



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a chapter published in *"Darum ist die Welt so groß": Raum, Platz und Geographie im Werk Goethes*.

Citation for the original published chapter:

Pirholt, M. (2014)

Die Teilung des Raumes: Wandlungen der ästhetischen Erfahrung Goethes.

In: Mattias Pirholt, Andreas Hjort Møller (ed.), *"Darum ist die Welt so groß": Raum, Platz und Geographie im Werk Goethes* (pp. 203-238). Heidelberg: Universitätsverlag Winter  
Beiträge zur neueren Literaturgeschichte

N.B. When citing this work, cite the original published chapter.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-231156>

Mattias Pirholt

## Die Teilung des Raumes

Wandlungen der ästhetischen Erfahrung Goethes

Man könnte wohl sagen, dass ein Autor immer wieder zum Tatort, zum Ursprung seines Schaffens zurückkehrt. Bei jeder Rückkehr hat der Tatort sich jedoch ein bisschen verändert, und der Ursprung eines Werks scheint immer wieder etwas anders zu sein. Jede Darstellung der ursprünglichen Erfahrung, der das Werk entspringt, ist also nie dieselbe und wird durch jede Wiederholung verändert. Wiederholen heißt die Erneuerung und Veränderung dessen, das immer das gleiche bleibt. Wenn wir uns die Frage des Ursprungs eines Werks näher ansehen, handelt es sich jedoch nicht um Chronologie, um einen feststellbaren Zeitpunkt der Vergangenheit in der Biographie des Autors. Vielmehr könnte der im Werk diachron wirkende Ursprung ein Platz oder vielleicht ein Chronotopos zu sein,<sup>1</sup> indem er, dem Wiederholungszwang gleich, einen stets wiederkehrenden Reflexionspunkt ausmacht, der das ganze Schreiben prägt. Es geht also um ein stets präsent Moment, eine Simultanität des Werks, die einen literarischen Raum schafft, einen Raum, der sich zugleich vor dem Werk befindet und zusammen mit diesem Werk entsteht.

Demnach ist diese Erfahrung dezidiert eine *ästhetische Erfahrung*, die dennoch das Werk in Richtung Leben transzendiert. Wo das Leben ins Werk übergeht, bleibt gewiss eine offene, vielleicht sogar unlösbare Frage, aber klar ist, dass Leben und Werk sich unaufhörlich kreuzen, um neue Ausdrücke der literarischen Erfahrung zu generieren. Diese analytische Unzertrennlichkeit vom Leben und Werk bedeutet also nicht, dass die beiden durch die literarische Erfahrung miteinander identifiziert werden können. Im Gegenteil bildet die ästhetische Erfahrung, so Maurice

<sup>1</sup> Vgl. Michail M. Bachtin: *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*, in: *Speech Genres and Other Late Essays*, Aus dem Russischen von Vern W. McGee, hg. von Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin, TX 1986, S. 42, und Liisa Steinbys Beitrag in diesem Band.

Blanchot in *L'Espace littéraire* (1955),<sup>2</sup> eine Tathandlung, die die ursprüngliche Differenz vom Leben und Werk herstellt. Das Werk entsteht dann als eine Trennung der Welt des Schreibens von der des Lebens, und diese Trennung wird in der Erfahrung realisiert. Das poetische Werk ist also nichts anders als das Ergebnis dieser Differenzerfahrung, weil es das Werk oder das Produkt der menschlichen Tätigkeit und nicht Natur, nicht Leben ist. Jedoch trägt das Schreiben Spuren der ursprünglichen Trennung in sich, weil es sich gegen den Hintergrund des Obskuren und gegen den Abgrund des Wirklichen abzeichnet. Das Werk deutet auf eine „existence neutre, nulle, sans limits“ hin,<sup>3</sup> die mit dem Tod einen Vertrag schließt:

C'est en ce sens qu'il y a aux environs de l'art un pacte noué avec la mort, avec la répétition, la fatalité du retour, tout ce à quoi font allusion les expériences où le sentiment d'étrangetés s'allie au déjà vu, où l'irrémissible prend la forme d'une répétition sans fin, où le même est donné dans le vertige du dédoublement, où nous ne pouvons pas connaître mais reconnaître, tout cela fait allusion à cette erreur initiale qui peut s'exprimer sous cette forme : ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être, c'est précisément l'impossibilité d'être une première fois.<sup>4</sup>

Der immer wiederholte Ursprung, der also die Möglichkeit eines Ursprungs verleugnet, macht eine Art Urszene aus, die stets durcharbeitet werden muss und wohin das Werk zwangsmäßig und unaufhörlich zurückkommt. Diese Urszene, die Blanchot die literarische Erfahrung nennt und die Leben und Werk trennt, ist der literarische Raum, der sich zwischen Leben und Werk einordnet.

Goethe selbst hat in seinem Werk großmütig genug dem Leser den Ursprung seines Werks und dessen räumliches Wesen übergeben. Nicht nur einmal, sondern unaufhörlich kehrt er, dem Täter gleich, zum ästhetischen Tatort zurück. In seiner autobiographischen Lebensbilanz, *Dichtung und Wahrheit* (1811–1830), stellt er dar, wie er an das Dichten ge-

<sup>2</sup> Blanchot spricht tatsächlich von einer *literarischen*, nicht einer *ästhetischen*, Erfahrung.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris 1955, S. 326.

<sup>4</sup> Ebd., S. 326 f.

kommen ist. Die Vorgeschichte der autobiographischen Darstellung streckt sich tief in die Lebensgeschichte des Autors, bis zum ersten Weimarer Aufenthalt oder sogar noch tiefer, bis zu den frühen 70er Jahren, dem Zeitalter des Sturm und Drang, als er in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* (vermutlich zwischen 1777 und 1786 geschrieben, erst 1911 veröffentlicht)<sup>5</sup> angefangen hat, sich zum ersten Mal mit der Figur Wilhelm Meister zu beschäftigen. Etwa 20 Jahre nach den frühesten Aufzeichnungen des Meister-Romans und etwa 15 Jahre vor der Veröffentlichung des ersten Bandes der Autobiographie, entsteht der Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–96), in dem wir noch eine Darstellung der Urszene finden. Wie früher, in der *Theatralischen Sendung*, und später, in *Dichtung und Wahrheit*, ist die literarische Erfahrung in den *Lehrjahren* mit der Erfahrung einer ästhetischen Räumlichkeit verbunden, die sich am deutlichsten im Puppentheater und Theaterspielen zeigt. Die drei Darstellungen scheinen auf den ersten Blick mehr oder weniger identisch oder mindestens kompatibel zu sein, aber bei näherem Blick zeichnen sich viele nicht übersehbare Differenzen ab, die offenbaren, dass sie Ergebnisse verschiedener Phasen des ästhetischen Denkens Goethes sind.

Die Dialektik der Wandlung und Kontinuität, die die Wiederholung der literarischen Erfahrung kennzeichnet, erlaubt uns, ein zentrales Problem in der Goetheforschung mit neuem Blick zu betrachten, nämlich das der Wandlung und Kontinuität seines ästhetischen Denkens. Die Sichtweise ist mit einem Wort eine Antwort auf die verbreitete Auffassung in der Forschung, dass Goethe sich nicht- oder sogar anti-systematisch mit der Ästhetik beschäftigt hat.<sup>6</sup> Zwar hat er keine zusammenhän-

<sup>5</sup> Hans Berendt behauptet, dass Goethe schon in den frühen 70er Jahren, vor der Entstehung des *Werther*, angefangen hatte, sich mit dem Stoff des *Meister*-Romans zu beschäftigen. Hans Berendt: *Goethes „Wilhelm Meister“*. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte, Dortmund 1911, S. 12 ff.

<sup>6</sup> Vgl. u. a. Erik Forssman: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst, Bd. 24, Freiburg i. Br. 2005, S. 11; Matthijs Jolles: *Goethes Kunstanschauung*, Bern 1957, S. 5 f.; Waltraud Naumann-Beyer: *Ästhetik*, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/1, hg. von Hans-Dietrich Dahnke & Regine Otto, Stuttgart & Weimar 1998, S. 8 f.; Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*, Studien und

gende ästhetische Theorie verfasst, und er hat sich ganz gewiss vom damaligen exzessiven Theoretisieren abgewendet. Die ursprüngliche ästhetische Erfahrung, der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens, wird dagegen immer neu und immer anders dargestellt. Wenn wir im folgenden die Wiederholung der Erfahrung durch das Werk verfolgen, entdecken wir zugleich, dass die Erfahrung sich ständig verändert, denn das Wesen der Wiederholung des Ursprungs ist dessen Wandelbarkeit. Der Ursprung ist immer neu.

### 1. Am Scheideweg

*Wilhelm Meisters theatralische Sendung* endet – wenn wir uns also erlauben, den überlieferten Text als den mehr oder weniger vollendeten ersten Teil des unvollendeten Romans zu verstehen<sup>7</sup> – mit einem wohlbekanntem Topos aus der Geschichte der Kunst und Literatur: dem Scheideweg, der den Protagonisten vor eine lebenswichtige, meistens irreversible Entscheidung stellt,<sup>8</sup> der aber in Wilhelms Fall im Rückblick betrachtet wird: „Da steh ich nun, sagte er zu sich selbst, nicht am Scheidewege sondern am Ziele, und wage nicht den letzten Schritt zu tun, wage nicht es zu ergreifen“ (MA 2.2, S. 330). Bevor das Romanfragment geendet hat, haben Wilhelms Freunde – Aurelia, Philine und Serlo – ihn überzeugt, den Schritt endlich zu unternehmen:

Ja dann, versetzte Wilhelm. Aurelia faßte seine noch verbundene Rechte, mit einer bescheiden wahren Freude, Philinen ergriff die Linke, und indem sie sich herunter neigte, und zugleich schnell die Hand nach ihren Lippen führte, drückte sie einen lebhaften Kuß darauf dem er nicht weh-

Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81, Tübingen 2001, S. 10 ff.

<sup>7</sup> Über die Entstehungsgeschichte des *Urmeister*, vgl. MA 2.2, S. 802 ff. und FA 9, S. 1133 ff. Zu diesem Thema gehört auch die Frage, ob Goethe die *Theatralische Sendung* ernsthaft oder ironisch konzipiert hat. Vgl. Hans Reiss: „*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*“ – *Ernst oder Ironie?*, in: *Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien*, Würzburg 1993, S. 12–37.

<sup>8</sup> Über das Topos des Scheidewegs, vgl. Erwin Panofsky: *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 18, Leipzig 1930.

ren konnte, Serlo umarmte ihn froh, und treuherzig. Er konnte ihnen nichts wiedergeben, denn er stand wie betäubt in ihrer Mitte, und fiel ohngeachtet ihrer Gegenwart in ein stilles Nachsinnen. (MA 2.2, S. 332)

Wilhelm hat tatsächlich den Scheideweg eben passiert und ist schon am Ziel, das als eine „Mitte“ beschrieben wird, die in einem gewissen Grade als ungeteilt verstanden werden soll, das heißt die Mitte als die ausgleichende Versöhnung von Gegensätzen. Er hat sich schon eindeutig und ohne viel Federlesen für den Weg der Schauspielkunst entschieden. Er verzichtet auf das bürgerliche Leben und tritt sofort in die Welt der Kunst ein. Doch können wir nicht beurteilen, zu welchen Ergebnissen diese Entscheidung führt oder ob er dabei erfolgreich ist – das wäre vermutlich das Thema der folgenden sechs Bücher gewesen, die Goethe einem später verschollenen Plan des ganzen Werks nach geplant hatte.<sup>9</sup> Wir können nur feststellen, dass der Bereich des Ästhetischen von dem des Nicht-Ästhetischen abgesondert worden ist. Im Rahmen der *Theatralischen Sendung* bleiben also die abgesonderte Welt des Ästhetischen und die des Nicht-Ästhetischen dem Leser verschlossen und werden nie dargestellt. Die Erzählung lässt uns nur die Teilung als eine zukünftige Möglichkeit – eher als eine Realität – spüren.

Wenn also das Ende der ursprünglichen Version des *Meister*-Romans uns mit dem Ziel des Weges Wilhelms versorgt – notabene einem nur angedeuteten Ziel – können wir das, was dem Ziel vorangeht, praktisch den ganzen Roman, als eine Art Scheideweg bezeichnen. Auf die Teilung des Scheidewegs in einem ästhetischen und einem bürgerlichen Zweig sind wir aber seit dem ersten Buch des Romans vorbereitet worden, als Wilhelm schon in den ersten Kapiteln die *neue Welt* des Ästhetischen (und der Liebe!) entdeckt hat.

Wilhelms früheste Erfahrungen mit der Welt der Kunst finden bekanntlich im Puppentheater statt. Von Wilhelms Großmutter initiiert und von seinem Vater unterstützt, wird im Haus des jungen Wilhelms ein Puppenspiel vorgestellt. Für diesen Zweck hat man die Passage zwischen zwei Zimmern gesperrt:

<sup>9</sup> Wulf Köpke: *Nachwort*, in: Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, hg. von Wulf Köpke, Stuttgart 1986, S. 365.

[D]er Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt, ein grüner Teppich der über einem Tisch herabhing bedeckte fest angeschlossen den untern Teil der Öffnung, von da auf baute sich ein Portal in die Höhe das mit einem mystischen Vorhang verschlossen war, und was von da auf die Türe noch zu hoch sein mogte bedeckte ein Stück dunkelgrünes Zeug, und beschloß das Ganze. (MA 2.2, S. 12)

Diese Verwandlung der bürgerlichen Wohnzimmer in eine mystische Welt der Kunst, die den jungen Wilhelm verzaubert, ist nur vorübergehend, und das Zuhause kehrt bald wieder zur Normalität zurück:

Den andern Tag war eben alles wieder verschwunden, der mystische Schleier war aufgehoben, man ging durch diese Türe wieder frei aus einer Stube in die andre, aus der Abends vorher so viel Abenteuer geleuchtet hatten. (MA 2.2, S. 13)

Die ursprüngliche ästhetische Erfahrung Wilhelms macht eine veritable Teilung des Raumes aus. Die Passage zwischen den beiden Zimmern wird durch einen „mystischen Vorhang“, dem Schleier der Isis in Sais gleich, abgesperrt und wird in einen ästhetischen Bereich verwandelt. Anders als der Schleier der Göttin, befindet sich die Wahrheit des Ästhetischen nicht hinter dem Vorhang, wo sich in der Tat nur ein anderes Zimmer des bürgerlichen Zuhauses steckt. Vielmehr wird das Ästhetische mit dem Portal selber, der sich zwischen den beiden Zimmern befindet, identifiziert. „[D]er mystische Schleier war aufgehoben“, und dahinter finden wir nur eine ganz alltägliche Stube. Dass es hinter dem Schleier ein anderer Bereich gäbe, „aus der Abends vorher so viel Abenteuer geleuchtet hatten“, ist einfach eine Illusion. Stattdessen bildet der Bereich des Ästhetischen eine Falte, die in den dreidimensionalen Raum eingreift und die Gilles Deleuze, in seinem berühmten Buch über Leibniz und den Barock, als eine komplexe Form der unendlichen Selbstbeziehung bezeichnet.<sup>10</sup> Das Ästhetische in der *Theatralischen Sendung* macht mit einem Wort den Schnitt im Nicht-Ästhetischen aus,

<sup>10</sup> Gilles Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris 1988. Vgl. auch Jacques Derrida: *La Double séance*, in: *La Dissémination*, Points essais, Bd. 265, Paris 2006, S. 316: „Le pli (se) plie: son sens s’espace d’une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie.“

durch den das Nicht-Ästhetischen in Verbindung mit dem Ästhetischen und umgekehrt gesetzt wird.

Nach der Vorführung, die den Raum teilte, wird dessen Einheitlichkeit wiederhergestellt, aber für Wilhelm ist es wie „eine verlorene Liebe“ (MA 2.2, S. 13). Bald aber wird ihm die Gelegenheit gegeben bei der Aufführung eines Puppentheaters behilflich zu sein. Er wird mit einem Wort eingeladen, in die Welt des Ästhetischen einzutreten:

Mit zitternder Freude trat er mit herein und erblickte auf beiden Seiten des Gestells die herabhängenden Puppen, in der Ordnung wie sie auftreten sollen, er betrachtete sie sorgfältig, stieg auf den Tritt der ihn über das Theater erhub, daß er über einer kleinen Welt schwebte, er sahe nicht ohne Ehrfurcht zwischen die Bretter hinunter, weil noch die Erinnerung welch herrliche Wirkung es von außen tue, und das Gefühl, in welche Geheimnisse er eingeweiht sei, ihn umfaßte. Sie machten einen Versuch und es ging trefflich. (MA 2.2, S. 20)

Als Wilhelm anfängt, sich am Puppentheater zu beteiligen, tritt er in einen ästhetischen Raum, in eine „kleine[] Welt“ hinein, worüber der Junge, dem Schöpfer der Genesis gleich, erhaben schwebt. Er erinnert sich an die „herrliche Wirkung“, die diese ästhetische Welt „von außen“ tut und die die Trennung der Welt des Theaters von der bürgerlichen Welt hervorhebt. Der Schritt in den ästhetischen Bereich ist einer der Einweihung in die Geheimnisse einer fremden Welt. Den Zauber der ästhetischen Welt hat Wilhelm schon beim ersten Erlebnis des Puppentheaters gespürt, nicht zuletzt wegen der Teilung des Raumes in einen versteckten ästhetischen und in einen öffentlichen bürgerlichen Bereich.<sup>11</sup>

Dass aber die zwei Pfade des Scheidewegs noch miteinander verbunden sind, zeigt uns Wilhelms zweiter theatralischer Versuch, bei welchem die Grenze zwischen den beiden Bereichen, dem ästhetischen und dem bürgerlichen, übertreten wird:

<sup>11</sup> Man erinnert sich an Habermas berühmte Unterscheidung von repräsentativer bzw. bürgerlicher Öffentlichkeit, eine Unterscheidung, die tatsächlich von Goethes Roman ausgeht. Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied<sup>5</sup>1971, S. 25 ff.



Den andern Tag da eine Gesellschaft Kinder geladen war, desgleichen, außer daß Wilhelm in dem Feuer der Aktion seinen Jonathan fallen ließ, und er genötigt war mit der Hand hinunter zu greifen und ihn zu holen, daß denn die Illusion sehr unterbrach, ein großes Gelächter verursachte und ihn unsäglich kränkte. (MA 2.2, S. 20)

Die Illusion der kleinen Welt, die oben tatsächlich wegen ihrer „herrliche[n] Wirkung“ gelobt wurde, liegt also der bürgerlichen Welt so dicht an, dass ein Schweben zwischen Ästhetik und Wirklichkeit ermöglicht wird. Obwohl sie eine „kleine[ ] Welt“ für sich ausmacht und von der bürgerlichen Welt getrennt ist, bleibt die Grenze zwischen den beiden Welten überschreitbar – die ästhetische ist ja genau diese Grenze, wie wir schon gesehen haben. Die Hand des Puppenspielers erscheint nämlich im ästhetischen Raum des Theaters als ein nicht-ästhetisches Phänomen, das die Grenze, das heißt die Bühne des Puppentheaters, überschreitet und das das Grenzwesen des Ästhetischen offenbart. Das Kunstwerk, in diesem Fall der konkrete Theaterraum, scheint also ein Grenzphänomen zu sein, das im Grenzbereich zwischen dem Ästhetischen und dem Nicht-Ästhetischen verweilt.

Bald aber wendet sich Wilhelms Neigung dem konventionellen Theater zu, wo aber die kränkende Erfahrung wiederholt wird. Wie im Puppentheater rührt die Kränkung vom Bruch der theatralischen Illusion her. Wilhelms anspruchsvolle Inszenierung des *Befreiten Jerusalem* von Tasso wird ein vollständiger Misserfolg, weil er und seine Kameraden, mit denen er das Stück gemeinsam zu spielen beabsichtigt, sich nur für die materiellen Voraussetzungen – Kostüme, Dekore und Requisiten – interessiert haben. Als sie das Stück für die Kinder der Nachbarschaft geben wollen, sehen sie plötzlich ein, dass sie völlig vergessen haben, den Text des Stücks zu lernen. Wilhelm aber, der die ganze Geschichte memoriert hat, spricht nicht nur alle Repliken des von ihm selbst bearbeiteten Texts aus, sondern auch die erzählenden Passagen der ursprünglichen Version des Epos; Passagen also, die überhaupt nicht zum (vorpischen) Theater gehört. Noch einmal wird der unfreiwillige Illusionsbruch mit dem Lachen des Publikums erwidert: „so mußte er eben unter großem Gelächter seiner Zuschauer wieder abziehen, ein Unfall, der ihn tiefer als mache folgende Leiden in der Seele kränkte“ (MA 2.2, S. 25).

Der Theaterraum macht also eine fast mühelos überschreitbare Gren-

ze aus, die zwar verschiedene, aber im engen Sinne nicht ungleiche Lebensformen, die bürgerliche und die künstlerische, getrennt hält.<sup>12</sup> Wilhelms Rückzug von der Bühne, den wir gerade geschildert haben, hebt diese Grenzwesenheit des theatralischen Raumes hervor. Folgerichtig wird der theatralische Raum immer wieder vom bürgerlichen okkupiert, da sein konkretes Wesen von der sozialen und materiellen Struktur der umgebenden Wirklichkeit determiniert wird:

Er disponierte gleich über ein paar Zimmer in eines benachbarten Gespielen Haus, ohne zu berechnen, daß die alte Tante sie nimmermehr hergeben werde; eben so war's mit dem Theater, wovon er auch keine bestimmte Idee hatte, außer, daß man's auf Balken setzen, die Kulissen von geteilten spanischen Wänden hinstellten und zum Grund ein großes Tuch nehmen müsse. Woher aber alles kommen sollte, das hatte er überhaupt nicht bedacht. (MA 2.2, S. 24)

Wilhelms theatralische Bemühungen werden also von ihrem bürgerlichen Kontext begrenzt. „Im Vordergrund bleibt der Konflikt zwischen Bürgertum und Künstlertum“, stellt Wulf Köpke in einer Analyse des *Urmeister* fest.<sup>13</sup> Auch das Künstlertum selbst aber wird von derselben Konfliktfähigkeit als der umgebenden Gesellschaft determiniert, da es sich gleich zeigt, dass das Leben des Schauspielers überhaupt keine Freistätte für künstlerische Kreativität ist. Ganz im Gegenteil erweist es sich, dass künstlerische Ambitionen sofort von unbedeutenden finanziellen und sozialen Betrachtungen ersetzt werden, was Wilhelm den Rand

<sup>12</sup> Über die *Lehrjahre* schreibt dagegen Dieter Borchmeyer: „Diese, ein Leben nach dem Herzen, nicht nach vorgefaßtem Plan findet Wilhelm im Umkreis der Schauspielgesellschaft, die ganz und gar nicht nach stabilen wirtschaftlichen Grundsätzen organisiert ist, deren Mitglieder von der Hand in den Mund leben.“ Dieter Borchmeyer: *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977, S. 23. Vgl. auch die Kritik an dieser Analyse in Matthias Pirholt: *Metamimesis. Imitation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre and Early German Romanticism*, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, Rochester, NY 2012, S. 54.

<sup>13</sup> Wulf Köpke: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777–86)*, in: *Goethes Erzählwerk*, hg. von Paul Michael Lützeler & James E. McLeod, Stuttgart 1985, S. 95.

der Verzweiflung bringen droht.<sup>14</sup> Was sich hinter dem „mystische[n] Schleier“ versteckt, das heißt hinter der ästhetischen Falte im Raum, ist ein Bereich, der also nicht wesentlich anders als der bürgerliche Bereich vor dem Schleier ist, sondern ebenso von sozialen und materialen Realitäten der bürgerlichen Welt determiniert ist. Der Schleier, die ästhetische Differenz, die in die bürgerliche Welt eingreift, scheidet zwei Wirklichkeiten, die vermutet unterschiedlich, aber in Wahrheit ein und dieselbe sind.

Das Kunstwerk, in diesem Fall die Bühne, worauf das Stück gespielt wird, ist mit einem Wort ein Bild des Scheidewegs, das die zugleich noch nicht stattgefundene und immer schon passierte Trennung der Kunst und des Lebens darstellt, wahrlich die Grenzwesenheit des Kunstwerks. Es befindet sich im Spannungsfeld zwischen der Welt der Kunst und des bürgerlichen Lebens, die beiden verbindend und trennend zugleich.

Auch die Liebe zu Marianen, der Schauspielerin, der der junge Liebhaber des Theaters begegnet, verkörpert den Scheideweg. Wie das Theater lädt sie Wilhelm in ein „neue[s] Welt“ ein, die im Gegensatz zum „stockenden schleppenden bürgerlichen Leben“ steht (MA 2.2, S. 45, 46). Wie auch das Theater schafft die Beziehung mit Marianen einen ästhetischen Raum, der gewissermaßen mit der theatralischen Welt zusammenfällt. Wilhelms Ziel, der „werdende[] vollkommenste[] Schauspieler“ und „Schöpfer eines großen National Theaters“, „schien ihm näher, indem er an Marianens Hand hinstrebte“ (MA 2.2, S. 46). In seinem Brief an Mariane, worin er seinen Plan verrät, das Elternhaus zu verlassen und sich einer Theatertruppe anzuschließen, schreibt er: „es ist bei dir, wie mein Geist auf der Bühne schwebt“ (MA 2.2, S. 54). Ironischerweise hat die Schauspielerin Mariane ihm tatsächlich eine Rolle vorgespielt, weil sie ihre unfreiwillige Verbindung mit Norberg verschwiegen hat. Wilhelms Handeln – seine Überschwänglichkeit und seine schwärmerische Gebärden – ist ebenso viel eine Art Darstellung, die seine überspannte Vorstellung von der Liebe enthüllt. Sein Umgang mit der Geliebten lässt also buchstäblich seinen „Geist auf der Bühne schweb[en]“, weil ihre Verbindung wirklich ein Theaterstück ist.

Tatsächlich können wir das, was zwischen der ursprünglichen ästhe-

<sup>14</sup> Vgl. Pirholt: *Metamimesis* (Anm. 12), S. 54.

tischen Erfahrung und Wilhelms endgültiger Entscheidung für den Weg der Kunst, als einen veritablen Scheideweg bezeichnen. Denn die ganze Erzählung schwebt zwischen Kunst und Leben. Schon im ersten Buch ist ihm „[s]eine Bestimmung zum Theater“, die aber nicht vor dem letzten Buch realisiert werden wird, „nunmehr klar“ (MA 2.2, S. 46). Der Weg zur Realisierung dieses „hohe[n] Ziels“, nämlich Wilhelms lakonische Aussage „Ja dann“ im letzten Kapitel des Romans, erweist sich als sehr weit. Im zweiten Buch geht das ursprünglich schwärmerische Verhältnis zum Theater in eine ebenso übertriebene melancholische Distanzierung von demselben über, um Wilhelm doch zurück zur theatralischen Bahn zu führen. Danach folgen neue Rückfälle ins bürgerliche Leben, die aber immer ins künstlerische wiederkehren. „Die vorhandenen sechs Bücher“, so Wulf Köpke,

beschreiben Wilhelms Weg zum Theater, die zweite Hälfte des Romans hätte Wilhelms Weg auf dem Theater und möglicherweise vom Theater weg zu beschreiben. Daß das Theater ein zu überwindendes Zwischenstadium oder gar eine falsche Tendenz sein soll, kann aufgrund des vorhandenen Textes nicht einfach postuliert werden.<sup>15</sup>

Das Theater bleibt mit einem Wort die Richtung der Erzählung, die uns überantwortet ist und die Wilhelm und den Leser zum Ziel führt. Noch einmal stehen wir zusammen mit Wilhelm am Scheideweg, mit welchem der Roman endet. Wir haben oben erwähnt, dass diese Teilung der Welt in einem ästhetischen und einem nicht-ästhetischen Bereich nur angedeutet aber nie durchgeführt ist. Kurz, Goethe hält Wilhelm und den Leser auf, als sie einen der Wege der Weggabelung nehmen wollen. Der Scheideweg ist ein Platz vor der Teilung aber auch ein Platz, der auf die Teilung deutet. Er ist in einem Wort ein Grenzgebiet zwischen dem einheitlichen und dem geteilten Raum, ein Gebiet, das wir schon mit dem Ästhetischen als solchem identifiziert haben. Am Scheideweg, der Grenze des Raumes, stehen Kunst und Leben noch miteinander in Verbindung, obwohl im ewigen Streit miteinander, aber wir spüren zugleich das Ende dieser Verbindung, die binnen kurzem stattfinden wird. Goethe stellt also nie die durchgeführte Trennung der beiden Bereiche dar,

<sup>15</sup> Köpke: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777–86)* (Anm. 13), S. 93.

sondern ist zufrieden, auf ihre Möglichkeit hinzudeuten. Das Ästhetische bleibt im Roman buchstäblich eine Grenzerfahrung.

Bedeutet denn dieser Mangel an Durchführung, dass die *Theatralische Sendung* unvollendet gelassen wurde oder vielmehr, dass sie nicht vollendet werden konnte? Dürfen wir uns selbst die Freiheit nehmen, zu erklären, dass der Goethe'sche Erfahrungsgrund eine solche durchgeführte Trennung des Ästhetischen und des Nicht-Ästhetischen nicht erlaubt, weil die endgültige Hoffnung des Werkes nichts anders ist, als eine Wiedervereinigung der beiden Bereiche darzustellen? In diesem Sinne ist der *Urmeister* nicht unvollendet, sondern bleibt stehen, wo er stehen bleiben muss: am Scheideweg.

## 2. Illusion als Grenzphänomen

Als Goethe 1793, nach einer langen Unterbrechung, zum *Meister*-Manuskript zurückkehrte, um es endlich zu vollenden, fügte er nicht nur die letzten Bücher hinzu, sondern überarbeitete auch die schon geschriebenen Teile des Romans. Themen, Tendenzen, Stil und Erzähltechnik wurden neu hergestellt. Der Roman kann nicht länger einen Theaterroman genannt werden, weil die Funktion des Theaters, so Rolf Selbmann in *Theater im Roman* (1981), sich verändert hat: vom Ziel in der *Theatralischen Sendung* zum Mittel in den *Lehrjahren*.<sup>16</sup> Außerdem wird die Geschichte Wilhelms nicht mehr geradlinig vom Anfang bis zum Ende von einem fast abwesenden Erzähler erzählt. Jetzt fängt die Geschichte Wilhelm Meisters nicht *ab ovo* an, sondern beginnt *in medias res*, und sie wird bald aus Sicht eines der Charaktere, bald von einem ironischen, aufdringlichen Erzähler erzählt, der den Protagonisten von weitem betrachtet und der dessen Lebenslauf zu einem rätselhaften Gewebe macht.<sup>17</sup> Obwohl die *Lehrjahre* – anders als die *Theatralische Sendung*?

<sup>16</sup> Rolf Selbmann: *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsroman*, Münchner Universitäts-Schriften, Reihe der philosophischen Fakultät, Bd. 23, München 1981, S. 63.

<sup>17</sup> Über die thematischen, stilistischen und erzähltechnischen Umgestaltungen des *Urmeisters*, vgl. u. a. Liisa Saariluoma: *Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands „Geschichte des Agathon“, Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*, Würzburg 2004, S. 178 ff.; Felicitas Igel: *Wilhelm Meisters Lehrjahre im Kon-*

– zu Ende geführt wurden, lassen sie den Leser über mehrere der entscheidenden Episoden des Romans im Ungewissen. Dass diese Umwandlung der Inhalts- und Formebenen der Darstellung auf das Scheitern des ästhetischen Projekts Wilhelms – und sogar auf eine Kritik am ästhetischen Programm Schillers – hindeutet, ist seit langem bekannt,<sup>18</sup> aber auf welche Wandlungen der ästhetischen Erfahrung sie deutet, das werden wir hier untersuchen.

Auch die Darstellung der ästhetischen Urerfahrung des Puppen- und Jugendtheaters wird dem Leser in den *Lehrjahren* anders als in der *Theatralischen Sendung* präsentiert. Was in der ersten Version ganz neutral von einem (fast völlig) abwesenden Erzähler dargelegt wird, wird in den *Lehrjahren* von Wilhelm selber intradiegetisch nacherzählt. Während eines nächtlichen Rendezvous mit seiner Geliebten, Mariane, erinnert er sich an seine frühesten Erlebnisse mit dem Theater, die tatsächlich seinen zukünftigen Lebenslauf determinieren sollten. Auch hier wird die Erzählung ironisch untergraben, als die beiden Zuhörer seiner Geschichte, Mariane und ihre Vertraute, die Dienerin Barbara, bei seinem Erzählen fast unmittelbar einschlafen. Wilhelms Absicht, seine Begeisterung über die Schauspielkunst mitzuteilen, ist ihm misslungen. Der Entschluss, sein Glück im Theater zu suchen, scheint also dem Leser völlig untergraben zu sein, und wir spüren schon hier, im ersten Buch, die Ironie, die „über dem ganzen Werk schwebt“, so Friedrich Schlegel in seiner berühmten Besprechung von Goethes Roman,<sup>19</sup> und die als eine Art

*text des hohen Romans*, *Literatura, Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihre Geschichte*, Bd. 19, Würzburg 2007, S. 25–152.

<sup>18</sup> Emil Staiger fasst zusammen: „Wilhelm Meister soll als Schauspieler und Theaterdichter scheitern, aber sich als Mensch erfüllen.“ Emil Staiger: *Goethe*, Bd. 2, 1786–1814, Zürich 1970, S. 131. Über die *Lehrjahre* als Kritik des ästhetischen Programms Schillers, vgl. Todd Kontje: *Private Lives in the Public Sphere. The German Bildungsroman as Metafiction*, University Park, PA 1992, S. 60. Rolf Selbmann hat dafür argumentiert, dass Wilhelms theatralischer Abenteuer nicht als eine Art Irrtum interpretiert werden soll, sondern als ein notwendiger Schritt in der Entwicklung des Protagonisten. Selbmann: *Theater im Roman* (Anm. 16), S. 72.

<sup>19</sup> Friedrich Schlegel: *Über Goethes Meister*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, *Charakteristiken und Kritiken I*, hg. von Hans Eichner, Paderborn 1967, S. 137. Über die Ironie in den *Lehrjahren* vgl. u. a. Hans-Egon Hass:

„negative Leistung“ exemplarisch in der Auseinandersetzung mit dem Theater fühlbar ist.<sup>20</sup> Wir kommen gleich zur Ironie des Erzählens in den *Lehrjahren* zurück.

Merkwürdiger aber scheinen die auffallenden Ähnlichkeiten zwischen den beiden Versionen des Romans, Ähnlichkeiten, die sich besonders in Wilhelms Erfahrungen über das Theater – Puppenspiel wie auch konventionelles Theater – und der Demütigung, von denen seine frühen theatralischen Erlebnisse durchdrungen sind, finden lassen. Obwohl der ganze Roman völlig umschrieben wurde – in der Tat sind die Übereinstimmungen zwischen der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* unbedeutend –, überführte Goethe die Beschreibung der oben diskutierten Erlebnisse Wilhelms von der früheren zur späteren Version des Romans fast wörtlich, obwohl die Erzählebene von extra- zu intradiegetisch verändert wurde. In dieser Szene wurden nur einige bedeutungslose Worte geändert, als Goethe den Roman umschrieb. Die Begeisterung und Demütigung des Protagonisten, die die frühesten Erlebnisse Wilhelms kennzeichnen, werden also in den beiden Versionen, zwischen denen mehr als 15 Jahren liegen, praktisch identisch wiederholt. Wilhelm als intradiegetischer Erzähler in den *Lehrjahren* fällt sozusagen dem extradiegetischen Erzähler der *Theatralischen Sendung* ins Wort, die Bedeutung dieser Erlebnisse unterstreichend.

Wir dürfen uns aber nicht von den Übereinstimmungen zwischen den beiden Versionen täuschen lassen. Ganz im Gegenteil, denn die Ähnlichkeiten – wenn auch sinnvoll als solche – sind in unterschiedliche Kontexte eingeordnet und werden für unterschiedliche Zwecke verwendet, und deshalb müssen wir sie letztendlich unterschiedlich interpretieren. Paradoxerweise betonen nämlich diese Ähnlichkeiten nicht die Beständigkeit, sondern die Wandlungen der ästhetischen Erfahrung – oder vielmehr ihrer Auslegung –, die zwischen den 70er und den 90er Jahren stattgefunden haben. Die Reise nach Italien und die Erlebnisse dort aus erster Hand von der Kunst der Klassik und der Renaissance, die Rückkehr nach Weimar und die Freundschaft mit Schiller sind nur einige Ereignisse aus Goethes Leben, die seine ästhetische Einstellung in Rich-

*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart*, Bd. 1, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1965, S. 140 f.

<sup>20</sup> Über die Ironie als negative Leistung in den *Lehrjahren*, vgl. Saariluoma: *Erzählstruktur und Bildungsroman* (Anm. 17), S. 221 ff.

tung Klassizismus gezwungen haben. Im Erzählwerk wird Goethes Klassizismus, so Wolfdietrich Rasch in einer Auseinandersetzung mit der „klassische[n] Erzählkunst Goethes“, exemplarisch durch *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verwirklicht.<sup>21</sup> Die Beharrlichkeit der ästhetischen Erfahrung – das heißt die Ähnlichkeiten, die die *Theatralische Sendung* und die *Lehrjahre* verbinden – zeigt uns aber auch, dass diese Umstellung tatsächlich einen einheitlichen Grund hat. Es gibt also zwischen den beiden Versionen eine Art „Dauer im Wechsel“, die, um das gleichnamigen Gedicht zu zitieren, „den Anfang mit dem Ende / Sich in Eins zusammenziehn“ lässt (MA 6.1, S. 85), und die also das Kennzeichen des Goethe'schen Denkens beschrieben werden kann.

Wenn der Erzähler der *Theatralischen Sendung* Wilhelm sowie auch den Leser am Scheideweg hinterlässt, den wir ein Grenzgebiet bezeichnet haben, stellt der Erzähler in den *Lehrjahren* eine Räumlichkeit dar, die den Leser nicht in Richtung der Kunst, weg vom Leben, sondern in Richtung der Vereinigung der Kunst und des Lebens führt; eine Vereinigung, deren Erfolg jedoch fragwürdig bleibt.<sup>22</sup> Die Grenzen zwischen den beiden Bereichen werden immer wieder überschritten, um die ästhetische „Urtrennung“ des Raumes zu überwinden – in der Tat eine Wiederholung die nicht gegen die Vergangenheit, sondern gegen die Zukunft gerichtet ist.<sup>23</sup> Wir haben schon in der Auseinandersetzung mit der *Theatralischen Sendung* gesehen, dass diese Urtrennung einen Raum schafft, der eine Falte in der bürgerlichen Welt bildet. Dieser Raum ist das Werk, das also zu den beiden Bereichen, dem bürgerlichen und dem vermutet nicht-bürgerlichen theatralischen Bereich, gehört und das die Grenzüberschreitungen ermöglicht. Wilhelms Hand, die in die Bühne

<sup>21</sup> Wolfdietrich Rasch: *Die klassische Erzählkunst Goethes*, in: *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Vorträge gehalten im Deutschen Haus, Paris 1961/1962*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1963, S. 81–99.

<sup>22</sup> In der Tat wird auch in den *Lehrjahren* vom Scheideweg gesprochen, aber hier steht Wilhelm „am Scheidewege zwischen den beiden Frauen [d. h. Aurelie und Philine], die mir in meiner Jugend erschienen“ (MA 5, S. 276; vgl. auch ebd., S. 284).

<sup>23</sup> Der passende Ausdruck „Urtrennung“ stammt aus David Wellbery: *Sinnraum und Raumsinn. Eine Anmerkung zur Erzählkunst von Brentano und Eichendorff, Räume der Romantik*, Stiftung für Romantikforschung, Bd. 42, hg. von Inka Mülder-Bach & Gerhard Neumann, Würzburg 2007, S. 109.



des Puppentheaters gestreckt wird, oder seine misslungene Tasso-Inszenierung, Passagen in der *Theatralischen Sendung* die Goethe also fast wortgetreu in die *Lehrjahre* überführt hatte, zeigen uns die Doppelnatur des Werks. Das Werk, das heißt die ästhetische Praxis oder sogar die Ästhetik als Leben, mehr als die reine Ästhetik, interessiert Goethe, weil es ein grenzüberschreitendes Wesen, ein Grenzgänger, ist.

Was hat sich denn zwischen der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* geändert? Was macht sozusagen den „Wechsel in der Dauer“ im ästhetischen Denken Goethes aus, wenn wir die beiden Versionen vergleichen? In der *Theatralischen Sendung* war ja der Scheideweg der privilegierte Ort des Romans, das heißt ein Platz, der sich vor der Trennung befindet, aber der zugleich bereitsteht, die Trennung durchzuführen. Er hat das Schweben zwischen den getrennten Orten ermöglicht, aber auch ein bestimmtes Ziel ausgezeichnet, nämlich die Entscheidung für die Welt des Theaters, eine Entscheidung, die schon im ersten Buch angekündigt wurde. „Goethe wurde sich bald darüber klar, daß das Buch aus einer vergangenen Epoche stammte“, stellt Köpke fest.<sup>24</sup> In den *Lehrjahren* hat zwar die Trennung nach den ästhetischen Urerlebnissen stattgefunden, aber die konstanten Grenzüberschreitungen zeigen, dass die Trennung überwunden werden muss. Wenn also die *Theatralische Sendung* auf die Absonderung des Ästhetischen vom Leben zielt, das heißt auf die Entscheidung für das Theater, hoffen die *Lehrjahre* auf die Vereinigung von den beiden getrennten Bereichen – Hannelore Schlaffers These, die freilich auch die Karl Schlechtas ist, dass die *Lehrjahre* ein „Ende der Kunst“ darstellt,<sup>25</sup> geht einfach zu weit. Deswegen wird das Theaterleben, das im fünften Buch der *Lehrjahre* überwunden wird, in den letzten drei Büchern des Romans durch neue ästhetische Ausdrücke, namentlich symbolische Bilder, ersetzt.<sup>26</sup> Das Scheitern des Theaters soll also durch die Einheit des symbolischen Bildes ersetzt werden, um die ursprüngliche Trennung zu heilen. Ob Goethe mit dieser Aufgabe Erfolg hatte, bleibt eine offene Frage.

Der Begriff der *Illusion* scheint ein Schlüssel dieser problematischen

<sup>24</sup> Köpke: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777–86)* (Anm. 13), S. 74.

<sup>25</sup> Hannelore Schlaffer: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1989; vgl. Karl Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*, Frankfurt am Main 1953.

<sup>26</sup> Vgl. Pirholt: *Metamimesis* (Anm. 12), S. 57 ff.

Grenzgängigkeit der *Lehrjahre* zu sein. Mathias Mayer hat gezeigt, dass eine „selbstbewußte Illusion“ das Strukturmerkmal des Romans ausmacht, und er interpretiert dieses Merkmal als eine Art selbstreflexive Legitimation der Dichtung im Roman.<sup>27</sup> Tatsächlich ist die Illusion in den *Lehrjahren* selbstbewusst sowie auch selbstreflexiv, aber sie macht keine – zumindest nicht alleine – Legitimation der Dichtung oder anderer Kunstgattungen aus. Eher enthüllt sie, dass das, was in den ästhetischen Darstellungen so gefährlich ist, nämlich falsche Erkenntnisse, die Wilhelm immer wieder irre führen, aber die ihn auch manchmal zu bedeutungsvolleren, symbolischen Erkenntnissen vom Wesen der Welt bringen. Die Illusion, das werden wir bald sehen, macht ein Grenzphänomen zwischen Wahrheit und Unwahrheit, zwischen Kunst und Leben, zwischen Künstlertum und Bürgertum aus.

Was also die Illusion kennzeichnet, ist ihre Fähigkeit, Wilhelm sozusagen in beide Richtungen – Wahrheit *und* Unwahrheit, Kunst *und* Leben, Künstlertum *und* Bürgertum – zu weisen. Insbesondere Wilhelms größter Erfolg im Theater, das heißt seine Hamlet-Inszenierung im fünften Buch des Romans, scheint in der Tat in beide Richtungen zu zeigen. Die Kapitel, die die Inszenierung darstellen, machen einen wahren Zauberkasten von Illusionen aus, in dem Ähnlichkeiten zwischen Bildern, Rollen und Personen die Schauspieler verwirren.<sup>28</sup> Die plötzliche Erscheinung vom Geist des Vaters Hamlets, der bis zur Premiere unbesetzt geblieben ist und der Jochen Hörisch als eigentlich unbesetzbar bezeichnet hat,<sup>29</sup> vollendet die theatralische Illusion, da der Geist seinem vorfertigen Bildnis, das an der Hinterwand der Bühne hängt, völlig ähnlich ist:

Er glich völlig dem gemalten Bilde als wenn er dem Künstler gestanden hätte, und die Theaterfreunde konnten nicht genug rühmen, wie schauerlich er ausgesehen habe, als er unfern von dem Gemälde hervorgetreten

<sup>27</sup> Mathias Mayer: *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung in „Wilhelm Meister“*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Dritte Folge, Bd. 93, Heidelberg 1989, S. 67. Vgl. auch Kontje: *Private Lives in the Public Sphere* (Anm. 18), S. 54.

<sup>28</sup> Vgl. Pirholt: *Metamimesis* (Anm. 12), S. 48 f.

<sup>29</sup> Jochen Hörisch: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt am Main 1983, S. 48 f.

und vor seinem Ebenbilde vorbei geschritten sei. Wahrheit und Irrtum habe sich dabei so sonderbar vermischt, und man habe wirklich sich überzeugt, daß die Königin die eine Gestalt nicht sehe. (MA 5, S. 325)

Kurz, die Illusion ist „Wahrheit und Irrtum“ und scheint also das Ideal des bürgerlichen Illusionstheaters zu vollenden. Bernhard Greiner hat aber überzeugend dafür argumentiert, dass die Ästhetik der theatralischen Dopplung in den *Lehrjahren* die Differenz zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle und zwischen der Illusion des Stücks und der Realität des Publikums hervorhebt. Mit der Empfindung von dieser Differenz wird der theatralische Teil des Romans zu Ende gebracht, weil sie durch das neue Konzept des „symbolischen Theaters“ zugleich die Idee des Theatralischen vollgebracht und die Grenze zu dessen Möglichkeiten gezogen hat.<sup>30</sup> Tatsächlich führt der große Erfolg auf der Bühne Wilhelm vom Theater weg, weil der Geist – das heißt der Abbé, der Führer der Turmgesellschaft, oder vielleicht sein Zwillingsbruder (vgl. MA 5, S. 552) – durch einen hinterlassenen Flor, in den die Worte „*Zum ersten und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh!*“ gestickt sind (MA 5, S. 328), Wilhelm ermahnt, die Welt des Theaters zu verlassen. So wird das Theater, dessen Wahrheit und dessen Irrtum, durch das Theater selbst überwunden.

Wilhelm hat aber schon früher Zweifel an der Wahrheit der theatralischen Illusion gespürt. In einer Szene im dritten Buch, die ebenso rätselhaft ist, wie die Entstehung des Geistes, wird der Protagonist in ein trügerisches Spiel hineingezogen, dessen Absicht es ist, einen Grafen, den Hausherrn eines Schlosses, zu täuschen. Wilhelms Theatertruppe ist vom Grafen zum Schloss eingeladen worden, um ein Stück zur Ehre des Fürsten, das der Graf geplant hat, zu spielen. Das Spiel überschreitet aber bald die Grenzen der Fiktion, als Wilhelm, der als der Graf verkleidet ist, mit dem wirklichen Graf zusammentrifft und durch ein Spiel der Spiegelung mit diesem zusammengeführt wird:

Die sonderbare Art, wie er aus dieser Verlegenheit sollte gezogen werden, ahndete er freilich nicht. Denn wie groß war sein Erstaunen, ja sein

<sup>30</sup> Bernhard Greiner: *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Philologische Studien und Quellen, Bd. 131, Berlin 1994, S. 35 ff.

Schrecken, als hinter ihm die Türe sich auftrat und er bei dem ersten verstorbenen Blick in den Spiegel den Grafen ganz deutlich erblickte, der mit einem Lichte in der Hand hereintrat. Sein Zweifel, was er zu tun habe, ob er sitzenbleiben oder aufstehen, fliehen, bekennen, leugnen oder um Vergebung bitten solle, dauerte nur einige Augenblicke. Der Graf, der unbeweglich in der Türe stehengeblieben war, trat zurück und machte sie sachte zu. (MA 5, S. 188)

Hier geht das Spielen in die Wirklichkeit und die Wirklichkeit ins Spiel über und schafft eine wirklich unheimliche Stimmung, da das Dasein der Akteure, die am Geschehen beteiligt sind, in dieser Szene unklar ist. Denn als der wirkliche Graf unerwartet auf die „Bühne“ des Spiels auftritt und danach sofort davon abtritt, wird Wilhelms Rolle in Wirklichkeit verwandelt. Diese Wirklichkeit ist nur im Spiegel erkennbar, aber sie ist zugleich als Illusion interpretiert: „Er sah mich im Spiegel“, erzählt Wilhelm, „so wie ich ihn, und eh’ ich wußte, ob es ein Gespenst oder er selbst war, trat er schon wieder zurück und drückte die Türe hinter sich zu“ (MA 5, S. 189). Das Erlebnis macht den Grafen krank und als sein Schicksal später, im fünften Buch des Romans, nacherzählt wird, ist er ein völlig gebrochener Mann, der gänzlich in der Welt der Illusion lebt.

Dieses trügerische Spiel, das außerdem vom Spiegelsymbol hervorgehoben wird, überschreitet die Grenzen der Fiktion und tritt in die Wirklichkeit des Romans ein. Die Illusion – das täuschende Spiel wie auch das Spiegelbild – befindet sich also an den Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit und ermöglicht dadurch das Grenzüberschreiten, das wir in dieser Szene entdeckt haben. Auf lange Sicht aber untergräbt diese Grenznatur der Illusion das Vertrauen aufs Theater, und es ist überhaupt kein Zufall, dass die Nacherzählung des tragischen Schicksals des Grafen und der Verfall der Theatertruppe Serlos im fünften Buch zusammenfallen. Die Erfahrung im gräflichen Schloss und deren Follow-up im fünften Buch wiederholen und führen zugleich die Erfahrung der Demütigung im ersten Buch zum schicksalhaften Ende. Anders als in der *Theatralischen Sendung*, deren Ziel der, freilich unerreichbare, Weg der Kunst war, lassen sich in den *Lehrjahren* Kunst und Leben, Darstellung und Wirklichkeit nicht trennen. Die ästhetische Erfahrung der Trennung scheint also eine Illusion zu sein, die tatsächlich überwunden werden muss.

Deshalb ist das Spiegelbild ein sehr fragliches Phänomen. Es scheint

nicht eine wahrheitsgetreue Darstellung zu sein, sondern eine trügerische, deren Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit den Betrachter irreführt. Demgemäß heißt es im letzten Buch des Romans, als Wilhelm seinen von der Turmgesellschaft verfassten Lebensbericht liest:

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 Portrait, 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. (MA 5, S. 507, H.v.m.)

Hier, in den letzten Büchern der *Lehrjahre*, wird immer wieder die Doppelnatur der Abbildung – Spiegelungen wie auch Portraits – als eine Quelle des Irrtums dargestellt. Zum Beispiel täuscht sich Wilhelm in der Identität eines Portraits von Natalies Tante, der schönen Seele, die er für eine Abbildung von Natalie hält:

Ich habe das Portrait hier angesehen, sagte er zu ihr [Natalie], und mich verwundert, wie ein Maler zugleich so wahr und so falsch sein kann. Das Bild gleicht Ihnen, im Allgemeinen, recht sehr gut, und doch sind es weder Ihre Züge noch Ihr Charakter. (MA 5, S. 519)

Auf ähnliche Weise täuscht sich auch Lotario in der wahren Identität einer jungen Frau, die er für die Geliebte aus seiner Jugend hält. Um es zu bestätigen, entscheidet er sich, „nochmals hinzureiten, und die Person wirklich zu sehen, deren verjüngtes *Bild* mir eine so angenehme *Illusion* gemacht hatte“ (MA 5, S. 471, H. v. m.). Das illusorische Bild, das Lotario irreführt hat, erweist sich als die Tochter seiner ehemaligen Geliebten. Viel interessanter ist doch die veritable Reihe von irreführenden Abbildungen, die darauf folgt und die illusionäre Bildlichkeit der Verbindungen und Identitäten zeigt. Denn im Haus der jungen Frau entdeckt er ihre „schöne Muhme, ihr Ebenbild“ (MA 5, S. 472), und auch

„[e]in kleines Mädchen, das seiner Mutter vollkommen glich“ (MA 5, S. 470).<sup>31</sup>

„[M]ein Irrtum war mir angenehm“ erzählt Lotario, „ob ich ihn gleich schon entdeckt hatte“ (MA 5, S. 467). Als die Illusion aufgelöst wird, zeichnen sich neue Qualitäten ab. Die Illusion macht also nicht nur eine Quelle falscher Erkenntnisse aus, sondern bietet dem Protagonisten auch wahres Wissen an, das sich insbesondere auf einer symbolischen Ebene wiederfinden lässt. Die oben diskutierte Verwechslung von Natalie und ihrer Tante, der schönen Seele, bezeichnet einen Irrtum, der auf einer tieferen Ebene die Wahrheit der Verbindung der beiden Frauen enthüllt. Was wir also erkennen müssen, so Aurelie im Gespräch mit Wilhelm, ist „die Wahrheit im Bilde“ (MA 5, S. 257), die dazu in der Fiktion – der Gesprächsgegenstand ist in der Tat Shakespeares *Hamlet* – erkannt werden kann. Das illusorische Bild verlangt also den Akt der Auslegung, der die Wahrheit in der Illusion enthüllen kann. Das Bild als solche ist weder wahr noch falsch, sein Wahrheitswert verlässt sich auf die Anstrengungen des Auslegers.

Die ästhetische Illusion, die also Wilhelm auf den falschen Weg geführt hat, ist also zugleich der Königsweg, der ihn an die Wahrheit führen wird. Die Illusion macht folglich ein Grenzphänomen aus, das, als Werk materialisiert, immer auf der Grenze zwischen Kunst und Leben, zwischen Wahrheit und Lüge verweilt. Das haben wir schon im ersten Buch der *Lehrjahre* gesehen, wo die theatralische Illusion Lust wie auch Demütigung schafft. Allerdings ist jene vom diesen und umgekehrt abhängig.

Die Ironie, die „über dem ganzen Werk schwebt“, um Friedrich Schlegels berühmte Worte über die *Lehrjahre* noch einmal zu zitieren,<sup>32</sup> hebt nur diese Grenzgängigkeit des Ästhetischen hervor, weil sie sozusagen in beide Richtungen – des Scherzes sowie auch des Ernstes – führt. Die ironische Darstellung des Theaterlebens zeigt uns gewiss, dass Wilhelms theatralisches Streben praktisch eine Sackgasse ausmacht und dass es überwunden werden muss, aber auch, dass die Grenzen der theatralischen Ambitionen nur in ihrer Vollendung erkannt werden kön-

<sup>31</sup> Für eine umfangreichere Interpretation dieser Szene, vgl. Pirholt: *Metamimesis* (Anm. 12), S. 60 f.

<sup>32</sup> Schlegel: *Über Goethes Meister* (Anm. 19), S. 137.

nen.<sup>33</sup> Wir müssen also Wilhelms Entscheidung für das Theater ernst nehmen, obwohl sie nicht zum Ziel führt. Wir haben schon gesehen, dass wahre Erkenntnisse unauflösbar mit falschen verknüpft sind. Jedes Bild – das ist wohl der Kern der ästhetischen Erfahrung Goethes, wie sie in den *Lehrjahren* dargestellt wird – wird in Wahrheit und Unwahrheit gespalten, und deshalb macht das Werk die trennende und zugleich vereinigende Grenze zwischen den beiden Polen aus. Das ist die wirkliche Logik der Ironie bei Goethe: Sie bezeichnet tropologisch die ‚Grenzgängigkeit‘ des Ästhetischen, das stets zwischen Wahrheit und Lüge schwebt.

### 3. Erzählerisches Talent

Dass die Darstellungen in der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* einen autobiographischen Hintergrund haben, über den Goethe selber in *Dichtung und Wahrheit* sorgfältig einen Bericht zur Verfügung gestellt hat, ist wohl bekannt. Nicht überraschend wird es immer in den kommentierten Ausgaben des Werks Goethes von den Herausgebern hervorgehoben. Man findet den betreffenden Bericht im zweiten Buch des ersten Teils der Autobiographie, das sich während des Siebenjährigen Krieges, als der Protagonist zwischen sieben und vierzehn Jahren alt ist, abspielt. Die Parallelen zwischen der Darstellung in den zwei frühen *Meister-Romanen* und der Beschreibung in *Dichtung und Wahrheit* können in der Tat nicht bestritten werden. Außerdem wird *Dichtung und Wahrheit* heute, mindestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, eher als Dichtung, Erzählung oder sogar Roman, denn als historisches Dokument des Lebens des Autors interpretiert.<sup>34</sup> Der Gattungszugehörigkeit nach

<sup>33</sup> Vgl. z. B. Greiner: *Eine Art Wahnsinn* (Anm. 30), S. 40; Selbmann: *Theater im Roman* (Anm. 16), S. 72.

<sup>34</sup> Vgl. Jürgen Jacobs: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München 1972, S. 96 ff.; Klaus-Detlef Müller: *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Studien zur deutschen Literatur, Bd. 46, Tübingen 1976, S. 242–332; Bernd Witte: *Autobiographie als Poetik. Zur Kunstgestalt von Goethes Dichtung und Wahrheit*, in: *Neue Rundschau* 89 (1978), S. 384–401; Gisela Brude-Firna, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (1811–31)*, in: *Goethes Erzählwerk*, hg.

ist also *Dichtung und Wahrheit* mit der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* eng verknüpft, aber anders als die beiden frühen *Meister*-Romane deutet die Autobiographie auf den Altersstil Goethes hin, der in Goethes letztem Roman, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821, 1829), exemplarisch realisiert wurde.<sup>35</sup>

Wie im *Urmeister*, aber anders als in den *Lehrjahren*, ist es die Großmutter, des Vaters Mutter, die den Jüngling, schon im ersten Buch an das Puppentheater heranführt; in den *Lehrjahren* ist es die Mutter, die diese Funktion hat. Der unmittelbare Anlass für die Theaterbegeisterung des jungen Johann Wolfgang – zuerst über das Puppentheater, danach über „Schau- und Trauerspiele[]“ (MA 16, S. 56) – ist der Siebenjährige Krieg, der damals geführt wurde. Deswegen hat man die Kinder zu Hause gehalten und Unterhaltungen für sie ausgesucht:

Zu solchem Ende hatte man das von der Großmutter hinterlassene Puppenspiel wieder aufgestellt, und zwar dergestalt eingerichtet, daß die Zuschauer in meinem Giebelzimmer sitzen, die spielenden und dirigierenden Personen aber, so wie das Theater selbst vom Proscenium an, in einem Nebenzimmer Platz und Raum fanden. (MA 16, S. 55)

Was in diesem kurzen Bericht auffällig ist, ist eben die Räumlichkeit, mit der wir uns schon in der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* beschäftigt haben. Wie in den fiktiven Darstellungen in den Romanen, wird in der autobiographischen Darstellung der Raum durch die ästhetische Erfahrung gespalten, da zwei miteinander verbundene Zimmer, das Giebelzimmer, wo das Publikum sitzt, und das Nebenzimmer, wo die Puppenspieler sich aufhalten, voneinander getrennt werden, dank, es wird ja vorausgesetzt, einer Passage dazwischen. Das Theatralische macht also hier, genau so wie in den Romanen, einen Schnitt des Raumes und ein Einbrechen des Imaginären im Wirklichen aus. Es separiert das Proscenium und die Hinterbühne, zwei Wirklichkeiten, die von einer imaginären Falte getrennt werden.

Wie in den fiktiven Darstellungen der ästhetischen Erfahrung in der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* verlassen Johann Wolf-

von Paul Michael Lützeler & James E. McLeod, Stuttgart 1985, S. 319 f.

<sup>35</sup> Vgl. Erich Trunz: *Goethes Altersstil*, in: *Ein Tag aus Goethes Leben*, München 1990, S. 139–146.



gang und seine Freunde bald das Puppentheater und wenden sich, „nachdem wir den Puppen über den Kopf gewachsen waren“, dem konventionellen Theater zu (MA 16, S. 56). In *Dichtung und Wahrheit* finden wir jedoch weder die Art von Demütigung, die die Erlebnisse der fiktiven Protagonisten kennzeichnete, noch den wiederholten Illusionsbruch, der auch bestimmend für ihre weitere Beschäftigung mit dem Theater war.<sup>36</sup> Johann Wolfgangs Engagement im Theater ist in der Autobiographie vielmehr eine Quelle der Fröhlichkeit, die interessanterweise den jungen Mann nicht zum Entschluss führt, sich dem Theater zu widmen. Zwar kehrt Goethe in der Geschichte seiner Jugend mehrmals zum Theater zurück und beschreibt zum Beispiel seinen Umgang mit einem jungen Schauspieler, Derones genannt, und seine Bemühungen, ein Theaterstück zu schreiben – das letztere Beispiel taucht freilich in der *Theatralischen Sendung* auf, wird aber in den *Lehrjahren* gestrichen. Wie die Dinge lagen, schließt sich aber der Halbwüchsiger nie dem Theater an, sondern beginnt, Gelegenheitsgedichte zu schreiben (5. Buch), bevor er vom Vater als Student nach Leipzig geschickt wird (6. Buch).

Noch wichtiger bei der ästhetischen Erfahrung des jungen Protagonisten und der Grund seiner Neigung für und seines Erfolgs mit Gelegenheitsdichtung ist die Entdeckung seines erzählerischen Talents.<sup>37</sup> In den früheren Darstellungen ist die ästhetische Urerfahrung mit Demütigung verbunden – wie wir schon gesehen haben, macht das Erzählen einen Verstoß gegen die Regeln des Theater aus –, in der Autobiographie ist es dagegen eine Quelle des Glücks:

Diesen so wie andre Wohlwollende konnte ich sehr glücklich machen, wenn ich ihnen Märchen erzählte, und besonders liebten sie, wenn ich in eigener Person sprach, und hatten eine große Freude, daß mir als ihrem Gespielen so wunderliche Dinge könnten begegnet sein, und dabei gar kein Arges, wie ich Zeit und Raum zu solchen Abenteuern finden können, da sie doch ziemlich wußten, wie ich beschäftigt war, und wo ich aus und einging. Nicht weniger waren zu solchen Begebenheiten Lokalitäten, wo nicht aus einer andern Welt, doch gewiß aus einer andern Gegend nötig, und alles war doch erst heut oder gestern geschehen. Sie

<sup>36</sup> Vgl. oben, S. 210, 216.

<sup>37</sup> Über das Thema des Talents, vgl. Erwin Seitz: *Talent und Geschichte. Goethe in seiner Autobiographie*, Stuttgart 1996.

mußten sich daher mehr selbst betrügen, als ich sie zum besten haben konnte. Und wenn ich nicht nach und nach, meinem Naturell gemäß, diese Luftgestalten und Windbeutelereien zu kunstmäßigen Darstellungen hätte verarbeiten lernen; so wären solche aufschneiderische Anfänge gewiß nicht ohne schlimme Folgen für mich geblieben. (MA 16, S. 56 f.)

Johann Wolfgang's frühe Erlebnisse im Theater führen in der Autobiographie nicht primär auf die Schauspielkunst, sondern auf das Erzählen zu. Auf die Passage, die die Erlebnisse darstellt, folgt ein Märchen als ein früher Versuch Goethes, eine Erzählung zu schreiben. Diese Verschiebung vom Theater zum Erzählen ist wichtig, wenn wir die Wandlungen der ästhetischen Erfahrung in Goethes Alterswerk verstehen wollen. Die praktische Folge der Erfahrung ist also nicht länger die Welt des Theaters, wie in den früheren Beispielen, sondern das Erzählen, die Tätigkeit des zukünftigen Autors. Kurz, die Erfahrung führt in ein sogenanntes *Knabenmärchen*, den *Neuen Paris*, über – man beachte, dass das Märchen nicht aus Goethes Jugend herrührt, sondern erst 1811 für *Dichtung und Wahrheit* geschrieben wurde.<sup>38</sup>

Das Knabenmärchen wird von Goethe als „Beispiel“ oder „Musterstück“ eingeführt, das „noch ganz wohl vor der Einbildungskraft und im Gedächtnis schwebt“ (MA 16, S. 57). Der Begriff des Märchens macht, so Gabriele Blod, nicht weniger als das Modell des gesamten fiktionalen Erzählens in der Autobiographie aus. Das Einschleiben des Märchens bietet in der wahrheitsbezogenen Darstellung der Autobiographie eine Art „Freiraum [...] der Fiktion“, der uns ermöglichen, „*Dichtung und Wahrheit* als Märchen zu lesen“ und „daher den Text als poetischen aufzufassen“.<sup>39</sup> Wir werden aber gleich sehen, dass die Haupterzählung der Autobiographie und das eingefügte Märchen, obwohl sie aneinander eng verknüpft sind, auch voneinander durch eine räumliche Zäsur getrennt

<sup>38</sup> Vgl. den Eintrag in Goethes Tagebuch am 3. Juli 1811: „Der neue Paris, Knabenmärchen, dictirt“ (WA III/4, S. 217). Vgl. z. B. die einstimmigen Kommentare der Herausgeber in der Münchner Ausgabe (MA 16, S. 933) bzw. der Hamburger Ausgabe (HA 9, S. 665).

<sup>39</sup> Gabriele Blod: „*Lebensmärchen*“. *Goethes „Dichtung und Wahrheit“ als poetischer und poetologischer Text*, Stiftung für Romantikforschung, Bd. 25, Würzburg 2003, S. 51.

sind, die eine ebenfalls räumliche Dialektik der Anwesenheit und Abwesenheit ins Spiel bringt.

Das Knabenmärchen erzählt von einem Jüngling, der vom Gott Merkur beauftragt wird, jedem der drei schönsten jungen Menschen einen Apfel zu geben, damit sie eine Gattin finden können. Dieser Auftrag führt den Jüngling zu einem Pförtchen, das er sich „nicht erinnerte je gesehen zu haben“ und deren „Bogen und Gewände [...] aufs zierlichste vom Steinmetz und Bildhauer ausgemeißelt“ sind (MA 16, S. 59). Dahinter befindet sich ein schöner, paradiesischer Garten, der als ein von der übrigen Welt abgesonderter Raum beschrieben ist und in den er von einem alten Pförtner gelockt wird: „Schon war ich auf die Schwelle getreten, und der Alte wußte mich immer um einen Schritt weiter zu locken“ (MA 16, S. 60). Hier erlebt der Erzähler eine Art ästhetischen Crashkurs, der ihn durch eine Reihe von ästhetischen Bereichen führt, von der bildenden Kunst zur Musik und dem Theater. Der Rokokogarten,<sup>40</sup> in den er zunächst eintritt, ist voll von

Nischen, mit Muscheln, Korallen und Metallstufen künstlich ausgeziert, [die] aus Tritonenmäulern reichliches Wasser in marmorne Becken [geben]; dazwischen waren Vogelhäuser angebracht und andre Vergitterungen, worin Eichhörnchen herumhüpften, Meerschweinchen hin und wieder liefen, und was man nur sonst von artigen Geschöpfen wünschen kann. (MA 16, S. 60 f.)

Bald entdeckt der Erzähler wieder eine Grenze, „ein goldnes Gitter“, das „die Mitte dieses wunderbaren Gartens zu umzäunen schien“ und durch dessen „Zwischenraum“ er noch ein „gleiche[s] Gitter“ sieht (MA 16, S. 61, 62, H. v. m.). In der Mitte von einem Blumenrund, „ein[em] Labyrinth von Zierraten“, gibt es einen „Kreis von Zypressen“ und darin ein Gartengebäude, wo ihn „eine himmlische Musik“ entzückt (MA 16, S. 63, 64). Nach dieser Wiederholung von Gittern, Grenzen und Wänden einerseits und Kunst, Musik, Tanz und Architektur andererseits, befindet

<sup>40</sup> Über das Märchen als Darstellung der „Rokokostufe der Aneignung der Griechischen“, vgl. Wolfgang Schadewaldt: *Goethes Knabenmärchen „Der neue Paris“*. Eine Deutung (1959), in: *Goestudien. Natur und Altertum*, Zürich & Stuttgart 1963, S. 266 ff.

sich der Erzähler in der absoluten Mitte des Gartens, wo ihm eine Frau, Alerte, die ihm begleitet hat, ein Puppenspiel zeigt:

„Das ist nichts für Euch, ich weiß es wohl. Hier aber, sagte sie, könnten wir Baumaterialien finden, Mauern und Türme, Häuser, Paläste, Kirchen, um eine große Stadt zusammenzustellen. Das unterhält mich aber nicht; wir wollen zu etwas anderem greifen, das für Euch und mich gleich vergnüglich ist.“ (MA 16, S. 66)

Wohin diese Reise durch einen ästhetischen Mikrokosmos geführt hat, ist also die Möglichkeit, einen fiktiven Makrokosmos, „eine große Stadt“, zu schaffen. Die Mitte des wunderbaren Gartens bildet eine neue Welt, die künstlich gemacht ist. Danach wird das Ich zurück zur Außenwelt gebracht, wo es versucht, den Eingang zum Garten abzubilden, um ihn wieder zu finden. Das gelingt ihm aber nicht; der wunderbare Garten ist nicht mehr zu finden.

Wenn aber die Welt der Kunst in der *Theatralischen Sendung* das wünschenswerte Ziel des Erzählens und in den *Lehrjahren* die notwendige Passage im Prozess der Bildung ist, bildet sie in der Autobiographie eine ganz andersartige Räumlichkeit, die mehr problematisch und in Verhältnis zur Hauptgeschichte etwas distanziert zu sein scheint. Was sich früher als thematisches und strukturelles Merkmal der Erzählung erwiesen hat, also als konstitutive Elemente der Geschichte des Protagonisten, kommt in *Dichtung und Wahrheit* als etwas Abgesondertes vor, das nur symbolisch mit der Hauptgeschichte in Berührung kommt. Das Knabenmärchen wird folgerichtig nicht vom Erzähler intradiegetisch, als anachronischer Teil der Hauptgeschichte, berichtet, sondern befindet sich auf der nicht- oder vielmehr extra-diegetischen „Ebene des Erzählens oder *Exegesis*“.<sup>41</sup> Das Märchen ist im eigentlichen Sinne ein Einwurf, eine Digression, aber es ist seine Funktion, das erzählerische Talent des Jungen zu zeigen, das die Freunde auf eine vergebliche Suche nach der quasi-wirklichen Orten, von denen er erzählt hat, führt. Es deutet also auf die Nähe von Dichtung und Wahrheit – auf diese Funktion des Märchens hat Gabriele Blod hingewiesen<sup>42</sup> – und auch, wie wir sehen werden, auf die verdeckte Gegenwart – die Idee des „offenbaren

<sup>41</sup> Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, Berlin <sup>2</sup>2008, S. 86.

<sup>42</sup> Blod: „*Lebensmärchen*“ (Anm. 39), S. 9.

Geheimnisses“ oder die Dialektik der Anwesenheit und Abwesenheit – der Kunst in der Wirklichkeit.

Die verzierte Pforte, die den Garten versteckt, wird in der Erzählung realisiert durch die Absonderung des Märchens, das also in die Haupterzählung eingeworfen und von der Haupterzählung getrennt ist. Diese Tatsache wird mittels Paratexten, die Gérard Genette in seinem Buch über sogenannte Paratexte im französischen Original *Schwellen (Seuils)* des Textes genannt hat,<sup>43</sup> hervorgehoben. Das Märchen wird durch die folgende Überschrift

Der neue Paris,  
Knabemärchen.

und verschiedene paratextuelle Zeichen (Leerzeilen, Striche, Seitenumbrüche) vor und nach dem Märchen von dem umgebenden Text abgetrennt.<sup>44</sup> Diese paratextuellen, zwischendiegetischen Grenzen werden, wie wir schon gesehen haben, im Märchen dargestellt: Durch Pforten, Schwellen, Wände, Gitter und Zwischenräume wird die Absonderung des Märchens im Märchen selbst thematisiert. Das *Kunstmärchen* – in doppeltem Sinne: der Gattungszugehörigkeit, wie bei Volker Klotz,<sup>45</sup> bzw. den Motiven des Märchens nach –, das Goethe für seine Autobiographie gedichtet hat, macht also thematisch, strukturell wie auch paratextuell eine kleine Welt für sich aus. Die Kunst wird hier einigermaßen

<sup>43</sup> Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987, S. 7 f.

<sup>44</sup> In verschiedenen Ausgaben werden verschiedene Zeichen verwendet, um das Märchen vom Haupttext zu trennen: Die Haupt- und Untertiteln werden mit oder ohne Komma getrennt, mit oder ohne Kursivschrift, mit oder ohne Leerzeile zwischen Haupt- und Untertitel, Striche zwischen Haupttext und Märchen oder Seitenumbrüche. In jedem Fall wird die Absonderung des Märchens deutlich genug hervorgehoben. Vgl. MA 16, S. 57, 71; HA 9, S. 51, 65; FA 14, S. 59, 73. In der Originalausgabe sowie auch in der Ausgabe letzter Hand fängt das Märchen nach einem Strich und Seitenumbruch an und endet mit einem Strich, doch ohne Seitenumbruch. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil*, Tübingen 1811, S. 104 f., 138; ders.: *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 24, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil*, Stuttgart & Tübingen 1829, S. 77 f., 99.

<sup>45</sup> Volker Klotz: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, Stuttgart 1985, S. 115 ff.

von der Welt separiert und bleibt hinter einer nur zufällig auftretenden Pforte fast unzugänglich. Die Verbindung zwischen Kunst und Wirklichkeit in *Dichtung und Wahrheit* tritt nur zufälligerweise auf, durch die nur vorübergehende Offenbarung des Eingangs, der, so Wolfgang Schadewaldt, einen „Durchgang in einen anderen, fremden und zumeist höheren Bereich“ bezeichnet.<sup>46</sup> Die eingefügte Erzählung zeigt uns, dass die Kunst, phänomenal gesprochen, von der Wirklichkeit getrennt ist, aber auch, dass das Wunder der Kunst mitten in der Wirklichkeit versteckt ist. Nur in der niedrigen Welt des Alltagslebens können wir die Kleinode der Kunst entdecken.<sup>47</sup>

Weiter: In der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* macht das Werk eine Falte im Raum aus, die zwar den ästhetischen Bereich von dem bürgerlichen getrennt hält, die aber zugleich in beiden Bereichen dieselbe sozio-ökonomische Logik spiegeln lässt. Das Kunstwerk macht in beiden Romanen wörtlich genommen einen „mystischen Vorhang“ aus (MA 2.2, S. 12; MA 5, S. 12), der, zum Beispiel von der Herausgeberin der Münchner Ausgabe, als ein „Vorhang, der ein Geheimnis, Mysterium, verbirgt“,<sup>48</sup> interpretiert wird, der in Wahrheit aber nichts Geheimnisvolles hinter sich verschleiert. Auch in *Dichtung und Wahrheit*, namentlich im Märchen, wird das *Werk* durch ein ähnliches Grenzzeichen, die gezielte Pforte, repräsentiert, aber die *Kunst*, die sich hinter der Pforte befindet, ist eine wunderbare, *mythopoetische* Welt, die von ganz anderen Gesetzen regiert wird. Was also in den früheren Werken nur als eine Schwelle oder eine Passage zwischen zwei Wirklichkeiten, einer bürgerlichen und einer künstlerischen, bürgerlich-ähnlichen ausmacht, in *Dichtung und Wahrheit* erscheint das als eine fast unüberschreitbare oder nur momentan überschreitbare Grenze zwischen der Wirklichkeit und der mythopoetischen Welt der Kunst, wo hineinzutreten, es folgerichtig nicht jedem bestimmt ist.

Was das Knabenmärchen liefert, ist nichts weniger als eine Erzählpoetik oder vielleicht eine Mythopoetik des späten Goethe, die wir noch einmal auf die ästhetische Erfahrung der Teilung des Raumes zurückführen können. Die Absonderung der Kunst von der Wirklichkeit durch

<sup>46</sup> Schadewaldt: *Goethes Knabenmärchen „Der neue Paris“* (Anm. 40), S. 268.

<sup>47</sup> Vgl. auch das Gedicht aus dem Jahr 1826, das mit den Worten „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben“ anfängt (MA 13.1, S. 180).

<sup>48</sup> MA 2.2, S. 812 (Anmerkung der Herausgeberin).

metaphorische und typographische Passagen und die Mischung von Kunst und Wirklichkeit, die das erzählerische Talent des autobiographischen Protagonisten realisiert, zeigen uns, dass das Erzählen eine geheime Welt der Kunst mitten in der Wirklichkeit stiften oder offenbaren kann. Anders formuliert führt die ästhetische Erfahrung der künstlerischen Oberfläche, namentlich der verzierten Pforte, die der Protagonist des Märchens mitten in der alltäglichen Wirklichkeit entdeckt, auf das wahre Wunder der Kunst, die sich also hinter der Pforte versteckt hat. Die Wahrheit der Kunst befindet sich also hinter der schönen Oberfläche des Werks, sie kann aber nur durch diese Oberfläche offenbart werden. Das gilt auch für die Sprache: Durch das künstlerische Erzählen kann sich die ästhetische Wahrheit inmitten der kunstlosen Alltagssprache offenbaren.

Die weiteren Hinweise auf die Märchengattung in *Dichtung und Wahrheit* führen uns in dieselbe Richtung. Im zehnten Buch, worin von den berühmten Ereignissen in Sesenheim erzählt wird, weist der Erzähler auf das Märchen von Melusine hin. Das Märchen macht bekanntlich einen Teil der ersten und zweiten Version des Altersromans *Wilhelm Meisters Wanderjahre* aus, es wurde aber, einem Eintrag im Tagebuch zufolge, 1807 geschrieben. Es erschien zum ersten Mal, gesondert in zwei Teilen 1817 und 1819, im *Taschenbuch für Damen*.<sup>49</sup> Der Bericht in der Autobiographie, der also wie im Fall des „neuen Paris“ ein früheres Entstehungsjahr anführt, verzichtet jedoch darauf, das Märchen überhaupt darzustellen. „[I]ch würde es hier einrücken“, behauptet der Erzähler, „wenn ich nicht der ländlichen Wirklichkeit und Einfalt, die uns hier gefällig umgibt, durch wunderliche Spiele der Phantasie zu schaden fürchtete“ (MA 16, S. 479). Diese kurze Beschäftigung mit dem Melusine-Stoff führt in eine kritische Auseinandersetzung mit dem Schriftmedium über, die, genau so wie im Knabenmärchen, auf das erzählerische Talent des Protagonisten hindeutet. Es wird behauptet, „daß der Mensch eigentlich nur berufen ist, in der Gegenwart zu wirken. Schreiben ist ein

<sup>49</sup> Im Tagebuch heißt es: „Um 7 Uhr ‚Die neue Melusine‘ dictirt“ (21. Mai 1807, WA III/3, S. 211). Über die vorabdruckten Teile der *Wanderjahre*, vgl. Wolfgang Bunzel: „Das ist eine heillose Manier, dieses Fragmente-Auftischen“. *Die Vorabdrucke einzelner Abschnitte aus Goethes Wanderjahren in Cottas Taschenbuch für Damen*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1992, S. 36–68.

Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede“ (MA 16, S. 479 f.). Zweifelsohne ist die Kunst der Rede mit der des Erzählens, dem Talent des Protagonisten, verbunden. Das geistliche Vermögen, das diese redende Gegenwart hervorbringen kann, ist die Einbildungskraft, durch welche es dem Protagonisten gelingt, „heiter und kräftig darzustellen, bekannte Märchen aufzufrischen, andere zu erfinden und zu erzählen, ja im Erzählen zu erfinden“ (MA 16, S. 480). Das Talent des Erzählens scheint denn eine Art Dialektik der Abwesenheit und Anwesenheit zu schöpfen, weil es das Abwesende gegenwärtig macht.

Die Idee des offenbaren Geheimnisses, ein bekanntes Thema in der Goetheforschung,<sup>50</sup> ist der Kern der Mythopoetik des alten Goethe, aber warum wird sie primär in der Sprache, im Akt des Erzählens realisiert und nicht, wie in der früheren Werken, im Theater oder in der bildenden Kunst? Anders formuliert: Warum wird die ästhetische Erfahrung in *Dichtung und Wahrheit* so narrativisiert?

Marshall McLuhan, der kanadischen Medientheoretiker, hat etwa anderthalb Jahrhundert nach der Veröffentlichung der Goethe'schen Autobiographie festgestellt, dass der Inhalt eines Mediums ein anderes, sogar älteres Medium ist.<sup>51</sup> Dieser Schlussfolgerung gleich, enthalten die Märchen Goethes eine ganze Reihe von anderen Medien, die durch den Akt des Erzählens offenbart werden. Im Knabenmärchen macht zunächst die verzierte Passage, die zur Welt der Kunst führt, wie wir mehrmals hervorgehoben haben, ein bildendes Kunstwerk aus. Weiter befindet sich im Zentrum der Kunstwelt ein Puppenspiel, und dazwischen wird eine Menge von Kunstarten dargestellt. Das Erzählen ermöglicht also die Entdeckung von anderen Medien, die freilich, zumindest im Werk Goethes, ältere Medien sind. Das Puppenspiel, als Synekdoche des Theaters

<sup>50</sup> Vgl. u. a. Marlis Helene Mehra: *Die Bedeutung der Formel „Offenbares Geheimnis“ in Goethes Spätwerk*, Stuttgart 1982; Kenjiro Asai: „Das offenbare Geheimnis“ als innere Form der „Wanderjahre“. Über ein Darstellungsprinzip des späten Goethes, in: *Goethe Jahrbuch Japan* 45 (2003), S. 71–87; Detlev Lüders: *Der Mensch und das „offenbare Geheimnis“*, in: *Welterfahrung und Kunstgestalt. Über die Notwendigkeit von Kunst und Dichtung*, Würzburg 2004, S. 49 ff.

<sup>51</sup> Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extension of Man*, Kritische Ausgabe, hg. von W. Terrence Gordon, Corte Madera, CA 2003, S. 19 f.



überhaupt, wurde schon im Gang der *Lehrjahre* überwunden. Das Überwinden der bildenden Kunst können wir vielleicht auf die Erlebnisse, die er in den 80er Jahren in Italien machte, zurückführen. Hier entdeckt er – obwohl es erst 40 Jahre später, im dritten Teil der *Italienischen Reise* (1829), beschrieben wurde –, dass er eigentlich zur Dichtung, nicht zur bildenden Kunst Neigung hatte. „Täglich wird mirs deutlicher daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin“, schreibt er und fährt fort: „Von meinem längern Aufenthalt in Rom, werde ich den Vorteil haben daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht tue“ (MA 15, S. 610, 611). Obwohl Goethe sich noch in der Autobiographie als Augenmensch beschreibt – „Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte“, heißt es im 6. Buch (MA 16, S. 246) – scheint er aber hier zum Erzählen, das sein wahres Talent ist, zu neigen. Er ist sich von seinen Begrenzungen als Künstler, genau genommen als Zeichner, ganz bewusst (vgl. MA 16, S. 246), und außerdem gelingt es ihm durch das Reden, das zu tun, was er durch die bildende Nachahmung nicht vermag, nämlich, wie im Melusine-Märchen, das Abwesende gegenwärtig zu machen.

Was Goethe durch die Einfügung des Knabenmärchens und auch anderer Digressionen, zum Beispiel der umfassenden Paraphrase der Geschichte des jüdischen Volks im 4. Buch und vieler anderer theologischer und philosophischer Exkurse, darstellen wollte, ist die Bedeutung der sprachlichen Vermittlung, das heißt, die Rolle des Erzählens für die Enthüllung der Wahrheit und Schönheit hervorzuheben. Durch die Sprache wird also das Geheimnis, das auch in anderen Kunstwerken existieren kann, endgültig offenbart. Freilich sollen wir die eingefügten Erzählungen und Digressionen, die einen nicht geringen Anteil der Autobiographie ausmachen, symbolisch interpretieren, wie es in der Forschung zu Goethes Alterswerk üblich ist.<sup>52</sup> Die Symbolik lässt sich aber nicht

<sup>52</sup> Über *Dichtung und Wahrheit* als „symbolische Autobiographik“, vgl. Susanne Craemer-Schroeder: *Deklination des Autobiographischen. Goethe, Stendhal, Kierkegaard*, Philologische Studien und Quelle, Bd. 124, Berlin 1993, S. 23 ff. Allgemein über die Symbolik des Alterswerks, vgl. Trunz: *Goethes Altersstil* (Anm. 35), S. 139 ff.; Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Frankfurt am Main <sup>3</sup>1964; ders.: *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“*, in: *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung*, Frankfurt am Main & Bonn 1960,

nahtlos in die Hauptgeschichte aufnehmen, sondern sie wird immer implizit oder explizit durch Grenzen und Leerzeilen von der Hauptgeschichte getrennt. Wir können deshalb nur zum Teil die Logik der Knaben- und Melusine-Märchen auf die Haupterzählung übertragen, weil sich zwischen der künstlerischen Märchenwelt und der, zwar fiktiven, erzählerischen Darstellung des Lebensmärchens, um Gabriele Blods Formel zu verwenden, eine unvermeidbare Zäsur befindet, die die unmittelbare Aufnahme von jenem in dieses verhindert. Die erzählerischen Ergänzungen, die in sich andere Kunstarten einschließen, machen es also deutlich, dass die Geheimnisse vom Verhüllen, die Wahrheit von der Vermittlung abhängig sind. „Am Ende des Forschens steht unerforschbar das schweigende Dasein des Dinges, das Geheimnis“, schreibt Detlev Lüders.<sup>53</sup>

Die Wandlung des ästhetischen Denkens, die wir in der Darstellung in *Dichtung und Wahrheit* sehen können, wollen wir deshalb als eine Verschiebung zum Erzählen und als eine „Mythopoetisierung“ der Kunst beschreiben. Die Beschäftigung mit den Möglichkeiten und der Priorität des Erzählens sowie mit dessen mythischen Aspekten, sind Merkmale des Altersstils Goethes, die wir nicht nur in der Autobiographie entdecken, sondern auch in seinen späten Erzählungen, womit wir uns hier nur kurz beschäftigen können. „Der besondere Kompositionsstil der Alterswerke“, so Erich Trunz, besteht aus einer „symbolische[n] Bilderreihe“, in der Bilder „nicht zeitlich, sondern räumlich nebeneinander“ stehen.<sup>54</sup> Wie wir aber schon gesehen haben, ist dieses Nebeneinanderstehen,<sup>55</sup> jedenfalls in *Dichtung und Wahrheit*, nicht primär bildlich, sondern erzählerisch. Der ästhetische Raum ist zunächst einmal ein erzählerischer Raum.

Zwar könnte man von der Anwesenheit von Digressionen in Goethes

S. 48–66; Bengt Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 112 ff.

<sup>53</sup> Lüders: *Der Mensch und das „offenbare Geheimnis“* (Anm. 50), S. 54.

<sup>54</sup> Trunz: *Goethes Altersstil* (Anm. 35), S. 139 f.

<sup>55</sup> Über Goethes Altersstil als die Schöpfung einer Zusammenhang aus Tatsachen, vgl. Erich Trunz: *Nachwort* (HA 9, S. 611 f.). Über die Form des Nebeneinanderstehen in den *Wanderjahren*, vgl. auch Waltraud Maierhofer: „*Wilhelm Meisters Wanderjahre*“ und der Roman des Nebeneinander, Bielefeld 1990.

anderen Romanen sprechen. Sogar die angeblich klassizistische Erzählweise in den *Lehrjahren* (Rasch), worin wir zum Beispiel die Geschichte des Harfners (8. Buch, 9. Kapitel), poetologische Reflexionen und Gedichte finden, wird gewissermaßen von Digressivität gekennzeichnet. Was wir aber in *Dichtung und Wahrheit* und zweifelsohne auch in den anderen Erzählungen des Alterswerks, vor allem in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, finden, ist eine Art „harte Fügung“, wenn wir einen Begriff aus der Lyrikanalyse etwas uneigentlich verwenden dürfen. Anders als in den früheren Romanen, gehen die Digressionen und die eingefügten Erzählungen in *Dichtung und Wahrheit* nicht unmittelbar in der Hauptgeschichte auf. Stattdessen wird die Absonderung dieser Textelemente von Haupttext immer hervorgehoben. Durch Paratexte und Leerzeilen oder durch Markierungen des Erzählers, zum Beispiel in der Digression über die Geschichte des israelitischen Volks im vierten Buch, die auch mit einer Leerzeile geendet und wonach der Erzähler – nicht also der Protagonist – darüber reflektiert, dass vielleicht der Leser fragen möchte, „warum ich diese allgemein bekannten, so oft wiederholten und ausgelegten Geschichten hier abermals umständlich vortrage“ (MA 16, S. 151), wird also ein abgesonderter Raum innerhalb des Textes etabliert.<sup>56</sup> Genau so wie die harten Fügungen in der Lyrik Hölderlins, die, so Norbert von Hellingrath, der schon im frühen 20. Jahrhundert die Funktion dieser pindarischen Technik entdeckt hat, „durch ungewohnte und fremde sprache [*sic*]“ erstaunen,<sup>57</sup> markieren die Digressionen und Erzähleinfüge im Spätwerk Goethes das ästhetische Wesen des Textes. Hier schafft also die ästhetische Erfahrung einen erzählerischen Raum, der von Wirklichkeit abgesondert ist, aber die zugleich mitten in der Wirklichkeit existiert. Folgerichtig kann und muss das Erzählen die anderen Kunstarten umfassen, weil es das Ästhetische als solche schafft. So führt die ästhetische Erfahrung im Spätwerk Goethes zu einer Dialektik der Anwesenheit und Abwesenheit, die die Wahrheit als abwesende Gegenwart mitten in der Wirklichkeit versteckt.

<sup>56</sup> Ein wichtiges Thema dieser Digression ist außerdem der „kleine Raum“, der „den Ursprung und das Wachstum des Menschengeschlechts sehen“ soll (MA 16, S. 139).

<sup>57</sup> Norbert von Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prologomena zu einer Erstausgabe*, Jena 1911, S. 4.

## 4. Schlussbemerkungen

Es ist sicherlich keine Zufälligkeit, dass wir immer wieder zu den Romanen über Wilhelm Meister zurückgekehrt sind. Schon Friedrich Schlegel hat behauptet, dass es „die Absicht des Dichters“ war, „eine nicht unvollständige Kunstlehre aufzustellen“.<sup>58</sup> In jüngerer Zeit haben unter anderen Helmut Ammerlahn und Katrin Seele die *Lehrjahre* als einen poetologischen Roman interpretiert, indessen ich selber die „metamimetische“ Ebene der Erzählung untersuchte habe.<sup>59</sup> Dementsprechend werden ja die *Theatralische Sendung* gewöhnlich ein Theaterroman und die *Wanderjahre* ein „Leseexerzitium“ genannt.<sup>60</sup> In den drei *Meister*-Romanen hat Goethe sich tatsächlich erlaubt, über die ästhetischen und poetologischen Voraussetzungen des Schreibens zu reflektieren. Wilhelm verkörpert in gewissem Sinne eine wahre Reihe von ästhetischen Selbstbildnissen, die sozusagen die ästhetische Erfahrung in immer neuen Bildern darstellen.

Der „wahre“ Ursprung dieser Erfahrung enthüllt Goethe in seiner Autobiographie, worin aber er zugleich die Folgen der Erfahrung umdeutet. Die Darstellung der theatralischen Erlebnisse, die wir in *Dichtung und Wahrheit* finden, ist ein Versuch des Autors, den Ursprung seines Künstlertums zu beschreiben, der, zwar anders als in den Romanen, wirklich stattgefunden hat, der aber die ähnlich geschichtsstiftende Funktion trägt: Wie in der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* macht diese Erfahrung den Ursprung der Geschichte des (wirklichen oder fiktiven) Protagonisten aus, eine Geschichte, die sich im Laufe der

<sup>58</sup> Schlegel: *Über Goethes Meister* (Anm. 19), S. 131.

<sup>59</sup> Helmut Ammerlahn: *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre. Struktur, Symbolik, Poetologie*, Würzburg 2003; Katrin Seele: *Goethes poetische Poetik. Über die Bedeutung der Dichtung in den Leiden des jungen Werther, im Torquato Tasso und in Wilhelm Meisters Lehrjahren*, Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 487, Würzburg 2004, S. 80–99; Pirholt: *Metamimesis* (Anm. 12), S. 35, 192 f.

<sup>60</sup> Ammerlahn: *Imagination und Wahrheit* (Anm. 59), S. 177 f.; Hans Rudolf Vaget: *Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre (1829)*, in: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus*, hg. von Paul Michael Lützeler, Stuttgart 1983, S. 142.

Zeit wandelt. Die verschiedenen Geschichten werden aber von einem Ding zusammenhalten, nämlich von der Sinnhaftigkeit der Erfahrung.

Wir haben gesehen, dass eine und dieselbe Erfahrung, die sich als eine räumliche Teilung materialisiert, verschiedene Konsequenzen haben kann. Das bedeutet weiter, dass unsere Untersuchung sich nicht auf einen statischen Ursprung sondern auf die Wandlungen dessen Wirkungen konzentriert hat. Die Interpretationen der beiden frühen *Meister*-Romane und der Autobiographie haben gezeigt, dass die Folgen sehr unterschiedlich sind, obwohl die Darstellungen der ästhetischen Erfahrung in vieler Hinsicht identisch sind. Die Theaterbegeisterung, die wir das Ergebnis der ästhetischen Erfahrung in der *Theatralischen Sendung* nennen können, geht in den *Lehrjahren* in eine Theaterkritik und eine symbolische Bildlichkeit über, um in *Dichtung und Wahrheit* zu einem ebenso symbolischen Erzählen zu führen. Vielleicht klingt diese Beschreibung der Entwicklung der Erfahrung geradliniger als sie tatsächlich war. In Wahrheit haben sich Goethes Reflexionen immer hin und her bewegt, aber auch immer etwas konzentrisch fortschreitend. Goethes Denken hat sozusagen seinen eigenen Raum geschafft.