

auch ein Ideal des Spieltriebes aufgegeben, das der Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben soll.⁶⁴

Während Schiller die Spiele der Erfahrungswirklichkeit an einem Begriff vom Spiel mißt, wie allein die Vernunft ihn deduzieren kann, hat Goethe in diesen 'wirklichen' Spielen Anknüpfungspunkte für sein poetisches Verfahren durchaus finden können. Die Kleidertausch- und Schäferspiele, wie er sie von klein auf erlebte, waren es ihm wert, durch Kunst überhöht und in das Reich des schönen Scheins transponiert zu werden. Kunst steigert die Realität zu einer zweiten, höheren Natur - programmatisch formuliert im *Winckelmann*-Essay (HA XII, S. 102f.) -, ohne ihr ein Vernunftideal abstrakt entgegenzuhalten.

Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters 'Aufgabe' der theatralischen Sendung

von

Bernhard Greiner (Freiburg)

Den anscheinenden Geringfügigkeiten des Wilhelm Meister liegt immer etwas Höheres zum Grunde, und es kommt bloß darauf an, daß man Augen, Weltkenntnis und Übersicht genug besitze, um im Kleinen das Größere wahrzunehmen. Anders mag das gezeichnete Leben als Leben genügen. (Gespräch mit Eckermann, 25. 12. 1825)

I

Wilhelm Meisters theatralische Sendung stellt einen Versuch vor, eine Selbstbegründung des modernen Subjekts von der ästhetischen Welt her zu leisten und die Geschichte dieses Subjekts dadurch erzählbar zu machen, daß sie als Theaterroman gestaltet wird. So meint *theatralische Sendung* Gesendet-Sein zum Theater als Vollendung der Ich-Suche wie gegenläufig die Sendung des Theaters als Verwirklichungsraum von Identität. Der Roman teilt damit die zeitgenössische „Theatromanie“,¹ die sich vom Theater Erfüllung der zentralen Anliegen der Identitätsfindung und Selbstbegründung versprach, da die bürgerliche Wirklichkeit sie nicht erwarten ließ.² Aber der Roman bricht in dem Augenblick ab, da sich Wilhelms Theatertraum zu erfüllen scheint.

Zehn Jahre später scheinen die *Lehrjahre* das Theater als Verwirklichungsraum individueller wie sozialer Identität aufzugeben. Es wird zur „falschen Tendenz“,³ der Schauspieler Wilhelm in einem späteren Urteil Jarnos zum Dilettanten umgezeichnet (vgl. L 551);⁴ nicht das Theater, sondern die Turmgesellschaft wird zur

¹ Hierzu: Ekehard Catholy, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Illusionstheaters in Deutschland*, in: *Festschrift für Klaus Ziegler*, hg. von E. Catholy und W. Hellmann, Tübingen 1968; Rolf Selbmann, *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans*, München 1981, insbes. Kap. II: 'Theatromanie' im Roman. Selbmann erinnert wieder an die Herkunft des Begriffs „Theatromanie“, auf die Catholy erstmals gewiesen hat: die theaterfeindliche Schrift eines Pfarrers Anton Reiser von 1681, auf die Moritz wahrscheinlich Bezug nimmt: *Theatromania, oder Die Werke der Finsterniß in den öffentlichen SchauSpielen, von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Skribenten verdammt*.

² Konzis entwickelt dies Wilhelms berühmter Brief an Werner, in dem er sich für die Theaterlaufbahn erklärt (*Lehrjahre*, 5. Buch, 3. Kap.). Die Opposition Theater - bürgerliche Wirklichkeit kann hier so entschieden formuliert werden, weil sie sich im Fortgang der Handlung selbst aufhebt.

³ *Tag- und Jahreshefte*, unter der Eintragung *Bis 1786* (X, 432).

⁴ Goethe-Zitate werden, soweit möglich, im laufenden Text nach der *Hamburger Ausgabe* nachgewiesen (römische Ziffer: Bandzahl, arabische Ziffer: Seitenzahl). Um Zitate aus den *Lehrjahren*

⁶⁴ Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung*, in: *Nationalausgabe*, XX, S. 358.

letzten Legitimationsinstanz. Dies Verständnis der 'Aufgabe' der *theatralischen Sendung* ist jedoch ungenau. Meine These ist: die Formen von Schauspielkunst und Theater, die die *theatralische Sendung* beruft, hätten einen Bruch in Wilhelms Weg gefordert, damit er von der subjektiv-ästhetischen Selbstbegründung durch das Theater zur sozialen Identität gelangte, die die Turmgemeinschaft repräsentiert, wobei der Weg vom Theater zur Turmgemeinschaft schon immer vorgesehen war. Er wird in den letzten Abschnitten des Fragments erinnert, wenn Wilhelm zögert, den Kontrakt Serlos zu unterschreiben und stattdessen vor seinem geistigen Auge wieder die Amazone, also Natalie als Angehörige der Turmgemeinschaft, erscheint.

Der Bruch in der Lebensgeschichte, der hätte folgen müssen, wird in den *Lehrjahren* vermieden. Hierin erschließt sich der Sinn der Umschrift. Möglich wird dies, weil Goethe seinen Helden zu einem neuen Theaterkonzept gelangen läßt, das anerkannt bleiben kann. Denn die in diesem Theater erfolgende Identitätsfindung enthält schon die Transzendierung über den Raum des Theaters hinaus in andere Verwirklichungsräume von Identität. So läßt sich auch das erstaunliche Phänomen erklären, daß das Theater- und Schauspielverständnis, zu dem Wilhelm in den *Lehrjahren* zuletzt gelangt – das Konzept eines 'symbolischen Theaters' – Goethes eigener Praxis als Leiter des Weimarer Hoftheaters entspricht und Goethe seine Figur dennoch über das Theater hinausgehen ließ. Goethe gelangt zu einer 'Aufgabe' der theatralischen Sendung derart, daß das Theaterkonzept, das die *Lehrjahre* zuletzt entwerfen, die 'theatralische Sendung' zugleich anerkennen und transzendieren, wobei dem neuen Theaterkonzept zentrale Felder moderner Identitätsbegründung integriert werden.⁵

II

Mit welchen Formen von Schauspielkunst und Theater kommt Wilhelm in der *Theatralischen Sendung* in Berührung und worin liegt deren Beschränkung? Am Beginn steht das Puppen-, genauer: das Marionettentheater.⁶ Die Puppen sind an sich selbst, unabhängig von dem, was sie jeweils darstellen, nichts, leblose Dinge, Stoff- und Papierfetzen, in Schachteln achtlos zusammengepackt (vgl. *ThS* 12). Ihr „Geheimnis“ ist, wie sie lebendig werden. Daher vergleicht der Erzähler den Blick

bzw. aus der *Theatralischen Sendung* als solche sofort erkennen zu lassen, erhalten Zitate aus den ersteren die Sigle *L* (statt *VII*), Zitate aus den letzteren die Sigle *ThS* (wobei zitiert wird nach: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, dtv Gesamtausgabe Bd. 14 – identisch mit der Artemis-Ausgabe –, München 1962).

⁵ Hierzu ausführlicher: Gerhard Neumann, *Der Wanderer und der Verschollene. Zum Problem der Identität in Goethes 'Wilhelm Meister' und in Kafkas 'Amerika' – Roman*, in: J. P. Stern und J. J. White (Hg.), *Paths & Labyrinths. Nine Papers from a Kafka Symposium*, London 1985.

⁶ Vgl. *ThS* 12, 15 u. ö.

hinter die Kulissen auf die Mechanik des Puppentheaters mit dem Innwerden des Unterschieds der Geschlechter; denn dies verweist das Kind in ebenso geheimnisvoller Weise auf das Entstehen von Leben.

Das Materielle der Puppe, ihre Eigenwirklichkeit, hat lediglich Zeichenwert. Entsprechend schreibt Schiller 1782, d. h. in der Entstehungszeit der *Theatralischen Sendung*:

Beinahe möchte man den Marionetten wieder das Wort reden und die Maschinisten ermuntern, die Garrickischen Künste in ihre hölzerne Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlichermaßen in den Inhalt, den Dichter und Spieler dreiteilt, von dem letztern zurücktreten und sich mehr auf dem ersten versammeln.⁷

Das Puppentheater ist ein Theater nur der Bedeutungen, es kennt keine Spannung zwischen Spielfigur und bedeutetem Spiel. Seine Dynamik gewinnt es aus dem Bezug zwischen jeweiligem Spiel und nächstem bzw. anderen möglichen Spielen entsprechend dem abrufbaren Stoffreservoir. Entsprechend wechselt Wilhelm als Puppenspieler ständig von einer Spielwelt zu anderen. Wenn er sich dabei bevorzugt mit dem Materiellen des Puppentheaters beschäftigt, mit den Kostümen und Ausstattungen, so ist dies, da die Puppen an sich nichts sind, nur Zeichenwert haben, schon immer ein Leben in den Stücken. Damit wird die 'Fehlleistung'⁸ verständlich, die Wilhelm und seinen jugendlichen Freunden unterläuft, nachdem sie vom Puppentheater zum Laienspiel übergegangen sind. Immer noch beschäftigen sie sich bevorzugt mit den Ausstattungen und werden erst im Augenblick der Aufführung inne, daß sie keinen Spieltext haben. Mit Kostümen und Kulissen beschäftigt, lebten sie ganz in der Welt des bedeuteten Spiels; die Brücke vom Spieler zum bedeuteten Spiel – das wäre der Spieltext gewesen – war eingezogen.

Reziprok zu einem Theater nur der Bedeutung steht ein Theater, das nichts bedeutet, bzw. für das das Bedeutete nur sekundär ist, das keine gespielte Welt aufbaut, sondern nur den Körper des Spielers in seinen Künsten zeigt. Es ist dies das erste professionelle 'Theater', dem Wilhelm auf seiner Reise begegnet: eine Gesellschaft von *Seiltänzern, Springern, Gauklern* (*ThS* 107). Die Vorführungen dieser Künstler, ihre 'Zeichen', wollen nicht primär etwas bedeuten, d. h. auf etwas anderes, Abwesendes verweisen, sondern präsentieren nur sich selbst, Körper, die hier und jetzt ihre Kunststücke aufführen und nur dies zeigen wollen: ihre Beweglichkeit und Geschicklichkeit, ihre scheinbare Überwindung der Naturgesetze, ihr Sich-aufs-Spiel-setzen. Aus dieser Seiltänzer- und Springer-Truppe kommt Mignon: an ihr wird deutlich, was diese Art Theater vorstellt – kunstvolle Körper-

⁷ *Über das gegenwärtige deutsche Theater*, in: Fr. Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, S. 813.

⁸ Begriff nach Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud, 1940ff., Bd. IV, London 1941.

technik (der Eiertanz⁹) – und wie diese Technik erworben wird: durch die physische Gewalt des Lehrers.

Die Körpertechniken werden entwickelt und tradiert (das zeigt der Bericht über Serlos Ausbildung zum Schauspieler, vgl. L 268f.), indem dem Körper Gewalt angetan wird. Die *Theatralische Sendung* stellt Serlo als Nachahmungsgenie vor (ThS 294), die *Lehrjahre* leiten diese Genialität aus der vollendeten Körperbeherrschung her:

Sein Vater, überzeugt, daß nur durch Schläge die Aufmerksamkeit der Kinder erregt und festgehalten werden könne, prügelte ihn beim Einstudieren einer jeden Rolle zu abgemessenen Zeiten; nicht, weil das Kind ungeschickt war, sondern damit es sich desto gewisser und anhaltender geschickt zeigen möge. ... Er wuchs heran und zeigte außerordentliche Fähigkeiten des Geistes und Fertigkeiten des Körpers, und dabei eine große Biagsamkeit sowohl in seiner Vorstellungsart, als in Handlungen und Gebärden. Seine Nachahmungsgabe überstieg allen Glauben. (L 268f.)

Das Erlernen der Körpertechniken, deren Vorführung auf nichts verweist, keine Spielwelt aufbaut, wird zur Voraussetzung, sich in alles versetzen, alles spielen zu können. Der durch vollendete Technik allseits disponibel gemachte Körper läßt wie die Puppe kein Spannungsverhältnis zwischen Spieler und gespielter Bedeutung aufkommen. Als Nachahmungsgenie verschwindet der Spieler in der gespielten Bedeutung. So kehrt, von der entgegengesetzten Seite her, die Vorstellung der Puppe wieder, mit der Mignons Darbietung auch in Verbindung gebracht wird.

... sie verband sich die Augen, gab das Zeichen und fing zugleich mit der Musik, wie ein aufgezoogenes Räderwerk, ihre Bewegungen an ... Unaufhaltsam wie ein Uhrwerk lief sie ihren Weg... (L 115f., vgl. ThS 161f.)

Ein zweites Theaterkonzept hat damit Umriß gewonnen: Theater, das auf artifizierlicher Körpertechnik aufbaut. Die *Theatralische Sendung* gibt ihm einen größeren Raum, beruft es als Theater mit einer eigenständigen, wenn auch jetzt verloren gehenden Tradition, zuerst in der Truppe der Seiltänzer und Springer, dann in der Truppe Madame de Rettis, die in den *Lehrjahren* nicht mehr vorkommt. Madame de Retti hat auf der einen Seite Mignon übernommen, auf der anderen Seite stimmt sie – hinter der doch mit der spektakulären Vertreibung des Harlekin Gottscheds Theaterreform durchsichtig wird (vgl. ThS 127) – ein Loblied der *Commedia dell'arte* an, deren Figuren ja nicht nur durch die jeweiligen Masken, sondern ebenso durch artifizierliche Körpertechnik, d. i. durch die Fähigkeit zum „grotesken Bewegungsstil“,¹⁰ charakterisiert sind. Die *Lehrjahre* drängen die Vorstellung dieses Theaterkonzepts stärker zusammen. Sie werten es ab, insofern der Verweis auf die *Commedia dell'arte* fehlt, es jetzt nur in der untersten Schicht der fahren-

⁹ Vgl. ThS, 4. Buch, 3. Kap. bzw. L 2. Buch, 8. Kap.

¹⁰ Hierzu: Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957, S. 39ff.

den Seiltänzer und Gaukler berufen wird, bei denen Mignon jetzt weilt. Zugleich aber wird das Theater der artifizierlichen Körpertechniken entschieden anerkannt, da es – am Beispiel Serlos – in einen 'höheren Zusammenhang' eingebunden wird. Der geschickte Körper gewinnt, gerade weil er auf nichts verweist, die Fähigkeit, sich in alles zu verwandeln.

Beschränkt sind die bisherigen Schauspielformen darin, daß sie nur einen Pol der 'theatralen Dopplung'¹¹ akzentuieren. Theater besteht in der gleichzeitigen Anwesenheit von Produzierenden und Zuschauern, die beide zugleich Produzent und Produkt, Teil der Wirklichkeit und Abbildung der Wirklichkeit sind. Der Spieler, der die Spielfläche betritt, zeigt an, daß er sich verdoppelt. Er ist ein Mensch, der die Fläche betritt und etwas anderes als er ist. Auch das Gezeigte ist doppelt: wenn die Rolle dies vorsieht, hat der Spieler z. B. ein wirkliches Sterben vorzuführen, ohne in Wirklichkeit zu sterben. Weiter erhält noch der individuellste Vorgang auf der Bühne dadurch, daß er vor Zuschauern aufgeführt wird, die sich gegenüber den Spielern in der Mehrheit befinden, einen Aspekt, für mehr als nur für sich gültig zu sein. Jede Äußerung auf der Bühne steht nicht nur für sich selbst, sondern zugleich für ein anderes, ist Zeichen eines menschlichen Verhaltens, hat Handlungssinn.

In beiden Romanfassungen akzentuiert das Puppentheater nur den Pol 'gespielte Welt'. In ihr verschwindet die Wirklichkeit der Spieler. Entsprechendes gilt für das Theater der artifizierlichen Körpertechnik, sofern es der Darbietung vollendeter Nachahmungs- und Verwandlungskunst dienstbar gemacht ist. Für sich genommen, weist das Theater der artifizierlichen Körpertechnik auf die Gegenmöglichkeit, d. i. nur den Pol des Spielers zu akzentuieren. Der jeweilige Körper 'zitiert' dann mittels seiner Technik ein Paradigma (Springer, starker Mann, Seiltanz) in die Gegenwart, verleiht ihm mit seinem Körper, mit seiner Wirklichkeit ein neues Sein.¹² Dieses Theaterkonzept beschränkt sich nicht auf die 'niedere Welt' des Circus, der Akrobatik, also des Jahrmarkts. Wilhelm lernt es auf seiner Reise auch als Konzept eines anspruchsvollen Theaters, ja der herrschenden Theaterform kennen. Es ist das Theater, in dem jeder Spieler ein bestimmtes 'Fach' repräsentiert, das ihm 'auf den Leib geschrieben' ist: der erste Held, die Heroine, der Liebhaber, der Pedant, der Polterer usw. So präsentiert sich die Truppe, die sich nach der Flucht Madame de Rettis um Melina neu geschart hat, dem Grafen (vgl. ThS 198f.).

Die Spieler sind in solchem Theater auf 'Fächer' festgelegt, spielen jeweils ein Fach: sich selbst. Die Verbindung zwischen 'Fach' und Spieler ist dabei nicht

¹¹ Die Kategorie der 'theatralen Dopplung' wird gebraucht im Sinne von: Manfred Wekwerth, *Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen*, München 1974.

¹² Der Unterschied zwischen Puppentheater als Theater nur der Bedeutung und dem Theater der artifizierlichen Körpertechnik wird mißachtet, wenn Mignon in der Extrapolation nur einer Textstelle (ThS 162, L 115f.) vom Begriff der Marionette her gedeutet wird: Hellmut Ammerlahn, *Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel*, in: *DVjS* 42, 1968.

'natürlich', sondern okkasionell. Sie wird festgelegt und eingeschrieben nach der Forderung der Situation. Der Graf verdeutlicht dies Prinzip, wenn er zu aller Überraschung einen *Pedanten* als großen Schauspieler herausstellt. Die Übertragung dieses Faches hat bei dem Spieler eine bestimmte körperliche und geistige Haltung hervorgebracht, die er auch außerhalb des Theaters nicht mehr aufgibt, so ist sie erst ein 'Habitus' und nicht mehr Spiel:

Es pflegte dieser Mensch, der sonst gar nicht in Betrachtung kam, gewöhnlich den Pedanten, Magister und Poeten zu spielen und mußte meistens die Rolle übernehmen, wenn jemand Schläge kriegen oder begossen werden sollte. Er hatte sich gewisse kriegende, lächerliche, furchtsame Bücklinge angewöhnt und seine stockende Sprache, die zu seinen Rollen paßte, machte gewöhnlich das Volk lachen... Er nahte sich auf eben die Weise dem Grafen, neigte sich vor demselbigen und beantwortete seine Fragen auf die Art, wie er sich in seinen Rollen auf dem Theater zu gebärden pflegte. Der Graf sah ihn mit einer gefälligen Aufmerksamkeit eine Zeitlang als wie mit Überlegung an und rief, indem er sich zu der Gräfin wendete: Mein Kind, betrachte mir diesen Mann genau, ich hafte dafür, dies ist ein großer Schauspieler oder kann einer werden. Der Mensch machte von ganzem Herzen einen albernen verschämten Bückling, so daß der Graf überlaut lachen mußte. Geh' Er nur! geh' Er nur! rief der Herr aus; Er machet seine Sachen exzellent. (ThS 198)

Als Konsequenz des Theaters der Rollenfächer wird gezeigt, daß dem Schauspieler 'sein' Fach auch über die Grenzen des Theaters hinaus wirksam bleibt, daß er es auch jenseits des Theaters weiterspielt. Damit aber kam im 18. Jahrhundert das Theater der 'habitualisierten Fächer' einem gesellschaftlichen Bedürfnis entgegen.

Gottscheds Theaterreformen und Lessings theaterkritisches Wirken zeigen einen Prozeß an, in dessen Verlauf sich das Theater – gegen die höfische Tradition – als eine bürgerliche Institution etablierte, zu einem Forum 'bürgerlicher Öffentlichkeit'¹³ wurde. Es erscheint als Ort, an dem der Bürger sich als 'ganzer Mensch' erfahren kann, als Mensch, der mit allen seinen Fähigkeiten zu agieren vermag. So wird das Theater zum Sehnsuchtsziel eines zweiten, intensiveren Lebens, als es die bürgerliche Wirklichkeit je ermöglichen kann. Zeugnis der hieraus entspringenden 'Theatromanie' gibt Wilhelms Theaterwallfahrt ebenso wie – tragischer gewendet – der *Anton Reiser*. Damit das Klären der eigenen Lebensproblematik, das Agieren als 'ganzer Mensch' aber geleistet und erfahren wird, müssen Szene und Schauspielkunst möglichst lebensähnlich werden. So führt die gesellschaftliche Funktion des Theaters im 18. Jahrhundert, Forum bürgerlicher Öffentlichkeit zu werden, zur Illusionsbühne, wie sie Diderot in Frankreich schon gefordert hatte,¹⁴ die dann aber in Deutschland, wo das Bürgertum vom gesellschaftlichen und politischen Prozeß viel stärker ausgeschlossen war, rigoroser in Theaterpraxis umgesetzt wurde. Die Illusionsbühne fordert möglichst vollkommenes Nach-

¹³ Begriff nach: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied, Berlin 1962.

¹⁴ Hierzu ausführlicher E. Catholy, s. Anm. 1.

ahmen des individuellen menschlichen Verhaltens, Aufgeben des Kontakts zum Publikum: die Schauspieler haben z. B. nur noch Kontakt unter sich, sprechen nicht mehr, wie im höfischen Theater die Regel und von Goethe wieder gefordert, zugleich zum Publikum. Prinzip der Illusionsbühne ist, die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit zu verwischen. Und genau hierin deckt sich die Illusionsbühne mit dem Theater der 'habitualisierten Fächer'. Indem der Spieler 'sein Fach' auch im Leben weiterspielt, hat er die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit gleichfalls aufgehoben.

Die Illusionsbühne, die sich im 18. Jahrhundert mit Wirkung bis heute durchgesetzt hat und gegen die Goethe als Leiter des Weimarer Hoftheaters wirkte, steht am Kreuzpunkt zweier Entwicklungen. Sie bildet sich aus, wo das gesellschaftliche Bedürfnis nach einem Theater als Forum bürgerlicher Öffentlichkeit auf die Tradition eines Theaters der 'habitualisierten Fächer' trifft, wo mithin das bürgerliche Leben zu einem nicht mehr höfischen, sondern bürgerlichen Theater drängt und gleichzeitig die nicht mehr plebejischen, sondern bürgerlichen Theater-Spieler mit ihren 'Fächern' ins Leben drängen. Wilhelm stellt solch eine Einschreibung eines Faches – bei ihm des tragischen Helden – vor. Er liest Shakespeare und findet, was in seinem Leben bisher undeutlich war, erfüllt und entwickelt vor (vgl. *ThS* 239). Fasziniert von der neu eröffneten Welt, verfällt er ganz dem Habitus Shakespeare'scher Helden. Er gibt sich auch im Leben als Hamlet, ahmt dessen Kleidung nach, behandelt die andern in der Manier Shakespeare'scher Helden (vgl. *ThS* 244f.), verschmilzt zuletzt mit der Figur:

Auch die Last der tiefen Schwermut war er geneigt auf sich zu nehmen, und die Übung der Rolle verschlang sich dergestalt in sein einsames Leben, daß endlich er und Hamlet eine Person zu werden anfangen. (ThS 269)

Zuletzt gibt Wilhelm an der Figur des Hamlet ein Resümee seines aufhaltsamen, nicht zielstrebigem Weges zum Theater, wird die Beschreibung der Figur zur Selbstinterpretation. Serlos theaterpraktischer Kritik am zähen Handlungsfortgang des Stücks hält Wilhelm entgegen:

Es gefällt uns wohl, es schmeichelt uns so sehr, wenn wir einen Helden sehen, der durch sich selbst handelt, der liebt und haßt, wenn es ihm sein Herz gebietet, der unternimmt und ausführt, alle Hindernisse abwendet und zu einem großen Zwecke gelangt. Die Geschichtsschreiber und Poeten haben uns glauben lassen, daß ein so stolzes Los dem Menschen fallen könne. Unser Stück lehrt anders. Hier hat der Held keinen Plan, aber das Stück hat einen. (ThS 283f.)

Der Ausblick, den die *Theatralische Sendung* gibt, ist das Konzept des Illusionstheaters, in dem das Bedürfnis nach Theater als Ort bürgerlicher Öffentlichkeit und die Tradition eines Theaters der habitualisierten Fächer zusammenkommen: Wilhelm, der Hamlet in seiner Lebenswirklichkeit schon ist, sich und seine Zeit in Hamlet ausspricht, wird in Serlos Theater eintreten und den Hamlet spielen. Die Grenze von Theater und Wirklichkeit wird aufgehoben sein.

Die *Lehrjahre* geben beiden Theaterkonzepten schärfere Kontur, weil sie im Fortgang Distanz zu beiden aufbauen. Das Theater der 'habitualisierten Fächer' wird jetzt explizit benannt, dabei des Grafen Vorliebe für den Pedanten und Harfner aus der Auffassung erklärt, diese spielten auch *im gemeinen Leben* ihre Rolle weiter:

Der Graf glaubt, daß es zur Illusion sehr viel beitrage, wenn der Schauspieler auch im gemeinen Leben seine Rolle fortspielt und seinen Charakter souteniert: deswegen war er dem Pedanten so günstig, und er fand, es sei recht geschickt, daß der Harfner seinen falschen Bart nicht allein abends auf dem Theater, sondern auch beständig bei Tage trage, und freute sich sehr über das natürliche Aussehen der Maskerade. (L 208)

Berühmt ist auf der anderen Seite Wilhelms Brief an Werner, der gleichfalls erst in den *Lehrjahren* steht, und worin – reziprok zum Theater der habitualisierten Fächer – das Theater als Ort intensiveren Lebens, der Selbsterfahrung des Bürgers als eines ganzen Menschen, damit zugleich der Begründung bürgerlicher Öffentlichkeit gefeiert wird:

... Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung. ... Du siehst wohl, daß das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist, und daß ich mich in diesem einzigen Elemente nach Wunsch rühren und ausbilden kann. ... (L 291f.)

Das Loblied auf das Theater hat aber nicht nur im *Flieh! Jüngling, flieh!* (L 328) nach der *Hamlet*-Aufführung seinen Widerruf; die Auflösung der Grenze zwischen Fach und Spieler, zwischen Bühne und Wirklichkeit, die aus der Vorstellung eines intensiveren Lebens als 'ganzer Mensch' auf dem Theater folgt, lernt Wilhelm jetzt noch während der Arbeit an der *Hamlet*-Produktion als falsche Tendenz einsehen. Wenn Aurelie verkündet, daß sie auch in ihrer Lebenswirklichkeit nicht aufhören werde, ihre Rolle – Ophelia – zu sein:

Nur eins weiß ich leider: das Gefühl, das Ophelien den Kopf verrückt, wird mich nicht verlassen (L 306),

wartet Wilhelm mit der überraschenden Einsicht auf:

eigentlich hat mein Wunsch, den Hamlet zu spielen, mich bei allem Studium des Stücks aufs äußerste irreführt. Je mehr ich mich in die Rolle studiere, desto mehr sehe ich, daß in meiner ganzen Gestalt kein Zug der Physiognomie ist, wie Shakespeare seinen Hamlet aufstellt. (L 306)

Wilhelm weiß sich jetzt von Hamlet unterschieden und doch spricht er sich auch hier in Hamlet aus, hat er ihn also zugleich in sich. Er ist weiterhin Hamlet und weiß doch Hamlet als ganz anderen. Damit anerkennt und entfaltet Wilhelm beide Pole der theatralen Dopplung – und eben hierin ist ein prinzipiell anderes Theaterkonzept erreicht.

III

Die bisherigen Theaterkonzepte lösten die theatrale Dopplung nach einer Seite hin auf, in den *Lehrjahren* aber lernt Wilhelm dies Prinzip anerkennen: daß er Spieler und gespielte Figur gleichzeitig ist, nicht das eine im andern verschwinden lassen kann. Mit der *Hamlet*-Produktion, die erst die *Lehrjahre* bis zur Aufführung gedeihen lassen, gibt Goethe den Entwurf eines neuen Theaterkonzepts, eines 'symbolischen Theaters'. Es ist dies der Angelpunkt des neuen Romans, Fluchtpunkt für die Umakzentuierung, die die Umschrift an den Theaterkonzepten vornimmt, mit denen Wilhelm auch in den *Lehrjahren* konfrontiert wird; zugleich kommen in ihm die neuen Felder der Identitätsfindung zusammen, die der Roman entwirft.

Ein wesentlich neues Feld ist die Intimität der Kleinfamilie, ihre Triebdynamik als Rahmen der Ichbildung.¹⁵ In den *Lehrjahren* ist es nicht mehr ein neutraler Erzähler, sondern Wilhelm selbst, der seiner Mutter die Geschichte vom Puppentheater wieder erzählt, ihr, die jetzt (statt der Großmutter väterlicherseits) das Puppentheater geschenkt hat, nicht weil Wilhelm hiervon schon fasziniert war – das Geschenk weckt die Faszination erst –, sondern weil sie selbst das Theater liebt (vgl. L 11f.). Von Beginn an ist derart das Puppentheater in einem 'höheren Zusammenhang' aufgehoben, eingerückt in eine Konstellation des verschobenen Begehrens. Die Mutter überträgt ihre Lust, die sie am Theater hat, auf das Geschenk des Puppentheaters, was im Knaben den Wunsch nach dem Theater als gleichbedeutend mit dem Wunsch nach der Lust der Mutter weckt, die diese auf das Theater übertragen hat. Im traulichen Gespräch bestätigen sich Mutter und Sohn in der übertragenen Erfüllung am Theater den gemeinsamen Wunsch:

Schelten Sie das Puppenspiel nicht, lassen Sie sich ihre Liebe und Vorsorge nicht gereuen! ... es haben uns diese Scherze manche vergnügte Stunde gemacht. (L 12, 14)

Das Puppentheater ist in der trauten Gemeinschaft von Mutter und Sohn libidinös aufgeladen – gegen den versagenden Dritten, den Vater, der auf es schilt. Entsprechend kann der Erzähler zu Wilhelms Liebe kommentieren:

... seine Leidenschaft zur Bühne verband sich mit der ersten Liebe zu einem weiblichen Geschöpfe... (L 14)

Allerdings darf dies nicht auf die Liebe zu Mariane bezogen werden. Mariane schläft über Wilhelms Erzählung vom Puppentheater ein; denn diese zeigt ihr ja nur, daß sie in Wilhelms Liebe zum Theater bloß eine Stellvertreterin ist. Wilhelms Weg zum Theater und durch die verschiedenen Theater hindurch ist jetzt

¹⁵ Ausführlich untersucht diesen Komplex am *Wilhelm Meister*: Friedrich A. Kittler, *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*, in: G. Kaiser und F. A. Kittler, *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Göttingen 1978.

von Beginn an ein inszenierter, von der Mutter inszeniert, während sich der Weg über das Theater hinaus von den väterlichen Instanzen der Turmgesellschaft inszeniert erweisen wird.

Das Puppentheater, in dessen Erinnerung Mutter und Sohn gemeinsam lustvoll schwelgen, ist nicht selbst die Wunscherfüllung. Es ist der Ausdruck von Liebe, der unter der Gewalt eines verbietenden Dritten – gerade noch – möglich ist. So führt der Roman an ihm die *symbolische Ordnung* ein:¹⁶ als Transformation des negierten Wunsches. Das Wesen des Theaters ist damit auf ein weiteres zentrales Feld der Identitätsbildung bezogen. Das Theater mit seiner konstitutiven Dopplung von Sein des Spielers und erzeugter Bedeutung der gespielten Welt, von Körper und Ausdrucksgebot, wiederholt den Vorgang, der in der Geschichte jeder Ich-Bildung zu leisten ist, den Übergang vom Ordnungslosen begehrender Körper – unter der Gewalt der versagenden Instanz – zur symbolischen Ordnung der Zeichen, die Grenze und damit Gestalt erst setzt: Ich-Bildung als Transformation von Körper in Zeichen, von Natur in Kultur. Derart triebdynamisch eingeführt, hat das Theater in den Formen, in denen es Wilhelm begegnet, immer einen Moment des Mangels, solange es nicht seine 'Aufhebung' in einem höheren Verweisungszusammenhang mitzugestalten vermag. Das wird erst mit dem Anerkennen der theatralen Dopplung und dem darin entwickelten symbolischen Theater erreicht.

Die Einschränkungen, die die Umschrift der *Lehrjahre* an den Theaterformen vornimmt, denen Wilhelm begegnet, erklären sich leicht vom Entwurf eines symbolischen Theaters als neuem Fluchtpunkt her. Das Theater der virtuoson Körper-technik, auf ihm aufbauend der Nachahmungs- und Verwandlungskunst, wird an Serlos Theaterlaufbahn schärfer herausgearbeitet und dabei explizit eingeschränkt. Ihm fehle die Verweiskraft, es werde ohne *eigentliche Erfindungskraft* (L 271), bei *innerlicher Kälte des Gemüts* (L 272) betrieben. Am Theater der 'habitualisierten Fächer' wird, wie erläutert, das Illusionäre im Verwischen der Grenze von Kunst und Leben stärker herausgestellt; das Theater wiederum als Ort intensiveren Lebens, der Selbsterfahrung als eines 'ganzen Menschen', d. h. als Ort bürgerlicher Öffentlichkeit, bleibt nicht glaubhaft, da es zwar mit Pathos verkündet, durch den Fortgang der Ereignisse dann aber negiert wird.

Die Umschrift der *Lehrjahre* kulminiert in der *Hamlet*-Produktion. Wilhelm lernt jetzt – bei aller Identifikation mit dem Helden – sich als Spieler von der gespielten Figur zu unterscheiden. Schon die Identifikation mit Hamlet wird zurückhaltender gestaltet. Die Formulierung, daß Wilhelm und Hamlet *eine Person zu werden anfangen* (ThS 269), ist in die *Lehrjahre* nicht übernommen. So

¹⁶ Die Kategorie „symbolische Ordnung“ wird verwendet im Sinne von: Jacques Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: Lacan, *Schriften I*, hg. von N. Haas, dt. Olten 1973. Lacan folgend stellt Julia Kristeva den 'Eintritt in die symbolische Ordnung' ins Zentrum ihrer literaturtheoretischen Überlegungen in: J. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, dt. Frankfurt 1978.

wird auch leichter nachvollziehbar, daß Wilhelm seinen Helden sogar als physiognomisches Gegenbild seiner selbst (als *blond und fett*) vorstellen kann (L 306f.).

Einsicht in die theatrale Dopplung gewinnt aber nicht nur der Held, sie wird darüberhinaus im Roman selbst funktional: der Autor macht entscheidend von ihr Gebrauch. Zuerst zu Wilhelm: mit dem Innewerden der theatralen Dopplung wird er zum ersten Dramaturgen. Wenn es nicht mehr möglich ist, sich als Spieler an die Stelle des Protagonisten zu setzen, bzw. mit der zu spielenden Figur eins zu werden, muß eine Brücke vom Hier und Jetzt, der Spieler wie der Zuschauer, zur Wirklichkeit des Stücks und Helden geschaffen werden. Wilhelm findet sie, indem er unterscheidet zwischen den *großen innern Verhältnissen der Personen und Begebenheiten* (L 295), die eigentlich dramatisch und den äußeren Umständen der Handlung, die eher romanhaft seien (L 296). Es ist dies eine Distanzierung von Shakespeare als zu romanhaft, die Goethe selbst später (im Essay *Shakespeare und kein Ende*, 1815) noch verstärken wird. Hier dient die Unterscheidung zu einem historisch-hermeneutischen Argument. Die romanhaften äußeren Umstände seien für die Engländer, die Geschehen um Schiffe, Seereisen, Wechsel der Orte, Kaperfahrten etc. gewohnt waren, nicht verwirrend gewesen; für den deutschen Leser des 18. Jahrhunderts, der eine andere Erfahrungsstruktur habe, sei es dagegen erlaubt, die *zerstreuenden Motive alle auf einmal wegzuworfen und ihnen ein einziges zu substituieren* (L 296). So führt Wilhelm die *Bearbeitung* (L 302) von Stücken ein,¹⁷ wird er zum ersten Dramaturgen.

Als Spieler und Dramaturg zugleich verwirklicht Wilhelm den Wunsch, den die erste Bekanntschaft mit dem Puppentheater schon weckte:

... zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein, zugleich meine Hände verdeckt im Spiel zu haben und als Zuschauer die Freude der Illusion zu genießen. (L 18f., auch ThS 10)

Fasziniert von der Figur, die er spielt, läßt sich Wilhelm in die Illusion des Stücks ziehen; als Bearbeiter ist er zugleich Vertreter des Autors (*Ich bin überzeugt, daß Shakespeare es selbst so würde gemacht haben*, L 295) und Anwalt des Publikums (indem er auf dessen historisch-hermeneutische Situation eingeht). So ist er Produzent und Produkt, illusioniert und desillusioniert, gespielte Figur und Zuschauer zugleich, löst er nicht das eine zugunsten des andern auf.

In einer anderen Weise bedient sich der Autor der theatralen Dopplung. Er läßt auf der Ebene des gespielten Stücks wie der Wirklichkeit der Spieler in gewisser Hinsicht gleiche, in anderer Hinsicht aber gerade gegenläufige Dramen ablaufen.

¹⁷ Zur Theorie der 'dramatischen Bearbeitung' auf der Grundlage von Hermeneutik und Intertextualität (ausgehend von einem frühen Zeugnis dramatischer Bearbeitung in Shakespeares *Hamlet* selbst) vgl. Verf., *Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur*. Heiner Müllers *Shakespeare Factory*, erscheint in: *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West, Jahrbuch* 1989.

Wilhelm spielt die Hauptrolle im bürgerlichen Theater einer Großstadt, umworben vom Theaterdirektor und selbst der spiritus rector der ganzen Produktion. So erfüllt er den von der Mutter geweckten und für die symbiotischen Wünsche von Mutter und Sohn stehenden Traum vom Theater. Er verwirklicht diesen Traum als Spieler, in der dargestellten Welt aber gibt er einer Figur und einem Drama Leben, das die ödipale Konstellation als tragische vorführt. Hier bleiben die symbiotischen Wünsche versagt, zerbricht Hamlet an der Macht des versagenden Dritten. Als Spieler, im Raum des Theaters als Ort der Stellvertretung, der symbolischen Ordnung, agiert Wilhelm die symbiotischen Wünsche aus, die er in dem, was er spielt, gerade als nicht ausagierbar wiederholt. In solcher Paradoxie bestimmt Goethe das Symbol:

Es [das Symbol] ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengesetztes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.¹⁸

In seinem paradoxen Gehalt reinszeniert das Theaterspiel die ödipale Konstellation des Eintritts in die symbolische Ordnung. Das Spannungsfeld von verschobener Erfüllung und erneuter Negation des geweckten Wunsches bleibt dabei bestehen und verweist damit auf immer neues Wiederholen dieser Konstellation. So steht Wilhelm mit dem Theaterspielen im Bann der ersten Inszenierung des mütterlichen Wunsches. Wenn er als Hamlet aber die ödipale Konstellation wiederholt, geschieht auf der Ebene des Spielens etwas Neues, das ihn aus dem Bann der mütterlichen Inszenierung des Wunsches heraustreten läßt. Nicht nur hat er in der Auseinandersetzung mit dem Stück als Spieler und Dramaturg Abstand zur Figur gewonnen, während des Spiels gestaltet sich vielmehr für den Spieler die ödipale Konstellation entscheidend um. Ein Geist tritt auf, in dem der Spieler Wilhelm (nicht nur die gespielte Figur Hamlet) seinen Vater zu vernehmen glaubt und dieser Vater wehrt nicht mehr das Theater ab, sondern 'spielt mit', trägt durch sein rätselhaftes Erscheinen entscheidend zum Erfolg des Stücks bei, da er Wilhelm zu einer besonders mitreißenden Spielweise führt. Mit dem Auftritt des Vater-Geistes ist der Erfolg des Stücks gesichert:

Nun ging das Stück seinen unaufhaltsamen Gang fort, nichts mißglückte, alles geriet; das Publikum bezeugte seine Zufriedenheit; die Lust und der Mut der Schauspieler schien mit jeder Szene zuzunehmen. (L 323)

Was in der gespielten Welt versagt ist, erfüllt sich dem Spieler durch Stellvertreter. Die *Hamlet*-Aufführung wird zur Achse des Romans. Das Spiel weist rückwärts, reinszeniert noch einmal den mütterlichen Wunsch bis zu einer stellvertretenden Erfüllung. Denn nach dem Spiel findet Wilhelm eine Stellvertreterin der Mutter in seinem Bett: Philine, die im Spiel, im Spiel des *Hamlet*, die Königin spielt, die auf

¹⁸ *Philostrats Gemälde*, WA Abt. I, 49, I (142).

Hamlets Mutter verweist, deren Liebe Hamlet gerade versagt bleibt. Zugleich weist das Spiel nach vorn; denn es bricht den Bann einer 'Bildung' im Zeichen der Mutter. Durch eine helfende Vaterrepräsentanz gewinnt Wilhelm Distanz zum Theater, das bisher der Ort der transformierten und bewahrten, immer neu reaktivierte mütterlichen Wünsche war.

So macht der Erzähler von der theatralen Dopplung, die er seinen Helden lernen läßt, selbst Gebrauch und bildet damit die *Hamlet*-Aufführung nach rückwärts wie vorwärts zum Brennpunkt eines umfassenden Verweisungssystems. Im Singulären dieser Aufführung ist das Ganze des Romans enthalten, seine Theorie der Bildung wie seine Theorie des Theaters. Die Szene erhebt sich damit zum Symbol in der bekannten Bestimmung Goethes: das Besondere ist ausgesprochen, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. (XII, 471)

Erst mit der Hamlet-Szene gewinnt Wilhelms Weg als ein Weg der Bildung seine entscheidende Komponente. Der Roman gibt seine Theorie der Bildung nur begrenzt im vielzitierten Brief an Werner. Denn das dort formulierte Bildungskonzept, mit dem Wilhelm seinen Eintritt in das Theater begründet, wird durch den Handlungsfortgang zurückgenommen. Eine andere Bildungstheorie entfalten die Theaterszenen. Nicht Ausbildung der Fähigkeiten und Anlagen, nicht Spannung von Individuum und Gesellschaft, sind dann die Parameter von Bildung, diese erscheint vielmehr - von der Puppentheaterszene her - als ein Erwecken von Wünschen, in die das frühe, symbiotische Verlangen transformiert wird. So ist Bildung eine Inszenierung, der Bildungsweg auf lange Zeit die immer neue Reinszenierung der eingesenkten Wünsche. In der *Hamlet*-Aufführung, bei der sich Protagonist wie Autor entscheidend der theatralen Dopplung bedienen, gelingt die Lösung aus diesem Sog der Reinszenierungen und damit erst die 'Bildung' eines stabilen Ich. Die *Hamlet*-Aufführung stellt diese Ablösung vor, indem sie zwei Vorgänge zusammenbringt, die wir psychoanalytisch als 'Trauerarbeit' und 'Triangulierung' beschreiben können.

Zur 'Trauerarbeit':¹⁹ Wilhelm spielt als Hamlet wieder das ödipale Drama, weiß sich aber jetzt als Spieler von Hamlet gerade unterschieden. So geht er die Konstellation noch einmal durch, an die er gebunden ist, weil in ihr die symbiotischen Wünsche transformiert sind, aber er wiederholt die Konstellation im Wissen, - als Spieler - ein anderer zu sein. Damit kommt die Ablösung vom mütterlichen Theater zustande. Weiter gefördert wird sie - und das ist der Aspekt der 'Triangulierung'²⁰ - durch Auftreten einer helfenden, zum Erfolg führenden Vaterrepräsen-

¹⁹ Begriff gebraucht im Sinne von Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München 1977.

²⁰ Zum Begriff der 'Triangulierung': Michael Rotmann, *Über die Bedeutung des Vaters in der Wiederannäherungs-Phase*, in: *Psyche* 32, 1978, H. 12.

tanz auf der Spieler-Ebene, die das Gespielte widerruft. Wieder kommt Wilhelm ein Theater zu Hilfe, aber eines, das vom Theater der immer neuen Reinszenierungen des Mutter-Wunsches befreit. Sehr stimmig enthüllt es sich daher zuletzt in der Inszenierung der Übergabe des Lehrbriefs als ein Theater der 'Lossprechung' (wie sie traditionell das Ende einer Lehrzeit markiert) und zugleich der Berufung zum Vater (womit Wilhelm wird, was er ist).

Das männlich bestimmte 'Theater' der Initiation in die Turmgemeinschaft antwortet als Antitypus der frühen Initiation in den mütterlichen Bann durch das Puppentheater. Die Gesellschaft väterlicher Repräsentanten, die nicht verneinen und vernichten, sondern helfend eingreifen, weil sie entsagen, löst den Bann des frühen Bildes (des persönlichen Mythos) vom leidenden Königssohn, der die Mutter des Königs liebt und schreibt als neue Legitimationsinstanz soziale Funktionen zu. Zugleich überführt sie den persönlichen Mythos blutiger Leidenschaft (die Amazone als Wiederkehr der Tankred-Chlorinde-Konstellation, die schon das Puppenspiel berief, vgl. *ThS* 18) in die domestizierte Form der Ehe, indem sie dem Helden Natalie, die *schöne Amazone* zuführt (*L* 605ff.).²¹ Indem so die Ablösung vom Theater als Sozialisierung persönlicher Mythen gestaltet wird, sind zugleich Legitimationsinstanzen für die Zeichenfelder der neuen Ich-Bildung entworfen.

In der *Hamlet*-Aufführung ist aber nicht nur die Bildungs-Theorie des Romans beschlossen, sondern auch eine neue Theater-Theorie. Es ist ein Theater, das die theatrale Dopplung entfaltet, statt sie nach einer Seite hin aufzulösen. 'Symbolisch' wird dieses Theater in doppeltem Sinn. Es ist triebpsychologisch gegründet als Reinszenierung des Eintritts in die symbolische Ordnung, d. h. als Wiederholung der Konstellation, die zum Theater 'berufen', den Wunsch nach ihm

²¹ Dem Verweisungszusammenhang beider 'persönlichen Mythen' geht ausführlich nach: Hans-Jürgen Schings, *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29, 1985. Neuere Interpretationen des *Wilhelm Meister* (Auswahl): Ilse Graham, *An Eye for the World: Stages of Realisation in 'Wilhelm Meister'*, in: I. Graham, *Goethe. Portrait of the Artist*, Berlin, New York 1977; Per Ohrgaard, *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'*, Kopenhagen 1978; David Roberts, *The Indirections of Desire: Hamlet in Goethes 'Wilhelm Meister'*, Heidelberg 1980; Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980; Ivar Sagmo, *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie. Eine Studie zu Goethes Roman 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'*, Bonn 1982; Winfried Barner, *Geheime Lenkung: Zur Turmgemeinschaft in Goethes 'Wilhelm Meister'*, in: *Goethes Narrative Fiction. The Irvine Symposium*, hg. von W. J. Lillyman, Berlin, New York 1983; Jochen Hörisch, *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt 1983; Wulf Köpke, *Wilhelm Meisters theatrale Sendung*, in: P. M. Lützeler (Hg.), *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart 1985; Monika Fiek, *Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in 'Wilhelm Meisters Lehrjahren'*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29, 1985.

Zum Hamlet-Motiv im *Wilhelm Meister*: David Roberts, *Wilhelm Meister and Hamlet. The Inner Structure of Book III of 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'*, in: *Publications of the English Goethe Society* N. S. 45, 1974/75; Mark Evan Bonds, *Die Funktion des 'Hamlet'-Motivs in 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'*, in: *Goethe Jahrbuch* 96, 1979; Kurt Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, Tübingen 1983.

geweckt hat, so daß die *Hamlet*-Aufführung die an ihr Ziel gelangte Geschichte (Entelechie) vorstellt. Zugleich aber inszeniert dieses Theater die Loslösung von sich selbst, seine notwendige Selbstaufgabe, damit sein Gehalt sich vollende, die Bildung des Ich. So gehört zum symbolischen Theater, wie Goethe es hier entwirft, die Selbstrücknahme als Verweisung über sich hinaus, ist dies Theater regressiv und progressiv zugleich. Geschuldet ist das Symbolisch-Werden in diesem umfassenden Gehalt der theatralen Dopplung. Entsprechend überrascht es nicht, daß Goethes eigene Theaterarbeit, wie er sie in seinen Schriften reflektiert, in ihr ihren Fluchtpunkt hat.

Goethes Theaterarbeit unterscheidet sich vom zeitgenössisch herrschenden Illusionstheater. Sie betont die Unterscheidung zwischen Spieler und gespielter Welt, zwischen Spielillusion und Publikum. So lobt Goethe an der römischen Komödie, daß

*der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde. ... Ebenso entsteht ein doppelter Reiz daher, daß diese Personen keine Frauenzimmer sind, sondern Frauenzimmer vorstellen. Der Jüngling hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studiert; er kennt sie und bringt sie als Künstler wieder hervor; er spielt nicht sich selbst, sondern eine dritte und eigentlich fremde Natur. Wir lernen diese dadurch nur desto besser kennen, weil sie jemand beobachtet, jemand überdacht hat und uns nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt wird.*²²

Zu diesem Kunstcharakter des Spiels erläutert Wilhelm von Humboldt in einem Aufsatz *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne*, den Goethe in den *Propyläen* veröffentlicht hat:

*Da alle Kunst ihrem Wesen nach Nachahmung ist; so hat der Künstler immer ein Vorbild, das er auf seine Weise darstellt. Das Vorbild des Schauspielers nun ist nicht gerade die Natur, sondern ein vor ihm und sogar unabhängig von ihm gemachtes Kunstwerk, die Tragödie des Dichters. Seine Kunst ist daher gebundener als andre und das Natürliche oder Unnatürliche seines Spiels darf daher nicht mehr durch eine unmittelbare Vergleichung mit der Natur, sondern durch eine mittelbare, mit der Behandlung derselben durch den Dichter beurtheilt werden.*²³

Die Illusionsforderung wird zugunsten eines Stilisierungswillens eingeschränkt, der der Dopplung von Spieler und Figur, Vorstellung und Publikum eingedenk ist, entsprechend dem Grundsatz:

Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes (§ 82, XII, 260),

²² *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt. Schriften zur Literatur*, Erster Teil, dtv. Gesamtausgabe Bd. 31, München 1962, S. 8f.

²³ Zitiert nach: *Propyläen. Eine periodische Schrift*. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe, Bd. 3, 1800, S. 87 (Fotomechanischer Nachdruck, Stuttgart 1965, S. 799).

woraus z. B. die Forderung abgeleitet wird:

Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen: nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern. (§ 40)²⁴

Immer aber steht die theatrale Dopplung unter dem Gesetz der Verweisung, wie es die Bemerkungen festhalten:

Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. (XII, 296)²⁵

Eben diese symbolische Verweisung spricht Goethe auch den *Lehrjahren* zu²⁶ und in ihr liegt beschlossen, daß das Theater nicht selbst zum Ziel werden kann, daß es über sich hinausweisen, daß es sich selbst aufheben muß, wie analog das *Tasso-Drama* auf ein Transzendieren des Raumes der Kunst hin gespannt ist, oder die *Faust-Tragödie* insgesamt in einer höheren Komödie aufgehoben wird, bzw. im einzelnen etwa der Helena-Akt sich zuletzt als theatralische Veranstaltung von Phorkyas/Mephisto bekennt. Immer aber, seit dem Entwurf der theatralen Dopplung im *Wilhelm Meister*, steht diese 'Aufgabe' des Theatralischen resp. Symbolischen unter der Forderung, die Anmut, die die theatrale Dopplung eröffnet, nicht verkommen zu lassen, jene spezifische Anmut, Charis und Charisma des Theaters, die Goethe in die Maxime zu fassen wußte:

*Schauspieler gewinnen die Herzen und geben die ihrigen nicht hin; sie hintergehen aber mit Anmut. (MuR 933, XII, 497)***

²⁴ *Regeln für Schauspieler*, in: *Schriften zur Literatur*, Erster Teil, s. Anm. 22, S. 45.

²⁵ Analog notiert Eckermann am 26. Juli 1826 die Äußerung: *Ich fragte, wie ein Stück beschaffen sein müsse, um theatralisch zu sein. 'Es muß symbolisch sein, antwortete Goethe. Das heißt: jede Handlung muß an sich bedeutend sein und auf eine noch wichtigere hinzielen.* J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hg. von H. H. Houben, Wiesbaden 1959, S. 137.

²⁶ Gespräch mit Kanzler von Müller, 22. Januar 1821 (zitiert: L 613) und Gespräch mit Eckermann vom 25. Dezember 1825 (zitiert L 614).

** Eine gekürzte Fassung erscheint in englischer Sprache in der Festschrift für Walter H. Sokel, Wayne State University Press, 1989.

Gellert und die *Wahlverwandtschaften*

von

Johannes Saltzwedel (Tübingen)

1

Goethe und Gellert – kein bemerkenswertes Thema: Zu gut scheinen alle Fakten gesichert, alle Urteile dokumentiert, alle Wirkungen geklärt. Albert Leitzmann beendete seinen summarischen Artikel mit einem Brief Goethes von 1769 und stellte fest: „Damit verschwindet Gellert, der ein Jahr nach diesem Briefe starb, ... aus seinem Gesichtskreis“;¹ abgesehen von dem etwas späteren Gedicht *Gellerts Monument von Oeser* und ausführlichen Würdigungen in *Dichtung und Wahrheit* hat sich Goethe, so scheint es, nie mehr eingehend mit Gellert befaßt. Es muß erstaunen, daß sein doch intensiver Umgang mit dem Erfolgsautor² keinerlei Folgen gehabt haben soll.

Goethe kannte Gellerts Werke schon aus der väterlichen Bibliothek,³ die neben den Dichtungen auch die *Vermischten Schriften* in dritter Auflage von 1765 (die also wohl auch um diese Zeit angeschafft worden waren) enthielt. Der Ruf seines späteren poetischen Lehrers eilte der persönlichen Bekanntschaft mit ihm voraus; und offensichtlich bestätigten sich bei der Begegnung mit Gellert in Leipzig auch alle Erwartungen, nur nicht Goethes Hoffnung, er werde vielleicht als dichterisches Genie vom Poetikprofessor „entdeckt“ und protegirt.⁴ Jedenfalls folgte er zunächst als gelehriger Schüler dem Gellertschen Stilideal und gab die frisch gesammelten Weisheiten sogleich atklug an Cornelia weiter,⁵ bis er mit ironischer Enttäuschung aufgab, weil sie eben doch von Romanen allzu übel beeinflusst sei.

Die von Leitzmann und anderen längst gesammelten Belege brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Wichtig aber ist Goethes Urteil über Gellerts *Moralische Vorlesungen*:

¹ *Goethe und Gellert*, Goethe 8 (1943), 115–125.

² Noch 1787 ließ sich mit Gellerts Werken ein Vermögen verdienen. Vgl. dazu Carsten Schlingmann, *Gellert. Eine literarhistorische Revision*, Bad Homburg etc. 1967, p 35f.

³ HA 9,80. Vgl. Götting (Anm. 37) Es werden die üblichen Abkürzungen benutzt: HA: *Hamburger Ausgabe*, WA: *Weimarer Ausgabe*.

⁴ Das Material hierzu bei Liese Spriegel, *Der Leipziger Goethe und Gellert*, Diss. Tübingen 1934 (bei Hermann Schneider). Die *Moralischen Vorlesungen* erwähnt sie freilich nur kurz, und auf Langzeitwirkungen kann sie nicht eingehen.

⁵ Wie er selbst im Rückblick schildert (HA 9,349): *Mir war es lustig genug zu sehen, wie ich dasjenige was Gellert uns im Kollegium überliefert oder geraten, sogleich wieder gegen meine Schwester gewendet ... und wir scherzten gemeinsam über diese Nachäfferei.*