

- Schulz, Gerhard (1989): *Mama faucht, der Junior schäumt*, FAZ Literatur 10.10.1989 (zu Bieler).
 Steinert, Hajo (1990): *Der Tod ist kein Roman*, *Die Zeit* 5.10.1990 (zu Fels).
 Törsberg, Michael (1978ff.): *Ludwig Fels*, in: KLG, hg. v. H.L. Arnold, München.
 Weder, Bruno H. (1978ff.): *Manfred Bieler*, in: KLG, hg. v. H.L. Arnold, München.
 Winkels, Hubert (1990): *Im Namen des Vaters*, *Die Zeit* 5.10.1990 (zu Harig).

Bernhard Greiner

Dialogisches Wort als Medium des Über-Sich-Redens:
 Goethes *Bekennnisse einer Schönen Seele*
 im *Wilhelm Meister* und die Friederiken-Episode
 in *Dichtung und Wahrheit*

*Sobald man spricht,
 beginnt man schon
 zu trenn.* (I, 328)¹

Über-sich-reden hat als Reden in der ersten Person eine referentielle Eigenart.² Während sich das nominale Zeichen auf einen konstanten Begriff oder Gegenstand bezieht, hat ‚Ich‘ kein definierbares Objekt. Jedes ‚Ich‘ besitzt seine eigene Referenz, entspricht jedesmal einem einzigen Wesen. Die Realität, auf die ‚Ich‘ sich bezieht, kann nur eine ‚Realität des Diskurses‘ sein. Ich, so definiert Emilie Benveniste, „bedeutet die Person, welche die gegenwärtige Diskursinstanz, die Ich enthält, aussagt“³; d.h. sich die Möglichkeit, ‚Ich‘ zu sagen, aneignet. Kann ‚Ich‘ derart nur als Redewendung definiert werden, so scheint ihm Gegenständlichkeit durch Spaltung erreichbar: Über-sich-reden als Spaltung des Sprechenden in Subjekt und Objekt der Rede. Indem sich aber das Subjekt der Rede zum Gegenstand seiner Rede macht, gibt es seinen Subjektstatus auf, macht es sich zum anderen seiner selbst. Das hat zwei Konsequenzen. Zum einen führt das Über-sich-reden als ein Nicht-bei-sich-sein ein Drängen mit sich, die Spaltung wieder aufzuheben, um so vermeintlich den ‚verlorenen‘ Subjektstatus zurückzugewinnen (den es aber vor der Subjekt-Objekt-Spaltung gar nicht geben kann). Zum andern öffnet sich im Aufgeben

1. Im Text verifizierte Zitate beziehen sich auf: Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München (durchgesehene Ausgabe) 1988; röm. Ziffer: Bandzahl, arabische Ziffer: Seitenzahl.
 2. Emilie Benveniste, Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, München 1974, S. 280f.
 3. Ebd. S. 280.

des Subjekt-Status die Rede dem Zugriff eines Anderen, struktural gesprochen: eines Dritten. Ja es ist zu fragen, ob nicht die Instanz solch eines Dritten überhaupt erst die Spaltung in Subjekt und Objekt der Rede hervorbringt. Jedemfalls sind Sprechersituationen wie die der Psychoanalyse und des literarischen Übersich-redens durch die systematische Anwesenheit eines Dritten gekennzeichnet (des Analytikers bzw. des Lesers⁴). Der Dritte gibt Halt in der Aufgabe des Subjektstatus und ermöglicht sie so. Für sein Einwirken sind verschiedene Spielarten denkbar. Zum einen kann es auf Unterdrückung aus sein. Dann wird das jetzt sprechende oder schreibende Ich als ‚Sieger‘ genommen,⁵ der all die Selbstr-Anteile, die sich auf dem Weg zu ihm durchgesetzt haben, als sinnhaft verbindet, entsprechend die Ablösung von den Selbstr-Anteilen, die in den Akten der Ich-Bildung, unterlegen⁶ sind, noch einmal bekräftigt (als literarisches Paradigma kann hierfür die Autobiographie aus der Perspektive des gewordenen Ich gelten). Der Zugriff des Dritten kann aber auch auf Erweiterung aus sein, mit dem Ziel, die am Objekt der Rede auftauchenden unverwirklichten, abgewehrten, verdängten Anteile des Selbst in ein weiteres, reifer mit seinen verschiedenen Anteilen umgehendes Ich zu integrieren (als Paradigma hierfür sei die ‚Konstruktion‘ des Analytikers genannt, für die Gattung Autobiographie Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*). So verschieden aber diese Spielarten auch sein mögen, so haben sie doch psychologisch wie texttheoretisch eine gemeinsame Grundlage. Der Dritte fungiert als eine Instanz der Einheit, er steht für die Forderung, die verschiedenen Äußerungen, Manifestationen, ‚Texte‘ und Textspuren eines Ich in die Kohärenz eines Sinns und eines Subjekts zusammenzuführen. Unterscheidet man mit Bachtin ‚monologisches‘ und ‚dialogisches‘ Wort,⁶ so ist der anwesende Dritte in beiden Fällen eine Instanz des ‚monologischen Wortes‘.

4. Ein anderer Fall des Übersich-redens, der Monolog im Drama, hat immer den Zuschauer als Dritten. Das bestätigt die Gegenprobe: wo Illusionstheater erstrebt wird, mithin die Theater-Wirklichkeit und damit die Anwesenheit des Zuschauers als des Dritten vergessen werden soll, im 18. Jahrhundert zum Beispiel bei Gotsched, Ende des 19. Jahrhunderts im Naturalismus, wird stets auch der Monolog im Drama abgewehrt.

5. Im Sinne von Walter Benjamins Geschichtsphilosophischen Thesen, insbesondere These VII, zu Ansätzen, diese Perspektive in der Autobiographie zu unterlaufen: Vert., Autobiographie im Horizont der Psychoanalyse: Stephan Hermlins *Abendlicht*, in: Poetica 14, 1982.

6. Michail Bachtin, Das Wort im Roman, in: M.B., Die Ästhetik des Wortes, hg. von Rainer Grüber, Frankfurt 1979; ders., Probleme der Poetik Dostojewskijs, übers. v. A. Schramm, München 1971.

Bachtins Konzept des ‚dialogischen Wortes‘ wird hier wegen seiner heuristischen Erschließungskraft, nicht aber in der ursprünglichen interpretatorischen Anwendung am russischen Roman übernommen. Zugleich ist, um vorläufige Analogien mit der Psychoanalyse als ‚talking cure‘ zu vermeiden, mit Nachdruck festzuhalten, daß im Konzept Bachtins Dialogizität innerhalb des Wortes, als eine Qualität des Wortes, nicht instrumentell mit Hilfe des Wortes, zur Debatte steht. Das ‚monologische Wort‘, so Bachtin, ist denotativ, es zielt auf eine abschließbare semantische Bestimmung, die die in einem Wort erklingenden Bedeutungen, Zitationen, direkten und indirekten Verweisungen auf andere Worte zuletzt doch in einer Bedeutungshierarchie festlegt, die von einem individualisierbaren Subjekt der Rede verantwortet wird. Demgegenüber hat das ‚dialogische Wort‘ die prinzipielle Einstellung auf ein fremdes Wort, auf viele Stimmen, auf eine Vielfalt von Orientierungen und dies — das ist entscheidend — ohne Einstellung auf Einheit, auf Zusammenführung des Vielfältigen, Divergierenden in einen sich konsolidierenden Sinn. So suspendiert das dialogische Wort zugleich die Position eines Sprechersubjekts, das die vielen Stimmen doch als eine kohärent aufzufassende Rede verantwortete und entsprechend auch vom Leser die Orientierung auf solch einen letzten Fluchtpunkt der Sinnbestimmung hin verlangte. Das dialogische Wort und analog der Text als ‚Intertext‘, d.h. in horizontaler wie vertikaler Vernetzung mit anderen in ihm erklingenden Texten,⁷ ist grundlegend ambivalent.⁸ Es ruft andere Bedeutungskontexte auf, läßt sie ohne hierarchische Ordnung erklingen, als Dezentrierung des einen Sinns wie des für diesen stehenden und ihn einfordern den Sprecher-Subjekts. So verbindet sich das Konzept des dialogischen Wortes und der von ihm her entwickelten Intertextualität mit der neostrukturalistischen Dekonstruktion von Subjekt und Sinn. Das im dialogischen Wort bzw. im Text als ‚Intertext‘ sich vollziehende Eindringen der vielen Sinne in den einen, diesen atomisierend, und umgekehrt die Sinnexplosion durch Berühren der vielen Sinne, schafft einen wuchernden Zeichenprozeß, einen Prozeß der

7. 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 weiterentwickelt hat (Julia Kristeva, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Bruno Hillebrand (Hg.), Zur Struktur des Romans, Darmstadt 1978, franz. 1969). Eine Übersicht über Konzepte der Intertextualität geben: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.), Intertextualität, Tübingen 1985.

8. Hierauf hebt Jürgen Lehmann besonders ab: J.L., Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin, in: F.A. Kittler, H. Turk (Hg.), Urszenen, Frankfurt 1977.

Erzeugung immer neuer ästhetischer und semantischer Differenz im Wort, im Text und gibt Foucaults Vorstellung vom Wuchern eines inoffiziellen Diskurses gegen den jeweils offiziellen Raum,⁹ die Bachtin in seinem Konzept des Carnivals entfaltet hat.

Was Freuds Theorie des Unbewußten als Sprachtheorie betrifft (wenn er das Unbewußte als strukturiert wie eine Sprache auf dem Felde des Traumes, der Fehlleistungen und der Figuren des Witzes bestimmt), so suggerieren Begriffe wie ‚Überdeterminierung‘, ‚Verschiebung‘, ‚Verdichtung‘, ‚Hilfs-Vorstellungen wie die vom ‚Palimpsest‘ oder ‚Wunderblock‘, und generell das analytische Verfahren, durch eine Rede hindurch eine Vielzahl anderer zu hören, ein Verständnis von Stimme bzw. Text als Kreuzung oder Vernetzung vieler Stimmen oder Texte, bewußter und unbewußter, verfügbarer wie verdrängter. Das Anerkennen, ja Voraussetzen solcher Textvernetzungen geschieht im analytischen Verfahren aber mit der Einstellung auf Einheit, d.h. es zielt auf einen sich konsolidierenden Sinn, auf einen Abschluß des Zeichenprozesses (statt unendlichen Fortwucherns), zugleich auf ein Ich, das die Vielfalt seiner bewußten wie unbewußten Stimmen in einen sinnhaften Zusammenhang zu integrieren vermag. So ist das analytische Verfahren dem Konzept des monologischen Wortes verpflichtet.

Auf dem Feld literarischer Texte hat Bachtin das dialogische Wort allein einem bestimmten Typus des Romans und später der carnavalistischen Literatur zuerkant, Lyrik und Drama dagegen auf das monologische Wort verwiesen. Dagegen gibt es Ansätze, in der Nachfolge vor allem Julia Kristevas,¹⁰ Dialogizität bzw. Intertextualität als ein universales Prinzip ästhetischer Literatur und Rezeption aufzufassen, also literarischen Texten generell zuzuerkennen, was der Kategorie aber ihre Erkenntnis kraft nimmt. Sinnvoller erscheint es,¹¹ Dialogizität als spezifische Form der Sinnkonstitution von Texten zu verstehen (neben anderen Formen), d.h. als ein bewußt gewähltes Verfahren des Bedeutungsaufbaus im literarischen Text derart, daß der Bezug zu einer Vielfalt

9. So faßt dies Renate Lachmann zusammen: R.L., *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt 1990, S. 192.

10. Probleme der Textstruktur, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven*, hg. von Jens Ijwe u.a., Bd. II, Frankfurt am Main 1971 (Problèmes de la structure du texte, in: *Nouvelle Critique*, Nov. 1969).

11. Hierauf zielen z.B. die Arbeiten Renate Lachmanns, *Gedächtnis und Literatur* (Ann. 9), und: R.L. (Hg.), *Dialogizität*, München 1983.

anderer Texte bestimmbar bleibt, zugleich jedoch die Stimmenvielfalt nicht mit der Einstellung auf Einheit, sondern auf Alterität, damit auf Entgrenzung von Text, Sinn und Subjekt der Rede aufgefaßt wird.

Das Über-sich-reden wiederum scheint am monologischen Wort orientiert: als Spaltung in Subjekt und Objekt der Rede vor einer Instanz, die die Einstelllung auf Einheit repräsentiert, seien dies Autor, Leser oder Analytiker. Ist aber auch ein Über-sich-reden denkbar, das dem Konzept des dialogischen Wortes verpflichtet ist? Und wie stellen sich solche Texte psychoanalytischer Betrachtungsweise dar, wenn dieser die Einstellung auf das monologische Wort eigen ist? Nachfolgend werden zwei Texte betrachtet, für die sich Orientierung am dialogischen Wort aufzeigen läßt, Texte eines Autors und eines Themas, die dies vielleicht nicht erwarten lassen: Bildungsgeschichten, die auf ein Ich zielen, das seine divergierenden Prägungen, Orientierungen, Traumata und Schichtungen zuletzt doch in eine konsistente Einheit bringt, sei es fiktiv im Entwicklungsroman, sei es real im Entwurf der Lebensgeschichte.

Das sechste, das ‚religiöse‘ Buch des *Wilhelm Meister*,¹² die *Bekennnisse einer Schönen Seele*, hat, als aus der Feder Goethes stammend, Lesen wie Interpretieren von jeher Schwierigkeiten bereitet.¹³ Am Wendepunkt der Geschichte Wilhelm, da dieser sich durch die Hamlet-Aufführung vom Theater als Ort der Identitätsfindung und Selbstbegründung zu lösen vermag und mit der Hinwendung zur Turngesellschaft ein soziales Ich zu werden verspricht, schaltet der Erzähler die alternative Bildungsgeschichte eines weiblichen Ich ein. Wilhelm, ‚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‘ (VII, 290) — haben im ‚Flieht Jüngling, fliehl‘ (VII, 328) ihren Widerruf und werden nicht wiederholt. Der Bildungswunsch bleibt, Wilhelm lernt jedoch, das in ihm virulente unbedingt Subjektive abzuliegen, so daß das Bildungsziel zuletzt in eine

12. Goethe an Schiller 18. 3. 1795 (VII, 624).

13. *Neuere Interpretationen* (Auswahl): Günther 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-Erntung? Goethes Deutung und Kritik des Pietismus in Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: W. Witkowski (Hg.), *Verlorene Klassik*, Tübingen 1986; Susanne Zantop, *Eigenes Selbst und fremde Formen: Goethes Bekenntnisse einer Schönen Seele*, in: *Goethe Yearbook* 3, 1986.

sozial orientierte „Lebenskunst“¹⁴ transformiert und als solche erreicht erscheint. Dagegen beharrt die fiktive Verfasserin der alternativen Bildungsschichte auf ihrem Ich als der maßgeblichen Instanz bis zum Ende ihres Weges (d.h. 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] (VII, 379), daß ich lieber mein Vaterland, Eltern und Freunde verlassen und mein Brot in der Fremde verdienen, als gegen meine Einsichten handeln wolle [gegenüber dem Vater in der Zeit der Abkehr von Narziß] (VII, 381), dieser Entschluß, mich dem Räte 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 (VII, 389), der Körper wird wie ein Kleid zerreißen, aber Ich, das wohlbekannte Ich, Ich bin (VII, 415), daß meine Handlungen immer mehr der Idee ähnlich werden, die ich mir von der Vollkommenheit gemacht habe, daß ich täglich mehr Leichtglückigkeit fühle, das zu tun, was ich für recht halte (VII, 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“ (VII, 408), so der Oheim, „vielleicht zu viel Beschäftigung mit sich selbst“ zu betreiben (VII, 517), so Natalie. Die Kritik ist vielfach nachgesprochen worden.¹⁵ Die Schöne Seele sei ein gesteigeter Werther, während Wilhelm, mit der Welt tätig sich verknüpfend, das Wertherhafte seines Beginns überwinde.¹⁶ Solche Vergleiche berücksichtigen jedoch nicht, daß der Roman den unterschiedlichen Bildungsgang der Figuren auf sehr unterschiedliche Erfahrungen der tradierten Bildungsinstitutionen zurückbezieht. Für Wilhelms Weg kann das Motto von *Dichtung und Wahrheit* uneingeschränkt als Sinnperspektive genommen wer-

14. Friedrich Schlegel hat schon früh den Roman als „Bildungslehre der Lebenskunst“ gedeutet: *Über Goethes Meister*, in: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. 2, hg. von H. Eichner, München 1967, S. 143.

15. Zuerst von Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), hg. von 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 Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort“, XIII, 38), übernimmt dabei aber hinsichtlich der Schönen Seele fraglos das Urteil der anderen Figuren, die solches der Schönen Seele zuschreiben.

16. Zuletzt: Hans-Jürgen Schings, Einführung und Kommentar zur Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 5, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, München 1988.

den: „der nicht geschundene Mensch wird nicht erzogen“ (IX, 7 bzw. 641). Alle erziehen Wilhelm, 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“¹⁷ 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, bürgerliche/höfische Gesellschaftsordnung, kirchliche Gemeinde) herausgeht, da diese sich als Felder männlich dominiert Rede erweisen, die einem weiblichen Ich, das über sich selbst verfügen will, keinen Raum lassen.

So verweigert sich die Schöne Seele im Umkreis der Familie als Feld der Versicherung von Identität gegenüber der Rede des väterlichen Mentors, beharrt sie als literarische Phyllis auf der eigenen Auffassung ihrer Romanfigur. Ebenso verweigert sich die Schöne Seele im Umkreis bürgerlicher wie höfischer Gesellschaftsordnungen (insbesondere deren Eheauffassungen) als Felder der Versicherung von Identität den hier erhobenen widersprüchlichen Forderungen (sich an die Gebote der Sittlichkeit zu halten, mithin sich im Handeln für frei zu erkennen, zugleich aber für den einen Mann diese Gebote fahren zu lassen, mithin sich den Forderungen der Natur und damit der Sinnlichkeit zu unterwerfen). Statt dessen beharrt die Schöne Seele als Braut des Narziß auf ihrer eigenen Aneignung der Narziß-Konstellation. Dem kirchlich-pietistischen eigenen Gemeindeleben wiederum, das mit dem Betonen des persönlichen Zugangs zu Gott ein weiteres Feld der Ich-Erfahrung und -Begründung bereithält, bleibt die Schöne Seele zwar äußerlich verbunden, aber doch mit einer wachsenden Distanz, die in der Entwicklung einer eigenen, säkularisierten Religiosität gründet. Als Freundin (φίλη) des „göttlichen Freundes“ macht die Schöne Seele sich von der Vormund-schaft eines Hofpredigers wie eines Herrenhuterschen „Philo“ frei.

Schon diese Übersicht der drei Figuren weiblicher Identität (familiär 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

17. *Über Goethes Meister* (Anm. 14), S. 144.

können, zugleich aber eine Vielfalt mythologischer Anspielungen durch sie hindurchscheint (z.B. Friedrich als Cupido, Natalie als Minerva, Philine als Venus, Fortuna, Hera und Parze).¹⁸ 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 unwandelnde 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‘ φῶν (wie die Wandlerjahre analog von einem ‚neuen Joseph‘, einem ‚neuen Orpheus‘ sprechen).

Der Durchbruch aber zum eigenen Ich-Sagen geschieht in einer unwardehnden Aneignung des Narziß-Mythos. 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* (VII, 386). Solches zeigt er auch nach dem Erlebnis nur kurze Zeit und in Maßen — das Entscheidende am Erlebnis erweist sich von ihm ablosbar. Entworfen wird ein säkularisiertes pietistisches Durchbruchserlebnis, d.h. Erlebnis des Durchbruchs nicht zu Gott, sondern zum Ich.

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

ich nahm ihn sehr ungedrungen 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. (VII, 368)

Der Verwundete wird vom Arzt versorgt und weggebracht, jetzt erst kommt es zur 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. (VII, 368)

Hier wird die ‚Schönheit‘ der Schönen Seele eingeführt, aber nicht als Seelen-, sondern als Körperschönheit. Ein Akt der Identitätsbildung findet statt im

18. Diesen Deutungsansatz hat Hannelore Schlaffer entfaltet und damit eine ganz neue und wesentlich verteilte Lektüre des Romans eröffnet: Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister*: Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980.

‚Erkennen‘ des eigenen Körpers, der sich psychisch (im „ungezwungenen“ Verhalten) wie physisch (die Spuren des Mannes auf sich tilgend) aus dem Status herauslöst, Objekt anderer zu sein (des Sittengesetzes der Gesellschaft wie des Begehrens des Mannes). Das wird als Geburt eines neuen, alle andern übertreffenden Ich angezeigt. Keines der im Haus befindlichen Kleidungsstücke paßt nach dieser Szene noch 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“ (VII, 369). Das scheint zunächst allein Aufbrechen der Leidenschaft für Narziß zu sein, aber noch ehe von dessen förmlich bleibenden Reaktionen die Rede ist, betont die Schöne Seele schon, daß die heftigen Erschütterungen sie an sich selbst erinnern hätten (VII, 370). Der losgebrochene Affekt wird als Affekt für das mit sich in seiner Körperlichkeit als schön bekannt gewordene Ich kenntlich. Jedenfalls datieren die *Bekennnisse* von dieser Szene an den Willen und das Vermögen des Ich, auf *seiner* 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“ (VII, 379).

Diese Szene der Identitätsbildung zitiert viele andere Texte (andere Schlüsselszenen des Romans, mythologische Szenen, religiöse Muster) und läßt offen, ob die verschiedenen Bezugfelder zu einer in sich kohärenten Deutung zusammengeführt werden können. So ist schon nicht eindeutig zu bestimmen, wer denn in diesem sechsten Buch des Romans spricht. Zum Erzähler des Gesamtromans, von dem Friedrich Schlegel gesagt hat, daß er ironischer über dem Ganzen schwebt,¹⁹ ist 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,²⁰ daß nicht nur die Biographie der Frankfurter Stifts-

19. *Über Goethes Meister* (Anm. 14), S. 133.

20. Brief an Schiller vom 18.3.1795: „Und doch wäre [...] eine solche Darstellung unmöglich gewesen, wenn ich nicht früher die Studien nach der Natur dazu gesammelt hätte“ (VII, 624f.). Zeugnisse Susanna von Klettenbergs: Die Schöne Seele. *Bekennnisse*, Schriften und Briefe der Susanna Katharina von Klettenberg, hg. von Heinrich Funck, Leipzig 1911. (In der Einleitung auch ausführliche Darlegungen zur früheren Kontroverse um die Verfasserschaft der *Bekennnisse*).

dame Susanna von Klettenberg zugrundegelegt, sondern auch authentische Zeugnisse verwendet worden waren. So hat der Streit zwischen dem Verlobten Susanna von Klettenbergs, den diese — und nicht nur sie — Narziß nannte,²¹ und dem tätlichen Offizier 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 *Bekennnisse* dann entschieden akzentuieren.²² Das schreibende Ich der *Bekennnisse* bewegt sich auf der Grenze zwischen Fiktion und Dokument. Neben dem Autor spricht eine ‚sozial konkretisierte‘ andere Stimme,²³ gleichzeitig macht sich aber auch der Autor geltend, indem er Szenen der Geschichte der Schönen Seele, die Susanna von Klettenberg zugehören, als Spiegelungen anderer Szenen seines Romans anlegt. Diese Verzahnungen sind bemerkenswert; denn sie durchkreuzen gerade die Deutungsspektiven, die der Gesamtroman für die *Bekennnisse* vorgibt und in denen diese bisher immer gedeutet wurden (bloße Beschäftigung mit sich, keine tätige Verknüpfung mit der Welt, Aufopfern der Weiblichkeit, Krankheit²⁴). So fällt hier der Autor dem Erzähler des Gesamtromans ins Wort.

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

Natalie sodann hat im vierten Buch den schwerverletzten, blutenden Wil-

21. Das Tagebuch des Frankfurter Arztes JCh. Senckenberg bezeichnet den Gemeinen (Dr. Johann Daniel Ohlenschläger) gleichfalls als Narcissus (lt. Kommentar zu: Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meister, hg. von H.J. Schings, [Münchener Ausgabe] München 1988, S. 790.

22. Strack, Selbst-Erfahrung [...]. (Anm. 13); Anna Charlotti, Goethe und der Pietismus: Erinnerung und Verdrängung, in: Goethe-Jahrbuch 106, 1989.

23. Im Sinne von: Bachtin, Das Wort im Roman (Anm. 6), S. 177ff.

24. Letzteres führt der Arzt als Deutungsspektive ein, wenn er erläutert, „wie sehr diese Empfindungen [d.i.: 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“ (VII, 415); analog Goethe, aber nicht eindeutig verurteilend, in seinem Winckelmann-Essay (XII, 97).

helm 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 Deutungsspektive mangelnder Aktivität widerspricht). Während Wilhelm weiter sich im Anblick Nataliens, die ihren Mantel abgelegt hat, von „ihrer schönen Gestalt überrascht“ zeigt, diese Schönheit aber sofort spiritualisiert („ihr Haupt mit Strahlen umgeben [...] über ihr ganzes Bild verbreitete sich nach und nach ein glänzendes Licht“ [VII, 228]), bleibt für die Schöne Seele die wahrgenommene Schönheit Körperfahmung, was der Deutungsspektive ‚Realitätsflucht durch Spiritualisierung des Sinnlichen‘ widerspricht.

Bezogen auf Mignon wiederum, die sich, wie die Schöne Seele 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 Deutungsspektive irritiert, die Schöne Seele habe auf ihrem Weg ihre Weiblichkeit geopfert (vgl. VII, 406).

Weiter stellt die Spiegelszene auch eine religiöse Deutungsspektive bereit, um sie zugleich zu durchkreuzen. Die *Bekennnisse* folgen durchaus dem Muster der pietistischen Bekehrungsgeschichte. Sie machen sich deren Betonnen des persönlichen Zugangs zu Gott als Feld der Ich-Erfahrung und Begründung zunutze, stellen, für dieses Schrituum nicht singulär,²⁵ eine säkularisierte Religiosität vor, die die Hinwendung zu Gott erotisch auflädt (Hinführung zu einem *abwesenden Geliebten* [VII, 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 hat²⁶). Gleichzeitig wird dieses Textmuster aber auch als falsches Kleid kennlich, ist die Spiegelszene auch eine Kontrafaktur pietistischer Bekehrungsdichtung. Statt nach pietistischem Muster — metaphorisch — im Blute Christi badend,²⁷ den Aufschwung zu Gott zu erleben, wäscht das Ich unbildlich-konkret das Blut des Mannes ab und erlebt einen körperbezogenen Aufschwung zu sich. So begrün-

25. Hierzu ausführlich: Gerhard Kaiser, Pietismus und Patriotismus. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation, Wiesbaden 1961.

26. Brief an Schiller vom 18.3.1795 (VII, 624).

27. Eine Fülle von Beispielen gibt hierzu Strack (Anm. 13), S. 59f.

der 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 voll Blut und Wunden‘ im Sinne des entsprechenden Kirchenliedes) zu renaturalisieren, d.h. die übertragene Bedeutung wieder auf die nicht-religiösen Ursprungsbedeutungen zurückzunehmen,²⁸ derart den pietistischen Sprachgestus gerade umzudrehen.

Mit der zentralen Zitation des Narziß-Mythos stellt die Spiegelszene das ‚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 wegeschickt, der Akt der Bildung einer weiblichen Identität bleibt aber auf einer Spiegelwahrnehmung gegenüber. Ovids Narziß²⁹ 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 (Goethe allerdings nicht, denkt man an den Bezug Ortilie-Echo und Eduard-Narziß in den *Wahlverwandtschaften*³⁰), 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 spiegelte, entzieht sich das Abgebildete; hätte Narziß demgegenüber Echos Liebe nicht verschmäht, sondern in ihr sich als Begehrter wahrgenommen, wäre er dem zerstörend opaken Bezug von Selbst-Bild und Abgebildetem entronnen.) Die Schöne Seele erweitert diese Spiegel-Rolle³¹, der männliche Narziß erhält den Laufpaß, der in

28. Niggel, Autobiographie (Ann. 13), S. 127.

29. *Metamorphosen*, III. Buch, Vs. 340ff.

30. Hierzu ausführlich: Waltraud Wietböler, *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 56, 1982.

31. Das wird auch in zeitgenössisch sehr genauer Konkretisierung vorgeführt. Die Schöne Seele wird mit der widersprüchlichen Forderung konfrontiert, sowohl Bildung zu erstreben, d.h. sich ihres Verstandes zu bedienen und so sich als frei zu erkennen, als auch diese Bildung zu verbergen, um ihre Festlegung als — von Natur — dem Mann gegenüber inferior nicht zu irritieren, derart sich als naturgebunden zu erkennen. Im Anerkennen dieser Doppelforderung würde sich dem Mann — nicht sich — als eine Einheit zurückspeigen, was in der Realität dichotomisch auseinandergetrennt ist, wie dies zeitgenössisch Kant und Schiller mit Nachdruck herausgearbeitet haben: die Forderung der Vernunft, die den Menschen als frei, und die Forderung der Natur, die

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“.³² 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,³³ 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* u.a.:

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.³⁴

Die Spiegelszene war als Akt weiblicher Identitätsfindung zu lesen. Deren Realisationsfeld ist aber nicht, wie dies Oheim, Natalie und Arzt suggerieren, ängstliches In-sich-Kreisen, sondern Autorschaft: die faktische Isolation der schönen Seele wird vom Oheim auch erzwungen, die Schöne Seele aber unterläuft sie durch das Verfassen der *Bekennnisse*. Mit diesen, die nicht Tagebuch sind, sondern sich an eine vom schreibenden Ich unabhängige Leserschaft wenden, wirkt das in der Spiegelszene gewonnene Ich nach außen.³⁵ Noch ehe

ihn als bedingt fällt. Nach anfänglichen Versuchen, sie zu akzeptieren, weist die Schöne Seele diese widersprüchliche Forderung ab.

32. *Kritik der Urteilskraft*, § 29; hierzu: Manfred Frank, Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt 1989, S. 56ff.

33. *Kritik der Urteilskraft*, § 59.

34. Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? in: K. Ph. Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik, hg. von H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, S. 96.

35. Daß mit Autorschaft der Vorwurf mangelnder Verknüpfung mit der Welt nicht mehr un-

wir die *Bekennnisse* selbst kennenlernen, wird deren positive Wirkung auf eine Leserin — Aurelie — berichtet. Wie mit der pietistisch-religiösen Praxis wird auch mit der Autorschaft ein schon etabliertes Realisationsfeld weiblicher Identität aufgegriffen und umgewandelt. Denn Autorschaft erscheint hier — gegenläufig zu der des Gesamtromans — am dialogischen Wort bzw. an intertextuellem Bedeutungsaufbau 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 Einstellung auf ‚monologisches Wort‘ vorgibt, wird durch Verzahnungen von Szenen der *Bekennnisse* mit analogen anderer Bücher des Romans irritiert und unterlaufen. Zudem wird im Roman selbst die Aneignung der (weiblichen) Stimme der *Bekennnisse* durch (männliche) Stimmen, die über die Schriften gebieten, reflektiert, so daß weder Erzähler noch Leser dies weiter naiv praktizieren können. Die Turngesellschaft sammelt und rubriziert Schriften von der Art der *Bekennnisse* und läßt sie als vorausgedeutete unter ihren Mitgliedern kursieren.³⁶ Die *Bekennnisse* werden Wilhelm mit der Interpretation gegeben, daß die religiöse Wende der Schreiberin in körperlicher Kränklichkeit gründe (VII, 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 *Bekennnisse* gegen diesen Strich zu lesen. Dem muß allerdings eine im Text positiv verwirklichte Dialogizität antworten.

3. Durch Überdeterminierung bringen die *Bekennnisse* 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 Vernetzun-

ter Berufung auf Goethe erhoben werden kann, mag die ‚Maxime‘ belegen: „Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst“ (XII, 469).

36. Vgl. Buch 7, Kap. 9.

gen 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 „neumonatisches Krankenlager“ habe den Grund zu ihrer „besonderen Denkart“ gelegt (VII, 358). Auf die neun Monate ‚Schwangerschaft‘ folgt aber keine Geburt, diese liegt offenbar davor, in dem vorausgegangenen ‚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 Identifizierung im Spiegel stellt das ‚neue Ich‘ wie erläutert fest, daß ihm keine der im Haus vorhandenen Kleider passen, werden entsprechend die notwendigerweise doch anzulegenden Kleider ‚Verkleidungen‘: „so kam ich in einer seltsamen Verkleidung zum größten Erstaunen meiner Eltern nach Hause“ (VII, 368). Hier ist die Grundlage der Masken- und Kleidermetaphorik formuliert, die das sechste Buch durchzieht. Daß 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 *Bekennnisse* 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 unweigerlich 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 und Vernetzungen der im Text erklingenden Kontexte zuzulassen, die sich nicht mehr in einem Sinn stillstellen und von einem letzten Sprecher-Subjekt verantworten lassen. Vermächtnis der *Bekennnisse* im Gesamtroman ist der Entwurf solch ‚dialogischer‘ Autorschaft. Zu fragen bleibt, was dieser Entwurf leistet. Dialogische Autorschaft wird als Medium einer weiblichen Identität vorgestellt, die am Ich als letzentscheidender Instanz festhält. Handlung (Begründung und Bewahrung eines weiblichen Ich) und Diskurs (dialogische Autorschaft) stehen dabei allerdings in einem Spannungsverhältnis, und dieses wiederum verhält sich umgekehrt proportional zu Thema und Darbietungsweise der anderen Bücher des Romans. Wilhelms Bildungsgeschichte führt von epiphantischem Ich-sagen zu einem sozialen, alles unbedingter Subjektive abstreifen-

den Ich. Die Bildungsgeschichte des männlichen Ich steht zum sich abzeichnenden Ziel recht ironisch (ein stabiles und fest konturiertes, ‚reifes‘ Ich, das sich aus der Fixierung auf Prätexte, — das Bild vom kranken Königssohn, *Tassos Befreites Jerusalem* und *Aminna*³⁷ usw. — zu lösen und mit den verdrängten Anteilen seines Selbst reifer umzugehen vermag). Dargeboten wird dies aber in einem Erzählen, das das Vordergrund-Geschehen zwar 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, die von *einem* Sprecher-Subjekt (Erzähler/Autor) verantwortet wird. Als solchen integrierenden Sinnhorizont hat man eine geschichtsphilosophische Bestimmung der Kunst erkannt:³⁸ Wilhelms Geschichte verabschiedet die Möglichkeit ästhetischer Selbstentfaltung, erweist die Kunst als sozial dysfunktional — unterläßt diesen Befund aber zugleich mit dem durchscheinenden mythologischen Beziehungsgeflecht. So erscheint die Bildungsgeschichte des männlichen Ich in vielfältiger Brechung und ironischer Behandlung, gerade weil monologische Autorschaft als ihr Medium die Instanz des kohärenten Ich bewahrt. Umgekehrt proportional verhält sich hierzu die Bildungsgeschichte der Schönen Seele. Sie hält emphatisch am Ich fest, aber in einem Erzählen, das nicht durchscheinend ist (auf mythologische Sinnhorizonte, die indirekt zum Miterklingen gebracht werden), sondern ‚alterierend‘, d.h. andere Sinnhorizonte, Texte, Konstellationen, Redemuster explizit vorstellend im Akzentuieren des Anderen, Unterscheidenden. Die Bildungsgeschichte des weiblichen Ich, die am Ziel des autonomen Ich festhält, bricht dieses doch im Medium dialogischer Autorschaft, die sie dabei als Realisationsfeld solch eines Ich erweist. Das aber heißt: in der Haupthandlung, die den Weg zum Ich zwar ironisch behandelt, die Instanz eines kohärenten, über sich vertügenden Ich aber mit der Orientierung am monologischen Wort gerade bewahrt, taucht ein anderer, dialogischer Diskurs auf, in dem zwar emphatisch ‚Ich‘ gesagt wird, dies Ich auf der Diskursebene aber entworfen wird als Effekt nicht endgültig strukturierbarer, fest-stellbarer Vermischung von Stimmen und Texten, die sich zu immer neuen Figuren verknüpfen lassen. Triebpsychologisch entspricht diesem Diskurs die Konstellation

37. Zu diesen Textbeispielen: Hans-Jürgen Schings, *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29, 1985.

38. Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos* (Anm. 18).

tion der vorödpalen unstrukturierten Dyade (während die Orientierung am monologischen Wort mit der Feststellung des Vielfältigen in einer integrierenden Deutung, die von *einer* Sinninstanz verantwortet wird, eben solch eine Instanz der Unterscheidung und Trennung voraussetzt, damit die ödipale Konstellation, die den Raum stabiler Zeichenbildung erst eröffnet³⁹). Die Abwehr der dialogischen Erzählerrede durch den Gesamtroman aber, die immer neuen Ansätze, gegen sie monologische Rede zu etablieren, zeigt: die Geschichte der Ich-Bildung, die im gängigen Verständnis von Entwicklungsroman, dessen Paradigma *Wilhelm Meister* ja ist, in einem kohärenten, stabilen Ich endet und dies, bei aller Ironie auf der Handlungsebene, in der Darbietungsweise raffiniert durch den monologischen Diskurs auch einlöst, solche Geschichte muß die dialogische Ich-Geschichte, als im Text inszenierte dyadische Struktur, ausgrenzen (der Kontrakt mit der Autorin wird verboten), abwehren (die Erklärung als pathologisch), verdrängen (Ersetzen des Dialogischen durch monologische Deutungsperspektiven). So erweist sich Wilhelms Geschichte der Ich-Bildung, die das Gelingen ironisch behandelt, aber mit dem Konzept monologischer Rede ‚rettet‘, als textuell inszenierte Ödipalisierung der dialogisch orientierten alternativen Ich-Geschichte, wird so verstandene ‚Ödipalisierung‘ als Bedingung einer Geschichte ‚gelingender‘ Ich-Bildung deutlich. (Wenn es erlaubt ist, den Diskurs selbst schon psychoanalytisch zu deuten und nicht erst das in ihm Dargestellte, in diesem Sinne eine ‚Psychoanalyse der literarischen Form‘ zu versuchen.)

Eine Pointe aber dieser Relation der *Bekanntnisse* zu den anderen Büchern des Romans ist, daß dort, wo ein schreibendes Ich Stimme erhält, wo also Autorschaft inszeniert wird, dem Konzept des dialogischen Wortes wie des Textes als Intertext gefolgt, d.h. eine ‚vorödpale Stufe der Textorganisation‘ entfällt wird (ohne daß dies als ‚Regression‘ auszulagen wäre). Daß dies kein zufälliges Ergebnis ist, zeigt *Dichtung und Wahrheit* in jener Passage, die die Situation darzustellen hat, in der das schreibende Ich zum Autor geworden ist, der Epoche gemacht hat, also die Sesenheimer Episode als Ursprung eines neuen lyrischen Sprechens.

Die „halb poetische, halb historische Behandlung“ seines Gegenstandes

39. Im Sinne der strukturalen Psychoanalyse von Jacques Lacan: J.L., *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: J.L., *Schriften I*, hg. von N. Haas, dt. Olten 1973.

(IX, 10) in *Dichtung und Wahrheit* hat Goethe mehrfach kommentiert. Am 12. 1.1830 schreibt er:

[...] es war mein ernstestes Bestreben, das eigentlich Grundwahre, das, insofern ich es einseh, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken. Wenn aber ein solches in späteren Jahren nicht möglich ist, ohne die Rück Erinnerung und also die Einbildungskraft wirken zu lassen, und man also immer in den Fall kommt gewissermaßen das dichterische Vermögen auszuüben, so ist es klar daß man mehr die Resultate und, wie wir uns das Vergangene jetzt denken, als die Einzelheiten, wie sie sich damals ereigneten, aufstellen und hervorheben werde.⁴⁰

Eckerman berichtet als Äußerung Goethes vom 30.3.1831 (d.h. kurz vor der abschließenden Arbeit am lange hinausgezögerten vierten Teil der Autobiographie):

Es sind lauter Resultate meines Lebens [...] und die erzählten einzelnen Fakta dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit, zu bestätigen. [...] Ich dünke [...] es stecken darin einige Symbole des Menschenlebens. [...] Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hat.⁴¹

Mit der Orientierung auf das ‚Grundwahre‘ eines Lebens, auf ‚Resultate‘ als ‚Symbole des Menschenlebens‘ ist eine Integrationsleistung beansprucht, die die autobiographische Schrift auf das monologische Wort verpflichtet. Im hier ausgewählten Teil wird dies jedoch modifiziert.

Im 10. und 11. Buch von *Dichtung und Wahrheit* sind wesentliche Erfahrungen und Festlegungen in der Geschichte des beschriebenen Ich zu gestalten: die Entscheidung gegen eine akademische Karriere, für die dichterische Neigung, die Erfahrung, schuldig geworden zu sein, der Eintritt in die Literaturgeschichte: mit dem Straßburger Kreis als Keimzelle des Sturms und Drang eine neue Epoche der deutschen Literatur begründend. Das Sessenheim-Erlebnis steht in diesem Kräftefeld. Bis heute ist es Inbegriff der Seligkeit einer jungen Liebe und der zerstörenden Wucht ihres vielleicht jähren Endes, wofür Goethe das erstaunliche Bild findet:

Eine solche jugendliche, aufs Geratewohl gehegte Neigung ist der nämlich gewordenen Bombe zu vergleichen, die in einer sanften, glänzenden Linie aufsteigt,

40. Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in vier Bänden, hg. von K.R. Mandelkow, Hamburg 1969, Bd. 4, S. 363.

41. Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, hg. von H.H. Houben, Wiesbaden 1959, S. 374f.

sich unter die Sterne mischt, ja einen Augenblick unter ihnen zu verweilen scheint, alsdann aber abwärts zwar wieder dieselbe Bahn, nur umgekehrt, bezeichnet, und zuletzt da, wo sie ihren Lauf gendet, Verderben hinführt. (IX, 498)

Die Friederiken-Episode hat daher die Leser von jeher angezogen,⁴² aber zumeist mit einem transliterarischen Interesse an den Fakten, während der Akt der Gestaltung entweder ignoriert oder nur als enthüllendes Verbergen anderer, tieferliegender Zusammenhänge genommen wird, die es freizulegen gelte. Die psychoanalytischen Einlassungen auf die Frage ‚Warum verließ Goethe Friederike?‘ bleiben in diesem Umfeld.⁴³ Die in der Regel amüsanten Antworten gehen am Text vorbei, da sie ihn in seinem hochartifizialen Charakter nicht ernstnehmen und auch nicht berücksichtigen, daß nicht ein authentisches Zeugnis der berichteten Zeit (1770/71), sondern die bewußte Arbeit eines in vielen Schreibtechniken versierten Autors vierzig Jahre nach dem berichteten Geschehen vorliegt.

Andere Interpreten haben den romanhaften Charakter des gesamten Textes hervorgehoben.⁴⁴ Den Bezug der Friederiken-Episode zum Autor, der sie 1812/13 niederschreibt, pointiert Martin Stern.⁴⁵ Er fragt, ob der Autor in der Situation des Schreibens, wie der Text nahezu legen scheint, Abstand zum

42. Von ersten schwärmerischen Reaktionen an, für die Naekes Reise nach Sessenheim und das hiernach verfaßte Buch (*Wälffahrt nach Sessenheim*) stehen mag, auf das Goethe mit dem vielzitierten Schema der „Wiederholten Spiegelungen“ (XII, 322f.) geantwortet hat. Als Beispiel aus jüngerer Zeit: Raymond Matzen, Goethe, Friederike und Sessenheim, Kohl-Strasbourg, Basel 1983.

43. Theodor Reik, Warum verließ Goethe Friederike?, in: Imago 15, 1929; Eduard Hirschmann, Psychoanalytisches zur Persönlichkeit Goethes, in: Imago 18, 1932; Kurt R. Eissler, Goethe. Eine psychoanalytische Studie, Bd. 2, Frankfurt 1985 (insbes. Kap.: Goethes Sexualstörung und seine Einstellung zum Gefühl).

44. Neue Beispiele: Klaus-Detlef Müller, Autobiographie und Roman, Tübingen 1976; Niggel, s. Anm. 13; Ingrid Aichinger, Künstlerische Selbstdarstellung. Goethes *Dichtung und Wahrheit* und die Autobiographie der Folgezeit, Bern 1977; Bernd Witte, Autobiographie als Poetik. Zur Kunstgestalt von Goethes *Dichtung und Wahrheit*, in: Neue Rundschau 89, 1979; Gisela Brude-Firnan, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (1811-31), in: Goethes Erzählwerk. Interpretationen, hg. von Paul M. Lützeler u.a., Stuttgart 1985.

45. Autobiographie als Medium der Introspektion. Zur textstrukturierenden Wirkung von Schuldgefühlen in Goethes *Dichtung und Wahrheit*, in: Therese Wagner-Simon u. Gaetano Benedetti (Hg.), Sich selbst erkennen. Modelle der Introspektion, Göttingen 1982. Engl. Fassung: The Effect of Guilt Feelings on the Structuring of a Text: The Depiction of the Friederike Episode in Goethe's Autobiography, in: Donald Silver, M.D. (Hg.), Psychoanalytic Studies on Goethe. Psychoanalytic Inquiry, vol. 4, number 4, 1984.

Beschriebenen gewonnen habe, oder ob er seelisch in dieses immer noch involviert sei. Letzteres wird mit Nachdruck bejaht, der hohe Kunstraufwand dieser Szene sei ein Indiz für Verdrängung, als ‚Grundwahres‘ enthalte der Text das „Bekanntnis dessen, der nicht abgeschlossen hat, sondern mit Glück und Schuld des Daseins weiterlebt“⁴⁶. Die nachfolgende Lektüre schließt die Verdrängungsthese nicht aus, erkennt als zentrales Anliegen des Textes jedoch, etwas zu vergegenwärtigen, d.h. eine bestimmte Konstellation nicht diskursiv zu benennen, sondern im Hier und Jetzt neu zu entfalten, sie zu ‚inszenieren‘, was, wie gezeigt werden soll, in ein Paradox führt. (Generell gewinnt die psychoanalytische Interpretation ihre Erschließungskraft ja mehr aus dem Konzept der Vergegenwärtigung als dem der Verdrängung: die Rede von Traum- oder Witz-, ‚Arbeit‘, von ‚Verschiebung, Verdichtung‘ usw. beschreibt Strategien, ein Ausgeschlossenes in der ausschließenden Ordnung selbst zur Geltung zu bringen.)

Der Lesanweisung folgend, die das zehnte Buch selbst gibt, wenn dort Herder seine jugendlichen Zuhörer kritisiert, daß sie sich beim *Landsfarner von Wakefeld* ganz vom Stoff überwältigen ließen, statt auf die Kunstgriffe zu achten, mit denen der Autor Bedeutung aufbaut (IX, 429), werden nachfolgend einige solcher ‚Kunstgriffe‘ benannt und zu deuten versucht.

Die Friederiken-Episode wird nicht als Einheit geboten, sondern über zwei Bücher verteilt, die noch ganz andere Horizonte eröffnen: Herder und seine Wirkung, die Straßburger Universität und Examenstfragen, französische literarische Verhältnisse, die Shakespeare-Aneignung. So gewinnt die Darstellung zwei Pole: eine kleine ländliche Welt als neu gewonnene Idylle mit Friederike im Zentrum und die große Welt der Stadt mit weitausgreifendem geistigen Horizont, wo das beschriebene Ich selbst zu einem epochalen Ereignis wird. Beide Welten erheben Forderungen an das Ich, eine Vermittlung scheint nicht möglich und zwar aus äußeren Gründen, was am Gegenbild englischer Verhältnisse suggeriert wird, die es Goldsmith erlaubt hätten, die kleine Welt einer bürgerlichen Idylle und die große Welt miteinander zu verknüpfen. Demgegenüber verbleibt es hier bei unvermittelter Doppelpoligkeit; sie begründet Ambivalenz als dynamisches Prinzip des Aufbaus von Bedeutung, da sie dazu anhält, immer neue Verknüpfungen einzelner Aspekte der beiden Welten zu

versuchen (so ist die Friederiken-Episode insgesamt eine Wiederholung von Goldsmith‘ Roman und dies zugleich auch nicht).

Ambivalenz gegenüber dem Geschehen befördert auch die Einrahmung der Episode durch Beispiele magischen Denkens. Am Beginn (und später mehrfach erinnert) steht die Verwünschung der Lippen des beschriebenen Ich durch ein eiferstüchtiges Mädchen. Das verfehlt lange seine Wirkung nicht, wird dann als „hypochoondrische, abergläubische Grille“ abgetan (IX, 459 f.), und doch läßt das Ende fragen, ob die Verwünschung nicht eingetreten sei. Beendet wird die Episode durch die Halluzination des wegreitenden Ich, das sich den Weg wieder zurückreiten sieht in einem Kleid, das es, zufällig, wie das schreibende Ich versichert, acht Jahre später bei einem neuen Besuch in Sesenheim tatsächlich getragen habe. Dies wird als Beruhigung genommen, Antizipation jenes Eindrucks von Aussöhnung, den der spätere Besuch, (wie in einem Brief an Charlotte von Stein vom 28.9.79 festgehalten) vermittelt haben soll. Die Vision kann aber nicht nur als Beruhigung, sondern ebenso als Indiz beunruhigender Spaltung genommen werden: ein Anteil des Ich entferrt sich, ein anderer geht zurück und bleibt an diesen Ort fixiert.

Vielfältig ist nachgewiesen worden, wie frei Goethe mit den Fakten umgeht; aber nicht Fakten, sondern Bedeutungen interessieren ja erklärtermaßen das schreibende Ich. Die Reise nach Zabern, mit der die Episode einsetzt, hat lange vor der Bekanntschaft mit Friederike, auch vor der Bekanntschaft mit Herder stattgefunden; sie wird später gelegt, da sie damit als eine Wirkung Herders, des durch diesen neu geöffneten Sinns für Realien erscheint. Ebenso hat Herder Goldsmith‘ Roman *Der Landsfarner von Wakefeld* erst einige Monate nach dem ersten Besuch in Sesenheim vorgelesen; der Besuch soll sich aber offenbar in der Atmosphäre von Goldsmith‘ Roman abspielen und dies wiederum durch Herder initiiert sein.

Auffälligstes Kunst-Moment der Episode ist die vielfältige Literarisierung des Geschehens, aber nicht als ein nachträgliches Ausschmücken oder Erhöhen durch Literatur, sondern in generellem Umkehren des Verhältnisses von Literatur und außerliterarischer Wirklichkeit. Was in dieser Episode vergegenwärtigt wird, die Unmittelbarkeit, hinreißende Augenblickseligkeit einer Liebe: es kommt aus Literatur und verweist auf nichts jenseits dieser, vielmehr immer nur wieder auf andere Texte; was schlechthin unmittelbar erscheint, ist ein Effekt der Ineinanderspiegelung von Zeichen und Texten, die *nicht* auf einen letzten Nenner gebracht werden kann.

Am Beginn steht die Lektüre des *Landsfarners von Wakefeld*; nicht eine

Sesenheim-Wirklichkeit wird dann erfahren, sondern ein Roman erlebt.⁴⁷ Der war als „moderne Idylle“ bestimmt worden (IX, 429), und eben das wird ausgeführt: ein elassisches Arkadien, in dem — anlässlich der Verkleidungsspiele des beschriebenen Ich — der Schrecken über die mögliche Zerstörung dieser Ordnung nicht fehlt. „Garstiger Mensch, wie erschrecken Sie mich!“, ruft Friederike (IX, 442) und Olive samt Begleiter bleiben, von grimmigem Entsetzen befallen [...] wie versteinert.“ (IX, 443) An der literarischen Welt wird festgehalten (von der älteren Schwester Friederikes wird nur im fiktiven Namen des Romans gesprochen), was die Frage weckt, welche der Figuren denn das beschriebene Ich spiele. Es ist Burchell, der verkleidete Mann aus niedrem Stande, der liebend und fördernd die Idylle belebt, zugleich aber auch Thornhill, der Eindringling, der die Idylle zerstört.

In das Herz seines Mädchens aber, es „verzaubernd“ (IX, 449), „redet“ das beschriebene Ich sich durch Erzählen, so daß auch ‚Dichterihebe‘ hier zweideutig wird, ‚Liebe‘ eines Dichters wie Liebe, die dem ‚Dichter‘ gilt, der Rosalindes Rat an Orlando aus *As you like it* beherzigt, der Liebende solle reden, statt zu küssen. Was er erzählt, das Märchen von der *Neuen Melusine*, enthält der Text dem Leser aber vor, obwohl Goethe es zur Zeit der Niederschrift dieser Passage der Autobiographie fertiggestellt hatte. Die explizit poetische Wirklichkeit des erzählten Märchens würde den Schwebezustand zwischen Roman und empirischer Wirklichkeit, der bis dahin aufgebaut worden ist, zerstören, würde die vorgestellte Welt ganz der Empirie zuschlagen. So belegt das Zurückhalten des Märchens den Willen, endgültige Festlegungen, also monologisches Wort, zu vermeiden. Aber auch das nur benannte Melusinenthema gibt schon eine Vorausinterpretation der Liebe, die das Erzählen des Märchen hervorbringt. Geht es doch beim Melusinenmotiv um die Liebe eines ungleichen Paares, die nicht gut endet, und erscheint insbesondere der Mann dabei ambivalent, wahrhaft liebend und doch die Liebe verrätend. Die Hörerinnen wenden das Märchen auf ein reales Paar an, wogegen sich der Erzähler wehrt — und doch läßt er durch die strukturelle Verwandtschaft mit seiner eigenen Geschichte dazu ein, das Motiv auf ihn anzuwenden. So verweben sich Goldsmiths Roman, die Tradition der Idyllendichtung und ein Märchen miteinander.

47. „Meine Verwunderung war über allen Ausdruck, mich so ganz lebhaftig in der ‚Wakelfeldschen Familie zu finden.“ (IX, 434) hierzu: Edgar Braach, ‚Wakelfeld in Sesenheim. Zur Interpretation des zehnten und elften Buches von Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* in: Euphorion 83, 1989.

der, ohne festlegen zu lassen, wieweit und welcherart literarische Figuren wie Geschensbläufe und reale einander spiegeln, festlegen oder interpretieren. Ein weiterer Text gibt Funktion und Leistung der so praktizierten Intertextualität zu erkennen.

Auch auf die Gedichte, die in der Sesenheimer Zeit entstehen, verweist das schreibende Ich nur (während später z.B. Lili-Lieder zitiert werden): man werde diese Gedichte leicht aus den übrigen herausfinden, womit sich das schreibende Ich als Dichter in Erinnerung bringt, der mit den Sesenheimer Liedern einen ganz neuen Ton in die Lyrik gebracht hat. Die Szenen der Sesenheimer Liebesgeschichte, wie sie die Autobiographie vor uns stehen läßt, sind aber nicht nur von Goldsmiths Roman her entwickelt, sondern zugleich Paraphrasen des Gedichts *Willkomm und Abschied* (vgl. IX, 452 ff.),⁴⁸ mit dem Nebeneffekt, daß auch der strafrechtliche Sinn von *Willkomm und Abschied* (auf eine Prügelstrafe beim Antritt und Ende einer Gefängnisstrafe nach Preussischem Landrecht zu verweisen⁴⁹) in die vorgestellte Welt eingebracht wird, der Erzähler sich so, indem er die Situation beruft, zugleich unter Strate stellt. Die Friederiken-Episode der Autobiographie ist nach dem Gedicht gebildet, daher führt es zu Tautologien, dieses durch jene zu interpretieren. In der Reinszenierung des Gedichts, die die Autobiographie vornimmt, spricht sich das ‚Grundwahre‘ der Situation aus. Im Hier und Jetzt des schreibenden Ich wie des Lesers erschafft die Autobiographie das Erlebnis des Gedichts *Willkomm und Abschied* und wiederholt damit das Verfahren dieses Gedichtes selbst, worin es — als ‚Erlebnissgedicht‘ — etwas epochal Neues in der Lyrik schuf. Das Gedicht macht den Durchbruch zum Ich zur Erfahrung in der Gegenwart, als den Augenblick, da das sprechende Ich, aus der Auseinandersetzung mit Vaterrepräsentanzen wie der Bindung an Mutterfiguren herausreitend, dem geliebten Du begegnet. Dieser Durchbruch zum Ich, das ‚Erlebnis‘, wird, wie Gerhard Kaiser gezeigt hat, nicht dargestellt (im Sinne der Wi-

48. Das Gedicht ist vielfältig interpretiert worden; der hier erarbeitete Zusammenhang gründet maßgeblich auf: Gerhard Kaiser, *Was ist ein ‚Erlebnissgedicht‘?*, in: G.K., *Augenblicke deutscher Lyrik*, Frankfurt 1987; weitere Interpretationen: Marianne Wünsch, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes*, Stuttgart 1975; Klaus Weimar, *Goethes Gedichte 1769-1775*, Interpretationen zu einem Anfang, Paderborn 1982; Gerhard Sauder, *Willkomm und Abschied*: wortlos. Goethes Sesenheimer Gedicht *Mir schlug das Herz*, in: K. Richter (Hg.), *Gedichte und Interpretationen II*, Aufklärung und Sturm und Drang, Stuttgart 1983.

49. Ausführlich hierzu: Eckhardt Meyer-Krentler, *Willkomm und Abschied*, Herzschlag und Peitschenhieb. Goethe. Mörike. Heine. München 1987.

derspiegelung eines vorausliegenden Geschehens), er wird vielmehr erst „in diesem Text“ verwirklicht, geschrieben, indem das sprechende Ich den Gefühlsweg von Ausritt, Begegnung und Abschied im Hier und Jetzt des Sprechens *zugleich* vergegenwärtigt, das eine im andern spiegelnd, so in der Situation aufgehend und sie zugleich betrachtend.⁵⁰ Das Erlebnisgedicht erschafft das Erlebnis, das es ausspricht, im Produzenten und im Rezipienten.⁵¹ So erwächst ihm seine Unmittelbarkeit, das Hier und Jetzt des im Erlebnis sich konstituierenden Ich, das erst der Schreib- und Lesakte hervorbringt. An der Stelle aber, da die Autobiographie das ‚Grundwahre‘ des mit solcher Lyrik Epoche machenden Ich zu fassen hat, inszeniert sie deren ‚Erfindung‘, das konstruktive ‚Erlebnis‘ nicht auf der Darstellungsebene, sondern auf der Diskursebene zu entfalten, noch einmal und holt sie damit in das Hier und Jetzt des Schreib- und Lesaktes herein, der diesem Lebensabschnitt gilt. Das kann selbstverständlich nicht so geschehen, daß ein Gedicht dieser Art jetzt nochmals geschaffen würde; diese Art Lyrik und das beschriebene Ich, das sie geschaffen hat, ist dem schreibenden Ich historisch geworden; die Reinszenierung muß vielmehr auf einer Meta-Ebene geschehen, die solches Dichten einerseits neu vergegenwärtigt, andererseits aber als ein spezifisches Dichten in einem bestimmten Lebensabschnitt erkennt und betrachtet. Diese Meta-Ebene wird erstellt im Medium des dialogischen Wortes und der intertextuellen Verwebung, wie sie als Prinzipien der Textorganisation aufzuzeigen waren. In einer im Hier und Jetzt des Produzenten wie Rezipienten sich abspielenden Bewegung sich berührender, ineinander sich spiegelnder Texte, d.h. aber wesentlich auf der Diskursebene, wird die Friederiken-Episode Gegenwart. Das gibt ihr als ein reines Spiel von Texten paradoxerweise die Unmittelbarkeit, die sie zum ‚Symbol‘ von Liebesgedicht und Dichterliebe, von Durchbruch zum Ich im Gedicht als der neuen Weise des Erlebnisgedichts werden ließ.

Die Orientierung am dialogischen Wort und das intertextuelle Verfahren haben eine Inszenierung der Episode als Reinszenierung der Struktur des in ihr gefundenen Dichtens erlaubt. Was vorgestellt wird, wird im Akt des Vorstellens kreiert; das schreibende Ich spricht das an markanter Stelle selbst aus: anlässlich des Melusinenmärchens, mit dem es sich die Liebe erredet hat und das es doch vorenthält, da es fürchtet, „der ländlichen Wirklichkeit und Einfall, die uns hier gefällig umgibt, durch wunderliche Spiele der Phantasie zu

schaden“ (IX, 446). Das kann sich nicht auf die berichtete Situation beziehen, dort wurde das Märchen ja erzählt, die „ländliche Wirklichkeit und Einfall, die uns hier umgibt“, kann nur die Gegenwart des Schreibens und Lesens sein. In dieser wird die Friederiken-Episode — als Effekt von Textverwebungen — konstituiert.

So hat die autobiographische Aufgabe in ein Paradox geführt. Als Autobiographie, wie das schreibende Ich sie versteht (das Grundwahre einer Situation vorzustellen), ist Zusammenführen des Vielfältigen in einem Sinn, also Orientierung an einer Instanz der Unterscheidung, Trennung und Festlegung gefordert, wie dies das monologische Wort erfüllt, das sich eben hierin der ödipalen Konstellation verpflichtet zeigt. Die Situation aber, die zu vergegenwärtigen war, der Durchbruch des beschriebenen Ich zu einer neuen Art des Dichtens, verlangt ein Sich-Öffnen für eine nicht endgültig strukturierbare Bewegung einander spiegelnder, zu immer neuen Figuren sich verwebender Texte, derart ein Sich-überlassen an eine vorödipale, dyadische Struktur der Textbewegung. Geleitet wird dieses Zugleich im Reinszenieren der Struktur eben der Dichtung, die beides schon vereinigt und gerade hierin — als ‚Erlebnisgedicht‘ — das epochal Neue hervorgebracht hat. Im Raum des monologischen Wortes ist dem dialogischen Raum zu geben, in der ‚ödipalen‘ Struktur der Textbewegung ist die ‚dyadische‘ zu entfalten: das wird weder als Zweisträngigkeit geleistet wie im *Wilhelm Meister*-Roman (der Wilhelms Geschichte am monologischen, die der Schönen Seele am dialogischen Wort orientiert), noch als ein Nacheinander (Regression in die dyadische Struktur, um aus dieser in die ödipale zurückzukehren), noch als dialektische Vermittlung (was hieße ‚sentimentalistisch‘). Geleitet wird dies vielmehr durch eine ‚Inszenierung‘, d.h. in einer mit dem theatralischen Geschehen vergleichbaren ‚Dopplung‘, wie sie Goethe zum Prinzip seiner Theaterarbeit gemacht hat (sich der gespielten Welt hinzugeben und des Spielens doch zugleich bewußt zu sein). Der Dritte in der Konstellation des Über-sich-redens, der als Instanz der Einheit und entsprechend des monologischen Wortes zu bestimmen war (zugleich die Instanz, die — ödipal — für Trennung und Unterscheidung steht), ist in der Position der Spielwissens zu erkennen, dem Spielen entspricht die auseinander- wie zusammenführende, nicht endgültig fest-stellbare Bewegung zwischen Subjekt und Objekt der Rede im Medium des dialogischen Wortes. Mit solcher Reinszenierung verwirklicht das schreibende Ich, was Goethe seiner Figur Wilhelm seit der Bekantschaft mit dem Puppentheater als Wunsch zugesprochen hat:

50. Kaiser, Was ist ein ‚Erlebnisgedicht‘? (Anm. 48), S. 132f.
51. Ebd. S. 413.

zugleich unter den Bezauberten und Zauberen zu sein, zugleich meine Hände verdeckt im Spiel zu haben und als Zuschauer die Freude der Illusion zu genießen (VII, 18 f.),

womit auf dies autobiographische Schreiben Freuds ‚Grund-satz‘ der Traumdeutung übertragen werden kann: ‚Schreiben ist eine Wunscherfüllung‘.

Anneget Mahler-Bungers

Die Anti-Autobiographie. Thomas Bernhard als ‚Antiautobiograph‘?

Die Kindheit, das sind immer wieder
Musikstücke, allerdings keine klassischen.

Thomas Bernhard

Dem Bernhard-Interpreten geht es fast unweigerlich genauso wie den Protagonisten seiner Romane und Erzählungen: ihr Leben lang arbeiten sie an irgendwelchen Studien, die sie aber niemals zu Papier oder zum Abschluß, zur Vollendung bringen, und sind daher zum Scheitern verurteilt. Je mehr er sich in die Welt Bernhards einläßt, desto unentrinnbarer verstrickt er sich in ihr großes Thema des Scheiterns (der Sinnlosigkeit, der Zerstörung), das letztlich ein Scheitern der Erkenntnis ist und das Thomas Bernhard in seiner autobiographischen Schrift *Die Kälte* folgendermaßen auf den Punkt bringt: „Die Wahrheit ist immer ein Irrtum, obwohl sie hundertprozentig die Wahrheit ist, jeder Irrtum ist nichts als die Wahrheit.“ (*Kälte*, S. 69)

Die formale Struktur dieses Satzes ist ein literarischer Topos und eine Grundfigur Bernhardschen Denkens und Schreibens zugleich: die Struktur des Widerspruchs. Jede Aussage enthält zugleich ihr Gegenteil, aber nicht etwa, um im Zuge eines dialektischen Denkprozesses durch das Denken des Widerspruchs zu einem Dritten (Erkenntnis) zu gelangen, sondern hier bleibt der Widerspruch stehen. Damit wird die Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt bestritten.

Auch der Begriff der ‚Antiautobiographie‘ aus dem späten Roman *Asiatische* ist ein solcher vom Autor selbst geschaffener Begriff, der den Widerspruch schon in sich selbst enthält. Auf ihn zielen meine nun folgenden Überlegungen.

Den radikalen Skeptizismus hatte der junge Bernhard sich von seinem Großvater, dem sein Leben lang scheiternden Schriftsteller Johannes Freum-