewußtseins der Poesie für ihre Bedingung der Möglichkeit verdient die Erzählerfigur daher die gehörige Aufmerksamkeit, da sie bereits in den "Lehrjahren" nicht statisch durchgehalten wird, sondern aus poetologischen Erwägungen heraus einen Strukturwandel erfährt. Für die Beschreibung dieses Wandels ist an das über das Theater Ausgeführte (s.o. S. 60ff.) zu erinnern, da der Rückzug des Theaters aus dem Erzählinhalt in einem noch zu bestimmenden Zusammenhang mit der Veränderung der Erzählerfigur steht.

In den Büchern 1 bis 5 kann man von einer einheitlichen Konzeption der Erzählerfigur sprechen. Zum ersten Mal tritt sie sichtbar in Erscheinung im Schlußabsatz des ersten Kapitels:

¹³³ Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 81976, S. 16.

Wilhelm trat herein. Mit welcher Lebhaftigkeit flog sie ihm entgegen! mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform! drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust! Wer wagte hier zu beschreiben, wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen! Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein. (L 11)¹³⁴

Der Erzähler verwickelt bereits bei seinem ersten Auftritt den Leser in den traditionellen Topos vom Spiel mit der Fiktion, die, sich selbst als solche zugebend, gerade dadurch Anspruch auf Realität (Nicht-Fiktion) zu erheben scheint. Allerdings baut Goethe seinen Erzähler nicht zu einem seine Person in den Blick stellenden abschweifenden Erzähler auf, dessen direkter Kontakt mit dem Leser zuweilen sogar das Erzählgeschehen vergessen machen würde (wie bei Sterne der Fall). Der Erzähler der "Lehrjahre" produziert sich in diesem Sinne nicht, sondern er begleitet das Geschehen, das angeblich er erzählt, mit genau dem Augenmaß von Kommentaren, Stellungnahmen und Sentenzen, das nötig ist, um beim Leser durch das Spiel mit der Fiktion das Bewußtsein der Illusion wach zu halten. Dies geschieht auf durchaus schlichte, aber nicht zu übersehende Art und Weise. Der Beginn des Kapitels I.3 macht deutlich, daß es nicht um essayartige Einschübe eines gelehrten Erzählers geht, sondern um unauffällige Erinnerung an seine Präsenz:

Wenn die erste Liebe, wie ich allgemein behaupten höre, das Schönste ist, was ein Herz früher oder später empfinden kann, so müssen wir unsern Helden dreifach glücklich preisen, daß ihm gegönnt war, die Wonne dieser einzigen Augenblicke in ihrem ganzen Umfange zu genießen. (L 14)

Der Erzähler erweist sich als allwissend vornehmlich dadurch, daß er genaue Auskünfte über Marianes und Wilhelms inneren Zustand geben kann (so in I.9). Der Erzähler bleibt den Figuren, vor allem Wilhelm in liebevoller Anteilnahme verbunden, allerdings nie distanzlos ergeben: Etwa die Anordnung des Erzählinhaltes, durch Parallelen und Kontraste, oder direkte Kommentare lassen Wilhelm oft in einem unzweifelhaft ironischen, sogar kritischen Licht erscheinen ("in selbstgefälliger Bescheidenheit erblickte er in sich den trefflichen Schauspieler" L 37). Am meisten fällt der Erzähler auf durch seine auktorialen Kommentare und Sentenzen, die der Aufrechterhaltung der erzählerischen Autorität dienen, die an manchen Stellen (freilich nicht so häufig wie bei Sterne und Diderot und nur einmal als romantische Ironie) auf sich selbst aufmerksam macht: "Was nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt, sah er hier in einer unangenehmen Gerichtsstube vor seinen Augen" (L 55): Auch hier soll das scheinbare Zugeständnis der Fiktion Realität suggerieren, betont aber durch seinen durchschaubaren, als durchschaubar angelegten Scheincharakter die Fiktivität.

¹³⁴ Joachim von der Thüsen hat diesen Romananfang überzeugend interpretiert: Der Romananfang in Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: DVjs 43, 1969, S. 622 - 630, besonders S. 628.

Vor allem die solchermaßen ins Spiel kommende Ironie der Erzählweise, deren Opfer in den meisten Fällen Wilhelm ist, hält den ganzen Roman als Kunstwerk im Zustand jener "selbstbewußten Illusion", die für Goethe die Voraussetzung der Fiktion ist. Aber: Die dem - nach Stanzels Typologie - auktorialen Erzähler zukommenden Kommentare, die u.a. dazu dienen sollen, "einen guten Kontakt zwischen Erzähler und Leser herzustellen"¹³⁵, bzw. "den Leser zu einem bestimmten Leserverhalten bewegen" wollen¹³⁶, lassen sich mit einem Zeugnis Goethes selbst *entharmonisieren* und müssen kritischer gesehen werden. In einem Brief vom 13.X.1780 an Lavater schreibt Goethe über dessen "Waser"-Buch:

... eins von den grössten Kunststücken, das dich aber die Natur und der Ernst bei der Sache, gelehrt hat, ist jene anscheinende Unparteylichkeit, die sogar widrige facta mit der grössten Naiveté erzählt, jedem seine Meinung und sein Urtheil frei zu lassen scheint, da sich doch am Ende jeder gezwungen fühlt, der Meinung des Erzählers zu sein.¹³⁷

Aus diesem Beleg läßt sich schließen, daß es Goethe mit den auktorialen Erzählerkommentaren, so sehr sie in der Romantradition des 18. Jahrhunderts verwurzelt sind, weniger um den Kontakt zum Leser geht (denn diesen Kontakt scheint er gerade in diesem Brief als auktorialen Zwang empfunden zu haben), als um die Bewußtmachung der Fiktion, um mit poetischen Mitteln den poetischen Charakter erkennbar zu halten.

Die *Freiheit* der Erzählerfigur, die sich beliebig einschalten und den Leser beeinflussen kann, stellt seine auctoritas, seine ad libitum gehandhabte *Macht* gegenüber dem Leser dar. Die auktoriale Erzählweise übt einen *Zwang* auf den Leser aus, indem sie ihn in die vorgeschriebene Rolle des Lesers-im-Text (wenn der Erzähler sagt: "wir entfernen uns mit ihr", dann wird dem Leser ein Verhalten aufgezwungen, von dem ihm nur der Schein der Freiheit bleibt) hineindefiniert.¹³⁸ Da nun aber die "Wilhelm Meister"-Romane durch das künstlerisch-poetische Verfahren der Selbstreflexion einen Ausweg aus der Naturbeherrschung des technischen Maschinenzeitalters und seinen Zwängen suchen, kann Goethe nicht bei der den Leser gewissermaßen entmündigenden auktorialen Erzählweise stehen bleiben, sondern auch der Leser muß durch den Verlauf und im Verlauf des Romans in diejenige Selbständigkeit und Freiheit entlassen werden, die der Roman selbst als poetisches Asyl in der ökonomisch beherrschten Gesellschaft seiner Zeit darstellt. Dadurch wird in den "Lehrjahren" ein Strukturwandel der Erzählerfigur erforderlich: Er zeichnet sich durch die Einschaltung des 6. Buches ab, das die Brücke bildet zwischen den vorwiegend

¹³⁵ Stanzel, a.a.O. (S. 93, Anm. 133), S. 20.

¹³⁶ E. Bahr, Erläuterungen, a.a.O. (S. 90, Anm. 124), S. 12.

¹³⁷ WA IV.4.316.

¹³⁸ Vgl. dazu Michael von Poser, *Der abschweifende Erzähler*, Bad Homburg 1969, über die Macht des auktorialen Erzählers gegenüber dem Leser. Ferner Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972, S. 10 und 81.

auktorial erzählten Büchern 1 bis 5 und den beiden Schlußbüchern, in denen der Erzähler zunehmend hinter der Perspektivenvielfalt der einzelnen Figuren, die sich selbst zu Binnenerzählern entwickeln, zurücktritt.

Bevor dieser Strukturwandel aber in den Blick kommt, läßt sich an einem anderen Teil des Romans bereits zeigen, daß die Umarbeitung der "Sendung" in die Bücher 1 bis 5 der "Lehrjahre" u.a. eine Differenzierung der Erzählweise mit dem Ziel im Auge hatte, den Leser stärker zu beanspruchen, ihn stärker herauszufordern aus der durch das auktoriale Erzählschema weitgehend passiv bestimmten Leserrolle. Fand schon im "Werther" die subjektive Perspektive des Helden einen Ausgleich durch die Herausgeberrolle, so besteht auch in der "Theatralischen Sendung" ein deutlich wahrnehmbarer Perspektivenunterschied zwischen Erzähler und Held. In einem entscheidenden Punkt allerdings hat Goethe die Erzählsituation der "Sendung" in den "Lehrjahren" verändert: Der Leser lernt in beiden Fassungen Wilhelm am ausführlichsten und besten kennen durch die Erzählung des Puppenspiels, die allerdings in der Erstfassung vom Erzähler, in den "Lehrjahren" von Wilhelm im Rückblick erzählt wird. Die Verschiebung der Puppenspielgeschichte von der Er- in die Ich-Perspektive ist nun allerdings nicht Ausdruck einer Subjektivierung. Im Gegenteil: Daß Wilhelm seine Jugendgeschichte nun selbst erzählt, macht diesen Bericht nicht nur lebendiger und psychologisch glaubwürdiger, sondern differenziert auch den doppelten Perspektivenabstand der "Theatralischen Sendung" zwischen Erzähler und Held zu einem dreigestuften Modell: Der erzählende Held steht nun im Abstand von sich selbst und seinen kindlichen Erfahrungen, zugleich ist er aber eine vom Erzähler ironisch kommentierte Romanfigur, die das Recht zu erzählen geliehen bekommen hat. In der "Lehrjahre"-Fassung des Puppenspiels ist der rückblickende Erzähler Wilhelm dem Kind Wilhelm zwar überlegen, selbst aber durchaus das Opfer der Ironie des ihm wiederum überlegenen Erzählers. So kann die scheinbar subjektivierende Verschiebung der Er- in die Ich-Form geradezu objektivierend wirken, wenn Wilhelms anmaßendes Verhalten, sein anscheinendes Fortgeschrittensein entlarvt wird: "Es ist so angenehm", sagt Wilhelm zu Mariane, die über seinem Bericht bald einschläft, "selbstzufrieden sich mancher Hindernisse zu erinnern, die wir oft mit einem peinlichen Gefühle für unüberwindlich hielten, und dasjenige, was wir jetzt entwickelt *sind*, mit dem zu vergleichen, was wir damals unentwickelt *waren*." (L 17) Die ironische Ineinanderschachtelung der Perspektiven fordert vom Leser der "Lehrjahre" einen ungleich größeren Einsatz an Reflexion und Teilnahme als bei der "Theatralischen Sendung".

Die hohe Reflexivität des Romans, die man über seiner vermeintlich klassischen Ausgewogenheit gerne übersehen hat, äußert sich auch in einzelnen Abschnitten, die, scheinbar beiläufig, einen wichtigen Beitrag zur Poetologie dieses Textes bieten. Zwei Beispiele mögen das belegen: Im Schlußabschnitt des Romananfangs hatte es geheißt: "Wer wagte hier zu beschreiben, wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen!" Allein aus diesem Satz läßt sich die ganze Poetik von Goethes Liebesdichtung entfalten. Dichten ist an den Verlust der Liebesgegenwart gebunden, erst der Abstand von dem an sich stummen Glück der Nähe erlaubt die Bewußtwerdung und damit die Gestal-

tung. Goethe hat diese schmerzliche Grunderfahrung der Dissoziation von Liebe und Kunst prägnant in einem Vierzeiler der Marienbader Zeit zum Ausdruck gebracht:

Die Gegenwart weiß nichts von sich,
Der Abschied fühlt sich mit Entsetzen,
Entfernen zieht dich hinter dich,
Abwesenheit allein versteht zu schätzen.¹³⁹

In den "Lehrjahren" nimmt der Erzähler diesen fundamentalen poetologischen Sachverhalt noch einmal auf, wenn das 2. Buch mit der Überlegung beginnt:

Jeder, der mit lebhaften Kräften vor unsern Augen eine Absicht zu erreichen strebt, kann, wir mögen seinen Zweck loben oder tadeln, sich unsre Teilnahme versprechen; sobald aber die Sache entschieden ist, wenden wir unser Auge sogleich von ihm weg; alles, was geendigt, was abgetan da liegt, kann unsre Aufmerksamkeit keineswegs fesseln, besonders wenn wir schon frühe der Unternehmung einen übeln Ausgang prophezeit haben. (L 81)

Hierzu ließen sich einige Parallelen aus Goethes Werk heranziehen¹⁴⁰, die zeigen könnten, daß es sich nicht nur um einen "Gemeinplatz"¹⁴¹ handelt, sondern daß gerade hier der nicht zu unterschätzende Bewußtheitsgrad des Romans offensichtlich wird, der immer wieder auf freilich poetische, kaum einmal theoretisch abhandelnde Weise die Bedingungen seiner Möglichkeit thematisiert.

Am deutlichsten wird der durchreflektierte Charakter des Romans aber wohl durch den mit dem 6. Buch eingeleiteten Strukturwandel der Erzählerfigur. Dieser Strukturwandel erleichtert dem Leser das Verständnis keineswegs; denn er muß beispielsweise die von der schönen Seele erzählte Lebensgeschichte in seinen Gesamteindruck integrieren. War in Buch 1 bis 5 der auktoriale Erzähler so anwesend, daß er durch gelegentliche Eingriffe und eine insgesamt einheitliche Perspektive den Zusammenhang der Erzählung garantierte, so wird dieser Zusammenhang ab dem 6. Buch pluralistischer und damit schwerer zu erkennen. Der Erzähler tritt nun weniger auktorial auf und überläßt es eher den Figuren selbst, für sich zu sprechen, als daß er sie dem Leser vermittelnd einführt und ihre Perspektiven ausgleicht. Der Leser bleibt damit nicht in der Rolle des passiven Rezipienten, der vom Erzähler angesprochen und angewiesen wird, sondern er muß jetzt selbständig Teilfunktionen des synthetisierend wirkenden Erzählers, der sich hinter seine Figuren zurückzieht, übernehmen. Er muß aus der Selbstdarstellung der schönen Seele, Thereses, Lotharios, aus dem Bericht des Marchese über Mignon und den Harfner Augustin, aus den wechselseitigen Einschätzungen und Konstellationen der Figuren sich ein Bild

¹³⁹ WA I.4.262.

¹⁴⁰ Vgl. etwa WA I.41, 1.124f. (Des jungen Feldjägers Kriegscamerad, eingeleitet von Goethe. Leipzig 1826)

¹⁴¹ So E. Bahr, Erläuterungen, a.a.O. (S. 90, Anm. 124), S. 37.

erstellen. So z.B. bei der Gestalt des Abbé: Erst vom Schluß des Romans her klärt sich für den Leser, daß der Abbé mit dem denkwürdigen Landgeistlichen der Wasserfahrt (Kapitel II.9) identisch ist (L 453). Neben dem direkten Auftreten des Abbé im Roman, das durch den Erzähler nicht vorbereitet wird (was etwa durch einen kurzen Lebensabriß möglich gewesen wäre), erfahren wir das Wesentliche über ihn aus den Urteilen anderer Figuren, die in ihrer jeweiligen Voreingenommenheit ein mehr oder weniger authentisches Bild des Abbé vermitteln. Skeptisch wird man die Schilderung durch die schöne Seele lesen (L 451f.), mehr Gerechtigkeit kann man von den Äußerungen Natalies (L 558f.) und Jarnos (L 592ff.) erwarten. Das Bild des Abbé muß der Leser komponieren, da der Erzähler ihm diese Aufgabe nicht abnimmt. Ähnliches wird für die exponierteste Figur der "Wanderjahre", für Makarie, zu konstatieren sein (s.u. S. 159ff.).

Der Rückzug des auktorialen Erzählers kann ebenso wie das Verschwinden des Theaters aus dem Erzählinhalt mißverstanden werden als Dokument für den Untergang von Kunst und Poesie in einer rational beherrschten Welt. Theater und auktoriales Erzählen sind aber jeweils nur eine inhaltliche bzw. formale Möglichkeit der Selbstthematization von Fiktion. Diese Poesie der Poesie dient nicht einem unverbindlichen In-sich-selbst-Kreisen, sondern ist bei Goethe die Antwort auf eine von ihm sehr genau erkannte historische und geschichtsphilosophische Situation, auf die beispielsweise Hegel anders reagiert hat. Die Selbstthematization der Kunst, ihre Poesie der Poesie, will dem Leser nichts vormachen, sondern ihm den Schein bewußt machen: Der Leser muß gedanklich dem Kunstwerk folgen können, es *als* Kunstwerk verstehen. Dazu muß er aus dem durch den auktorialen Erzählstil bedingten Rollenspiel des impliziten Lesers befreit werden und selbst Leistungen vollbringen, die zuvor vom Erzähler erbracht wurden. Dies läßt sich nicht anders erreichen als durch eine Zersplitterung der einheitlichen Erzählperspektive, weshalb mit dem 6. Buch ein Zurückweichen des auktorialen zugunsten des von Stanzel personal genannten Erzählens stattfindet. Die *Abdankung des auktorialen Erzählers* bedeutet die *Entlassung des Lesers in die Selbständigkeit*.¹⁴²

¹⁴² Stefan Blessin (Die radikal-liberale Konzeption von "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: S.B., Die Romane Goethes, Königstein/Ts. 1979, S. 11 - 58), der aus ganz anderer Perspektive in den "Lehrjahren" die "Ästhetik des Marktes" untersucht, bestätigt unser Ergebnis, wenn er über das Spiegelungsprinzip, d.h. die mit Kontrasten arbeitende Erzählregie schreibt: "Die Spiegelung als ein interpretatorisches Verfahren stellt in einem bis heute nicht erkannten Umfang den Leser auf sich selber, indem es, ohne den Dirigismus einer desillusionierenden Erzählerpersönlichkeit, die Teile der Erzählung nach Maßgabe ihrer Ähnlichkeit und Vergleichbarkeit aufeinander zu und gegeneinander in Bewegung hält. Diese Versachlichung der Interpretation hat zur Folge, daß der Leser gehalten ist, selbsttätig produktiv zu werden" (S. 52). Vgl. auch Volker Neuhaus, Typen multiperspektivischen Erzählens, Köln 1971, S. 162: "Die Bedeutung multiperspektivischen Erzählens liegt darin, daß eine solche Erzähltechnik es dem Leser überläßt, zu entscheiden, ob die Wirklichkeit in den einzelnen Medien übereinstimmend, ergänzend oder widersprechend gespiegelt wird."

Die allmähliche Rückbildung des auktorialen Erzählens ist auch nur dann möglich, wenn nicht der Entwicklungsgang eines Helden ausschließlich im Mittelpunkt steht: Schiller, Schlegel und Schelling waren sich ja bereits einig, daß Wilhelm nicht im Brennpunkt des Interesses steht, daß er nur mehr symbolische, repräsentative Gestalt ist. Noch in der "Sendung" stand er viel unangefochtener im Blick als in den "Lehrjahren". Deshalb herrscht in den aus der "Theatralischen Sendung" hervorgegangenen Büchern 1 bis 5, die einen "Helden" noch kennen, die auktoriale Perspektive, dagegen in den erst ab 1794 angegriffenen Passagen (Buch 6 bis 8), in denen Wilhelm seine Dominanz verliert, ein eher personales Erzählen.¹⁴³

Das personale Erzählen findet sich in den "Lehrjahren" freilich nicht in seiner reinen Form, auktoriale Kommentare gibt es auch nach dem 6. Buch noch (so L 502, 528, 566, 581 u.ä.), aber sie treten zunehmend hinter dialogisierten und eines Erzählers nicht bedürftigen Partien zurück. Oftmals wird den Figuren nun in der ersten Person das Wort überlassen, sei es mündlich (im Dialog) oder schriftlich (im Brief; vgl. besonders das Kapitel VIII.4). Selbst in den in den Roman eingelassenen Ich-Erzählungen spricht sehr oft wiederum die Hauptfigur in der ersten Person von sich. So wird auch die Vorgeschichte Mignons vielfach gebrochen wiedergegeben: Natürlich sind weder Mignon noch der Harfner dazu in der Lage, vielmehr springt der Marchese für sie ein, der die Geschichte dem Abbé erzählt, der sie gleichsam als Novelle den anderen Figuren vorliest. Statt einer vorherrschenden, die Verantwortung übernehmenden Erzählerfigur findet sich also hier eine Vervielfältigung der Legitimation. Dieses Prinzip spiegelt sich im Roman, den es ja prägt, selbst an der Stelle, da Jarno vom Archiv der Weltkenntnis des Turms spricht: "daher entstanden die vielen Konfessionen, die wir teils selbst geschrieben, teils wozu wir andere veranlaßten, und aus denen nachher die Lehrjahre zusammengesetzt wurden" (L 589). Fast kann man sagen, daß auch Goethes Roman aus Konfessionen seiner Protagonisten zusammengesetzt ist, zumindest in den letzten Büchern; der Brennpunkt liegt nicht mehr im Erzähler oder im Helden, sondern im Leser.

In einem textlinguistischen Interpretationsansatz hat H.W. Eroms die "Lehrjahre" als "vielfältig verwobenes, gleichsam kybernetisch zu verstehendes Gebilde"¹⁴⁴ bezeichnet: Diese These läßt sich mit größerer Berechtigung und Genauigkeit für die drei letzten Bücher des Romans aufstellen. Während in den Büchern 1 bis 5, die zum Teil eine Umarbeitung der "Theatralischen Sendung" darstellen, an Texteinschüben im wesentlichen die Lieder Mignons und des Harfners sowie sechs Briefe vorliegen, aber nur eine Figur außer Wilhelm ihre Geschichte in der ersten Person erzählt (nämlich Aurelie), ändert sich diese den homogenen Textzusammenhang nicht übermäßig beanspruchende Verteilung nach dem 5. Buch, denn Serlos Lebenslauf (L 288 - 293) wird nicht von ihm selbst in der ersten Person, sondern durch den Erzähler berichtet.

¹⁴³ Vgl. A. Berger, *Ästhetik und Bildungsroman*, a.a.O. (S. 57, Anm. 44), S. 13ff. und E. Lämmert, *Goethes empirischer Beitrag*, a.a.O. (S. 91, Anm. 131), S. 28ff.

¹⁴⁴ Hans-Werner Eroms, *Textformen und Sprachhaltung in Goethes "Wilhelm Meister"*, a.a.O. (S. 92, Anm. 132), S. 56.

Zunächst ist es erst einmal ungewöhnlich, daß das ganze 6. Buch einen nur wenig motivierten Wechsel in der Erzählerperspektive darstellt, und der bislang auktorial vorherrschende Erzähler durch die Rede einer im Roman noch gar nicht aufgetretenen Figur ersetzt wird. Im 7. Buch finden sich dann folgende Einschübe: Die Geschichte Thereses, von ihr selbst erzählt (L 480 - 493, 495f.); Lotharios Abenteuer mit der Pächtertochter, in der Ich-Form erzählt (L 499 - 502, 505f.); der Bericht der alten Barbara von Marianes Treue, berichtet aus der Perspektive einer direkt Beteiligten (L 511 - 518) und bewiesen durch die Briefe Marianes und Norbergs (L 508, 518f., 523f.); schließlich die Aphorismen des Lehrbriefs (L 533).

Die Einschübe des 8. Buches: Mignons letztes Lied (L 553f.), vor allem aber die Briefe Thereses (L 569ff., 574f., 576f.) und Friedrichs (L 595), das Ende des Lehrbriefs (L 588 - 593), sodann die vom Abbé berichtete, schriftlich festgehaltene Geschichte von Thereses Mutter (L 600 - 602), der Knabenchor bei den Exequien Mignons und schließlich die vom Marchese dem Abbé erzählte, von diesem aufgezeichnete und weitergegebene Novelle von Mignons Herkunft (L 620 - 635) belegen die Tendenz einer sich in mehrere Träger aufspaltenden Erzählfunktion. Parallel zu dem schon beobachteten Umschwung vom auktorialen zum personalen Erzählen geben die drei letzten Bücher zu erkennen, wie neben den immer mehr zurücktretenden Romanerzähler weitere, "kleinere" Erzähler treten (eben Therese, Lothario, Barbara, der Abbé und der Marchese), während in der ersten Romanhälfte nur Wilhelm und Aurelie in der ersten Person von sich erzählten. Somit bestätigt ein Blick auf die erzähltechnische Komposition jene Akzentverlagerung, die sich schon an der Erzählerfigur festmachen ließ.

Parallel zur Verschiebung des einheitsstiftenden Mittelpunkts vom Erzähler zum Leser vollzieht sich eine Interessenverlagerung im Roman: Wilhelm steht in Buch 1 bis 5 unzweideutig im Blickmittelpunkt und wird fortwährend als "unser Freund" titulierte; diese konventionell auktoriale Formel verliert sich so gut wie völlig mit dem 6. Buch, nach dem Wilhelm dann nur noch Organ ist, um eine fremde Umgebung, den Turmbereich, staunend wahrzunehmen. Wilhelm war zunächst nur der vom Leser Beobachtete, schließlich wird er ein Verbündeter des Lesers bis hin zur Identität: Wilhelm wie der Leser des Romans treffen sich in der Lektüre des 6. Buches. Im 7. und 8. Buch ist auch Wilhelm ein seine Umgebung Beobachtender, er selbst nicht mehr der ausschließlich Beobachtete. Allerdings besteht wohl die große Kunst der "Lehrjahre" darin, diesen am Erzähler paradigmatisch vorgeführten Strukturwandel nicht in der Unversöhnlichkeit eines Konzeptionsbruches stehen gelassen, sondern in einen geschichtsphilosophischen Entwicklungsgang einbezogen zu haben.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Vgl. Hans-Ulrich Kühl, *Kunstproblematik und 'klassische' Romanform bei Goethe. Von der "Theatralischen Sendung" zu den "Lehrjahren"*. In: *Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hg. von Peter Weber, Berlin 1982, S. 144 - 176.

Ein solches mehrschichtiges, pluralistisches Erzählen, wie es die letzten Bücher der "Lehrjahre" kennzeichnet und das in einer Konstellation verschiedener Stimmen nicht mehr eine einzelne auf Kosten der anderen bevorzugen will, prägt Goethes Stil seit den 1790er Jahren, ohne daß dadurch dem privaten Italienerlebnis oder dem öffentlichen Ereignis der Französischen Revolution ein direkter 'Grund' zuzusprechen wäre. Die "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" sind das erste Werk Goethes, das, in der Zeit der "Lehrjahre", eine neue Form der selbstreflexiven Poesie erprobt: Dieses allzu lang als Nebenwerk abgewertete Projekt leitet unter Anlehnung an die Struktur von Boccaccios "Decamerone" diejenige Reihe unter den Schriften Goethes ein, die man als "kollektiv" ansprechen kann (s. dazu unten S. 134f.): Es folgen die "Guten Weiber", vor allem aber der Historische Teil der "Farbenlehre", der "Divan", die "Italienische Reise", die "Wanderjahre" und der "Faust II" sowie der Vierte Teil von "Dichtung und Wahrheit". Alle diese Werke speisen sich aus der Archiv-Fiktion eines vermeintlichen Redakteurs, der die Gesamtverantwortung für alle Teile nicht mehr übernehmen will und fremde Texte mit aufnimmt (Übersetzungen in den "Unterhaltungen", dem "Divan" und den "Wanderjahren"; Aufsätze anderer Autoren in der "Farbenlehre", der "Italienischen Reise" und den "Wanderjahren"). Diese Entwicklung ist in den "Lehrjahren" gerade erst am Entstehen, dennoch darf sie in ihrem Anfang nicht übersehen werden, denn von hier aus besteht ein wichtiger Anknüpfungspunkt für die sehr viel radikalere Formproblematik der "Wanderjahre". Es ist immerhin erstaunlich, daß in die hochklassischen "Lehrjahre" eine ursprünglich von fremder Hand geschriebene Autobiographie im Umfang eines ganzen Buches integriert wurde.

Mit der Einschaltung der "Bekenntnisse einer schönen Seele" wird der Leser auf den Turm vorbereitet, indem er nach und nach den Oheim und die vier Geschwister geschildert bekommt, zugleich wird dadurch aber auch die den Roman durchziehende Thematik von Kunst und Medizin, von Schmerz und Heilung virulent. Im 7. Buch sind dann Erzählinhalt und Erzählerfigur, die ja wenig sichtbar ist, in den Turmbereich eingetreten. Das Verhältnis des Erzählers zum Turm bleibt auf eine letztlich geheimnisvolle Weise unbestimmt, kann aber aus mehreren Indizien erschlossen werden: Wilhelm wird am Ende des 7. Buches in einem geheimnisvollen Ritual in den Turm eingeweiht und erhält seinen Lehrbrief. Als er sich in der säkularisierten Kapelle umsieht, bemerkt er in den Schränken viele Rollen, die die Lehrjahre der Turmvertreter schildern. "Mit Verwunderung" findet er auch "seine eigenen Lehrjahre daselbst aufgestellt" (L 534). Wie Goethe schon im "Triumph der Empfindsamkeit" die Tieckschen Späße der Illusionsdurchbrechung vorweggenommen hatte, so kommt er auch hier der romantischen Ironie zuvor, wenn in einem Roman mit dem Titel "Wilhelm Meisters Lehrjahre" der Titelheld ein Manuskript dieses Titels findet. Der Roman kehrt auf eine ironische Weise in sich selbst zurück. Goethe führt diesen Einfall sogar noch weiter: Wenn Wilhelm in Kapitel VIII.1 Therese seine Lebensgeschichte schreiben will, greift er auf das Archiv (L 589) des Turmes zurück:

Er fand die umständliche Geschichte seines Lebens in großen scharfen Zügen geschildert; weder einzelne Begebenheiten, noch beschränkte Empfindungen verwirrten seinen Blick, allgemeine liebevolle Betrachtungen gaben ihm Fingerzeige, ohne ihn zu beschämen, und er sah zum erstenmal sein Bild außer sich, zwar nicht, wie im Spiegel, ein zweites Selbst, sondern wie im Porträt ein anderes Selbst: man bekennt sich zwar nicht zu allen Zügen, aber man freut sich, daß ein denkender Geist uns so hat fassen, ein großes Talent uns so hat darstellen wollen, daß ein Bild von dem, was wir waren, noch besteht, und daß es länger als wir selbst dauern kann. (L. 542f.)

Auf eine spielerische Art charakterisiert sich in diesen Zeilen der Romanerzähler selbst, der freilich in einem nicht eindeutig zu klärenden Zusammenhang mit dem Turm zu stehen scheint. Der Turm hat wohl nicht nur Wilhelms Lehrjahre mitgelenkt, sondern auch miterzählt, und doch bleibt eine entscheidende Differenz zwischen dem Erzähler und dem Turm bestehen - ganz abgesehen davon, daß sich der Roman nicht auf Vorstellungen des Turms festlegen läßt: Während nach und nach die Turmvertreter berichten müssen, wie sie zu dem genauen Wissen über Wilhelm kamen, so daß sich die meisten Dunkelheiten aus den früheren Auftritten des Turms klären, bleibt der Erzähler, wenn auch immer mehr aus dem Hintergrund, die niemals nach ihrer Legitimation befragte Instanz, deren Allwissenheit über Wilhelms Lehrjahre selbstverständlich akzeptiert wird, da die Erzählerfigur in jedem (auktorialen) Roman die Faktizität des Erzählens verkörpert, d.h. daß das bloße Erzählen das Erzählte erschafft, ohne es rechtfertigen zu müssen.

6. Der Turm. Geschichtsphilosophie und Bildungsroman.

Versteht man "Wilhelm Meisters Lehrjahre" nicht in einem engen Sinn, sondern in einer sehr weiten Bedeutung als Bildungsroman, so daß nicht ein positives Endziel als unabdingbare Voraussetzung für die Definition des Bildungsromans angenommen werden muß, sondern nur mehr eine Entwicklung postuliert wird, die in sich durchaus komplex sein kann, d.h. Rückschläge und Umwege zuläßt: So kann man der solchermaßen verstandenen Gattung "Bildungsroman" eine immanente Geschichtsphilosophie in jeweils unterschiedlicher Ausprägung entnehmen. Ungeachtet der Tatsache, ob der Held des Bildungsromans nun das Endziel einer gelungenen Selbstfindung erreicht oder nicht (gerade dieses enge Verständnis des Bildungsromans wird hier abgewiesen), ist doch die Struktur des Bildungsromans dadurch gekennzeichnet, daß dem erzählten Handlungsverlauf ein teleologisch ausgerichteter Sinn unterlegt wird. Dabei ist es unwesentlich, ob dieser Sinn in der Enttäuschung bestimmter Verblindungen besteht (wie in Wielands "Don Sylvio") oder im Erreichen einer persönlichen Entwicklungsstufe ("Der Nachsommer"): Desillusionsroman wie zielgerichteter Entwicklungsroman fallen beide unter die geschichtsphilosophische Struktur des Bildungsromans. Bildungsroman und Geschichtsphilosophie sind miteinander verflochtene Reaktionen auf den ihnen gemeinsamen Anlaß in der geschichtlichen Umbruchssituation des 18. Jahrhunderts. Die Geschichtsphilosophie kann erst

in dem Moment entstehen, da an die Stelle einer vorausplanenden göttlichen Vorsehung der durch den Menschen selbst bestimmte Wille und Fortschritt tritt.¹⁴⁶

"Träger der modernen Geschichtsphilosophie war der sich aus absolutistischer Untertänigkeit und kirchlicher Vormundschaft emanzipierende Bürger".¹⁴⁷ Der Topos von der *historia magistra vitae* verliert mit der zunehmenden Einsicht in die Einmaligkeit und Progressivität des geschichtlichen Geschehens seine Bedeutung, die spezifisch geschichtliche Zeit wird entdeckt. Semantisch schlägt sich dieser Prozeß in dem Umstand nieder, daß Ende des 18. Jahrhunderts die Pluralform 'die Geschichte' zu einem Kollektivsingular verdichtet wird¹⁴⁸ und die Standortgebundenheit des Historikers erkannt wird.¹⁴⁹ Der Umschlag von der absolutistisch-kirchlich geprägten Geschichtstheologie zu der in die Verfügungsgewalt des Menschen gestellten Geschichte und Geschichtsphilosophie vollzieht sich im 18. Jahrhundert als Ausbildung des modernen Subjektbegriffs: "die Moderne kann und will ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen, sie muß ihre Normativität aus sich selber schöpfen".¹⁵⁰ Geschichtsphilosophie wird erst möglich, indem sich das moderne Subjekt als geschichtsträchtig, als "Geschichte machend" selbst erkennt: Geschichtsphilosophie ist, wie der Bildungsroman, eine Schöpfung, die erst mit dem transzendentalen Idealismus möglich wurde.¹⁵¹

Auf literarischem Gebiet ist das Aufkommen des Bildungsromans Ausdruck dieser Selbstlegitimation des modernen Subjekts. Wie die Geschichtsphilosophie als Säkularisation die Geschichtstheologie ablöst, so wird entsprechend der Bildungsroman einerseits möglich durch den "humanitätsphilosophischen Bildungsgedanken", der "wesentliche Konzeptionen aus der religiösen Bildungssphäre im Sinne der Gottesimmanenz" (d.h. Gott wird in der Welt entdeckt) "und des Individualitätsideals" abändert¹⁵², und andererseits indem sein individuell angelegter Held den älteren (Schelmen-)Roman mit seinem typischen, unveränderlichen Abenteuerhelden ersetzt, der sich recht und schlecht

146 Siehe Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, in: K.L. *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1983, S. 7 - 239.

147 Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt 1979, S. 34.

148 Ebenda, S. 51ff.

149 Ebenda, S. 176 - 207. Koselleck zitiert Chladenius, verweist aber auch auf S. 195 auf Goethe. Vgl. ferner Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Darmstadt 1966, S. 227.

150 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt 1985, S. 16.

151 Vgl. Odo Marquard, *Idealismus und Theodizee*, in: ders., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze*, Frankfurt 1973, S. 52 - 65.

152 Ernst Leopold Stahl, *Die religiöse und humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert*, Bern 1934, S. 114.

durch die Welt schlägt, aber keinerlei Entwicklung erfährt. Für den pikarischen Helden gibt es keine Integrationsmöglichkeit in die gewöhnlich feindselig erfahrene Welt, so daß er "für bürgerliche Autoren und Leser keine Möglichkeit der Identifikation bot".¹⁵³ - Der Bildungsroman ist aber als Ausdruck moderner Subjektivitätserfahrung¹⁵⁴ nicht nur der literarische Bruder der Geschichtsphilosophie¹⁵⁵, sondern ihm kommt selbst eine geschichtsphilosophische Komponente zu: Der Bildungsroman entwickelt seine je eigene Geschichtsphilosophie, indem er literarisch das Modell der teleologisch oder desillusionistisch (diese weite Definition des Bildungsromans haben wir uns vorbehalten) gestalteten Lebensentwicklung entwirft und durch den Verlauf der Geschichte die dem Helden begegnenden Stationen bewertet. Ist der Bildungsroman teleologisch angelegt (wie es etwa Körner für die "Lehrjahre" annimmt), so ist zu erwarten, daß der Held sich aus geschichtsphilosophisch überholten Stadien löst und sich zukunftssträchtigen Entwürfen zuwendet: Was den Helden fördert und bis zum Schluß des Romans begleitet, ist geschichtsphilosophisch "an der Zeit", was ihn aber behindert, wovon er sich löst und was daher am Ende des Romans untergegangen ist, muß als geschichtsphilosophisch überholt gelten. Umgekehrtes ist vom Desillusionsroman zu erwarten. Ungeachtet des teleologisch positiven oder desillusionierend negativen Ausgangs des so verstandenen Bildungsromans (der natürlich nie die Abstraktheit eines einzigen Modells erreicht, sondern immer zwischen beiden steht: die beiden Modelle dienen hier nur der Verdeutlichung) zeichnet sich in ihm eine Stationenfolge ab, die - i.U. zum gleichbleibenden episodenhaften Niveau des *Picaro-Romans* - geschichtsphilosophische Implikationen aufweist.¹⁵⁶ Goethe hat das Wachstum nicht als bloße Entwicklung, als reines Aufsteigen verstanden.¹⁵⁷ Gerade "Wilhelm Meisters Lehrjahre" zeigen ja die Krisen, Umwege und Irrtümer, die das Individuum ausmachen und eine einlinige Aufwärtsentwicklung verhindern. Auch wird man, anders als im Fall der Metaphysik und Logik, nicht sagen können, Goethe habe der Geschichtsphilosophie selbst skeptisch gegenüber gestanden. Es ist bekannt, daß er Herders "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" mit höchstem Interesse begleitet und geschätzt hat: "Wie sehr mich Herders Ideen freuen, kann ich nicht sagen. Da ich keinen Messias zu erwarten habe, so ist mir dieß das liebste Evangelium".¹⁵⁸ Offensichtlich erkannte Goethe selbst Verbindungen zwischen

153 Jürgen Jacobs, *Der deutsche Schelmenroman*, München, Zürich 1983, S. 89.

154 Dieser Gedanke bildet einen Kern der z.T. noch nicht veröffentlichten Ausführungen meines akademischen Lehrers, Gerhard Neumann, über den Bildungsroman und den "Wilhelm Meister".

155 Vgl. dazu Kurt Wölfel, Friedrich von Blanckenburgs 'Versuch über den Roman', in: *Deutsche Romantheorien*, Bd. 1, hg. von Reinhold Grimm, Frankfurt 1974, S. 29 - 60, hier S. 53.

156 Zur Definition des Bildungsromans vgl. Rolf Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart 1984, bes. S. 40.

157 WA I.26.110. (*Dichtung und Wahrheit*, 2. Buch)

158 WA I.32.110. (*Zweiter Römischer Aufenthalt*, 8.X.1787)

Herders Geschichtsphilosophie und der eigenen, eher skeptischen Analyse der Gegenwart, wie sie dann im "Wilhelm Meister" zum Ausdruck kommen sollte:

Auch muß ich selbst sagen, halt' ich es für wahr, daß die Humanität endlich siegen wird, nur fürcht' ich, daß zu gleicher Zeit die Welt ein großes Hospital und einer des andern humaner Krankenwärter sein werde.¹⁵⁹

Noch 1809 hat Goethe sogar Anspruch erhoben, daß einige Gedanken vom Anfang der Herderschen "Ideen" von ihm stammten¹⁶⁰, später hat er betont, wie selbstverständlich Herders Überlegungen ins Bewußtsein der Öffentlichkeit eingegangen seien, daß darüber sogar ihre Herkunft vergessen wurde.¹⁶¹ - Wenn Herder in diesem seinem geschichtsphilosophischen Hauptwerk, neben den "Ideen", das einheitsstiftende Moment der Menschengeschichte in der "goldenen Kette der Bildung"¹⁶² gesehen hat und Goethe seinem Bildungsroman eine Reihe von geschichtsphilosophisch relevanten Bildungsstationen zugrundelegt, so wird deutlich, daß der humanitätsphilosophisch wie naturwissenschaftlich (in Blumenbachs *nisus formativus*) vorgeprägte Bildungsbegriff bei Herder Eingang in dessen Geschichtsphilosophie findet, bei Goethe aber geschichtsphilosophisch in den Bildungsroman als einem geschichtsphilosophischen Weltgericht umgesetzt wird.¹⁶³

Wendet man sich von daher wieder den "Lehrjahren" zu¹⁶⁴, so läßt sich zum einen erkennen, daß Mignon offensichtlich eine geschichtsphilosophisch nicht zukunftsfrüchtige Perspektive verkörpert, deren Untergang von daher gesehen notwendig ist. Mignon zum geistigen Zentrum des Romans machen, ihretwegen Wilhelms Entwicklung bedauern und den Turm pauschal abwerten, ist eine Interpretation *gegen* den Roman. Der Untergang Mignons ist tragischer Ausdruck dessen, daß ihre Poesiekonzeption sich als nicht mehr den Zeitumständen angemessen erwiesen hat. Zum anderen läßt sich erkennen, daß der Turm als ein weiteres Glied der Stationenreihe anzusehen ist, der Wilhelm im Lauf seines Weges begegnet. Entscheidend ist aber, ob der Turm als positiv gewertete Endstation des Weges oder ob er nur als eine, wenn auch ausge-

¹⁵⁹ WA I.31.253. (Italienische Reise, Neapel, 27.V.1787)

¹⁶⁰ Goethe im Gespräch mit Falk am 26.II.1809. Gespräche, Bd. 3/2, S. 429.

¹⁶¹ So in WA I.41, 2.345 (*Idées sur la philosophie*) und WA I.42, 1.189 (Carlyle, *Leben Schillers*).

¹⁶² Herder, *Ideen*, a.a.O. (S. 103, Anm. 149), S. 229.

¹⁶³ Zum Bildungsbegriff vgl. auch Otto Friedrich Bollnow, *Vorbetrachtungen zum Verständnis der Bildungsidee in Goethes Wilhelm Meister*, in: *Die Sammlung* 10 (1955), S. 445 - 463. Gerda Roeder, *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman: eine Studie zu Goethes "Wilhelm Meister"*, München 1968. Thomas P. Saine, *Über Wilhelm Meisters "Bildung"*, in: *Lebendige Form* (Festschrift H. Henel), hg. von J.L. Sammons und E. Schürer, München 1970, S. 63 - 82.

¹⁶⁴ Zum Zusammenhang von Geschichtsphilosophie und Bildungsroman in den "Lehrjahren" vgl. Ivar Sagmos Buch a.a.O. (S. 71, Anm. 73).

zeichnete Stufe anzusehen ist, die selbst von einer übergeordneten Perspektive aus relativiert wird. Wie auch immer diese Frage entschieden wird, fest steht, daß mit der Bewertung des ganzen Turmbezirks, d.h. mit der Interpretation der Bücher 7 und 8, zugleich der Gang des Romans als Auf- oder Abstieg gedeutet wird. Ist der Turm Ausdruck eines humanitären Ethos, so besteht Wilhelms Weg in einem Aufstieg, für den der Preis von Mignons Tod bezahlt werden mußte. Gilt der Turm aber als Ort ökonomischer Erstarrung, so ist Wilhelm auf einem Abstieg begriffen, und Mignon repräsentiert den einzigen positiven Aspekt des Romans: In diesem Sinn las Novalis den Roman. Seither scheiden sich die Positionen der Forschung an der Beurteilung dieses Romanschlusses, ob er als endlich erreichter Zielpunkt anzusehen ist¹⁶⁵, als Utopie¹⁶⁶ einer Humanitätsinsel¹⁶⁷ oder als Negativziel¹⁶⁸. "Hinten wird alles Farce".¹⁶⁹

Im Kontext des Romans deutet nichts darauf hin, daß der Turm und seine Repräsentanten: Lothario, der Abbé und Jarno als unüberbietbares Endstadium anzusehen wären, über das hinaus keine weitere, höhere Entwicklung möglich wäre. Darauf deutet nicht allein schon der Titel "Lehrjahre", der als Korrelat die "Wander-" und sogar "Meisterjahre" fordert¹⁷⁰, sondern auch einiges im Roman selbst. So sieht der Turm am Ende des 7. Buches das Ende von Wilhelms Lehrjahren gekommen: "Heil dir, junger Mann! deine Lehrjahre sind vorüber; die Natur hat dich losgesprochen" (L 534). Ungeachtet dessen umfaßt der Roman, der eben den Titel von Wilhelms "Lehrjahren" trägt, noch ein weiteres Buch, das von den Herren der Turmgesellschaft nicht vorgesehen gewesen scheint; der erzählende Autor ist mächtiger als seine Schöpfung. Weiterhin geht auch Natalie auf Distanz zu dem ominösen Treiben des Turms, von dessen Erziehungsvorstellungen sie ganz bewußt und entschlossen abweicht, um so deren Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit in Frage zu stellen (L 558f.), wie sie auch andererseits in Friedrich das Opfer der pädagogischen Versuche des Turms bedauert (L 559). Sogar Jarno macht sich über die Gesellschaft des Turms lustig und ironisiert sie (L 588), aber auch den Abbé, wenn er von ihm sagt, er würde zuweilen gern "das Schicksal spielen". Schließlich macht Friedrich, immerhin ein Bruder Lotharios und Natalies, das Vorhaben des Turms lächerlich, wenn er am Ende die Heirat zwischen Natalie und Wilhelm vorantreibt und dem Abbé den Wind aus den Segeln nimmt. Daß Goethe den ironischen Entlarvungen des Schalkes beträchtliche Bedeutung zuweist und damit die Distanzierung vom Turm unterstreicht, geht daraus hervor, daß er

¹⁶⁵ Körners Horenbrief enthielt diese These zuerst. S. den Abdruck bei K.F. Gille (Hg.), Goethes "Wilhelm Meister". Zur Rezeptionsgeschichte, a.a.O. (S. 47, Anm. 19), S. 8 - 14.

¹⁶⁶ So Giuliano Baioni, Märchen - Wilhelm Meister, a.a.O. (S. 78, Anm. 97).

¹⁶⁷ So Georg Lukács, Wilhelm Meisters Lehrjahre, a.a.O. (S. 57, Anm. 43).

¹⁶⁸ Diese Deutung brachte als erster Novalis vor. Vgl. seine Aufzeichnungen "Über Goethe" in: Novalis, Schriften, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. II, Stuttgart 31981, S. 640 - 642, und Bd. III, Stuttgart 31983, S. 638f. und 646f.

¹⁶⁹ Novalis, Schriften, Bd. III, a.a.O., S. 646.

¹⁷⁰ Gespräche, Bd. 3/2, S. 251. Goethe zum Kanzler von Müller, 8.VI.1821.

Friedrichs Schlußworte an Wilhelm: "du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand" (L 653) als Anhaltspunkt für das Verständnis des ganzen Romans gelesen haben wollte.¹⁷¹

Aus seiner Konfiguration heraus betrachtet, kann der Turm daher keinesfalls das endgültige Ziel des geschichtsphilosophischen Entwicklungsganges sein, er ist nur eine, unumgängliche Station, deren Bedeutung für das transzendentalpoetische Kunstverständnis nun erst zu klären ist. Das 6., 7. und 8. Buch der "Lehrjahre" lassen erkennen, daß diese Partien nicht einfach die Fortsetzung des Theaterromans der "Theatralischen Sendung" sind, sondern eine Akzentverlagerung stattgefunden hat. Wichtig hierfür ist die von Goethe aufgezeichnete Personencharakteristik, die Wilhelm einen "ästhetisch-sittlichen Traum" zuweist, die Turmvertreter aber so beschreibt:

Lothario	heroisch aktiver Traum
Abbe	Pädagogischer prakt Traum
Emilie	Weibl. ästh. sitl. Wirklichkeit praktisch
Julie	Häusliche reine Wirklichkeit ¹⁷²

Aufschlußreich ist nicht nur die geschlechterspezifische Aufteilung des Traumes an die Männer und der Wirklichkeit an die Frauen, sondern mehr noch der in dieser Notiz von 1793 deutlich werdende Übergang von dem dann die Bücher 1 bis 5 bestimmenden ästhetisch-sittlichen Traum Wilhelms zu der Wirklichkeit, Aktivität und Praxisbezogenheit, die die im Einflußbereich des Turms spielenden Bücher 6 bis 8 durchziehen. Der Übergang von der Ichbefangenheit Wilhelms, die bis in das auktoriale Erzählen hinein die erste Hälfte des Romans prägte, zur realitätsbezogenen Weltoffenheit ist zunächst ein Übergang von der auf das Individuum Wilhelms gerichteten Perspektive auf eine größere Gemeinschaft, die nun im Mittelpunkt steht. Wilhelm erfährt im Umgang mit dem Turm seine eigenen Grenzen, als Mensch wie auch als Romanheld. Die Fixierung auf das eigene Ich, wie sie neben Wilhelm noch in Aurelie, aber auch in Mignon und der schönen Seele - mit ihrer "zartesten Verwechslung des subjektiven und objektiven"¹⁷³ - zu sehen war, öffnet sich mit dem 7. Buch zur sozialen, mitmenschlichen Realität. Neue Seinsbereiche treten in den Vordergrund, Religion, Ökonomie und Ethik, während der Kreis der Kunstgespräche und des Theaters zurücktritt. Es ist ja z.B. Lothario, der den egoistischen Bürger Werner mit dem Gedanken konfrontiert, daß der einzelne an den allgemeinen Verband des Staates denken müsse: "Mir kommt kein Besitz ganz rechtmäßig, ganz rein vor, als der dem Staate seinen schuldigen Teil abträgt" (L 545). Wichtiger als die Frage nach der Utopie in diesen Vorstellungen Lotharios ist für unseren Zusammenhang die nach der

¹⁷¹ Vgl. WA I.35.8 (Tag- und Jahreshefte, "Bis 1786"), Eckermann, S. 141f. (18.I.1825)

¹⁷² WA I.21.332.

¹⁷³ WA IV.10.244. Goethe an Schiller, 18.III.1795

ethischen Grundstruktur seiner Pläne.¹⁷⁴ Parallel zu der Schwerpunktverlagerung in den ethischen Bereich vollzieht sich der Umschwung vom auktorialen zum personalen Erzählen, das nicht mehr ein Individuum kommentierend begleitet, sondern sich hinter die nun im Mittelpunkt stehende Gruppe zurückzieht. Insgesamt erfährt Wilhelm den Eintritt in die Turmwelt als Aufwertung des in ihm schon immer angelegten ethischen Momentes auf Kosten des ästhetischen: Die zunehmende Gewichtung des Ethisch-Sozialen stellt eine Abwertung der auf sich selbst bezogenen Innerlichkeit dar, die die Voraussetzung war sowohl für Wilhelms künstlerische Ambitionen wie auch für Mignons genialische Poesie. Im Turmbezirk ist kein Platz für Wilhelms egoistische Selbstverwirklichungsversuche oder für Mignons lyrische Innerlichkeit: Wilhelm entsagt dem Theater und Mignon muß sterben.

Die ethische Gesinnung des Turmes, die Jarno schon im 3. Buch Wilhelm nahebringen versuchte: "Lassen Sie den Vorsatz nicht fahren, in ein tätiges Leben überzugehen" (L 206), schlägt sich gegenüber Mignon grausam und tödlich nieder. Nach dem oben entwickelten Verständnis Mignons ist ihr Tod aber nicht eindeutig als Absage an den Geist der Turmgesellschaft zu lesen¹⁷⁵, sondern als Ausdruck einer geschichtsphilosophischen, auch poetologisch relevanten Notwendigkeit, die Goethe aber nicht wertfrei "begriffen", sondern künstlerisch einfühlsam dargestellt hat: Daher wird der Turm nie unproblematisch gezeichnet, sondern in seiner tragischen Folgerichtigkeit bis zu Mignons Tod vorgeführt. Mignons Tod ist der Preis für die ethische Gesinnung, die hier an ihre Grenze stößt. Indem sie Leben zu erhalten sucht, zerstört sie Leben.

Hauptsächlich in drei Bereichen kommt diese Ethisierung des Turms zum Aus-
trag: In der *Pädagogik* des Abbé und Natalies, die unterschiedliche Auffassungen haben; in dem von Lothario vertretenen Ethos der Sozialität im Bereich der *Ökonomie* und in dem durch mehrere Ärzte vertretenen Gebiet der *Medizin*. Auf allen drei Gebieten vertritt der Turm eine aufklärerische Gesinnung, die, wenn auch geschichtlich an der Zeit, doch nicht beschönigend verherrlicht wird, sondern als eine Dialektik der Aufklärung erfahren wird, deren Streben nach Freiheit in Zwang umschlägt und deshalb bei Mignon und dem Harfner tödliche Folgen haben muß, denn ihre natürliche, akulturelle Unvermitteltheit steht der naturfremden, hochkultivierten Indirektheit und Vermitteltheit des

¹⁷⁴ Vgl. dazu Gonthier-Louis Fink, Die Bildung des Bürgers zum "Bürger". Individuum und Gesellschaft in "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: RG 2 (1972), S. 3 - 37; Rolf-Peter Janz, Zum sozialen Gehalt der "Lehrjahre", in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie, Festschrift W. Emrich, hg. von H. Arntzen, Berlin und New York 1975, S. 320 - 340; Hans Rudolf Vaget, Liebe und Grundeigentum in "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Zur Physiognomie des Adels bei Goethe, in: Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200 - 1900, hg. von P.U. Hohendahl und P.M. Lützel, Stuttgart 1979, S. 137 - 158.

¹⁷⁵ So Karl Schlechta, Goethes Wilhelm Meister, Frankfurt 1953.

Turms diametral entgegen.¹⁷⁶ Mignon und der Harfner sind die markantesten Individuen des Romans, sie verweigern sich jeglicher Sozialisierung. Daß sie aber zur Sozialisierung gezwungen werden und dabei zugrunde gehen, ist nicht primär die Grausamkeit des Turms, sondern die im Turm repräsentierte grausame Notwendigkeit der geschichtlichen Entwicklung, die über das Stadium genialischer Innerlichkeit hinausgetrieben wurde.

Genau Mignon und der Harfner sind jedoch die eigentlichen Künstlerfiguren des Romans, wenn auch ohne Zukunft. Damit nähert sich die vorliegende Untersuchung der Grundfrage nach der durch den Roman bestimmten Funktion von Dichtung und Kunst. Daß die Ethisierung zugleich die Abdankung asozialer Innerlichkeit impliziert, ist schon deutlich geworden. Daß der Turm damit auf eine ausschließlich gegenkünstlerische, kunstfeindliche Linie festgelegt werden mußte, ist bislang ebenso fragwürdig wie Novalis' noch weiter zielendes Diktum vom "künstlerischen Atheismus" des ganzen Romans (nicht einmal nur des Turms).¹⁷⁷ Allerdings ist der Turm nicht mehr, was in den ersten fünf Büchern möglich gewesen war, ein Ort produktiver Kunstoriginalität: Er ist kein Kunst-, wohl aber ein Kulturträger¹⁷⁸, d.h. im Turm entsteht kein originäres künstlerisches Werk mehr, allenfalls werden schon vorhandene aufgeschrieben, überliefert, archiviert. Diese Kulturbeflissenheit ist auf Vermittlung der Schrift angewiesen und steht damit erneut im Gegensatz zu Mignons mündlich-direkter Kunst. Von daher gesehen ist auch die krampfhaftige Bewahrung von Mignons totem Körper durch Balsamierung eine - prinzipientreue - Geschmacklosigkeit, die genausowenig wie die Exequien Mignons eine Versöhnung zwischen dem Turm und Mignon auch nur andeuten kann.

Thereses "häuslich reine Wirklichkeit"¹⁷⁹ ist gegenüber der Kunst und Phantasie vollkommen stumpf und unempfindlich. In ihrem engen Lebenskreis, der bis ins kleinste hinein ökonomisch-funktional durchdacht ist, reichen schöpferische Kräfte allenfalls bis zum Handwerk, aber niemals bis zur Kunst: "Was das Handwerk hervorbringen kann, das keine schönen Verhältnisse kennt, aber für Bedürfnis, Dauer und Heiterkeit arbeitet, schien auf dem Platze vereinigt zu sein" (L 479). - Selbst Natalie hat das Ethos sozialer Mitmenschlichkeit soweit verinnerlicht, daß sie darüber kein Bedürfnis nach Natur oder Kunstwerken empfindet (L 565). In ihrem Fall jedoch hat Goethe die Kunstfremdheit auf unvergessliche, allerdings nicht eindeutig bestimmbare Art und Weise gemildert: Natalie erscheint in ihrer ersten Begegnung mit dem verwundeten Wilhelm als Einlösung seines Jugendtraumes, nach dem die Muse der tragischen Dichtkunst (in dem Gedicht vom "Jüngling am Scheideweg" zwischen Kunst und Ökonomie, L 33f. und 39) dem Nackten und Enterbten "ihren

¹⁷⁶ M. Horkheimer, T.W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt 1982.

¹⁷⁷ Novalis, Schriften, Bd. III, a.a.O. (S. 106, Anm. 168), S. 639.

¹⁷⁸ Um eine Formulierung Gouffred Benns aufzugreifen: Gesammelte Werke in acht Bänden, hg. von D. Wellershoff, S. 1916.

¹⁷⁹ So Goethes Notiz von 1793, WA I.21.332.

goldenen Schleier zuwarf" und seine "Blöße bedeckte" (L 34). Natalie deckt den Verwundeten mit dem warmen Mantel des Oheims zu (L 244) und beruft damit jene Szene aus Wilhelms Jugendgedicht. Dieser zart angedeutete Zusammenhang zwischen Natalie und Wilhelms gedichteter Muse wird bestärkt dadurch, daß diese Muse spricht "wie eine, die Königreiche verschenkt" (L 34). In der Tat erhält Wilhelm am Schluß des Romans in und durch Natalie ein - freilich symbolisches - Königreich: "du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand" (L 653).

Natalies Großoheim, in dessen Palast das 8. Romanbuch spielt, ist die der Kunst gegenüber aufgeschlossenste Figur aus dem Kreis des Turms. Er tadelt nicht nur die kunstfeindliche Selbstversponnenheit der schönen Seele, seiner Nichte, sondern umgibt sich auch mit der den Roman leitmotivisch durchziehenden Kunstsammlung von Wilhelms Großvater, zu der außer dem Bild vom kranken Königssohn auch eine Musenplastik gehört (L 550). Als Sammler nähert sich der Oheim der Kunst von der kultivierenden Seite. Aktiv aus- und aufgeführte Kunst begegnet bei ihm noch in zweierlei Gestalt, die beide den Menschen nicht als Individuum, sondern als Gemeinschaftswesen ansprechen und betreffen sollen: Gesang und Architektur. Die schöne Seele berichtet von der Bewunderung, die der Eintritt in das so ausgeglichen angelegte Haus des Oheims in ihr erregte (L 432), später wird der dort befindliche Saal der Vergangenheit ausführlich geschildert. Er ist keine zur Meditation auffordernde Totengruft, sondern ein von der Sonne beschienener, vielleicht nicht ohne Kitsch gestalteter Raum, der dem Eintretenden ein aktivisches "Gedenke zu leben" entgegenhält (L 578 - 582): Nicht an den eigenen Tod, sondern an das, was im Leben für andere und für sich zu leisten ist, soll man denken. So versteht der Oheim Musik und Architektur als soziale Künste¹⁸⁰, denn die hier gepflegte Musik ist nicht der lyrisch-liedhafte Selbstausdruck einer interessanten Individualität wie bei Mignon und dem Harfner, sondern lateinische Vokalmusik (L 433 und 442) geistlichen Charakters, die eben nicht der Betonung des Individuums, sondern eher der Verleugnung des Ich um der andern willen das Wort redet.

Auch das Gespräch, das der Abbé mit dem Marchese, dem Freund des inzwischen verstorbenen Onkels, über zeitgenössische Kunst führt, ist in weiten Teilen ein Gespräch über die Rezeption und Tradierung von Kunst. Die Gesprächspartner sind sich nur darin einig, "daß vortreffliche Kunstwerke in der neuern Zeit so selten seien" (L 613). Den Grund dafür sieht der Marchese in der Bequemlichkeit der schöpferischen Talente, die ihre Anerkennung schon durch mittelmäßige Modewaren erlangten und sich daher den anspruchsvollen Weg zum mehr oder weniger "kümmerlichen Märtyrertum" der hohen Kunst sparen. Die Bequemlichkeit, die der Marchese den Künstlern vorwirft, weil sie bestechlich seien, hält der Abbé dem rezipierenden Publikum vor, das glaube, jegliches Kunstwerk lasse sich so leicht wie eine Speise beurteilen, ohne daß eine Ausbildung der rezipierenden Organe nötig wäre. Mit keinem Wort streift

¹⁸⁰ Vgl. MuR 1133.

der Abbé das Bewußtsein, daß gerade *seine* Prinzipien, wie sie von der Turmgesellschaft vertreten werden, Kunst nicht mehr in dem Sinne möglich machen wie früher der Fall. Die grundlegende Gesinnung des Ethisch-Sozialen läßt ja die individuelle Ausdruckskunst einer Mignon gerade nicht mehr aufkommen.¹⁸¹ *Im Turmbereich wird keine neue, konstruktive Möglichkeit für die Kunst eröffnet, sondern diese allenfalls funktional eingespannt.* Nur die auf die Prinzipien und die geschichtsphilosophische Notwendigkeit des Turms reagierende Darstellungsweise als eine poetologisch das poetisch Erzählte unterlaufende ironische Umklammerung weist in eine neue Perspektive.

Zunächst ist aber noch zu sehen, welche Funktionen Kunst im Turm zugesprochen bekommt: Eigentlich künstlerische Belange zählen für den Turm nicht, Kunst wird dagegen einem ethisch-sozialen Rahmen angepaßt und muß daher Gemeinschaftskunst sein. Bezeichnend ist dabei, daß die Autobiographie der schönen Seele nicht, wie man es vielleicht erwartete, Ausdruck einer Selbstverwirklichung oder einer Selbstdarstellung mit dem Ziel ist, der Autorin ein Denkmal zu setzen, sondern eine Erbauungsschrift, die den Leser zu frommen Betrachtungen anhalten soll. Der säkularisierte Turm geht noch weiter und unterstellt dem Manuskript eine therapeutische Funktion, wenn der alte Medikus es Aurelie zu lesen gibt; über diese Verbindung von Kunst und Medizin tritt der Turm in die "Lehrjahre" ein. Der Zusammenhang von Kunst und Medizin im "Wilhelm Meister" bedürfte einer eigenen Untersuchung. Wenn Wilhelm Meister sich vom Künstler zum Wundarzt entwickelt, ist dies einerseits ein Ausdruck der durch die Konstellation Kunst-Ethisches-Natur vorgegebenen Linie, andererseits steht dieser Zusammenhang zwischen Medizin und Kunst in einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition: In der Verehrung des Arztes Asklepios treffen sich Heilkunst und schöne Kunst, im antiken Epidaurios fanden unweit der Heilstätten Theateraufführungen zu Ehren des Gottes statt. Schließlich fand auch Hippokrates Eingang in den "Wilhelm Meister", sowohl in die "Lehrjahre", zu Beginn des Lehrbriefs (L 533), als auch in die "Wanderjahre", in den Aphorismen "Aus Makariens Archiv" (W 494f.).¹⁸²

¹⁸¹ Anders dagegen Janz, Zum sozialen Gehalt, a.a.O. (S. 108, Anm. 174), S. 339.

¹⁸² Odo Marquard beschreibt in seinem ausgezeichneten Aufsatz "Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts" (in: O.M., Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973, S. 85 - 106), wie die Einsicht in die Ohnmacht der Vernunft, daß "die Vernunft der Gesellschaft keine Vernunft der Gegenwart ist" (S. 91), sich bei Schelling in der Ausbildung der Naturphilosophie niederschlägt, die aber eine Ästhetik notwendig macht, um die Machtergreifung der Natur aushalten zu können. Im Lauf des 19. Jahrhunderts wird die von der Ästhetik eingenommene Funktion, eine unriskante Präsenz der Natur zu sein, immer mehr von der Therapeutik erfüllt. "Wo die Wende zur Natur und damit das Pensum ihrer unriskanten Präsenz fortdauert, führt innerhalb der Philosophie die Krise der Ästhetik zur Konjunktur der Therapeutik: weil 'der Poet' als der 'transzendente Arzt' versagt, folgt ihm der reale Arzt im Amte des Hüters der 'transzendentalen Gesundheit'" (S. 98). Bereits zu Lebzeiten Schellings ist eine "Wende der Philosophie zur Medizin"

Nach den Seiten der Medizin, der Pädagogik und der sozialen Gemeinschaft untersteht die Kunst im Turmbereich Prinzipien der Rationalisierung und Vergesellschaftung, die ein originäres Genie wie Mignon zum Erlöschen bringen und selbst kaum die Kraft zu schöpferischen Leistungen haben. Was im Turm hervorgebracht wird, wird auf sozialem, ökonomischem, pädagogischem, nicht auf künstlerischem Feld bestritten. Mignons Tod ist dann der poetische, d.h. auf der Erzählebene sich aussprechende Ausdruck für die Unvereinbarkeit ihrer Poesiekonzeption (die ihr selbst ja völlig unbewußt bleibt, die sie aber dennoch repräsentiert: ist ihre Poesie doch gerade die Kunst distanzloser Unbewußtheit) mit den Prinzipien des Turms. Mignon und der Turm sind daher die geschichtsphilosophisch wichtigen Gegenpole der "Lehrjahre", zwischen denen sich Wilhelms "Entwicklung" abspielt. Der natürlichen Direktheit und unmittelbaren Körperlichkeit Mignons steht unversöhnlich die kulturelle Vermittlung durch die Schrift im Turm gegenüber. Die Dominanz der Schrift ist in den Schlußbüchern unübersehbar, nicht nur in den vielen Briefen der Protagonisten untereinander, sondern vor allem auch durch die Tatsache, daß gerade Mignons Geschichte schriftlich erst fixiert und gelesen werden kann, wenn Mignon tot ist; solange sie lebt, negiert sie alle schriftlichen Umwege. Auf Strategien des Umwegs laufen aber die Prinzipien des Turms hinaus. Die anfechtbare Pädagogik des Abbé etwa läßt den Zögling nicht durch direkte Eingriffe, sondern über den Umweg des Irrtums ans Ziel kommen (L 591)¹⁸³; so wurde auch Wilhelm seit der nächtlichen Begegnung mit dem Unbekannten (I.17) nur indirekt von den Emissären der Turmgesellschaft begleitet und gelenkt, diese scheuten sich nicht vor Verstellungen, Verkleidungen und Maskeraden, wie beim Geist von Hamlets Vater. Diese Theatralik, bis hin zu der inszenierten Initiationsszene Wilhelms am Ende des 7. Buches, steht in starkem Kontrast zu Mignons Verweigerung gegenüber jeder Verstellung und Rolle. Die Indirektheit des Turms schlägt sich noch bis in die Situation zwischen dem Arzt und dem "kranken" Harfner nieder, der nicht direkt befragt wird, sondern dem man ablauscht, was man wissen will (L 470).

So kunstfeindlich und bloß restaurativ diese Grundstruktur des Turms zu sein scheint, so hat Goethe ihr doch Züge von Zukunftsträchtigkeit geliehen, ohne daß mit der Sanktionierung des Turms und seiner kulturellen Erstarrung das "Ende der Kunst" verkündet würde. Allerdings ist mit den "Lehrjahren" das Ende der von Mignon verkörperten Kunst gekommen. Dagegen erweist sich aber das Moment des Indirekten als tragend, wenn auch nicht innerhalb des Turms selber. Hier ist nun daran zu erinnern, was Goethe später aus dem in der Turmgesellschaft schon angelegten Gedanken des Archivs, als der schriftlichen Indirektheit, entwickeln wird: Der Archivgedanke ist nicht Zeichen kultureller Erstarrung, sondern wird für die "Wanderjahre" sogar konstitutiv. Es

und eine "Wende der Medizin zur Philosophie" zu konstatieren (S. 98). Am Ende dieser Entwicklung steht dann Freud.

¹⁸³ Vgl. Wilfried Barner, *Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes "Wilhelm Meister"*, in: *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, ed. by W.J. Lillyman, Berlin und New York 1983, S. 85 - 109.

geht dabei dann weniger um Makariens Archiv als um die den gesamten Aufbau der "Wanderjahre" leitende Fiktion eines Archivs, aus dem der vermeintliche Redakteur unterschiedlichste Aufzeichnungen auswählt. "Archiv" ist nicht so sehr eine leblose Gruft von Dokumenten als ein "Divan", ein Sammelpunkt heterogener Perspektiven, die sich gegenseitig ironisieren, ergänzen und relativieren.¹⁸⁴ Der späte Goethe spricht immer wieder von seinem Archiv, die wichtigsten Altersdichtungen gehen gleichsam aus einem solchen hervor, eben die "Wanderjahre" mit ihrer Formenvielfalt von Übersetzungen ("Die pilgernde Törrin", Plotin, Hippokrates ...) und Texten fremder Hand (Meyers Bericht über die Weber), vor allem aber auch der Historische Teil der "Farbenlehre"¹⁸⁵, der Dritte Teil der "Italienischen Reise". - Einher mit der Bedeutung des Archivs geht die zunehmende Wichtigkeit des *Lesens*: Gegen Schluß der "Lehrjahre" werden nicht nur die Bekenntnisse der Tante gelesen, sondern jede Menge Briefe und Billets von Mariane, Norberg, Therese, Friedrich, der Lehrbrief und die Novelle von Mignons Herkunft werden vorgelesen, auch Friedrich und Philine haben sich zu gelehrten Lesern entwickelt. Die Zukunftsgewißheit von Archiv und Lesekultur zeigt sich besonders an der Figur Friedrichs, die in die "Wanderjahre" als Protokollant und Zulieferer des vermeintlichen Gesamtredakteurs eingeht. Wilhelm Meister liest die Rolle seiner eigenen Lehrjahre, beim Harfner führt bezeichnenderweise die Benutzung der vermittelnden Schrift zum Tod: Als er seine Lebensgeschichte, wie sie sein Bruder diktierte, gelesen hat, nimmt er sich das Leben (L 645). - Daß das Archiv Träger künstlerischer Weiterentwicklung werden kann - nachdem die schriftfeindliche Körperlichkeit Mignons sich als nicht lebensfähig erwiesen hat -, hat Goethe lediglich angedeutet, wenn in dem dem Turm eigenen "Archiv unserer Weltkenntnis" (L 589) eben die Rolle mit den Lehrjahren Wilhelm Meisters liegt, die in einem engen, nicht restlos geklärten Zusammenhang mit dem Roman dieses Titels steht. Goethes Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in der Erstausgabe noch "herausgegeben von Goethe" unterschrieben, entstammt vielleicht diesem Archiv, ohne daß damit eine Deckungsgleichheit zwischen Turm und Autor angenommen werden dürfte, da der Turm ja stets aus ironischer Abständigkeit heraus relativiert wird. Daraus kann man folgern, daß der Turm selbst (mit seinem Archiv) nicht die Kraft zur künstlerischen Fortentwicklung hat, daß aber aus diesem Archiv der den künstlerischen Fortschritt tragende Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre" hervorgeht: Den Weg der Kunst weist also nicht der Turm (bei ihm dient die Kunst sozialen Funktionen), noch auch Mignon, sondern allein der Roman selbst durch seine den Erzählinhalt transzendierende Struktur sowohl der kritischen Transzendentalpoesie als auch der erzählerischen Ironie.

¹⁸⁴ Vgl. Volker Neuhaus, Die Archivfiktion in "Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: Euph 62 (1968), S. 13 - 27. Ders., Typen multiperspektivischen Erzählens, Köln 1971, S. 75 - 109.

¹⁸⁵ Die "Farbenlehre" gilt auch explizit als Archiv: WA II.3.IX.

Goethes Ironie ist keine Rhetorik, nicht jene "directe Ironie"¹⁸⁶, die Goethe bei Rabener kritisierte, der nämlich "das Tadelnswürdige lobt und das Lobenswürdige tadelt". Die ironische Kunst der "Lehrjahre" ist eine solche der Konfiguration, sei es der Figuren untereinander oder der von Erzähler, Held und Leser. Ironie ist daher nicht selbstgefällige Überheblichkeit - gerade sie wird öfters das Opfer der ironischen Entlarvung - sondern ein poetisches Verfahren, das eng mit dem des Symbols verknüpft ist. "Man könnte sagen", bemerkt der alte Thomas Mann über Goethe, "daß er die Ironie gleichsetzt mit jener künstlerischen Objektivität, deren er sich zeit seines Lebens befleißigt hat, daß er sie gleichsetzt mit dem Abstand, den die Kunst von ihrem Objekt nimmt, daß Ironie eben dieser Abstand ist, indem sie über den Dingen schwebt und auf sie herablächelt, so sehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt".¹⁸⁷ Die wichtigste Definition seines Ironiebegriffs, der sich nicht auf "sehr ernste Scherze" eingrenzen läßt¹⁸⁸, gibt Goethe im Brief an den Grafen Sternberg vom 19.IX.1826:

Der Mensch gesteht überall Probleme zu und kann doch keines ruhen und liegen lassen; und dieß ist auch ganz recht, denn sonst würde die Forschung aufhören; aber mit dem Positiven muß man es nicht so ernsthaft nehmen, sondern sich durch Ironie darüber erheben und ihm dadurch die Eigenschaft des Problems erhalten; denn sonst wird man bey jedem geschichtlichen Rückblick confus und ärgerlich über sich selbst.¹⁸⁹

Diese in den "Lehrjahren" sich spielerisch (wenn Wilhelm seine eigenen Lehrjahre liest) aus dem Romaninhalt selbst legitimierende Kunst der selbstreflexiven Abständigkeit, des ironischen Umwegs, ist der zukunftssträchtige Gedanke des Romans, nicht dessen Inhalt. Der Romaninhalt führt nur bis zum Ausgangspunkt des künstlerischen, darstellenden Weges - bis zum Archiv, zeigt dieses aber nicht selbst. Von daher rechtfertigt sich auch, daß durch das Übergewicht der selbstreflexiven Darstellung über den erzählten Inhalt der Turm aus einer ironischen Perspektive heraus in seiner Bedeutung eingegrenzt wird. Der Turm stellt nicht das Ziel der geschichtsphilosophischen Entwicklung dar, ist aber eine notwendige Station. Was auf den Turm, der die gegenwärtige Situation seiner Zeit paradigmatisch vertritt¹⁹⁰, folgen soll, wird in "Wilhelm Meisters Lehrjahre" nicht mehr *erzählt*, sondern ist schon längst eingegangen in den Gestaltungsprozeß dieses Romans. Dessen selbstreflexive

¹⁸⁶ WA I.27.75. (Dichtung und Wahrheit, 7. Buch)

¹⁸⁷ Thomas Mann, Humor und Ironie, in: ders., Nachlese. Prosa 1951 - 1955, Frankfurt 1956, S. 166.

¹⁸⁸ So Goethe an Humboldt, 17.III.1832, WA IV.49.283. Aufbauend darauf Ehrhard Bahr, Die Ironie im Spätwerk Goethes. "... diese sehr ernsten Scherze ..." Studien zum "West-östlichen Divan", zu den "Wanderjahren" und zu "Faust II", Berlin 1972.

¹⁸⁹ WA IV.41.169.

¹⁹⁰ Vgl. Hans Rudolf Vaegt, Liebe und Grundgigantum, a.a.O. (S. 108, Anm. 174), S. 152f.

Grundstruktur beweist sich zum Schluß noch einmal selbst dadurch, daß die Selbstreflexion als Selbstrückbeugung so zu verstehen ist, daß der Roman am Ende diejenige künstlerische Gestaltungsweise fordert, die ihm von Anfang an zugrundeliegt. Das Ende rechtfertigt den Anfang und kehrt in ihn zurück, desgleichen setzt der Anfang schon das Ende poetologisch voraus.

Aus dieser Rückkehr in sich selbst, die der Roman als Bewegung nicht nur beschreibt, sondern auch vollzieht, fällt noch einmal ein Licht auf die Funktion des Turms: Er erweist sich in seiner Angewiesenheit auf Vermittlung, Schrift und Indirektes als durchaus "an der Zeit", er ist das Paradigma der Gegenwart, wie Goethe sie begriff. Daher kommt es auch zu den Entsprechungen zwischen den Prinzipien des Turms und denen der Gestaltungsweise des auf die (im Turm repräsentierte) Gegenwart reagierenden Romans. Die Turmgesellschaft wie die Poesie der Poesie in den "Lehrjahren" bedienen sich indirekter und umwegiger Maßnahmen. Wird in den "Wanderjahren" Goethes selbstbewußte Kunst des Umwegs zu einem kritischen Gegenmodell der auf Vereinseitigung abzielenden Gegenwart, so ist die in den "Lehrjahren" noch zurückhaltender durchgeführte ironische Umweg-Kunst weniger ein anarchischer Gegenentwurf zur Realität als deren künstlerische Entsprechung. Freilich liefert sie sich nicht an die Gegenwart aus (daher die Differenz zum Turm), doch bleibt ein - in den "Wanderjahren" nicht mehr erkennbarer - Rest von Gemeinsamkeit gegeben, der den relativ optimistischen Schluß der "Lehrjahre" ermöglicht. Der hier noch mögliche Kompromiß verschärft sich dreißig Jahre später in den "Wanderjahren" zu einer subversiven Spannung zwischen Kunst und Gegenwart, gegenüber der sogar der Verlust der Lesbarkeit und Verständlichkeit in Kauf genommen wird.

Der Turm bietet also nur eine Zustandsschilderung, keine Zukunftsperspektive. Er ist künstlerisch unproduktiv, abgesehen von Natalies Musenerscheinung und dem Archivgedanken, zeichnet sich aber durch kulturelle Bewahrung aus. Dezidiert gegenkünstlerisch ist im Roman nur der biedere Werner, dessen ehrgeiziges Erwerbsstreben nicht einmal mehr der Kunstpflege und -sammlung seinen Platz läßt: "Nur nichts Überflüssiges im Hause!" (L 309). Novalis' Verdammung des rationalistischen Turms erscheint demnach als ungerechtfertigt, Novalis schießt in einer affektiven Überreaktion weit über das Ziel hinaus und verschreibt sich so demselben sentimentalischen Standpunkt gegenüber dem Turm wie ihn die hysterische Lydie einnimmt: "Ich werde nicht auf mein Zimmer gehen, rief sie aus, ich hasse die Wände, zwischen denen ihr mich schon so lange gefangen haltet!" (L 460)

Wozu diese verschlossenen Zimmer? diese wunderlichen Gänge? Warum kann niemand zu dem großen Turm gelangen? Warum verbannten sie mich, so oft sie nur konnten, in meine Stube? (L 497)

Novalis hält an Lydies Mißtrauen gegenüber dem Turm fest, weil er sich weder auf einen geschichtsphilosophisch den Turm relativierenden Standpunkt stellen kann noch die ironischen Brechungen des Turms erkennt.

Drittes Kapitel: "Wilhelm Meister" - Epos, Roman und Kunstphilosophie

1. "Wilhelm Meisters Lehrjahre" - das "subjective Epos" zwischen Homer und Joyce

Was Sie von Meister sagen verstehe ich recht gut, es ist alles wahr und noch mehr. Gerade seine Unvollkommenheit hat mir am meisten Mühe gemacht. Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt. Er mag indessen seyn was er ist, es wird mir nicht leicht wieder begegnen, daß ich mich im Gegenstand und in der Form vergeife.¹⁹¹

Goethes Urteil über seinen Roman, in einem Brief an Schiller vom 30.X.1797, setzt denjenigen in Erstaunen, der die "Wilhelm Meister"-Romane als das neben dem "Faust" gewaltigste und weitreichendste Werk Goethes schätzt. Die Irritation ist um so begründeter, als diese Äußerung nicht die einzige ihrer Art ist. Schon am 6. Dezember 1796 hieß es an J.H. Voss:

Eigentlich bin ich aber sehr froh, dass ich diese Composition, die ihrer Natur nach nicht rein poetisch seyn kann, nunmehr hinter mir sehe, um an etwas zu gehen, das nicht so lang und wie ich für mich und andere hoffe, befriedigender ist.¹⁹²

Goethes Selbstkritik, wie auch Schillers abschätziges Wort vom Romanschriftsteller als dem Halbbruder des Dichters, erscheinen vor allem auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Romantheorie anachronistisch, die gerade in Blanckenburgs "Versuch über den Roman" diesem die Gleichberechtigung neben der antiken Form des Epos zuwies. Gleichzeitig mit Blanckenburg, und d.h. ein halbes Jahrhundert vor Hegels Formulierung, hatte Wezel schon den Roman als "bürgerliche Epöee" charakterisiert.¹⁹³

Demgegenüber erscheint Goethes und Schillers Abwertung des Romans - aus der Orientierung am Homerischen Epos (kein nachhomerisches Epos erreicht dieses Vorbild und keines spielt für die Epostheorie der Klassik eine vergleichbare Rolle) - als ein klassizistischer Rückschritt, der dem das 19. Jahrhundert prägenden Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre" nachträglich das gute Gewissen nehmen möchte. Daß indessen die nachgetragene Theorie die originäre Leistung (des Romans) selbst nicht einzuholen vermag, beweist sich auch hier: Die Poetik *des* Romans und *in* ihm ist der Theorie *über* den Roman überlegen: "Wilhelm Meisters Lehrjahre" setzen sich selbst mit der "reineren" Form des Epos auseinander und werden zugleich - poetischer - Bestandteil der Romantheorie, die von Blanckenburg bis zu Hegel und Vischer am Epos orientiert bleibt und sich erst mit Lukács' "Theorie des Romans", geschrieben

¹⁹¹ WA IV.12.352f.

¹⁹² WA IV.11.277.

¹⁹³ Zitiert bei Joachim Müller, *Goethes Romantheorie*, a.a.O., (S. 91, Anm. 129), S. 63. Hegel, *Ästhetik*, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 15, S. 392.

1914/15, aus dessen Bevormundung löst, was nicht hinderte, daß die theoretischen Äußerungen von Benjamin, Thomas Mann, Döblin oder Adorno den - abgestreiften - Bezug zum Epos noch thematisierten. Mit Joyces "Ulysses" und Brochs "Tod des Vergil" stehen sogar Variationen antiker Epik am Beginn des modernen Romans.

Mehr als in den klassizistisch abfälligen Äußerungen zum Roman wird Goethe daher der Bedeutung und Aufgabe dieser von ihm zur Vollendung gebrachten Gattung gerecht, wenn er sie als "subjective Epopee" bezeichnet.¹⁹⁴ Dieses Stichwort prägt den folgenden Exkurs. - Goethes Roman stellt selbst einen zentralen Beitrag zum Verhältnis des modernen Romans zum Epos dar und behauptet so die Mittelstellung zwischen Homer auf der einen und Joyce auf der anderen Seite. Der Blick auf Goethes Roman- und Epostheorie darf die Einsicht nicht verstellen, daß Epos und Roman nicht kontradiktorische Gegenteile ("reiner" und "unreiner" Form) sind: Je mehr man bei der Deutung des Epos von einem ausschließlich an Homer orientierten Standpunkt abrückt, desto geringer wird die Distanz zwischen dem Epos und seiner modernen Variante im Roman.

Die Verringerung dieses Abstandes läßt sich an den "Lehrjahren" selbst ablesen: Überblickt man Goethes vielfältige Arbeitsnotizen in Tagebüchern und die Erwähnungen des "Wilhelm Meister" in seinen Briefen, so fällt auf, daß dieses Werk fast immer - wohl nur mit einer Ausnahme - als Roman angesprochen wurde. Nie spricht Goethe von seinem entstehenden Werk als einem Prosaepos, nur einmal, am 27.XI.1794, heißt es an Schiller, der Roman sei ein "pseudo epos"¹⁹⁵; sonst spricht Goethe stets von seinem Roman ohne irgendwelche Rechtfertigungen dieser Gattung vor dem "reineren" Epos. Fast scheint es so, als ob erst die Jahre nach der Fertigstellung der "Lehrjahre" dieses schlechte Gewissen formulierten, als Wolfs "Prolegomena ad Homerum" Goethes Homerstudien beeinflussten und der epische Versuch "Hermann und Dorothea" sowie die "Achilleis" entstanden. Kontrastiv zu dem ab 1796 immer wieder formulierten Verhältnis von Epos und Roman ist den "Lehrjahren" schon seit Anbeginn eingeschrieben, daß sie den geschichtsphilosophischen Abstand zum Epos in ihrer Struktur mitreflektieren und dabei als Roman erkennbar werden lassen, daß das Epos keine Möglichkeit moderner Kunst darstellt, die einem Totalitätsanspruch genügen könnte. Die "Lehrjahre" sind daher zu lesen als ein *Roman von der Unmöglichkeit des Epos* und damit als durch ihn selbst eingelöste Forderung nach einem modernen Ersatz des Epos.¹⁹⁶

¹⁹⁴ MuR 133. Vgl. auch die Studie von Heinz Schlaffer, *Epos und Roman. Tat und Bewußtsein: Jean Pauls "Titan"*, in: ders., *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt 1973, S. 15 - 50.

¹⁹⁵ WA IV.10.207.

¹⁹⁶ Damit steht Goethe in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Ästhetik; vgl. Schelling, *Philosophie der Kunst*, a.a.O. (S. 20, Anm. 58), S. 329, und Hegel, *Ästhetik*, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 15, S. 340 und 341.

Diese These stützt sich auf die Tatsache, daß Goethe die "Lehrjahre" an die die europäische Literatur durchziehende Tradition des Epos angehängt hat, indem er Tassos "Gerusalemme liberata" zu einem der prägenden Erlebnisse Wilhelms gemacht hat. Diese Berufung auf andere große Epen, z.T. ganz explizit, gehört seit jeher zum Charakter des Epos ebenso wie der Topos der Quellenfiktion (so etwa Ariosts Turpin, aber auch der Kyot Wolframs von Eschenbach oder der Sidi Hamete Benegeli bei Cervantes, vielleicht auch die Titelunterschrift der Erstausgabe der "Lehrjahre": "herausgegeben von Goethe"). Schon Homer beruft sich auf ältere Säger, und man hat mit gutem Recht von den "Odysseen in der Odyssee" gesprochen, deren wichtigste wohl die von Demodokos am Phaiakenhof gesungene ist, die Homer im VIII. Buch der Odyssee wiedergibt.¹⁹⁷ Vergil baut seine "Aeneis" als eine römische Odyssee (Buch I - VI) und eine römische Ilias (Buch VII - XII) auf, Dante, Ariost und Tasso knüpfen bewußt und explizit an Vergil an, Camoens und Spenser gehen auf Ariost zumindest ein, Milton folgt Tasso und Klopstock schließlich wiederum Milton. Auf diese in der Goethezeit aktuell gegenwärtige Epentradition reagiert der "Wilhelm Meister", um gerade aus der Absage an das Epos sein Selbstbewußtsein als Roman zu konstituieren (wie schon der "Don Quijote" den Abstoß von Ariost zur Etablierung des Romans gewendet hatte). In vier Aspekten geht das Epos in die "Lehrjahre" ein:

- als inhaltliches Erzählmoment (Wilhelms Bildungserlebnis von Tassos Epos, dessen Clorinda-Gestalt vor allem),
- in Form von versteckten, aber dem zeitgenössischen Leser erkennbaren Zitaten,
- in Form von Strukturanalogien,
- als Problematisierung der politisch oder religiös identitätsstiftenden Macht des Epos in der Nationaltheateridee.

1. Die Art, wie Goethe seinen Roman, der seine "moderne Natur" nicht verleugnet¹⁹⁸, an die Tradition des Epos anhängt, unterscheidet sich charakteristisch von der Art des Zusammenhangs, wie ihn die Epen von Vergil bis Klopstock untereinander pflegen. Während diese großen Epiker bei ihrem Publikum selbstverständlich davon ausgehen konnten, daß es mit dem Vorbild vertraut war, an dem sich das neue Epos orientierte und das es gleichwohl zu übertreffen sich anschickte, so kann sich Goethe nicht mehr auf diese Selbstverständlichkeit verlassen. Er geht dazu über, Tassos Epos nicht einfach vorauszusetzen, wie Vergil dies mit Homer und noch Milton mit Tasso oder Klopstock mit Milton tun konnten, sondern er zitiert es als eine *Lektüree*rfahrung seines Helden: Kaum ließe sich der Rangverlust des Epos prägnanter ins poetische Bild fassen als darin, daß ein vormals als repräsentativ angesehenes Werk nun als eines unter vielen gelesen werden

¹⁹⁷ Italo Calvino, Die Odysseen in der Odyssee, in: ders., Kybernetik und Gespenster, a.a.O. (S. 11, Anm. 17), S. 219 - 227.

¹⁹⁸ WA IV.10.345, Goethe an Lichtenberg, 7.XII.1795.

kann. Gab es für Vergil und Klopstock wesentlich ein Vorbild, nämlich Homer und Milton, für Tasso vielleicht Vergil und Ariost, so für Goethe einen ganzen Lektürekanon Wilhelm Meisters. Das Epos wird nicht mehr gekannt, sondern muß erst kennengelernt werden.

2. Der Bezug zur epischen Tradition wird gewahrt durch eine Reihe von zitierten Figuren und Motiven, die aber nicht als Strukturanalogien (s.u.) gelten können. Ihnen hat die Forschung breite Aufmerksamkeit zugewendet.¹⁹⁹ So wird die Baroness einmal mit Circe verglichen (L 190), Natalie und Mignon erscheinen an einer Stelle als Kontrafakturen Clorindas und Erminias (L 241ff.), in der Melina-Episode hat H.J. Schings Zitate aus Tassos Olind und Sophronie-Geschichte gefunden.

3. So gilt es vor allem den *Strukturanalogien* nachzugehen, mit denen Goethe bestimmte Muster des Epos aufgreift und sie in die modernen Verhältnisse verfremdend überträgt, um so einerseits an die bekannte, hochgeschätzte Ependition in einem eher äußerlichen Sinne anzuknüpfen, innerlich aber die Überholtheit des Epos zu signalisieren.

Es lassen sich wohl vier Strukturanalogien zwischen Goethe und der epischen Literatur seit Homer feststellen, wobei als Strukturanalogie diejenige Partie gilt, die deutlich als Abwandlung eines epischen Modells verstanden werden kann:

I. Mignon, für die in der "Theatralischen Sendung" noch das Personalpronomen zwischen "er" und "sie" schwankte, gehört mit Mariane, Natalie und Therese zu den Frauenfiguren der "Lehrjahre", die mit dem Amazonenmotiv verbunden sind, das Goethe aus Tassos "Befreitem Jerusalem" in der Gestalt der Clorinda bezieht. Wilhelm Meister ist von ihrem "ganzen Tun und Lassen" gefesselt. "Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins, taten mehr Wirkung auf den Geist, der sich zu entwickeln anfang, als die gemachten Reize Armidens" (L 28), oder, wie die "Theatralische Sendung" deutlicher schreibt: "auf den keimenden Geist der Liebe, der sich im Knaben zu entwickeln anfang" (W 540f.). Allerdings geht die ins Sexuelle verschobene Mannweiblichkeit der Clorindafigur weitgehend auf Goethe und nicht auf Tasso zurück, bei dem an der geschlechtlichen Eindeutigkeit seiner freilich kriegerischen und insofern männlichen Amazone kein Zweifel besteht. Bei Goethe ist es dann von den vier amazonenhaften Frauen einzig Mignon, der eine Liebeserfüllung versagt bleibt und die als geschlechtlich indifferentes Wesen bis zum Schluß (als Engel mit der Lilie singt sie davon, daß die himmlischen Gestalten nicht nach Mann und Frau fragen, L 553f.) durchgehalten wird. Indem Goethe somit Mignon an Tassos umgedeutete Clorinda anschließt, spielt er dasselbe Spiel wie Tasso, der seine Amazone der ariostischen Marfisa und der vergilischen Camilla nachgebildet hat, die ihrerseits an die Gestalt Penthesileias anknüpft, von der die verlorengegangene "Aithiopia" aus dem Epischen Kyklos berich-

¹⁹⁹ Zuletzt und sehr überzeugend bei Hans-Jürgen Schings, Wilhelm Meisters schöne Amazone, in: JbDSG 29 (1985), S. 141 - 206.

tete. Folgende strukturelle Gemeinsamkeiten drängen sich bei einem Vergleich Penthesileias, Camillas und Clorindas auf: Alle drei sind 1. Jungfrauen und 2. tapfer im Kampf wie Männer und daher Amazonen, 3. stammen sie aus einem exterritorialen, fremden Bereich: Penthesileia aus Thrakien oder vom Theron, Camilla vom Volscerstamm, Clorinda aus Äthiopien, 4. kämpfen sie auf der Seite der Verlierer: der Troer, Latiner und Heiden, und 5. kommen sie in diesem Kampf ums Leben. Als 6. Moment kommt bei Vergil und Tasso hinzu, daß die Vorgeschichte und Herkunft der Amazone erst bei Gelegenheit ihres Todes nachgetragen wird.

Diese Strukturmomente gehen nun auch in die Gestaltung der Mignonfigur ein: Sie ist 1. Jungfrau und noch so wenig Frau, daß ihre Geschlechtlichkeit nicht eindeutig festgelegt wird, 2. kämpft sie - in der einzigen kriegerischen Auseinandersetzung, die die "Lehrjahre" kennen - sehr mutig und tapfer mit ihrem Hirschfänger gegen Räuber, wobei sie sogar verletzt wird (L 237 und 253), 3. ist ihre Exterritorialität überdeutlich angelegt: Sie stammt aus Italien und fühlt sich in der kalten Welt des Nordens niemals heimisch, 4. steht sie auf der Seite der Verlierer: Sie vertritt eine Welt der individuellen, künstlerischen Unmittelbarkeit, alle Vermittlung ist ihr fremd, wodurch sie in Konkurrenz zu den sich durchsetzenden Turmprinzipien tritt, denen sie schließlich 5. unterliegt und an denen sie zugrunde geht. Erst nach ihrem Tod wird ihre Vorgeschichte erzählt (6.).

So offensichtlich Goethe seine Mignongestalt an das epische Amazonenmodell anknüpft, um schon durch diesen strukturellen Bezug ihre Fremdheit in der Romanwelt anzudeuten, so sehr hat er sie doch individuell gestaltet, sie weitgehend verinnerlicht und zum Gefühlszentrum des ganzen Werkes gemacht, sie zugleich aber auch sexualisiert, d.h. die Amazonenproblematik vom Bereich des Krieges in den der Geschlechtlichkeit transformiert, was dann biologische Vorstellungen heraufrief (s.o. S. 70 - 82). Die beiden aufgestellten Bezugsrahmen, in die Goethe Mignon stellt, einmal die Tradition einer exterritorialen Amazone, die auf Verliererseite kämpft, dann deren Verschiebung und Sexualisierung in den Bereich der Androgynie, haben eine gemeinsame Funktion: Mignon erweist sich als Kämpferin auf der Verliererseite, d.h. in der verinnerlichten Kampfausinandersetzung des Romans repräsentiert sie einen überholten, nicht weiter tragfähigen Zustand, der ins Bild einer rückläufigen Metamorphose gebracht wird.

II. Hat Goethe in Mignon ein episches Modell zitiert und abgewandelt, das schon von sich aus, auch in der Epik, dem Untergang geweiht ist, so greift er in der Gestalt des Harfners auf die Sängerfigur des Epos (und auch des Mittelalters) zurück, die vor allem durch ihre Transponierung in die moderne Welt der Schriftkultur ihren Anachronismus offenbart. In der Gestalt des Rhapsoden oder Sängers sah Goethe das Zentrum des Epos, er war, berichtet Schiller im Juni 1798, davon überzeugt,

daß man die Natur des Epos vollständig aus dem Begriff und den Circumstantien des Rhapsoden und seines Publikums deduzieren könne.²⁰⁰

So sind es vor allem die Sängergestalten des Demodokos am Hofe der Phaiaken und des Phemios am Hof zu Ithaka (Odyssee VIII und XXII), die noch dem Harfner der "Lehrjahre" einige Züge geliehen haben: Dies geht am deutlichsten hervor aus seinem ersten Auftreten (Kapitel II.11). Freilich wird der Harfner nicht mehr wie der geachtete Demodokos an einem Königshof zum Vortrag gerufen, er zieht vielmehr irrend umher und macht in einer dürftigen Schenke gelangweilten Schauspielern seine Aufwartung, teilt indessen aber die Ehrwürdigkeit seiner Gestalt mit dem epischen Vorbild. Wenn Demodokos der "dem Volk Genehme, der von der Gemeinde Aufgenommene" ist²⁰¹, so zeigt sich an der weitgehend unfreundlichen Aufnahme, die die Schauspieler dem Harfner bereiten - Melina, besonders roh, ist nicht "gestimmt, einen Leiermann zu hören" (L 136) -, der Reputationsverlust des Künstlers in einer von Rationalismus und Ökonomie durchherrschten Welt. Indessen stellt Wilhelm eine rühmliche Ausnahme dar, - ihn rühren die Harfnergesänge bis ins Tiefste, denn sie schließen Schichten von Wilhelms eigenen Schmerzen auf: Wie Odysseus weint bei Demodokos' Lied vom Streit zwischen Odysseus und Achill (Odyssee VIII.75ff.), so kann sich auch Wilhelm der Tränen nicht enthalten, wenn er (II.13) den Harfner in seiner Absteige aufsucht.

Singt Phemios "Götter und Menschen" (Odyssee XXII.346), Demodokos das allen Hörern vertraute Geschehen des Trojanischen Krieges, so ist das Thema des Harfners dagegen nichts anderes als seine eigene Innerlichkeit. Er singt das Lob des Gesangs und das "Glück der Sänger" (L 137). Die das Epos tragende und allgemein verbindliche Welt ist zerbrochen - und damit ist auch das Epos keine zeitgenössische Möglichkeit mehr. - Wie Homer in der Figur des Demodokos eine archaische Spiegelung seines eigenen Dichtens vorstellt, so schildert der Harfner in seinem Lied (L 138f.), das in Goethes Gedichten als Ballade den Titel "Der Sänger" erhielt, ein Spiegelbild seiner selbst, bezeichnenderweise zurückversetzt in die Welt des Mittelalters und seiner festen Ständeordnung, die auch dem Dichter noch eine Funktion zuweisen konnte. Der Harfner kann nur noch die sentimentalische Vision des Sängers berufen, der - so sein Lied - am Königshof geehrt aufgenommen wird. Der Harfner stellt sich in die Tradition des Sängers, den er selbst nur noch in verfremdeter Weise verkörpert, vor allem indem er den an Demodokos - und vielleicht von da auf Homer übertragenen - betonten Zug der Blindheit umgestaltet. Von Demodokos heißt es: "Und der Herold kam herbei und führte den geschätzten Sänger. Den liebte die Muse über die Maßen und hatte ihm

²⁰⁰ GA 22, 265f.

²⁰¹ Wolfgang Schadewaldt, Die Gestalt des homerischen Sängers, in: ders., Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage, Stuttgart 41965, S. 54 - 86, S. 68.

Gutes wie auch Schlimmes gegeben: der Augen hatte sie ihn beraubt, ihm den süßen Gesang gegeben."202 W. Schadewaldt kommentiert die Stelle so:

Ein häufiger Zug des Sängers endlich war die Blindheit. [...] Der Blinde taugte zu keinem andern Geschäft in jenen Zeiten, und die furchtbare Abgeschiedenheit von der äußeren Welt förderte auch wieder die innere Sammlung, die neben einer 'unbrechbaren Stimme' sein Beruf verlangte.203

Der Sänger im Lied des Harfners ist nicht blind, aber:

Der Sänger drückt die Augen ein,
Und schlug die vollen Töne (L 138);

der Harfner selbst allerdings, dessen Lieder zum Wertvollsten gehören, was der "Wilhelm Meister" enthält, kann seine Kunst nur aus einer gewissen Welt-Blindheit und Verschließung ins eigene Ich hervorbringen. Die Welthaftigkeit des homerischen - epischen - Sängers verkehrt sich beim Harfner in ihr Gegenteil einer völlig privaten - lyrischen - Selbstaussprache: "Seit vielen Jahren hat er an nichts, was außer ihm war, den mindesten Anteil genommen, ja fast auf nichts gemerkt; bloß in sich gekehrt, betrachtete er sein hohles leeres Ich, das ihm als ein unermesslicher Abgrund erschien" (L 469). Er singt Lieder, um sich das Herz zu erleichtern (ebd.), was aber nicht ausschließt, daß er mit ihnen gefallen möchte (L 137), ein Zug, den er mit dem homerischen Sänger teilt.204

Wie schon bei der Strukturanalogie zwischen Mignon und den Amazonen verfremdet Goethe auch beim Harfner Motive des epischen Sängers und deutet sie ins Psychologische um, wenn er die physische Blindheit zur Weltblindheit umformt. Der weltoffene, zeitunglesende Harfner ist auch kein Sänger mehr (L 471). Deutlicher noch wird die Parallele des Harfners zum epischen Rhapsoden dadurch, daß schon Homer in Demodokos eine historisch überholte Version eigenen Dichtens darstellte. Zwischen Demodokos und Homer liegt die Erfindung der Schrift und damit der Übergang vom rhapsodischen Lied zur Großform des architektonisch gebauten Epos.205 Desgleichen stellt Goethe im Harfner eine überholte Künstlerfigur dar, die ihrerseits von einer noch älteren Verkörperung singt.

Trotz dieser gravierenden Verschiebungen in der 'Struktur' des epischen Sängers zwischen Demodokos und Goethe hat dieser dem Harfner Züge gegeben, die die analogen Momente herausstellen und so im Harfner noch das epische

202 Homer, Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt, Hamburg 1984, S. 95. Odyssee, VIII.62ff.

203 Schadewaldt, Die Gestalt des homerischen Sängers, a.a.O. (S. 121, Anm. 201), S. 70.

204 Schadewaldt, ebd. S. 83.

205 Vgl. Schadewaldt, Homer und die Homerische Frage, in: ders., Von Homers Welt und Werk, a.a.O. (S. 121, Anm. 201), S. 9 - 35.

Modell erkennbar werden lassen. Es ist zum einen das wesentliche Moment der *Mündlichkeit*, das Homer wie Goethe ihren Sängern zusprechen, ohne daß es ihrer eigenen Situation des Dichtens entspräche. Fehlt bei Homer gleichwohl der Hinweis auf den archaischen Charakter des Demodokos, prägt Goethe seinen Harfner zu einer poetologisch wie literaturgeschichtlich überholten Figur. Die "Lehrjahre" sind bewußt als Roman angelegt und ausgeführt, die Rollen von Schrift und Archiv dominieren und lassen einer mündlichen Tradition keinen Raum mehr - anders in Goethes Lyrik! - Weitere Zitate, die die Analogie zwischen dem Harfner und dem Sänger belegen, bestehen in der vom Sänger gebotenen Begleitmusik zu einem Tanz (Odyssee XXIII.133f., der Harfner begleitet Philine zu Lied und Aufführung von "Der Schäfer putzte sich zum Tanze") und in der handfesten Belohnung (Odyssee VIII.475; L 139f.), ferner in dem offenen Verhältnis der Autorschaft. "Der homerische Sänger kommt nicht darauf, sich ein eigenes 'Genie' anzumaßen"²⁰⁶, er gibt nur die von den Musen ihm zugesprochene Kunde weiter. Als man den Harfner "nach dem Verfasser des Liedes fragte, gab er eine unbestimmte Antwort" (L 137).

III. Auch die den epischen Figuren Mignons und des Harfners mit ihrem Ernst entgegengesetzte Position des Turms und Natalies ist noch an epische Vorstellungen geknüpft, aber mit einem bezeichnenden Unterschied: Der Turm nimmt auf ironisch verfremdete, ihm zugleich aber auch ironisch bewußte Art die Rolle an, die im Epos dem Götterhimmel und dem Schicksal zukommt. Wie die Götter in der Ilias ihre Lieblinge eigens schützen und aus dem Versteck heraus lenken und begleiten: Athena beschützt Odysseus, Apollon Hektor, so wird Wilhelm Meister seit dem ersten Buch an langen Fäden von der heimlichen Regie des Turms gelenkt. Die Auftritte des Unbekannten (I.17), des Landgeistlichen (II.9), des Werbers (III.11) und von Hamlets Vatergeist (V.11) sind nur die sichtbaren Zwischenstufen in einem ganzen Netz von Zusammenhängen. Entsprechend dem Abstand, der zwischen dem Epos mit seiner nationalen Totalität und dem modernen Roman besteht, ist der Turmkreis freilich nur ein nivellierter, sentimentalisch gebrochener "Götterhimmel", der sich selbst nicht ganz ernst nimmt. Indessen besteht diese Strukturanalogie, denn Natalie erscheint im Roman als Analogie zu der Minerva-Gestalt im allegorischen Festspiel für den Prinzen, wenn sie kurz darauf dem Räuberüberfall, bei dem Wilhelm verwundet wurde, ein Ende setzt. Vom Abbé wird gesagt, er spiele bisweilen gerne das Schicksal: Der Turm *spielt* nur die Rolle, die im Epos die Götter haben, er ist sich aber der Distanz und der modernen Gebrochenheit bewußt. Mignon und der Harfner dagegen spielen ihre epischen Rollen nicht aus dem Abstand heraus, sondern versuchen sie zu leben und müssen daran notwendig scheitern.

Schillers untrüglichen Spürsinn ist die Nähe des Turms zum epischen Götterhimmel nicht entgangen, wenn er am 8.VII.1796 an Goethe schreibt:

²⁰⁶ Schadewaldt, Die Gestalt des homerischen Sängers, a.a.O. (S. 121, Anm. 201), S. 79.

Der Roman, so wie er da ist, nähert sich in mehrern Stücken der Epöee, unter andern auch darin, daß er Maschinen hat, die in gewissem Sinne die Götter oder das regierende Schicksal darin vorstellen. Der Gegenstand foderte dieses. Meisters Lehrjahre sind keine bloß blinde Wirkung der Natur, sie sind eine Art von Experiment. Ein verborgen wirkender höherer Verstand, die Mächte des Turms, begleiten ihn mit ihrer Aufmerksamkeit, und ohne die Natur in ihrem freien Gange zu stören, beobachten, leiten sie ihn von ferne und zu einem Zwecke, davon er selbst keine Ahnung hat, noch haben darf.²⁰⁷

Wird der Turm als moderne Göttermaschine auf dem Hintergrund des epischen Modells verstanden, so erhellt auch, warum Goethe ihn zur Vervollständigung und Abrundung der im Roman dargestellten Welt einführen und die "Theatralische Sendung" dergestalt "erweitern" mußte - bis hin zur Konzeptionsveränderung: Den Götterhimmel der "Ilias" sah Goethe als einen anthropologischen Reflex der Menschenwelt, wodurch eine "doppelte Welt" entstände, "die allein Lieblichkeit hat, wie denn auch die Liebe einen solchen Reflex bildet".²⁰⁸ Schwebt bei Homer, so überliefert Riemer ein Diktum Goethes, der Olymp "wie eine Fata Morgana über der irdischen" Welt, so tut eine solche Spiegelung "in jedem poetischen Kunstwerk wohl, weil sie gleichsam eine Totalität hervorbringt und wirklich ein Menschenbedürfnis ist".²⁰⁹

IV. Damit sind auch die beiden Positionen skizziert, die den modernen, d.h. verinnerlichten Kampf in diesem Roman austragen: Es ist die ideale Position einer epischen Vergangenheit und die reale einer zeitgenössischen Romangenwart. Zu sagen, die Prosa siege über die Poesie, hieße gerade die ironische Konstitution des "realen", rationalen Turms ebenso wie die transzendental-poetische Verfassung des Romans übersehen. Gerechter als Novalis hat Schelling dieses Verhältnis im "Wilhelm Meister" so charakterisiert:

Auch im *Wilhelm Meister* zeigt sich der fast bei keiner umfassenden Darstellung zu umgehende Kampf des Idealen mit dem Realen, der unsere aus der Identität herausgetretene Welt bezeichnet. Nur ist es nicht so wie im Don Quixote ein und derselbe sich beständig in verschiedenen Formen erneuernde, sondern ein vielfach gebrochener und mehr zerstreuter Streit; daher auch der Widerstreit im Ganzen gelinder, die Ironie leiser, sowie unter dem Einfluß des Zeitalters alles praktisch endigen muß.²¹⁰

"Wilhelm Meisters Lehrjahre" tragen nicht den weltgeschichtlichen Kampf aus, der Vergils Epos prägt, noch auch den religiösen Weltkampf zwischen Christen und Heiden (in der Nachfolge des Rolandsliedes bei Ariost und ernsthafter bei Tasso), sondern einen sehr viel subtileren, versteckteren Kampf zwischen zwei geschichtsphilosophisch einander ablösenden Positionen, die zugleich poetologische Relevanz haben. Die ideale, alte Welt Mignons und

²⁰⁷ GA 20, 202.

²⁰⁸ WA III.3.399. (Tagebuch Goethes vom 16. XI.1808)

²⁰⁹ Gespräche, Bd. 2, S. 381. (Zu Riemer, 16.XI.1808?)

²¹⁰ Schelling, Philosophie der Kunst, a.a.O. (S. 20, Anm. 58), S. 325.

des Harfners, aber auch die künstlerische Umgebung Marianes und des jungen Wilhelm gestehen der Kunst einen fraglos verbindlichen und vorbildlichen Rang zu. Ihnen steht die real-praktische Welt des Turms gegenüber, der das soziale Ethos der Tat wichtiger ist als das kunstschaftende Individuum. Diesen mit der Französischen Revolution und der durch sie vertretenen historischen Situation von der real-praktischen Seite gewonnenen Kampf stellt Goethe in seinem Roman dar, ohne daß damit der Turm teleologisch sanktioniert und die Kunst an ihr Ende gebracht würde. "Wilhelm Meisters Lehrjahre" erzählen nicht die 'richtige' Lösung des historischen Konflikts, sondern sind diese Lösung selbst, sofern es darin um die Frage nach der Kunst in der prosaischen Wirklichkeit geht. Nicht der Sieger im Kampf zwischen idealer und realer Welt ist die entscheidende Instanz, sondern die Gestaltung dieses Kampfes. Sie weist der Kunst eine Rolle zu, die sich von der archaisch-subjektiven Mündlichkeit entfernt, sich aber auch nicht an die modern-gesellschaftliche Rationalität ausliefert, sondern die sich auf den Umwegen der Ironie selbstreflexiv aus sich selber legitimiert, um ihre kritische, darstellende wie schöpferisch-wegweisende Funktion gegenüber der Gesellschaft wahrnehmen zu können.

4. Nachdem diese Strukturanalogien den Roman als Absage an das Epos lesbar werden lassen, kann nun noch auf einer anderen Ebene derjenige Anspruch des Epos, "die gesamte Weltanschauung und Objektivität eines Volksgeistes"²¹¹ zur Darstellung zu bringen, im Nationaltheatergedanken des jungen Wilhelm Meister widergespiegelt gefunden werden. Es geht beide Male um die in der Kunst sich repräsentierende nationale Identität, wie sie das Epos beispielhaft in Vergil und Camoens, religiös bestimmt bei Tasso vorstellt. Das Scheitern von Wilhelms Nationaltheaterutopie erhält aus diesem Kontext die Bedeutung einer Absage an den Glauben, Kunst könne nationale Identität stiften. Selbst nach der erfolgreichen "Hamlet"-Aufführung, als Wilhelm ins Publikum horcht, kam ihm nur selten "eine Stimme entgegen, wie er sie zu hören wünschte, ja öfters vernahm er, was ihn betrübte oder verdroß" (L 361). Der Traum vom Nationaltheater platzt. Die im Epos realisierte politisch oder religiös verbindliche Macht wird im Roman Goethes transponiert auf das Theater als öffentliche Kunstform: Auch hier findet sich, daß die mit dem Roman formulierte poetologische Absage an das Epos inhaltlich-poetisch im Roman gespiegelt wird im Scheitern einer nationale Identität stiftenden Kunst. - Der Roman stellt sich dar als eine Kunstform in der prosaischen Wirklichkeit, die keine nationale Identität mehr aus der Kunst beziehen kann. Der Roman verwirft die Möglichkeit des Epos auch, indem er zeitgemäß verfremdete Figuren aus dem Epos zitiert, sie aber in und an der Romanwirklichkeit scheitern läßt. Die Selbstlegitimation des Romans und damit der Kunst in der nachheroischen, episch nicht mehr erfassbaren Zeit ist das Ergebnis des Epochenumbuchs, der die "Zeit des Weltbildes" im 17. Jahrhundert hervorbrachte und im

²¹¹ Hegel, *Ästhetik*, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 15, S. 330.

18. Jahrhundert die Kunst aus ihrer gesellschaftlichen, politischen und religiösen Verankerung löste.²¹²

Diese Selbstlegitimation des Dichters verkörpert Goethe in "Wilhelm Meisters Lehrjahre" beispielhaft, indem er der literaturtheoretisch höherbewerteten Gattung des Epos, das in seiner 'klassischen' Form bei Homer, Vergil und Tasso die Einschaltung der Subjektivität des Dichters nicht kennt, eine Absage erteilt und dadurch seine eigene Zeit als eine prosaische, kunstfremde, unheroische Gegenwart charakterisiert. Der Abstoß vom Epos dient der Selbstvergewisserung seines legitimen und notwendigen Nachfolgers, des Romans. Stellt das homerische Epos das gleichsam "naive" Paradies vor, das alle Nachfolger sentimentalisch als verloren bedauern und zu erreichen versuchen, und macht hier die Objektivität und Selbstverständlichkeit der Darstellung jede subjektive Einschaltung oder Legitimation überflüssig, so fordert der neuzeitliche Subjektgedanke dagegen von der Kunst eine besondere Begründung: Sie versucht Goethe mit der Absage ans Epos zu verbinden.

Hat im homerischen Epos die Kunst ihren fraglosen Ort im Gefüge eines epischen Zeitalters und bedarf sie in der Situation Goethes bereits einer Legitimation, die sie sich selbst geben muß, so zieht sich bei Joyce die Kunst auf einen ästhetizistischen Standpunkt zurück, der sich nun nicht mehr gegenüber der gesellschaftlichen Lebenswelt legitimieren muß, sondern der, geprägt von Nietzsches Erfahrung, daß die Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei (s.u. S. 204ff.), umgekehrt die ganz unheroische Wirklichkeit ins Kunstwerk aufhebt und in einem ungekannten Ausmaß von Subjektivismus das private Erlebnis des 16. Juni 1904 zum "Weltalltag" macht: Es entsteht als Paradigma des (post)modernen Romans ein Kunstwerk, das der Sprache und der Kunst ein Vorrecht und einen Vorrang vor der Wirklichkeit zuzuweisen versucht:

Der Held, der einst eine Welt aus sich heraus gesetzt hatte, wird abgelöst vom literarischen Schöpfer, der freilich nur die ästhetische Welt des Scheins schafft.²¹³

2. "Wilhelm Meisters Wanderjahre" - Anfang vom Ende der Kunst? (Materialien zu Goethes Spätwerk)

Der Titel von Hannelore Schlaffers Buch: "Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos"²¹⁴ bezieht Goethes Roman auf die grundlegende These der Hegelschen Ästhetik-Vorlesungen, daß uns "in unserem heutigen Leben [...] die Kunst nicht mehr als die höchste Weise [gilt], in

²¹² Vgl. Martin Heidegger, Die Zeit des Weltbildes, in: ders., Holzwege, Frankfurt 51972, S. 69 - 104.

²¹³ Christoph Schöneich, Epos und Roman: James Joyces "Ulysses". Ein Beitrag zu einer historischen Gattungspoetik, Heidelberg 1981, S. 117.

²¹⁴ Stuttgart 1982.

welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft".²¹⁵ In Schlaffers Buch geht es dann allerdings gerade darum, zu zeigen wie im "Wilhelm Meister" die Prosa rationaler Ökonomie nicht den Sieg über die Poesie des Herzens davontrage - wie es mit Mignons und des Harfners Tod und Wilhelms Arztberuf den Anschein hat -, sondern daß durch "versteckte mythische Bilder"²¹⁶ dennoch letztlich die Poesie über die Prosa siege. Die bedeutendste Erkenntnis von Schlaffers "ikonologischer Interpretation" besteht daher darin, daß im "Wilhelm Meister" die "Form zum Widerstand" gegen den Wortsinn der Oberfläche geworden ist²¹⁷, daß formale, poetische Strukturen den vermeintlichen Sieg der Prosa bestreiten.²¹⁸

Jede "Wilhelm Meister"-Deutung, auch diese Einsicht kann man aus Hannelore Schlaffers Buch entnehmen, muß sich aber dem Absolutheitsanspruch von Hegels These vom Ende der Kunst stellen, nachdem schon der von Hegel verurteilte Novalis den "Lehrjahren" "künstlerischen Atheismus" vorgeworfen hat und Interpreten wie Kommerell oder Schlechta dieser Spur auch für die "Wanderjahre" gefolgt sind. Vor allem Schlechta sieht die beiden Romane nicht als aufsteigende Entwicklung, sondern als "furchtbaren Abstieg", nachdem Wilhelm mit der Begegnung mit Mariane "das Äußerste des ihm Möglichen erreicht" habe.²¹⁹ - Die oben skizzierte Romanbewegung weg von der in der "Theatralischen Sendung" noch kaum problematisierten Kunstsphäre zum Tod Mignons im ethisch-ökonomischen Rationalismus des Turms in den "Lehrjahren" und zur Beherrschung des Menschen durch die Naturwissenschaft und Technik der "Wanderjahre" scheint daher gleichfalls zu der Folgerung zu führen, der "Wilhelm Meister"-Komplex zeige das Ende der Kunst an, da ja auch Wilhelm sich nicht als Künstler, wie anfangs vorgesehen, sondern als Arzt realisieren könne. In formaler Hinsicht scheint die Zersplitterung der Form, die mit den "Lehrjahren" kaum merklich einsetzt und sich in den "Wanderjahren" radikal offenbart, nur Ausdruck einer Abdankung der Kunst zu sein, das Eingeständnis künstlerischen Nicht-mehr-bewältigen-Könnens einer diffundierenden Welt.

²¹⁵ Hegel, Ästhetik, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 13, S. 141.

²¹⁶ H. Schlaffer, Wilhelm Meister, a.a.O., S. 5.

²¹⁷ Schlaffer, a.a.O., S. 6.

²¹⁸ Andererseits bleibt die Deutung des "Wilhelm Meister" durch einen gelehrten ikonologischen Überbau fragwürdig, da sie zum einen den Roman isoliert behandelt und auf Goethes Spätwerk nicht insgesamt angewendet werden kann, andererseits aber auch den Roman zum Feld alexandrinischer Kunstübungen macht, wie sie vielleicht für Joyce oder T. Mann am Platz wären, aber nicht für Goethe. Schlaffer liest den "Wilhelm Meister" als Interlinearversion zu Creuzers Mythologie und macht ihn damit, abgesehen von der Problematik dieser Methode, zum Steinbruch mythologischer Motivjagden ohne Ende. Dabei kommt gerade eine so vorzügliche und lesenswerte Interpretation wie der Fischerknabengeschichte aus den "Wanderjahren" auch ohne den ikonologischen Apparat aus.

²¹⁹ Karl Schlechta, Goethes Wilhelm Meister, Frankfurt 1953, S. 106.

Noch bevor aber gezeigt wird, inwiefern gerade die Zersplitterung der Form das Mittel ist, in transzendentalpoetischer Selbstreflexion die Kunst aus sich selbst zu legitimieren und damit die "Form zum Widerstand" (Schlaffer) gegen die kunstfeindliche Gegenwart zu machen, ist eine kurze - und in der Kürze ihrer Verkürzungen bewußte - Einlassung auf Hegels These notwendig. Für diese Einlassung wären drei Eingangsvoraussetzungen anzunehmen:

1. Hegel selbst stellt keine Verbindung her zwischen seiner These vom Vergangenheitscharakter der Kunst und Goethes Roman, vielmehr skizziert er gerade den "Divan" als augenblickhaft aufblitzende Möglichkeit einer künftigen Poesie des objektiven Humors.²²⁰

2. Hegel selbst spricht an keiner Stelle der "Ästhetik" vom Ende der Kunst in dem banalen Sinne, daß die Kunst, der "unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach [...] nicht günstig ist"²²¹, nunmehr zu existieren aufhören würde oder daß sie sich nicht mehr weiter entwickeln könne. Hegel sagt lediglich, daß Kunst nicht mehr wie in Griechenland "der höchste Ausdruck für das Absolute"²²² sei, sondern daß der in der romantischen Kunst - und d.h. im Zeitalter zwischen Christus und Hegel - sich verwirklichende Geist sich in den ihm letztlich angemessenen Bereich zurückziehe, der eben nicht die Schönheit, sondern das begriffliche Denken der Philosophie sei: "Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt".²²³ Das schließt aber nicht die Hoffnung aus, "daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde".²²⁴

3. Auf Hegels These vom Ende des Absolutheitsanspruchs der Kunst kann heute nicht mehr zurückgegriffen werden, ohne zugleich "das historisch Bedingte seiner Ästhetik" mit zu reflektieren.²²⁵

Auf der Basis dieser Bedingungen lassen sich vielleicht folgende Überlegungen zum "Ende der Kunst" anstellen, die indessen nur sehr vorläufig sein können und keinerlei Anspruch auf Originalität erheben; sie dienen lediglich der Orientierung im Umfeld des "Wilhelm Meister".

1. Hegels Ästhetik liegt nicht als ein von ihm autorisiertes Werk vor, sondern alle Ausgaben müssen auf die Kompilationen verschiedener Vorlesungsnachschriften - maßgeblich die von Hotho - zurückgehen. Viermal hat Hegel in Berlin über Ästhetik gelesen, 1820/21, 1823, 1826 und 1828/29. Die

²²⁰ Hegel, *Ästhetik*, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 14, S. 240 - 242.

²²¹ Ebenda, Bd. 13, S. 25.

²²² Ebd., Bd. 14, S. 26.

²²³ Ebd., Bd. 13, S. 24.

²²⁴ Ebd., Bd. 13, S. 142.

²²⁵ Willi Oelmüller, *Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 73 (1965), S. 75 - 94, hier S. 92.

heute vorliegenden Fassungen können also nicht den Anspruch auf diejenige systematische Strenge erheben, wie dies für die eigentlichen philosophischen Werke Hegels gilt. Die Ästhetik-Vorlesungen kennzeichnet vielleicht mehr als die systematischen Schriften Hegels der Charakter des Denkprozesses, so daß man mit gutem Recht die Ästhetik als ein "work-in-progress" bezeichnet hat.²²⁶ Dieser prozeßhafte Charakter gilt auch für die Grundthese vom Ende der Kunst, die nicht systematisch aus der "Ästhetik" rekonstruiert werden kann, sondern in ihren Brechungen reflektiert werden muß:

Einerseits ist die These vom Ende der Kunst mit der Ansetzung des romantischen, christlichen Kunstwerks schon gegeben, da für dieses i.U. zur klassischen Antike "die Schönheit in ihrer eigensten Gestalt und ihrem gemäßesten Inhalt kein Letztes mehr ist": Das "Prinzip der inneren Subjektivität" erlaubt allenfalls noch die dem Geist untergeordnete "geistige Schönheit".²²⁷ Das Geistprinzip der romantischen Kunstform bedeutet somit schon das Ende der klassischen schönen Kunst. Andererseits nennt Hegel die christliche Kunst des Mittelalters in einem Atemzug mit der der Antike, um von diesen beiden die moderne Bedeutungslosigkeit der Kunst abzuheben:

Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gotvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen - es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.²²⁸

An dritter Stelle schließlich läßt Hegel wiederum das Ende der Kunst mit der Aufklärung einsetzen:

Die christliche Religion selbst enthält allerdings das Moment der Kunst in sich, aber sie hat im Verlaufe ihrer Entfaltung zur Zeit der Aufklärung auch einen Punkt erreicht, auf welchem der Gedanke, der Verstand das Element verdrängt hat, dessen die Kunst schlechthin bedarf, die wirkliche Menschengestalt und Erscheinung Gottes.²²⁹

Es ist also nicht möglich, der These vom Ende der Kunst einen einheitlich-systematischen, geschichtsphilosophischen Ort zuzuweisen.

2. Hegels Anspruch vom Ende des Absolutheitsanspruchs der Kunst muß als eine Auseinandersetzung auch *innerhalb* des Hegelschen Denkens gesehen werden. Formuliert man nämlich die These vom Ende der Kunst um, so zeigt sich, daß es Hegel mit ihr notwendigerweise um die Verteidigung des für sein Denken in Anspruch genommenen ersten Platzes geht: Wenn nämlich in Hegels Zeit Kunst "nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein

²²⁶ Annemarie Gethmann-Siefert, Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik, Bonn 1984, S. 14.

²²⁷ Hegel, Ästhetik, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 14, S. 128f.

²²⁸ Hegel, Ästhetik, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 13, S. 142.

²²⁹ Ebd., Bd. 14, S. 113.

Vergangenes "230 sein soll, dann muß in der Zeit vor dem Ende der Kunst die Kunst allerdings "der höchste Ausdruck für das Absolute gewesen"231 sein, oder mit anderen Worten: In der Zeit vor Hegel war die Kunst, also nicht die Philosophie, höchster Ausdruck des Wahren. Erst Hegels Denken sichert der Philosophie ihren Höchststand, mit dem sie der Kunst den ersten Rang streitig machen kann. Das Ende der Kunst zu postulieren ist damit, innerhalb des Systems gedacht, eine Notwendigkeit, wenn für Hegels Denken selbst der erste Platz vorbehalten sein soll.232 - *Außerhalb* des Hegelschen Systems, aber innerhalb der philosophischen Auseinandersetzung seiner Zeit, wird man Hegels These und das Postulat vom Ende der Kunst geradezu als Absage und Entgegnung auf Schelling ansehen können, der im "System des transzendentalen Idealismus" (6. Hauptstück) wie in der 1802/03 und 1804/05 gelesenen "Philosophie der Kunst" Kunst als Organon der Philosophie, als ihr gleichrangig bestimmt hatte.233

Die systembedingte Notwendigkeit des Gedankens vom Ende der Kunst mindert natürlich nicht dessen Anspruch, bestätigt aber zugleich die Notwendigkeit historischer wie geschichtsphilosophischer Relativierung dieser These (gemäß der 3. Eingangsvoraussetzung, s.o. S. 128).

3. Dieselbe systembedingte Notwendigkeit ist am Werk, wenn die Entgegensetzung der Schönheit der klassischen Kunstform und des Geistes der christlich-romantischen Kunstform die Norm für die philosophische Beurteilung der Kunst festlegt: Die Bestimmung des Kunstschönen entnimmt Hegel natürlich nicht derjenigen Kunst, die ihren Absolutheitsanspruch bereits eingebüßt hat, sondern Maßstab für die Philosophie der Kunst wird die höchste Erscheinungsform der Kunst - die klassische Antike. Damit *muß* Hegel auch die romantische Kunstform, vor allem die seiner eigenen Zeit, immer auf jenes klassische Ideal zurückbeziehen: Das "Ende der Kunst" nimmt Hegel die Möglichkeit, die eigene Gegenwart als Maßstab anerkennen zu können.234 Man kann sogar soweit gehen zu sagen, daß die geschichtsphilosophische Konstruktion der Hegelschen "Ästhetik" die historische Tatsache übersehen läßt, daß seine Beschreibung eines Übergangs von der Poesie zur Prosa des begrifflichen Denkens schon einmal stattgefunden hat - und zwar zu dem Zeitpunkt, der das Ende der von Hegel als schön bestimmten Kunst des Sophokles markiert: In den von Reflexionen und Dialektik durchzogenen Tragödien des *Euripides*, in denen man von Aristophanes bis Nietzsche das Pendant zur sokratischen Aufklärung erblicken wollte. Aristophanes und die deutsche Euripideskritik von Herder über die Schlegels bis zu Nietzsche warfen Euripides den Tod der

230 Ebd., Bd. 13, S. 25.

231 Ebd., Bd. 14, S. 26.

232 Vgl. in der "Phänomenologie des Geistes" den Abschnitt "Kunst-Religion", der der "offenbaren Religion" und dem "absoluten Wissen" vor- und untergeordnet ist.

233 Schelling, *Sämtliche Werke*, hg. von K.F.A. Schelling, Stuttgart 1856ff., Bd. III, S. 627f. und Bd. V, S. 369 und 667.

234 Vgl. A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst*, a.a.O. (S. 129, Anm. 226), S. 364f.

Tragödie vor, bricht doch mit ihm das vornehmlich von wissenschaftlicher Prosa beherrschte 4. vorchristliche Jahrhundert an. Die These vom Ende der Kunst kann daher präziser auf den Umschlag der Euripideischen Tragödie in die Philosophie als auf die Situation der Hegelzeit bezogen werden - ein Ergebnis, das nicht nur Hegels Klassizismus bestätigt, sondern vor allem im Licht der Goetheschen Euripides-Rezeption bedeutsam wird: Goethes besondere Hochschätzung des dritten attischen Tragikers²³⁵ ist eine Ausnahme in ihrer Zeit und belegt die Nähe zu der gleichfalls von Reflexion und Ironie geprägten Situation Euripides'. Das an Euripides konstatierte Hinaustreiben der Kunst in die Reflexion mochte Hegel zu einer geschichtsphilosophischen Konstruktion veranlassen, im Falle Goethes sich aber als integrierbar erweisen.²³⁶

4. Hegels radikale Inhaltsästhetik, die die Form des Kunstwerks nur in Abhängigkeit von der durch den Geist angegebenen inhaltlichen Seite begreift, könnte sehr aufschlußreich den auch formalästhetisch großzügigeren Gedanken Goethes entgegengesetzt werden. Schellings Ästhetik möchte Goethe vielleicht in diesem Punkt näher stehen, so etwa auch in der Frage des Romans als des Nachfolgers des Epos.

Im einzelnen wäre für das Verhältnis Goethe - Hegel, des "Wilhelm Meister" zum Ende der Kunst die Frage zu stellen, ob es Goethe im Alterswerk nicht gelingt, da er sich nicht durch dialektische Systemnotwendigkeiten binden läßt, dasjenige zu verbinden, was Hegel in eine geschichtsphilosophische Antinomie trennen muß: Was Hegel als Ablösung der Kunst durch Gedanke und Reflexion begreift im Sinne einer dialektischen Aufhebung, verbindet Goethe, wenn er die Reflexion ausdrücklich ins Kunstwerk miteinbezieht, wie dies vor allem für den "Divan", aber auch für die "Wanderjahre" der Fall ist. Freilich ist davon auszugehen, daß Goethe unter Reflexion etwas sehr viel Naiveres, nämlich keine begriffliche Gedankenarbeit, als Hegel verstand. Noch ist aber mit diesen bescheidenen Überlegungen nicht die Möglichkeit ausgeschaltet, das Diffundieren der Form in Goethes Spätwerk als Ausdruck versagender Kunstmöglichkeit, als Ende der Kunst zu lesen. Zur Klärung dieser Frage scheint ein Umweg über Goethes Verhältnis zur Französischen Revolution vonnöten. Hier ist dann auch der Ort, an dem die von Heine Hegel nachgesprochene These vom Ende der Kunstperiode als dem Ende apolitischen Künstlerturns zur Diskussion gestellt werden muß. Dabei zeigt sich, daß Heine nicht in der Goethezeit ein Absterben der Kunst konstatiert, sondern gerade mit Goethe das "Ende der Kunstperiode" gekommen sieht.²³⁷

²³⁵ Vgl. etwa die Tagebucheinträge WA III.13.169ff.

²³⁶ Vgl. vor allem Bruno Snell, *Aristophanes und die Ästhetik*, in: *Euripides, Wege der Forschung*, hg. von E.-R. Schwinge, Darmstadt 1968, S. 36 - 59. Uwe Petersen, *Goethe und Euripides, Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*, Heidelberg 1974.

²³⁷ Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, hg. von K. Briegleb, München 1976, Bd. 5, S. 50 (Französische Maler).

Ist doch die Idee der Kunst zugleich der Mittelpunkt jener ganzen Literaturperiode, die mit dem Erscheinen Goethes anfängt und erst jetzt ihr Ende erreicht hat,

heißt es 1828 in der Menzel-Rezension.²³⁸ Im Unterschied zu Hegel erkennt Heine also erst in der Zeit *nach* Goethe ein Ende der Tendenz, "die Kunst selbst als das Höchste zu proklamieren".²³⁹ Der Goethezeit wirft Heine aber politische Indifferenz vor: "die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die Tat hervor [...] und die Goetheschen schönen Worte sind kinderlos".²⁴⁰

Heines Vorurteil vom apolitischen Olympertum Goethes legt einen Maßstab politisch engagierter Dichtung an, dem Goethe nicht genügen konnte und auch nicht wollte. Sein Dichten lebt in fast jedem Werk von der Absage an direkt politische wie auch direkt didaktische Ambitionen, alles Tendenziöse oder eindeutig Moralisierende wird abgewehrt. Von daher gesehen ist es falsch, von Goethe direkte politische Stellungnahmen zu verlangen. Natürlich hat er mit vollstem Bewußtsein auf die politischen Strömungen und Veränderungen seiner Zeit reagiert, besonders die Französische Revolution als entscheidenden Einschnitt empfunden²⁴¹, allerdings künstlerisch am wenigsten überzeugend darauf reagiert, wo er eine direkte Gestaltung suchte - wie in den sogenannten Revolutionsdramen.

Die künstlerisch gültige Antwort Goethes auf die Französische Revolution findet sich nicht nur in den indirekten Gestaltungsversuchen wie der "Natürlichen Tochter", der "Pandora", den "Wahlverwandtschaften" oder der "Ballade" von 1813/16, sondern in der entscheidenden, auch diese Werke mitprägenden poetologischen Konzeptionsänderung, die sich beispielsweise schon an den leisen Unterschieden zwischen den fünf ersten und zwei letzten Büchern der "Lehrjahre" abzeichnete. Wie schon in den an Boccaccio orientierten "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" zerbricht in den Büchern 7 und 8 der "Lehrjahre" jene klassizistische Einheitlichkeit der Perspektive, wie sie für die "Iphigenie" und den "Tasso", aber auch die ersten "Lehrjahre"-Bücher noch verbindlich war. Darin liegt Goethes *poetologische* Antwort auf die veränderte Lage seiner Zeit, während Mignons notwendiger Tod als *poetische* Gestaltung dieser poetologischen Aussage vorhanden werden kann: Die moderne Zeit fordert ein Ende der unreflektierten Bekenntniskunst wie auch des klassizistischen Reinheitsideals. "Pandora" und "Faust I" sind weitere Stationen auf dem Weg in die Synthese klassisch-romantischer Formen, die im Spätwerk ihren Höhepunkt erreichen.

Diese durch die Französische Revolution mitausgelöste poetologische Konzeption und Absage an ein früheres Poesiemodell hat Goethe in anderem

²³⁸ Ebd., Bd. 1, S. 445.

²³⁹ Ebd., Bd. 5, S. 393 (Romantische Schule).

²⁴⁰ Ebd., S. 395. Vgl. Manfred Baumgarten und Wilfried Schulz, Topoi Hegelscher Philosophie der Kunst in Heines "Romantischer Schule", in: Heine-Jahrbuch 17 (1978), S. 55 - 94.

²⁴¹ Vgl. die späten Briefe WA IV.43.284 und IV.45.102.

Zusammenhang als einen Prozeß der Objektivierung, des gegenständlicher werdenden Blicks beschrieben, am deutlichsten wohl in den Annalen für das Jahr 1805:

... hier fiel mir wiederum auf, daß wir durch nichts so sehr veranlaßt werden über uns selbst zu denken, als wenn wir höchst bedeutende Gegenstände, besonders entschiedene charakteristische Naturscenen, nach langen Zwischenräumen endlich wiederssehen und den zurückgebliebenen Eindruck mit der gegenwärtigen Einwirkung vergleichen. Da werden wir denn im Ganzen bemerken, daß das Object immer mehr hervortritt, daß wenn wir uns früher an den Gegenständen empfanden, Freud' und Leid, Heiterkeit und Verwirrung auf sie übertrugen, wir nunmehr bei gebändigter Selbstigkeit ihnen das gebührende Recht widerfahren lassen, ihre Eigenheiten zu erkennen und ihre Eigenschaften, sofern wir sie durchdringen, in einem höhern Grade zu schätzen wissen. Jene Art des Anschauens gewährt der künstlerische Blick, diese eignet sich dem Naturforscher, und ich mußte mich, zwar anfangs nicht ohne Schmerzen, zuletzt doch glücklich preisen daß, indem jener Sinn mich nach und nach zu verlassen drohte, dieser sich in Aug' und Geist desto kräftiger entwickelte.²⁴²

Von hier aus gesehen ist es dann nicht mehr verwunderlich, wenn ein Werk aus dem naturwissenschaftlichen Kontext das Paradigma für das vergleichsweise objektivere Spätwerk Goethes aufstellen kann: Es ist der historische Teil der "Farbenlehre", von Goethe als ein Symbol der ganzen Wissenschaftsgeschichte ernstgenommen und von Thomas Mann als Roman des europäischen Gedankens gelesen, der durch seine formal komplizierte Struktur das Muster abgibt für "Divan", "Wanderjahre", den "Faust II", die späten autobiographischen und naturwissenschaftlichen Schriften. Bereits hier findet sich die Anlage einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Einzeltexten als Archiv²⁴³, das nicht einem souveränen Autor verdankt werden soll, sondern allenfalls einem Redakteur. Texte von fremder Hand (hier H. Meyers) werden integriert, Epochenüberblicke wechseln mit biographischen Schilderungen, Aphorismen und Aperçus unterbrechen den wissenschaftlichen Vortrag, Autobiographisches kommt hinzu. Die entscheidende Struktur des Spätwerks hat sich damit ausgebildet: Das kollektiv-pluralistische Archiv fordert vom Leser selbst aktiven Einsatz, denn er bekommt die Werkeinheit nicht mehr von einem auktorialen Schöpfer zugesprochen, sondern muß sie selbst aus schier diffundierenden Einzelteilen erstellen, was aber erschwert wird durch die einander relativierenden ironischen Konstellationen einzelner Abschnitte. Schon das Vorwort zur "Farbenlehre" kündigt die ironische Methode an²⁴⁴ - jene Ironie des Überblicks, die das Positive problematisiert²⁴⁵ und das Reale symbolisch läutert.²⁴⁶ Das bekenntnishafte Lyrische einer Naturpoesie im Sinne Mignons wird

242 WA I.35.244f.

243 WA II.3.VIII f.

244 WA II.1.XII.

245 WA IV.41.169. Goethe an den Grafen Sternberg, 19.IX.1826.

246 WA IV.33.27. Goethe an Zelter, 11.V.1820.

zugunsten einer objektiveren, symbolisch-ironischen, formgewordenen Reflektiertheit aufzugeben, so daß sich wohl folgende Momente des Goetheschen Spätwerks am Paradigma des Historischen Teils der "Farbenlehre" ablesen lassen:

1. Der Gesichtspunkt des *kollektiven* Werkes. Diesen Begriff hat Goethe selbst im Hinblick auf die "Wanderjahre" geprägt und damit die in der zweiten Fassung von 1829 noch radikalere Formkomplizierung benannt. So heißt es an Rochlitz am 28.VII.1829:

Eine Arbeit wie diese, die sich selbst als collectiv ankündigt, indem sie gewissermaßen nur zum Verband der disparatesten Einzelheiten unternommen zu seyn scheint, erlaubt, ja fordert mehr als eine andere daß jeder sich zueigne was ihm gemäß ist.²⁴⁷

Wozu sich Goethe hier bekennt, kennzeichnet mehr als nur die "Wanderjahre". Der "Divan" mit der offenen Struktur der 12 Bücher und mit dem Gegenstück der "Noten und Abhandlungen" ist ebenso kollektiv wie die "Materialien zur Geschichte der Farbenlehre". Was Goethe später als kollektiv bejaht, war noch 1806 problematisch empfunden worden:

Die Hauptsache kommt doch zuletzt darauf an, daß die Materialien in einer gewissen Ordnung ins Publicum kommen. Wie wir die Menschen kennen, besonders unsre Zeitgenossen, so macht sich doch jeder zuletzt seine eigene Sauce dran.²⁴⁸

Wohl erst die Reihe von kollektiven Alterswerken ermöglicht eine endgültige Aufwertung des offenen Charakters, der noch hier als unumgehbarer Kompromiß in Kauf genommen wird.²⁴⁹

Mit den Jahren Goethes nimmt auch die Bedeutung des kollektiven Werkes für ihn zu, das weder Ausdruck versagender Schaffenskraft noch der Abdankung eines schöpferischen Subjekts ist; das zeigt sich auch an vielen Interpretationen, die Goethe selbst ausführte. Zugleich wird es dadurch möglich, die "Wanderjahre" aus ihrer vermeintlich singulären Position im Spätwerk zu lösen und sie aus dem Zusammenhang eines generellen Goetheschen Formbegriffs zu verstehen. - Seine Abhandlung über die entoptischen Farben interpretiert Goethe als kein explizites, "aber ein implicites Ganze", als ein "organisches Fragment".²⁵⁰ Händels "Messias" nahm er 1824 als "eine Sammlung [...], ein Zusammenstellen aus einem reichen Vorrath von Einzel-

²⁴⁷ WA IV.46.27.

²⁴⁸ WA IV.19.228. Goethe an Knebel, 5.XI.1806.

²⁴⁹ Vgl. Paul Stöckleins Beobachtung am Altersgedicht "Der Bräutigam" in: Wege zum späten Goethe, Hamburg 21960, S. 244.

²⁵⁰ WA IV.33.174. Goethe an Schultz, 27.VIII.1820.

heiten" im durchaus positiven Sinne auf²⁵¹ - ganz im Unterschied zu Zelter, der in seinem Schreiben vom 20./23.III.1824 den "Messias" gerade nicht als organisches Fragment, sondern bloß als "fragmentarische Zusammensetzung" bezeichnete.²⁵² Es ist Goethe und nicht der Musiker Zelter, der die eigentliche Einheit des Werkes behauptet - trotz seiner disparaten Einzelteile. Der noch später ausgearbeitete Dritte Teil der "Italienischen Reise" hat durch den Wechsel von Bericht und Briefzeugnissen eine ganz offene Anlage, die durch fremdsprachige Originaldokumente²⁵³, Aufsätze von 1789 (Das Römische Carneval etc.), Texte fremder Hand²⁵⁴ und Gedichte²⁵⁵ noch bereichert wird. Analoges gilt für den Vierten Teil von "Dichtung und Wahrheit", der u.a. einen kleinen Traktat²⁵⁶ und Gedichte einschaltet, aber auch Zitate aus einem Brief Ulrich von Huttens²⁵⁷ oder Lavaters "Physiognomik".²⁵⁸ Ähnlich wie die letzten naturwissenschaftlichen Schriften ist auch der Schlußteil der Autobiographie in eine Vielzahl von Absätzen zerlegt.

Aufschlußreicher ist noch die Projektion dieser kollektiven Struktur auf andere Gegenstände, wie etwa wieder die Lavatersche "Physiognomik", die als "methodisch-kollektiv" angesprochen wird.²⁵⁹ Und in dem 1829 geschriebenen Aufsatz über das Igeler Monument heißt es:

Ein Werk dieser Art, das in einem höhern Sinn collectiv ist, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geschmack zusammengestellt ist, läßt sich nicht bis auf die geringsten Glieder dem Verstande vorzählen; man wird sich immer bei Betrachtung desselben in einer gewissen Läßlichkeit erhalten müssen, damit man die Vorzüge des Einzelnen scharf und genau kenne, dagegen aber Absicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau sich in der Seele wieder erschaffe.²⁶⁰

2. Früher als die Vorstellung und Umsetzung des kollektiven Werkes findet sich bei Goethe der schon im Turm der "Lehrjahre" wegweisend empfundene Archiv-Gedanke. Vom "Privat Archiv des Dichters" spricht schon das erste Tagebuch von 1775²⁶¹, was ein spätes Paralipomenon zum 18. Buch von

²⁵¹ WA IV.38.122. Goethe an Zelter, 28.IV.1824.

²⁵² Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hg. von M. Hecker, Leipzig 1915, Bd. 2, S. 273.

²⁵³ WA I.32.154f., 221f.

²⁵⁴ Tischbeins Aufsatz WA I.32.12ff., Meyers Text ebd. S. 148ff.

²⁵⁵ WA I.32.213.

²⁵⁶ WA I.29.67f.

²⁵⁷ WA I.29.73 - 76.

²⁵⁸ WA I.29.148ff.

²⁵⁹ WA I.29.104. Vgl. WA IV.4.316 und IV.5.299f. und IV.6.65.

²⁶⁰ WA I.49, 2.44f.

²⁶¹ WA III.1.3.

"Dichtung und Wahrheit" aufgreift.²⁶² Tragend wird die Archiv-Vorstellung in den "Wanderjahren" mit ihrer "Archiv-Fiktion"²⁶³, wozu dann ebenfalls Aufzeichnungen "Aus Makariens Archiv" (W 494ff.) zählen. Wieder sind die "Materialien zur Geschichte der Farbenlehre" das Paradigma, wenn es in der Einleitung heißt, daß statt einer "gedrängten Darstellung" nur Materialien hätten gegeben werden können, die ein Archiv bildeten.²⁶⁴ Schließlich ist das "Archiv des Dichters und Schriftstellers" - so ein Aufsatz von 1822/23 - zur unentbehrlichen Grundlage für die Ausgabe letzter Hand geworden.²⁶⁵ Die Idee vom Redakteur, der das Archiv sichtet, wurde in die "Wanderjahre" hinübergespielt, so daß sich hier Leben und Werk eng verflechten. Freilich sind diese Archive nicht Dokumentensammlungen, sondern vielmehr die extreme Steigerung des Novellenkranzes, wie ihn die "Unterhaltungen" erstmals erprobten. Das Archiv wird zur zeitgemäßen Form nicht der Restauration und des Konservatismus, sondern der Epoche der Weltliteratur, in der der Leser Einsatz leisten muß. Goethes Archive sind daher offene Zyklen - mit der Folge, daß der Leser keine definitive Auskunft erhält, wie die Einzelteile zu synthetisieren sind; es bleibt z.B. unklar, ob Goethe die Maximen der "Pädagogischen Provinz" vertritt oder angreift oder nur als eine unter vielen Perspektiven verstanden wissen wollte.

3. Das als Archiv angelegte, scheinbar nur vom Redakteur verantwortete kollektive Werk fordert in besonderem Maß die produktive Teilnahme und Integrationskraft des Lesers. Lavater, dessen "Physiognomik" Goethe "methodisch-collektiv" nannte, hielt er bereits in einem Brief vom 4.X.1782 vor, daß sich der Leser von Lavaters Briefbekenntnissen "eine eigene psychologische Rechnungsoperation zu machen" habe, "um aus solchen Datis ein wahres Facit heraus zu ziehen".²⁶⁶ Schon in der Mitte der 1790er Jahre formuliert Goethe dann die Forderung - welche Körners Horenbrief über die "Lehrjahre" eindrücklich einlöste -, daß "sich der Leser productiv verhalten muß, wenn er an irgend einer Production Theil nehmen will".²⁶⁷ Aber wiederum erst mit der "Farbenlehre" baut Goethe diese Forderung nach Teilnahme als unerläßlichen Bestandteil dem Werk selbst ein: "Übrigens mögen vielleicht solche Materialien [zur Geschichte der Farbenlehre - MM], zwar nicht ganz unbearbeitet, aber doch unverarbeitet, dem denkenden Leser um desto angenehmer sein, als er selbst sich, nach eigener Art und Weise, ein Ganzes daraus zu bilden die Bequemlichkeit findet".²⁶⁸ - Gegenüber Zelter am

262 WA I.29.225.

263 Vgl. Volker Neuhaus, Die Archivfiktion, a.a.O. (S. 50, Anm. 31).

264 WA II.3.VIII.

265 WA I.41, 2.25-28.

266 WA IV.6.65.

267 WA IV.11.265. Goethe an Schiller, 19.XI.1796.

268 WA II.1.XVII.

3.XII.1812 mokiert sich Goethe über die passive Gefräßigkeit vieler Leser²⁶⁹ und entwickelt dann eine für sein späteres Werk folgenreiche Typologie des Lesers:

Es giebt dreierley Arten Leser: Eine, die ohne Urtheil genießt, eine dritte, die ohne zu genießen urtheilt, die mittlere die genießend urtheilt und urtheilend genießt; diese reproducirt eigentlich ein Kunstwerk auf's neue. Die Mitglieder dieser Classe, wozu Sie gehören, sind nicht zahlreich, deshalb sie uns auch werther und würdiger erscheinen.²⁷⁰

Nur wenn das poetische Werk "unmerklich" belehrend ist²⁷¹, wird der Leser zur produktiven, denkenden Auseinandersetzung herausgefordert. Die Zersplitterung des Werkes in disparate Einzelteile verhindert die Gefahr der Eindeutigkeit wie des Dogmatisierens und ist die Vorbedingung für die Offenheit des Kunstwerks. Dies gilt unter allen Goetheschen Werken am entschiedensten für die "Wanderjahre":

Das Büchlein verläugnet seinen collectiven Ursprung nicht, erlaubt und fordert mehr als jedes andere die Theilnahme an hervortretenden Einzelheiten. Dadurch kommt der Autor erst zur Gewißheit, daß es ihm gelungen sey, Gefühl und Nachdenken in den verschiedensten Geistern aufzuregen.²⁷²

Auch der "Faust II" ist für den insofern "gebildeten Geist" geschrieben, "der sich auf Miene, Wink und leise Hindeutung versteht. Er wird sogar mehr finden als ich geben konnte".²⁷³ Das solchermaßen intentionierte Werk Goethes möchte den Leser also nicht durch Bezauberung vereinnahmen, sondern auf Distanz halten, um ihn so zum mündigen, nicht mehr auktorial bevormundeten Teilhaber zu erziehen. Ganz anders als das Ausufern der Form bei Sterne, die doch noch immer durch einen besonders mächtigen Erzähler verantwortet und zusammengehalten wird, stellt Goethe verschiedene Perspektiven desselben Phänomens vor den Leser hin, ohne ihm die Synthese zu diktieren.

4. Mehr als die originalen Produktionen des Sturm und Drang und die Werke klassischer Ausgeglichenheit kennzeichnet das späte Werk daher auch ein reflexiver Zug, den Goethe selbst immer wieder in Zusammenhang mit dem Alter gebracht hat. Vornehmlich vom entstehenden "West-östlichen Divan" behauptet Goethe, daß "diese Dichtungart zur Reflexion hintreibt"²⁷⁴:

²⁶⁹ WA IV.23.188.

²⁷⁰ WA IV.31.178. Goethe an Rochlitz, 13.VI.1819.

²⁷¹ WA IV.40.142. Goethe an Zelter, 29.XI.1825.

²⁷² WA IV.46.166f. Goethe an Rochlitz, 23.XI.1829. Vgl. WA IV.35.146, Goethe an Zelter, 19.X.1821.

²⁷³ WA IV.49.64. Goethe an Boisserée, 8.IX.1831. Vgl. WA IV.44.226. Goethe an Zelter, 26./27.VII.1828.

²⁷⁴ WA IV.25.330. Goethe an Zelter, 17.V.1815.

manches Singbare wird sich darunter finden, doch waltet, nach orientalischer Art, die Reflexion am meisten darin, wie sie auch den Jahren des Dichters geziemt.²⁷⁵

In den "Divan"-Noten hat Goethe dieses reflexive Moment als Geist charakterisiert, als "das Vorwaltende des oberen Leitenden" und damit als eine spezifisch Goethesche Art der Ironie.²⁷⁶

5. Das reflexiv-geistige Moment, das zunächst den "Divan" auszeichnet, drückt sich auf zweifache Weise aus: Einmal durch die Verbindung von Kunst und Wissenschaft, von Kunst und Kommentar, in dem die Gedichte durch Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis gebracht werden sollen. Zum anderen aber in den Gedichten selbst, vor allem dem "Buch des Sängers", das nun gegenüber der expliziten Poetik in den "Noten" eine implizite Poetik entwickelt²⁷⁷, die man in der Terminologie Schlegels als Poesie der Poesie oder als kritische Transzendentalpoesie bezeichnen kann. Reagiert Goethe damit auf die Veränderungen seiner Welt und kann die moderne Gesellschaft ihren dichterischen Ausdruck nur noch in den ironisch und symbolisch gefaßten Formen der Selbstreflexion finden, so verschließt sie sich deshalb nicht ästhetizistisch in sich selbst. Der berühmte, vielzitierte Brief an Iken vom 27.IX.1827 gibt davon Zeugnis:

Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direct mittheilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.²⁷⁸

Hier wird sowohl der kollektive Werkcharakter als auch die Beanspruchung des Lesers angesprochen, der den nur indirekt, d.h. symbolisch-ironisch mitgeteilten Sinn aus dem selbstreflexiven Verweisungszusammenhang des Werks, aus diesem "Beziehungskunstwerk"²⁷⁹ rekonstruieren soll: An den "Wanderjahren" wird sich im einzelnen zeigen, inwiefern der Roman seine eigene Poetik entwickelt und wie gerade das kollektive Archivwerk ein "implicites

²⁷⁵ WA IV.26.123. Goethe an Zelter, 29.X.1815.

²⁷⁶ WA I.7.76.

²⁷⁷ Vgl. dazu Ingeborg Hillmann, *Dichtung als Gegenstand der Dichtung. Untersuchungen zum Problem der Einheit des "West-östlichen Divan"*, Bonn 1965. Gerhard Neumann, *Liebliches. Ein Beispiel für Goethes Wortgebrauch*, in: *Euph* 63 (1969), S. 66 - 87. Manfred Eickhöler, *Die Lehre vom Dichter in Goethes Divan*, Hamburg 1984.

²⁷⁸ WA IV.43.83.

²⁷⁹ Adolf Muschg, "Bis zum Durchsichtigen gebildet". "Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter*, Frankfurt 1986, S. 105 - 143, hier S. 127.

Ganze"²⁸⁰ bildet. Statt die Form des Kunstwerks zu verabsolutieren, geht es eher darum, aus dem Erzählinhalt und der Erzählhaltung verschiedene Sinnschichten zu entnehmen, die sich spiegeln und relativieren. Goethe hat dem Formproblem, etwa i.U. zu Hegel, immer sehr große Bedeutung zugemessen: "Nun aber begrüßt Ihre unmittelbare durchstudirte Übersetzung", heißt es in einem Brief an die Sakuntala-Übersetzerin A.L. de Chézy am 9.X.1830, "mich in hohen Jahren, wo der *Stoff* eines Kunstwerks, welcher sonst den Antheil meistens bestimmt, für die Betrachtung fast Null wird, und man der *Behandlung* allein, aber in desto höherem Grade, Ehre zu geben sich befähigt fühlt".²⁸¹

6. Der "Geist" des kollektiven Archivwerks mit seiner Selbstreflexion kann noch aus seiner Nähe zu Goethes Ironie- und Symbolverständnis beleuchtet werden. Symbol und Ironie bestimmen sich bei Goethe wechselseitig, eines kann ohne das andere nicht verstanden werden. Seine symbolische Kunst ist immer ironisch, seine Ironie ist nie anders als symbolisch zu lesen. Dennoch sind beide Begriffe nicht deckungsgleich.

Goethes Symbolbegriff, der hier selbstredend nicht in seiner Breite und Tiefe aufgerollt werden kann, besteht im Zusammenfall des Besonderen mit dem Allgemeinen.²⁸² Im wichtigen Brief aus Frankfurt an Schiller, vom 16./17.VIII.1797, skizziert Goethe symbolische Fälle als diejenigen, "die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen".²⁸³ Das Symbol kann also nie isoliert stehen, es wird immer erst durch eine Konstellation zum Symbol²⁸⁴, aber so, daß *alles* in der Konstruktion zum Symbol werden kann. So kann Goethe an Schubarth am 2.IV.1818 schreiben: "Alles was geschieht ist Symbol, und, indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Uebrige. In dieser Betrachtung scheint mir die höchste Anmaßung und die höchste Bescheidenheit zu liegen".²⁸⁵ Was zur Zeit der "Klassik", in jenem Brief an Schiller von 1797, als Symbol bewußt entwickelt, erkannt und eingesetzt wurde - man denke nur ans "Märchen" -, wird in der "Divan"-Zeit zum selbstverständlichen Grundbestand Goetheschen Dichtens. Goethes Kunst wird von einer Kunst mit Symbolen zu einer durch und durch symbolischen Kunst, in der "alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend"²⁸⁶ gedeutet wird, denn was, fragt Goethe Eckermann, "soll das Reale

²⁸⁰ WA IV.33.174.

²⁸¹ WA IV.47.285.

²⁸² MuR 314, 558, 569, 571.

²⁸³ WA IV.12.244.

²⁸⁴ WA II.12.74 - 76. (Versuch einer Witterungslehre)

²⁸⁵ WA IV.29.122.

²⁸⁶ WA IV.33.27. Goethe an Zelter, 11.V.1820.

an sich?", wenn es nicht Symbol wird?²⁸⁷ Vor allem seit der Begegnung mit der orientalischen Dichtung im "Divan" ist das Goethesche Dichten davon bestimmt, "alles was sich den Sinnen darbietet" zu betrachten "als eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben sich schalkhaft-eigen-sinnig versteckt, um uns anzuziehen und in edlere Regionen aufzulocken".²⁸⁸

Mit dieser geistigen Bewegung in edlere, höhere Regionen nimmt das symbolische Kunstwerk zugleich an der Ironie teil, die sich nicht zur Gänze auf die Formel von den "sehr ernststen Scherzen" beschränken läßt.²⁸⁹ Wichtiger noch ist Goethes Verständnis, daß sich die Ironie "über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt"²⁹⁰, was zur poetologischen Grundlage von Goethes Autobiographie wurde, wenn es im Tagebuch am 18.V.1810 heißt: "Ironische Ansicht des Lebens im höhern Sinne, wodurch die Biographie sich über das Leben erhebt".²⁹¹ Von aller direkten Ironie wie von jeder Überheblichkeit ist dieses Ironieverständnis weit entfernt. Es geht nicht um hämisches Entlarven, sondern um Steigerung des Realen, um geistreich-heitern Überblick, der dem Positiven, über das sich die Ironie erhebt, eben dadurch die Eigenschaft des Problems erhält.²⁹²

Nur *ein*, besonders prekäres Beispiel sei für diese Durchdringung von Ironie und Symbol gegeben: Selbst Makarie, das höchst-gesteigerte Symbol der "Wanderjahre", erhält ein ironisch ausgleichendes Gegengewicht, wenn ihr, als einer "ätherischen Dichtung", das "terrestrische Märchen" der Gesteinsführerin gegenübergestellt wird. (W 484)

Rückkehrend zu Hegels These vom Ende der Kunst kann nunmehr behauptet werden, daß Goethe nicht in das Erscheinungsbild des Hegelschen Diktums paßt, da er seine Kunst unter obwaltenden Umständen gerade so eingerichtet hat, daß sie dem kunstfeindlichen Zeitgeist Widerstand zu leisten und ihn widerzuspiegeln vermag. Es wäre ein Mißverstehen der "Wanderjahre", aus ihnen eine Übereinstimmung Goethes mit Hegels These zu entnehmen, nur weil der Handlungsverlauf dies zu rechtfertigen scheint. Die Kunst Goethes wäre an ihr Ende allerdings gekommen, wenn sie sich der gleichfalls von Hegel erkannten "Darstellung der gemeinen Wirklichkeit"²⁹³, wie sie Büchners "Lenz" dann fordert, verschrieben hätte. Goethes Antwort auf seine Zeit - dies ist gegen Heines Vorwurf zu sagen - bleibt ironisch-symbolisch, besteht in der selbstreflexiven Eigenbegründung der Poesie und geht so, wenn Hegels Termi-

287 Eckermann, 18.I.1827, S. 213.

288 WA I.7.137f. (Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divan)

289 WA IV.49.283. Goethe an Humboldt, 17.III.1832.

290 WA I.27.346. (Dichtung und Wahrheit, X. Buch)

291 WA III.4.120.

292 WA IV.41.169. Goethe an Graf Sternberg, 19.IX.1826.

293 Hegel, Ästhetik, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 14, S. 198.

nologie hier zitiert werden soll, den Weg des "objektiven Humors"²⁹⁴, den Hegel als einen partiellen Ausweg aus der Krise der Kunst am "Divan" aufgewiesen hatte.

Diese Kunst der Selbstreflexion wurde vom 19. Jahrhundert als realismusfeindlich abgelehnt, der "Divan", die "Wanderjahre" und der "Faust II" blieben weitgehend unverstanden. Erst das 20. Jahrhundert, u.a. durch Nietzsches spätromantische Kunstmetaphysik, Hegel diametral entgegengesetzt, vorbereitet, greift auf Goethes Kunst zurück (so bei Musil oder Broch). Dieser rezeptionsgeschichtliche Beleg stützt die Behauptung, daß Goethes selbstreflexive Alterskunst nicht eine Kunst gegen die Möglichkeit von Dichtung war, sondern neue, positive Wege erschlossen hat. Hat Goethe doch bis zuletzt, bei aller "skeptischen Beweglichkeit"²⁹⁵, der Dichtung Aufgaben für die Zukunft zugewiesen, ohne zugleich die Grenzen der Sprache zu übersehen²⁹⁶:

Ich werde selbst fast des Glaubens, daß es der Dichtkunst vielleicht allein gelingen könne, solche Geheimnisse gewissermaßen auszudrücken, die in Prosa gewöhnlich absurd erscheinen, weil sie sich nur in Widersprüchen ausdrücken lassen, welche dem Menschenverstand nicht einwillen.²⁹⁷

Höhere Absichten und ihre Folgen drückt wohl die Poesie am besten aus; sie darf in der Gegenwart die Zukunft sehen, lebhafter als dem Verstande geziem.²⁹⁸

Goethe war nicht nur überzeugt, daß "die Poesie das glückliche Asyl der Menschheit bleiben wird"²⁹⁹, sondern kündigte selbst eine neue, moderne Epoche der Kunst an, die er selber einleitete: die Epoche der *Weltliteratur*.

Ich bin überzeugt daß eine Weltliteratur sich bilde, daß alle Nationen dazu geneigt sind und deshalb freundliche Schritte thun. Der Deutsche kann und soll hier am meisten wirken, er wird eine schöne Rolle bey diesem großen Zusammentreten zu spielen haben.³⁰⁰

Weltliteratur in dem eher banalen Sinn weltweiter Verbreitung, hoher Auflagezahlen und großen Bekanntheitsgrades sind freilich gerade die "Wanderjahre" nie geworden. Stattdessen ist Goethes Konzeption der Weltliteratur ein moderner Kunstentwurf, der selbstbewußt, aber nicht solipsistisch, auf die Gegebenheit seiner Zeit, des "velociferischen Jahrhunderts", reagiert, die anderen Nationalitäten schöpferisch zur Kenntnis nimmt und sich von jeder nationalen Schranke löst. "Weltliteratur" wird so zur Antwort auf die durch die aufge-

294 Hegel, *Ästhetik*, a.a.O., Bd. 14, S. 240.

295 WA I.7.65.

296 WA IV.35.213. Goethe an Humboldt, 24.XII.1821.

297 WA IV.35.158. Goethe an Riemer, 28.X.1821. Vgl. WA II.8.226.

298 WA IV.36.246. Goethe an den Herzog, 26.XII.1822.

299 WA IV.48.211. Goethe an Carlyle, 2.VI.1831.

300 WA IV.42.28. Goethe an Streckfuß, 20.I.1827.

kommenen Kommunikations- und Transportmittel immer mehr zusammenrückende Welt, die im Zeichen des Fortschritts und ökonomischer Rationalisierung steht. Diese Entwicklung soll zur Kenntnis genommen werden, um auf sie widerständig reagieren zu können: Um ihre Gegenwart kritisch darzustellen, darf sich die Kunst nicht an ihre Zeit verlieren - wie im Realismus der Fall - oder sich ideologisch verschanzen, vielmehr muß sie sich als moderne Weltliteratur, weit entfernt vom Streben nach dem Besitz einer Belesenheit, aus sich selbst legitimieren, um aus dieser Selbstreflexion den Leser zur Teilnahme zu provozieren und ihn zum selbstverantwortlichen Leser zu bilden, weil er kein einfaches Bild der Realität vorgesetzt bekommt. Das vermeintliche Ende der Kunst in der Zersplitterung der Erzählfunktion ist also gerade umgekehrt der Beginn eines demokratischen (freilich auch zugleich eines elitären) Zeitalters, in dem der Leser aus der "feudal"-auktorialen Bevormundung in die Selbständigkeit entlassen wird, - ein Beginn, der so kühn war, daß er erst vom 20. Jahrhundert aufgegriffen wurde.

Die anfänglich für die "Wilhelm Meister"-Romane in Anspruch genommene Entwicklung "Kunst, Ethisches, Natur" bleibt dessenungeachtet gültig, da sie freilich stark vereinfacht - die *inhaltliche* Tendenz der Romane benennt. Es ist wohl das Verdienst Wilhelm Flitners, die 1817 veröffentlichte geschichtsphilosophische Skizze Goethes "Geistesepochen, nach Hermanns neuesten Mittheilungen"³⁰¹ auf die zeitgeschichtliche Problematik der "Wanderjahre" bezogen zu haben.³⁰² Demnach kann kein Zweifel bestehen, daß Goethe seine Zeit als prosaisches Zeitalter von den schöpferischen Epochen der Poesie, Theologie und Philosophie abgehoben hat. Kein Wort fällt freilich darüber, daß Goethe im Zeitalter der Prosa ein Erlöschen der Kunst oder die Übernahme ihres Platzes durch die Philosophie - im Sinne Hegels - erwartet oder gesehen hätte. Goethes Spätwerk ist getragen von dem Bewußtsein, Poesie in der Epoche der Prosa zu sein: Aus diesem Bewußtsein speist es seinen Sinn, sein Selbstbewußtsein und seinen Widerstand gegen den Zeitgeist. Gerade deswegen trägt es zugleich dem Zeitgeist Rechnung, indem es ihn *darstellt* als Weg ins naturwissenschaftlich-technische Maschinenjahrhundert. Dies ist das *reelle* Thema der "Wilhelm Meister"-Romane. Wie Schelling aber schon in seiner "Philosophie der Kunst" den Roman vom romantischen Epos dadurch abgesetzt hat, daß der Roman die Objektivität notwendig in die Form der Darstellung verlegen müsse, da er nur einen beschränkten Gegenstand darstellen könne³⁰³, so hat die poetologische Lesart des "Wilhelm Meister", an Schlegel, und indirekt an Schelling anschließend, zu zeigen versucht, daß es die poetische Darstellungsweise als poetologische Aussage ist, die den realen Inhalt vom Boden des Idealen, des Poetischen aus relativieren kann. Die kollektive, zyklische, ironisch-symbolische Form wird zum "idealen" Widerstand. Damit wird der "Wilhelm Meister", was für die "Wanderjahre" nun

³⁰¹ WA I.41, 1.128 - 131.

³⁰² Wilhelm Flitner, "Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 6, Paderborn 1983, S. 167 - 219, S. 197.

³⁰³ Schelling, Philosophie der Kunst, a.a.O. (S. 20, Anm. 58), S. 316f.

zu demonstrieren ist, zum Kampfplatz zwischen Realem und Idealem, zwischen dargestellter Prosa und der Poesie der Darstellung.³⁰⁴ Insofern nun das Verhältnis des Idealen und des Realen die Transzendentalpoesie konstituiert, diese aber nur Wert hat, wenn sie kritisch auf sich selbst reflektiert, wird auch Goethes letzter Roman zu einer Form kritischer Transzendentalpoesie, da er das Verhältnis reeller Prosa und ideeller Poesie nur durch Selbstreflexion lösen kann, um die Poesie damit zur gegenständlichen, symbolischen Poetik und schließlich zur Poesie der Poesie zu machen.

³⁰⁴ Ebenda, S. 325.

*Viertes Kapitel: Brennpunkte poetologischer Selbstreflexion in
"Wilhelm Meisters Wanderjahre"*

1. Natalie als Muse der Abwesenheit - Die Geschichte vom Fischerknaben

Im Schatten eines mächtigen Felsens saß Wilhelm an grauser, bedeutender Stelle, wo sich der steile Gebirgsweg um eine Ecke herum schnell nach der Tiefe wendete. Die Sonne stand noch hoch und erleuchtete die Gipfel der Fichten in den Felsengründen zu seinen Füßen. Er bemerkte eben etwas in seine Schreibtafel, als Felix, der umhergeklettert war, mit einem Stein in der Hand zu ihm kam. (W 11)

Die "bedeutende Stelle", mit der die "Wanderjahre" so prägnant beginnen, ist das Vorspiel für den symbolisch bedeutenden Sinnzusammenhang, der im Roman entwickelt wird. Die "Bedeutung" dieser Gebirgslandschaft wird durch ihre komplizierte Schichtung zum Ausdruck gebracht: Die Sonne stand noch hoch - die Gipfel der Fichten - zu seinen Füßen. Wie hier Höhe und Tiefe, Sonne, Baumwipfel und Mensch vertikal aufeinander bezogen sind, so bringt auch der Text den "höchsten Sinn im engsten Raum"³⁰⁵. Vielstimmig schlägt schon der erste Absatz ein Grundthema des ganzen Werkes an: Während Felix auf den Naturzusammenhang bezogen ist und sich mit Steinen beschäftigt, bemerkt Wilhelm etwas in seine Schreibtafel und gliedert sich damit der Kulturordnung ein. Im ganzen Roman wird Wilhelm, sofern er überhaupt noch eine Rolle spielt, vor allem als Schreibender begegnet.

Die Romanexposition führt über den kleinen Dialog zwischen Vater und Sohn zu dem ausführlich geschilderten Bild der Flucht nach Ägypten, mit dem der Roman in den Bereich der Josephsfamilie eintritt. Seinen Abschluß findet das 1. Kapitel aber dann mit *Wilhelms Brief an Natalie*, den er vom Grenzhaus auf dem Gebirgskamm aus in der Nacht schreibt. Dieser Brief kann in seiner Bedeutung für den Roman nicht überschätzt werden. Zunächst einmal muß es den mit den "Lehrjahren" vertrauten Leser allerdings verwundern, daß sich Wilhelm zu Beginn der "Wanderjahre" offensichtlich auf eine lange, entsagungsvolle Trennung von Natalie eingestellt hat. Denn gerade zu den "Verzahnungen", die Goethe in den "Lehrjahren" für deren Fortsetzung stehen ließ³⁰⁶, gehörte es ja, daß Wilhelm und Natalie mit Felix zusammen die Einladung des Marchese, ihn in Mignons Heimat aufzusuchen, anzunehmen schienen. "Ihr müßt reisen", so beschließt der vorlaute Schalk Friedrich die "Lehrjahre", "die Einladung des Marchese kommt Euch herrlich zustatten. Seid Ihr nur einmal über die Alpen, so findet sich zu Hause alles" (L 652). Goethe scheint damit die Hoffnung zu erwecken, der Leser werde in der Fortsetzung dem reisenden Ehepaar Meister begegnen.

³⁰⁵ WA I.6.8. ("Divan", Segenspfänder). Manfred Karnick, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Kunst des Mittelbaren*, München 1968, spricht S. 166 vom Romananfang als dem richtigen "Eingang" zu ihm.

³⁰⁶ WA IV.11.125. Goethe an Schiller, 12.VII.1796.

Genau diese Möglichkeit hat Goethe aber wohl mit guten Gründen niemals ernsthaft erwogen, obwohl nicht von vornherein feststand, wie der "Wilhelm Meister" fortgesetzt werden könnte. Das Motiv der Wanderschaft und Reise stand allerdings bereits sehr früh im Vordergrund. Nachdem Goethe schon während der Arbeit an den "Lehrjahren" für die Horen im Februar 1796 "Werthers Reise" (später als Erste Abteilung der "Briefe aus der Schweiz" gedruckt) entwarf³⁰⁷, lehnte er am 14.II.1798 Schiller gegenüber die Reise als episches Motiv für sich selbst ab, u.a. weil in der "Odyssee" bereits die interessanten Motive vorweggenommen seien.³⁰⁸ Im Mai 1798 aber schlägt Goethe Cotta für die "Propyläen" eine Reihe von Arbeiten vor, "die theils fertig, theils, mehr oder weniger, in kurzer Zeit zu redigieren und auszuarbeiten sind", unter denen auch "Briefe eines Reisenden und seines Zöglings, unter romantischen Nahmen, sich an Wilhelm Meister anschließend" befinden sollten.³⁰⁹ Möglicherweise deutet ein nachgelassenes Paralipomenon darauf, daß Friedrich mit Felix zusammen eine Reise unternehmen sollte.³¹⁰

Nachdem dann der Sommer 1807 anhaltende Beschäftigung mit den Novellen der "Wanderjahre" ergab, glaubte Goethe für den Herbst 1810 den ersten Teil des Romans vollenden zu können.³¹¹ Allerdings erschien dann nur im "Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1810" bei Cotta die Josephs-Novelle als die vier ersten Kapitel von "Wilhelm Meisters Wanderjahre". Statt dem endgültigen Brief an Natalie (W 15 - 17) steht in diesem Vorabdruck nur der Satz: "Hier folgt im Original ein Brief an Natalien, wodurch die Wanderjahre eingeleitet und an die Lehrjahre angeknüpft werden".³¹² Mit diesem wichtigen Hinweis wird Wilhelms Brief als Fuge zwischen den beiden Romanen erkennbar. So läßt sich auch die Bemerkung Goethes gegenüber Cotta vom 29.VII.1810 auf den Brief Wilhelms an Natalie beziehen: "Hier schalte ich das Prooemium oder Paroemium zu einiger Vorahndung meiner Absichten ein; nur bitte ich inständigst, es nicht aus Händen zu geben, damit es nicht früher im Publicum als an der Spitze des Werks selbst erscheine".³¹³

Der erste Brief Wilhelms an Natalie (von insgesamt vieren) bekommt damit für den Romananfang eine Schlüsselfunktion zugesprochen, die sich nach drei Momenten bestimmen läßt:

³⁰⁷ Vgl. das Tagebuch, WA III.2.40.

³⁰⁸ WA IV.13.65.

³⁰⁹ WA IV.13.164 - 168.

³¹⁰ Vgl. WA I.25, 2.289ff.

³¹¹ Vgl. die Briefe WA IV.21.273 und 290f. und 353.

³¹² WA I.25, 2.3.

³¹³ WA IV.30.148. Auch die Erläuterung in WA IV.30.239 bezieht diese Briefstelle auf Wilhelms Brief an Natalie, anders dagegen D. Kuhn in ihrer Ausgabe des Briefwechsels Goethe - Cotta, Bd. 3/1, S. 290f.

1. greift der Brief den Schluß der "Lehrjahre" auf und überrascht mit der Tatsache den Leser, daß Wilhelm erneut, und wohl auf lange, von Natalie getrennt ist;
2. schneidet der Brief das Entsagungsmotiv der "Wanderjahre" an und nennt gleichsam die Spielregeln für Wilhelms weiteren Weg;
3. stellt der Brief die *poetologische Ausgangsbasis* für den gesamten Roman dar.

Natalies Verschwinden aus dem Roman hat einen poetologischen Grund - entgegen der verbreiteten Meinung, wonach Goethe Natalie ihrer blassen Abstraktheit wegen aus dem Fortgang des Romans ausgeschlossen habe.³¹⁴

Aus Wilhelms Brief an Natalie im ersten "Wanderjahre"-Kapitel geht hervor, daß er ihr "für die Zeit und für die Ewigkeit" (W 16) verbunden ist. Der "dauerhafte Faden" ihrer Verbindung war in den "Lehrjahren" gesponnen worden, die gerade deswegen für Wilhelm mit dem "Augenblicke des höchsten Glücks" (L 653) endeten. Daß dieser Augenblick mit dem Ende des Romans zusammenfällt, ist nicht so sehr die Erfüllung einer Konvention, die vom glücklichen Ende eine Heirat erwartet, sondern ist in einer weiteren Dimension Ausdruck einer - überdies im Roman selbst reflektierten - poetologischen Notwendigkeit. Der Roman, wie jede Form der Dichtung, insofern Goethe sie ja als "Liebewerk" versteht³¹⁵, kann vom erfüllten Glück der Liebe nicht erzählen, allenfalls in lyrischen Augenblicken ihm epiphaniartigen Ausdruck verleihen: Erzählbar ist immer nur der Weg hin zur Liebe oder der Weg hinweg von der Liebe, Eroberung oder Abschied. Die Liebesgegenwart selbst ist nicht erzählbar, nicht aufgrund pröder Verschämtheit, sondern weil der Augenblick des Glücks, die reine Gegenwart ohne Bewußtsein und ohne Sprache ist. Dieser Gedanke durchzieht wohl das ganze Werk Goethes und prägt schon die Eingangsszene der "Lehrjahre", wenn es heißt: "Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein" (L 11). Es ist erst der Verlust des Glücks, der es als solches gestalt- und erzählbar macht. Vor allem die für Goethe persönlich entsagungsreiche Zeit der Marienbader Lyrik, 1821 bis 1823, ist reich an Reflexionen dieses paradoxen Zusammenhangs:

Die Gegenwart weiß nichts von sich,
Der Abschied fühlt sich mit Entsetzen,
Entfernen zieht dich hinter dich,
Abwesenheit allein versteht zu schätzen.³¹⁶

Die Liebesgegenwart wird erst nach der Trennung gestaltbar, oder, wie es bildlich zu fassen wäre, das Paradies ist die rückwärts gewandte Schöpfung des dar-

³¹⁴ Sehr aufschlußreich dagegen Anneliese Klingenberg, *Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden: Quellen und Komposition*. Berlin und Weimar 1972, S. 144f.

³¹⁵ WA I.3.83. Vgl. G. Neumann, *Ideenparadiese*, a.a.O. (S. 20, Anm. 56).

³¹⁶ WA I.4.262.

aus vertriebenen Menschen nach dem Sündenfall. Wenn in der großen "Elegie" aus dem Marienbader September 1823 in der ersten Strophe die Geliebte den Dichter am "Himmelsthor"³¹⁷ empfängt, so fällt doch der Aufenthalt im paradiesischen Liebeshimmel, dessen Gegenwart nichts von sich weiß, in den durch ein graphisches Zeichen (Volute oder Strich) signalisierten, sprachlosen Zwischenraum zwischen der ersten und zweiten Strophe. Die zweite Strophe setzt dann schon den Abschied voraus: "So warst du denn im Paradies empfangen". - Ganz vergleichbar stand Wilhelm am Ende der "Lehrjahre" dem "Himmel" nahe, der sich ihm nun "unerwartet zuschließt" (W 15). Dieses Motiv steht auch am Anfang der "Theatralischen Sendung": Eine wesentliche Voraussetzung, daß hier überhaupt erzählt werden kann, ist, daß Benedikt Meisters Frau ihm seine vier Wände "eben nicht zum Paradiese machte" (W 525): Von einer paradiesisch-glücklichen Ehe gibt es nichts zu erzählen. - Wie die "Lehrjahre" den Weg zum Glück erzählen, so kann der Roman der "Wanderjahre" - insofern auch er ein Liebewerk ist - nur aus der Entfernung von Natalie heraus geschrieben werden. Nur die Abwesenheit versteht zu schätzen, nur das Unglück vor und nach dem Glück der Liebesgegenwart ist erzählbar (und das gilt selbst für einen so ausgesprochenen Liebesroman wie den von Goethe so hochgeschätzten von Longos, "Daphnis und Chloe", der mit der glücklichen Vereinigung der Liebenden schließt³¹⁸). Goethe hat dieser poetologischen Notwendigkeit, die sich in ihrer poetischen Realisation so selbstverständlich gibt, eine eingehende Betrachtung gewidmet:

Man pflegt das Glück wegen seiner großen Beweglichkeit kugelrund zu nennen und zwar doppelt mit Recht; denn es gilt diese Vergleichung auch in einem andern Sinne. Ruhig vor Augen stehend, zeigt die Kugel sich dem Betrachtenden als ein befriedigtes, vollkommenes, in sich abgeschlossenes Wesen, daher kann sie aber auch so wie der Glückliche unsere Aufmerksamkeit nicht lange fesseln. Alles Wohlbehagen, alle Zufriedenheit ist einfach, sie mögen, woher es auch sei, entspringen. Die Glücklichen überlassen wir sich selbst, und wenn am Ende des Schauspiels die Liebenden in Wonne vereinigt gesehen werden, gleich fällt der Vorhang, und der Zuschauer, der sich stundenlang durch so manche Verworrenheit, Verdrießlichkeit und Verlegenheit festhalten ließ, eilt ungesäumt nach Hause.

In diesem Bezug vergleichen wir das Unglück mit dem Tausendeck, das den überall anstoßenden Blick verwirrt, wobei der zartere Sinn nirgends Beruhigung findet. Denn wie auf der Kugel das Licht sanft zu verweilen angelockt wird, das Rund sich in milden Schatten und Widerscheinen uns offenbart, so sendet das Vieleck von jeder Seite andern Glanz, andere Verdüsterung, andere Farbe, andern Schatten und Widerschein; das Auge, beunruhigt, verweilt darauf, begierig, dasjenige in Eins zu fassen, was sich selbst zerstreut, und es wird von einer Theilnahme beschäftigt, welche, wie durch ein unauflösbares Räthsel schwebend erhalten, schwankt.³¹⁹

317 WA I.3.21.

318 Vgl. den Tagebucheintrag WA III.3.244f.

319 WA I.42, 1.124f. (Des jungen Feldjägers Kriegscamerad, eingeführt von Goethe. Leipzig 1826)

Die bedeutende Stelle, mit der die "Wanderjahre" beginnen, ist nicht umsonst das "Gebirge", "das eine mächtigere Trennung zwischen uns setzen wird, als der ganze Landraum bisher" (W 15), wie Wilhelm schreibt: Die Trennung der Liebenden ist nicht nur Anfang, sondern auch Bedingung des Romans, denn dieser Roman erzählt nicht nur über Wilhelm, sondern in einem noch zu präzisierenden Sinn ist Wilhelm der wichtigste der fiktiven Autoren des Romans. Wilhelm kann aber an Natalie nur schreiben, wenn er von ihr entfernt ist; in der Entfernung kann er ihr eigentlich nichts anderes schreiben als vom Schmerz des Entbehrens, worauf er aber entsagend verzichtet, so daß hier das Entsagungsthema auch eine poetologische Dimension gewinnt. Der Liebes Schmerz begibt zur Sprache, wie umgekehrt sich Wilhelm das Glück der für die Zukunft wiedererhofften Nähe als ein stummes Sich-ausweinen "über alle das Entbehren" (W 17) vorstellt. Alle Briefe Wilhelms an Natalie sind daher Medien der Selbstreflexion, in denen das paradoxe Verhältnis von der Literaturfähigkeit des Liebes Schmerzes als das Problem der Erzählbarkeit erfahren wird: Schließlich wird der große Brief mit der Erzählung vom ertrunkenen Fischerknaben (Kapitel II.11) zum poetologischen Zentrum des ganzen Romans. Nachdem Wilhelm Natalie in den "Lehrjahren" einmal gewonnen hatte, mußte er sie wieder entbehren, wenn etwas Erzählbares vorfallen sollte: Natalies Abwesenheit in den "Wanderjahren" ist die poetologische Ermöglichung des Romans, so daß sie, eben weil sie nicht mehr selbst erscheint, die abwesende Muse dieses Romans, den sie ermöglicht, genannt werden kann. Schließlich war sie schon in den "Lehrjahren" als die Erfüllung von Wilhelms Lukianischer Musenfigur der Dichtkunst, die ein Königreich verschenkt, erschienen (L 34 und 653), zumal auch eine Musenplastik am Weg Wilhelms zu ihr steht (L 550). Wilhelms Brief an Natalie, dem "Prooemium" des Buches, kann daher der Charakter eines - freilich verfremdend offengelegten - *Musenanrufs* zugesprochen werden. Indem Natalie als die den Roman ermöglichende Muse der Abwesenheit erscheint, also im Text gerade nicht auftreten darf, ist sie in einem genauen Sinn für Wilhelm die Personifikation von Erinnerung und Gedächtnis, das die Entfernung der Menschen geistig überbrückt. Nach dem antiken Verständnis, das Goethe hier wohl beruft, ist daher Mnemosyne, eben die Erinnerung, die Mutter - oder Ermöglichung - der Musen und damit der Kunst. Nach den Vorstellungen der Orphiker, die in ihrer Relevanz für den "Wilhelm Meister" Hannelore Schläffer sichtbar gemacht hat, muß der Dichter die Quelle des Vergessens, Lethe, meiden und aus der Mnemosynequelle trinken³²⁰: Ja, Mnemosyne wird mit dem Leben, Lethe mit dem Tod des Dichters gleichgesetzt.³²¹ Goethe, für den das Dichten als Liebewerk die Trennung von der Geliebten zum Thema hat, versteht seine Natalie-Mnemosyne weniger als Erinnerung an (lange) Vergangenes (wie etwa Hegel einen vergangenen Stoff

³²⁰ Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen, 2 Bde., München 31977, Bd. I, S. 194.

³²¹ Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, hg. von G. Wissowa, s.v. Mnemosyne, Bd. 15, 2, Stuttgart 1932, Sp. 2265 - 2269.

empfahl³²²), sondern eher als Erinnerung an die Geliebte, von der der Dichter notwendig getrennt ist.

Von daher wird auch rückblickend die Stelle aus den "Lehrjahren" verständlicher, als Natalie auf Wilhelms Ermunterung, ihm ihre Geschichte, d.h. ihre Liebesgeschichte (wie Aurelie und Therese), zu erzählen, antwortet, daß

alles, was uns so manches Buch, was uns die Welt als Liebe nennt und zeigt, mir immer nur als ein Märchen erschienen sei.
 Sie haben nicht geliebt? rief Wilhelm aus.
 Nie oder immer! versetzte Natalie. (L 578)

Von Natalie gibt es keine einzige Liebesgeschichte zu erzählen, ihr ganzes Leben ("immer") ist Liebe, erscheint aber als fehlende Liebe ("nie"), da gewöhnlich nur das einzelne, erzählbare Erlebnis als Liebe gilt. Liebe liegt für Natalie - anders als für Aurelie und Therese - nicht als Einzelfall zurück, sondern ist immer für sie: Diese All-liebe läßt sich nicht erzählen, denn erzählbar sind nur einzelne Geschichten. Jenes "Nie oder immer!" ist daher das (als Natalie) Gestalt gewordene Symbol dafür, daß Natalie nicht *eine* Geschichte von sich wirklich erzählen kann, sondern der Möglichkeit nach alle aus sich entläßt und damit zur Muse wird, die aber das Liebewerk nur in der Trennung zur Dichtung werden läßt. Liebe als einzelner Fall ist immer Inhalt des Dichtens und Erzählens (Aurelies, Thereses), aber Liebe als umfassendes Prinzip (Natalie) kann nicht Inhalt, wohl aber Ermöglichung von Dichtung sein. Es ist das "Glück der Nähe", von dem erzählt wird, aber es ist immer die "Nacht der Ferne", die erzählt.

Der Parallelismus im Gegensatz zu dem Prooemiumbrief Wilhelms ist die Eingangsszene "Anmutige Gegend" des "Faust II": "Faust I" schließt mit der Katastrophe von Gretchens Untergang, durch Faust verschuldet. Um weiterleben zu können, muß Faust vergessen: "Dann badet ihn im Thau aus Lethe's Fluth" (Vers 4629). Umgekehrt zum ersten Teil der "Faust"-Tragödie schlossen die "Lehrjahre" für Wilhelm im Augenblick des höchsten Glücks, der Verbindung mit Natalie. Nicht das Erinnern, sondern gerade das Vergessen dieses Ereignisses wäre für Wilhelm "lebensgefährlich". Denn wenn Fausts Vergessen lebensrettend wirkt, so erhebt er auch keinen Anspruch auf dichterische Gestaltung dieses Vorgangs; Faust wird nicht Autor. Wilhelm aber wird Hauptautor in der "Archivfiktion" der "Wanderjahre". Seine Existenz als Schreibender ist an die Erinnerung an Natalie gebunden, zugleich aber darf er sich durch selbstzerstörendes Verbeißen in die Erinnerung nicht die Lebenssubstanz aushöhlen: Wilhelms Existenz als Schreibender - wie die eines jeden Schreibenden - ist gebunden an ein Zugleich von Erinnerung und Vergessen, von Ferne und Nähe: Völliges Vergessen, was im Fall Fausts Leben ermöglicht, bedeutete die Aufgabe des Dichtens, völlige Nähe der Erinnerung benimmt die Lebensmöglichkeit.

322 Hegel, Ästhetik, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 13, S. 248.

Begründend für den ganzen Roman wirkt dieser Musenanruf an Natalie-Mnemosyne im Kapitel I.1 deshalb, weil Wilhelm verspricht, nicht nur elegisch seinen Liebesschmerz zum Ausdruck zu bringen: "Du sollst keine Klagen von mir hören; du sollst nur hören, was dem Wanderer begegnet" (W 17). Wilhelm wird zum - nicht immer faßbaren - Mitautor des Romans, als der er z.B. die Josephsgeschichte für Natalie in seinem Tagebuch aufgeschrieben hat. Von diesem Tagebuch ist fortan nicht mehr die Rede, aber Volker Neuhaus konnte in seinem wichtigen Aufsatz zeigen, "daß Goethe immer wieder mit größter Deutlichkeit auf die Entstehung der gesamten Wilhelm-Handlung durch Umformung eines für Natalie bestimmten Briefftagebuchs hinweist"³²³, d.h. also, "daß die Wilhelm-Handlung keineswegs aus der Archivfiktion herausfällt"³²⁴ - womit die seit Trunz' Kommentar weithin akzeptierte Zweiteilung in Rahmenhandlung und Novelleneinlagen fragwürdig wird: "Eine übergeordnete Vermittlung liegt nicht in einer Rahmenerzählung, sondern nur in der Gestalt des Herausgebers"³²⁵ - und damit in der Archivfiktion.

Die Durchsichtigkeit von Wilhelms Brief an Natalie auf das poetologische Problem von Liebestrennung und Schreiben gilt auch für die Folgebriefe in I.3, I.6 und II.11. Aus dem Brief in I.6 stammt die Beobachtung, daß "das Schreiben gewöhnlich ein Geschäft" ist, "das man einsam und allein abtun muß" (W 87). Damit bleibt alles, was Wilhelm aufgeschrieben und dem übergeordneten Archiv des Redakteurs davon vorgelegen haben mag, immer auf Natalie als ermöglichende Muse bezogen: "Auch ist es meine erste Bedingung, ehe ich ein Vertrauen annehme, daß ich dir alles mitteilen dürfe" (W 87): Natalie wird die erste Leserin der "Wanderjahre". Die Bilder des leidenschaftlichen Malers von Mignons Heimat sind ebenso für Natalie bestimmt - "um sie [...] in Gegenden zu versetzen die sie vielleicht sobald nicht betreten sollte" (W 261) -, wie in der 1. Fassung Wilhelm noch den Umkreis der Novelle vom "Mann von fünfzig Jahren" aufgeschrieben und "durch Hersilie an Natalien gesendet" hat.³²⁶ Überhaupt zeigt die 1. Fassung des Romans von 1821, wie auch die Varianten, Entwürfe und Paralipomena, daß der den Roman begründende Liebeszusammenhang zwischen Wilhelm und Natalie - eben als abwesender, nur brieflich vermittelter - noch deutlicher angelegt und in der radikaleren Fassung von 1829 wieder verwischt wurde. Das anspruchsvolle Makarinenkapitel I.10 war einmal als Brief Wilhelms an Natalie konzipiert³²⁷, mehrere Pläne sehen für das Schlußkapitel des Romans vor, daß Wilhelm bei Felix eine Briefftasche finden sollte: "Wilh[elms] Auge fiel auf einige Briefe die zunächst lagen. Da ward ihm eine himmlische Erscheinung, er sah Nataliens Hand ein[en] Brief wie an ihn gerichtet, es war das Dupplicat dessen Inhalt er

³²³ V. Neuhaus, *Die Archivfiktion*, a.a.O. (S. 50, Anm. 31), S. 22.

³²⁴ Ebenda, S. 18.

³²⁵ Ebenda, S. 14.

³²⁶ WA I.25, 2.112. Edition Marz, a.a.O. (S. 56, Anm. 40), S. 120.

³²⁷ WA I.25, 2.58 - 62.

wohl kannte, den er an sein Herz drückte ohne ihn zu öffnen an sein Herz drückte".³²⁸

Die Erstfassung enthielt überdies noch die entfernteste Begegnung Wilhelms mit Natalie, die sich von zwei gegenüberliegenden Berggipfeln aus durch Sehrohre erkennen: "Die Gefahr eines solchen unerwarteten Wiedersehens wuchs mit jedem Augenblick. [...] da drohte der Abgrund mich zu verschlingen, hätte nicht eine hilfreiche Hand mich ergriffen und zugleich der Gefahr, wie dem schönsten Glück entrissen".³²⁹ Die Gefahr des Wiedersehens ist eine Gefahr für den Fortbestand des Romans, der von der Trennung der Liebenden abhängig ist.³³⁰ Auch in diesem Punkt erweist sich die Zweitfassung als konsequenter, wenn sie diese Quasibegegnung aus dem Roman herausnimmt und dafür einen Brennspiegel seiner Poetik mit Wilhelms letztem Brief an Natalie neu einfügt.

Dieser Brief, der das Kapitel II.11 ausfüllt und die Geschichte vom *ertrunkenen Fischerknaben* enthält, greift in jede Richtung weit aus und gehört wohl zu den wertvollsten Partien des Romans. Nicht nur stellt er den eigentlichen Angelpunkt dar, an dem Wilhelms Entschluß zur Medizin reflektiert und damit die Theaterhandlung der "Lehrjahre" allenfalls als Umweg bewertet wird, zugleich verdankt dieser Brief seine komplizierte Struktur, die ein Spiegel der Romanstruktur selbst ist, Wilhelms Entfernung von Natalie, die damit einmal mehr zum Katalysator der wichtigsten Partien wird. Außerdem ist die Szene zwischen dem jungen Wilhelm und dem nackten Fischerknaben Adolf bei Kies und Fluß eine Vorwegnahme des Schlußbildes der "Wanderjahre", wenn Wilhelm dem ins Wasser gestürzten Felix durch Aderlaß das Leben wiedergibt. Die Fischerknabenerzählung ist erst für die Fassung von 1829 geschrieben worden und greift gleichwohl vermutlich auf einen von Goethe erwähnten Vorfall des Jahres 1774 zurück.³³¹

Die auffällige Form dieses Briefes, seine Aufsplitterung in 14 Segmente und die Verschlingung von Reflexionen auf Sprache und Mittelbarkeit mit allgemeinen Betrachtungen und ausführlichen Erzähleinheiten hat die Forschung veranlaßt, hier eine paradigmatische Verdichtung der Romananlage insgesamt zu sehen. Darüber hinaus läßt sich dieser Brief freilich auch als inhaltliches Epitome des Romans ansehen, der seiner zyklischen Struktur ungeachtet doch einen Weg Wilhelms schildert, der durch die Umstände einer modernen Industriegesellschaft vorgegeben ist: Die Frage nach dem offensichtlich notwendigen Zusammenhang der komplizierten Form und dem Inhalt des Kapitels, der den Abschied vom Glauben an Wilhelms Künstlerschaft wie an das Ideal der allgemeinen Bildung (W 305) darstellt, stellt sich als die hier zu verfolgende Aufgabe:

³²⁸ WA I.25, 2.206. Vgl. ebd. S. 210, 212, 213.

³²⁹ WA I.25, 2.130f.

³³⁰ Vgl. T. Todorov über die "Odyssee", in: ders., *Poetik der Prosa*, Frankfurt 1972, S. 74.

³³¹ WA IV.2.181. Goethe an Sophie la Roche, Juli 1774.

Schon Tage geh' ich umher und kann die Feder anzusetzen mich nicht erschließen; es ist so mancherlei zu sagen, mündlich fügte sich wohl eins ans andere, entwickelte sich auch wohl leicht eins aus dem andern; laß mich daher, den Entfernten, nur mit dem Allgemeinsten beginnen, es leitet mich doch zuletzt aufs Wunderliche was ich mitzuteilen habe. (W 290)

Wie schon in seinem ersten Brief, dem poetisch-poetologischen Prooemium des Romans, ordnet Wilhelm seine Reflexionen auf die Mittelbarkeit und die Möglichkeit der Sprache ein in das Verhältnis von Nähe und Ferne. Die Wilhelm hier nur schwer und umständlich gelingende schriftliche Mitteilung ist für ihn, als Entfernten, die einzig mögliche: Das Schreiben ist die Vermittlung der Ferne, ist ein Medium der Näherung. Wenn Wilhelm allerdings den Anschein erweckt, die Schwierigkeiten der Mitteilung lägen an der schriftlichen Form und bestünden nicht, wenn er Natalie persönlich nahe wäre, ist ihm zu mißtrauen. Es ist nicht das Medium der Schrift i.U. zur mündlichen Rede, das die Mitteilung erschwert, sondern es ist der *Gegenstand* der Mitteilung, der sie erschwert. Diese These bestätigt sich zum einen aus der Tatsache, daß Wilhelm ja offensichtlich auch in der persönlichen Nähe mit Natalie ihr nichts von der prägenden Jugendgeschichte erzählt hat, sondern ihr diese früheste Kindheits-erinnerung erst aus der Ferne mitteilt, zum anderen aus dem Ende von Wilhelms Schreiben selbst, wo er sagt, daß Natalie die Mitteilung "höchst seltsam vorgekommen wäre", wenn er sie "mit *einem* Worte ausgesprochen" hätte (W 303).

Wilhelms "indirekter Weg"³³² der Mitteilung beginnt nach der oben zitierten Reflexion mit der Geschichte vom Ruderpflock (1. Segment), die ihm den Weg bahnen soll, "dasjenige auszudrücken, was ich vorzutragen habe" (2. Segment). Das 3. Segment bietet mit der Überlegung zu allgemeinen und besonderen Fähigkeiten des Menschen "noch einiges Entferntere", das dann "aber auch nicht ist was ich sagen wollte" (W 292), so daß es im 4. Segment heißt: "so muß ich meinen Mitteilungen von irgendeiner andern Seite näher zu kommen suchen". Das 5. Segment bedauert nochmals die Nachteile schriftlicher Kommunikation und kündigt schließlich zunächst "eine der frühesten Jugendgeschichten" an. Diese erfolgt mit dem ausführlichen 6. Segment, das, unterbrochen durch die Selbstkommentare des 7., 8. und 9. Segments (W 296f.), im 10. Abschnitt fortgesetzt wird, der mit dem kindlichen Entschluß, Arzt werden zu wollen, endet. Der wichtige 11. Teil rechtfertigt die "umständliche Erzählung" (W 302), der 12. berichtet vom Gespräch mit Jarno-Montan, das in Wilhelm den Entschluß, sich auf das Handwerk des Wundarztes zu verlegen, besiegelt. Der 13. und 14. Teil führt wieder in die Gegenwart und nahe Zukunft des schreibenden Wilhelm zurück. Die Einzelabschnitte dieses Briefes bilden einen kleinen Zyklus für sich selbst, sie stehen nicht in einer einlinigen Reihenfolge, sondern versuchen das Mitzuteilende von verschiedenen Seiten einzukreisen. Es ist entscheidend

³³² Vgl. WA IV.22.252.

für das Verständnis dieser Anordnung, das Zusammentreffen von Medizin (als Inhalt: Wilhelms Entschluß, Arzt zu werden, und die Mitteilung dieses Beschlusses) und Kunst (als komplizierte Briefform) als Ursache für die Umständlichkeit und Umwegigkeit des Erzählganges zu sehen. Wenn Wilhelm für den Verständigen und Vernünftigen in Anspruch nimmt, "auf eine seltsam scheinende Weise rings umher nach vielen Punkten hinzuwirken, damit man sie in einem Brennpunkte zuletzt abgespielt und zusammengefaßt erkenne" (W 303), so besagt das dasselbe, was Goethe im vielzitierten Brief an Iken so ausdrückte:

Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direct mittheilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimern Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.³³³

Wilhelms Erlebnis und Entschluß zum Arztberuf gehört wohl für Goethe eigentümlicherweise zu den Erfahrungen seiner modernen Zeit, die sich nicht direkt mitteilen lassen. Die poetologisch subversive Kraft dieser Erkenntnis ist nicht auf Anhieb deutlich: Jarno-Montans zeitgemäßes, modernes Eintreten für den Verzicht auf allgemeine Bildung und für die Beschränkung auf eine dem Ganzen dienende Funktion ist eine Erfahrung, die, wenn sie künstlerisch dargestellt werden soll, gerade eine *gegenläufige* Poetologie erfordert. Der zunehmenden Rationalisierung und Ökonomisierung der modernen Lebensbezüge muß die Kunst kompliziertere Gebilde, gleichsam Umwege, entgegenstellen. Die Multiplizierung der Form, die den geheimern Sinn nur dem Aufmerkenden, dem produktiven Leser offenbart, ist die Antwort auf die Versachlichung, die die technisch-naturwissenschaftliche Welt mit sich bringt. Wilhelms Berufung zum Arzt läßt sich für Goethe gerade nicht direkt, d.h. im eindeutigen Sinn der ökonomisch bestimmten Gesellschaft mitteilen. Wilhelm geht in diesem paradigmatischen Brief nicht den Weg der einlinigen, sachlichen, "ökonomischen" Mitteilung, er sagt es Natalie nicht in einem Wort, weil ihr das höchst seltsam vorkommen würde: Wilhelm geht den Umweg über die komplizierte Zyklusstruktur, über Reflexionen und die Erzählung der Jugendgeschichte. Damit folgt er einer gegenüber der ökonomisch-rationalen Gesellschaft und ihrem direkten Weg *subversiven Poetik*: Wilhelms Umwege wären für eine gleichsam ökonomische Poetik gar nicht "nötig", sondern "überflüssig", zumal ja Wilhelm Natalie nur mitteilen wollte, was dem Wanderer aktuell begegnet, also nicht etwa Vergangenes wie die Jugendgeschichte, die er ja mündlich hätte mitteilen können. Die dem Brief Wilhelms zugrundeliegende Poetik ist aber eine gegenökonomische Poetik des Umwegs, ist Überfluß und Verschwendung im Sinne des Knaben Lenker: "Bin die Verschwendung, bin die Poesie" (Faust II, V. 5573). Die grundlegende Bedeutung dieses Briefes für die poetologische Selbstreflexion des Romans ist damit evident: Der Brief rechtfertigt seine umständliche

333 WA IV.43.83. Goethe an Iken, 27.IX.1827.

Struktur durch die nicht direkt mitzuteilende Erfahrung und beleuchtet somit, als Brennpunkt, der viele Punkte abspielt und zusammenfaßt, die Makrostruktur des Romans, der die Erfahrungen der modernen, technisch-rationalen Lebenswelt künstlerisch nur in den Griff bekommen kann, wenn er einer direkten und das hieße wohl realistischen Poetik aus dem Weg geht und statt ihrer ein künstlerisch vielschichtiges, gleichsam überflüssiges, jedenfalls überfließendes Gebilde von Umwegen errichtet, das den Zugang erschwert und nur dem produktiven Leser seinen Sinn verrät. Diese Goethesche Kunst des Überflusses ist eine Poesie der ironischen, zyklischen Selbstreflexion, denn die im Ikenbrief angesprochenen "sich gleichsam in einander abspiegelnden Gebilde" weisen eins aufs andere hin und deuten sich wechselseitig. "Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten", heißt es in den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter", dem ersten zyklischen Werk Goethes: "Eine deutet auf die andere hin und erklärt ihren Sinn besser als viele trockene Worte".³³⁴

Damit fällt rückblickend auch ein ganz anderes Licht auf die Überlegungen Wilhelms zur schriftlichen und mündlichen Kommunikation: "mündlich fügte sich wohl eins ans andere" (W 290). Die schriftliche Form der Mitteilung dagegen ist immer indirekt - in "Dichtung und Wahrheit" fällt sogar das Wort vom Schreiben als "Mißbrauch der Sprache"³³⁵. Berücksichtigt man aber, daß es in der modernen Gesellschaft Erfahrungen gibt, die sich nicht direkt mitteilen lassen, weil das ein Ausliefern der Kunst an die ökonomische "Direktheit" des Rationalismus wäre, so ist die indirekte, im hiesigen Kontext schriftliche Form der Mitteilung eine von den Zeitumständen geforderte Notwendigkeit. Der Roman, als Literatur notwendig der Schrift verschrieben, rechtfertigt sein Medium aus sich selbst heraus und führt es auch thematisch in den Inhalt ein - als Gedanke des Archivs, der schon in den "Lehrjahren" angelegt war und in den "Wanderjahren" tragendes Fundament wird, wie es umgekehrt zur Absage an die schriftlose, auf eine ganz andere Art "direkte" Naturpoesie Mignons führte. Schon im ersten Brief Wilhelms an Natalie war deutlich geworden, daß der Roman der "Wanderjahre" erst möglich ist mit der Entfernung zwischen den Liebenden, wenn die Schrift als Vermittlung dazwischen tritt. Hierher gehört denn auch die unausdenkbare Überlegung Goethes zu den "Wanderjahren" aus dem Brief an Rochlitz vom 23.XI.1829:

Nicht leicht unterhält man sich über dergleichen mündlich; eine gewisse Scheu hält uns ab; dagegen ist man im Schreiben freyer, und man vertraut wohl sein Innerstes gern in die Feme.³³⁶

Wilhelms Bedauern über die ihm unzugänglichen Vorteile der Mitteilung - denn er ist der "Entfernte" (W 290) - ist daher der Inbegriff der Literatur, denn alles Schriftliche tritt nur an die Stelle der direkten Mitteilung und ist implizit Klage über die Trennung vom Gegenüber. Wilhelms Brief hebt also die

334 WA I.18.190.

335 WA L.27.373.

336 WA IV.46.167.

Erzeugung von Literatur aus dem Abstand der Entfernung als Einsicht heraus und wendet so den Roman selbstreflexiv in sich selbst zurück.

2. Sankt Joseph der Zweite

Diese Novelle, von Goethe bewußt an den Anfang der "Wanderjahre" gerückt, steht entstehungszeitlich in der Nähe der zunächst ebenfalls als Novelle geplanten "Wahlverwandschaften" und greift auch dasselbe Thema auf. Wichtiger als äußerliche Motivgemeinschaften, wie etwa die christlichen Themen, die Inszenierung lebendiger Bilder, die doppelte Vaterschaft eines Kindes (in den "Wahlverwandschaften" sogar doppelte Elternschaft), die Restauration einer Kapelle oder das Motiv des Schuhküssens (W 30, in den "Wahlverwandschaften" Kapitel I.11), ist der gemeinsame zeitkritische Bezug dieser Werke, der sich vor allem gegen frömmelnde Wiederbelebungsversuche des Mittelalters, gegen Nazarenertum und die dilettantische Vermischung von Natur und Kunst wendet. Was aber in den "Wahlverwandschaften" zum tragisch ausweglosen Konflikt verdichtet wird, kann hier, sofern es als Novelle Teil eines größeren Ganzen, eines "Divan" oder "Archivs" ist, durch seine Konstellation so relativiert werden, daß sich der Konflikt nicht tragisch zuspitzen muß. Dieser Konflikt, das Grundthema der Novelle, besteht in Josephs Übernahme der Kunstbilder in die Natürlichkeit des Lebens, im Verhältnis von Kunst und Leben, von Kunst und Natur, bezogen auf die richtige Aufnahme von Kunst.

Allerdings hat Goethe keine abschreckende Warnung eines falschen Kunstverständnisses an den Anfang gestellt, denn Joseph wird nicht "gerichtet", er geht sogar in die Handlung auch des Romans ein, und dennoch stellt seine Kunstauffassung ein Gegenmodell zu der die "Wanderjahre" tragenden Poesiekonzeption dar. Vielen Interpreten sind die ironisch gebrochenen Momente in der Novelle selbst entgangen, die oft naiv und glättend gelesen wurde, wenn beispielsweise Emil Staiger schreibt: "Bei Sankt Joseph dem Zweiten geht es mit rechten Dingen und harmlos zu. Er selbst betont, daß alles sich ganz un-gezwungen ergeben hat".³³⁷ Solche fraglose Gläubigkeit mag man dem Goethe der dädalisch konstruierten "Wanderjahre" eigentlich nicht mehr entgegenbringen, der in feinsten Zwischentönen ironische Vorbehalte ankündigt, wenn er etwa die Novelle nicht, wie er sonst zu tun pflegt, "Der neue Joseph" überschreibt, was auf eine Neubelebung eines alten Modells schließen ließe, sondern "Sankt Joseph der Zweite", wodurch eine gewisse Abschätzigkeit zum Ausdruck kommt: Wer der zweite Joseph ist, ist durchaus nicht ein neuer Joseph. - Schon im 3. Kapitel nennt Montan Wilhelm einen zweiten Diogenes

³³⁷ E. Staiger, Goethe, Bd. 3, Zürich 21963, S. 158. Sehr lesenswerte Interpretationen der Josephsnovelle liegen vor von A. Klingenberg, Goethes Roman, a.a.O. (S. 44, Anm. 9); K.P. Hinze, Kommunikative Strukturen, a.a.O. (S. 50, Anm. 31), S. 95 - 101; Jane K. Brown, Goethe's Cyclical Narratives "Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" und "Wilhelm Meisters Wanderjahre", Chapel Hill 1975, S. 33 - 44; H. Schlaffer, Wilhelm Meister, a.a.O. (S. 50, Anm. 31).

(W 39), wobei der Titel "neuer Diogenes" weniger ironisch wäre. Auch der Anklang von Josephs Namen an den 1790 verstorbenen Kaiser Joseph II. mag dem Novellentitel noch unter den Zeitgenossen eine besondere Note gegeben haben, vor allem da Joseph der Zweite gerade durch eher liberale als kirchenfreundliche Maßnahmen bekannt war. Auch die Unbestimmtheit der Novellenfigur, "ob ihr wirkliche Wanderer oder ob ihr nur Geister seid" (W 14), stellt die Inszenierung der Flucht nach Ägypten in ein zweifelhaftes Licht, wie auch Josephs Antwort auf Wilhelms Frage, wie er ihn finden könne: "Fragt nur nach Sankt Joseph!" (W 15) im ersten Moment blasphemisch und anmaßend klingt (es stellt sich der Eindruck ein, Joseph meine sich selbst mit "Sankt Joseph" - und nicht das Kloster - , er sei ein "Heiliger Joseph"³³⁸). Noch greifbarer wird der ironische Ton, wenn es heißt: "Er blickte zu gleicher Zeit nach der Türe, und sah die Mutter Gottes von gestern mit dem Manne sprechen" (W 21). Auch die Wendungen vom "frommen Gewerbe" (W 22), das Josephs Mutter betrieben habe, wie vom "äußern Schein" (W 33), den Joseph wahr, lassen die anscheinende Harmlosigkeit der Erzählung bezweifelbar werden.

Aber nicht nur viele Leser, auch Wilhelm selbst, der mit dem Staunen eines Zuschauers vor dem lebendigen Bild der Heiligen Familie steht, neigt zu über großem Vertrauen, wenn er glaubt, daß "ohne Spielerei und Anmaßung die Vergangenheit" sich in Joseph wieder darstelle (W 20). Er folgt dabei allzu bereitwillig der Selbstdarstellung Josephs, der einerseits die Ungezwungenheit seiner Heiligennachfolge betont: "das Gebäude hat eigentlich die Bewohner gemacht" (W 20), andererseits aber doch sehr bewußt sein Leben und das seiner Familie auf das Vorbild hin stilisiert und das lebendige Bild der Flucht nach Ägypten inszeniert (ohne durch äußeren Zwang dazu angehalten zu sein, ohne daß Marie ein Pflegekind von Joseph auf dem Arm hielte). Bezeichnenderweise heißt es, Joseph stelle seinen Heiligen im Leben dar (W 21) - ein Ausdruck, der aus der Schauspielerwelt vertraut ist. Bereitwillig unterstellt sich Joseph dem Fatalismus seines Taufnamens ("daß man mich in der Taufe Joseph nannte und dadurch gewissermaßen meine Lebensweise bestimmte", W 22), lernt aber ein Handwerk nicht, um dem Namenspatron zu folgen, sondern vorerst um das einträgliche Schaffneramt zu erhalten (W 23). Es ist nicht so sehr der Glaube als eine seit der Kindheit sich entwickelnde Neigung, die ihn zur Josephsnachfolge führt. Den Fresken in der Kapelle, die die Vita des Heiligen Joseph schildern, folgt er buchstäblich, aber weniger dem Geist nach. Wenn er der schwangeren Marie auf der Waldlichtung begegnet und sie, wie sich herausstellt, ihren Mann verloren hat, kann er tatsächlich sagen: "Was ich so lange gesucht, hatte ich wirklich gefunden" (W 29). Damit verdeutlicht die Novelle ihr Grundproblem: Joseph mißversteht die Kunst der Fresken, denn er begreift sie nicht als Kunstwahrheit, sondern als Naturwirklichkeit. Er verstößt gegen den elementarsten Grundsatz der Goetheschen Ästhetik: "nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk

³³⁸ So versteht H. Gidion, Zur Darstellungsweise, a.a.O. (S. 50, Anm. 31) S. 19, die Stelle.

erscheinen".³³⁹ Joseph begreift nicht den Kunstcharakter der Bilder, sondern glaubt ihnen recht zu tun, wenn er das *Bild* des Lebens wieder ins Leben zurückführt. Er stilisiert daraufhin sein Leben auf ein Bild hin, indem er die Kluft von Natur und Kunst zu überspringen sucht, von der Goethe sagte: "Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äußere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag".³⁴⁰ In dieser Ablehnung eines naturalistischen Kunstverständnisses war sich ja gerade der vermeintlich klassische Goethe mit den Romantikern um 1800 einig. Man möchte Joseph die Verse aus dem "Faust" entgegenhalten: "Ihr Tüppischen! ein artiger Schein / Soll gleich die plumpe Wahrheit sein" (V. 5733f.). Zwar schlägt Josephs Versuch der Restauration, der buchstäblichen Belebung von Bildern (statt ihrer geistigen Umsetzung), nicht wie in den "Wahlverwandschaften" in eine tödliche Krise um, aber dennoch erkaufte er die künstliche, und eben nicht: künstlerische, Überformung seines Lebens mit dem Verzicht auf Selbstwerdung, denn er handelt nie selbstverantwortlich, sondern er reagiert nur und läßt sich entweder fatalistisch treiben oder sucht die Nachfolge des Paten; jede Unmittelbarkeit des Erlebens geht ihm dadurch verloren, so daß er sich, wenn das Kind zwischen Marie und ihn gehoben wird, sofort an den symbolischen Lilienstengel des Bildes erinnert.

Einem falschen Kunstverständnis aufsitzend läßt er sich von seiner mißdeuteten Muse leiten - freilich zu einer eingeschränkten Kunstproduktion im Sinne des Handwerklichen, Zierhaften und der Restauration, denn durch die dilettantische Verwischung der Grenze zwischen Natur und Kunst kann er sich auch nicht zu dem von Goethe sonst sehr wohl anerkannten Handwerk erheben. Von seiner Arbeit erfahren wir nur, daß er die Balken der Berghäuser durch Einkerbungen verziert und den neuen Türen der Kapelle ein altertümliches Aussehen gegeben habe.

Aus ironischer Toleranz stellt Goethe an den Romananfang ein Bild falschen Kunstverständnisses, um durch dessen Entlarvung den Leser für das adäquate Verständnis des schwierigen Romans vorzubereiten. Was diesen Roman wohl wie keinen zweiten seiner Zeit auszeichnet und was Joseph durchaus abgeht, ist der Abstand von sich selbst, jene Selbstironie, die Goethe seit dem "Divan" zum Inbegriff des Geistes wurde. Joseph kann sich nicht über den Buchstabensinn der Bilder erheben, womit ihm der Weg zur eigentlichen Nachfolge des Heiligen verbaut bleibt, so daß er freilich nur ein Joseph der Zweite und kein neuer Joseph ist. Sein naturalistisches Imitieren der Kunst unterstellt diese einem falschen Anspruch: Kunst kann nicht Wirklichkeit sein, ihre spezifische Wahrheit speist sie gerade aus dem Schein, der Illusion und der Fiktion. Von der "ewigen Lüge von Verbindung der Natur und Kunst" schreibt Goethe an Meyer am 20.V.1796.³⁴¹ Wird dessenungeachtet aber Kunst dennoch auf naturalistische Wirklichkeitstreue festgelegt, wie bei Joseph der

339 WA I.47.262. (Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit)

340 WA I.47.11f. (Einleitung in die Propyläen)

341 WA IV.11.70.

Fall, dann muß diese Kunst auch nebulos werden, sobald sie mit der echten Naturwirklichkeit zusammenstößt:

Es war mir als wenn ich träumte, und dann gleich wieder als ob ich aus einem Traume erwachte. Diese himmlische Gestalt, wie ich sie gleichsam in der Luft schweben und vor den grünen Bäumen sich bewegen sah, kam mir jetzt wie ein Traum vor, der durch jene Bilder in der Kapelle sich in meiner Seele erzeugte. Bald schienen mir jene Bilder nur Träume gewesen zu sein, die sich hier in eine schöne Wirklichkeit auflösten. (W 29)

Hier kann man davon sprechen, daß Goethe ein romantisches Kunstverständnis kritisiert, aber es ist die christliche Romantik eines Wackenroder und Brentano oder des späten Schlegel, die hier angegriffen wird von einer Position aus, die dem Programm jener kritischen Transzendentalpoesie von vor der Jahrhundertwende 1800 nicht ferne steht. Sachte, aber entschieden hat Goethe kritische Töne gegenüber dieser Orientierung an der Vergangenheit, wie sie Joseph auszeichnet, angedeutet. Wilhelm überfällt angesichts der erstaunlichen Übereinstimmung zwischen der biblischen Geschichte und ihren späten Nachahmern eine "wundersam altertümliche Stimmung", in der er sich beinahe um 1800 Jahre zurückversetzt fühlt (W 21). Solcher Gefühlsromantik bietet die Welt der "Wanderjahre" aber wenig Platz.

Andernorts übt Goethe vehemente Zeitkritik am naturalistischen und frömmelnden Kunststreben. Noch 1815 donnert er in einem Brief an die Hoftheater-Commission vom 4.XI.:

leider haben sich Autoren, Schauspieler, Publicum und Urtheilende vereinigt, eine falsche, kunstzerstörende Natürlichkeit auf das deutsche Theater einzuführen. Da soll alles wirklich hingestellt und der Einbildungskraft nichts überlassen werden.³⁴²

Im überlegenen, ironisch durchgeistigten Kunstgefüge der "Wanderjahre" war es aber nicht nötig, den Irrtümern eines kunstzerstörenden Naturalismus eine direkte Absage zu erteilen. Die tragische Sprengkraft dieses Konflikts hat Goethe den "Wahlverwandtschaften" überschrieben, so daß er in dieser vom Kontext relativierten Novelle konzilianter sein und der ganzen Erzählung sogar Züge der Lebendigkeit und Frische geben konnte. Der poetologische Sinn der Josephsnovelle bestünde dann darin, daß sie am Beginn des Romans das für sein Selbstverständnis grundlegende Begriffsverhältnis von Natur und Kunst spielerisch thematisiert und insofern in die Problematik des Buches einführt, ohne aber selbst eine positive Möglichkeit künftiger Kunstentwicklung aufzuzeigen. Josephs naturalistisches Kunstmißverstehen bietet allenfalls den Boden für eine - von Goethe durchaus respektierte, daher auch nicht hier verurteilte - handwerkliche Kunst der Ausbesserung und Verschönerung, deren 'poietische' Möglichkeiten sich aber aufs alltäglich Nützliche beschränken. Joseph kann damit nicht die Kunstkonzeption der "Wanderjahre" repräsentie-

342 WA IV.26.130.

ren, die - ungeachtet ihrer Absage an den Kunstenthusiasmus der Geniezeit - der Kunst eine der gesellschaftlichen Entwicklung gegenläufige Poetik zuschreibt, während Joseph den dazu erforderlichen Grad von Bewußtheit und Abständigkeit nicht erreicht, wie auch bei ihm das "Reale" nicht "geläutert" genug ist.³⁴³ Mit anderen Worten: Wäre Joseph eine echte Widerspiegelung der Poetik des Gesamtwerks, so könnte sich dieses niemals zu einem so komplexen Roman entfaltet haben. Die Multiplizierung der Erzählfunktion zur Anlage als Archiv erweist (als eine bewußt gestaltete Differenzierung und Künstlichkeit) die weltabgeschiedene Einfachheit der Josephsnovelle als eine nur private Möglichkeit. Die "Wanderjahre" als Romanarchiv gehen gegenüber dieser Novelle einen fast diametral entgegengesetzten Weg. Aber die zyklische Gesamtanlage verzichtet weitgehend auf teleologische Auszeichnungen und Verurteilungen (wie sie die geschichtsphilosophische Struktur des Bildungsromans implizierte) und kann auch nicht-repräsentative Gegenmöglichkeiten zu ihrem Recht kommen lassen, das sich innerhalb des Ganzen wieder relativiert und ausgleicht. Diese Großzügigkeit und Gelassenheit verbietet es wohl auch der Interpretation, dieser Novelle endgültige Ergebnisse abzupressen. Die Josephsnovelle signalisiert nämlich weder das Ende einer jeden Kunst noch die Geborgenheit in einem "Haus des Seins"³⁴⁴, sondern sie ist ein Spielmodell zwischen Natur und Kunst, eine didaktische Einübung in die Kunst kritischer Transzendentalpoesie.

3. Makarie und ihr Aphorismenarchiv

Makarie, die späteste dem ganzen "Wilhelm Meister"-Komplex eingefügte Partie³⁴⁵, ist zugleich seine anspruchsvollste, seine geistigste Figur:

Wenn man annehmen darf, daß die Wesen, insofern sie körperlich sind, nach dem Zentrum, insofern sie geistig sind, nach der Peripherie streben, so gehört unsere Freundin zu den geistigsten. (W 481)

Innerhalb der in viele Einzelteile auseinander diffundierenden Roman-"Handlung" nimmt Makarie den prominenten Platz eines höchsten Bezugspunktes ein, mit dem die unterschiedlichsten Daseinsbereiche des Romans verknüpft sind. Makarie unterhält Kontakt zu dem aufgeklärten Oheim Hersilies und Juliettes, mit denen sie selbst in engem Briefwechsel steht, Lenardo ist ihr ausgesprochener Lieblingsneffe, seine Verwirrungen um das nußbraune Mädchen verfolgt sie bis hin zur Lösung des Konfliktes in den beiden Teilen von "Lenardos Tagebuch"; auch die Gestalten der Novelle "Der Mann von fünfzig Jahren" wenden sich, wenn sie selbst ihre Probleme nicht mehr zu lösen vermögen, an "jene menschenkennende Freundin" (W 210), die

³⁴³ WA IV.33.27. Goethe an Zelter, 11.V.1820.

³⁴⁴ Hans Joachim Schrimpf, *Das Weltbild des späten Goethe. Überlieferung und Bewahrung in Goethes Alterswerk*, Stuttgart 1956, S. 150.

³⁴⁵ E. Trunz, HA Bd. 8, S. 549.

schließlich die Verirrungen von Schein und Sein durch das Verhalten ihres sittlich-magischen Spiegels zu lösen versteht. Makarie finanziert schließlich zu einem beträchtlichen Teil Lenardos Auswanderungsunternehmen, und im Kapitel III.14 wird sie noch einmal Anlaß, daß fast das ganze Romanpersonal - bis hinab zu Philine und Lydie - ihr seine Aufwartung macht. In diesem Zusammenhang wird Makarie sogar ausdrücklich als "die Heilige" apostrophiert - eine Bezeichnung, die sie, wie andernorts Natalie (L 244) oder Ottilie, zur höchsten menschlichen Erscheinungsform macht (W 472). Makaries liebendes Ausgleichen aller Verwicklungen erweist sie als die moralisch-sittlich höchste Instanz im Roman. Die durch das pädagogische Programm des Turms ausgelösten Zwangsmechanismen lösen sich in Makaries weiblich-liebender Umgebung auf, wie andererseits die Pädagogische Provinz als männlich-harte Fortsetzung des Turmethos in ihrer ganzen Problematik sichtbar wird. In ihrer Bedeutung als geistigste und überlegenste Figur der "Wanderjahre" tritt Makarie an die Stelle, die in den "Lehrjahren" und ihrer teleologisch ausgerichteten Struktur Natalie einnahm. In der anders gearteten, zyklischen Anlage der "Wanderjahre" läuft nicht mehr die ganze Handlung auf diesen Höhepunkt hinaus, sondern baut ihn in ihren kaleidoskopartigen Kosmos ein.

Makarie ist zugleich die zukünftigste Gestalt der "Wanderjahre": Während im ersten Buch des Romans sonst an drei Stellen davon die Rede ist, daß der Sohn in der Regel die Anlage des Vaters nicht fortführt und dieser daher seinen Enkel abwarten müsse, wird von Makarie ausdrücklich erwartet, daß sie "zu Gunsten unserer Urenkel in das irdische Leben und Wohltun" (W 484) wieder einwirken werde, nachdem sie sich zwischenzeitlich gar aus dem Sonnensystem entfernen würde. Makarie greift damit am weitesten in die Zukunft aus, sie ist die kühnste Vision in diesem Roman, "welche auszusprechen man kaum wagen darf" (W 481), und zugleich - durch ihre "sittliche Astrologie"³⁴⁶ - die modernste.

Gerade deswegen muß sich an ihr überprüfen lassen, inwiefern der Kunst in der technisch-naturwissenschaftlichen Welt der "Wanderjahre" überhaupt noch jene Rolle zukommt, die oben (S. 57ff.) behauptet wurde. Was die Darstellungsweise Makaries betrifft, so gilt für sie Ähnliches wie für den Abbé der Turmgesellschaft: Auch Makarie wird primär in ihren Wirkungen und Spiegelungen faßbar, kaum aber direkt geschildert. Nachdem Hersilie Wilhelm auf Makarie verwiesen hat, tritt ihm im Kapitel I.10 zunächst eine ganze Reihe von Mittelpersonen entgegen, deren letzte, Angela, dann "die Ankunft Makariens" verkündigt. Die kurze Szene mit Makarie, die sich anschließt, ist fast nur symbolisches Bild (so etwa der grüne Vorhang etc.) und sachlicher Dialog. Makarie wird erst deutlicher durch das Gespräch Wilhelms mit ihrem Hausfreund, dem Astronomen, auf der Sternwarte. Wilhelm erhält ferner Zugang zu Makaries Archiv, dessen Innerstes aber, "Makariens Eigenheiten", erfährt er dann durch Angela, die ihm davon Mitteilung macht, inwiefern Makarie sich "geistig als ein integrierender Teil" (W 139) im Sonnensystem bewege. Die

³⁴⁶ Eduard Spranger, Die sittliche Astrologie der Makarie in Wilhelm Meisters Wanderjahren, in: ders., Goethe. Seine geistige Welt, Tübingen 1967, S. 350 - 363.

das Kapitel I.10 beschließende zweite Begegnung Wilhelms mit Makarie dreht sich, wie schon die erste zum Teil, fast ausschließlich um die geistreiche Schilderung eines Familienmitgliedes, Lenardos, und verrät im Spiegel das meiste indirekt über Makarie. Auch das den Makariemythos abschließende Kapitel III.15 erweckt ausdrücklich den Eindruck umständlicher Vermittlung: Makarie wird nicht vom "Erzähler" beschrieben, sondern der ihn in den "Wanderjahren" ersetzende Redakteur legt nur "ein Blatt aus unsern Archiven" vor, erst lange nach der Mitteilung aus dem Gedächtnis aufgeschrieben und daher leider "nicht [...] für ganz authentisch anzusehen" (W 481). Als "ätherische Dichtung" (W 484) wird dieses Blatt am Ende, "Verzeihung hoffend", fast entschuldigt.

Diese komplizierte, umständliche Darstellungsweise läßt schon eines deutlich werden: In der Makariegestalt verdichten sich Erfahrungen, die sich weder "rund" noch "direct" mitteilen lassen (wenn man an den Ikenbrief denken will), so daß der geheimere Sinn dem aufmerkenden, produktiven Leser nur geoffenbart wird, sofern er selbst aus den sich ineinander abspiegelnden Gebilden und Einzelteilen einen Zusammenhang herzustellen vermag. Das die "Wanderjahre" insgesamt kennzeichnende Erfordernis des aktiven Lesers gilt in besonderem Maße für ihre höchste Figur.

Makarie wurde als geistigste und zukünftigste Gestalt des Romans bestimmt: Insofern er eine technisch-naturwissenschaftlich geprägte Gesellschaft beschreibt, steht Makarie zwar einerseits ganz auf der Höhe dieser Entwicklung (man denke an die Pflege der Astronomie und Mathematik in ihrem Kreis), verkörpert aber auch andererseits auf eine höchst individuelle Weise die Naturschau. Makarie ist, wie analog Montan, eine der großen Individuen des Romans, die gerade als solche den abständigen Blick der Ausnahme auf die Regel haben und den Zug ihrer Zeit ins A-Individuelle, Gemeinschaftliche erkennen. Sofern Makarie mit ihrer individuellen Verbindung des Ethischen und Naturwissenschaftlichen die in den "Wanderjahren" zur Darstellung kommende allgemeine Entwicklung in einem Brennpunkt zusammenfaßt, so steht sie doch zugleich als erkennendes Individuum außerhalb der großen Gemeinschaftsverbände dieses Romans. Ihre Eigenart besteht darin, in ihrer Individualität das Allgemeine aufzufangen, es aber gleichzeitig in der Distanz zu durchschauen. Der hervorstechendste Zug ihres Charakters besteht sicherlich darin, daß sie das Sonnensystem nicht nur intuitiv durchdringt, sondern sich als ein integrierender Teil darin bewegt. Es ist vielleicht nicht unmöglich, diese unabsehbare Vorstellung dahingehend zu konkretisieren, Makarie mit einem bestimmten Teil des Sternensystems in Verbindung zu bringen.³⁴⁷

³⁴⁷ Die Forschung, sofern sie sich überhaupt Makarie zuwandte, hat stets die religiösen Züge betont. Nach Spranger, a.a.O. (S. 160, Anm. 346), stellt sie die "Verbindung mit der Welt metaphysischer Geheimnisse" her (S. 350). Deli Fischer-Hartmann, Goethes Altersroman. Studien über die innere Einheit von Wilhelm Meisters Wanderjahre, Phil. Diss., Prag 1941, S. 101, deutet Makaries Naturfrömmigkeit als "höchste Form des religiösen Menschentums". Diesen Deutungen folgen auch Schrimpf, Weltbild, a.a.O. (S. 159, Anm. 344), Trunz im Kommentar der HA Bd. 8, Staiger (Goethe, Bd. 3, S. 176) und

Wenn man bedenkt, daß von den 9 Planeten zur Zeit Goethes 7 entdeckt waren, von diesen aber wiederum 6 in den beiden Makariekapiteln erscheinen, nämlich Merkur - er am verstecktesten, nämlich repräsentiert durch das Quecksilber (W 136), Venus (Wilhelm sieht sie als Morgenstern), die Erde, dann Mars und Jupiter - an ihnen vorbei bewegt sich Makarie auf den Saturn zu: "Dorthin folgt ihr keine Einbildungskraft" (W 484), und man sich fragt, warum Goethe den seit 1781 bekannten Planeten *Uranos* nicht auch erwähnt, so kann man Makarie als eine Inkarnation dieses Planeten verstehen, zumal die weibliche Form "Urania" die Muse der Astronomie und Mathematik darstellt. Daß es sich dabei nicht um pure Spekulation handelt, geht auch aus Goethes Handschrift hervor, die den Makariemythos dem "gränzenlosen Raum" verbindet, "in welchem aber doch neuerlich doch der Uranos entdeckt worden und also ihr Verhältniß zu unserm Sonnensystem noch denkbar bleibt".³⁴⁸ Die von Urania vertretenen Künste, die den Kreis Makaries prägen, verkörpern die am weitesten vorangetriebene Künstlichkeit und Mittelbarkeit der letztlich auf Naturbeherrschung ausgerichteten Naturwissenschaft, wie sie durch die Entwicklungsstadien der "Wilhelm Meister"-Romane und ihrer Fassungen immer deutlicher zu verfolgen war. In Makarie allerdings erreicht sowohl der Prozeß einer Verbindung von Naturschau und -wissenschaft, von vermittelnder Kulturisierung der Natur seinen Höhepunkt als auch das durch den Turm in den "Wilhelm Meister" eingeführte ethische Moment.

Zwei Zeitströmungen fließen hier zu einer eigenartigen, in gewissem Sinne abschließenden Ausprägung zusammen: die vom Todesgedanken losgelöste Unsterblichkeitshoffnung, wie sie der Rationalismus emporgetrieben hat, und die lebhafteste Anteilnahme an den neuen Entdeckungen im Sonnensystem, vornehmlich im Anschluß an die Arbeiten von Herschel, Gauß, Olbers, Schröter.³⁴⁹

Makarie als höchste Steigerung des "Wilhelm Meister"-Romans hat Goethe auf mittelbare, aber dennoch unübersehbare Art deutlich werden lassen, indem er Makarie an frühere Gestaltungsmöglichkeiten des Verhältnisses von Natur und Kunst, verstanden als ein Medium poetologischer Selbstreflexion, anschließt: Der ungläubige Astronom und Mathematiker gesteht schließlich seine überzeuete Bewunderung Makaries ein:

Albert Fuchs (Makarie, in: ders., Goethe. Studien, Berlin 1968, S. 97 - 117). Hier soll unter Absehung dieser schon gesehenen Motive Makarie aus dem Blick auf die naturwissenschaftliche Welt der "Wanderjahre" und auf das Aphorismenarchiv gelesen werden. Der wohl wichtigste Aufsatz in diesem Zusammenhang ist dann der von Georg-Karl Bauer, Makarie, in: GRM 25 (1937), S. 178 - 197.

³⁴⁸ Auf Goethes Beschäftigung mit Tiedges Lehrgedicht "Urania" weist G.-K. Bauer hin (S. 183). Vgl. Eckermann, 25.II.1824. Über den Uranos-Entdecker Herschel vgl. ferner Goethe zu Eckermann, 1.II.1827 (S. 236f.). Das Zitat nach WA I.25, 2.203.

³⁴⁹ G.-K. Bauer, Makarie, a.a.O. (Anm. 347), S. 184.

Nun warum sollte Gott und die Natur nicht auch eine lebendige Armillarsphäre, ein geistiges Räderwerk erschaffen und einrichten, daß es, wie ja die Uhren uns täglich und stündlich leisten, dem Gang der Gestirne von selbst auf eigne Weise zu folgen im Stand wäre. (W 483)

Das Stichwort vom Uhrenräderwerk läßt hellhörig werden. Zunächst hieß es von Mignons Eiertanz, daß sie sich dabei "wie ein aufgezogenes Räderwerk" (L 123) bewege, später heißt es von Shakespeares Figuren:

Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte, sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, was sie treibt. (L 206)

Auf sinnfälligste Weise verkörpert das Stichwort vom Räderwerk bei Mignon, Shakespeare und Makarie drei einander ablösende Stadien poetologischer Transparenz. War bei Mignon der Tanz dem bewußtlos-mechanischen Ablauf eines Räderwerks verglichen worden und bei Shakespeare der Uhrenmechanismus in seiner Durchsichtigkeit Symbol für die sich ihrer Fiktivität selbst bewußte Kunstwahrheit, die die Erzeugung der Illusion offenbart, so war doch noch in beiden Fällen das "Räderwerk" Ausfluß einer menschlichen Verantwortung: Einmal ist es Mignons Körperlichkeit, die den Tanz zum Räderwerk macht, dann ist es der bewußt konstruierende Geist Shakespeares, der seine fiktiven Gestalten zugleich in ihrem Funktionieren deutlich werden läßt. Makarie dagegen wird nicht mehr einem Räderwerk verglichen, sie ist ein solches gleichsam existenziell, und außerdem ist es nicht mehr von menschlichen Kräften, sei es Körper oder Geist, gelenkt, sondern ausdrücklich von Gott und der Natur geschaffen. Repräsentiert Mignon die bewußtlose Unmittelbarkeit, wie sie für den realistischen Erzählduktus der "Theatralischen Sendung" gilt, Shakespeare dagegen bereits die ironische Abständigkeit der "Lehrjahre", so vertritt Makarie als ein die Grenzen des Menschlichen sprengendes geistiges Räderwerk eine Erfahrung, die nicht mehr, wie in den "Lehrjahren" noch gerade möglich, rund und direkt mitzuteilen ist: Makarie kann nicht mehr von einer einzelnen Erzählerfigur legitimiert werden, ihr Bild muß sich der Leser aus vielen Einzelteilen zusammentragen. Daß Goethe die drei maßgeblichen Repräsentationsfiguren für sein Kunstverständnis: Mignon, Shakespeare und Makarie unter dem Bild des Räderwerks aufeinander bezieht, ist angesichts des für Goethe pauschal angenommenen natürlichen Organismus-Denkens besonders verwunderlich: Die mit dem Räderwerkvergleich betonte Konstruiertheit steht in Opposition zu dem von vielen Zeitgenossen vorgetragenen Organismuspostulat.³⁵⁰ Soll sich die These vom selbstreflexiven Grundzug der Poesie in den "Wanderjahren" bewahrheiten, dann muß sich auch an der geistigsten und fort-

³⁵⁰ Vgl. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. I. Teil, Frankfurt 1982, S. 153ff.

geschrittensten Gestalt ein Indiz ergeben, das diesen poetischen Erzählinhalt auch poetologisch relevant werden läßt. Anders formuliert stellt sich nun abschließend die Frage, welche Kunstform den Niederschlag der Erfahrung Makariens im Roman selbst repräsentiert. Es ist die Kunst- und Denkform des *Aphorismus*, die Goethe Makarie und ihrem Kreis zugewiesen hat - als die geistigste und abstrakteste Erkenntnisform, die innerhalb eines literarischen Werkes noch möglich ist. Die Zuweisung dieser geistigsten Form zur geistigsten Figur des Romans entspringt einer bewußten Gestaltungsabsicht Goethes, zumal im ersten Makariekapitel ausführlich die Gedankenform des Aphorismus thematisiert wird. Makarie selbst betont, daß ihr Gespräch mit dem Astronom, dessen Resultat gleichfalls aphoristisch festgehalten wird, "nichts festsetzen, nichts nach außen wirken, sondern nur uns aufklären" will (W 128). Intuitiv erkennt Wilhelm die analogische³⁵¹ Erkenntnisweise dieser Denkform und möchte an diesem Gespräch teilnehmen, bei dem der Astronom sich hinter einer Autorität verschanzt und deren Stellungnahme vorliest. Anderntags wird Wilhelm bereits in Makariens Archiv zugelassen, liest dort die am Vorabend vorgetragenen Blätter, aber auch die "aus einem geistreichen Gespräch" hervorspringenden Gedanken und Samenkörner,

besonders achtete er die Hefte kurzer, kaum zusammenhängender Sätze höchst schätzenswert. Resultate waren es, die, wenn wir nicht ihre Veranlassung wissen, als paradox erscheinen, uns aber nötigen, vermittels eines umgekehrten Findens und Erfindens, rückwärts zu gehen und uns die Filiation solcher Gedanken von weit her, von unten herauf, wo möglich zu vergegenwärtigen (W 137).

Die in Makarie Gestalt werdenden Erfahrungen, das nicht mehr menschlich faßbare Räderwerk einer zunächst empfindsamen, dann aber auch naturwissenschaftlich-mathematisch bestätigten Naturschau, die gleichwohl Linderung und Auflösung aller Probleme umgreift, forderte seine künstlerische Entsprechung in den Aphorismen. Gemäß der oben entwickelten subversiven Poetik entspricht auch hier der Durchdringung naturwissenschaftlicher, technischer und ethischer Phänomene als Umkehrung das künstlerische Verfahren aphoristischer Erkenntnis, wobei sich der Aphorismus gerade durch das Erkenntnisverfahren der Umkehrung zu konstituieren vermag.³⁵² Als eine Denkform, die sich für Goethe vor allem mit der fruchtbaren Paradoxie eines Parallelismus im Gegensatz verbindet, kann der Aphorismus geradezu symptomatischen Charakter für die Poetik des späten Goethe gewinnen, die sich bewußt als Antwort eines *Einzelnen* auf eine *allgemeine* gesellschaftliche Entwicklung verstanden hat. Genau in diesem Grenzgebiet zwischen Einzelem und Allgemeinem, zwischen individueller Erfahrung und vorgegebener Ordnung blitzt aber auch die Möglichkeit aphoristischer Erkenntnis auf, und es ist kein Zufall, daß sich mit der nachitalienischen Umkonzeption des "Wilhelm Meister" zu den "Lehrjahren" eine Verbindung von Aphorismus und Roman etabliert - der Be-

³⁵¹ Vgl. G. Neumann, *Ideenparadiese*, a.a.O. (S. 20, Anm. 56), S. 631 - 633.

³⁵² Vgl. ebenda, S. 116ff.

ginn liegt im Lehrbrief Wilhelm -, die sich über die "Wahlverwandtschaften" (Ottilies Tagebuch) bis zu den "Wanderjahren" verstärkt. Die von der kopernikanischen Wende Kants her zu begreifende Etablierung einer "transzendentalen Moralistik"³⁵³, die die Bedingung der Möglichkeit menschlichen Erkennens, nämlich den Konflikt von Einzelnem und Allgemeinem, zugleich als Voraussetzung aphoristischer Erkenntnis reflektiert, - diese im Sinne Kants transzendental zu nennende Moralistik wird übergriffen von der ins Kunstwerk transformierten Selbstreflexion kritischer Transzendentalpoesie, die ihre eigene Bedingung der Möglichkeit bedenkt. Diesen Prozeß schildert Goethe, indem er in den Makariekapiteln der "Wanderjahre" die "Entstehung" des Aphorismus vorführt und ihn zugleich als Bestandteil seines transzendentalpoetischen Dichtens in den Roman als Aphorismensammlung einführt.

Goethe reflektiert so unauffällig wie prägnant die Voraussetzungen aphoristischer Erkenntnis, wenn er sie aus dem Gespräch sich entwickeln läßt³⁵⁴ und als keimhafte "Samenkörner" versteht - ganz im Sinne Lichtenbergs, des "ersten deutschen Aphoristikers"³⁵⁵, der seine aphoristischen Bemerkungen als "Samenkörner von Wissenschaften"³⁵⁶ verstand. Goethes Vorstellung des richtigen Erkenntnisverfahrens entspricht auch die von Makarie und Wilhelm dem Aphorismus zugewiesene Analogie.

Einiges spricht sogar für eine reale Verbindung von Makaries Aphorismen zu Lichtenberg als dem Inaugurator transzendentaler Moralistik: Wenn man bedenkt, daß ursprünglich im Roman der Astronom und Naturforscher, der Makarie zur Seite steht, seiner Sympathie für Lichtenberg Ausdruck verleihen sollte und ihm die auf Lichtenberg bezogenen Sprüche, die dann in "Aus Makariens Archiv" gedruckt wurden, zugewiesen waren³⁵⁷, so ergeben sich erste Hinweise auf die Nähe zu Lichtenberg. Diese erhärten sich dadurch, daß Lichtenberg ja eine Schrift über den Uranos-Entdecker Herschel vorlegte: "Etwas von Herrn Herschels neuesten Entdeckungen", ferner dadurch, daß Lichtenberg - ähnlich wie Goethes Astronom - Brillen als positive Erkenntnismöglichkeit auffaßte und schließlich selbst auf die Begriffsfelder "Uhr" und "Astronomie" bevorzugt zurückgriff.³⁵⁸ Astronomische Vorstellungen Lichtenbergs³⁵⁹ prägen ja den Makariemythos wesentlich, und der für die "transzendente Moralistik" entscheidende Gedanke der "kopernikanischen Wende" bezieht gleichfalls seine Kraft aus astronomischen Erkenntnissen, so daß sich hier Makariemythos und Uranosentdeckung, Goethe und Lichtenberg, transzendente Moralistik und kritische Transzendentalpoesie in einem geometrischen Ort treffen.

353 Ebenda, S. 41f., 68, 74f., 737ff. u.ö.

354 Ebenda, S. 220ff.

355 Ebenda, S. 206.

356 Ebenda, S. 227 zitiert.

357 WA I.25, 2.61.

358 Vgl. G. Neumann, *Ideenparadiese*, S. 122f. und 181 - 193.

359 Vgl. die MuR 714 "Aus Makariens Archiv".

Noch wichtiger als diese Bezugnahme der Makariekapitel auf die Tradition der Aphoristik ist aber die Einbettung dieses Bezugs in den transzendentalpoetischen Kontext. Der Aphorismus ist als die aus dem Konflikt von Einzelnem und Allgemeinem resultierende Denkform die poetologisch-formale Entsprechung zur poetisch-inhaltlich erzählten Makariegestalt, die als einzelne gerade den tiefsten Blick ins Allgemeine, in Natur, Religion, Gesellschaft und auf den Menschen hat. Makaries Aphoristik wird damit der geistigste Teil der Romanpoetik, die die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung noch darstellen kann, indem sie ihr eine subversive Poetik der Künstlichkeit und Umwege gegenüberstellt. Sowenig wie Goethes Roman realistisch seine Zeit darstellt (Goethe spricht von "rund" und "direct"), sondern die Umwegpoetik der ironischen Selbstreflexion als zyklische Archivanlage bemüht, genau so entziehen sich auch die Aphorismen aus Makaries Archiv dem direkten Zugriff und lassen sich nicht als summarische Resultate "verwenden", sondern fordern eben vom Leser ein umgekehrtes Finden auf Rück- und Umwegen. Makaries Gedanken sind niemals griffige Ergebnisse, sondern "Steine des Anstoßes" (W 494), die aller Pragmatik eine umständliche, gegenökonomische Erkenntnis entgegensetzen. Sie lassen sich nicht wie im Bezirk des Oheims als goldene Merksprüche anbringen, sondern müssen von der Bemühung des Lesers synthetisiert werden. Der Leser bekommt keine Ergebnisse zugesprochen, sondern Paradoxien vorgesetzt, die er auf ihre Ursprünge zurückverfolgen und auflösen muß:

Alles wahre Apperçu kömmt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelglied einer großen productiv aufsteigenden Kette.³⁶⁰

Damit wird die Lektüre der Aphorismensammlungen, des geistigsten Teils des Romans, zum Spiegel der Romanlektüre: Die "Wanderjahre" selbst bilden ja ein großes Archiv, dessen Papiere der Redakteur nicht einheitlich verantwortet, sondern dem Leser zur Integration überläßt. Diese Analogie hält sich auch im einzelnen durch: Makaries Aphorismenarchiv enthält (wie schon der Lehrbrief) Auszüge aus Hippokrates, Plotin und einem irrtümlich Sterne zugeschriebenen "Koran", entsprechend weist der Roman eine Vielfalt von Formen und Texten auf, darunter die Übersetzung der "Pilgernden Törlin" und Meyers Bericht über die Weber in "Lenardos Tagebuch". Der Aphorismus wird zum kleinsten Auszug des Romans, der Roman zum Makroaphorismus, der aber nicht mehr den Mut hat, sich als Modell menschlicher Erkenntnis überhaupt zu begreifen, sondern in einer vom "Ende der Kunst" bedrohten Zeit sich auf sich selber besinnen und aus sich heraus legitimieren muß.

Wie in den "Lehrjahren" der Turm die unleugbar progressivste Gestalt der geschichtsphilosophischen Entwicklung vorstellte (ungeachtet dessen, daß Goethe diese Position nicht verabsolutierte), so muß in den "Wanderjahren" Makarie als die am weitesten in die Zukunft entrückte Figur angesehen werden: Wie schon beim Turm handelt es sich auch hier um eine fast ausschließliche

360 WA II.6.222.

Schriftwelt, in der sogar die Spontaneität des Gesprächs sofort dem fixierten Archiv übermittelt wird. Nicht nur, daß Makarie verschiedentlich durch Briefe in die Romanhandlung eingreift (an Hersilie und Juliette, an die Schwester des "Mannes von fünfzig Jahren"), das Gespräch mit Wilhelm und dem Astronom besteht in einer Vorlesung, wird aber doch, sofern es zu "einzelnen guten Gedanken" führte, archivarisches erfaßt. Auch das wesentliche Makarienkapitel III.15 wird in die Abstraktheit eines nicht-authentischen Blattes aus dem Archiv des Redakteurs entrückt. Makaries Archiv, aus dem der geistigste Teil des Romans hervorgeht, ist nicht weniger als die Selbstlegitimation der Schrift- und Archivwelt des Romans, die ihrerseits zu lesen ist als Antwort auf eine gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung, deren prominenteste und widersprüchlichste, überlegenste Vertreterin wieder Makarie ist. Unter allen Erfahrungen, die in die "Wanderjahre" eingehen, gehört Makarie zu denen, die am wenigsten "rund" und "direct" mitzuteilen sind. Die Aphorismen, deren einige ursprünglich als Aussprüche des Astronomen vorgesehen waren, und die Einordnung des Makarienmythos in einen Schriftzusammenhang sind die adäquaten künstlerischen Gestaltungsmittel dieser Erfahrung.

4. Der Mann von fünfzig Jahren

Die längste Novelle des gesamten Romans hat Goethe zwischen die "Pädagogische Provinz" und die Szene am Lago Maggiore eingebettet: So stellt der "Mann von fünfzig Jahren" eine in ihrem Charakter als Erzählung betonte Unterbrechung zwischen zwei eher didaktischen Partien dar, einmal den abstrakten Belehrungen und Mitteilungen, die Wilhelm in der Provinz erhält, sodann der als Warntafel verstandenen Italienszene mit ihrem scheitern den Versuch einer Rückkehr ins Paradies (s.u.).

Das Thema der Novelle läßt sich allgemein beschreiben: hier wird die Unterbrechung der genealogischen und ökonomischen Ordnung, wie sie vor Beginn der Novelle festliegt, durch Liebe zum Geschehen, dessen Erzählgang sich dann im einzelnen als der Umweg vom Schein zum Sein der Wirklichkeit darstellt. Dabei steht der dialektische Bezug von *Innen* und *Außen* im Mittelpunkt, symbolisch gesteigert durch die Position zwischen zwei Spiegeln - gemäß Goethes Versuchen zu den entoptischen Farben. - Eine poetologische Fragestellung richtet ihr besonderes Augenmerk stets auf den Anfang einer Erzähleinheit, weil dieser Anfang als Anfang der Erzählbarkeit zu verstehen ist: Was dem Anfang der Erzählung vorausgeht, ist wohl aus guten Gründen von der Erzählung selbst ausgeschlossen worden; diese setzt jeweils an einem prägnanten Punkt ein. Im Fall des "Mann von fünfzig Jahren" erfährt der Leser zweierlei über die dem Novellenbeginn vorausliegende Zeit: Der Major konnte für seine Schwester, die Baronin, und sich die ökonomischen Verhältnisse mit ihrem Bruder, dem Oberfeldmarschall, so lösen, daß dieser die beanspruchten Güter seinen Geschwistern, der Baronin und dem Major, oder deren Kindern, Hilarie und Flavio, abtritt. "Wir sehen ruhig zu, wie unsre Kinder emporwachsen, und es hängt von uns, von ihnen ab, ihre Verbindung zu beschleunigen" (W 183). Der Ordnung der ökonomischen Verhältnisse soll die von der Ge-

neologie gewünschte Verbindung der Geschwisterkinder Hilarie und Flavio folgen: Ginge diese Rechenoperation ohne weiteres auf, gäbe es nichts zu erzählen, und es "gibt" die Novelle auch erst von dem Augenblick an zu erzählen, da Hilaries Neigung diesen Plan durchkreuzt: "indessen wir uns alle Mühe geben uns ökonomisch vorzusehen, so spielt uns die Neigung einen solchen Streich!" (W 183) Goethes viel spätere, berühmt gewordene Novellendefinition gegenüber Eckermann am 29.1.1827, die Novelle sei "eine sich ereignete unerhörte Begebenheit"³⁶¹, in der Praxis vorwegnehmend, erkennt der Major auch gleich, "wie sehr unsere Verhältnisse durch ein so unerwartetes Ereignis gestört werden müßten" (W 184): Allerdings verdankt dieser Störung die Erzählung ihren Ursprung. Das unerwartete Ereignis macht den an sich erzählerisch irrelevanten Plan einer genealogisch-ökonomischen Ordnung kunstfähig und erzählbar. Hätte Hilarie komplikationslos Flavio geheiratet, gäbe es von dieser Beziehung so wenig zu erzählen wie von jeder glücklichen Liebe: Immer nur der Weg zum Glück, der überdies eigentlich ein Umweg ist, oder der Weg hinweg vom Glück ist erzählbar, "Die Gegenwart weiß nichts von sich". Auf das abstrakt formulierte Grundthema der Novelle bezogen, den Wechselbezug von Innen und Außen, läßt sich die poetologische Bedeutung dieser Novelle so verstehen: Die Frage nach dem konkreten Novellenbeginn als der Existenzvoraussetzung dieses Textes führt zu der Einsicht, daß es der Schnittpunkt zweier Ordnungsvorstellungen ist, der die Möglichkeit der Kunst im allgemeinen und dieser Novelle im besonderen aus sich entläßt. Die Novelle beginnt dadurch, daß dem ökonomisch und genealogisch motivierten Verheiratsplan, der die Liebe zwischen Flavio und Hilarie gleichsam von außen nach innen stiften will, Hilaries tief gefühlte, von innen nach außen wachsende Neigung zu ihrem Onkel entgegensteht. Der Kreuzungspunkt beider Linien, von außen nach innen und von innen nach außen, erzeugt Kunst, jede Linie für sich betrachtet wäre kaum erzählenswert. Diese Eingangsvoraussetzung wird im Verlauf der umfangreichen Novelle in einer kritisch-transzendentalpoetischen Selbstreflexion wiederholt gespiegelt: Die formale Bedingung der Möglichkeit dieser Novelle wird *in* ihr selbst noch einmal poetisch erzählt und dargestellt. Vor dem folgenden, textnahen Interpretationsgang sei auch hier die Grundstruktur möglichst abstrakt herausgestellt: Der Inhalt der Novelle läßt sich dann als ein Konflikt ebenfalls zweier Ordnungsvorstellungen (in drei Stadien) beschreiben. Das erste Stadium ist ein Zustand der Selbsttäuschung, den der kosmetische Jugendfreund des Majors durch sein verderbliches Plädoyer einer Bildung von außen nach innen verursacht. Diese Selbsttäuschung zerbricht aber an ihrer inneren Unstimmigkeit und führt zur Enttäuschung (zweites Stadium), die den Prozeß der Erkenntnis, aber auch sittlicher Besserung als ein Gedeihen von innen nach außen einleitet. Dieser bewußt abstrakten Vorgabe muß nun die Textinterpretation die Basis geben. Durch die Zuneigung seiner jüngeren Nichte geschmeichelt verfällt der Major zunehmend der Selbsttäuschung: Innerhalb kürzester Zeit wandelt sich seine Empfindung für Hilarie von der des Vaters zu der des Eiferstüchtigen, dann zu

³⁶¹ Eckermann, S. 225.

der des Liebhabers, welchem Gefühl er sich dann überläßt, "ohne zu denken wohin das führen könne" (W 187). Daß diese Liebe nicht natürlich von innen nach außen gewachsen ist, sondern sich der äußerlichen Eitelkeit und Geschmeicheltheit verdankt, macht den eigentlichen Gegenstand der Täuschung des Majors aus. Nur zu gern glaubt er jetzt, da draußen Frühling ist, "an die Wiederkehr seines eignen Frühlings" (W 185), er mustert sein Äußeres pedantisch und ungewohnt genau vor dem Spiegel, schließlich kommt im rechten Augenblick der Jugendfreund zu Besuch, der sich sehr viel mehr als Kosmetikkünstler denn als Schauspieler erweist: Nur zu gerne läßt sich der Major von ihm bestätigen, daß man gut täte, "das Äußere über dem Innern nicht ganz zu vernachlässigen" (W 188), nicht jeden, "der sein Äußeres bedenkt, für eitel [zu] erklären" (W 189) und auch "dem Äußeren einige Nahrung zu geben, das oft viel früher als das Innere abnimmt" (W 189). Der schauspielende Jugendfreund - als ein Muster der "Verjüngungskunst" (W 193) - entwirft eine dem Major willkommene Verteidigung des Scheins und der äußerlichen Täuschung - weit entfernt von jeglicher Erinnerung an das theatrale Grundgesetz selbstbewußter Illusion. Gemäß der verderblichen Maxime des Freundes: "Eine leere hohle Natur wird sich wenigstens einen äußern Schein zu geben wissen, und der tüchtige Mensch wird sich bald von außen nach innen zu bilden" (W 191), fühlt sich der Major nach der ersten Verjüngungsnacht "von innen nach außen erfrischt" (W 195), so daß er sich in der anschließenden Szene mit Hilarie vor dem Familienstammbaum trotz des Altersunterschiedes einer Liebeserklärung glaubt nicht enthalten zu müssen.

Auf der dem Geschehen um den Major spiegelbildlich analogen Ebene um Flavio und die schöne Witwe wiederholt sich das Verhältnis einer von außen nach innen projizierten Selbsttäuschung: Noch deutlicher als beim Major zeigt sich bei Flavio, daß seine Liebe zur schönen Witwe nicht gewachsen und gegründet ist, denn schon in seinem Bericht gegenüber dem Vater, wonach ihm die Witwe eines "vor kurzem [!] verstorbenen Mannes" "von Herzen angehörig" sei (W 199), erkennt der erfahrene Major (der aber selbst gegenüber dem eigenen Sohn sich verstellt und ihn "mit einem zweideutigen Lächeln" (W 198) zum Reden bringt) nicht mehr als "nur die leichte Gefälligkeit einer allgemein gesuchten Frau" (W 199). Da diese offensichtliche Täuschung des Sohnes aber dem Vater willkommen ist, beläßt er ihn in ihr - auch nachdem er die Witwe selber kennengelernt hat. Der Major läßt auch sich von dem einnehmenden Wesen der Witwe umgarnen, in ihrer Unterhaltung findet das ernsthafte Grundthema Innen-Außen geistreich-belanglosen Niederschlag, indem das Gedicht des Majors durch die gestickte Brieftasche der Dame seinen schönsten Einband finden soll. Dem Major wie dem Leser wird jedenfalls klar, daß Flavios Liebe auf unsicherem Boden (ohne gegenseitige Bestätigung) gewachsen ist. Nach der Enttäuschung Flavios, die sich zur lebensbedrohlichen Katastrophe zuspitzte, wird der "weibliche Frevel" der Witwe offenkundig:

Um ihren bisher leidenschaftlichen Verehrer Flavio einer andern Liebenswürdigen, welche Absicht auf ihn verriet, nicht zu überlassen, wendet sie mehr scheinbare Gunst als billig ist an ihn. Er dadurch aufgeregter und ermutigt sucht seine Zwecke heftig bis ins Ungehörige zu verfolgen, worüber denn erst Wider-

wärtigkeit und Zwist, darauf ein entschiedener Bruch dem ganzen Verhältnis unwiederbringlich ein Ende macht. (W 236)

Das Geflecht dieser Selbst- und Wechseltäuschungen, die auf äußern Schein zurückgehen, wird noch erweitert durch die Baronin, die ihre Sorge über die "geborne Kokette" (W 211) von Witwe Makarie mitteilt, ohne die Witwe selbst zu kennen.

Vor dem Hintergrund einer symbolträchtigen Winterlandschaft läßt Goethe diese Täuschungen zerstieben und leitet mit der schmerzlichen Enttäuschung einen heilsamen Erkenntnisprozeß ein, der schließlich - wiederum außerhalb des Erzählten - in die Restitution der natürlichen, genealogischen und ökonomischen Ordnung zurückführt und damit eine dauerhafte Bildung von innen nach außen ermöglicht. - Die enttäuschende Szene Flavios wagt der Novellen-erzähler nicht zu schildern, "aus Furcht, hier möchte uns die jugendliche Glut ermangeln" (W 227). Um so ausführlicher, peinlicher, genauer wird aber die Erkenntnis des Majors eingeleitet, dessen Frühling vom Winter des Alters überholt wird: Bei der Durchsicht seiner Gedichtexzerpte stellt er fest, "daß die Stellen größtenteils Bedauern vergangener Zeit, vorüber geschwundener Zustände und Empfindungen andeuteten" (W 213f.), sein eigenes Jagdgedicht ist eher "ein Abschied von diesen Lebensfreuden" (W 216). Körperlich wird dem Major "das leiseste Gefühl einer unzulänglichen Kraft äußerst unangenehm" (W 216), schließlich fällt ihm noch ein Vorderzahn aus (W 237). Vor allem aber ist es die Begegnung des - bezeichnenderweise einen Umweg abkürzenden - Majors mit Hilarie und Flavio auf dem Eis, die ihm das Schwinden von Hilaries Neigung anzeigt (W 232, 237). Mit dem Grundakkord der Novelle ausgedrückt: "Der Übergang von innerer Wahrheit zum äußern Wirklichen ist im Kontrast immer schmerzlich" (W 234): Die innere Wahrheit ist aber in diesem Fall nicht mehr als Wahn, der, "so lange er dauert, eine unüberwindliche Wahrheit" hat, d.h. auf einer Täuschung durch den äußeren Schein beruht. Die schmerzlich erkannte "äußere Wirklichkeit" ist das scheinfreie Sein, das sich nicht durch Äußerlichkeiten blenden läßt.

Innerhalb der Novelle, die am Schluß in die Aussicht "geordneter" genealogischer Abfolge mündet (die im Kapitel III.14 bestätigt wird), bietet sich dem Major selbst nicht mehr die Möglichkeit zu einer neuen Bindung, wohl aber seinem Sohn Flavio, der sich nach dem katastrophenartigen Bruch mit der Witwe immer mehr Hilarie zuwendet. Hilarie erwidert sein Gefühl, ohne daß bei ihr ein Bruch vorausgegangen wäre: Gerade dieser fließende Übergang vom Vater zum Sohn läßt ihr nachher die Bindung an den Sohn als unschicklich und verbrecherisch erscheinen (W 239). Die Liebe Hilaries und Flavios wächst nicht aus Äußerlichkeiten und Schein, sondern aus der tiefsten Erschütterung heraus: "Hilaries Miene zeigte der Mutter einen furchtbaren Ausdruck, es war als wenn das liebe Kind die Pforten der Hölle vor sich eröffnet sähe" (W 223), heißt es, als sie vom Mitleid für Flavio zerrissen wird. Die Liebe der beiden entwickelt sich langsam aus ihrem innersten Herzen - in der lyrischen Herzenssprache finden sie sich in dem reimgleichen Wechselgedicht "Ein Wunder ist der arme Mensch geboren" (W 224).

Mit steigendem Bewußtsein seines Alters und vollends angesichts des Paares Flavio und Hilarie entsagt der Major allen Präntionen des Scheins, während Flavio über seine Liebe zur Witwe belehrt wird. Bei Vater und Sohn setzt so ein natürlicher Erkenntnisprozeß ein, der vor allem vom Eingriff Makaries in die verworrene Novellenhandlung begleitet wird, die zu Anfang von jenem unglückseligen Schauspieler und seinen Ratschlägen geschürt wurde. Wie jener Jugendfreund dreist zur unnatürlichen Bildung von außen nach innen geraten und dabei den Spiegel zum maßgeblichen Instrument der verheerenden Eitelkeit gemacht hat, so entgegnet ihm nun Makarie, "die schweigsamste aller Frauen", die nicht wie der Schauspieler falsche, erlogene Geheimnisse dem anderen aufredet, sondern im Gegenteil "die Vertraute, der Beichtiger aller bedrängten Seelen, aller derer die sich selbst verloren haben" ist (W 242). Dem banalen reflektierenden Spiegel als Instrument leerer Selbstbespiegelung hält Makarie einen "sittlich-magischen Spiegel" entgegen, womit sie "durch die äußere verworrene Gestalt irgend einem Unglücklichen sein rein schönes Innere" weist (W 243). Schon zuvor hatte es von ihr geheißen, "es war, als wenn sie die innere Natur eines jeden durch die ihn umgebende individuelle Maske durchschaute" (W 127). Makarie zeigt der Witwe den Übergang von äußerer zu innerer Schönheit: "Ich gefiel mir selbst nicht mehr", gesteht die schöne Witwe rückblickend, "ich mochte mich vor dem Spiegel zurechtrücken wie ich wollte, es schien mir immer als wenn ich mich zu einem Maskenball herausputzte; aber seitdem sie mir ihren Spiegel vorhielt, seit ich gewahr wurde, wie man sich von innen selbst schmücken könne, komm' ich mir wieder recht schön vor" (W 243). Makarie wirft der Baronin vor, "nur vom Äußeren und von Äußerungen" der Witwe zu sprechen, "nach dem Innern wird nicht gefragt" (W 243f.). Makarie dagegen schildert ein solches Wesen "von innen heraus", so daß das "himmelschöne Innere" der Witwe hervortritt "und das Äußere zu verherrlichen beginnt" (W 244).

In beeindruckender Verdichtung führt Goethe das Spiegelungsprinzip, das mit dem Brief an Iken als Kennzeichen des Alterswerkes gelten muß, in den poetischen Kontext ein und gibt zu verstehen, daß es nicht um äußerliche Selbstbespiegelung geht, sondern daß der Spiegel zum Instrument innerer Steigerung werden muß. Erkenntnisfördernd wird der Spiegel erst, indem er sittlich wird.

Bedenkt man nun, daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben empor steigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden, und man wird ein Symbol gewinnen dessen, was in der Geschichte der Kunst und Wissenschaften, der Kirche, auch wohl der politischen Welt sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt.³⁶²

362 WA I.42, 2.57. (Wiederholte Spiegelungen)

Damit kommt die Novelle an ihr Ende. Der Major und seine Schwester erkennen, "daß sie eigentlich nur durch einen Umweg ans Ziel gelangt seien" (W 237), nämlich zur erwarteten Verbindung Flavios mit Hilarie, die sich dann aber durch Hilaries Bedenken bis über das Novellenende hinaus verzögert. Die ganze Novelle erweist sich somit als ein Umweg, der zu nichts anderem zu führen scheint als zu der anfangs beabsichtigten Lebens- und Gütergemeinschaft der jüngsten Familienmitglieder. "Eigentlich nur" der Umweg, heißt es aber, führte zum Ziel und erbrachte, was auf dem normalen und direkten Weg nie erreicht worden wäre:

1. Indem Hilaries Neigung den ökonomischen Plänen einen Streich spielt und sie erst über einen Umweg ans Ziel kommen läßt, fordert sie die Berücksichtigung der natürlich (von innen nach außen) wachsenden Liebe, die in den ökonomischen Erwägungen kaum eine Rolle spielte.
2. Die Unterbrechung des Plans, die Verhinderung einer direkten Ausführung erzeugt eine erzählbare Geschichte. Nur der Umweg des Paares Flavio und Hilarie zum gemeinsamen Glück ist kunstfähig, nicht dieses selbst.
3. Makarie erwartet, daß die Verwicklungen der Novelle zu einer "sittlichen Besserung" führen müßten, die ohne den Umweg nicht möglich geworden wäre (W 244).

Der Umweg der Novelle ist also nicht überflüssig, er ist der Umweg, den die Poesie und die Liebe gehen (die damit in Parallellaktion der Ökonomisierung der Lebensbezüge entgegenstehen). Die direkte Bezugnahme der Personen ist gescheitert, der Blick in den Spiegel verstellt die eigene Person durch äußeren Schein und der versuchte direkte Zugang zum anderen Menschen über dessen Äußeres führt gleichfalls zur Täuschung. Wären die Figuren nicht den täuschenden Umweg des Scheins, der von außen nach innen bildet, gegangen, sie hätten sich ohne Liebe verbunden und ohne "sittliche Besserung", vor allem aber wären sie gar nicht erzählt worden. Die poetologische Bedingung der Möglichkeit dieser Novelle, das Kreuzen der Linie von außen nach innen (Ökonomie) und der Linie von innen nach außen (Liebe), wird innerhalb des Geschehens selbst reflektiert: Das Kreuzen von Selbsttäuschung (von außen nach innen gebildet) und Erkenntnis (von innen nach außen gewachsen) führt zur Wiederherstellung der Würde und Identität des Majors, zum dauerhaften Glück Hilaries mit Flavio und zur sittlichen Besserung. So gesehen, erzählt die Novelle von nichts anderem als ihrer poetologischen Ermöglichung. - Goethe steht dem "primitiv Epischen" wie Musil skeptisch gegenüber: Das Leben ist für ihn nicht erzählbar als "das ordentliche Nacheinander von Tatsachen"³⁶³, sondern erst im Moment der Krise, wenn der Faden der Gewohnheit abgerissen ist.

In einer abgelegenen Seitenbemerkung hat Goethe dieses Grundverhältnis seiner Novelle, die Bedeutung des Umwegs, zusammengefaßt, wenn der Major erkennt,

³⁶³ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1978, S. 650.

daß ein richtiger, wohlgefaßter Hauptgedanke in der Ausführung mannigfaltigen Hindernissen und dem Durchkreuzen so vieler Zufälligkeiten unterworfen ist, in dem Grade, daß der erste Begriff [im Fall der Novelle das Glück Hilaries und Flavios] beinahe verschwindet und für Augenblicke ganz und gar unterzugehen scheint, bis mitten in allen Verwirrungen dem Geiste die Möglichkeit eines Gelingens sich wieder darstellt, wenn wir die Zeit als den besten Alliierten einer unbesiegbaren Ausdauer uns die Hand bieten sehen (W 211).

Die Verstrickung Hilaries in die Neigung zum Onkel wie später zu Flavio ist die einzige in der Novelle, die von Anfang an natürlich gewachsen ist und daher "ein sehr ernstliches Gefühl" (W 185), das deswegen auch nicht enttäuscht werden kann, da es nicht auf Täuschung im äußeren Sinne beruhte. Der Übergang vom Vater zum Sohn vollzieht sich für Hilarie allmählich und bruchlos und kommt ihr gerade deswegen verbrecherisch vor. Ein Bruch mit dem Major hätte ihr das Recht gegeben, ihre Neigung von ihm abzuwenden. Ihr Seelenkonflikt nimmt so ernste Züge an, daß er sich nicht mehr in der Novelle bewältigen läßt. Hilaries Zögern läßt sie aus einem in den anderen Bereich des Romanarchivs hinübertreten, während die anderen Novellenfiguren nur noch peripher erscheinen. Das sich an die Novelle fast unmittelbar anschließende Kapitel am Lago Maggiore bringt die Fortsetzung zu Hilaries Konflikt und thematisiert unter anderen Bedingungen die Frage, inwiefern der Versuch, von außen in die Innerlichkeit zurückkehren zu wollen, scheitern muß.

5. Lago Maggiore - Rückkehr ins Paradies

Die Szene am Lago Maggiore, wo sich Wilhelm und ein Maler mit der schönen Witwe und Hilarie in Mignons Heimat treffen, gehört wohl zu den schwierigsten Kapiteln des Romans. So, wie die Figuren hier auf dem großen See "angezogen und abgelehnt, genähert und entfernt [...] verschiedene Tage [...] wallten und wogten" (W 253), so scheint auch diese Schilderung selbst zwischen Sympathie und Distanz, zwischen Anteilnahme und Warnung zu schwanken. Die Einordnung der Passage in den Roman, kurz vor der die erste Hälfte beschließenden Zwischenrede (W 265), läßt erkennen, daß Wilhelm hier "noch eine fromme Wallfahrt" (W 245f.) zurücklegt, "so manches abzuschließen" (W 246) gedenkt, vor Beginn "eines neuen Lebensganges", der dann im Zeichen seiner Tätigkeit als Wundarzt steht.

Wie aber Wilhelm sich schon immer als Repräsentant des Romans erwiesen hat, so ist auch hier davon auszugehen, daß mit einer ganz bestimmten zeitgeschichtlichen Konstellation abgeschlossen werden soll: Die Berufung Mignons in diesem Kapitel läßt es zu einer Absage an romantische Mißverständnisse werden, die sich an die fälschlich idealisierte, in ihrer Lebensunfähigkeit nicht erkannte Lieblingsgestalt aus den "Lehrjahren" anknüpften. Zu diesem Zweck zitiert Goethe eine ganze Reihe romantischer Motive, den Maler, "wie dergleichen viele in der offenen Welt, mehrere noch in Romanen und Dramen umherwandeln und spuken" (W 246), die romantische

Synthese der Künste (Mignon als Bild, der Maler als Sänger), die Technik der romantischen Ironie (der Maler hat die "Lehrjahre" gelesen), aber alle diese Motive werden in eine Selbstreflexionsstruktur eingebunden, um den Roman gegen Mißverständnisse abzusichern, so daß die von Trunz konstatierte Nähe zur Romantik zugleich Entfernung ist.³⁶⁴ Der Roman schließt hier mit einem trügerischen Vertrauen in eine nicht zeitgemäße Form der Kunst, durch Mignon repräsentiert, ab: Mignon, so könnte man sagen, stirbt in diesem Kapitel zum zweiten Mal, in ihrem Zeichen kommt erneut eine Absage an vergangene Kunstmöglichkeiten zum Ausdruck. Die Unhaltbarkeit ihrer lyrischen Gefühlskunst wird diesmal weniger in das Symbol der lebensunfähigen Androgynie gefaßt - obwohl diese deutlich angesprochen wird: "das Knaben-Mädchen", "der anmutige Scheinknabe" (W 247) -, sondern zeigt sich als der analoge Versuch einer Rückkehr ins Paradies. Das Stichwort vom Paradies findet sich viermal in diesem Kapitel, während es im Roman dann nur noch zweimal auftaucht (W 250, 255, 260, 261; 293, 469). Es sind wohl im wesentlichen drei Erfahrungen, die Goethe mit dem Vergleich des Paradieses auszeichnet, die Gegenwart bei der Geliebten (so in der "Elegie" von 1823), die Kindheit in ihrer paradiesischen Unbewußtheit (so W 293) und Italien (so des öfteren in der "Italienischen Reise", aber auch in den "Wanderjahren": W 469). Für alle drei Vergleichsfelder findet der Mythos vom Sündenfall, der dem Menschen erst seine - leidvolle - Identität stiftet, insofern seine Anwendung, als nur die Vertreibung des Liebenden aus dem Paradies der Liebesgegenwart ihm das Paradies bewußt macht, das Ende des Kindheitsparadieses die zur Lebensbefähigung notwendige sexuelle Differenzierung und damit die eigentliche Menschwerdung bedeutet, und auch Goethes Abschied aus Italien ihn zum Künstler, Natur- und Sittenforscher machte.³⁶⁵

Jeder Mensch ist ein Adam; denn jeder wird einmal aus dem Paradies seiner warmen Gefühle vertrieben.³⁶⁶

Das Lago Maggiore-Kapitel unterscheidet sich von Goethes autobiographischer Deutung Italiens als eines Paradieses durch das Moment der Gefahr, der rückwärtsgewandten Sehnsucht und Rührung. Die vier Figuren, die sich am großen See treffen, erfahren dieses Paradies nicht als schöpferischen Impuls oder als Einheit verschiedener Kräfte, sondern als leidenschaftliches Schwär-

³⁶⁴Trunz, Kommentar zu HA Bd. 8, S. 623. Zur Lago Maggiore-Szene vgl. H. Schlaffer, Wilhelm Meister, a.a.O. (S. 51, Anm. 31) S. 17 - 25, sowie Arthur Henkel, Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman, Tübingen 1954, S. 101: "Auf eine Beschwörung der Mignon-welt geht die ganze Szene hinaus. Und die Rolle des Malers, die ja nur episodisch ist, und seine Einführung in die Handlung gehört zu den Zügen von Indirektheit, welche den Spätstil des Epikers Goethe ausmachen. So ist der Maler auch, unter anderem, Goethes Vorwand zur Distanz einem verjährten Gefühl gegenüber, welches in Mignon Gestalt wurde".

³⁶⁵ Vgl. WA II.6.131f.

³⁶⁶ GA Bd. 23, S. 91.

men und gefährliches Verschwimmenlassen der Grenzen. Ihre Paradieseserfahrung ist weder zukünftig noch schöpferisch, sondern eine Regression in eine vorbewußte, künstliche Einheit, in der die Notwendigkeit der Entscheidung nicht bestehen soll.

Um die Distanz des Erzählers gegenüber diesem Versuch zu erkennen, bewährt sich vielleicht ein "close reading" der wiederkehrenden Stichworte im Text: Der Maler ist "leidenschaftlich eingenommen" (W 246) von Mignon, er bringt Wilhelm zu "durchgreifender Rührung" (W 247), er erweckt als "neuer Orpheus" (W 249) mit seinem "wundersam-klagenden Gesang" (W 251) Sehnsucht unter seinen Zuhörern (W 250 und 253), er versteigt sich zu einem "lebhaft jodelnden allgemeinen Sehnsuchtston" und zu "heiterer zierlicher Andringlichkeit" (W 252). Obwohl seine und Wilhelms Aufgabe längst gelöst ist, können sie sich nicht zum Abschied vom Paradies entschließen. Das Schiff der erwarteten Damen wird "leidenschaftlich" geentert (W 250), in der "seligsten Welt" befinden sich die vier doch bald in der "gefährlichsten Lage" (W 251), der Maler "schwärmte [...] in fremden Bildern und Gefühlen umher" (W 252), nur die Witwe kann sich bei dem gefährlichen Schwanken zwischen "Begegnung und Scheiden, zwischen Trennen und Zusammensein [...] völlig im Gleichgewicht erhalten" (W 253). Der Aufenthalt auf der Isola bella (soll man an den "Titan" denken?) wird vollends zum künstlichen, falschen, gefährlichen Paradies, man verbringt dort "drei volle himmlische Tage" (W 254), der letzte Abend führt zur Zerstörung der Paradiesvision: Der klarste "Vollmond ließ den Übergang von Tag zu Nacht nicht empfinden" (W 259). Was bei Goethes eigenem Abschied aus Rom "einen Zustand wie von einer andern einfachern größern Welt" hervorrief³⁶⁷, wird hier zum Zeichen von Grenzverwischung, Auflösung und Orientierungslosigkeit (wie überhaupt der Vollmond in den "Wanderjahren" ein Begleiter meist unheilvoller und tragischer Vorgänge ist: bei der Begegnung des Majors mit Hilarie und Flavio auf dem Eis (W 232) und beim Leichenzug der ertrunkenen Kinder (W 298)). Was Goethe bei seinem Romabschied gerade vermied, den "Keim von Wahnsinn", der "in jeder großen Trennung liegt [...] nachdenklich auszubrüten und zu pflegen"³⁶⁸, tun die Romanfiguren ausdrücklich, indem sie "das hundertmal Besprochene, die Vorzüge dieses Himmels" nochmals bereden, "ja sie ausschließlich und lyrisch" anerkennen (W 259). Mignons lyrische Sehnsucht und ihr Sichverzehren werden hier nachempfunden, das "Vorgefühl des Scheidens" (W 259) aus diesem Paradies ist eine zu starke Belastungsprobe, die Katastrophe tritt ein: "Leidenschaftlich über die Grenze gerissen, mit sehnsüchtigem Griff die wohlklingenden Saiten aufregend" stimmt der Maler Mignons Italienlied an und löst solche Erschütterung und Rührung aus, daß die vier unter Tränen auseinanderstieben. Anderntags sind die Frauen abgereist, das Paradies ist zur Wüste geworden, und der Erzähler dieser Passage kritisiert mit deutlichen Worten Wilhelms und des Malers "ungerecht-undankbare" Einstellung:

367 WA I.32.336.

368 WA I.32.297.

Kein selbstsüchtiger Hypochondrist würde so scharf und scheelsüchtig den Verfall der Gebäude, die Vernachlässigung der Mauern, das Verwittern der Türme, den Grasüberzug der Gänge, das Aussterben der Bäume, das vermoosende Vermoorn der Kunstgrotten, und was noch alles dergleichen zu bemerken wäre, gerügt und gescholten haben. (W 261)

Daß das Ziel dieser lautmalerischen Invektive die romantische Verzärtelung und Selbstauflösung ist, die der späte Goethe an seinen Zeitgenossen erkannte, kann nicht übersehen werden.³⁶⁹

Die Gefährdetheit und Krisenhaftigkeit der Episode bringt Goethe zum einen dadurch zum Ausdruck, daß sie als eine Szene auf dem Wasser plaziert ist: die Wassersymbolik des "Mannes von fünfzig Jahren" oder der "Wahlverwandtschaften" weist dieses Element als besonders gefährlich aus. Auffallend ist daher auch das Schwanken des Schiffes hervorgehoben, das Fehlen eines sicheren Bodens metaphorisch unterstrichen. Ironische Momente fehlen nicht, die das Erzählte in eine gewisse Distanz rücken, so etwa wenn Wilhelm und der Maler vor lauter Begeisterung über den Gesang "Essen und Trinken" noch vergessen hätten, "wenn die vorsichtigen Freundinnen nicht gute Bissen herübergesendet hätten" (W 252).

Goethe hat es dem Leser nicht leicht gemacht, dem romantischen Maler gerecht zu werden, denn trotz der aufgewiesenen Bloßstellung seiner sehnsüchtigen Subjektivität läßt Goethe ihm zugleich von einer anderen Seite Recht und Anerkennung widerfahren. Der Maler läßt sich nicht als Dilettant bezeichnen und auch dem eingeschobenen Urteil des Kenners kann man nicht, wie H. Schlaffer es unternimmt, jeden Sinn absprechen. Daß die Ausführungen des Malers "leicht mit wenigen sichern Strichen und doch vollendet" (W 256) angelegt sind, zeichnet ihn nach allen Äußerungen Goethes über Dilettantismus und Meisterschaft als Künstler und Meister aus, gerade in Abhebung von Hilarie, in deren fleißiger Ausführung doch das Ganze "nicht künstlerisch zurecht gerückt" ist, da sie sich "im Detail [...] verliert" (W 258). Daß der Maler jedoch Mignon zum Thema von Bildern gewählt hat, ist für Goethes Verständnis wohl nicht nur eine Vermischung poetischer und bildnerischer Phantasie, die er ablehnte, sondern ist in erster Linie deswegen zum Scheitern verurteilt, weil Mignons notwendiger Untergang in den modernen Verhältnissen der "Lehrjahre" ihre Wiederbelebung unmöglich macht: Goethe kritisiert durch die Mignonbegeisterung des Malers zeitgenössische Bestrebungen in der Kunst, eine geschichtsphilosophisch vergangene Kunstperiode zu imitieren oder nachzuempfinden. Der Versuch, an Mignons Kunstkonzeption direkter Selbstausprache anzuknüpfen, ist für Goethe ein vergebliches Unternehmen und wird als scheiternde Regression in eine paradiesische Vorbewußtheit in die Selbsterstörung geführt.

Es ist wohl selten der Fall, daß Gedanken Goethes und Hegels sich so genau treffen wie in der Ablehnung romantischer Bildgestaltung von Mignon.

³⁶⁹ Vgl. WA IV.43.26 und 156f.

Offensichtlich hat Goethe mit seinem erfundenen romantischen Maler, der bereits 1821 dem Roman angehörte, Wilhelm von Schadows Mignonbild von 1828 vorgegriffen³⁷⁰, das Hegel in der "Ästhetik" kritisierte: Schadow gilt als Haupt einer Schule, deren Bilder nichts zeigen

als die Nervengereiztheit, Schwächigkeit und Krankhaftigkeit der Liebe und Empfindung überhaupt, die man nicht reproduziert sehen, sondern von der man, wie im Leben so auch in der Kunst, vielmehr gern verschont bleiben will. [...] Der Charakter Mignons ist schlechthin poetisch. Was sie interessant macht, ist ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schicksals, der Widerstreit italienischer, in sich heftig aufgeregter Leidenschaft in einem Gemüt, das sich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entschluß fehlt und das nun, in sich selbst ein Geheimnis, absichtlich geheimnisvoll sich nicht zu helfen weiß; dies in sich gekehrte, ganz abgebrochene Sichäußern, das nur in einzelnen, unzusammenhängenden Eruptionen merken läßt, was in ihr vorgeht, ist die Furchtbarkeit des Interesses, das wir an ihr nehmen müssen. Ein solches Konvolut kann nun wohl vor unserer Phantasie stehen, aber die Malerei kann es nicht, wie Schadow gewollt hat, so ohne Bestimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignons Gestalt und Physiognomie darstellen.³⁷¹

Aus Ablehnung, Kritik und Verurteilung auf der einen, Anerkennung seiner Fähigkeit auf der anderen Seite bildet Goethe die komplexe Figur seines romantischen Malers. Das Urteil, das der Roman über ihn fällt, bleibt - "genähert und entfernt" - in der Schwebe. Die gelobte Kunstfertigkeit des Malers, seine technische Meisterschaft, dienen doch einer falschen Tendenz. Wie er mit seinem Gondelgesang vom Wasser aus durch zunehmende Lautstärke den am Ufer Zurückgebliebenen die Tatsache sich vergrößernder Entfernung verschleiern will und damit die poetologischen Gesetzmäßigkeiten von Nähe und Ferne verwirrt, so benimmt ihm auch seine schwärmerische Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies die Möglichkeit wahrer Kunst. Die Tendenz seiner Kunst ist rückschrittlich und unzeitgemäß; daher wird ihm Mignon zum vorbildlichen Symbol.

Stand Goethe vor der Jahrhundertwende einigen Köpfen des frühromantischen Kreises durchaus nahe, so entfremdete er sich von späteren romantischen Strömungen zusehends, nicht ohne dabei einzelne völlig zu mißkennen. Eine ähnlich ironisch ambivalente Position wie gegenüber seinem romantischen Maler bezog Goethe bereits früher gegenüber zwei namhaften Vertretern romantischer Kunst: Was in der Lago Maggiore-Szene als Rückkehr ins Paradies scheitern muß, verurteilt Goethe hier mit einem analogen Vergleich:

Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlossers stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum erstenmal ein, daß bedeutende Talente

³⁷⁰ Siehe Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begründet von U. Thieme und F. Becker, hg. von Hans Vollmer, 29. Bd, Leipzig 1935, S. 546f.

³⁷¹ Hegel, Ästhetik, a.a.O. (S. 19, Anm. 54), Bd. 15, S. 92f.

Lust haben sich rückwärts zu bilden, in den Schoß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu begründen.³⁷²

Noch der romantische Maler am Lago Maggiore ist ein bedeutendes Talent, dessen falsche Tendenz es aber ist, sich rückwärts bilden zu wollen. Dazu beruft er sich auf die rückschreitende Metamorphose Mignons, der schon die "Lehrjahre" - vor der eigentlichen Romantik - den Lebensraum entzogen.

6. Die neue Melusine

Als einzige der lose in den Roman eingebundenen Novellen bleibt das Märchen der "Neuen Melusine" in der Zweitfassung von 1829 an dem ihm in der Erstfassung (1821) zugewiesenen Ort: Es wird erzählt in der Umgebung des Auswandererbundes von Lenardo. Das ist nicht unwichtig: In der Zweitfassung wird "Der Mann von fünfzig Jahren" ohne die (1821 gegebene) Motivierung durch Hersilie erzählt; die andern, ganz unabhängigen Novellen, "Die pilgernde Törin" und "Wo stickt der Verräter?", werden ganz aus dem ihnen ursprünglich zugewiesenen Bereich des Auswandererbundes (Erstfassung, Kapitel 16 und 17) in den Kreis des Oheims umdisponiert (Zweitfassung, Kapitel I.5 und I.8f.). Dagegen bleibt die "Neue Melusine" beide Male unverändert an ihrem Ort. Sie kann nicht, wie die "Törin"- und "Verräter"-Novelle, ausgetauscht werden (die in der zweiten Fassung durch "Lenardos Tagebuch", "Die gefährliche Wette" und "Nicht zu weit" verdrängt werden). "Die neue Melusine" steht fest im Gefüge der Wanderjahre und hat darin nicht nur funktionale Bedeutung, sondern eigenes Gewicht.

Dies zeigt sich daran, daß es die einzige Novelle des Romans ist, bei der das Erzähltalent der Erzählerfigur ausdrücklich gerühmt wird. Der Rotmantel, dessen Geschwätzigkeit zu subtiler Erzählkunst geläutert wurde, fällt dadurch vor allen anderen Erzählern wie Joseph, Lenardo, Wilhelm, St. Christoph oder Odoard auf. Er ist ein im eigentlichen Sinn Ent-sagender, denn er hat sich, der Gemeinschaft zum Nutzen und "zu eigener Bildung" einer Bedingung unterworfen:

Dieser also hat nun auf die Sprache Verzicht getan, insofern etwas Gewöhnliches, oder Zufälliges durch sie ausgedrückt wird; daraus aber hat sich ihm ein anderes Redetalent entwickelt, welches absichtlich, klug und erfreulich wirkt, die Gabe des Erzählens nämlich. (W 379)

Deutlicher kann die Poetik des Erzählens nicht entwickelt werden: Erzählen ist Konzentration, absichtsvolle Gestaltung und bewußtes Formen, vor allem wenn es sich um die Gattung des Märchens handelt, dessen Erzähler ja "nicht an die Zaubereien glaubt, die er vorspiegelt, sondern sie nur auf's beste zu be-

³⁷² WA IV.24.149. Goethe an S. Boisserée, 14.II.1814.

leben und auszustatten gedenkt, damit seine Zuhörer sich daran ergetzen".³⁷³ "Die neue Melusine" hat Goethe explizit als eines seiner drei Märchen, die Zauper in seiner Poetik zusammengestellt hatte, bezeichnet.³⁷⁴ Damit fällt sie schon von ihrer Form her aus der Reihe der sonst eher nüchternen, realistischen Novellen des Buches als die poetischste und unwirklichste heraus. Goethe selbst hat eindringlich den Möglichkeitscharakter des Märchens gegenüber dem Wirklichkeitscharakter des Romans reflektiert:

Märchen: das uns unmögliche Begebenheiten unter möglichen oder unmöglichen Bedingungen als möglich darstellt.

Roman: der uns mögliche Begebenheiten unter unmöglichen oder beinahe unmöglichen Bedingungen als wirklich darstellt.³⁷⁵

So wollte Goethe auch die "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" mit dem "Märchen" als einem "Product der Einbildungskraft gleichsam ins Unendliche" auslaufen lassen.³⁷⁶ Deutlicher spricht Goethe im Zusammenhang des "Neuen Paris" im 2. Buch von "Dichtung und Wahrheit" von den "kunstmäßigen Darstellungen"³⁷⁷ seiner Märchenerzählungen: Der Grenzwert des Märchens zwischen Dichtung und Wahrheit, Möglichkeit und Unmöglichkeit, durch den es höchste Anforderungen an das Erzähltalent stellt und für Goethe gleichsam zum Paradigma von Dichtung überhaupt wird, spricht sich folgendermaßen aus:

Betrachtet man diesen Trieb recht genau, so möchte man in ihm diejenige Anmaßung erkennen, womit der Dichter selbst das Unwahrscheinlichste gebieterrisch ausspricht, und von einem jeden fordert, er solle dasjenige für wirklich erkennen, was ihm, dem Erfinder, auf irgend eine Weise als wahr erscheinen konnte.³⁷⁸

Als Beispiel dieses paradigmatischen Erzähltriebs gibt Goethe das Knabenmärchen vom "Neuen Paris", dem er im 10. Buch der Autobiographie quasi als Jünglingsmärchen "Die neue Melusine" zur Seite stellt, die er in Sesenheim erzählte. Von daher autobiographische Bezüge im Märchen ausmachen zu wollen, daß Goethe sich von einer Heirat habe distanzieren wollen, erscheint wenig sinnvoll, wenn er das Märchen, wie es heißt, am ersten Abend in Sesenheim bereits erzählte (als er sich gewiß noch nicht vor Heiratsplänen schützen

373 WA I.7.64. (Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divan. Hafis)

374 WA IV.35.75. Goethe an Zauper, 7.IX.1821.

375 MuR 1046 und 1047.

376 WA IV.10.286. Goethe an Schiller, 17.VIII.1795.

377 WA I.26.77.

378 Ebenda.

mußte); außerdem dürfte die Sesenheimer Version in der Fassung von 1807/12 nicht mehr erkennbar sein.³⁷⁹

Ein poetologisches Indiz dagegen hat Goethe schon in den Titel "Die neue Melusine" gelegt, der auf ältere Fassungen hinweist und somit fast Zitatcharakter übernimmt. Mit der Erinnerung an die Stoffgeschichte und das Volksbuch der Melusine³⁸⁰ steht die Literarizität dieses Märchens im Blick: Nicht nur, daß auch die Stelle über die Genealogie der Zwerge, Drachen und Riesen auf die Vorrede zum "Heldenbuch" zurückzugehen scheint³⁸¹, Wilhelm selbst belehnt den das Märchen erzählenden Barbier mit dem literarischen Zitatnamen des Rotmantels, weil bei Musäus der schweigsame Geist eines Barbiers mit rotem Mantel auftritt (W 339). Katharina Mommsen hat viele Motivparallelen zwischen Goethes "Melusine" und den Erzählungen aus "Tausendundeiner Nacht" aufgewiesen.³⁸²

Das Märchen "Die neue Melusine" steht also im Schnittpunkt von literarischen Systemen und Anspielungen und bietet einige Ansatzpunkte für eine poetologische Betrachtungsweise. Dies um so eher, als dieser Novelle eigenständige und paradigmatische Bedeutung im Roman zuzusprechen ist. Das den Roman konstituierende Verhältnis von großer und kleiner Welt, Realität und Fiktion, aber auch von Auswandern und Beharren, von Ökonomie und Poesie, von Ökonomie und Liebe ist das Thema dieses Märchens. Ein Kästchen und der das Ende des Geheimnisses um dasselbe signalisierende Schlüssel sind die Zentralmotive, die das Märchen mit dem Roman verbinden.

"Die neue Melusine" beginnt scheinbar harmlos, aber durchaus passend in den Kontext der Entsagungsproblematik, mit dem Märchenmotiv vom Glück, das an bestimmte Bedingungen geknüpft ist: Hier ist es das Liebesglück, das sich der Barbier gewinnen kann, wenn er den Wagen und das Kästchen seiner Schönen weiter durch die Welt bringt, wobei er beweisen muß, daß er in seinen Wünschen und Bedürfnissen an sich zu halten und hauszuhalten versteht. Dabei erhält das Kästchen keine bestimmte Bedeutung zugesprochen, es hat einen unbesetzten, offen symbolischen Charakter, durch den es auf irgendeine unbestimmte Weise mit dem Glück auf Bedingungen zusammenhängt. Selbstverständlich gelingt es dem leichtfertigen Barbier nicht, die Prüfungen zu bestehen, durch Verschwendung und Lebenslust zögert sich sein Glück hinaus, und er wird von Melusine ernsthaft ermahnt (W 382). Schließlich gelingt es ihm aber doch, sich mit Melusine zu verbinden, sie sind "das glücklichste Paar von der Welt" (W 387), ohne jemals ein Wort über das geheimnisvolle Kästchen, das im Wagen den Platz der dritten Person einnimmt, gewechselt zu haben. Damit könnte die Geschichte fertig sein, wenn nun nicht das eigent-

³⁷⁹ Vgl. A. Klingenberg, Goethes Roman, a.a.O. (S. 44, Anm. 9), S. 133. Gonthier-Louis Fink, Goethes "Neue Melusine" und die Elementargeister, in: GJb21 (1959), S. 140 - 151.

³⁸⁰ Vgl. WA I.26.51.

³⁸¹ Henrik Becker, Eine Quelle zu Goethes "Neuer Melusine", in: ZfdPh 52 (1927), S. 150f.

³⁸² K. Mommsen, Goethe und 1001 Nacht, Frankfurt 1981, S. 139ff.

liche Thema anginge: Der zufällige, durch einen Lichtschein aus dem Kästchen in der Nacht veranlaßte Blick ins Innere des Kästchens führt dazu, daß das Glück der beiden Liebenden nicht nur unterbrochen wird, sondern auf dem Punkt steht, ganz vernichtet zu werden. Der Blick ins Kästchen hat die entscheidende Krise ausgelöst: Zugleich wird aus dem unbesetzten geheimnisvollen Symbol ein definierter, fixierter Gegenstand, der zur Entfremdung des Barbiers von Melusine führt, da er sie im Kästchen in Miniaturgestalt gesehen hat. Aus dem Symbol ist ein Zeichen geworden, es hat sein Geheimnis eingebüßt und ist, als Zeichen, lesbar geworden; in verschiedenen Kontexten füllt das vormals unbesetzte Symbol nun Funktionsgrößen aus. Das Geheimnis ist in die lesbare Ambivalenz von Kästchen einerseits und Palast andererseits auseinandergefallen. Dieselbe Ambivalenz kommt Melusine selbst zu, denn sie verfügt über zweierlei Gestalt, außerdem auch dem Ring, den vormals vierundzwanzig Zwergenpriester trugen, während sie ihn nun am Finger trägt.

Somit hat sich aus dem scheinbar schlichten Märchenmotiv der erste Konflikt zwischen zwei Ordnungen entwickelt, die unter den Namen "groß" und "klein" in unvermittelbarer Opposition zu stehen scheinen, während sie beide Polarisierungen von Größenverhältnissen und damit nur relative Gegenteile sind. Jedenfalls gelingt vorerst nur Melusine aufgrund besonderer Begabung und Auserwählung die Verbindung von "groß" und "klein". Wie sie einerseits zwischen "Liebesobjekt und Einnahmequelle" steht³⁸³, so andererseits zwischen Zwerg und Mensch. Angesichts von Melusines Doppelbestimmtheit, aber auch angesichts des Ringes und des Kästchens, stellt sich als Zentralproblem der Novelle die Frage nach dem richtigen Verhältnis, nach der Vermittelbarkeit von "groß" und "klein" heraus. "Maßstab", "Verhältnis" und "Proportion" werden so zu Schlüsselworten, "groß" und seine Derivate zähle ich 26mal, "klein" 19mal im ganzen Text. Die Banalität der Tatsache, daß in einer Geschichte von Zwergen und Menschen die Größenverhältnisse eine Rolle spielen, relativiert sich, sobald das Verhältnis der zwei Ordnungen und deren Vermittelbarkeit übertragen wird auf

1. die *Ökonomie*, insofern es dem Barbier nicht gelingt hauszuhalten: Er macht seinen "Zuschnitt ein wenig zu groß" (W 380) und muß für die Unverhältnismäßigkeit von Ausgaben und Mitteln bezahlen, indem er seine Reisen gewöhnlich per Extrapost beginnt und sie zu Fuß endet oder, indem er eine Zwergenprinzessin trifft und doch am Ende bei der Wirtshausköchin landet.

2. die *Musik*, deren Harmonie nichts anderes ist als Proportion. Trifft man das richtige Verhältnis ("groß"- "klein") nicht, so ergibt sich eine Dissonanz. Musik als Kunst des richtigen Maßes ist daher dem unproportionierten, unausgeglichenen Barbier verhaßt.

3. die unterschiedlichen *Körpergrößen* der Melusine, der es gelingt, die doppelte Lesbarkeit des Kästchens zu vereinheitlichen.

4. die *Naturordnung*, wie sie laut Melusines genealogischer Erklärung von Gott angelegt wurde: Als die kleinen Zwerge zu übermütig, d.h. zu groß wur-

³⁸³ Oskar Seidlin, *Ironische Kontrafaktur: Goethes "Neue Melusine"*, in: ders., *Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall*, Stuttgart 1979, S. 155 - 170, hier S. 165.

den, mußten sie durch Größere, die Drachen, im Zaum gehalten werden, denen es aber bald selbst mit den Riesen nicht anders ergehen sollte. Schließlich wurden die Ritter erschaffen. Das Kräftegleichgewicht in Natur und Gesellschaft ist ebenfalls an das richtige Verhältnis der Großen zu den Kleinen gebunden.

5. die *Harmonie der Schöpfung*, wonach die kleine Welt (W 400) der Spiegel der großen Welt ist, Mikro- und Makrokosmos einander entsprechen.

6. die *Gesellschaft* und insbesondere die *Ehe*, die, analog der Musik (W 400f.), durch das Gleichgewichtsverhältnis der Partner bedingt ist.

In diesem Märchen führt Goethe also mit dem Grundthema von "groß" und "klein" den Ökonomie, Natur, Kunst und Individuum tragenden Konflikt zweier Ordnungen vor, wobei das poetische Symbol und Zeichen des Kästchens im Mittelpunkt steht. Das in die Ambivalenz auseinandergefallene Kästchen kann der Barbier nicht mehr zusammenbringen, der erkennende Blick ins Innere des Kästchens (der ihm ja verboten war, da er nachts das Kästchen in einem verschlossenen Zimmer abzustellen gehabt hätte) ist irreversibel. Dem Barbier mißlingt nicht nur die Vermittlung von "groß" und "klein" in der Ökonomie, sondern er scheut sich vor Musik und Ehe. Und nachdem er einmal in die fremde Ordnung der "kleinen" Zwerge übergetreten ist, kann er den Maßstab voriger Größe nicht vergessen und träumt sich als Riese. Innerhalb der Handlung muß also die Vermittlung der beiden Ordnungen scheitern, der Barbier ist zum richtigen Verhältnis in keiner Weise fähig. Dieses unvermeidliche Scheitern der Vermittlung muß sich aber daran zeigen, daß die Gegenstände, an denen die Ambivalenz ablesbar und zugleich vermittelt ist, zerstört werden: Symbol der gelungenen Vermittlung und Einheit ist auch hier der Ring, durchaus nicht nur als Ehering. Konsequenterweise feilt der Barbier den Ring durch, um sich mit einem Mal vom Eheverhältnis, von der fremden Ordnung und dem Palast des Kästchens zu befreien.

Das Durchfeilen des Ringes ist aber mehr als nur ein handlungsrelevanter Akt in der Geschichte: Zugleich handelt es sich um einen poetologischen Akt, der mit der Zerstörung der Poesie signalisiert, daß das Kästchen als Grenze zwischen "groß" und "klein" u.a. auch Symbol der vermittelnden Poesie war. In dem Augenblick, in dem der groß-kleine Ring zerspringt, geht die ganze Märchenwelt zugrunde, der geheimnisvolle, ambivalente Kästchenpalast wird zur schlichten Schatulle, von Zwergen und Melusine ist nicht mehr die Rede, das Geheimnis ist verloren. Hatte das magische, nicht endenwollende Geld zum Märchenbereich des Kästchens gehört, so findet der Barbier nun auch den Schlüssel: Damit ist das Kästchen vollends erbrochen und profaniert, es wird nicht mehr gelesen, sondern geöffnet und entleert. Die Märchenwelt, die in der Beziehung zwischen Melusine und dem Barbier herrschte, ist vernichtet, das Symbol der Ambivalenz und Verbindung ist ein ordinärer Geldkanister geworden, weil er nicht mehr von der Poesie verwandelt wird. Diese geheimnislose Schatulle ist nur mehr reine Materie und alsbald ersetzbar und versetzbar. Damit deutet sich das Märchen vom Schluß her selbst: Das Durchfeilen des Ringes führt zum unmittelbaren Fall aus der poetischen Märchenwelt (die nicht mit dem Zwergenreich identisch ist, sondern in der Vermittelbarkeit von

"groß" und "klein" bestand) in die unpoetische Wirklichkeit des Gasthauses, von dem die Geschichte ausging. Freilich ist auch diese "Wirklichkeit" nur erzählt und fiktiv. Aber aus dieser ersten poetischen Ebene, in der auch die vergleichsweise nüchterne Handlung des Romans liegt, hebt sich eine konzentriertere poetische Ebene heraus, die mit Friedrich Schlegel wohl als Poesie der Poesie anzusprechen ist. Schon im vorbereitenden Text des Melusine-Märchens wurde ja zwischen dem Erzähltalent des Barbiers in seiner Absichtlichkeit und den Gewöhnlichkeiten und Zufälligkeiten des "normalen" Sprechens unterschieden. Die besondere Gabe des erzählenden Barbiers kommt nicht in der prosaischen Wirklichkeit von Anfang und Schluß des Märchens zum Tragen, sondern in diesem selbst.

"Die neue Melusine" erzählt das Scheitern der Vermittlung zweier konkurrierender Ordnungen; indem dieses Scheitern aber erzählbar ist, gelingt die Synthese wohl nicht auf der inhaltlichen, dennoch auf der ihr vorgeordneten Ebene der Darstellung, und das Kästchen ist im nachhinein gleichfalls lesbar als Analogon der Poesie. Poesie vermittelt ja die große Welt der Realität mit der sie abspiegelnden kleinen Welt der Fiktion:

Macht die Liebe, die Kunst jegliches Kleine doch groß.³⁸⁴

Wie das Kästchen zwischen Schatulle und Palast oszilliert, so die Dichtung zwischen Wahrheit und Einbildung.

Die Märchenwelt der "Neuen Melusine" ist Poesie in ausgezeichneter Weise, ist das Paradigma für Dichtung überhaupt, denn das Märchen ist diejenige Gattung, in der das Grundgesetz der Fiktion, daß das Erzählte nur aufgrund seiner Erzähltheit für wirklich gelten soll, am evidentesten ist: Das Märchen ist wahr, obwohl das darin Erzählte nicht wirklich ist. Insofern ist in einem sehr genauen Sinne die Poesie der "Neuen Melusine" als Poetik lesbar - beschreibt sie doch nicht zufällig einen "Umweg" (W 404). Wenn die Poesie hier an das Märchen, an die Märchenwelt des Kästchens gebunden ist, dann besagt das, daß Poesie nicht eindeutig als Zeichen lesbar sein darf, sie muß sich vielmehr den Charakter der Offenheit, des "offenbaren Geheimnisses" wahren. Die erste Aufzeichnung "Aus Makariens Archiv" lautet daher:

Die Geheimnisse der Lebenspfade darf und kann man nicht offenbaren; es gibt Steine des Anstoßes über die ein jeder Wanderer stolpern muß. Der Poet aber deutet auf die Stelle hin. (W 494)

Poesie ist die Vermittlung von "groß" und "klein" und ermöglicht erst das Märchen. Selbstverständlich ist die Poesie damit aber auch uneindeutig, symbolisch, und das heißt für Goethe: zugleich auch ironisch. Poesie als Konfliktfeld von "groß" und "klein", von Wahrheit und Dichtung, verbindet sodann die große Form des Sozialromans der "Wanderjahre" mit der kleinen Form des Märchens, das Scheitern in der Novelle wird im Roman erzählbar, so

384 WA I.1.282. (Euphrosyne)

wie der Roman selbst als kleine Welt der Spiegel der großen Welt der Realität ist.

DRITTER TEIL

DIE STRUKTUR POETISCHER SELBSTREFLEXION IM GEISTES- UND SOZIALGESCHICHTLICHEN KONTEXT

Bereits die Rekonstruktion von Schlegels Konzeption einer kritischen Transzendentalpoesie ergab Ausblicke in die historische Realisation dieser Vorstellung. Schlegel selbst nennt unter vielen Belegen für seine Idee immer wieder Pindar, Dante, Ariost, Cervantes, Shakespeare und schließlich Goethe. Ungelöst ließ Schlegel allerdings die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dieser europäischen Tradition in der Literatur und ihrer angeblichen Bedingung im deutschen Idealismus. Die Poesie der Poesie im Fall Goethes wird vor dem Hintergrund der Französischen Revolution und Fichtes gesehen, die Bedingungen dieses Phänomens einer selbstreflexiven Kunst unter anderen sozial- und geistesgeschichtlichen Umständen aber nicht reflektiert. Die sich damit aufdrängende Frage nach Möglichkeiten und Funktionen poetischer Selbstreflexion in der Entwicklung der Literatur fordert also von einer poetologischen Interpretation die Berücksichtigung der jeweiligen Voraussetzungen eines Werkes im Kontext seiner Zeit.

Schlegels Konzeption erweist sich dann insofern als nicht ausreichend, als sie keinen Anhalt bietet, das vielfach erkannte Phänomen poetischer Selbstreflexion als Antwort des Kunstwerks und seines Künstlers auf sozial- und geistesgeschichtliche Herausforderungen zu sehen. Eine poetologische Literaturinterpretation muß sich gerade darin von Schlegel absetzen, daß sie der Selbstthematisierung des Kunstwerks einen bestimmten Stellenwert innerhalb seiner Aussagemodi zuweist: Keinesfalls läßt sich nämlich die überall zu beobachtende Struktur einer Poesie der Poesie auf die im idealistischen Denken verankerte "kritische Transzendentalpoesie" festlegen - diese kann allenfalls als spezifisch romantisch-idealistische Variante gelten. Besteht Schlegels Verdienst somit darin, die *Struktur* poetischer Selbstreflexion als erster theoretisch herausgestellt und in ihrer Bedeutung gewürdigt zu haben, so muß seine Konzeption doch notwendig erweitert werden um eine Analyse der Funktionen dieser Struktur im jeweiligen sozial-, geistes- und literaturgeschichtlichen Kontext.

Dazu wählt der folgende Teil drei spezifisch neuzeitliche Stationen aus:

1. Shakespeares "Hamlet", der als Vorbild für die poetologische Verfassung von "Wilhelm Meisters Lehrjahre" gelten kann und in diesem Sinne auch vom 18. Jahrhundert rezipiert wurde. An diesem Beispiel läßt sich die Funktion poetischer Selbstreflexion um 1600 vorführen.
2. Noch einmal der "Wilhelm Meister", der abschließend aus der Konfrontation mit Funktionen poetischer Selbstreflexion um 1600 und in der Moderne noch schärfer zu beleuchten ist.
3. Schließlich Kafkas "Ein Hungerkünstler", dessen Selbstreflexion Antwort geben soll auf die Frage nach dem Wirkungsraum von Kunst in einer Zeit, die das Hegelsche "Ende der Kunst" schon zu ihren Voraussetzungen zählt.

1. Shakespeares Metadrama: "Hamlet" als "philosophischer Roman"

Besonders zwei Gründe sprechen dafür, den "Hamlet" in einer Erörterung über metapoetische, selbstreflexive Strukturen zu behandeln: Ein produktionsästhetischer Anlaß liegt darin, daß in diesem Drama ein genereller Zug des Elisabethanischen Dramas, nämlich vor allem durch die Technik des Spiels im Spiel sich selbst zu thematisieren, sich in ausgezeichneter Weise niederschlägt, wobei die poetische Selbstreflexion nicht aus äußerer Effekthascherei und mutwilliger Illusionsstörung dem Stück aufgesetzt wird, sondern aus dem Drama selbst sich entwickelt und so den Spielraum metapoetischer Möglichkeiten beträchtlich erweitert. Rezeptionsästhetisch steht eine Besprechung des "Hamlet" insofern an, als zunächst die künstlerische und erst später die wissenschaftliche Interpretation den selbstreflexiven Charakter des Stücks erkannte oder zumindest insofern reflektierte, als es mit auffallender Vorliebe Gegenstand fiktionaler oder quasifiktionaler Erörterungen wurde: Sterne, Goethe und Joyce sind nur die prominentesten Romanciers, die den "Hamlet" zum Thema eines Werkes machten, Herder, Friedrich Schlegel und dann wieder Italo Calvino treffen sich in der Beschreibung des "Hamlet" als eines "philosophischen Romans".¹

Zunächst einmal ist die Selbstthematization des Theaters ein typischer Aspekt des Elisabethanischen Dramas, das sich dazu unterschiedlichster Mittel bediente, wie zum Beispiel der traditionellen Zuschaueranreden in Prologen und Epilogen, andererseits aber auch des zeitspezifisch ausgeprägten Spiels im Spiel.² Seine Herkunft läßt sich am ehesten aus den pantomimischen "dumme Shows" (dumb shows) erklären, die bereits in vorshakespeareischer Zeit zur Illusionsunterbrechung eingesetzt wurden, wie sie für die klassische Renaissance-Comedie undenkbar gewesen wäre. Besonders die unter dem Einfluß Senecas stehende Elisabethanische Rachetragödie griff auf die Spiel-im-Spiel-Struktur gerne zurück, um die Aus- und Durchführung der Rache mit einer Theateraufführung auf der Bühne zu verbinden, bei der dann Spiel in Ernst umschlagen konnte: So in Kyds "Spanish Tragedy" wie wohl auch im nicht erhaltenen "Ur-Hamlet", in Marstons "Antonio's Revenge" und Tournours "Revenger's Tragedy", in Websters "The White Devil" und "The Duchess of Malfi", in Massingers "The Roman Actor", vornehmlich aber im "Hamlet" Shakespeares.

Diese Vorliebe des Elisabethanischen Dramas für das Spiel im Spiel hat die Forschung weitgehend mit dem barocken Thema von Schein und Sein zu erklären versucht. Wolfgang Clemen³ führt als Beispiele für dieses Thema bei Shakespeare u.a. an die Kästchenszene aus dem "Merchant of Venice", die

¹ Siehe oben S. 11, Anm. 17.

² Vgl. Dieter Mehl. Zur Entwicklung des "Play within a play" im elisabethanischen Theater, in: SHJb 97 (1961), S. 134 - 152.

³ Wolfgang Clemen, Appearance and Reality in Shakespeare's Plays in: ders., Shakespeare's Dramatic Art. Collected Essays, London 1972, S. 163 - 188.

Verkleidungen weiblicher Hauptfiguren in den Komödien und die tragischen Verstrickungen von "appearance" und "reality" in "Romeo and Juliet", "Othello" und "Lear". Clemen sieht eine Parallele des Menschenbildes bei Shakespeare und Montaigne:

Both Shakespeare and Montaigne mistrust the evidence of the senses, acknowledge the uncertainty of human judgment and the ambiguous complexity of persons and of things. They both show how many factors contribute to the deception of mankind and cause our statements to be faltering and subjective.⁴

Die gleichzeitige Kontrastierung und Durchdringung von Schein und Sein läßt sich als ein - paradoxes - Grundthema des Shakespeareschen Werkes verstehen. Im "Hamlet" wird die Spannung "*Seems, madam! Nay, it is*"⁵ zum inner- und metadramatischen Angelpunkt, von dem aus sich die Handlung der Tragödie wie ihre Selbstreflexion herleiten. Zunächst einmal teilt der "Hamlet" verschiedene Techniken selbstbewußter Illusion - oder poetischer Selbstreflexion - mit anderen Dramen Shakespeares, etwa die Verstellung des Helden (seine "antic disposition") und Belauschungsszenen (III.1, III.3, III.4); hinzu kommt die ausführliche Vorbereitung und Erörterung des Spiels im Spiel (II.2.314 - III.2): Sie umfaßt ein Gespräch über die Situation der Schauspieler zwischen Stadt und Hof, die Rezitation von Aeneas' Bericht vor Dido über den Tod des Priamos, Hamlets Monolog über das Verhältnis von Realität und Fiktion zum Handeln, dann Hamlets Anweisung des Schauspielers, wie er die Aufführung wünscht, und schließlich diese selbst, ausführlich kommentiert von Hamlet. Das Spiel "The Murder of Gonzago" wird zur entscheidenden Probe des ganzen Dramas: Hamlet benutzt es als Instrument, um hinter der Verstellung des Königs dessen Schuld zu erkennen, während dieser umgekehrt Hamlets Wahnsinn als bewußte Verstellung durchschaut und sich von Hamlet beobachtet weiß.⁶ Auch metadramatisch kommt dem Spiel im Spiel für den "Hamlet" eine ausgezeichnete Bedeutung zu, denn es stellt poetisch dar, was Shakespeare poetologisch durchführt. In jedem Fall nimmt der "Hamlet" durch die Häufung selbstreflexiver Momente eine Sonderstellung in seiner Zeit ein, was ihn geeignet erscheinen läßt, in prototypischer Weise Phänomene dieser Zeit zu repräsentieren.

Die vergleichsweise junge metadramatische Interpretationsrichtung in der "Hamlet"-Forschung hat in einem Aufsatz Manfred Pfisters⁷ eine ihrer bestechendsten Verwirklichungen gefunden. Pfister erkennt ein "'vertikales' Über-einander der Meta-Ebenen des sprachlichen Kommentars zur Handlung, des metasprachlichen Kommentars zum Sprechen und des metakommunikativen

⁴ Ebenda, S. 186f.

⁵ Shakespeare, Hamlet, ed. by Harold Jenkins. The Arden Shakespeare, London, New York 1982, I.2.76. Alle Zitate nach dieser Ausgabe.

⁶ Vgl. Bertram Joseph, Conscience and the King. A Study of Hamlet, London 1953.

⁷ M. Pfister, Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im Hamlet, in: ShJbW 1978/89, S. 132 - 151.

Kommentars zum Medium Drama".⁸ Pfister analysiert auf einer ersten Ebene die Verselbständigung des Kommentars (in Hamlets Monologen wird Nicht-Handeln oder Falsch-Reden kommentiert, die Dialoge sind durchsetzt von Maximen) und zugleich eine Reflexion auf die Sprache als parole wie als langue; auf einer zweiten Ebene ist "die Figurenkonstellation durch die Gegenüberstellung von Beobachteten und Beobachtenden, Akteuren und Zuschauern bestimmt".⁹ Auf einer dritten Ebene schließlich lassen sich implizite und explizite metadramatische und metakommunikative Thematisierungen von Drama und Theater erkennen.¹⁰ Pfister verweist auf die das ganze Stück durchziehende Theatermetaphorik (act, show, perform, play, illusion), in der "sich das Stück [...] selbst als Fiktion implizit thematisiert".¹¹ Letztendlich ist sich der Text des Dramas auch seiner eigenen Historizität bewußt, einerseits als verfremdende Variation der Rachetragödie (gemäß der poetologischen Differenz), andererseits als Vorwegnahme künftiger Rezeptionen, sagt doch Hamlet zu Horatio: "Report me and my cause aright / To the unsatisfied" (V.2.344f.).

An der Sonderstellung "Hamlets" innerhalb des Shakespeareschen Werkes aufgrund seiner vielfachen Staffellung von Selbstbewußtseinsebenen und Illusionsdurchbrechungen kann kein Zweifel bestehen. Wichtiger aber als die erschöpfende Referierung metadramatischer Strukturen im Text (die in der Forschung rekonstruiert sind) ist die Untersuchung der diese Selbstreflexion tragenden Absicht und Funktion, die nicht an der Person des Autors festgemacht werden muß, sondern zeittypisch mitbedingt sein kann. Es lassen sich im Grunde drei einander ergänzende Teilmomente an der Funktion poetischer Selbstreflexion im "Hamlet" erkennen:

1. ein geistesgeschichtliches Moment,
2. ein politisch-sozialhistorisches Moment,
3. ein metadramatisches, poetologisches Moment.

1. Die im Shakespearetheater beliebte Potenzierung der Bühnenillusion zum Spiel im Spiel hat man mit Vorliebe als Beleg für die barocke Welttheatermetapher verstanden. Ein in die Dramenhandlung eingebettetes Spiel läßt auf der einen Seite die bisherigen Akteure und Figuren zu Zuschauern werden und macht damit auf die menschliche Doppelstellung zwischen Realität und Illusion aufmerksam, zeigt aber auf der anderen Seite, daß die Scheinwelt der Bühne "wahr" und realer ist als das in sie eingelagerte Stück. Schein und Sein können sich so sogar überschneiden, daß die Bühnenwelt als eigentlicher Ort der Wahrheit gilt, der dem Schein und der Illusion des "realen" Lebens den Boden entzieht. Jorge Luis Borges schreibt dazu:

⁸ Ebenda, S. 134.

⁹ Ebenda, S. 143.

¹⁰ Ebenda, S. 145f.

¹¹ Ebenda, S. 147.

Was ist Beunruhigendes daran, daß Don Quijote der Leser des *Quijote* ist und Hamlet der Zuschauer des *Hamlet*? Ich glaube, auf die Ursache gestoßen zu sein. Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Charaktere einer erfundenen Geschichte auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer, fiktiv sein können.¹²

Die Welttheatermetapher läßt sich vielfach aus Shakespeare belegen, am berühmtesten ist die Rede des Jacques in "As You Like It": "All the world's a stage, / And all the men and women merely players" (II.7.139ff.). Zynischer und weniger einer transzendenten Ordnung gewiß als in der Welttheateridee Calderons klingt es bei Macbeth:

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (V.5.24ff.)

Oder bei Lear: "When we are borne we cry that we are come / To this great stage of fools" (IV.6.180f.).

Genügt aber dieser geistesgeschichtliche Beschreibungsversuch bei einer Analyse des "Hamlet"? Die Durchdringung von Sein und Schein zieht sich wohl zwar als Tenor durch das Stück, kann aber nicht mit dem Gedanken der *vanitas mundi* aufgelöst werden, der allenfalls einen Aspekt abdeckt (etwa die Friedhofsszene im V. Akt). Vor allem die ausführliche Kommentierung des Nicht-Handeln-Könnens in Hamlets Monologen, aber auch die Szenen mit den Schauspielern und die Aufführung des Gonzagostücks zielen auf andere Zusammenhänge, die sich nicht unter der Metapher des Welttheaters unterbringen lassen.

2. Zunächst kann versucht werden, aus den sozialgeschichtlichen und politischen Umständen der Elisabethanischen Zeit eine Perspektive für die Funktion poetischer Selbstreflexion zu gewinnen, aus der zugleich die von den Künstlern beanspruchte Bedeutung der Kunst im gesellschaftlichen Gefüge der Zeit hervorgeht. Die Regierungszeit Elisabeths bedeutete für England sowohl wirtschaftlichen Aufschwung (u.a. dadurch, daß der Atlantik das Mittelmeer als Handelsraum ablöste) als auch politische Machtzunahme, vor allem nach der Ausschaltung Maria Stuarts und dem Sieg über die spanische Armada. In der Liebe zum Theater trafen sich in den literarisch so produktiven 1590er Jahren die Interessen des höchsten Adels mit denen des breiten Publikums (etwa im Unterschied zum Epos, das nur einer Minderheit zugänglich war: Spenser): Das Theater, vor allem die öffentlichen Theater ab 1576, wurde zu einem Ort, an dem das soziale Gefälle durch gemeinsames Erlebnis zeitweise überbrückt wurde und das daher besonders geeignet war, das gestärkte Nationalbewußtsein

¹² Jorge Luis Borges, Partielle Zaubereien im *Quijote*, in: ders. *Essays 1952 - 1979*, Gesammelte Werke 5/II, München o.J., S. 53 - 57, hier S. 56f.

in sich aufzunehmen - Shakespeares Historienstücke haben wohl hier ihre Veranlassung. Wandte sich das Theater auf sich selbst und machte sich zu einer Metapher, die für "Wirklichkeit" stehen konnte, so feierte sich das Theater damit selbst - als eine epiphanische Möglichkeit von Kunst, politisch-nationale, klassenübergreifende Identität zu stiften. In der Ersatzwelt des Theaters konnte allen Klassen eine Projektion historischer Größe vorgeführt werden, an der in der Gegenwart selbst nur wenige teilnehmen durften. So wollte sich wohl das Theaterpublikum gerne in seiner Rolle als Publikum auf der Bühne widergespiegelt sehen, um so die Bedeutung, die die Bühne für es hatte, auch auf ihr dargestellt zu sehen.

Allerdings bietet auch diese These keine ausreichende Erklärung für die selbstreflexive Struktur des "Hamlet", ist aber insofern von Bedeutung, als die Tatsache, daß Theater und Kunst nicht nur Darstellungsmedium, sondern auch Darstellungsobjekt sind, etwas über die Hoffnungen und Wünsche des Schriftstellers aussagt: Die Elisabethaner wiesen dem Theater nur geringen sozialen Rang zu, trotz seiner Beliebtheit und Verbreitung wurde es vor allem von mittelständischen und puritanischen Kreisen abgelehnt und mußte sich neben Tierschau und Bärenhatz behaupten. Die wichtigste poetologische Schrift der Zeit stellt sich schon unter den Titel einer "Apology for" oder "Defense of Poesie", stellt dann zwar die Dichtung über Philosophie und Geschichte, nicht aber das Drama, an das man nunmehr Unterhaltungsansprüche zu stellen schien.

Die Selbstreflexion des Theaters entsprach von ihrer sozialgeschichtlichen Seite somit eher dem Wunsch der Künstler, das Theater als Ort möglicher nationaler Erfahrung anerkannt zu wissen, als einer schon gegebenen Wirklichkeit.¹³

3. Die Berufung des Welttheaters und der nationalen Identität sind Kategorien, die für die Selbstreflexion nicht nur im "Hamlet" gelten, wohingegen der dritte Teilaspekt ein Kennzeichen gerade dieses Dramas zu sein scheint, den es vielleicht am ehesten noch mit dem "Don Quijote" teilt. Es geht darum, daß mittels der Selbstreflexion Kunst eine bestimmte Aufgabe zugesprochen bekommt: Es stellt sich erst einmal die Frage, ob Shakespeare mit den Ratschlägen Hamlets an den Schauspieler zu Beginn der Szene III.2 zu identifizieren ist oder nicht, d.h. ob hier Shakespeare seine explizite Poetik niedergelegt hat, wobei man mit guten Gründen für Hamlet eine aristotelisch-konservative Poetik rekonstruieren kann, von der sich Shakespeare gerade absetzte, während andererseits doch der Topos von der Kunst als *speculum vitae*, "to hold [...] the mirror up to nature" (III.2.21f.), auch für das Shakespeare'sche Drama gilt.¹⁴ Charakteristischer als dieser weitverbreitete Topos¹⁵ ist die

¹³ Vgl. E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World-Picture*, London 1967. Shakespeare-Handbuch, hg. von Ina Schabert, München 21978, S. 2 - 40. Ulrich Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, Düsseldorf 1980, S. 54 - 79.

¹⁴ Vgl. u.a. Roy W. Battenhouse, *The Significance of Hamlet's Advice to the Players*, in: *The Drama of the Renaissance. Essays for L. Bradner*, ed. by E.M. Blistein, Providence, R.I., 1970, S. 3 - 27. Anselm Schlösser, *Über Hamlets Schauspieltheorie und*

Bestimmung, die Hamlet dem Spiel im Spiel gibt - und die aus anderen Indizien als Shakespeares *implizite* Poetik erschlossen werden kann. Im Hekuba-Monolog (II.2.543 - 601) heckt Hamlet den Plan aus, die Verleumdung des Geistes gegen Claudius auf ihre Wahrheit zu prüfen - denn der Geist hätte nach elisabethanischen Vorstellungen ein Teufel sein können, der Hamlet versuchen wollte (II.2.594f.) -, indem er den vermutlichen Mord noch einmal als Theaterstück wiederholt:

I have heard
That guilty creatures sitting at a play
Have, by the very cunning of the scene,
Been struck so to the soul that presently
They have proclaim'd their malefactions. (II.2.584ff.)

Das von Hamlet geplante Stück wird zum Mittelpunkt einer Entlarvungsstrategie, das Theater wird *Erkenntnisinstrument*¹⁶, das die verborgene Wahrheit ans Licht bringen soll. Daraus ergeben sich einige Konsequenzen, die Shakespeare poetisch in die Handlung seines Dramas umgesetzt hat.

Dient das Theaterspiel innerhalb des "Hamlet" als Erkenntnisinstrument, so wird damit Kunst zum Symbol für Erkenntnis als der menschlichen Grundverhaltensweise, wie sie aus Hamlets Monologen in III.1 und IV.4 spricht, aber auch aus dem Menschenbild in Marlowes "Doctor Faustus" und noch in Miltons "Paradise Lost". Diese Belehnung der Kunst mit einer Erkenntnisfunktion muß sich auf das Drama selbst, in dem diese Einsicht gewonnen wurde, anwenden lassen, denn auch dieses Drama "Hamlet" ist ein Kunstwerk und insofern ein Erkenntnisinstrument. Die Selbstthematizierung des Kunstwerks im Kunstwerk, des Spiels im Spiel ist daher ein potenziierter Erkenntnisprozeß, eine Erkenntnis der Erkenntnis - oder Selbsterkenntnis. Steht nun "Erkenntnis" für Kunst und gilt Erkenntnis als spezifisch menschlich-neuzeitliche Bestimmung, so wird die Selbstreflexion des Erkenntnisinstrumentes Kunst zur Objektivierung menschlichen Selbstverständnisses.

Dem Moment der Reflexion kommt daher eine ausgezeichnete Bedeutung für den "Hamlet" zu. Hamlets Kommentare des Nicht-Handelns bestehen weitgehend aus Reflexionen auf seine Aufgabe, seine "Rolle" als Sohn und Rächer. Diese Reflexion hat eine doppelte Bedeutung: Erstens gewinnt Hamlet seine Identität als Bühnenfigur gerade und ausschließlich aus der Reflexion auf die von ihm erwartete Rolle; die Rache sofort ausführen, wie dies das blutrünstige

deren Verwirklichung im "Hamlet", in: ShJb (-Ost) 111 (1975), S. 24 - 34. Samuel L. Bethell, Die Rede des Schauspielers und Hamlet als Theaterkritiker, in: Hamlet-Interpretationen, hg. von Willi Erzgräber, Darmstadt 1977, S. 191 - 200. Heinrich F. Plett, Hamlets Rede an die Schauspieler. Zur "actio" als Theorie des fiktionalen Handelns bei Shakespeare, in: ShJb (West) 1981, S. 133 - 153.

¹⁵ Vgl. Jenkins, a.a.O. (S. 187, Anm. 5), S. 288.

¹⁶ Vgl. Wolfgang Iser, Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare, in: Wege der Shakespeare-Forschung, hg. von K.L. Klein, Darmstadt 1971, S. 212 - 235.

Schema der Rachetragödie für den Fall verlangt, daß eine Mordanklage erhoben wurde, bedeutet das Ende des Dramas und von Hamlets Figur auf der Bühne. Reflexion, als Dekonstruktion eines literarischen Schemas und des Elisabethanischen Rachekodexes, stiftet die Identität Hamlets. Dies ist der Gedanke in dem grundlegenden Buch von J. Calderwood¹⁷, der eine Parallele zwischen Hamlet und "Hamlet" ansetzt: Die zweite Bedeutung von Hamlets Reflexion ist eine metadramatische, denn sie ist das Mittel des Autors Shakespeare, seinem "Hamlet"-Drama Identität zu verleihen, indem er es von der konventionellen Rachetragödie und damit auch von dem ihr folgenden "Ur-Hamlet" (von dem nur die deutsche Fassung: "Der bestrafte Brudermord" einen schwachen Eindruck vermitteln kann) absetzt.

Die Dekonstruktion des Erwartungsschemas schlägt sich, so Calderwood, sowohl innerdramatisch als metadramatisch nieder: als Reflexion Hamlets auf seine Rolle, andererseits als implizite Reflexion Shakespeares auf die von ihm erwartete Rachetragödie. Dabei wird das konventionelle, alte Schema des Rachehelden und das der Rachetragödie im Text mehrfach repräsentiert: Laertes ist eine Kontrastfigur zu Hamlet, reagiert er doch rein impulsiv, unreflektiert auf die Nachricht vom Tod seines Vaters Polonius:

To this point I stand,
That both the worlds I give to negligence,
Let come what comes, only I'll be reveng'd
Most thoroughly for my father. (IV.5.133ff.)

Desgleichen vertritt Fortinbras ein aktivisch-kämpferisches Prinzip, das sich über alle Reflexion gerade hinwegsetzt und "even for an eggshell" (IV.4.53) das Leben von tausenden Soldaten riskiert.

Die metadramatische Gegenwelt zu Shakespeares "Hamlet"-Drama ist in den eingelegten, bewußt archaisch gehaltenen Textpassagen repräsentiert, die als Musterbeispiel poetologischer Differenz gelten können: In der Rede des Schauspielers (II.2.446ff.), die einen Bericht des Aeneas vor Dido über den Tod des Priamos durch Pyrrhus (ein klassizistisches Thema aus der "Aeneis") in einer dem Epos angenäherten Sprache (daher: "the play, I remember, pleased not the million, 'twas caviare to the general", II.2.431ff.) darstellt: eine blutig ausgeführte Rachehandlung steht im Mittelpunkt (vgl. II.2.484). In "The Murder of Gonzago" kommt es nicht bis zur Ausführung der Rache, aber auch hier zeigen Sprache und Stil eine archaische Form, von der sich das "Hamlet"-Drama deutlich absetzt.

Die Selbstreflexion des Erkenntnisinstrumentes Kunst (Theater) - in der doppelten Ausführung von Hamlets Reflexion auf seine Rolle als Rächer (besonders im Monolog II.2) und von Shakespeares impliziter Reflexion auf die Rachetragödie - stiftet die unverwechselbare Identität dieses Stücks, des Hamlet als Figur wie auch als Drama, und wird, da Erkenntnis zum Wesensprä-

¹⁷ J. Calderwood, To be and not to be. Negation and Metadrama in "Hamlet", New York 1983.

dikat des Menschen wurde, Widerspiegelung menschlicher Selbstreflexion. In diesem Sinne ist die geistesgeschichtliche und sozialhistorisch bestimmte Funktion poetischer Selbstreflexion im "Hamlet" dahingehend poetologisch-epistemologisch zu erweitern, daß hier die Selbstreflexion von Kunst Anzeige ist für die menschliche Selbstverfassung. Wie das Kunstwerk seine Identität aus der Reflexion auf sich selbst gewinnt, so ist auch mit dem neuzeitlichen Menschenbild dessen Identität in der reflexiven Ergründung des Selbstbewußtseins (Descartes) zu finden.

In dieser "Zeit des Weltbildes"¹⁸ kann der Selbstreflexion von Kunst ein Stellenwert zugesprochen werden, der ihr repräsentative Bedeutung für die menschliche Identität verleiht. In der Kunst und ihrer Selbstthematizierung kann sich der Mensch wiedererkennen. Damit bekommen die traditionellen und weiterhin richtigen Deutungen der Selbstreflexion als Ausdruck von Schein und Sein, von der Spiegelfunktion der Kunst eine schärfer epistemologische Kontur, die sich mit der kopernikanischen Wende ergeben hat. Die Lösung vom mittelalterlichen Weltbild setzt die Kunst in eine religiöse Funktion ein und macht den Menschen zum "creator", zum sub-iectum aller Objekte.

In einer kunstphilosophischen Perspektive ist es bemerkenswert, daß schon im Augenblick quasi-religiöser Aufwertung der Kunst zum Universalparadigma menschlichen Selbstverständnisses die Selbstreflexion des Kunstwerks zu einer Chiffre für die reflexiv-philosophische Verfassung des menschlichen Selbstbewußtseins wird: Zeichnet sich schon hier ab, daß die Kunst in den nächsten Jahrhunderten ihre Vorrangstellung an die Philosophie abtreten wird, wie Hegel es dachte? Jedenfalls hat sich gezeigt, daß "Hamlet" ein Stadium bezeichnet, in dem die Selbstreflexion der Kunst zum Paradigma des neuzeitlichen Subjektivismus wird.

Zwei Jahrhunderte später hat die Kunst diesen Universalanspruch eingebüßt: In Goethes "Wilhelm Meister" hat sie nicht mehr generellen Repräsentationscharakter, sondern ist eine individuelle Form der Zeitkritik geworden. Selbstreflexion wird dann zur Strategie.

2. "Wilhelm Meister". Selbstreflexion als Strategie der Kunst

Es unterscheidet den sogenannten klassischen Goethe der Jahrhundertwende sowohl von der vorausgegangenen Sturm und Drang-Epoche wie auch von der (diese in mancher Hinsicht fortsetzenden) zeitgenössischen Romantik, daß er der Kunst keinen primären Platz mehr im gesellschaftlichen Gefüge der Gegenwart zuweist. Für Goethe bleibt zwar die Sprache wohl sein Leben lang das unstrittig Höchste, was wir haben¹⁹, aber diese eher ontologische Aussage stimmt nicht mit dem überein, was man zumindest als Ansatz einer Goetheschen Geschichtsphilosophie bezeichnen könnte. Selbstverständlich zweifelt Goethe nie am Ausnahmecharakter des Dichters, unterläßt es aber, ihn zu einer

¹⁸ Martin Heidegger, Die Zeit des Weltbildes, in: ders., Holzwege, Frankfurt 51972, S. 69 - 104.

¹⁹ WA II.11.173f. (Physikalische Wirkungen)

Seher- oder Erlöserfigur hochzustilisieren, wie dies im Sturm und Drang, bei Schlegel und Novalis, in anderer Form auch bei Hölderlin und später in schärfster Weise wieder bei Nietzsche der Fall ist. Die "Wanderjahre" vor allem stellen ja die Frage nach den Möglichkeiten von Kunst in der modernen Welt - und beantworten sie weniger als erzählte Oberfläche denn durch die erzählende Form. Diese Selbstreflexion der Poesie gilt es nun abschließend als Antwort auf den sozialgeschichtlichen Hintergrund der Goethezeit zu lesen, sie in ihrer Funktion innerhalb der Wechselwirkung von Kunst und Gesellschaft schärfer zu bestimmen.²⁰

Im Unterschied zu seinen weltlosen, poetischen Romanfiguren wie Mignon und dem Harfner, aber auch im Unterschied zu dem "Paradiesvogel" Wilhelm - "Man sagt, sie hätten keine Füße, sie schwebten in der Luft, und nährten sich vom Äther" (L 342) -, ist es Goethe stets ein Anliegen, den allgemeinen politischen Weltlauf zu verarbeiten²¹ und sich von den Zuständen desselben im realen und idealen Sinne zu unterrichten.²² Die "Wanderjahre" sind nichts anderes als die poetische Darstellung und Bewältigung dieses allgemeinen Weltlaufs, der zwar für Goethe nicht im Sinne Hegels auf ein "Ende der Kunst" zielt (weshalb es irreführend sein kann, dieses Stichwort auf den "Wilhelm Meister" anzuwenden), da für Goethe die Kunst nicht durch das Denken der Philosophie in ihrem Absolutheitsanspruch ersetzt, aber doch von den zivilisatorischen Mächten der Ökonomie, Politik und Technik so beherrscht wird, daß der Kunst nur mehr eine begleitende Position übrig bleibt: Goethe formuliert diese Erkenntnis so, daß die Muse zwar das Leben zu begleiten, aber nicht zu leiten verstünde.²³ Kunst kann keine gesellschaftsverändernde, identitätsstiftende Funktion innehaben, wohl aber von ihrem Standpunkt aus Gegenmodelle zur Wirklichkeit aufstellen und sich so kritisch und deutend auf sie beziehen. In der Verdrängung der Kunst zu einem höchst "bedeutenden" Randphänomen muß sie sich ihre eigene Rechtfertigung geben. Sie ist am Beginn des 19. Jahrhunderts weder durch adliges Mäzenatentum und die Poetik des de-

²⁰ Vgl. dazu Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt 1973. Hans J. Haferkorn, *Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800*, in: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750 - 1800*, hg. von B. Lutz, Stuttgart 1974, S. 113 - 275. Walter H. Bruford, *Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit*, Frankfurt 1975. Rolf-Peter Janz, *Zum sozialen Gehalt der "Lehrjahre"*, a.a.O. (S. 108, Anm. 174). Dieter Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977. Helmut Kiesel/Paul Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland*, München 1977. Hans-Rudolf Veget, *Liebe und Grundeigentum in "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, a.a.O. (S. 108, Anm. 174). Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil, 1789 - 1806*. München 1983, S. 3 - 155.

²¹ WA I.26.7. (Vorwort zu "Dichtung und Wahrheit")

²² WA I.41, 2.362. (Epochen geselliger Bildung)

²³ WA I.41, 2.377. (Wohlgemeinte Erwiderung)

corum legitimiert, noch genügt die horazische Aufgabe des *delectare* und *prodesse*, noch auch kann sie sich auf subjektivistische Innerlichkeit und Genialität zurückziehen. Die Kunst muß sich über ihren gesellschaftlichen Status Rechenschaft ablegen, so daß ihre Selbstreflexion nicht mehr Ausdruck einer gesicherten Selbstrepräsentanz ist, die sich in ihrer identitätsstiftenden Kraft als Paradigma menschlichen Selbstverständnisses feiert, wie bei Shakespeare der Fall, sondern diese poetische Selbstreflexion wird angesichts der modernen Zeit zur einzig möglichen Überlebensstrategie der Kunst. Die Selbstreflexion der Poesie bei Goethe, die sich keineswegs auf den "Wilhelm Meister" einschränken läßt, trägt somit dem Rangverlust der Kunst Rechnung, entläßt aber andererseits die Kunst auch aus der feudalen Legitimation in die Autonomie der Selbstverantwortung. Nur teilt Goethe nicht die frühromantische Euphorie, die die Dichtung zur Universalpoesie hochzusteigern versuchte, um so den Verlust gesellschaftlicher Legitimation zu kompensieren.

Den sozialhistorischen Umbruch in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, das Aufkommen des freien Schriftstellertums nach der Lösung von der feudalistischen wie rationalen Poetik hat Goethe auf beispielhafte Weise zu Beginn des 10. Buches von "Dichtung und Wahrheit" beschrieben, wo er die Selbstreflexion der Kunst als Etablierung eines neuen Selbstbewußtseins mit der sozialhistorischen Entwicklung in Beziehung setzt:

Die deutschen Dichter, da sie nicht mehr als Gildeglieder für Einen Mann standen, genossen in der bürgerlichen Welt nicht der mindesten Vortheile. Sie hatten weder Halt, Stand noch Ansehen, als in so fern sonst ein Verhältniß ihnen günstig war, und es kam daher bloß auf den Zufall an, ob das Talent zu Ehren oder Schanden geboren sein sollte. Ein armer Erdensohn, im Gefühl von Geist und Fähigkeiten, mußte sich kümmerlich in's Leben hineinschleppen und die Gabe, die er allenfalls von den Musen erhalten hatte, von dem augenblicklichen Bedürfniß gedrängt, vergeuden. [...]

Gesellte sich hingegen die Muse zu Männern von Ansehen, so erhielten diese dadurch einen Glanz, der auf die Geberin zurückfiel. [...]

Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in Klopstock zusammen, um eine solche Epoche zu begründen.²⁴

Überlegen und umsichtig stellt Goethe hier die ambivalente Situation des Schriftstellers fest, dessen Lösung aus früheren Bindungen ihn zu sich selbst befreit und sein Selbstbewußtsein erlaubt (was noch an die Situation Shakespeares erinnert), aber andererseits ihm die gesellschaftliche Verankerung entzieht und ihn zum Außenseiter macht, der nur in glücklichen Fällen von seinem Schriftstellerberuf leben kann.²⁵ Daß es Goethe um diese schmerzlich empfundene Ambivalenz zu tun war, geht auch daraus hervor, daß er in einem Schema zur Autobiographie auf Klopstocks Brief vom 9.IV.1752 an Gleim

²⁴ WA I.27.295f.

²⁵ Vgl. WA I.40.196f. (Literarischer Sansculottismus)

verweist unter dem Stichwort: "Gefühl persönlicher Würde des Dichters".²⁶ In diesem Brief formuliert Klopstock genau jene *Zwiespältigkeit von Freiheit und Ausgestoßensein*:

Sie wissen daß Pope grosse Männer erst lobte, wenn sie in Ungnade gefallen, oder sich sonst vom Hofe entfernt hatten. Das ist eine nicht von den geringsten Ursachen, warum Pope so sehr mein Liebling ist.²⁷

Dieselbe Dichotomie haftet der poetischen Selbstreflexion bei Goethe an: Schlegel erkannte in ihr nur den Aspekt freien Selbstbewußtseins, übersah jedoch, daß zugleich die gegenwärtige Zeitlage dem Künstler eine Selbstlegitimation abverlangte. Diese These läßt sich auch am "Wilhelm Meister" verifizieren, der neben so vielen anderen Themen auch ein Panorama der gesellschaftlichen Schichtung und ihres Verhältnisses zur Kunst aufstellt. Dies sei zunächst an den "Lehrjahren" kurz verfolgt.

1. Die Schauspieler wie Mariane, die Melinas und die zugehörige Truppe, dann Serlo und Aurelie genießen in der Gesellschaftsstruktur der "Lehrjahre" keine sonderliche Reputation, der Mittelstand wie der Adel verachten sie im Grunde, obwohl sie gerne ihre Kunst genießen. Die Einstellung der Schauspieler zur Kunst ist von ihrer ökonomischen Lage mit bedingt: Sie verstehen ein Theaterstück in erster Linie nicht als ästhetisches Werk, "es war immer nur die Frage: Was wird das Stück machen? Ist es ein Zugstück? Wie lange wird es spielen? Wie oft kann es wohl gegeben werden?" (L 63). Auch der vollkommene Schauspieler Serlo ist aus wirtschaftlichen Gründen bereit, dem Publikum zu gehorchen und das Theater als Angebot an dessen Nachfrage zu orientieren. Neben der Ökonomie ist es vor allem persönliche Eitelkeit, die die Schauspieler im Umgang mit ihrem Beruf prägt.

2. Der bürgerliche Mittelstand - Wilhelms Familie und Werner, aber auch Therese - setzt auf seine Weise Kunst und Ökonomie ins Verhältnis: Wilhelms kaufmännischer Vater kann angesichts der Theaterleidenschaft des Sohnes nur fragen "wozu es nur nütze sei? Wie man seine Zeit nur so verderben könne?" (L 12). Der gänzlich phantasielose Werner nutzt das Komödienstück seiner Kameraden zu materiellem Vorteil (L 38) und sieht nach langer Trennung seinen alten Freund Wilhelm sogleich "als eine Ware, als einen Gegenstand [der] Spekulation an" (L 536). Auch Thereses beschränkte Häuslichkeit bleibt der Kunst gegenüber unempfindlich.

3. Keine bessere Stellung genießt die Kunst beim Adel des gräflichen Schlosses im 3. Buch. Gilt der Graf zunächst im Rahmen der feudalistischen Ästhetik als "erleuchteter Kenner und erlauchter Beschützer" (L159) der Kunst, so daß die Schauspieler sich "Ehre und Behagen", Wilhelm sogar Aufschlüsse über das

²⁶ WA I.26.349.

²⁷ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe*, Historisch-Kritische Ausgabe, Abteilung II, Briefe 1751 - 52, hg. von Rainer Schmidt, Berlin und New York 1985, S. 150.

Leben, sich selbst und die Kunst erwartet (L 164), so läßt der unwürdige Empfang diese Hoffnungen zerplatzen (L168). Als Wilhelm sein Dichtwerk erwartungsvoll der Gräfin vorlesen will, befindet er sich in der Konkurrenz mit einem Friseur, der trällernden Philine, dem geschäftigen Grafen, mit Offizieren und einem Galanteriehändler. Wilhelm, der das Abhängigkeitsschicksal eines Hofpoeten erleidet (er unterhält sich auch später über Racine), wird mit einer Tasse Schokolade, "wozu ihm die Baronesse selbst den Zwieback reichte" (L 176), und einem Portfeuille abgespeist. Kunst dient hier, mit Hunden und Pferden (L191), der Unterhaltung und dem Repräsentationsbedürfnis des Adels, der sich durch ein allegorisches Festspiel selbst feiert. Die von Goethe erfahrene Dichotomie von Freiheit und Ausgestoßensein des Künstlers ist hier noch feudalistisch geprägt durch die Koalition von Unfreiheit und gesellschaftlicher Legitimation der Kunst.

4. Der Reformadel des Turnkreises hat ein eher mäzenatisches Verhältnis zur Kunst, ohne selbst produktiv zu sein (s. S. 102ff.).

5. Bei Mignon und dem Harfner wird Kunst Medium des Selbstbekenntnisses, das sich aber nicht mehr kommunikativ vermitteln läßt (s. o. S. 70ff.).

6. Schließlich Wilhelms kompliziertes Verhältnis zur Kunst: Es entsteht als Flucht aus der Enge der bürgerlich-kaufmännischen Verhältnisse und wird so zu einer gegenbürgerlichen Projektion, die Wilhelm dann mit einem aristokratischen Ideal verwechselt. Nur im Anschluß an eine aristokratische Lebensführung glaubt Wilhelm, den Ausweg aus der bürgerlichen Verstümmelung seines Wunsches nach Selbstausbildung zu finden.

Diese Paraphrase der Kunstperspektiven im Roman hat keine Version aufzeigen können, mit der die Poetik des Romans, in dem diese Inhalte erzählt werden, zur Deckung gebracht werden könnte. In keinem der sechs Personenbereiche ist die Poetik des Romans "enthalten", diese antwortet vielmehr in der Form poetologischer Gestaltung auf die im Erzählinhalt zur Darstellung gebrachte gesellschaftliche Situation. Nur der Roman selbst ist in seiner ironischen Konstruktion und mit der Konfrontation von Poesie und Poetik ein Modell künftiger Kunst. Die für die Zukunft der Kunst wegweisende Struktur der Selbstreflexion ist nur möglich aus der Reflexion auf die Bedingung der Möglichkeit von Dichtung, indem diese sich in einer transzendentalpoetischen Wendung *als* Kunst, Fiktion und Illusion begreift und damit als Nicht-Natur und Nicht-Realität setzt. Dadurch gewinnt sie die Kraft, sich als kritisches Erkenntnisinstrument zu etablieren, das freilich auf der alten Paradoxie beruht, wonach es das Privileg der Kunst ist, im Medium des Scheins und der Unwahrheit die Wahrheit zu sagen. So schlägt die durch den Verlust gesellschaftlicher Legitimation notwendig gewordene Selbstreflexion in die Ermöglichung moderner Kunst um.

Zeitgleich und in Verbindung mit dem Abschluß des "Tasso"-Dramas hat Goethe in kleinen, aber nicht zu unterschätzenden Aufsätzen seine ästhetische Position nach der Italienreise umrissen und ist dabei von der Differenz zwischen Natur und Kunst ausgegangen, die für das Verständnis poetischer Selbstreflexion bei Goethe grundlegend ist. So wird die Progression "Nachahmung,

Manier, Stil" an die zunehmende Unabhängigkeit vom Vorbild der Natur gebunden²⁸, was als Parallele des Fortschreitens von der Natürlichkeit der "Theatralischen Sendung" zur Stilisiertheit der "Lehrjahre" gelten kann. Es ist eben jene in der römischen Komödie erfahrene "selbstbewußte Illusion"²⁹ der Kunst, die sie des falschen Strebens nach Naturwirklichkeit³⁰ enthebt und sie als sich selbst in ihrer Fiktivität bewußte Kunst zu sich befreit. Diese Selbsterkenntnis und Selbstdarstellung der Kunst etabliert ihr Selbstbewußtsein, aber nicht in subjektivistischer Nabelschau, wie Schlegel glaubte, sondern aus der Einsicht in den Standort der Kunst. Die Befreiung der Kunst aus dem Zwang der Naturwirklichkeit ist daher das beherrschende Thema in den ästhetischen Schriften der 1790er Jahre. Goethe setzt sich von "dem modernen Wahne ab", "daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse"³¹ und setzt die These in die "Einleitung in die Propyläen": "Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag".³² Da "das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden" sind, kann auch "nur dem ganz ungebildeten Zuschauer [...] ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen"³³, denn "der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit".³⁴ Das Postulat der Kunstwahrheit verdeckt dabei eine Doppeldeutigkeit: Es bekennt sich einerseits zu seinem Kunstcharakter, zum Schein der Illusion, der noch bis zum Titel von Goethes Autobiographie als "Dichtung" der "Wahrheit" entgegengesetzt wird, andererseits erhebt es den Anspruch auf Wahrheit in einem zweifachen Sinn. Kunst will objektiv wahr sein, indem sie Wahrheit vermittelt, aber sie ist sich selbst, subjektiv, nur wahr und gemäß, wenn sie die Möglichkeit der Kunst nicht überschreitet und beispielsweise das in der "Realität" Unmögliche nicht ausschließt.

Diese Reflexion der Kunst auf sich selbst gibt ihr mit ihrer Selbstlegitimation auch Autonomie von der Natur. Unter der an die "Wilhelm Meister"-Perspektive: "Kunst, Ethisches, Natur" anklingenden Überschrift "Von der Natur zur Kunst" bemerkt Goethe: "Die Kunst ist constitutiv. - Der Künstler bestimmt die Schönheit, er nimmt sie nicht an".³⁵ Diesen Gedanken führt die "Propyläen"-Einleitung weiter:

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in die-

28 WA I.47.77ff.

29 WA I.47.272.

30 WA I.47.23.

31 WA I.47.104.

32 WA I.47.11f.

33 WA I.47.262.

34 WA I.47.23.

35 WA I.47.292.

sem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Werth hineinlegt.³⁶

Eingelöst hat Goethe diese ästhetische Forderung u.a. in den "Lehrjahren" und ihrer immanenten Poetik, die die unmittelbare Natürlichkeit Mignons aufgeben muß, um sich als konstitutive Kunst etablieren zu können, die sich ihrer gesellschaftlichen wie ästhetischen Voraussetzungen bewußt ist und noch die Selbstreflexion als einen Akt der Kommunikation - als Reaktion auf die äußere Lage - lesbar macht. Im "Wilhelm Meister" gelingt, was Goethe in unerhörter Modernität formuliert, "reine Sinnlichkeit und Intellectualität zu verbinden, wodurch ganz allein das wahre Kunstwerk hervorgebracht wird".³⁷

Goethe fordert vom wahren, d.h. seiner selbst als Kunst gemäßen Werk eine nicht unbedingt nach außen sichtbare, aber doch untergründig tragende Künstlichkeit und "Unnatürlichkeit". So hält er dafür, daß auf der "Fiction des Dichters", "wo das Dargestellte in einer gewissen Zeit unmöglich geschehen kann und doch geschieht", daß auf dieser Fiktion und "der Zustimmung des Hörers und Schauers [...] die oft angefochtene und immer wiederkehrende dramatische Zeit- und Ortseinheit der Alten und Neuern" beruhe.³⁸

Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf, werden so übel von allen denen verstanden, welche alles Wahre natürlich haben wollen und dadurch die Kunst aus ihrer Sphäre reißen.³⁹

Eine Verstärkung erhält dieser Gedanke durch die Forderung, "daß alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre"⁴⁰, denn, heißt es in "Philostrats Gemälde", "wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich gegen alle Wirklichkeit ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß".⁴¹

So sehr Goethe mit dieser Differenzierung von Naturschönem und Kunstschönem (bereits 1788) auf dem Boden von Kants "Kritik der Urteilskraft" (1790) und ihrem § 45 zu stehen scheint, so muß doch gerade die dem "Wilhelm Meister" wie den ästhetischen Schriften Goethes gemeinsame Eigenart, Kunst aus der Reflexion auf sich zu begründen, als eine Gegenwendung zu Kant verstanden werden, der (im § 46 seiner Kritik) eine "Subjektivierung der Ästhetik"⁴² vornimmt, indem er die für die Kunst unabdingbare Voraussetzung einer Regel nicht in einem Begriff verankert sieht, sondern im Subjekt eines Genies:

Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, daß das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgend einer Regel abgeleitet werde, die einen *Be-*

³⁶ WA I.47.17.

³⁷ WA I.47.56.

³⁸ WA I.41, 2.36. (Phaeton, Tragödie des Euripides)

³⁹ WA I.41, 2.174. (Plato als Mitgenosse)

⁴⁰ WA I.42, 1.171.

⁴¹ WA I.49, 1.144. Vgl. WA I.49, 2.17-19.

⁴² Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 41975, S. 39.

griff zum Bestimmungsgrunde habe, mithin einen Begriff von der Art, wie es möglich sei, zum Grunde lege. Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zu Stande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.⁴³

Die "Lehrjahre" führen den Geniebegriff aber in Aporie: Das Genie kann sich nicht mehr mitteilen, es verstummt und erlischt, an seine Stelle tritt, bedingt durch die Veränderungen des Weltlaufs, eine weniger naturbegabte und stärker kulturell geprägte Größe, ein bewußter Gestalter und Konstrukteur, der Sinnlichkeit und Intellektualität verbindet und von einem Reißbrett-Techniker so weit entfernt ist wie von dem - von Goethe für sich immer wieder beanspruchten - Nachtwandler. Die Kunst der "Wilhelm Meister"-Romane, die in Goethes theoretischen Schriften gefordert wird, ist nicht die eines von der Natur legitimierten Genies (wiewohl Goethe auch das war), das seiner Subjektivität Ausdruck verleihen sollte, sondern sie ist die freilich geniale Kunst eines natürlich begabten Konstrukteurs, der seine Kunst aber nicht aus seiner Person und Genialität, sondern aus der als Kritik und Deutung verstandenen Aufgabe der Kunst legitimiert und damit letztlich aus einer begrifflichen Regel: dem Begriff von der Kunst als Nicht-Natur.

Dieser Verpflichtung entspricht die Kunst der "Wanderjahre", indem sie der historischen Entwicklung im dargestellten Inhalt bis hin zum Maschinenwesen Rechnung trägt, diesen Inhalt aber nicht mehr aus der Unvermittelbarkeit des Genies zu bewältigen versucht, sondern der Kunst das Überleben sichert durch die bewußt poetische, nicht begriffliche (aber begrifflich formulierbare) Selbstreflexion der Poesie als selbst-bewußter, fiktiver Gegenwelt.

War die Forderung nach reflexiver Selbstlegitimation der Poesie in den "Lehrjahren" noch mit der etablierten Form des Romans und einer erzählbaren Geschichte vereinbar, so sprengt die Radikalität der "Wanderjahre" diese Form und bietet eine in viele Textsorten zersplitterte Analyse der modernen Industriegesellschaft, die dem schlichten Erzählen des 19. Jahrhunderts unverständlich bleiben mußte. Die Poetik der "Wanderjahre" läßt sich dabei weder im einzelnen positiv greifen noch auch aus einzelnen (mißlingenden) Versuchen im Roman direkt rekonstruieren, sondern muß vielmehr aus der Gesamtanlage als Archiv geschlossen werden. Dabei geht es wie mit dem geheimnisvollen Kästchen: Wird das kästchenartige "Prachtbüchlein" des Romans gewaltsam oder ungestüm aufgeschlossen, aus dem Bestreben, bestimmte Inhalte darin zu finden, so bricht der Schlüssel des Verstehens ab, das Verständnis - der Inhalt des Kästchens - bleibt leer: es ist das Kästchen als solches in seiner Verslossenheit, das als Symbol des Romans gelten kann: Nicht in irgendeiner Passage des Romans besteht sein maßgeblicher Inhalt,

⁴³ Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von W. Weischedel, Werkausgabe Bd. 10, Frankfurt 21977, S. 242.

aus dem das Ganze zu rekonstruieren wäre, sondern der Roman als solcher, als Anlage im Ganzen und mit dem Verhältnis ihrer Teile untereinander, stellt das zu lesende Zeichen dar. Desgleichen ist das Kästchen als solches ein Zeichen, dagegen sein vermeintlicher Inhalt ein "leeres", bedeutungsloses Zeichen ist. Deshalb kann in keinem der vielen Daseinsbereiche, Personengruppen oder der ihnen zugeordneten Textsorten der Schlüssel für das Romanverständnis liegen. Allenfalls in der geistigsten Figur des Romans, in Makarie und ihrem Aphorismenarchiv deutet sich die Gesamtstruktur des Romans an, aber nicht ohne sofortige ironische Relativierungen durch den Astronomen und die Gesteinsfühlerin. Wilhelm begreift seine künstlerischen Ambitionen als Schauspieler rückblickend allenfalls als einen Umweg, aber nicht eigentlich als zukunftssträchtige, gar vorbildliche Möglichkeit. Sein Sohn Felix erscheint stets als eine ungebändigte Naturkraft, die von jeder künstlerischen Tätigkeit weit entfernt ist. Joseph praktiziert mit seinem dilettantischen Kunstverständnis ein ehrbares Handwerk, zu dem sich zu entschließen auch Jarno-Montan für das Klügste hält. Im Umkreis des Oheims wird gelesen, aber seine eigene Poesie (W 89) besteht im Sammeln von Handschriften, Reliquien und Portraits, die Phantasie hat in diesem ökonomischen Haushalt keinen Platz. Dasselbe gilt von dem Techniker Lenardo, der statt Briefen lieber Zeichen schickt (W 83). Der alte Sammler stellt zwar wohl einen Aspekt Goethescher Lebenswirklichkeit dar, aber nicht eine positive und konstruktive Möglichkeit von Kunst. Am schwierigsten stellt sich die Pädagogische Provinz dar: Zwar werden hier die künftigen Künstler ausgebildet, der Turm und Lenardo unterhalten Verbindung zur Provinz, aber deren Kunstverstand richtet sich mehr am Handwerklichen und dem Bedürfnis der großen Sozialverbände aus, was ihn ungeeignet macht zur Repräsentation der ironischen Poetik der "Wanderjahre". Diejenige Kunst, die in der Provinz gelehrt und gelernt wird, ist die der gesellschaftlichen Entwicklung konforme Kunst, wie sie Goethe wohl für das 19. Jahrhundert als unvermeidlich ansah, ohne sich ihr selbst im geringsten zu verschreiben. Daher erklärt sich auch die Unentschiedenheit vieler Interpretationen der Provinz: Sie ist der eigentlich trostlose Ort einer phantasielosen, ökonomisch und handwerklich ausgerichteten Kunst, in der die Musik etwa zum Erziehungsmittel funktionalisiert wird. Aus der Pädagogischen Provinz könnte auch ein seichter, unterhaltender Roman als 'Kunstwerk' hervorgehen, sofern er seine Leser zu belehren wüßte, aber niemals die der eigenen Zeit entgegenschreibende Dichtung der "Wanderjahre". Wie die Provinz damit eher den Gegenort zum Selbstverständnis der "Wanderjahre" darstellt, so spielt auch "Der Mann von fünfzig Jahren" ironisch mit verschiedenen Möglichkeiten von Kunst: Der Schauspielerei, dem Lehrgedicht, der Liebeslyrik und der Kunst als Kur, bedarf aber letztlich des Eingreifens Makaries, die das Verhältnis von Sein und Schein zurechtrückt und damit die alles regelnde Regie des Redakteur-Autors vertritt. Die Lago Maggiore-Episode wird gleichfalls zur Warnung vor falschem Kunstdenken, während der Turm (W 263) der Kunst überhaupt keine essentielle Bedeutung mehr zumißt und sie daher in den Dienst am Handwerk stellt. Unter diesem Zeichen steht dann das ganze 3. Buch des Romans: Der Auswandererbund der Handwerker kennt Kunst nur als Ausschmückung, als ge-

selliges Lied; sowohl im amerikanischen (III.11) als europäischen Siedlungsplan (III.12) findet die Kunst nur Unterkommen, insofern sie sich funktionalisieren läßt und Nutzen bringt. Der plastische Anatom findet als Künstler keine Arbeit mehr und stellt Serienprodukte her, der Barbier der "Neuen Melusine" erzählt stolz und unwissend vom Verlust der Poesie, und in den Kreisen der Weber verdrängt das aufkommende Maschinenwesen bereits das nutzbringende Handwerk.

Die "Wanderjahre" führen in dem, was sie erzählen, viel deutlicher als Novalis dies in den "Lehrjahren" je mißverstehen konnte, das Erlöschen der Kunst vor Augen: Kunst unterliegt den ökonomischen Auflagen von Technik, Handwerk, Naturwissenschaft und Politik. Dennoch ist diese pessimistische Sicht nicht diejenige, die der Roman unterschreibt, vielmehr stellt er sich dieser Entwicklung entgegen und legitimiert sich aus einer anarchischen Verweigerung - auch einer Verweigerung des tradierten Romans. Eine Fortsetzung des "klassischen" Erzählens wie in den "Lehrjahren" konnte dem späten Goethe nicht mehr genügen: Hätte er die neuen Erfahrungen der industriellen Zeit im herkömmlichen Stil einer Lebensgeschichte erzählt, und sollte der Roman ein getreues Spiegelbild seiner Zeit sein, so hätte er den Untergang der Kunst erzählen müssen, ohne dem ein Gegengewicht bieten zu können, da die moderne Welt das alte Erzählen bereits desavouiert hat. Auf diese Aporie des klassischen Erzählens reagiert Goethe mit einem radikalen Bruch, indem er die Verweigerung des schlichten, im 19. Jahrhundert verbreiteten Erzählens zum Gegenstand seines modernen Erzählens macht. Indem das einfache, klassische Erzählen versagt und Inhalte nicht mehr adäquat erfassen kann, um der Darstellung selbst ein Überleben zu sichern in der kunstfremden Zeit, wird seine Ersetzung durch ein multiperspektivisches Erzählen selbst zum Gegenstand der Dichtung. Die dem Leser übertragene Aufgabe einer Synthetisierung des Archivs leitet einerseits ein "demokratisches" Zeitalter ein, insofern der Leser nicht mehr (feudalistisch) durch einen auktorialen Erzähler bevormundet wird, andererseits aber auch eine neue Form des Elitären, da nur wenige die Herausforderung anzunehmen bereit sind.

Statt eine überholte Form unzeitgemäß zu füllen, wird die Zerschlagung der Form zur positiven Aussage. Diese ungoethisch anmutende Radikalität ist aber nicht so neu, denn Goethe selbst kann sich in jenem Konzentrat des Romans, Wilhelms großem Brief an Natalie, als auch in den Aphorismen auf Sterne berufen, der mit der Ironisierung des von Fielding errungenen Romans eine erst vom 20. Jahrhundert gewürdigte Romanform schuf. Statt das ökonomische Prinzip des möglichst unmittelbaren Nutzens in die Kunst zu übernehmen und sie durch Realismus zu verwerthen, baut Goethe Widerstände des Verstehens als bewußte Umwege ein; die "Wanderjahre" sollen nicht bequem lesbar sein, sie sind nicht zum "Verschlingen" gedacht, sondern sie vertreten eine letztlich anarchische, aber nichtsdestoweniger heitere Kunst.

Ihre Verweigerungshaltung gegenüber dem traditionellen Erzählen stellt einerseits eine selbstreflexive Besinnung auf die eigenen Voraussetzungen dar, denn vorausgegangen sein muß die Einsicht in die Überholtheit des "normalen" Erzählens, andererseits setzen die "Wanderjahre" damit nur das um,

was das Grundprinzip aller Literatur ist, die immer die vorangegangene für schlecht halten muß. Die mit dem Nützlichkeitsdenken eintretende Legitimationslücke der Kunst wird von ihr selbst gefüllt, sie legitimiert sich selbst als nicht-notwendige, gleichsam überflüssige Kunst aus der Reflexion auf sich selbst und ihre Aufgabe. So wie auf der einen Seite die poetologische Differenz Implikat jeder Literatur ist, so besteht doch auf der anderen Seite der individuelle Zug der "Wanderjahre" sowohl in der Deutlichkeit, mit der die selbstverständliche poetologische Differenz zur poetischen Selbstreflexion erhoben wird, als auch in der Durchreflektiertheit, mit der eben diese Selbstreflexion zur Überlebensstrategie der Kunst gemacht wird.

3. *Selbstreflexion in der Moderne als Selbstaufhebung des Kunstwerks: Franz Kafka, "Ein Hungerkünstler"*

Abschließend sei der Ausblick auf die poetische Selbstreflexion eines paradigmatischen modernen Kunstwerks gewagt, durch den der sozial- und geistesgeschichtliche Beschreibungsversuch der poetischen Selbstreflexion seinen - wenn auch nur als These formulierbaren - Abschluß erfährt, wie auch die die vorliegende Arbeit tragende Methode einer poetologischen Literaturinterpretation so ihre Legitimation aus der modernen Kunst erhält und sich damit in der zeitgenössischen Situation (für die dann Christa Wolf herangezogen wird) verankern läßt.

Im Bewußtsein einer hier und jetzt nicht zu umgehenden Vereinfachung läßt sich das Phänomen poetischer Selbstreflexion im Vorzeichen der "Moderne" unter die folgenden beiden Koordinaten stellen: Die Kunst des 20. Jahrhunderts sieht sich sowohl den Auswirkungen des von *Hegel* als Ende der Kunst beschriebenen Prozesses gegenüber, wonach die Kunst immer mehr zum gesellschaftlichen Randphänomen absinkt, wie auch dem von *Nietzsche* ausgehenden Anspruch ausgesetzt, wonach die Kunst - gerade umgekehrt - als höchste Form des Daseins zu gelten hat, weil "Metaphysik, Religion, Moral, Wissenschaft" (die traditionell "wahren" Gegenwelten zur erlogenen Kunst) "alles nur Ausgeburten" des menschlichen "Willens zur Kunst, zur Lüge" sind.⁴⁴ Indem die Lüge - und damit auch die Kunst - als daseinsnotwendig verstanden wird⁴⁵, ist das Leben, ist die Wahrheit für Nietzsche nur "die Art von Irrtum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte".⁴⁶ Der aus diesem Zusammenstoß von realem Bedeutungsverlust und idealem Höchstanspruch resultierende Konflikt zwingt das moderne Kunstwerk in einem vorher nicht selbstverständlichen Ausmaß zur Reflexion seiner Voraussetzungen, Grenzen und Möglichkeiten, so daß man von der

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, Werke, hg. von Karl Schlechta. 3 Bde., Nachdruck der 6. Auflage München 1969, Frankfurt, Berlin, Wien 1972. Wird zitiert als "Nietzsche" mit Band- und Seitenangabe: Hier Nietzsche, III.692.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Nietzsche, III.844.

poetischen Selbstreflexion fast als einer Konstante der modernen Kunst sprechen kann.

Hegels *idealistische* These vom Ende der Kunst manifestiert sich im 20. Jahrhundert gerade auch als *empirische* Tatsache, die noch bis zu Adornos "Ästhetischer Theorie" wirkt: "Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht".⁴⁷ Parallel zu einer Entidealisierung von Hegels Diktum, das die Kunst von gedanklicher Reflexion ersetzt dachte, während die Kunst seit Goethe sich vor allem von den pragmatischen Kräften der Ökonomie und Politik verdrängt sah, durchzieht der von Nietzsche inaugurierte Anspruch, wonach die Kunst geradezu die Gegenbewegung zum Nihilismus abgibt, weitgehend das künstlerische Bewußtsein des 20. Jahrhunderts. Der Grundsatz der Nietzscheschen Kunstphilosophie, der schon die Frühschrift "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" prägt: "denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*"⁴⁸, durchzieht als Leitwort die moderne Kunstreflexion. Schon 1896 exzerpiert sich der junge Hofmannsthal diesen Satz während seiner Nietzsche-Studien⁴⁹, gleichzeitig erkennt Heinrich Mann ("Zum Verständnis Nietzsches") darin eine Absage an alle Skepsis⁵⁰, aber vor allem Gottfried Benn und Thomas Mann werden nicht müde, auf die Bedeutung dieser ästhetischen Rechtfertigung des Lebens hinzuweisen. In seiner "Rede auf Heinrich Mann" (1931), in "Probleme der Lyrik" (1951) wie im "Vortrag in Knokke" (1952) kommt Benn auf Nietzsches Wendung vom "Olymp des Scheins" zu sprechen: "die Kunst sei die letzte metaphysische Tätigkeit, deren Europa fähig sei, die eigentliche Aufgabe des Lebens".⁵¹ Anders als Benn sieht Thomas Mann in dem Aufsatz "Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung" (1947) bei Nietzsche einen "Grund- und Ausgangsgedanken [...] radikal ästhetischer Art"⁵², einen "heroischen Ästhetizismus", wonach "nur als ästhetisches Phänomen das Leben zu rechtfertigen ist".⁵³

In einer eigenwilligen und streng philosophischen Auseinandersetzung mit Nietzsche hat Heidegger (Freiburger Vorlesung WS 1936/37) den "Wille[n] zur

⁴⁷ T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt 1973, S. 9.

⁴⁸ Nietzsche, I.40.

⁴⁹ S. Nietzsche und die deutsche Literatur, hg. von Bruno Hillebrand, Bd. I: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873 - 1963, München und Tübingen 1978, S. 105. (Zitiert als: "Hillebrand")

⁵⁰ Hillebrand (Anm. 49), S. 108.

⁵¹ G. Benn, *Gesammelte Werke* in 8 Bänden, hg. von D. Wellershoff, Bd. 4, S. 977, 1065, hier S. 1107.

⁵² Hillebrand (Anm. 49), S. 292.

⁵³ Ebenda, S. 288. Nicht stichhaltig sind die Belege, die P. Bridgwater, *Kafka and Nietzsche*, Bonn 1974, S. 18f., als Entsprechung Kafkas auf Nietzsches These heranzieht.

Macht als Kunst" interpretiert⁵⁴ und unter Berufung auf die "Geburt der Tragödie" u.a. die folgenden "Sätze über die Kunst"⁵⁵ aus Nietzsche entwickelt:

Die Kunst ist nach dem erweiterten Begriff des Künstlers das Grundgeschehen alles Seienden.⁵⁶

Die Kunst ist die ausgezeichnete Gegenbewegung gegen den Nihilismus.⁵⁷

Vor allem aus diesem letzten Satz⁵⁸ leitet Heidegger - und dies ist für unseren Zusammenhang von größtem Gewicht - eine Gegenstellung Nietzsches zur Hegelschen Ende-der-Kunst-Ästhetik ab:

... während für Hegel im Unterschied zur Religion, Philosophie und Moral gerade die Kunst dem Nihilismus anheimfiel, ein Vergangenes, Unwirkliches wurde, sucht Nietzsche im Gegenteil eben in der Kunst die Gegenbewegung.⁵⁹

Läßt man sich nach diesen Prämissen, die die Präsenz von Nietzsches "Artisten-Evangelium: 'die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens'"⁶⁰ im 20. Jahrhundert belegen, auf Nietzsches Kunstphilosophie selbst ein, so bereitet sie mit der Relativierung des vermeintlichen Gegensatzes von Kunst und Wahrheit die Basis moderner Kunsterfahrung vor. Nietzsches zentrales Anliegen einer "Umwertung aller Werte" wendet sich im Bereich der Kunstphilosophie vor allem gegen die mit dem Namen Platons ("dieses größten Kunstfeindes, den Europa bisher hervorgebracht hat"⁶¹) verbundene Abwertung der Kunst als Schein und Lüge gegenüber Wahrheit und Wirklichkeit. Nietzsche entzieht der platonisch-christlich-idealistischen Dichotomie von Kunst und Wahrheit den Boden, indem er statt des Wahrheitsbegriffs den "Wert für das Leben"⁶² zum obersten Maßstab macht und von daher den Gegensatz der wahren und scheinbaren Welt auf "Wertverhältnisse"⁶³ zurückführen kann. Die platonisch, christlich oder kantisch "entrückte" Wahrheit ("Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde"⁶⁴) wird nicht als "Gegensatz zum Irrtum"⁶⁵ begriffen, sonder physiologisch auf "Erhaltungs- und Wachstums-Bedingun-

54 M. Heidegger, *Der Wille zur Macht als Kunst*, Gesamtausgabe Bd. 43, Frankfurt 1985.

55 Ebenda, S. 80.

56 Ebenda, S. 84.

57 Ebenda, S. 86.

58 Gestützt durch Nietzsche III.691ff. und III.717.

59 Heidegger, (Anm. 54), S. 107.

60 Nietzsche, III.694

61 Nietzsche, II.892.

62 Nietzsche, III.844.

63 Nietzsche, III.556.

64 Nietzsche, II.963.

65 Nietzsche, III.915.

gen"⁶⁶, auf eine "Steigerung des Machtgefühls"⁶⁷, auf eine lebensnotwendige Art von Irrtum, den man als wahr *glaubt*⁶⁸, reduziert. Die Wahrheit wird in ihrem Anspruch, das Gegenteil von Lüge und Irrtum zu sein, relativiert, denn die Lüge gehört zum Leben:

Daß die Lüge nötig ist, um zu leben, das gehört selbst noch mit zu diesem furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins.⁶⁹

Dem Insistieren auf einer absoluten Wahrheit wird daher lebensverneinender Charakter zugesprochen: "Die Wahrheit ist häßlich. Wir haben die *Kunst*, damit wir *nicht an der Wahrheit zugrunde gehen*".⁷⁰ Die Kunst erhält daher "metaphysischen Wert"⁷¹, sie ist mehr wert als die Wahrheit⁷² und mächtiger als die Erkenntnis⁷³, denn sie ist grundsätzlich bejahend⁷⁴, das "große Stimulans des Lebens"⁷⁵: Indem dieses Leben aber "auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums"⁷⁶ beruht, heiligt die lebensbejahende Kunst die Lüge⁷⁷ und ist der gute Wille zum Schein.⁷⁸

Das Ergebnis von Nietzsches "Umdrehung des Platonismus"⁷⁹, daß die Wahrheit selbst auf die Bedingung der Kunst, auf Perspektivenoptik, Lüge und Schein reduzierbar ist, nimmt der Kunst ihren Ausnahmecharakter. Indem die bisherige Wahrheit als Lüge erkannt wird⁸⁰, wird die vermeintliche Lüge der Kunst zur "Wahrheit", aber mit der Abschaffung der "wahren Welt"⁸¹ fällt auch deren Gegensatz, die "scheinbare" Welt, dahin, es gibt nur mehr *eine* in Wertverhältnissen und Wachstumsbedingungen sich regelnde, dem Willen zur Macht unterstellte Welt.⁸² Inbegriff dieses Willens zur Macht ist die Kunst mit

⁶⁶ Nietzsche, III.556.

⁶⁷ Nietzsche, III.919.

⁶⁸ Nietzsche, III.476 und 844.

⁶⁹ Nietzsche, III.692.

⁷⁰ Nietzsche, III.832.

⁷¹ Nietzsche, III.1043.

⁷² Nietzsche, III.693.

⁷³ Nietzsche, III.271.

⁷⁴ Nietzsche, III.784.

⁷⁵ Nietzsche, II.1004, III.692 und 828.

⁷⁶ Nietzsche, I.15.

⁷⁷ Nietzsche, II.892.

⁷⁸ Nietzsche, II.113.

⁷⁹ Heidegger, (Anm. 54), S. 249.

⁸⁰ Nietzsche, II.1152 und 1158.

⁸¹ Nietzsche, II.963.

⁸² Nietzsche, II.600, III.556.

ihrer "Erhöhung des Lebensgefühls"⁸³, sie wird damit zur höchsten Form des Daseins (das Leben ist nichts als Kunst, Lüge, Schein) und zur Gegenbewegung des Nihilismus, der am Ende der alle Wahrheit relativierenden Umwertung aller Werte notwendig ist.

Mit Nietzsche, so kann man zusammenfassen, tritt die Kunst aus ihrem Schattendasein und erhebt Anspruch, als Grundprinzip des Lebens, aber auch der Wahrheit, der Moral und der Religion zu gelten. Kunst wird zum Inbegriff des Daseins in dem Sinne, daß es gewissermaßen nichts anderes gibt als Kunst oder "Perspektive" oder "Schein". Sein deutlichstes Echo findet dieser Gedanke in der Überlegung von Musils "Mann ohne Eigenschaften",

daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung.

Die Identität von Lebensfaden und dem "Faden der Erzählung" ist ein letztlich nietzscheanischer Gedanke, den Musil so formuliert, daß der ewige "Kunstgriff der Epik", nämlich: "Wohl dem, der sagen kann 'als', 'ehe' und 'nachdem'!", dieser Kunstgriff, diese "bewährteste 'perspektivische Verkürzung des Verstandes'" "schon zum Leben selbst" gehört.⁸⁴

Im Fall *Kafkas* ist mit der Abwendung von der vor allem von F. Beißner und M. Walser vertretenen These, wonach Kafka vornehmlich eine Innenwelt geschaffen habe, der Weg frei geworden für eine Beurteilung Kafkas aus und in seiner Zeit. Dem Thema Nietzsche und Kafka ist dabei immer größerer Raum zugemessen worden, nachdem Max Brods Abwehr dieser Konstellation als falsch erkannt wurde. Im Zusammenhang mit dem "Hungerkünstler" hat schon 1964 Ingeborg Henel⁸⁵ auf Gemeinsamkeiten in der Kunstauffassung zwischen Nietzsche und Kafka hingewiesen, während spätere Detailuntersuchungen wie die von P. Bridgwater⁸⁶ und G. Kurz⁸⁷ die "Hungerkünstler"-Problematik aus der "Genealogie der Moral" und ihrer Frage "Was bedeuten asketische Ideale?" zu entwickeln suchten. Trotzdem der Name Nietzsches bei Kafka nicht fällt, besteht heute weitgehend Einigkeit über die Bedeutung Nietzsches für Kafka, den er 1902 zum ersten Mal las und wohl vor allem wieder in den letzten Lebensjahren rezipierte.

Auf den Konflikt zwischen den aus Hegel und Nietzsche herzuleitenden Ansprüchen der Kunst reagiert die Moderne, so läßt sich allgemein sagen, mit einer Tendenz zur Selbstreflexion als dem Prozeß einer Selbstvergewisserung, in dem es Grenzen und Möglichkeiten der Kunst abzustecken gilt. Was sich in unterschiedlichsten Varianten als eine Konstante der Literatur des 20. Jahr-

⁸³ Nietzsche, III.536.

⁸⁴ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1978, S. 650.

⁸⁵ I. Henel, *Ein Hungerkünstler*, in: DVjs 38 (1964), S. 230 - 247.

⁸⁶ P. Bridgwater, a.a.O. (S. 204, Anm. 53).

⁸⁷ Gerhard Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980.

hundreds ausnimmt, wird im Fall eines besonders radikal durchgeführten Selbstvergewisserungsversuchs der Kunst am deutlichsten: Aus diesem Grund wird hier auf die *extreme* Version moderner Selbstreflexion als einer Selbstaufhebung des Kunstwerks bei Kafka eingegangen. Die beiden späten Erzählungen "Ein Hungerkünstler" (1922)⁸⁸ und "Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse" von 1924 sind höchst komplexe Reflexionen der Frage nach der Kunst in der modernen Gesellschaft. Dabei können die von Hegel und Nietzsche bezogenen Koordinaten zur Beschreibung der "Hungerkünstler"-Geschichte dienen, ohne daß zu behaupten wäre, Kafka hätte direkt oder bewußt auf deren philosophische Thesen reagiert; es geht nicht um Belege von angeblichen Einflüssen. Gelingt es aber, die Kunstproblematik des "Hungerkünstler" zu beschreiben - noch nicht einmal zu interpretieren -, so läßt sich daraus das Phänomen der Selbstreflexion in der Moderne an einem Beispiel verdeutlichen, das in seiner Radikalität unübertroffen und daher für die angeschnittene Frage besonders instruktiv ist.

⁸⁸ Zur Selbstreflexivität Kafkascher Texte vgl.: Theo *Elm*, Problematisierte Hermeneutik. Zur "Uneigentlichkeit" in Kafkas kleiner Prosa, in: DVjs 50 (1976), S. 477 - 510; Horst *Turk*, "betrügen ... ohne Betrug". Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas, in: Ursenzen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, hg. von H. Turk und F.A. Kitzler, Frankfurt 1977, S. 381 - 407, bes. S. 403.

Die folgende These zum "Hungerkünstler" setzt sich mit mehreren Arbeiten auseinander: R.W. *Stallmann*, A Hunger-Artist, in: Franz Kafka today, ed. by A. Flores, H. Swander, Madison 1958, S. 61 - 70; Meno *Spann*, Franz Kafka's Leopard, in: GR 34 (1959), S. 85 - 104; H.M. *Waidson*, The Starvation Artist and the Leopard, in: GR 35 (1960), S. 262 - 269; H. *Politzer*, Franz Kafka. Der Künstler, Frankfurt 1978 (engl. Original 1962), S. 462 - 473; M. *Spann*, Don't Hunt the Jackdaw, in: GR 37 (1962), S. 68 - 78; H. *Steinhauer*, Hungering Artist or Artist in Hungering: Kafka's "A Hunger Artist", in: Criticism 4 (1962), S. 28 - 43; E. *Edel*, Zum Problem des Künstlers bei Kafka, in: DU 15 (1963), S. 9 - 31; I. *Henel*, Ein Hungerkünstler, in: DVjs 38 (1964), S. 230 - 247; H. *Hillmann*, Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt, Bonn 1964, S. 82 - 92; B. v. *Wiese*, Kafka. Ein Hungerkünstler, in: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, hg. von B. v. Wiese, Bd. 1, Düsseldorf 1964, S. 325 - 342; J.M.S. *Pasley*, Asceticism and Cannibalism: Notes on an Unpublished Kafka Text, in: Oxford German Studies 1 (1966), S. 102 - 113; G.C. *Avery*, Die Darstellung des Künstlers bei Franz Kafka, in: Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur, hg. von E. Goldstücker, Berlin 1967, S. 229 - 239; K.H. *Fingerhut*, Die Funktion der Tierfiguren im Werk Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele, Bonn 1969; P. *Bridgwater*, Kafka and Nietzsche, Bonn 1974, besonders S. 132 - 139; "Th. *Elm*, Problematisierte Hermeneutik. Zur "Uneigentlichkeit" in Kafkas kleiner Prosa, in: DVjs 50 (1976), S. 477 - 510; G. *Kurz*, Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse, Stuttgart 1980, besonders S. 73 - 84; S. *Kienlechner*, Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte, Tübingen 1981, besonders S. 61 - 92; G. *Neumann*, Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas, in: Archiv für Kulturgeschichte 66 (1984), S. 347 - 388.

Zur Zitierweise des "Hungerkünstler"-Textes: Die Sigle "E" steht im Text unmittelbar nach den Zitaten aus dem "Hungerkünstler" für den Band: Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, hg. von P. Raabe, Frankfurt 1978 (fischer taschenbuch).

Was Hegel mit dem Stichwort vom Ende der Kunst zu fassen suchte, geht auf eine zweifache Art in die "Hungerkünstler"-Novelle ein: auf der oberflächlichen Ebene des Textes zeichnet sich zunächst sehr klar eine historische Entwicklung ab, die zum Aussterben der Hungerkunst führt.

In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen. Während es sich früher gut lohnte, große derartige Vorfürungen in eigener Regie zu veranstalten, ist dies heute völlig unmöglich. Es waren andere Zeiten. (E 163)

Der erste Teil der Erzählung berichtet daher von dem "scheinbaren Glanz" (E 167) der Hungerkunst, als sie ein großes Publikum in Städten und Erdteilen begeistern konnte. Ein plötzlich eintretender "Umschwung" (E 168) in der "Zeitstimmung" (E 169) machte dieser Kunstperiode ein Ende, "wie in einem geheimen Einverständnis hatte sich überall geradezu eine Abneigung gegen das Schauhungen ausgebildet" (E 168). "In den heutigen Zeiten" gilt die Hungerkunst nur als eine "Sonderbarkeit" (E 170), und für die Zukunft besteht nur eine vage Hoffnung auf Vorbehalt (E 168). Der Hungerkünstler, der freilich nur *ein* Hungerkünstler ist, verschwindet in der Bedeutungslosigkeit, seine Existenz wird vergessen und ihr Erlöschen bleibt (dem Aufseher und dem Personal) unverständlich. Ihr Verschwinden macht Platz für eine "selbst dem stumpfsten Sinne fühlbare" Gegenmacht, den alles verschlingenden Panther. Wichtiger als das unverschlüsselt dargestellte Verschwinden der Hungerkunst in der Bedeutungslosigkeit und Unverständlichkeit ist, daß Kafka das Thema vom Ende der Kunst nicht nur historisch begreift, sondern von der Ebene der Geschichtsphilosophie auf die Ebene der Kunst selbst projiziert: *Ende der Kunst* nennt dann nicht nur, was mit der Kunst geschieht, sondern vor allem die *Verfassung der Kunst* selbst. Gerade darin besteht ja die Radikalität der Kafkaschen Phantasie, daß er die Hungerkunst so konstituiert, daß ihr Ziel ihre eigene Vernichtung ist: Sie ist als ihr eigenes Ende verfaßt und *besteht* nur darin, *sich selbst aufzuheben*. Diese Struktur, die nur das Funktionieren der Hungerkunst, nicht ihre "Bedeutung" festlegt, durchzieht auf ebenso vielfältige wie unentwirrbare Weise den Text der Erzählung. Dabei steht fest, daß in beiden Situationen, sowohl vor wie nach dem Umschwung, die Hungerkunst als ihre notwendige Selbstaufhebung konzipiert ist, d.h. weder unter den scheinbar günstigen Umständen der Kunstperiode vor dem Umschwung noch in den ungünstigen "heutigen Zeiten" hat die Hungerkunst eine Existenzmöglichkeit. Vor dem Umschwung der Zeitstimmung ist der Hungerkünstler mit zwei Arten von Publikum, um dessen Anerkennung er ringt, konfrontiert. Auf der einen Seite ist der größere Teil des Publikums mißtrauisch gegenüber der Hungerkunst, da niemand in den vom Impresario festgelegten vierzig Hungertagen als Zeuge fortwährend anwesend sein kann. Mit einigem Recht muß das Publikum daher unbefriedigt bleiben, so daß es auch von Kafka für sein Mißverstehen der Hungerkunst nicht verantwortlich gemacht wird, denn dieses Mißverstehen scheint unumgänglich. Das Publikum beargwöhnt die Ehrlichkeit der Hungerkunst ebenso wie dies die strengen und mißtrauischen Wächter tun (E 164), die aber dem Hungerkünstler viel lieber sind als die nachlässigen

Wächter, denn nur denen, die mißtrauisch und argwöhnisch sind, kann er seine Kunst beweisen, "daß er hungerte, wie keiner von ihnen es könnte" (E 165). Der Hungerkünstler ist glücklich darüber, daß er zu diesem Beweis herausgefordert ist, um für die Ehre seiner Kunst einstehen zu können. Allerdings bleibt er der einzige jemals "von seinem Hungern vollkommen befriedigte Zuschauer" (E 165), denn nur er ist ununterbrochen Zeuge seines Hungerns. Diese Zufriedenheit ist aber ohne Bestand, denn der Hungerkünstler ist darüber unglücklich, daß ihm das Hungern so leicht fällt (den Grund gibt er erst am Ende an): "Es war die leichteste Sache von der Welt" (E 165). Da der Hungerkünstler glaubt, Anerkennung nur für etwas zu verdienen, das ihm schwer fällt, zehrt der Gram darüber, wie leicht ihm das Hungern fällt, an seinen Kräften, er magert ab und vervollkommnet seine Hungerkunst damit bis zur letzten Perfektion im Tod. Der Tod aber erhält eine schillernde Beleuchtung: Er ist das Ziel der Hungerkunst, ihr wirklich unübertreffliches Ergebnis, zugleich aber auch die Folge der Erschöpfung und des Nachlassens der Kraft. Die Unzufriedenheit des Hungerkünstlers mit seiner Kunst ist bedingt durch die Leichtigkeit des Hungerns, ließe sich aber auch nicht umgehen, wenn ihm das Hungern schwer fiel. Dafür bietet der Text an einer Stelle einen Anhalt (E 164): Das Hungern fällt schwer, sobald jene laxen Wachgruppen aus einer falschen Großmütigkeit heraus dem Hungerkünstler Gelegenheit zum Betrug, d.h. zum Essen geben wollen, indem sie ihn weitgehend unbeobachtet lassen. Der Logik seines Unzufriedenseins zufolge, daß ihm das Hungern leicht fällt, müßte der Hungerkünstler nun, da ihm bei diesen Wächtern das Hungern schwer fällt, befriedigt sein: Ganz im Gegenteil ist aber der Hungerkünstler auch unter diesen Umständen unglücklich und möchte lieber strenge Wächter haben, denn die laxen Wachgruppen glauben von vornherein nicht an die Ehre seiner Kunst und gestehen ihm den Betrug offen zu. Fällt dem Hungerkünstler also das Hungern schwer, so ist er darum doch nicht glücklicher, denn dann ist seine Kunst nicht anerkannt - wie er sie selbst im andern Fall, da ihm das Hungern leicht fällt, nicht anerkennen kann.

In dieselbe Ausweglosigkeit verstrickt ist die Hungerkunst dadurch, daß die "vom Hungern überhaupt nicht zu trennenden Verdächtigungen" (E 165) einerseits den Hungerkünstler glücklich machen, weil sie ihm den Beweis seiner Ehrlichkeit abverlangen, andererseits weil er die Verdächtigungen nie ganz ausräumen kann - da er nur selbst sein vollkommen befriedigter Zeuge ist. Er braucht also die Verdächtigungen als Herausforderung und arbeitet gleichwohl, natürlich vergeblich, an ihrer Aufhebung: Auch hier entzieht er sich die eigene Basis. "Ich war also immer unzufrieden, auch mit meiner Zufriedenheit", heißt es dazu in Kafkas Tagebuch im Januar 1922.⁸⁹

⁸⁹ F. Kafka, Tagebücher 1910 - 1923, hg. von M. Brod, Frankfurt 1980, S. 350.

Die Hungerkunst besteht nur darin, daß sie sich selbst aufhebt.⁹⁰ Ihre paradoxe Verfassung läßt sie ihr eigenes Ende sein, sie hebt sich auf im Sinne des negare und besteht in nichts anderem als in dieser Aufhebung, d.h. das negare ist zugleich ein conservare. Ihr einziger Gegenstand ist ihre Selbstaufhebung, sie besteht nur, sofern sie sich aufhebt, ein positiver Inhalt geht ihr ab: "lebend stirbt man, sterbend lebt man".⁹¹ Dieses Paradoxon der Hungerkunst ist ihr Gesetz: Der Hungerkünstler darf niemals mit seinem Hungern zufrieden sein, denn das bedeutete das Aufhören seiner Kunst. Er nähme zu und lebte gut, anstatt abzumagern bis zum Verhungern. Deshalb gibt es auch in der Zeit der Hungerkunstperiode keine Möglichkeit, wie der Hungerkünstler *nicht* um seinen Lohn betrogen werden soll, obwohl er, wie es ausdrücklich (später) heißt, "ehrlich arbeitete" (E 170). In der Tat hat niemand das "Recht, mit dem Gesehenen unzufrieden zu sein, niemand, nur der Hungerkünstler, immer nur er" (E 167).

Daran ändert sich natürlich auch nichts nach jenem plötzlichen Umschwung, der das Interesse am Schauhungern zunichte macht. Konnte und durfte der Hungerkünstler früher nie so ausgiebig hungern, wie er es wollte und gekonnt hätte, sondern mußte er sich dem Impressario, der Publikumsgeduld und vor allem der Rentabilität unterwerfen, so daß er ein "Märtyrer" (E 166) wurde, so hat er nun, in den heutigen Zeiten, allerdings die Möglichkeit zu endlosem, tödlichem Hungern - aber nun wird die Leistung eines unübertroffenen Hungerns, die "jetzt erst eigentlich die Welt in berechtigtes Erstaunen" versetzen soll, überhaupt nicht beachtet, das Publikum gewöhnt sich an den sonderbaren Anspruch des Hungerkünstlers, der ein immer kleiner werdendes Hindernis auf dem Weg zu den Raubtierställen des Zirkus ist, und läßt ihn so der Bedeutungslosigkeit anheimfallen. Je größer die Hungerleistung zu sein scheint, desto weniger Glauben findet sie im Publikum. Die schon früher "entnervende Verdrehung der Wahrheit" (E 168) wird nun noch unerträglicher, wiederum wird der Hungerkünstler um seinen Lohn - die Anerkennung - betrogen.

Die Sterbeszene des Hungerkünstlers bringt mit der Entschuldigung der Hungerkunst einen überraschenden Schluß: Die Forderung des Hungerkünstlers nach Bewunderung war nicht berechtigt, denn das Hungern war für ihn nicht Leistung und Kunst, sondern naturnotwendiger Zwang. Zwar hat er schon zu

⁹⁰ G. Neumann, Hungerkünstler und Menschenfresser, a.a.O. (S. 208, Anm. 88), faßt diese Struktur als den "Versuch der Begründung einer antisymbolischen Ästhetik" (S. 386) "auf dem Hintergrund von Kafkas kulturkritischen Überlegungen" (S. 387): "Kafka erzählt im 'Hungerkünstler' die Selbstaufzehrung eines Zeichens, das, ausschließlich als Zeichen seiner selbst, sich durch Auslöschung allererst bewahrheitet; ein Körper, der sich beglaubigt, indem er sich verzehrt; eine Schrift, die sich bewahrheitet, indem sie erlischt. Es ist der unmögliche Versuch, das Nicht-Zeichen als Zeichen zu setzen; das 'absolute' Zeichen in den sozialen Code zu verpflanzen; die Wahrheit des Körpers als Lüge der Sprache zu zeigen" (S. 368).

⁹¹ F. Kafka, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hg. von M. Brod, Frankfurt 1983, S. 219.

Zeiten größerer Wertschätzung gestanden, daß das Hungern ihm leicht fällt, "aber man glaubte ihm nicht" (E 165), sondern hielt ihn für einen reklametüchtigen Schwindler, der etwas, was ihm schwer fällt, für leicht ausgibt. In seiner Sterbestunde scheint sich der Hungerkünstler nun selbst als Schwindler zu bezichtigen. Statt daraus aber zu schließen, der Hungerkünstler sei tatsächlich kein Künstler, muß die Selbstaussage des Hungerkünstlers als Urteil nur *einer* Partei gelesen werden und nicht als das definitive Urteil, das die ganze Erzählung vom Schluß her lesbar werden ließe:

Wirklich urteilen kann nur die Partei, als Partei aber kann sie nicht urteilen. Demnach gibt es in der Welt keine Urteilsmöglichkeit, sondern nur deren Schimmer.⁹²

Einen ähnlich erkenntnisaporetischen Standpunkt hält die Aufzeichnung fest:

Geständnis und Lüge ist das Gleiche. Um gestehen zu können, lügt man. Das, was man ist, kann man nicht ausdrücken, denn dieses ist man eben; mitteilen kann man nur das, was man nicht ist, also die Lüge. Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen.⁹³

Scheint es von daher geraten, das Urteil des Hungerkünstlers nicht als das Kafkas oder der Erzählung zu lesen⁹⁴, ist der Weg frei für eine Bewertung des Urteils abseits der Alternative: Künstler oder Scharlatan, denn genau genommen spricht der Hungerkünstler hier nicht über Kunst und Nicht-Kunst, sondern gliedert die vermeintliche Ausnahmeerscheinung (und als Leistung bewundernswerte) Kunst in den natürlichen und selbstverständlichen Lebensvollzug ein: Der Hungrige ißt, was ihm schmeckt. Die Selbstaussage des Künstlers ist daher kein Widerruf seines Hungerkünstlertums (wie in der Forschung zu lesen), denn es besteht während der ganzen Erzählung kein Zweifel, daß der Hungerkünstler ehrlich arbeitete (E 170), sondern der Schluß läßt erkennen, daß Kunst - als Selbstaufhebung paradox konzipiert - sich nicht vom gewöhnlichen Lebensvollzug unterscheidet (wie dies für die klassische Ästhetik galt). Mit diesem Gedanken scheint mir nun Kafka eine Relativierung und Entwertung jenes *Nietzscheschen* Anspruchs zu vollziehen, wonach die Kunst die höchste und reinste Form des Daseins sei. Leitete Nietzsche aus diesem idealen Anspruch seine Hochschätzung der Kunst zum Stimulans des Lebens, zur Gegenbewegung des Nihilismus ab, so fällt für Kafka gerade die Kunst in ihrer Ununterscheidbarkeit vom Leben der Selbstverständlichkeit und Bewunderungslosigkeit anheim. "Schriftsteller reden Gestank", heißt es

⁹² Kafka, Hochzeitsvorbereitungen, a.a.O. (S. 211, Anm. 91), S. 64.

⁹³ Kafka, ebenda, S. 249.

⁹⁴ Darin scheint mir die Schwäche der glänzend formulierten Interpretation von G. Kurz, Traum-Schrecken, a.a.O. (S. 208, Anm. 88), zu bestehen, wenn er über den Schluß schreibt: "Aus Mangel macht er eine Tugend. Eine Ideologiekritik nach dem Modell von Nietzsches Ideologiekritik des asketischen Ideals als introvertierter Lebensgier, als Ideal 'faute de mieux'" (S. 78).

einmal lakonisch im Tagebuch.⁹⁵ Statt aus der Identität von Kunst und Leben (Welt, Sein) eine Aufwertung der Kunst zu beziehen, entbehrt für Kafka die Kunst jeglichen Ausnahmecharakters und jeder Bewunderung.⁹⁶ Damit mündet der Nietzsches Kunstapothese desillusionierende Schluß der "Hungerkünstler"-Erzählung in Kafkas Poetik ein, textimmanente und texttranszendente Poetik verweisen aufeinander.

Im "Hungerkünstler" erweist sich Kunst als 'nichts Besonderes', sie unterscheidet sich nicht von anderen Formen des Lebens, die für Kafka identisch sind mit solchen der Lüge: Kunst ist eine Form der Erkenntnis unter anderen, aber Erkenntnis ist nur als negative möglich.⁹⁷ Die Wahrheit gilt als erkenntnistranszendent, sie ist nur in der Verzerrung ablesbar: "Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts".⁹⁸ Für den Moralisten Kafka, der hier wieder weit von Nietzsche entfernt ist, "gibt es nur [...] zweierlei: Wahrheit und Lüge. Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein".⁹⁹

Fern von Nietzsches Pathos, aber doch von seiner Identifizierung von Kunst und Dasein herkommend, definiert Kafka die Kunst in die Selbstverständlichkeit der Lüge zurück, die für alles Dasein und alle Erkenntnis in der "sinnlichen Welt"¹⁰⁰ gilt. Die Kunst wird damit gewissermaßen eingeebnet, ihres Sonderstatus beraubt - sie verliert sich wie das Pfeifen der Maus Josefine als "eine kleine Episode in der ewigen Geschichte unseres Volks" (E 185) im Gedränge der "Tagessorgen" (E 172). Kafka formuliert damit auf seine Weise jene "landläufige Ansicht", wie sie Mörike über Heine einmal äußerte, die "zumindest von einer Seite her eine blendende und noch immer geheimnisvolle Zusammenfassung dessen, was ich vom Schriftsteller denke" ist, heißt es an Max Brod, "und auch was ich denke, ist in einem andern Sinn landläufige Ansicht: 'Er ist ein Dichter ganz und gar' sagte Mörike 'aber nit eine Viertelstund' könnt' ich mit ihm leben, wegen der Lüge seines ganzen Wesens".¹⁰¹ Daß und wie Kafka die seit Hesiods "Theogonie" (Vers 26/28) landläufige Ansicht von den lügenden Dichtern "in einem andern Sinn" teilt, ist deutlich geworden: Nicht von einem vermeintlichen Standpunkt der

⁹⁵ Kafka, Tagebücher, a.a.O. (S. 210, Anm. 89), S. 10.

⁹⁶ Dies auch die These in der Studie von I. Henel, Ein Hungerkünstler, a.a.O. (S. 208, Anm. 88): "Auch und gerade als Künstler hat Kafka nicht den Standpunkt des Künstlers vertreten, sondern den der Welt. Er hat, wie selten ein Künstler, die Kunst ihres Prestiges als einer hervorragenden Leistung beraubt und sie als Not entlarvt. Auch die Novelle "Ein Hungerkünstler" ist keine Rechtfertigung des Künstlers und keine Kritik der Welt, wie man behauptet hat, sondern eine Selbstbeschuldigung." (S. 233).

⁹⁷ Vgl. S. Kienlechner, Negativität, a.a.O. (S. 208, Anm. 88).

⁹⁸ Kafka, Hochzeitsvorbereitungen, a.a.O. (S. 211, Anm. 91), S. 35.

⁹⁹ Ebenda, S. 73.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 34.

¹⁰¹ F. Kafka, Briefe 1902 - 1924, New York und Frankfurt 1958, S. 397.

Wahrheit aus zieht Kafka den Dichter der Lüge, sondern aus der Einsicht in die Aporie jenes "betrügen, allerdings ohne Betrug".¹⁰²

Bleibt noch das Problem der vermeintlichen Kontrastfiguren des Hungerkünstlers: des Panthers und des zeitweilig von Kafka erwogenen Menschenfressers.¹⁰³ So hilfreich und unumgänglich die Bezugnahme auf Nietzsche sich für fast alle Interpreten des "Hungerkünstler" erwiesen hat, so problematisch erweist sie sich hier, wenn man - anscheinend zwingend - die Figur des Hungerkünstlers aus der Vorstellung der Askese und des schlechten Gewissens (mit einer fast zwingenden wörtlichen Übereinstimmung zwischen Nietzsche und dem "Hungerkünstler"¹⁰⁴) versteht.¹⁰⁵ Dann ist es nämlich unvermeidlich, den Panther als die gewissermaßen gesunde, natürliche, unschuldige Gegenkraft zum Hungerkünstler zu lesen.¹⁰⁶

Kafka stellt dem asketischen Hungerkünstler nicht ein lebensbejahendes, alles verschlingendes Raubtier *gegenüber* - Nietzsche spricht vom Raubtier als der "blonden Bestie"¹⁰⁷, als der "Eroberer- und Herren-Rasse"¹⁰⁸ -, sondern er insistiert vielmehr auf der Gemeinsamkeit von Hungerkünstler, Panther (und Menschenfresser), welche Gemeinsamkeit: ihr Appetit (beim Hungerkünstler wird aus dem Hindernis eine Kunst, aber der Appetit ist da), sie alle drei zu Raubtieren macht. Kafka geht es ja um die Einebnung des Unterschiedes zwischen der Kunst und dem Leben: Dies verdeutlicht er, indem er den Appetit zur Grundkraft des Lebens wie der Hungerkunst macht und der Hungerkünstler als ein sich selbst verschlingendes Raubtier erscheint, als das "Raubtier 'Mensch'".¹⁰⁹ Ironisch angedeutet hat Kafka diese Verbindung zwischen Hungerkünstler und Panther, wenn es heißt, daß ihr vermeintlicher Gegensatz schon "dem stumpfsten Sinne" fühlbar war; was aber schon der schlichsten Wahrnehmung selbstverständlich erscheint, ist nicht das intendierte Ergebnis einer so schwierigen wie kunstvollen Geschichte. Ihr kommt es gerade auf das Nicht-Augenscheinliche an, auf die letztendliche Identität von Hungerkünstler, Panther und Menschenfresser in jenem Appetit, der die Kunst zu einer Funktion des Lebens macht. Dies könnte auch hinter der verschiedentlich für den "Hungerkünstler" herangezogenen Tagebuchstelle stehen:

¹⁰² Kafka, Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hg. von E. Heller und J. Born, Frankfurt 1976, S. 756. Vgl. Tagebücher (S. 210, Anm. 89), S. 333.

¹⁰³ Vgl. die S. 208, Anm. 88 zitierte Studie von Pasley.

¹⁰⁴ Nietzsche, II.825. Vgl. Bridgwater, a.a.O. (S. 208, Anm. 88), S. 134.

¹⁰⁵ Vgl. die S. 208, Anm. 88 genannten Studien von Bridgwater und Kurz.

¹⁰⁶ Auch Fingerhut, a.a.O. (S. 208, Anm. 88) lehnt eine vitalistische Deutung ab, irrt aber in der Annahme, für Nietzsche besäße das Raubtier "eine als solche bereits vorbildhafte Bedeutung" (S. 253).

¹⁰⁷ Nietzsche, II.786.

¹⁰⁸ Nietzsche, II.827.

¹⁰⁹ Nietzsche, II.787. Das Raubtier ist bei Nietzsche demnach nicht nur Ausdruck der Stärke, sondern auch des Lebens überhaupt, des Menschen.

Buschleben. Eifersucht auf die glückliche, unerschöpfliche und doch sichtbar aus Not (nicht anders als ich) arbeitende, aber immer alle Forderungen des Gegners erfüllende Natur. Und so leicht, so musikalisch.¹¹⁰

Das Resultat aus dem Zusammentreffen von Hegels Diktum (gedeutet als geschichtsphilosophische Perspektive wie als Struktur der Kunst selbst) und Nietzsches Identifizierung der Kunst mit dem Dasein stellt sich im Falle Kafkas als ein Verschwinden der Kunst paradox dar. In der "Hungerkünstler"-Novelle ist Kunst als ihr eigenes Ende strukturiert, sie verdankt ihre Existenz nur dem Umstand, daß sie sich diese stets entzieht: In der Selbstaufhebung der Negation bleibt sie aufgehoben im Sinne des conservare. Diese aus dem Text entnommene hegelische Perspektive eines zur Kunststruktur projizierten Endes der Kunst trifft sich mit der die Erzählung beschließenden nietzscheschen Perspektive, nach der die Kunst in der Selbstverständlichkeit der Lüge verschwindet. Das Verschwinden der Kunst wird damit ihr Gegenstand: *im* Text als die sich selbst verzehrende Hungerkunst (im Sinne einer Selbstaufhebung), *am* Text selbst als Erzählkunst, die die Negation des Selbstverständnisses von Kunst als Ausnahme zum Gegenstand von Kunst macht. Die aus dem Widerstreit von realer Bedeutungslosigkeit (Hegel) und idealer Bedeutungsanmaßung (Nietzsche) sich ergebende Selbstbefragung der Kunst stellt sich bei Kafka als die Aporie der Selbstaufhebung dar: Kunst *besteht* darin, sich ihre Möglichkeit zu *bestreiten*.

Endet damit die Kunst, "wie jedes gute Ding auf Erden, *sich selbst aufhebend*"?¹¹¹ Kafkas radikale Kunstkonzeption des "Verschwindens" bleibt extreme Möglichkeit poetischer Selbstreflexion. In der bewußten Verzerrung eines von einer häßlichen Wahrheit Geblendet-Seins zeigt sie die problematische Situation der Kunst paradigmatisch auf. Kann über diese Situation überhaupt etwas Allgemeines gesagt werden, so ist es vielleicht am ehesten dies, daß gerade die noch einen zweiten Weltkrieg zu ihren Erfahrungen zählende Literatur immer mehr zu einem Sprechen am Rande des Verstummens wird. In dem seit dem Ende des 19. Jahrhunderts laufenden Prozeß, der sich beispielsweise an Nietzsches festmachen ließe, und der die Kategorien der Wirklichkeit wie Zeit und Raum, von Ich, Subjekt und Sprache auflöst, muß die Suche nach der Selbstvergewisserung des Schreibens immer mehr zum eigentlichen Thema werden. Angesichts des vielfach belegbaren und ablesbaren Bemühens der Literatur, im Schreiben das Schreiben selbst zu legitimieren, kann vielleicht diesem Versuch einer These ihre - nur durch eine Detailstudie zu ersetzende - Ungenauigkeit nachgesehen werden. Statt einer endlos wie unbefriedigend ausfallenden Aufzählung, die jedenfalls auch Borges und Beckett, Calvino und Robbe-Grillet nennen müßte, kann womöglich ein Blick auf *Christa Wolfs "Kassandra"* (1983) die anhaltende, sich gar verstärkende Präsenz poetischer Selbstreflexion verdeutlichen.

¹¹⁰ Kafka, Tagebücher, a.a.O. (S. 210, Anm. 89), S. 359.

¹¹¹ Nietzsche, II.814.

Das Schreiben Christa Wolfs vollzieht sich im "Bewußtsein der Unangemessenheit von Worten vor den Erscheinungen, mit denen wir es jetzt zu tun haben"¹¹² als eine Frage "nach der Berechtigung der eigenen Existenz".¹¹³ Weil das "nackte, bloße Leben nicht ohne weiteres mit sich selber fertig wird"¹¹⁴, "brauchen wir für unser Leben die Zustimmung und Unterstützung der Phantasie".¹¹⁵ Diese Zustimmung ist aber keine Affirmation, sondern Kritik und Bereicherung, Beunruhigung und Utopie: "Ich kann nur über etwas schreiben, was mich beunruhigt".¹¹⁶ Das in der Gegenwart, aber als ein "gegen den Strom schwimmen"¹¹⁷, verankerte Schreiben will ein Beitrag zum "Subjektwerden des Menschen"¹¹⁸ sein. Verhindert wurde und wird diese Subjektwerdung durch die "Gewalt", die den Menschen, vor allem die Frau, zum Objekt macht.¹¹⁹ Das Schreiben wider die Gewalt wird damit zugleich Kritik an der im Homerischen Epos, "auf der Grenze zwischen Mythos und Geschichtsschreibung"¹²⁰, verfolgten "Linie männlichen Handelns"¹²¹, durch das "die Literatur des Abendlandes mit der Verherrlichung eines Raubkrieges"¹²² beginnt.

Die Erzählung "Kassandra" ist eine Gegendarstellung, die, wie alle Literatur, aus der poetologischen Differenz ihre Berechtigung bezieht: "Dem Sänger, der noch bis zuletzt den Ruhm des Priamos sang, hab ich eins aufs Maul gegeben, würdeloser schmeichlerischer Wicht".¹²³ "Und jeder Sänger, der den Ruhm Achills zu singen wagte, stürbe auf der Stelle unter Qualen"¹²⁴. Mit der Dekonstruktion des Mythos, Helena als Phantom und "Achill [dem] Vieh", ist der Weg frei für den - freilich aussichtslosen - Versuch, "für Schmerz, Glück, Liebe"¹²⁵, für "das Dritte" zwischen "Wahrheit oder Lüge", "Sieg oder Niederlage", "das lächelnde Lebendige, das imstande ist, sich immer wieder aus sich

¹¹² C. Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt 61984, S. 85.

¹¹³ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*. Neue Sammlung. Essays, Aufsätze, Reden, Darmstadt 61985, S. 14.

¹¹⁴ Ebenda, S. 13.

¹¹⁵ Ebenda, S. 23.

¹¹⁶ Ebenda, S. 69.

¹¹⁷ Ebenda, S. 25.

¹¹⁸ Ebenda, S. 48.

¹¹⁹ C. Wolf, *Voraussetzungen*, a.a.O. (Anm. 112), S. 86, 96, 114; C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, a.a.O., S. 242.

¹²⁰ C. Wolf, *Voraussetzungen*, a.a.O., S. 64.

¹²¹ Ebenda, S. 91.

¹²² Ebenda, S. 19.

¹²³ C. Wolf, *Kassandra*. Erzählung, Darmstadt 91984, S. 16.

¹²⁴ Ebenda, S. 91.

¹²⁵ Ebenda, S. 89.

selbst hervorzubringen, das Ungetrennte, Geist im Leben, Leben im Geist"¹²⁶ eine Sprache zu erfinden:

So daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzige Rinnsal, mühsam, jene fernem, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte.¹²⁷

Der Cassandra Christa Wolfs bleibt diese Möglichkeit verwehrt: "Hier spricht keiner meine Sprache, der nicht mit mir stirbt"¹²⁸. Wie auch die Günderode unter dem Paradox steht: "Was mich tötet zu gebären"¹²⁹, so auch Cassandra: "Hervorbringen müssen, was einen vernichten wird"¹³⁰ und Christa Wolfs Erzählung selbst: "Mit der Erzählung geh ich in den Tod".¹³¹

Das Paradox - für Christa Wolf das "Zeichen des heraufziehenden Zeitalters" seit Büchner¹³² -, daß Literatur als Subjektwerdung zugleich Selbstvernichtung und "Selbstbehauptung"¹³³ ist, "kann nicht gelöst, nur benannt werden".¹³⁴ Auch auf den "Hungerkünstler" kann der Satz Anwendung finden: "Das Gedicht, das die Kunst aufgibt, muß paradoxerweise ein Kunstwerk sein".¹³⁵ Benannt wird dieser Widerspruch stets in der Form, "daß die Zeit selbst immer neu die Auseinandersetzung des ehrlichen Künstlers mit seinem Beruf herausfordert".¹³⁶ Der Widerspruch gewinnt Gestalt in jener vierten Dimension des erzählerischen Raumes, wo neben "die drei fiktiven Koordinaten der erfundenen Figuren [...] die vierte, 'wirkliche' des Erzählers"¹³⁷ tritt.

Das ist die Koordinate der Tiefe, der Zeitgenossenschaft, des unvermeidlichen Engagements, die nicht nur die Wahl des Stoffes, sondern auch seine Färbung bestimmt. *Sich ihrer bewußt zu bedienen ist eine Grundmethode moderner Prosa.*¹³⁸

¹²⁶ Ebenda, S. 121f.

¹²⁷ Ebenda, S. 93.

¹²⁸ Ebenda, S. 8.

¹²⁹ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, a.a.O., S. 267.

¹³⁰ C. Wolf, *Kassandra*, a.a.O., S. 70.

¹³¹ Ebenda, S. 5.

¹³² C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, a.a.O., S. 321.

¹³³ Ebenda, S. 175.

¹³⁴ C. Wolf, *Voraussetzungen*, a.a.O., S. 120.

¹³⁵ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, a.a.O., S. 329.

¹³⁶ Ebenda, S. 122.

¹³⁷ Ebenda, S. 32.

¹³⁸ Ebenda. (Hervorhebung nicht im Original)

LITERATURVERZEICHNIS

1. *Goethe*

- Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. I - IV, 133 Bde (in 143 Teilen), Weimar 1887 - 1919 (im Text zitiert als "WA").
- Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche zu Goethes 200. Geburtstag, hg. von Ernst Beutler, Zürich 21961 - 1966.
- Goethes Gespräche. 4 Bde, hg. von Wolfgang Herwig, Zürich 1965 - 1972, Kommentarband Zürich 1984.
- Goethe. Maximen und Reflexionen. Text der Ausgabe von 1907 mit den Erläuterungen und der Einleitung Max Heckers, Frankfurt 1976.
- Ein Notizheft Goethes von 1788, hg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1965.
- Goethe Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 1982

2. *Verschiedenes*

(Die herangezogene Forschungsliteratur ist in den Anmerkungen nachgewiesen. Arbeiten zu Schlegel, Shakespeare, Kafka u.a. sind am jeweiligen Ort, solche zu Goethe und dem "Wilhelm Meister" hier nur in einer knappen Auswahl verzeichnet).

Altenhofer, Norbert: "Geistiger Handelsverkehr". Poetik und Hermeneutik beim späten Goethe, in: *Allerhand Goethe. Seine wissenschaftliche Sendung aus Anlaß des 150. Todestages und des 50. Namenstages der J.W. Goethe-Universität in Frankfurt*, hg. von D. Kimpel und J. Pompetzki, Frankfurt, Bern, New York 1985, S. 357 - 370.

Ammerlahn, Hellmut: *Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv: Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniegestalten*, in: *Monatshefte* 64 (1972), S. 15 - 24.

Ammerlahn, Hellmut: *Puppe-Tänzer-Dämon-Genius-Engel: Naturkind, Poesiekind und Kunstwerdung bei Goethe*, in: *GQ* 54 (1981), S. 19 - 32.

Arntzen, Helmut: *Wilhelm Meister*, in: *ders., Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte*, Heidelberg 1962, S. 11 - 24.

- Bahr, Ehrhard (Hg.): Erläuterungen und Dokumente zu J.W. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Stuttgart 1982.
- Bahr, Ehrhard: Wilhelm Meisters Wanderjahre, in: Goethes Erzählwerk. Interpretationen, hg. von P.M. Lützeler und J.E. McLeod, Stuttgart 1985, S. 363 - 395.
- Baioni, Giuliano: "Märchen" - "Wilhelm Meisters Lehrjahre" - "Hermann und Dorothea". Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik, in: GJb 92 (1975), S. 73 - 127.
- Barner, Wilfried: Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes "Wilhelm Meister", in: Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium, ed. by W.J. Lillyman, Berlin, New York 1983, S. 85 - 109.
- Bauer, Georg-Karl: Makarie, in: GRM 25 (1937), S. 178 - 197.
- Behler, Ernst: Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie, in: JbDSG 1 (1957), S. 211 - 252.
- Behler, Ernst: Die Auffassung der Revolution in der deutschen Frühromantik, in: Essays on European Literature. In Honor of L. Dieckmann, St. Louis 1972, S. 191 - 215.
- Behler, Ernst: Die Kunst der Reflexion. Das frühromantische Denken im Hinblick auf Nietzsche, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift B. v. Wiese, hg. von V. J. Günther u.a., Berlin 1973, S. 219 - 248.
- Behler, Ernst: Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie, in: Friedrich Schlegel, Über das Studium der Griechischen Poesie: 1795 - 1797, mit einer Einleitung hg. von E. Behler, Paderborn 1981, S. 13 - 132.
- Berger, Albert: Ästhetik und Bildungsroman. Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre", Wien 1977.
- Bridgewater, P.: Kafka and Nietzsche, Bonn 1974.
- Diamond, William: Wilhelm Meister's Interpretation of Hamlet, in: Modern Philology 23 (1925), S. 89 - 101.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1977.

- Eichner, Hans: Zur Deutung von "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: JbFDH 1966, S. 165 - 196.
- Emrich, Wilhelm: Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes "Wanderjahre", in: DVjs 26 (1952), S. 331 - 352.
- Eroms, Hans-Werner: Textformen und Sprachhaltung in Goethes "Wilhelm Meister", in: Vielfalt der Perspektiven. Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk, hg. von H.-W. Eroms und H. Lauffhütte, Passau 1984, S. 39 - 56.
- Fick, Monika: Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichtereexistenz in "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: JbDSG 29 (1985), S. 207 - 247.
- Fink, Gonthier-Louis: Die Bildung des Bürgers zum "Bürger". Individuum und Gesellschaft in "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: Recherches Germaniques 2 (1972), S. 3 - 37.
- Fischer-Hartmann, Deli: Goethes Altersroman. Studien über die innere Einheit von "Wilhelm Meisters Wanderjahre", Halle 1941.
- Flitner, Wilhelm: Aus Makariens Archiv, in: Goethe-Kalender 36 (1943), S. 116 - 174.
- Flitner, Wilhelm: "Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 6, Paderborn, München, Wien, Zürich 1983, S. 167 - 219.
- Gidion, Heidi: Zur Darstellungsweise von Goethes "Wilhelm Meisters Wanderjahre", Göttingen 1969.
- Gille, Klaus F.: "Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Goethes, Assen 1971.
- Gille, Klaus F. (Hg.): Goethes "Wilhelm Meister". Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre, Königstein/Ts. 1979.
- Haas, Rosemarie: Die Turmgesellschaft in "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert, Bern und Frankfurt 1975.
- Hass, Hans-Egon: Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Der deutsche Roman, Struktur und Geschichte, hg. von B. v. Wiese, Bd. I, Düsseldorf 1965, S. 132 - 210.

- Heselhaus, Clemens: Die Wilhelm Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie, in: Nachahmung und Illusion, hg. von H.R. Jauß, München 1964, S. 113 - 127.
- Hellersberg-Wendrin, Anna: Soziologischer Wandel im Weltbild Goethes: Versuch einer neuen Analyse von Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahren, in: PMLA 56 (1941), S. 447 - 465.
- Henkel, Arthur: Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman, Tübingen 1954.
- Hinze, Klaus-Peter: Kommunikative Strukturen in Goethes Erzählungen, Köln, Wien 1975.
- Janz, Rolf-Peter: Zum sozialen Gehalt der "Lehrjahre", in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie, Festschrift W. Emrich, hg. von H. Arntzen, Berlin, New York 1975, S. 320 - 340.
- Immerwahr, Raymond: Friedrich Schlegel's Essay "On Goethe's Meister", in: Monatshefte 49 (1957), S. 1 - 21.
- Kafka, Franz: Sämtliche Erzählungen, hg. von P. Raabe, Frankfurt 1978.
- Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hg. von M. Brod, Frankfurt 1983.
- Karnick, Manfred: "Wilhelm Meisters Wanderjahre" oder Die Kunst des Mittelbaren, München 1968.
- Klingenberg, Anneliese: Goethes Roman "Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden": Quellen und Komposition, Berlin und Weimar 1972.
- Kommerell, Max: Wilhelm Meister, in: ders., Essays, Notizen, poetische Fragmente, Freiburg i.Br. 1969, S. 81 - 186.
- Koopmann, Helmut: "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: Goethes Erzählwerk. Interpretationen, hg. von P.M. Lützeler und J.E. McLeod, Stuttgart 1985, S. 168 - 191.
- Lillyman, William J. (Hg.): Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium, Berlin, New York 1983.
- Lützeler, P.M. und J.E. McLeod (Hg.): Goethes Erzählwerk. Interpretationen, Stuttgart 1985.

- May, Kurt: "Wilhelm Meisters Lehrjahre" - ein Bildungsroman? in: DVjs 1 (1957), S. 1 - 37.
- May, Kurt: Weltbild und innere Form der Klassik und Romantik im "Wilhelm Meister" und "Heinrich von Ofterdingen", in: ders., Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts, Stuttgart 21963, S. 161 - 177.
- Mueller, Dennis M.: Wieland's Hamlet Translation and Wilhelm Meister, in: ShJbW 1969, S. 198 - 212.
- Müller, Klaus-Detlef: Lenardos Tagebuch. Zum Romanbegriff in Goethes "Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: DVjs 53 (1979) S. 275 - 299.
- Muschg, Adolf: Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter, Frankfurt 1986.
- Neuhaus, Volker: Die Archivfiktion in "Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: Euph 62 (1968), S. 13 - 27.
- Neumann, Gerhard: Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976.
- Neumann, Gerhard: Wissen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes, in: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, hg. von C.W. Thomsen und H. Holländer, Darmstadt 1984, S. 282 - 305.
- Øhrgaard, Per: Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: "Wilhelm Meisters Lehrjahre", Kopenhagen 1978.
- Pfaff, Peter: Plädoyer für eine typologische Interpretation von "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: Text und Kontext 5 (1977), S. 37 - 55.
- Reincke, Olaf: Goethes Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre" - ein zentrales Kunstwerk der klassischen Literaturperiode in Deutschland, in: GJb 94 (1977), S. 137 - 187.
- Roberts, David: The Indirections of Desire. Hamlet in Goethes "Wilhelm Meister", Heidelberg 1980.
- Roeder, Gerda: Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman: eine Studie zu Goethes "Wilhelm Meister", München 1968.
- Sagmo, Ivar: Bildungsroman und Geschichtsphilosophie. Eine Studie zu Goethes Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre", Bonn 1982.

- Schings, Hans-Jürgen: Wilhelm Meisters schöne Amazone, in: JbDSG 29 (1985), S. 141 - 206.
- Schlaffer, Hannelore: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980.
- Schlaffer, Heinz: Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen, in: GJb 95 (1978), S. 212 - 226.
- Schlechta, Karl: Goethes Wilhelm Meister, Frankfurt 1953.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München, Paderborn, Wien, Zürich 1958ff. (Bde I - XIV, XVI, XVIII, XIX, XXIV, XXIX, XXX, XXXII, XXXV).
- Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der französischen Revolution, 1789 - 1806, München 1983.
- Seidlin, Oskar: Goethes "Neue Melusine", in: ders., Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall, Stuttgart 1979, S. 155 - 170.
- Shakespeare, William: Hamlet, ed. by H. Jenkins, London 1982.
- Sklovskij, Viktor: Theorie der Prosa, hg. von G. Droha, Frankfurt 1984.
- Spranger, Eduard: Die sittliche Astrologie der Makarie in "Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: ders.: Goethe. Seine geistige Welt, Tübingen 1967, S. 350 - 363.
- Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa, Frankfurt 1972.
- Vaget, Hans Rudolf: Liebe und Grundeigentum in "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Zur Physiognomie des Adels bei Goethe, in: Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200 - 1900, hg. von P.U. Hohendahl und P.M. Lützel, Stuttgart 1979, S. 137 - 158.
- Vaget, Hans Rudolf: J.W. Goethe: "Wilhelm Meisters Wanderjahre" (1829), in: Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen, hg. von P.M. Lützel, Stuttgart 1983, S. 136 - 164.
- Wolf, Christa: Kassandra. Erzählung, Darmstadt 1984.
- Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter Poetikvorlesungen, Darmstadt 1984.