

JAHRBUCH DER  
DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

IM AUFTRAG DES VORSTANDS

HERAUSGEGEBEN VON

WILFRIED BARNER · WALTER MÜLLER-SEIDEL · ULRICH OTT

35. JAHRGANG 1991

Gem  
P. 10  
-----  
650

Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

157/7

BERNHARD GREINER

WEIBLICHE IDENTITÄT UND IHRE MEDIEN:  
ZWEI ENTWÜRFE GOETHES

(*Iphigenie auf Tauris, Bekenntnisse einer Schönen Seele*)\*

Die »unerhörte Tat« Iphigeniens (V,3; V. 1892),<sup>1</sup> allein der Wahrheit zu folgen und damit eine Wirklichkeit zu begründen, in der die Maxime »Zwischen uns | Sei Wahrheit!« (III,1; V. 1080f.) allgemein praktiziert werden kann, führt in Goethes Drama zwei Handlungsstränge zusammen und zu ihrem Höhepunkt. Zum einen das »Drama der Autonomie«. Iphigenie hat sich bis dahin nur als Objekt erfahren, über das andere verfügen bzw. zu verfügen suchen – der Vater, die Göttin Diana und die Götter allgemein, Thoas, zuletzt Orest und Pylades, über die Iphigenie bemerkt, sie »haben kluges Wort mir in den Mund | Gegeben« und: »ich muß mich leiten lassen wie ein Kind« (IV,1; V. 1398 u. 1402). Dagegen kommt die unerhörte Tat aus Iphigenie selbst, begründet sich das Ich in ihr als über sein Handeln selbst verfügend. Zum andern stellt Iphigenie die unerhörte Tat als eine genuin weibliche vor, das heißt, den Möglichkeiten und Orientierungen zutiefst verpflichtet, die das ganze Stück hindurch als »weiblich« den männlichen Prinzipien gegenübergestellt werden. Gegen männliche Vernunft: das Betonen des Herzens (V. 1590, 1648), gegen das Bedenken und Überlegen: ein Handeln aus dem Gefühl (V. 1992) bzw. aus einem Trieb (V. 466), ohne langes Überlegen (V. 1992); gegen die Gewalt, List (V. 2142) und Grausamkeit der Männer (V. 788) die sanfte Überredung (V. 126), statt des Schwertes das Wort (V. 1864 ff.); gegen die Einsicht in die Notwendigkeit, in die Unmöglichkeit, sich in der Welt rein

\* Antrittsvorlesung, gehalten am 5. Juli 1990 an der Universität Tübingen.

<sup>1</sup> Zitate aus *Iphigenie auf Tauris* werden nachfolgend (unter Angabe von Akt-, Szenen- und Verszahl) im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt ist: J. W. v. Goethe, *Sämtliche Werke* (Deutscher Klassiker Verlag), I. Abt., Bd. 5: *Dramen 1776–1790*, hrsg. v. D. Borchmeyer, Frankfurt 1988 (dort auch ausführliche Literaturangaben). Zitate aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* werden (unter Verwendung der Sigle L) im Text nachfolgender Ausgabe nachgewiesen: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 7, Hamburg 1968. Weitere Goethe-Zitate werden, soweit möglich, nach der Hamburger Ausgabe nachgewiesen (Sigle HA).

<sup>2</sup> Dies akzentuieren: Wolfdieterich Rasch, *Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama der Autonomie*, München 1979; Terence James Reed, *Iphigeniens Unmündigkeit. Zur weiblichen Aufklärung*, in: *Germanistik. Forschungsstand und Perspektiven*, hrsg. v. G. Stötzl, Berlin, New York 1985, Bd. 2, S. 505–524.

und unverworren zu halten (V. 1659): ein Beharren auf reinem Herzen, reiner Hand (V. 1968), auf einem Nicht-Unterdrücken der Stimme des Herzens. Mit ihrer unerhörten Tat bekräftigt Iphigenie diesen Entwurf von Weiblichkeit und gibt sie ihm eine Wirklichkeit nicht des Leidens, von der die Klage des Beginns »Der Frauen Zustand ist beklagenswert« (I,1; V. 24) zeugt, sondern des autonomen Handelns, das dann eine neue Welt aufscheinen läßt, die sich an eben den Prinzipien orientiert, die hier mit Weiblichkeit konnotiert sind. So werden an diesem Punkt des Dramas statt der gängigen Ineins-Setzung von »Mann« und »Mensch« »Frau« bzw. »Weiblichkeit« und »humanisierte Menschheit« eins. Dies Hohelied weiblicher Identitätszuschreibung und gleichzeitig praktizierter Autonomie haben wir aus Iphigeniens Begründung ihrer Tat zu hören gelernt:

»Hat denn zur unerhörten Tat der Mann  
Allein das Recht? Drückt denn Unmögliches  
Nur Er an die gewalt'ge Heldenbrust?  
Was nennt man groß? Was hebt die Seele schauernd  
Dem immer wiederholenden Erzähler?  
Als was mit unwahrscheinlichem Erfolg  
Der Mutigste begann? Der in der Nacht  
Allein das Heer des Feindes überschleicht,  
Wie unversehen eine Flamme wütend  
Die Schlafenden, Erwachenden ergreift,  
Zuletzt gedrängt von den Ermunterten,  
Auf Feindes Pferden, doch mit Beute kehrt,  
Wird der allein gepriesen? Der allein,  
Der einen sichern Weg verachtend kühn  
Gebirg' und Wälder durchzustreifen geht,  
Daß er von Räubern eine Gegend säub're?  
Ist uns nichts übrig? Muß ein zartes Weib  
Sich ihres angeborenen Rechts entäußern,  
Wild gegen Wilde sein, wie Amazonen  
Das Recht des Schwerts euch rauben und mit Blute  
Die Unterdrückung rächen? Auf und ab  
Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:  
Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,  
Noch schwerem Übel, wenn es mir mißlingt;  
Allein Euch leg' ich's auf die Knie! Wenn  
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;  
So zeigt's durch euern Beistand und verherrlicht  
Durch mich die Wahrheit! – Ja, vernimm, o König,  
Es wird ein heimlicher Betrug geschmiedet;« (IV,3; V. 1893 ff.).

Dies Doppeldrama der Autonomie und weiblichen Identitätsfindung hat mit den Lösungen, die die Figuren selbst feiern, so suggestive Kraft entfaltet – der Zustimmung, wie der Ablehnung als zu unwirklich –, daß die massive Einschränkung, die der Lösung mitgegeben ist, nicht gesehen, oder – wenn momenthaft aufblitzend<sup>3</sup> – sofort wieder »vergessen« wurde. Denn die Zuschreibung weiblicher Identität, die Iphigenie auf der Handlungsebene mit ihrer Begründung der unerhörten Tat vornimmt, deckt sich keineswegs mit der Zuschreibung weiblicher Identität, die durch die Dramaturgie des Stückes insgesamt erfolgt, das heißt auf der Diskursebene und damit durch den männlichen Autor Goethe. Im Innwerden der Widersprüche zwischen diesen beiden Ebenen aber erweist sich das Stück als transzendentes Drama weiblicher Identitätsfindung, das heißt, die Bedingung von deren Möglichkeit selbst noch reflektierend. Es wird sich zeigen, daß hierbei das Medium, in dem die Identitätszuschreibung erfolgt, eine Schlüsselstellung erhält.

Iphigeniens unerhörte Tat<sup>4</sup> ist vielfältig interpretiert worden, eigenartiger Weise kommt dabei aber nie zur Sprache, daß in der Situation, in der Iphigenie sich zu ihr durchringt, sie gar nicht mehr nötig ist – obwohl Goethe gerade hierin eklatant von der antiken Vorlage abweicht. Die »Lösung des Fluchs« (V. 2115) über Orest und rückwärts damit über das ganze Tantalidengeschlecht ist schon im dritten Akt erreicht; Goethe selbst nennt dies »die Achse des Stücks« (HA, Bd. 11, S. 215) und läßt Orest selbst ausdrücklich (im III. Akt) die erreichte Lösung bestätigen:

<sup>3</sup> In den Blick kommt der Widerspruch bei: Dieter Borchmeyer, Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris, in: Deutsche Dramen: Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hrsg. v. H. Müller-Michaels, Bd. 1, Königstein/Ts. 1981, S. 52–86; Klaus Weimar, »Ihr Götter!«, in: W. Barner, E. Lämmert (Hrsg.), Unser Commercium, Stuttgart 1984, S. 303–327.

<sup>4</sup> Auswahl neuerer Interpretationen: Fritz Hackert, Iphigenie auf Tauris, in: W. Hinderer (Hrsg.), Goethes Dramen: neue Interpretationen, Stuttgart 1980, S. 144–168 (mit ausführlicher Bibliographie); Theodor W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes »Iphigenie«, in: Th. W. A., Noten zur Literatur IV, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1981, S. 7–33; Otto J. Brendel, Iphigenie auf Tauris – Euripides und Goethe, in: Antike und Abendland 27, 1981, S. 52–97; Erika Fischer-Lichte, Probleme der Rezeption klassischer Werke – am Beispiel von Goethes »Iphigenie«, in: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik, hrsg. v. K. O. Conrady, Stuttgart 1977, S. 114–140; Hans Robert Jauss, Racines und Goethes Iphigenie, in: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hrsg. v. R. Warning, München 1975, S. 353–400; Wolfgang Wittkowski, »Bei Ehren bleiben die Orakel und gerettet sind die Götter?« Autonomie Humanität und Autorität der Religion im aufgeklärten Absolutismus, in: Goethe Jahrbuch 101, 1984, S. 250–268; Kathryn Brown, Antony Stephens, »... hinübergehn und unser Haus entschühen.« Die Ökonomie des Mythischen in Goethes »Iphigenie«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 32, 1988, S. 94–115.

»Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.  
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,  
Zum Tartarus und schlagen hinter sich  
Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.«  
(III,3; V. 1358ff.).

Was der Orakelspruch verlangt, damit der Fluch sich löse:

»Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer  
Im Heiligtume wider Willen bleibt,  
Nach Griechenland; so löset sich der Fluch.«  
(V,6; V. 2113-15, paraphrasiert 721f.),

sei dies nun das Götterstandbild der Diana (mithin die Schwester Apolls) oder die leibhafte Schwester Iphigenie – es erübrigt sich, da das Problem, auf das der Spruch geantwortet hat, schon gelöst ist und die wörtlich wiederholte Formel »Es löset sich der Fluch« dies auch anzeigt. Es gibt mithin keine Nötigung, Thoas zu betrügen, damit keine Wirklichkeit für die unerhörte Tat. Für das noch verbleibende Handlungsproblem aber, den Widerspruch zwischen Iphigeniens Wunsch, in die Heimat zurückzukehren, und Thoas' Wunsch, sie zur Gattin zu gewinnen, ist durch das Versprechen, das Thoas schon früh im Namen der Göttin gegeben hat, die Lösung verbürgt:

»Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,  
So sprech' ich dich von aller Forderung los.«  
(I,3; V. 293f.).

Thoas bleibt das ganze Stück hindurch eine Figur, die zu ihrem Wort steht, so ist an seinem Versprechen nicht zu zweifeln. Die Aufgaben, die Iphigenie mit ihrer unerhörten Tat zu lösen scheint, von Orest den Fluch zu nehmen, die eigene Rückkehr in die Heimat zu erwirken und dabei keine neue Schuld, jetzt an Thoas, zu begründen, die dann wieder Schuld fortzeugte, diese Aufgabe besteht, wenn sie mit dem hohen Anspruch der Menschlichkeit als Weiblichkeit gelöst wird, nur noch dem Scheine nach; auch dies spricht eine Figur des Stücks – Pylades – aus:

»Die besten Zeichen sendet uns Apoll,  
Und, eh wir die Bedingung fromm erfüllen,  
Erfüllt er göttlich sein Versprechen schon.«  
(IV,4; V. 1604-06).

Apolls Versprechen war, den Fluch von Orest zu nehmen. Die Betroffenen wissen und sagen, daß der Fluch genommen ist, ohne daß die Bedingung erfüllt worden wäre – mithin auch nicht mehr erfüllt werden muß.

Wie ist es möglich, daß dieser auffällige Widerspruch, an dem zugleich die entscheidende Änderung Goethes gegenüber der antiken Vorlage festgemacht ist, nicht gesehen wird? Nur weil die Figuren weiter handeln, als ob sie die Forderung des Orakels erfüllen müßten – obwohl sie dann recht spitzfindig mit dessen Spruch umgehen?

Wenn die unerhörte Tat Iphigeniens den Fluch über Orest und damit die entscheidende Handlungsaufgabe gar nicht löst, nicht lösen muß, erhebt sich gebieterisch die Frage, wodurch denn der Fluch gelöst werde. Er wird sehr wohl durch Iphigenie gelöst, aber im Entwurf einer weiblichen Identität – dies ist die hier leitende These <sup>5</sup>, die so ambivalente Züge hat, daß sie durch die andere der »reinen Seele«, die der »sanften Überredung« und dem wahren Wort vertraut, verdeckt werden muß. Und dies Verdecken scheint in 200 Jahren Rezeptionsgeschichte des Stücks wunderbar gelungen.

Wie also wird der Fluch von Orest genommen? Goethe läßt den Betroffenen selbst Iphigeniens Anteil erläutern:

»Du Heilige ... Von dir berührt,  
War ich geheilt; in deinen Armen faßte  
Das Übel mich mit allen seinen Klauen  
Zum letztenmal, und schüttelte das Mark  
Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's  
Wie eine Schlange zu der Höhle. ...«  
(V,6; V. 2119-24).

Verwiesen wird auf die Anagnorisis-Szene, also die Szene, in der sich die Geschwister einander zu erkennen geben. Charakteristisch für diese Szene ist eine eigenartige Dopplung Iphigeniens; sie ist als helfende, hilfreiche Götter anrufende, »reine Schwester« (V. 1165f.) real gegenwärtig, hält Orest, nach dessen Erklärung zu schließen, in ihren Armen und nimmt zugleich wechselnde Bedeutungen in den Vorstellungen des von den Furien verfolgten Orest an. Zutreffend ist bemerkt worden,<sup>5</sup> daß Orest erst in dem Augenblick die Schwester anerkennt (statt in ihr eine liebeshungrige Priesterin zu sehen, die sich anschickt, gegen Dianas Keuschheitsgebot zu freveln), da Iphigenie sich doppelt bestimmt, als Priesterin, die ihn zu opfern hat und als liebende Schwester. Denn für den von den Furien noch verfolgten Orest ist diese Dopplung Iphigeniens willkommenes Zeugnis des immer weiter sich fortzeugenden Greuels (jetzt des Brudermordes durch die liebende Schwester; V. 1229, 1248). Als Priesterin, die ihm den Opfertod bereitet, wird Iphigenie für Orest zugleich aber zur Mutter, die er erschlagen hat und die im Ausgleich nun den Sühnetod

<sup>5</sup> Weimar, »Ihr Götter!«, a. a. O., S. 315.

einfordert. Die traumatische Szene des Muttermords scheint sich für Orest mit verschobenen Positionen zu wiederholen, Goethe hebt hierauf durch mehrfache wörtliche Entsprechungen ab. Fordert Orest Iphigenie auf: »Entferne deinen Arm von meiner Brust!« (V. 1205), so steht dies gegenläufig zur Szene mit der Mutter: »Doch sein geschwung'ner Arm traf ihre Brust. | Die Mutter fiel« (V. 1242). Der »geschwung'ne Arm«, mit dem er getötet hat, wird zur Aufforderung an die Priesterin: »Ja schwinde deinen Stahl, verschone nicht« (V. 1253), wie er nicht verschont hat; denn wenn er Iphigenie auffordert: »Du siehst mich mit Erbarmen an? Laß ab!« (V. 1239), so wiederholt dies die Szene des Muttermords: »Mit solchen Blicken suchte Klytemnestra | Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen« (V. 1240f.).

All diese Entsprechungen zeigen an, daß Iphigenie hier dem sprechenden Orest als Klytemnestra erscheint, ihm Klytemnestra bedeutet; so wird mit ihr die traumatische Szene des Muttermordes »wiederholt« und zugleich, da sie die opfernde Priesterin ist, entscheidend umbesetzt. Denn diese wiedergekehrte Klytemnestra ist jetzt nicht in der Position des Opfers, sondern der Täterin, nach dem Talionsprinzip gleicht sie den Todesstreich an der Mutter durch den priesterlichen (stellvertretend für den göttlichen) Todesstreich am Sohn aus. Damit wird Iphigenie als wiedergekehrte Klytemnestra durchsichtig zur zürnenden und rächenden Nemesis, was in doppelter Weise sinnvoll erscheint: gehören doch die Erinnyen (bzw. Eumeniden), die Orest verfolgen, in den Umkreis der Nemesis und ist zugleich deren eine Tochter, als Zwillingschwester der Helena, eben Klytemnestra.

›Vergessen« ist in dieser Wiederholung der traumatischen Muttermordszene und ihrer Umbesetzung jedoch, bzw. nur zum Argument eines neuerlich von den Göttern verhängten Greuels gebildet, daß die vorgestellte, bedeutete Gestalt (Klytemnestra bzw. die Priesterin/Göttin, die den strafenden Ausgleich vollzieht) real die liebende reine Schwester bleibt, die den Todesstreich *nicht* ausführt. Dies Vergessene wird in der anschließenden Hadesvision des Orest virulent.<sup>6</sup> Denn sie zeigt die Mitglieder der Atridenfamilie, die sich auf Erden gemordet haben, nun im vertraulichen, versöhnten Umgang miteinander. Zwar fehlt Tantalus in der Vision der versöhnten Familie, aber von den Nachfolgern ist jetzt offenbar der Bann des Fluches genommen, den Frevel in immer neuen Greuelthaten fortzeugen zu müssen. Rückkehr aus dieser Vision, die Versöhnung und Entsöhnung schon anzeigt und Abschluß des Vorgangs, der den Fluch von Orest löst, ist entsprechend in der folgenden Szene damit eins, daß die helfende Schwester, die die Götter um Rettung des Bruders bittet,

<sup>6</sup> Ebd., S. 316f.

nun als Wirklichkeit und Gegenwart anerkannt wird. Nicht mehr an die rächende Priesterin, sondern an die Halt gewährende Schwester sind daher die Worte gerichtet:

»Laß mich zum erstenmal mit freiem Herzen  
In deinen Armen reine Freude haben!«  
(III,3; V. 1341f.),

worauf das schon zitierte Ergebnis des gesamten Vorgangs konstatiert wird:

»Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz«  
(V. 1358).

Diese Heilung des Orest, das Eigenste Goethes gegenüber seiner Vorlage, wurde entscheidend durch die Doppelung Iphigeniens geleistet. Sie stellte dem verfolgten Orest etwas vor, die opfernde/rächende Priesterin, wie die getötete Mutter und ermöglichte damit Wiederholung des Traumas in Umbesetzung; gleichzeitig war Iphigenie in ihrer Wirklichkeit als helfende, Halt gebende Schwester gegenwärtig. Solche Dopplung von Vorgestelltem, auf das als ein Abwesendes verwiesen wird und Wirklichkeit der Vorstellenden hier und jetzt, ist konstitutiv für Theater.<sup>7</sup> Die Lösung des Fluchs geschieht im Medium von Theater, indem Orest Iphigenie eine zutiefst ambivalente Identität als eine theatrale zuschreibt. Denn die theatrale Dopplung ist hier so gehandhabt, daß das Geschehen auf den beiden Ebenen gegenläufig zueinander steht. Während Iphigenie die schreckenerregende Priesterin/Mutter bedeutet, die rächend töten wird, gibt sie Halt mit ihrer Präsenz als helfende Schwester. Das ist zugleich die Struktur der »psychoanalytischen Situation«: ein Wiederholen, ein erneutes Hindurchgehen durch eine traumatische Situation im Spiel von »Übertragung« und »Gegenübertragung«<sup>8</sup> mit dem Analytiker, während dieser zugleich in seiner Wirklichkeit hier und jetzt als helfende, bewahrende, Halt gebende Person gegenwärtig bleibt, so das Mitagieren in der Situation systematisch beschränkt. In der *Iphigenie* hat Goethe die theatrale Dopplung als Medium der Ablösung von traumatischer Erfahrung

<sup>7</sup> Die Kategorie der »theatralischen Dopplung« wird gebraucht im Sinne von: Manfred Weckwerth, Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen, München 1974.

<sup>8</sup> Zum Verständnis dieser Begriffe in der Psychoanalyse: Rolf Klüwer, Agieren und Mitagieren, in: Psyche 37, 1983, S. 828–840; Helmut Thomä, Der Beitrag des Psychoanalytikers zur Übertragung, in: Psyche 38, 1984, S. 29–62; Joseph und Anna-Marie Sandler, Vergangenheits-Unbewußtes, Gegenwarts-Unbewußtes und die Deutung der Übertragung, in: Psyche 39, 1985, S. 800–829.

gefunden.<sup>9</sup> Ein ›Theater des Innern‹<sup>10</sup> zwischen Orest und Iphigenie findet statt, das abläuft nach den Regeln der analytischen Situation. Iphigenie eröffnet es durch die doppelte Identität von Priesterin und Schwester, was Orest zur ebenso verstörenden wie heilenden Ambivalenz vertieft von Mutter/Priesterin/Göttin einerseits, die eine Blutschuld rächt, und liebender, rettender Schwester andererseits. So vereint diese Zuschreibung weiblicher Identität den Aspekt der rächenden und tötenden Nemesis wie den der schwesterlich-liebenden, apollinisch-reinen Diana/Artemis (die Mythologie bekräftigt diese Dopplung, da sie Nemesis und Artemis als einander nahestehend auffaßt).<sup>11</sup>

Mit der Annahme und dem Ausagieren dieser ambivalenten weiblichen Identität – im Medium theatralischer Dopplung – ist der Fluch von Orest gelöst, nicht auf dem Weg, den das Orakel vorschrieb, so daß dessen Spruch auch nicht weiter verfolgt werden mußte. Zugleich ist Thoas' Bedingung für eine Freigabe Iphigeniens erfüllt (sie kann auf eine Rückkehr in ihre Heimat hoffen). Was für ein Sinn liegt dann darin, daß die Handlung weitergeht, daß die Figuren in ein ›Als ob‹ verfallen, das heißt handeln, als ob das entscheidende Problem noch gar nicht gelöst wäre? Weil das ›Drama der Autonomie‹, der Selbstbegründung des Menschen gegenüber den Göttern,<sup>12</sup> der Depotenzierung des Mythos<sup>13</sup> noch nicht zu Ende geführt ist? Es ist zu einem Abschluß gebracht: die Lösung des Fluchs erfolgte durch die Menschen allein, die allerdings die rächende Gottheit in die Gegenwart zurückriefen; die mythische Gewalt wurde gebannt durch ihre erneute Zitation in die Gegenwart (Iphigenie als Verkörperung der rächenden Göttin).<sup>14</sup> Einen Sinn gibt das Fortführen der Handlung für das

<sup>9</sup> Nach der Italienischen Reise, die ihn das Ausspielen der theatralischen Dopplung (Illusionierung in die gespielte Welt und wachgehaltenes Wissen um die Wirklichkeit des Spielens) schätzen und zum Prinzip der nachfolgenden Weimarer Theaterarbeit erheben lehrte, hat Goethe im Wilhelm Meister den Drehpunkt von Wilhelms Entwicklung, die Befreiung vom Bann der Reinszenierung symbiotischer Wünsche durch die Hamlet-Aufführung, nun als ins Große gestaltetes Ausspielen der theatralischen Dopplung angelegt: auf der Ebene des gespielten Stücks und der Wirklichkeit der Spieler laufen analoge und zugleich gegenläufige Dramen ab. Ausführlich hierzu: Verf., Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters ›Aufgabe‹ der theatralischen Sendung, in: Euphorion 83, 1989, S. 281–296.

<sup>10</sup> Schiller an Goethe, 22. Januar 1802: »... das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, ... [ist] zur Handlung gemacht ... und [wird] gleichsam vor die Augen gebracht« (Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, Hamburg 1965, S. 373).

<sup>11</sup> Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Bd. 1, München 1966, S. 85; Der kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 4, München 1975, Sp. 49.

<sup>12</sup> Weimar, ›Ihr Götter!‹, a. a. O.

<sup>13</sup> Stephens, »... hinübergehn«, a. a. O.

<sup>14</sup> Zu diesem Doppelaspekt des Umgangs mit dem Mythos: Verf., Die variierebare Geschichte und die zitierbare Gestalt: Übertretung und Übertragung als Möglichkeiten des Umgangs mit dem Mythos, in: Michigan Germanic Studies Bd. 8, 1982 (ersch. 1985), S. 51–61.

Thema ›weiblicher Identität‹. Denn hier führt der nun aufgetürmte Schein-Konflikt zwischen Forderungen der Bruderliebe, sowie der Familien- und Stammes-Bindung auf der einen und Forderungen des väterlichen Freundes und virtuellen Gatten auf der anderen Seite zur erläuterten Zuschreibung einer anderen, nicht ambivalenten weiblichen Identität. Diese erscheint um so mehr als Versprechen einer humanen Wirklichkeit, als sie mit dem Prinzip uneingeschränkter Wahrheit, des Vertrauens auf die sanfte Gewalt der Wahrhaftigkeit und Reinheit, das Prinzip der theatralischen Dopplung (daß man eines ist und ein anderes vorstellt) hinter sich läßt und damit auch die ambivalente Vorstellung von Weiblichkeit, die hierin aufschien. Aber die hiermit verdeckte Vorstellung einer zutiefst ambivalenten Weiblichkeit holt die neue Identitätszuschreibung des Weiblichen als Reinheit, Wahrheit und Heiligkeit unweigerlich ein.

Nicht allerdings für die Figuren: Iphigenie selbst hat sich diese neue Identität zugesprochen, Orest bekräftigt sie, Thoas beugt sich ihr. Als Diskurs jedoch, das heißt durch seine Struktur der Handlung, zeigt das Drama eben diesen Entwurf weiblicher Identität als bloßes Theater, als eine Identitätszuschreibung, die nur darum so strahlend, alle Probleme lösend vorgestellt werden kann, weil diese Probleme auf anderem Wege schon gelöst sind. Der neue Entwurf weiblicher Identität, in dem die beunruhigende Ambivalenz überwunden scheint (›Wer bist du, deren Stimme mir entsetzlich | Das Innerste in seinen Tiefen wendet?«, hatte Orest gefragt; V. 1170 f.), in dem Sein und Bedeutung nicht mehr theatralisch auseinander treten, ist selbst nur ein Ideal/eine Vorstellung angesichts einer Wirklichkeit, die die Lösung ihres entscheidenden Problems gerade an das Heraufrufen zutiefst ambivalenter Weiblichkeit gebunden hat. Der neue Entwurf weiblicher Identität ist mithin Theater, das dies allerdings nicht einbekannt. Die Vorstellung weiblicher Identität im Bild der Reinheit/Wahrheit muß den Wirklichkeitsbeweis gar nicht antreten, sie bleibt im Status einer Idee der Vernunft, für die im Sinne der praktischen Philosophie Kants keine Anschauung in der Wirklichkeit gegeben, eine ihr sich öffnende Wirklichkeit nicht bewiesen werden kann. Auch das Stück ›beweist‹ dieser Idee von Weiblichkeit, dieser Weiblichkeit als Idee nicht eine Wirklichkeit. Es zeigt vielmehr mit dem Widerspruch, daß die Probleme schon gelöst sind, wenn diese Idee von Weiblichkeit als problemlösend eingebracht und gefeiert wird, daß diese Idee den anderen Entwurf einer beunruhigend ambivalenten Weiblichkeit verdeckt und verstellt. So verfällt das Stück als Diskurs und mit diesem der männliche Autor Goethe nicht selbst der gefeierten Idee von Weiblichkeit, begründet es nicht einen ›neuen Mythos der weiblichen Natur‹,<sup>15</sup> zeigt es vielmehr diese Idee von Weiblichkeit als

<sup>15</sup> Jauß, Racines und Goethes Iphigenie, a. a. O., S. 376.

Ideologie, als Verdunkeln, Vergessen-Machen der Vorstellung einer zu tiefst ambivalenten Weiblichkeit.

Das Ergebnis der Wahrheits- und Autonomie-Handlung und der hierin erfolgende Entwurf weiblicher Identität hat sich als erheblich eingeschränkt erwiesen. Die neue weibliche Identität, die hier aufscheint, kann nur praktisch werden, wenn die relevanten Probleme schon gelöst sind, sie ist eine Idee ohne Wirklichkeit, die zudem eine andere Zuschreibung von Weiblichkeit verdeckt. Eine weitere Einschränkung kommt hinzu. Als Realisationsfeld der neuen weiblichen Identität, das heißt als ihr Ort in der Wirklichkeit nach der einmaligen »unerhörten Tat«, deutet das Stück allein die religiöse Praxis an. Iphigenie wird nach Griechenland zurückkehren und weiter das Amt einer Priesterin ausüben (V. 722–27; so ist auch die Entsühnung des Palasts und die Krönung des Bruders vorzustellen, wovon Orest spricht; V. 2113–15), womit das Drama sich an den Euripidesschluß zurückbindet.

Der neue Entwurf weiblicher Identität versetzt derart die Frau ideell (als Idee ohne Wirklichkeit) in den Himmel und real als Priesterin in den heiligen Hain. Realgeschichtlich mag dem entsprechen, daß das Feld der Religion im 18. Jahrhundert als das einzige erschien, auf dem Frauen ein beschränktes Maß an selbstbestimmtem Handeln möglich war. Dennoch scheint dieser Ausblick den Autor des Stücks nicht befriedigt zu haben. Denn wenige Jahre nach Vollendung der Verfassung – dazwischen liegt die Erfahrung der Französischen Revolution – greift er die Frage nach der Chance weiblicher Autonomie auf eben dem Feld wieder auf, auf dem er sie in der *Iphigenie* zurückgelassen hatte: als Frage nach der Möglichkeit, ein sich selbst bestimmendes weibliches Ich auf dem Feld religiöser Praxis zu entwickeln und ihm einen Ort in der Wirklichkeit zuzuerkennen. Die Rede ist vom »religiösen Buch« des *Wilhelm Meister*,<sup>16</sup> den *Bekanntnissen einer Schönen Seele*, mit denen, als aus der Feder Goethes stammend, sich Leser wie Interpreten von jeher schwer getan haben.<sup>17</sup>

Am Wendepunkt der Geschichte Wilhelms, da dieser sich durch die *Hamlet*-Aufführung vom Theater als Ort der Identitätserfahrung und Selbstbegründung zu lösen vermag und mit der Hinwendung zur Turmgesellschaft ein soziales Ich zu werden verspricht, schaltet der Erzähler mit

<sup>16</sup> Goethe an Schiller, 18. März 1795 (L, S. 619).

<sup>17</sup> Neuere Interpretationen (Auswahl): Günter Niggel, Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1977 (Kap.: »Fiktive Psychologisierung der religiösen Autobiographie: Goethes Bekenntnisse einer Schönen Seele«); Friedrich Strack, Selbst-Erfahrung oder Selbst-Entsagung? Goethes Deutung und Kritik des Pietismus in »Wilhelm Meisters Lehrjahre« in: W. Wittkowski (Hrsg.), Verlorene Klassik, Tübingen 1986, S. 52–78; Susanne Zantop, Eignes Selbst und fremde Formen: Goethes »Bekanntnisse einer schönen Seele«, in: Goethe Yearbook 3, 1986, S. 73–92.

den *Bekanntnissen* eine alternative Bildungsgeschichte ein, die Geschichte der Bildung eines weiblichen Ich. Wilhelms »Ich-Begehren« wird durch die Handlung, die Wilhelm irrend und scheiternd zeigt, zurückgenommen. Pathetische Formulierungen, wie das auf das Theater bezogene – »mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht« (L, S. 290) – haben im »Flieh! Jüngling, flieh!« (L, S. 328) ihren Widerruf und werden nicht wiederholt. Der Bildungswunsch bleibt, über einer langen Geschichte der »Krankheit« und »Heilung« aber (nimmt man Wilhelms Lieblingsbild von der Heilung des kranken Königssohns, das im ersten und achten Buch zitiert wird, als Spiegel seiner Geschichte)<sup>18</sup> legt dieser Bildungswunsch alles unbedingt Subjektive ab, zeigt der Roman ihn »erfüllt« in einer sozial orientierten »Lebenskunst«.<sup>19</sup> Dagegen beharrt die fiktive Verfasserin der alternativen Bildungsgeschichte auf ihrem Ich als der maßgeblichen Instanz bis zum Ende ihres Weges, das heißt auch nach der religiösen Wende: »... daß ich aber für meine Handlungen völlige Freiheit verlange, daß mein Tun und Lassen von meiner Überzeugung abhängen müsse« (gegenüber Narziß; L, S. 379), »... daß ich lieber mein Vaterland, Eltern und Freunde verlassen und mein Brot in der Fremde verdienen, als gegen meine Einsicht handeln wolle« (gegenüber dem Vater in der Zeit der Abkehr von Narziß; L, S. 381), »... Dieser Entschluß, mich dem Rate und der Einwirkung meiner Freunde in geistlichen Sachen zu entziehen, hatte die Folge, daß ich auch in äußerlichen Verhältnissen meinen eigenen Weg zu gehen Mut gewann« (L, S. 389), »... der Körper wird wie ein Kleid zerreißen, aber Ich, das wohlbekanntete Ich, Ich bin« (L, S. 415), »... daß meine Handlungen immer mehr der Idee ähnlich werden, die ich mir von der Vollkommenheit gemacht habe, daß ich täglich mehr Leichtigkeit fühle, das zu tun, was ich für recht halte« (L, S. 420).

Solches Beharren auf dem Ich hat der Schönen Seele den Vorwurf eingetragen, nur in sich zu kreisen, statt sich tätig nach außen zu wenden, »der sittlichen Bildung einsam, in sich selbst verschlossen nachzuhängen« (L, S. 408), so der Oheim, »vielleicht zu viel Beschäftigung mit sich selbst

<sup>18</sup> Hierzu: Hans-Jürgen Schings, Wilhelm Meisters schöne Amazone, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 29, 1985, S. 141–206; zur Deutung des Romans im Horizont von »Krankheit« und »Heilung«: Ders., Einführung und Kommentar zur Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 5, »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, München 1988; Per Ohrgaard, Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, Kopenhagen 1978.

<sup>19</sup> Friedrich Schlegel hat schon früh den Roman als »Bildungslehre der Lebenskunst« gedeutet: Über Goethes Meister, in: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. 2, hrsg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 143; analog: Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken, in: ebd., S. 346.

zu betreiben« (L, S. 517), so Natalie; der Arzt lehrt, »wie sehr diese Empfindungen [das ist: des bleibenden Ich im Vergehen des Körpers], wenn wir sie unabhängig von äußern Gegenständen in uns nähren, uns gewissermaßen aushöhlen und den Grund unseres Daseins untergraben« (L, S. 415).<sup>20</sup> Die Kritik ist vielfach nachgesprochen worden.<sup>21</sup> Friedrich Schlegel hat den Chor der massiven Abwertungen der Schönen Seele eröffnet, der bis heute nicht verstummt ist:

»Sie steht beständig vor dem Spiegel des Gewissens, und ist beschäftigt, ihr Gemüt zu putzen und zu schmücken. Überhaupt ist in ihr das äußerste Maß der Innerlichkeit erreicht . . . Hier hat sich das Innre nur gleichsam selbst ausgehöhlt. Es ist der Gipfel der ausgebildeten Einseitigkeit, der das Bild reifer Allgemeinheit eines großen Sinnes gegenübersteht.«<sup>22</sup>

Entsprechend lag es nahe, in der Schönen Seele einen gesteigerten Werther zu erkennen, während Wilhelm, mit der Welt tätig sich verknüpfend, das Wertherhafte seines Beginns überwinde.<sup>23</sup> Übersehen wird in diesen Abwertungen, daß der Roman die Erfahrung der tradierten Bildungsinstitutionen durch ein weibliches Ich als sehr unterschieden von der des männlichen Ich vorstellt. Für Wilhelms Weg kann das Motto aus »Dichtung und Wahrheit« uneingeschränkt als Sinnperspektive genommen werden: »... der nicht geschundene Mensch wird nicht erzogen« (HA, Bd. 9, S. 7 bzw. 641). Alle erziehen ihn, alle »haben ihn«, wie Friedrich Schlegel formuliert, »fast mehr als billig oder höflich ist, zum besten; selbst der kleine Felix hilft ihn erziehen und beschämen«,<sup>24</sup> und Wilhelm läßt sich von allen erziehen. Demgegenüber erscheint es stimmig, daß die Schöne Seele aus den gesellschaftlichen Bildungsinstitutionen als tradierten Feldern der Verwirklichung und Versicherung von Identität (Familie, bürgerlich/höfische Gesellschaftsordnungen, kirchliche Gemeinde)<sup>25</sup> herausgeht – entsprechend immer neu auf sich verwiesen wird –, da diese Felder von männlicher Rede dominiert werden, die einem weiblichen Ich, das über sich selbst verfügen will, keinen Raum lassen.

Im Umkreis der Familie als Feld der Versicherung von Identität verwei-

<sup>20</sup> Analog Goethe, aber nicht eindeutig verurteilend, in seinem Winckelmann-Essay (HA, Bd. 12, S. 97).

<sup>21</sup> Zuerst von Hegel, Phänomenologie des Geistes (1807), hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg 1952 (Meiner Philosophische Bibliothek), S. 463; immer wieder beruft man sich auf Goethes deutliche Abwehr des reinen Sich-mit-sich-selbst-Beschäftigens (z. B.: »Bedeutende Förderung durch ein einziges geistreiches Wort«, HA, Bd. 13, S. 38), übernimmt dabei aber hinsichtlich der Schönen Seele fraglos das Urteil der anderen Figuren, die solches der Schönen Seele zuschreiben.

<sup>22</sup> Über Goethes Meister, a. a. O., S. 142.

<sup>23</sup> Schings, Einleitung und Kommentar, a. a. O., S. 636.

<sup>24</sup> Über Goethes Meister, a. a. O., S. 144.

<sup>25</sup> Diesen Aspekt akzentuiert Zantop, a. a. O.

gert sich die Schöne Seele der Rede des väterlichen Mentors. Dieser impft dem Mädchen Angst vor der Sexualität ein, gegen die die Tugend nicht standhalte; so stellt er die Tugendforderung auf, um sie zugleich zu unterminieren. Dem entgegen weist die Schöne Seele die Unterstellung der prinzipiellen Verführbarkeit der Frau ab, beharrt sie als literarische Phyllis auf der eigenen Auffassung ihrer Romanfigur (L, S. 364).

Bürgerliche wie höfische Gesellschaftsordnungen werden gleichfalls als Felder der Versicherung von Identität aufgegeben, wenn die Schöne Seele sich den hier erhobenen widersprüchlichen Forderungen verweigert. Die Frau soll gebildet sein, sich ihres Verstandes bedienen und zugleich ihre Bildung verbergen, um ihre Festlegung als dem Mann gegenüber inferior nicht zu irritieren. Analog soll sie sich an den Forderungen der Sittlichkeit orientieren (mithin sich als frei im Handeln erkennen) zugleich aber den Forderungen der Natur/der Sinnlichkeit Rechnung tragen (das heißt für den einen Mann die Sittengebote fahren lassen). So sagt die Schöne Seele vom Bräutigam, dem sie keine »Freiheiten« erlaubt: »... er lobte mein Verhalten und suchte meinen Entschluß zu untergraben« (L, S. 373). Im Balancieren der Doppelforderung brächte die Frau zusammen, was zeitgenössisch Kant und Schiller dichotomisch vorstellen: die Forderung der Vernunft, die den Menschen als frei und die Forderung der Natur, die den Menschen als bedingt faßt. Die Frau verwirklichte dabei aber Ganzheit nicht für sich, sondern für den Mann, als Spiegel, der ihn vereint erfahren ließe, was in der Realität unumkehrbar auseinandergetreten ist. Als Braut des Narziß verläßt die Schöne Seele diese Position. Figuration weiblicher Identität wird entsprechend in diesem Umkreis eine eigene, der Tradition widersprechende Aneignung der Narziß-Konstellation.

Die kirchlichen und speziell die pietistischen Gemeinden, die vorgeführt werden, bieten mit ihrem Freundschaftskult und ihrem Betonen des persönlichen Zugangs zu Gott ein weiteres Feld der Ich-Erfahrung und -Begründung. Die Schöne Seele bleibt zwar nach ihrem Abweisen der familialen wie bürgerlich/höfischen Rollenerwartungen dieser Ordnung verbunden, aber doch mit wachsender innerer Distanz, je mehr sie ihre eigene, säkularisierte Religiosität entwickelt. Als »Freundin« (φίλη) des »göttlichen Freundes«, macht sich die Schöne Seele von der Vormundschaft eines Hofpredigers wie eines Herrenhuterischen »Philo« frei.

Schon diese Übersicht der drei Figurationen weiblicher Identität (familiar als Phyllis, bürgerlich/höfisch als Narcissa, kirchengemeindlich als φίλη) zeigt im poetischen Verfahren einen signifikanten Unterschied zu den anderen Büchern des Romans (und sollte daher warnen, mit deren Maß dieses Buch zu messen). Für jene ist charakteristisch, daß Figuren, Szenen und Sachverhalte ganz für sich, in ihrer jeweiligen Oberflächen-Gegebenheit genommen werden können, zugleich aber eine Vielfalt my-



thologischer Anspielungen durch sie hindurchscheint (zum Beispiel Friedrich als Cupido, Natalie als Minerva, Philine als Venus, Fortuna, Hera und Parze).<sup>26</sup> In unaufdringlicher ›Diaphanie‹ werden Reinkarnationen mythologischer Figuren vorgestellt. Das sechste Buch zitiert demgegenüber literarische, mythologische und religiöse Muster ausdrücklich, um dabei aber, statt Reinkarnationen zu gestalten, gerade das Unterscheidende, die umwandelnde Aneignung zu betonen: die Schöne Seele als vom Schäferroman zu unterscheidende ›andere‹ Phyllis, als gegenüber der Mythologie ›andere‹ Narcissa, als eine im Umgang mit dem Gott-›Freund‹ von den Philoi der pietistischen Gemeinden zu unterscheidende ›andere‹ φίλη (wie die *Wanderjahre* analog von einem ›neuen Joseph‹, einem ›neuen Orpheus‹ sprechen).

Als Durchbruch zum eigenen Ich-Sagen, ›Ur-Szene‹ zugleich der Begründung einer neuen, Autonomie akzentuierenden weiblichen Identität, ist die Szene der umwandelnden Aneignung des Narziß-Mythos gestaltet. Zum Aufbau der Situation: die Schöne Seele hat als jugendliche Dame freundschaftlichen Umgang mit einem Mann, den sie Narziß nennt. Dieser zeigt auch nach längerer Bekanntschaft weder »Liebe«, noch »Zärtlichkeit«, noch einen »Affekt« (L, S. 386). Solches zeigt er auch nach dem Erlebnis nur kurze Zeit und in Maßen – das Entscheidende am Erlebnis erweist sich als von ihm ablösbar. Entworfen wird ein säkularisiertes pietistisches Durchbruchserlebnis, das heißt ein Erlebnis des Durchbruchs nicht zu Gott, sondern zum Ich.

Narziß ist auf einer Gesellschaft von einem eifersüchtigen Offizier schwer verletzt worden. Die Schöne Seele führt den Blutenden in ein anderes Zimmer und berichtet:

»Ich nahm ihn sehr ungezwungen in den Arm und suchte ihn durch Streicheln und Schmeicheln aufzumuntern. Es schien die Wirkung eines geistigen Heilmittels zu tun; er blieb bei sich, aber saß totenbleich da.«

Der Verwundete wird vom Arzt versorgt und weggebracht, jetzt erst kommt es zur entscheidenden Situation einer Ich-Erfahrung im Spiegel:

»Nun führte mich die Hausfrau in ihr Schlafzimmer; sie mußte mich ganz auskleiden und ich darf nicht verschweigen, daß ich, da man sein Blut von meinem Körper abwusch, zum erstenmal zufällig im Spiegel gewahr wurde, daß ich mich auch ohne Hülle für schön halten durfte.« (L, S. 368).

Hier wird die ›Schönheit‹ der Schönen Seele eingeführt, aber nicht als Seelen-, sondern als Körperschönheit. Ein Akt der Identitätsbildung findet statt im ›Erkennen‹ des eigenen Körpers, der sich psychisch (im »unge-

<sup>26</sup> Diesen Deutungsansatz hat Hannelore Schlaffer entfaltet und damit eine ganz neue und wesentlich vertiefte Lektüre des Romans eröffnet: Hannelore Schlaffer, Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980.

zwungenen« Verhalten) wie physisch (die Spuren des Mannes auf sich tilgend) aus dem Status herauslöst, Objekt anderer zu sein (der Sittengebote wie des begehrenden männlichen Blicks). Das wird als Geburt eines neuen, alle andern übertreffenden Ich angezeigt. Keines der im Haus befindlichen Kleidungsstücke paßt nach dieser Szene dem Ich, jetzt hebt es hervor, daß es größer und von besserer Figur als alle anderen Personen des Hauses war. »Ich war unbeschreiblich alteriert« (was ja wörtlich ›anders geworden‹ heißt), schreibt die Schöne Seele »und affiziert . . . der Affekt, der im tiefsten Grunde des Herzens ruhte, war auf einmal losgebrochen wie eine Flamme, welche Luft bekommt« (L, S. 369). Das scheint sich zunächst allein auf das Aufbrechen der Leidenschaft für Narziß zu beziehen, noch ehe aber von dessen förmlich bleibenden Reaktionen die Rede ist, betont die Schöne Seele schon, daß die heftigen Erschütterungen sie an sich selbst erinnern hätten (L, S. 370). Der losgebrochene Affekt wird als Affekt für das mit sich, in seiner Körperlichkeit als schön bekannt gewordene Ich kenntlich. Jedenfalls datieren die *Bekanntnisse* von dieser Szene an den Willen und das Vermögen des Ich, auf *seinen* Erfahrungen und Forderungen, mithin auf einer eigenen Stimme zu bestehen, was später der »männliche Trotz« genannt wird, »daß mein Tun und Lassen von meiner Überzeugung abhängen müsse« (L, S. 379).

Diesen Akt der Identitätsbildung hat Goethe mehrfach herausgehoben. Auf der Ebene des Dargestellten wiederholt er mit signifikanten Umbildungen andere Schlüsselszenen des Romans sowie mythologische Szenen und religiöse Muster. Auf der Ebene des Diskurses deutet sich ein Verfahren an, den Versuch gerade zu unterlaufen, die in dieser Szene zum Miterklingen gebrachten weiteren Bedeutungen, Zitationen anderer Texte, direkten und indirekten Verweisungen auf andere Motive und Konstellationen doch in *einer* Bedeutungshierarchie festzulegen, die von einem individualisierbaren Subjekt der Rede (Erzähler/Autor) verantwortet wird. Umschreibt letzteres eine Autorschaft, die sich – mit einer Unterscheidung Bachtins<sup>27</sup> – am ›monologischen Wort‹ orientiert, so deutet sich in dieser Szene – programmatisch für das sechste Buch – mit dem Unterlaufen des ›monologischen Wortes‹ ein anderes (am ›dialogischen Wort‹ orientiertes) Modell von Autorschaft an.

Nicht eindeutig ist zu bestimmen, wer denn in diesem sechsten Buch des Romans spricht. Zum Erzähler des Gesamtromans, von dem Friedrich Schlegel gesagt hat, daß er ironisch-heiter über dem Ganzen schwebt,<sup>28</sup> ist

<sup>27</sup> Michail Bachtin, Das Wort im Roman, in: M. B., Die Ästhetik des Wortes, hrsg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt/M. 1979, S. 154–300; ders., Probleme der Poetik Dostojewskijs, übers. von A. Schramm, München 1971.

<sup>28</sup> Über Goethes Meister, a. a. O., S. 133.

die Stimme einer Ich-Erzählerin getreten, und beide Stimmen können nicht einfach in der des Autors vereinigt werden. Denn von den ersten Reaktionen auf das Buch an war bekannt und wurde von Goethe auch bestätigt,<sup>29</sup> daß nicht nur die Biographie der Frankfurter Stiftsdame Susanna von Klettenberg zugrundegelegt, sondern auch authentische Zeugnisse verwendet worden waren. So hat der tätliche Streit zwischen dem Verlobten Susanna von Klettenbergs, den diese – und nicht nur sie – Narziß nannte,<sup>30</sup> wirklich stattgefunden, sind Zeugenaussagen Susanna von Klettenbergs in dem hierüber geführten Prozeß überliefert. Ebenso zeigen Briefe und Schriften Susanna von Klettenbergs Ansätze eben jener säkularisierten Religiosität, die die *Bekenntnisse* dann entschieden akzentuieren.<sup>31</sup> Das schreibende Ich der *Bekenntnisse* bewegt sich derart auf der Grenze zwischen Fiktion und Dokument. Neben dem Autor spricht eine ›sozial konkretisierte‹ andere Stimme,<sup>32</sup> gleichzeitig macht sich aber auch der Autor geltend, indem er Szenen der Geschichte der Schönen Seele, die auf Susanna von Klettenberg als Autorin zurückgehen mögen, als Spiegelungen anderer Szenen seines Romans anlegt. Diese Verzahnungen sind bemerkenswert; denn sie durchkreuzen gerade die Deutungsperspektiven, die der Gesamtroman für die *Bekenntnisse* vorgibt und in denen diese bisher immer gedeutet wurden (bloße Beschäftigung mit sich, keine tätige Verknüpfung mit der Welt, Aufopfern der Weiblichkeit, Krankheit). So fällt hier der Autor dem Erzähler des Gesamtromans ins Wort, durchkreuzt er eine vollständige Vermittlung der drei in diesem Buch sprechenden Stimmen (Autor, Erzähler, von beiden auch unabhängiges sprechendes Ich).

Während die Schöne Seele aus der Spiegelwahrnehmung des entkleideten eigenen Körpers eine Ich-Stärke gewinnt, die sie später auch in religiösen und kirchengemeindlichen Fragen auf dem eigenen Ich beharren läßt, wurde im dritten Buch dem Grafen der Anblick seines Doppelgängers im Spiegel (des zum Rendezvous mit der Gräfin verkleideten Wilhelm)

<sup>29</sup> Brief an Schiller vom 18. März 1795: »Und doch wäre ... eine solche Darstellung unmöglich gewesen, wenn ich nicht früher die Studien nach der Natur dazu gesammelt hätte« (Bd. 7, S. 624 f.). Zeugnisse Susanna von Klettenbergs: Die Schöne Seele. Bekenntnisse, Schriften und Briefe der Susanna Katharina von Klettenberg, hrsg. v. Heinrich Funck, Leipzig 1911. (In der Einleitung auch ausführliche Darlegungen zur früheren Kontroverse um die Verfasserschaft der ›Bekenntnisse‹).

<sup>30</sup> Das Tagebuch des Frankfurter Arztes J. Ch. Senckenberg bezeichnet den Gemeinten (Dr. Johann Daniel Ohlenschläger) gleichfalls als Narcissus (lt. Kommentar zu: Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meister, hrsg. v. H.-J. Schings, [Münchener Ausgabe, Bd. 5] München 1988, S. 790).

<sup>31</sup> Strack, Selbst-Erfahrung oder Selbst-Entsagung?, a. a. O.; Anna Chiarloni, Goethe und der Pietismus. Erinnerung und Verdrängung, in: Goethe-Jahrbuch 106, 1989, S. 133–159.

<sup>32</sup> Im Sinne von: Bachtin, Das Wort im Roman, a. a. O., S. 177 ff.

zur verstörenden Erschütterung seines Selbst, die ihn in die Arme der Herrenhuter-Gemeinde treibt. So irritiert dies Gegenbild die Deutungsperspektive pathologischer Religiosität.

Natalie sodann hat im vierten Buch den schwerverletzten, blutenden Wilhelm mit einem Mantel nur zugedeckt, wobei Wilhelm im Anblick Nataliens die Sinne vergehen. Demgegenüber verbindet die Schöne Seele den verletzten Narziß und hält ihn bei Bewußtsein (was der Deutungsperspektive mangelnder Aktivität widerspricht). Zur Erfahrung der Schönheit wiederum wird in der Vergleichsszene von Wilhelm gesagt, »er war«, als Natalie ihren Mantel auszog um ihn zu bedecken (analog zur Entkleidung der Schönen Seele vor dem Spiegel), »von ihrer schönen Gestalt überrascht«. Die schöne Gestalt wird dann aber sogleich entkörperlicht, mit einer Aura des Himmlischen umgeben, da es Wilhelm »auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht« (L, S. 228).

Wilhelm versetzt das wahrgenommene Schöne in den Himmel, als Erfahrung eines Heiligen. Demgegenüber läßt die Schöne Seele es bei sich, als Körpererfahrung, wie sie dann auch im Glauben ihr Ich nicht auslöschen, sondern gerade befestigen wird (was der Deutungsperspektive ›Realitätsflucht durch Spiritualisierung des Sinnlichen‹ widerspricht).

Bezogen auf Mignon wiederum, die sich, gleichfalls vom Blut des geliebten Mannes überströmt, geweigert hat, sich zu entkleiden – was ihre wahre geschlechtliche Identität offenbart hätte –, erscheint das Wahrnehmen des nackten Körpers der Schönen Seele als ausdrückliches ›Erkennen‹ des eigenen Geschlechts, Zuschreibung mithin einer dezidiert weiblichen Identität. So wird die Deutungsperspektive irritiert, die Schöne Seele habe auf ihrem Weg ihre Weiblichkeit geopfert (vgl. L, S. 406).

Weiter stellt die Spiegelszene auch eine religiöse Deutungsperspektive bereit, um sie zugleich zu durchkreuzen. Die *Bekenntnisse* folgen durchaus dem Muster der pietistischen Bekehrungsgeschichte. Sie machen sich deren Betonen des persönlichen Zugangs zu Gott als Feld der Ich-Erfahrung und -Begründung zunutze, stellen, für dieses Schrifttum nicht singular,<sup>33</sup> eine säkularisierte Religiosität vor, die die Hinwendung zu Gott erotisch auflädt (›Hinführung zu einem abwesenden Geliebten« [L, S. 394], nennt es die Schöne Seele), und das Ich in der Gotteserfahrung nicht auslöscht, sondern als Größe, die sich allen Glauben erst zueignet, befestigt (was Goethe in einem Brief als »zarteste Verwechslung des Subjektiven und Objektiven« charakterisiert hat).<sup>34</sup> Gleichzeitig wird dieses Text-

<sup>33</sup> Hierzu ausführlich: Gerhard Kaiser, Pietismus und Patriotismus. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation, Wiesbaden 1961.

<sup>34</sup> Brief an Schiller vom 18. März 1795 (L, S. 624).

muster aber auch als falsches Kleid kenntlich, ist die Spiegelszene auch eine Kontrafaktur pietistischer Bekehrungsdichtung. Statt nach pietistischem Muster – metaphorisch – im Blute Christi badend,<sup>35</sup> den Aufschwung zu Gott zu erleben, wäscht das Ich unbildlich-konkret das Blut des Mannes ab und erlebt einen körperbezogenen Aufschwung zu sich. So begründet die Szene die sprachliche Tendenz der *Bekennnisse*, statt das Körperliche in religiösem Kontext zu metaphorisieren, diese Art Metaphorik (Baden im Blute Christi, Anrufen des ›Hauptes von Blut und Wunden‹ im Sinne des entsprechenden Kirchenliedes) zu renaturalisieren, das heißt die übertragenen Bedeutungen wieder auf die nicht-religiösen Ursprungsbedeutungen zurückzunehmen,<sup>36</sup> derart den pietistischen Sprachgestus gerade umzudrehen.

Mit dem Namen des beteiligten Mannes und dem Spiegelmotiv zitiert die Spiegel-Szene zentral den Narziß-Mythos und stellt damit das sich selbst verzehrende In-sich-kreisen, die übermäßige Beschäftigung mit sich selbst als Deutungsperspektive der *Bekennnisse* zur Debatte. Auch hier übernimmt der Text ein Muster, um es zu unterlaufen. Narziß wird weggeschickt, der Akt der Identitätsbildung bleibt aber auf einer Spiegelwahrnehmung gegründet. Ovids Narziß<sup>37</sup> hat die Liebe Echos abgewiesen; wenn er in die spiegelnde Quelle blickt, trägt er den begehrenden Blick des anderen Geschlechts auf sich. Er nimmt sich als Begehrter wahr und vergeht in der hierauf ihn ergreifenden selbstbezogenen Liebe. So weist der Mythos, was selten beachtet wird, da man die Vorgeschichte um Echo in der Regel übergeht (auf Goethe trifft dies allerdings nicht zu),<sup>38</sup> der Frau die Rolle zu, als Spiegel zu fungieren, in dem der Mann seine Selbstliebe genießen kann, ohne einem zerstörerischen Bezug von Bild und Abgebildetem zu verfallen. (Beim Versuch, nach dem Bild im Wasser zu greifen, das das Ich als Begehrtes spiegelt, entzieht sich das Abgebildete; hätte

<sup>35</sup> Eine Fülle von Beispielen gibt hierzu Strack, *Selbst-Erfahrung oder Selbst-Entsagung?*, a. a. O., S. 59 f.

<sup>36</sup> Niggel, *Autobiographie*, a. a. O., S. 127.

<sup>37</sup> *Metamorphosen*, III. Buch, V. 340 ff.

<sup>38</sup> Waltraud Wiethölter hat in ihrer Studie ›Legenden. Zur Mythologie von Goethes ›Wahlverwandtschaften‹‹ (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56, 1982, S. 8 ff.) auf ein Gemälde von Nicolas Poussin, *Das Reich der Flora oder die Verwandlung der Menschen in Blumen*, verwiesen, das Goethe wahrscheinlich in der Dresdner Galerie gesehen hat. Das Bild zieht zusammen, was Ovid in einem Nacheinander entfaltet: das Begehren Echos und Narziß' Begegnung mit dem eigenen Blick. Echo sitzt Narziß gegenüber, ihn verückt betrachtend, sie hält eine mit Wasser gefüllte Schale in Händen, über die Narziß, von seinem Bild gefesselt, sich beugt (Abb. a. a. O., S. 32 ff.). Wie diese Bildtradition, die Goethe bekannt war, zu einer neuen Lektüre des Bezuges Ottilie-Echo und Eduard-Narziß führt, so legitimiert sie im vorliegenden Fall zusätzlich (d. h. über den ›Urtext‹ Ovids hinaus) den Ansatz, die Position der Frau in der Narziß-Konstellation mitzudenken, die die Schöne Seele abweist und durch einen ›anderen‹ Narzißmus ersetzt.

Narziß demgegenüber Echos Liebe nicht verschmäht, sondern in ihr sich als Begehrter wahrgenommen, wäre er dem zerstörend opaken Bezug von Selbst-Bild und Abgebildeten entronnen.) Die Schöne Seele verweigert diese rettende Spiegel-Funktion für den männlichen Narzißmus, der männliche Narziß erhält den Laufpaß, der in der Spiegelszene begründete weibliche Narzißmus entfaltet sich – als Kontrafaktur zu Ovid – aus dem Akt, die Spuren des anderen Geschlechts auf dem eigenen Körper, damit auch den zum Objekt machenden begehrenden Blick des Anderen, zu tilgen. So verbindet sich die Wahrnehmung der eigenen Gestalt im Spiegel nicht mit dem Begehren, das Wahrgenommene zu besitzen, kommt das Ich nicht in Gefahr, sich der im Bild unerreichbaren Gestalt auszuliefern, und entsprechend dem Bild zu verfallen. Damit erfüllt die identifikatorische Wahrnehmung des eigenen Körpers als ›schön‹ sehr genau Kants Bestimmung der Wahrnehmung des Schönen als ›interesseloses Wohlgefallen‹.<sup>39</sup> Dem männlichen Narzißmus der Selbstwahrnehmung als begehrt ist ein weiblicher Narzißmus der Selbstwahrnehmung als schön gegenübergestellt. Im Unterschied zu Kants rein formaler Bestimmung des Schönen und dessen weiterer Funktionalisierung zur ›symbolischen‹ Vorstellung von Ideen, zu denen es Anschauung nicht geben kann,<sup>40</sup> bleibt die Erfahrung des Schönen hier aber inhaltlich und empirisch, Bestimmungen von K. Ph. Moritz nahe, den Goethe in Rom in seinen Studien zur Ästhetik ermutigt und in Deutschland publizistisch zu fördern gesucht hat. Moritz schreibt 1788 über *Die Signatur des Schönen* unter anderem:

»Eben darum rührt uns die Schönheit der menschlichen Gestalt am meisten, weil sie die innewohnende Vollkommenheit der Natur am deutlichsten durch ihre zarte Oberfläche schimmern und uns, wie in einem hellen Spiegel, auf den Grund unseres eigenen Wesens, durch sich schauen läßt.

Die Nacktheit selber, welche jeden Mangel aufdeckt und jedes andre Tier entstellt, ist bey dem Menschen das höchste Siegel der Vollendung seiner Schönheit.«<sup>41</sup>

Mit dem Durchbruchserlebnis der Spiegel-Situation beginnt die Verweigerung gegenüber den tradierten Feldern der Versicherung weiblicher Identität (Familie, Ehe, patriarchalisch bestimmte kirchliche Gemeinde). Bezeichnenderweise wird die Verweigerung in Metaphern des Theaters, als Herausgehen aus einem Schauspiel vorgestellt:

<sup>39</sup> Kritik der Urteilskraft § 29; hierzu: Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt/M. 1989, S. 56 ff.

<sup>40</sup> Kritik der Urteilskraft § 59.

<sup>41</sup> *Die Signatur des Schönen*. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?, in: K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. v. H. J. Schimpf, Tübingen 1962, S. 96.

»Ich zog die Maske ab und handelte jedesmal wie mir's ums Herz war« (L, S. 379), wird zu Beginn der Entlobungsgeschichte formuliert, entsprechend dann zu deren Ende:

»Ich ... eilte mit Herz und Sinn von dieser Geschichte weg, wie man sich aus dem Schauspielhause herausseht, wenn der Vorhang gefallen ist« (L, S. 382).

Die Schauspielmetaphorik ist gerechtfertigt, da die Dopplung, die von der Schönen Seele in Ehe und Gesellschaft gefordert war, mit der theatralischen Dopplung von Wirklichkeit des Spielers und bedeutetem Spiel identisch ist. Die Schöne Seele sollte gebildet und eigenständig *sein*, zugleich aber den inferioren Anhang des Mannes *bedeuten*, weiter sollte sie durch ihr Verhalten die Tugendnormen repräsentieren, sie aber in Wirklichkeit für den einen Mann außer Kraft setzen. So verweigert sich die Schöne Seele eben der Struktur theatralischer Dopplung – und virtuell beängstigender Ambivalenz –, in der Iphigenie für Orest die Entsöhnung leistet.<sup>42</sup> Aber auch die zweite Zuschreibung von Weiblichkeit, die diese in den Himmel versetzt (wenn Orest Iphigenie als »Du Heilige« anspricht; V.6; V. 2119), verweigert die Schöne Seele. Denn ihre säkularisierte Religiosität geht vom Ich als letztem Bestimmungsgrund aus, dem »das Bewußtsein des eigenen Selbst ... wichtiger [ist] als die demütige Fügung unter das Wort und die Gnade Gottes«.<sup>43</sup>

Was aber ist das Realisationsfeld der im Akt der Spiegelwahrnehmung gebildeten weiblichen Identität? Es ist nicht, wie dies Oheim, Natalie und Arzt suggerieren, ein ängstliches In-sich-kreisen. Die faktische Isolation der Schönen Seele wird vom Oheim auch erzwungen, die Schöne Seele aber unterläuft sie durch das Verfassen der *Bekenntnisse*. So verwirklicht sich hier weibliche Identität im Medium von Autorschaft. Mit den *Bekenntnissen*, die nicht Tagebuch sind, sondern sich an eine vom schreibenden Ich unabhängige Leserschaft wenden, wirkt das in der Spiegelszene gewonnene Ich nach außen.<sup>44</sup> Noch ehe wir die *Bekenntnisse* selbst kennen lernen, wird deren positive Wirkung auf eine Leserin – Aurelie – berichtet. Wie mit der pietistisch-religiösen Praxis wird auch mit der Autor-

<sup>42</sup> Während die Schöne Seele die bisherigen Versicherungen von Identität als bloß theaterhaft hinter sich läßt, bleibt Wilhelm im Bann des Theaters: er überwindet es durch Theater (in der Hamlet-Inszenierung), weshalb es nicht überrascht, daß seine Integration in die Turmgemeinschaft sofort wieder als theatralische Veranstaltung erfolgt.

<sup>43</sup> So Strack zu Goethes Religiosität, a. a. O., S. 64.

<sup>44</sup> Gegen eine Tendenz der Forschung, die Kritik des Oheims und Nataliens an der Schönen Seele mit der Stimme Goethes gleichzusetzen, kann mit Blick auf die Autorschaft der Schönen Seele im Sinne Goethes der Vorwurf mangelnder Wendung nach außen nicht erhoben werden, wenn Goethe z. B. als »Maxime« festhält: »Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst« (HA, Bd. 12, S. 469).

schaft ein schon etabliertes Realisationsfeld weiblicher Identität aufgegriffen, aber wieder in einer umwandelnden Aneignung. Denn die Autorschaft, die den Akt der Identitätsbildung im Spiegel festhält und dem hierin begründeten eigenständigen weiblichen Ich Wirklichkeit gibt, unterscheidet sich signifikant von der der anderen Bücher des Romans, die die Geschichte des männlichen Ich (von der unbedingten Subjektivität hin zur sozial orientierten »Lebenskunst«) entwerfen.

Wie versichert sich die in der Spiegel-Szene gegründete weibliche Identität dagegen, von männlichen Zuschreibungen von Weiblichkeit nicht sofort eingeholt zu werden,<sup>45</sup> und wenn ihr Realisierungsfeld Autorschaft ist, was verhindert, daß die fiktive weibliche Autorschaft der *Bekenntnisse* nicht eingeholt wird durch die männliche Autorschaft des Gesamt-Romans? Der Roman redet nicht einer Ersetzung der männlichen Autorschaft durch eine weibliche das Wort.<sup>46</sup> Mit der Integration der *Bekenntnisse* in den Gesamtroman wird vielmehr ein neues Modell von Autorschaft begründet, für das statt solcher Opposition (von »männlicher« und »weiblicher« Autorschaft) eine Einstellung auf Mehrstimmigkeit im Sinne Bachtins kennzeichnend ist. Als Medium weiblicher Identität entwerfen die *Bekenntnisse* eine Autorschaft, die sich am »dialogischen Wort« bzw. am intertextuellen Bedeutungsaufbau<sup>47</sup> orientiert. Drei Strategien waren hier zu nennen.

1. Zur Stimme des Autors tritt eine von diesem unabhängige, empirisch verbürgte Stimme, die der Autor wirkungsgeschichtlich auch gar nicht verleugnet.

2. Die dominante Erzählerstimme des Gesamtromans, die integrierende Deutungsperspektiven und damit eine Einstellung auf »monologisches Wort« vorgibt, für die das Vielschichtige sich zuletzt doch in einem sich konsolidierenden Sinn zusammenführen lassen muß, wird durch Verzahnungen von Szenen der *Bekenntnisse* mit analogen anderer Bücher des

<sup>45</sup> Zur Tradition dieser Zuschreibungen in der Literatur: Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1979.

<sup>46</sup> Womit nur Realisationsfelder weiblicher Identität »belegt« würden, die durch männliche Zuschreibungen von Weiblichkeit schon immer eingeholt sind; hierzu: Christina von Braun, Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte, Frankfurt/M. 1989; Eva Meyer, Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen, Wien, Berlin 1983.

<sup>47</sup> Die Übertragung des Dialogizitätstheorems vom Wort auf den Text hat schon Bachtin selbst vorgenommen (vgl. Die Ästhetik des Wortes, a. a. O., S. 352f.), was Julia Kristeva dann zum Konzept der Intertextualität weiter entwickelt hat (Julia Kristeva, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Bruno Hillebrand [Hrsg.], Zur Struktur des Romans, Darmstadt 1978, S. 388–407). Eine Übersicht über Konzepte der Intertextualität geben: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.), Intertextualität, Tübingen 1985.

Romans irritiert und unterlaufen. Zudem wird im Roman selbst die Aneignung der (weiblichen) Stimme der *Bekenntnisse* durch (männliche) Stimmen, die über die Schriften gebieten, reflektiert, so daß weder Erzähler noch Leser dies weiter naiv praktizieren können. Die Turmgesellschaft sammelt und rubriziert Schriften von der Art der *Bekenntnisse* und läßt sie als vorausgedeutete unter ihren Mitgliedern kursieren.<sup>48</sup> Die *Bekenntnisse* werden Wilhelm mit der Interpretation gegeben, daß die religiöse Wende der Schreiberin in körperlicher Kränklichkeit gründe (L, S. 349), also pathologisch sei. Indem der Roman dies Rubrizieren kenntlich macht und auch die Vorurteile der Gebieter über die Schriften gegenüber der Schönen Seele, regt er an, diese Deutungen, die das Berichtete im Sinne monologischer Rede auf einen Nenner bringen, auch zu unterlaufen, die *Bekenntnisse* gegen diesen Strich zu lesen. Dem muß allerdings eine im Text positiv verwirklichte Dialogizität antworten.

3. Durch Überdeterminierung bringen die *Bekenntnisse* in den einzelnen Textpassagen jeweils andere Texte gleichzeitig zu Gehör, deren Gestus dabei sowohl übernommen als auch irritiert, verdreht oder umgewendet wird. So kommt eine Zeichenbewegung in Gang, die sich nicht in einem letzten Sinn feststellen läßt, die vielmehr zu immer neuen Verknüpfungen und Vernetzungen auffordert. Schon die beiden ersten Abschnitte des Textes führen dies Verfahren ein. Sie scheinen die Deutungsperspektive »Krankheit« zu bestätigen, wenn die Ich-Erzählerin mitteilt, ein »neunmonatliches Krankenlager« habe den Grund zu ihrer »besonderen Denkart« gelegt (L, S. 358). Auf die neun Monate »Schwangerschaft« folgt aber keine Geburt, diese liegt offenbar davor, in dem vorausgehenden Blutsturz, der als der »Augenblick« berichtet wird, der die Seele »ganz Empfindung und Gedächtnis« werden ließ. Die Autorschaft, für die solches Verdrehen der jeweils zitierten Strukturen charakteristisch ist, hat in der Spiegelszene wieder ihr Bild. Nach dem Akt der Identitätsfindung im Spiegel passen wie erläutert dem neuen Ich keine der im Haus vorhandenen Kleider mehr, werden die notwendigerweise doch anzulegenden Kleider »Verkleidungen« (L, S. 368). Daß aber alle Kleidung Maske, Verkleidung des im Spiegel »erkannten« weiblichen Ich ist, gilt für die schriftlichen Manifestationen dieses Ich um so mehr, als es gerade durch Autorschaft wirklich wird. Und eben solch ein Spiel zwischen immer neuen Verkleidungen und Ich inszenieren die *Bekenntnisse* literarisch. Sie zitieren Schreibmuster: Schäferroman, Liebesroman, Bekehrungsgeschichte, religiöses Erbauungsbuch, mythische Erzählung, aber stets so, daß das Muster unzureichend, als »seltsame Verkleidung« erscheint. Derart wird nicht ein eigenes weibliches Schreiben gegen ein männliches gesetzt (womit es diesem un-

<sup>48</sup> Vgl. Buch 7, Kap. 9.

weigerlich verhaftet bliebe), bewegt sich das Erzählen vielmehr in überkommenen Schreibmustern, aber so, daß es diese brüchig werden läßt, ihre Geschlossenheit aufbricht, um in den Brüchen anderen Stimmen Raum zu geben, zugleich immer neue Verknüpfungen der im Text erklingenden Kontexte zuzulassen, die sich nicht mehr in einem Sinn stillstellen und in einem letzten Sprecher-Subjekt verantworten lassen. Vermächtnis der *Bekenntnisse* im Gesamtroman ist der Entwurf solch »dialogischer« Autorschaft als Medium einer Autonomie akzentuierenden weiblichen Identität.

Die subtile Einbindung des sechsten Buches in den Gesamtroman erweist die Rede von der Bildungsgeschichte der Schönen Seele als bloßem Gegenentwurf zu der Wilhelms als ungenau. Wenn Goethe als sein Gestaltungsprinzip formuliert: »Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren«,<sup>49</sup> so hat er jede der beiden Bildungsgeschichten, die sich so gegenüberstehen und ineinander abspiegeln, selbst schon als solch ein Spiegelverhältnis (von dargestelltem Geschehen und Diskurs) entworfen. Wilhelms Bildungsgeschichte führt vom emphatischen Ich-sagen weg zu sozialer Erfüllung; dargeboten wird dies durch ein »diaphanes« Erzählen, das das Vordergrund-Geschehen in vielerlei Weise auf andere (mythologische, theatergeschichtliche usw.) Sprach- und Bildebenen durchscheinen läßt, dabei aber verlangt und erlaubt, die verschiedenen Sinnhorizonte in einer Deutung zusammenzuführen (insofern war von einer Autorschaft zu sprechen, die am »monologischen Wort« orientiert ist): Wilhelms Geschichte verabschiedet die Möglichkeit ästhetischer Selbstentfaltung, erweist die Kunst als sozial dysfunktional – unterläuft diesen Befund aber zugleich mit dem durchscheinenden mythologischen Beziehungsgeflecht.<sup>50</sup> Auf der anderen Seite steht die Geschichte der Schönen Seele. Sie hält emphatisch am Ich fest, was in einem Erzählen dargeboten wird, das nicht »durchscheinend« ist, sondern »alterierend«: andere Sinnhorizonte, Texte, Konstellationen, Redemuster werden nicht implizit zum Miterklingen gebracht, sondern explizit vorgestellt im Akzentuieren des Anderen, Unterscheidenden. Der einen Stimme fallen andere Stimmen ins Wort, Redemuster werden aufgegriffen und zugleich unterlaufen (insofern war von einer Autorschaft zu sprechen, die am »dialogischen Wort« orientiert ist). Die Bildungsgeschichte des (männlichen) Ich, die zum erreichten Ziel recht ironisch ist, bewahrt die Instanz des kohärenten Ich doch im Medium monologischer Autorschaft; die Bildungsgeschichte des (weiblichen)

<sup>49</sup> Brief an Iken vom 27. September 1827; Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe, Bd. 4, Hamburg 1967, S. 250.

<sup>50</sup> So die Leitthese der Untersuchung von Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister*, a. a. O.

Ich, die das erreichte Ziel emphatisch festhält, bricht dieses doch im Medium dialogischer Autorschaft. In solch kompliziertem, subtil ausgewogenen Chiasmus entwirft Goethe dialogische Autorschaft als Realisationsfeld weiblicher Identität und führt diese damit aus der starren Entgegensetzung zur männlichen heraus, in der männliche Zuschreibungen von Weiblichkeit den Entwurf weiblicher Identität schon immer eingeholt haben. So holt der Roman die Vorstellung von Weiblichkeit, die das *Iphigenie*-Drama noch als Idee (ohne Wirklichkeit) an den Himmel geheftet hat, auf die Erde zurück.