

VII Theater in Reserve

Goethes *Lehrjahre* und die Einhegung
mimetischer (Un-)Produktivität

1. »UNENDLICHE OPERATIONEN« UND ZIELLOSE »BILDUNG«

Der Widerpart zum durch das Theater korrumpierten Anton Reiser heißt bekanntlich Wilhelm Meister. Von Goethes Romanfigur und ihrer kindlichen Vorliebe für das Puppen- bzw. Marionettentheater war anlässlich der Philantropinisten und ihres zwiespältigen Verhältnisses zum Kindertheater schon die Rede. Ebenfalls vom »zerstückelten und zerstopelten Wesen«, als welches das Theater nach gutem platonischen und bei Rousseau wieder aufgelegten Vorurteil auch noch die Bildung des erwachsenen Menschen zum ganzheitlichen, selbstidentischen und aufrichtigen Subjekt bedroht.¹ In den Fokus rückt im folgenden Kapitel die literarische Version solcher Subjektbildungen anhand von Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*-Roman, dessen acht Bücher 1795/96 publiziert wurden. Sie deuten auf die eingangs beschriebene Problemstellung aus der in den *Wanderjahren* von 1821/1829 beschriebenen pädagogischen Provinz voraus,² setzen aber noch ganz andere Akzente.

In diesem Textkorpus verwischt sich die in seinem Entstehungszeitraum aufkommende Unterscheidung zwischen einer von außen kommenden Erziehung (welche notgedrungen an den noch tierähnlichen Kindern zur Anwendung kommen muss) und dem Ideal einer aus dem (mündigen, d.h. bereits grundsätzlich erzogenen) Subjekt heraus initiierten Bildung des eigenen Selbst,³ so dass beide

1 Vgl. Kapitel V.

2 Vgl. Kapitel II.

3 Vgl. Menke/Glaser: »Experimentalanordnungen der Bildung«, S. 7-17.

Begriffe letztendlich zu Synonymen werden.⁴ Das von Blumenbach für die zeitgenössische Biologie popularisierte Konzept einer sich von alleine entfaltenden wie erhaltenden Selbstbildung⁵ ironisiert der Text der *Lehrjahre*.⁶ Vom als einigermäßen ungebildet gekennzeichneten Wilhelm lässt er es zitieren, der Forderung nach zweckmäßiger und selbsttätiger »Bildung« entgegenhalten und dem ästhetikgeschichtlich noch recht frisch veralteten Geniekonzept zuschreiben. Ein Genie könne demnach »die Wunden, die es sich geschlagen [hat], selbst heilen« (L 120). Darin bestünde dann die Geschichte seiner Bildung, die ihm in Wilhelms Vorstellung von einem »Schicksal« (L 121) auferlegt wurde.

Innerhalb der Textrealität scheint bloß eingeschränkte Wirkung nicht nur der Anschauung des frühen Wilhelm, sondern auch der Bildungstheorie der ihn versteckt stimulierenden und manipulierenden Turmgesellschaft zuzukommen, nach deren Ausbildungskonzept ein Zögling seine Bildung auf die Entwicklung bereits vorhandener innerer Anlagen auszurichten habe. Ob diese Theorie überhaupt noch generell in Praxis umgesetzt wird oder es sich bei Wilhelm bloß um einen besonderen Fall handelt, bleibt ebenso ungeklärt wie die Frage, ob Wilhelms Bildung denn überhaupt zu einem Abschluss gekommen sei. Wilhelm lernt im Laufe der *Lehrjahre* zwar nicht zuletzt durch das Einwirken der Turmgesellschaft, dass eine Lebenskunst vor allem das dem vom unausweichlichen »Notwendige[n]« vorgegebenen Rahmen ausfüllende »Zufällige« (L 71) selbsttätig zu bewältigen hat; genaueres bleibt aber nicht nur bezüglich der Wilhelmfigur offen, sondern auch bezüglich der anderen, gänzlich im Banne der Turmgesellschaft erzogenen und gebildeten Figuren: Eine Erfolgs- bzw. Misserfolgsquote von 50% suggeriert zumindest, die weder Aufwand noch Mühe scheuenden entsprechenden »pädagogischen Versuche« (L 521) könnten völlig wirkungslos verpufft sein.

Die Betonung des Zufalls in der völlig unzufällig bis ins kleinste Detail durchkonstruierten Anlage des *Lehrjahre*-Romans lässt vermuten, dass einer anderen Szene eher übergreifende Aussagekraft für das dargestellte Geschehen zukommt: Der Abbé genannte Pädagoge, der als theoretischer Kopf der Turmgesellschaft bis in die *Wanderjahre* hinein eine Art Gegenspieler zu Wilhelm darstellt, spricht in einem Moment der Niedergeschlagenheit frustriert von den »un-

4 Vgl. Bosse: *Bildungsrevolution*, S. 47-155.

5 Johann Friedrich Blumenbach: *Über den Bildungstrieb*. Göttingen 1791.

6 Vgl. Cornelia Zumbusch: »Wilhelm Meisters Entwicklungskrankheit. Pädagogik der Vorsorge in Goethes Bildungsroman«, in: Bettine Menke/Thomas Glaser (Hg.): *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*. Paderborn 2014, S. 111-127, hier: S. 111-115.

endliche[n] Operationen«, die »Natur und Kunst machen müssen, bis ein gebildeter Mensch dasteht« (L 427).⁷ Diese Aussage bleibt in ihrer Vagheit so stehen, weil der ansonsten immer so kühl kalkulierende Abbé vom Auftritt der in der Lydie-Figur verkörperten gänzlich oberflächlichen Leidenschaft unterbrochen wird, an der – so insinuiert es der Roman später – Hopfen und Malz jeder äußeren Erziehung bisher verloren gegangen und Bildungsanstrengungen von innen nicht weiter zu erwarten sind. Damit erhält die Aussage einen paradoxen Anstrich: »Unendliche Operationen« können schließlich per definitionem nicht in einem »Dastehen« stillgestellt werden. Das Bild deutet vielmehr auf eine unhintergehbare und letztlich nicht kontrollierbare Verflechtung hin: »Kunst« wird im weiten Sinne von *ars* und *téchne* gebraucht bzw. in Rousseaus Sinn von *culture*, der sich bei Kant als »Kunst« übersetzt findet. »Kunst« ist hier nicht das, was das vermeintlich Unbelassene der »Natur« oder *physis* entweder positiv überformt (also erzieht oder »bildet«) oder negativ entstellt, sondern die beiden Pole laufen entweder nebeneinander her, oder sie befinden sich in einer Wechselbeziehung, in welcher der eine den anderen ständig neu beeinflusst und supplementiert. Letztlich bleibt in der Formulierung unklar, ob das vermeintlich Innere (»Natur«) von außen (durch »Kunst«) gebildet wird oder die innere Entwicklung des Subjekts die »Kunst« ausmacht, die sich in der äußeren »Natur« bewähren muss. Da mit dem Auftritt Lydies die Ausführungen des Abbés abrupt enden, stehen sie genauso unentschieden zwischen »Natur« und »Kunst« da wie die meisten angesprochenen Bildungsanstrengungen.

Dieses »unendliche« Verhältnis von Bildung zu »Natur« und »Kunst« ließe sich thematisch etwa mit Goethes Arbeiten zur Morphologie in Konstellation bringen und von daher beleuchten.⁸ Im hier vorgestellten Zusammenhang ist jedoch eine eher implizit mitlaufende als explizit verhandelte Problematik von Interesse: Ohne richtig an die Oberfläche des Diskurses zu treten, ist strukturell mit dieser Suspension der Wechselwirkung von »Kunst« und »Natur« die Problematik einer nicht bloß als Imitation verstandenen Mimesis angesprochen – also einer Mimesis, die sich eben nicht auf das poetologische Vorgängerparadigma zu demjenigen vom »Genie« reduzieren lässt: auf *imitatio*. In seiner *Physik* begreift

7 Vgl. Zumbusch: »Wilhelm Meisters Entwicklungskrankheit«, S. 122f.

8 Vgl. z.B. Volker Zumbach: *Metamorphosen des kranken Königssohns. Die Shakespeare-Rezeption in Goethes Romanen »Wilhelm Meisters Theatralische Sendung« und »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. Münster 1997. Vgl. Eva Geulen: »Funktionen von Reihenbildung in Goethes Morphologie«, in: Bettine Menke/Thomas Glaser (Hg.): *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*. Paderborn 2014, S. 209–223.

Aristoteles Mimesis als eine die *physis* (›Natur‹) ergänzende *téchne* (›Kunst‹). Insbesondere die ästhetisch-philosophischen Entwürfe Hölderlins und Schellings nehmen diese Struktur wenige Jahre später dezidiert auf, wo sie im Zeichen Rousseaus *téchne* als vervollständigende Selbstreflexion der *physis* fassen.⁹ Ein solches differentielles statt gegensätzliches Modell evoziert die Rede des Abbés nicht nur. Durch den Abbruch seiner Ausführungen scheint das Modell außerdem dynamisiert, denn die Suspension lässt den Prozess der Supplementierung zu keinem teleologischen Ende kommen, sondern zwischen ›Natur‹ und ›Kunst‹ verharren.

Diese weder in *imitatio* aufgehende noch in Einbildungskraft gewendete Dynamik entspricht bezüglich der vom Abbé behandelten Erziehungs- wie Subjektbildungsdiskurse einer Mimesis, wie diese seit Platon zum Stichwort wie zum Problem wird:¹⁰ als Subjektbildungsgeschehen, das unentscheidbar zwischen der Orientierung an äußeren kulturellen Einflüssen (z.B. ›Kunst‹) und innerer Entäußerung der Anlagen (z.B. ›Natur‹) fluktuiert. Laut Philippe Lacoue-Labarthes Rekonstruktionen der inneren Spannungen des Mimesis-Begriffs stellt ein solches Subjektbildungsgeschehen den Unterschied zwischen einer passivischen, destruktiven Mimesis im platonischen und einer aktivischen, produktiven Mimesis im aristotelischen Sinne grundlegend infrage: Mimesis benennt in diesem Sinne den Bezug auf ein Außen, der jede Innerlichkeit eines Subjekts erst bedingt. Mimesis lässt sich dann weder als Kraft eines Subjekts beschreiben, dessen Bildung bereits als seine innere Möglichkeit vorausgesetzt wird, noch als ursprüngliche Orientierung am äußeren Vorbild oder äußeren formierenden Kräften, welche vom Subjekt nie eingeholt werden kann.¹¹ Zwischen beiden Polen, die wie etwa in der Rede des Abbé ›Natur‹ und ›Kunst‹ heißen können, fluktuiert die Mimesis unfixierbar hin und her. Fluide entzieht sie sich, wo sie fixiert werden soll, und stört, wo eine feste Ordnung ohne sie auszukommen meint. Als nicht dingfest zu machendes ist das im Zeichen einer solchen Mimesis stehende Subjektbildungsgeschehen mit der Gefahr der Instabilität dessen verbunden, was sich durch eine solche Mimesis doch erst bilden soll: Mimesis im Sinne Lacoue-Labarthes konterkariert die herkömmlichen Vorstellungen von ›Bildung‹ – und damit auch viele der sich anbietenden Lesarten von *Wilhelm Meisters Lehrjah- ren*.

9 Vgl. Lacoue-Labarthe: *Die Nachahmung der Modernen*, S. 73-78. Vgl. Aristoteles: *Physikvorlesung*. Berlin 1983, S. 52f. (199a).

10 Vgl. Kapitel III.

11 Vgl. insgesamt Lacoue-Labarthe: *Die Nachahmung der Modernen*.

Die dynamische Struktur einer solchen Mimesis entspricht den ›unendlichen Operationen‹, von denen hier die Rede ist und deren kontrollierte diskursive Entfaltung durch die Erzieherfigur des Abbés dann vom Auftritt einer erziehungs- und bildungsfernen Figur unterbrochen und fehlgeleitet wird. Bei dieser laut textueller Inszenierung also immer vom Fehlgehen bedrohten Mimesis handelt es sich, wie in den vorigen Kapiteln gezeigt, um dasjenige am Theater der Erziehung um 1800, was die im pädagogischen Alltag verankerten Texte (Salzmanns und anderer) zu sehr beunruhigt, als dass sie ihm freien Lauf lassen könnten – sei es im Sinne einer nach außen gerichteten Nachahmung, sei es im Sinne einer von innen kommenden Einbildungskraft.¹² Und es handelt sich, wie einleitend dargestellt, um dasjenige, was bei der Neuauflage dieses Theaters im 21. Jahrhundert oft vergessen wird: um die Unverfügbarkeit dieser Bedingtheit von Subjektbildung.¹³ Goethes *Lehrjahre* spielen die epistemologische wie praktische Problematik von solchen ›unendlichen Operationen‹ in der Schutzzzone des Literarischen durch: an der Wilhelmfigur und anderen im Kontext ihrer jeweiligen ›Natur‹, aber auch im Kontext der ›Kunst‹ im weiten und engen Sinne. Sie problematisieren das Erlernen von Lebenskunst, liefern aber gleichzeitig mit Friedrich Schlegels berühmtem Wort auch eine »Naturgeschichte des Schönen«¹⁴, die mit einer Sinnstiftung durch schöne Kunstwerke beginnt und die Kunst am Ende auf ein schmückendes Beiwerk der prosaischen Welt reduziert.

Die *Lehrjahre* gehen, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, bei ihrer Auseinandersetzung mit der Mimesis einen Schritt weiter als die zeitgenössischen Bildungskonzepte und Erziehungspraktiken: Statt wie diese die Mimesis produktiv zu machen, um sie desto effektiver zu domestizieren, bleibt die Wilhelm-Figur Mimetikerin und damit in den ›unendlichen Operationen‹ von ›Natur‹ und ›Kunst‹ suspendiert. Die Wilhelm in ihren Bann ziehende Turmgesellschaft will ihn nicht, wie es die Rede von der ›Bildung‹ suggeriert, umformen; ihr geht es darum, das Unbeständige der Mimesis nicht außer Kontrolle geraten zu lassen und ihre (Un-)Produktivität in Reserve zu halten – oder doch zumindest zu demonstrieren, dass die eigene pädagogische und politische Macht zur Subjektbildung nicht von der Unkontrollierbarkeit der Mimesis aus der Bahn zu werfen ist.

12 Vgl. Kapitel V.

13 Vgl. Kapitel I.

14 Friedrich Schlegel: »Über Goethes Meister«, in: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung, Band 2. München 1967, S. 126-147, hier: S. 131.

2. IN RESERVE: DIE FIGUR DES MIMETIKERS¹⁵

Die theatralen Irrungen und Wirrungen von Wilhelms Entwicklungsweg in den *Lehrjahren* (von dem die Germanistik des 19. Jahrhunderts in Anschluss an Körner und Morgenstern annimmt, es sei eben einer der ›Bildung‹¹⁶) werden

15 Die Frage nach einer anarchischen Eigendynamik der Mimesis scheint zwar durchaus konträr zu Goethes Ästhetik, vor allem in ihrer klassizistischen Variante, sowie zu seinen sonstigen poetologischen wie ästhetischen Positionen zu stehen. Diese Frage ist aber durchaus anschlussfähig: etwa an die mit einer mit einer ›Lust am Unordentlichen‹ einhergehende ›Ästhetik des Selbstseins‹, die Friedmar Apel in Goethes gegen eine Poetik der geregelten Nachahmung gerichtete Winckelmann-Schrift von 1805 (*Winckelmann und sein Jahrhundert*) ausmacht. Oder, und mit einem ganz anderen und scheinbar zunächst konträren Akzent, an das hysterische und nachgerade pathologische Moment, das Avital Ronell in Goethes poetischer Produktion und Selbstinszenierung markiert, die das Trauma des unzugänglichen Ursprung jedes Schreibens, jeder Produktivität und jedes Selbstseins umschreibe. Vgl. Friedmar Apel: »Die Ästhetik des Selbstseins. Goethes Kunstanschauung 1805-1806«, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Ästhetische Schriften 1805-1816*. Frankfurt a.M. 1998, S. 727-757, hier: S. 735, S. 729. Vgl. Avital Ronell: *Der Goethe-Effekt. Goethe – Eckermann – Freud*. München 1994, S. 109-145.

16 Nach der von Morgenstern überlieferten, von Körner inspirierten Lesart handelt es sich beim Text bekanntlich um das Urbild einer literarischen Gattung, die vorrangig nicht eine institutionelle Erziehung eines Zöglings, sondern die Selbstbildung eines der Schule entwachsenen jungen Mannes in seiner Auseinandersetzung mit der Welt zur Darstellung bringt. Dieses Deutungsschema ist so wirkmächtig, dass sich auch die Interpretationen ab dem 20. Jahrhundert noch stets durch Abgrenzung oder Ironisierung auf es beziehen müssen. Zwar geht im Roman viel von ›Bildung‹ die Rede; insbesondere seine letzten drei Bücher wimmeln von Bildungsdebatten und -sentenzen. Aber wenig lässt auf die Bildungsfrage im engeren Sinne als das Kompositionsprinzip des Gesamttexts schließen – schon gar nicht die das Textende prägende, streng komponierte Vermischung von komödiantischem Partnertausch und mehr oder weniger tragischem Scheitern einmal quer durch einen Großteil des Figurenarsenals hindurch. Rüdiger Campes Rede vom »Institutionenroman« für die Bildungsromane um 1900 wäre mit Hinblick auf die *Lehrjahre* auf das Theater als Institution oder vielleicht gerade Anti-Institution zu überprüfen. Vgl. Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. *Der Proceß, Das Schloß*«, in: Ders./Michael Niehaus (Hg.): *Gesetz, Ironie*. Heidelberg 2004, S. 197-208. Vgl. für die *Lehrjahre* z.B. Zumbusch: »Wilhelm Meisters Entwicklungskrankheit«, S. 111-115. Vgl. für einen Forschungsüberblick Uwe

vom Text als in seiner kindlichen Erziehung verwurzelt gekennzeichnet – bzw. in deren mütterlicher Laxheit: Vom »verwünschten Puppenspiel [...], [...] das euch zuerst auf den Geschmack am Schauspiele beibrachte« (L 12) und das der Mutter die beständige Kritik des Vaters einbringt, spricht Wilhelms Haupterziehungsverantwortliche bereits auf den ersten Seiten. Doch diese Markierung einer mütterlichen Schuld¹⁷ überdeckt nur den eigentlichen und viel früher zu verortenden Fehler des Vaters, auf den Wilhelms Replik hindeutet: »Schelten Sie das Puppenspiel nicht [...]! Es waren die ersten vergnügten Augenblicke, die ich in dem neuen leeren Hause genoss« (L 12). »Neu« und »leer« ist dieses Haus, weil Wilhelms Kaufmannsvater Bildung, vor allem ästhetische Bildung, zugunsten des größeren Besitzes verworfen hat. Die aus Italien stammenden Kunstsammlung von Wilhelms Großvater hat er verkauft und von dem Erlös das größere Haus erworben. Die Turmgesellschaft stilisiert diesen »Schatz« (L 68), dessen der kindliche Wilhelm verlustig geht, zu einem geradezu biblischen Ursprungs-ort, den ihr erster Abgesandter sich wie in göttlicher Arbeit erschließt: »Sechs Tage besah ich das Kabinett, und am siebenten riet ich« (L 69) zum Kauf.

Die Sammlung aus Gemälden und Plastiken geht auf die Turmgesellschaft über. Der Verlust dieses Paradieses bringt die »Leere« des neueren und größeren Hauses hervor, die die Mutter zwar nicht verschuldet hat, mit dem Puppenspiel aber füllen kann. Die Unbeständigkeit des Theaters stellt in diesem Sinne nicht den mütterlichen (und in der Sprache Lacans der Ordnung des Imaginären angehörigen) Widerpart zur (symbolischen) Ordnung der väterlichen Autorität dar.¹⁸ Bei der Wilhelm vom Textanfang an zum Vorwurf gemachten Unbeständigkeit, mit der das Theater seinen Charakter infiziert, handelt es sich vielmehr um ein direktes Korrelat zur Abwendung dieser Autorität von der ästhetischen Erziehung bzw. zu ihrer Hinwendung zum ökonomischen Erfolg. Entsprechend verschwindet die Mutter im weiteren Verlauf weitgehend aus der Handlung des Romans, während Vater- und Autoritätsfiguren in dieser zum Problem werden. Demgemäß geht es in

Steiner: »*Wilhelm Meisters Lehrjahre*«, in: Bernd Witte/Peter Schmidt/Gernot Böhme (Hg.): *Goethe Handbuch in vier Bänden*. Band 3. Stuttgart 1997, S. 113-152, hier: S. 131-143. Vgl. Bernd Hamacher: *Einführung in das Werk Johann Wolfgang von Goethes*. Darmstadt 2013, S. 113-123.

17 Die sozialhistorische Referenz auf die Entstehung der bürgerlichen Kleinfamilie arbeiten Friedrich Kittler und Franziska Schöbler deutlich heraus. Vgl. Friedrich Kittler: »Über die Sozialisation Wilhelm Meisters«, in: Gerhard Kaiser/Ders.: *Dichtung als Sozialisationsspiel*. Göttingen 1978, S. 13-124. Vgl. Schöbler: *Goethes Lehr- und Wanderjahre*, S. 25-50.

18 So bekanntlich Kittler: »Über die Sozialisation Wilhelm Meisters«, S. 14-28.

der Auseinandersetzung mit Vaterfiguren (vor allem mit der Theaterfigur des väterlichen Geists aus dem *Hamlet*), die Wilhelm später in eben der unbeständigen Sphäre des Theaters suchen wird, untergründig um die Auseinandersetzung mit der von dieser Autorität aufoktroierten ›Leere‹, die keine Fixpunkte und damit auch keine Stabilität des Subjekts zuzulassen scheint. Korreliert wird eine solche Stabilität des Subjekts so mit der Stabilität der in sich ruhenden Werke der bildenden Kunst, deren schockhaftes Verschwinden eben der sich beständig verändernden Unbeständigkeit des Theaters Tür und Tor öffnet.

Der Einbruch des Theaters wird möglich durch einen Verlust, der Wilhelm »die ersten traurigen Zeiten meines Lebens« (L 69) und einen Bruch in seiner Entwicklung beschert: Als er auf den ersten Abgesandten der Turmgesellschaft trifft, ist er immer noch auf sein künstlerisch nicht hochwertiges »Lieblingsbild« vom »kranke[n] Königssohn« fixiert, das wegen dieser Minderwertigkeit in den »äußersten Vorsaale« verbannt war, »wo wir Kinder immer spielen durften [...] und wo dieses Bild einen unauslöschlichen Eindruck auf mich machte«. Allerdings zielt seine Fixierung rein thematisch auf den »Gegenstand« ab, nicht auf die »Kunst« im Sinne von dessen ästhetischer Durchkomponiertheit. Sein Gegenüber vermutet, dass Wilhelm »nach und nach der Sinn für die Werke selbst aufgegangen« (L 70) wäre, hätte man ihn mit zunehmendem Alter und seinem Entwicklungsstand gemäß in das Innere der Sammlung eingeführt. Der ökonomisch motivierte Bruch des Vaters mit der vom Großvater mühsam zusammengetragenen Bildung verhindert eine solche (an Prinzipien Rousseaus erinnernde) altersäquivalente Stufenerziehung. Der Vater erzeugt damit jene den Bildungsgang Wilhelms unterbrechende ›Leere‹, die vom so unseriösen wie wechselhaften Theater ausgefüllt wird, zu Wilhelms tragischer Liebe zur Mariannefigur führt und über die ersten fünf Romanbücher sein Leben bestimmen wird, ohne dass Wilhelm die ihm ursprünglich vorgezeichnete Entwicklung nachholt. Als er sein minderwertiges Lieblingsbild im Besitz der Turmgesellschaft wiederentdeckt, scheint es ihm »noch immer [...] reizend und rührend« (L 516). Die Turmgesellschaft kompensiert, indem sie Wilhelm wieder mit der Sammlung und ihrem Versprechen geordneter ästhetischer Bildung vereinigt, zwar den Bruch und die ›Leere‹ in seiner Erziehung. Welche Wirkungen das Theater hinterlassen hat und wie schädlich diese denn nun eigentlich gewesen sind, das halten die *Lehrjahre* jedoch weitgehend in der Schwebe.

Berühmt ist Goethes Äußerung in einem Brief an Schiller von 1794, Wilhelm »Schüler«¹⁹ sei der treffendere Name für Wilhelm, dem sein »schülerhaf-

19 Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 4. Frankfurt a.M. 1998, S. 46.

te[s] Wesen« (L 257) zwar bewusst ist, der aber wenig daran ändern zu können oder zu wollen scheint. Diese Beschreibung konterkariert die nach Publikation sämtlicher Bücher der *Lehrjahre* z.B. zwischen Schiller, Körner und Humboldt geführte Diskussion über Art und Gelingen von Wilhelms ›Bildung‹.²⁰ Der Nachname ›Meister‹ stößt der Figur in Goethes Kennzeichnung ebenso zufällig zu wie die meisten seiner ›Bildungserlebnisse‹. Wilhelms Bildungsgang bleibt unabgeschlossen, er sein Leben lang ein Lernender – allerdings oft ohne dass seine Entwicklung mit der von seinen Gesprächspartnern, Beobachtern und Manipulatoren erwarteten oder erwünschten Schnelle und Zielgerichtetheit vonstatten ginge. In diesem Sinne ist das *Wilhelm Meister*-Projekt nicht nur im am Ende der 1770er im deutschsprachigen Raum entstehenden Diskurs von einer potentiell unendlichen und durch keine äußeren Kriterien dingfest zu machenden ›Selbstbildung‹ zu verorten.²¹ In diesem Projekt gibt sich auch eine Vorgeschichte jenes ›lebenslangen Lernens‹ zu lesen, wie es ›nie zu einem Ende kommt‹²² und um das Jahr 2000 herum zum Topos der gesamtgesellschaftlichen Bildungspolitik und zum je individuellen Anforderungsprofil an das einzelne Subjekt geworden ist.²³

Sicherlich nicht zufällig geht diese Darstellung des ›lebenslangen Lernens‹ aus dem Entwurf eines Theaterromans hervor und arbeitet sich durch die beiden publizierten Romane hindurch am Theater ab. Scheinbar erhält das Theater eine negative Konnotation: In den *Lehrjahren* wird im dem Reformadel zuzurechnenden Milieu der Turmgesellschaft, das Wilhelm von Kindesbeinen an beobachtet, zu beeinflussen sucht und dann an sich zieht und bindet, seine zwei Drittel des Texts andauernde Bindung an das Theatermilieu als Verirrung abgetan, und auch die Wilhelm-Figur teilt am Ende dieses Urteil emphatisch. Dem erwachsenen Wilhelm wird am Ende der *Lehrjahre* sein Sohn Felix zur Seite gestellt, dessen Erziehung die *Wanderjahre* parallel zum weiteren Zickzackweg seines Vaters erzählen. In den *Wanderjahren* bringt Wilhelm Felix, der ja in allererster Linie ein aus Wilhelms Liebe zum Theater hervorgegangenes Kind ist, in der pädagogischen Provinz unter. Aus dieser Erziehungsanstalt erhält das emanzipatorische Projekt der Turmgesellschaft seinen Nachwuchs. Zu allen in irgendeiner Form als sinnvoll erachteten Berufen kann man sich ausbilden lassen,

20 Vgl. Steiner: »*Wilhelm Meisters Lehrjahre*«, S. 132-135.

21 Vgl. Bosse: *Bildungsrevolution*, S. 47-155.

22 Vgl. Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«.

23 Vgl. Vogl: »Lernen, lebenslanges«. Vgl. für die *Lehrjahre* Netzwerk Kunst & Arbeit: *art works*, S. 111-136 (nämlich das von Anja Lemke und Martin Jörg Schäfer abgefasste Kapitel: »Erziehung und Bildung als ästhetische Arbeit am Selbst«).

auch in allen Künsten. Nur das Theater hat, wie dargestellt,²⁴ nicht nur keinen Ort in der Provinz; diese muss laut eigenem Reglement sogar durchgängig von allen theatralen Elementen befreit und bereinigt werden. In beiden Fällen geht die Rolle des Theaters aber nicht in den von den literarischen Figuren getroffenen abwertenden (und von den Interpretationen der Romane über lange Zeit unhinterfragt übernommene) Aussagen auf. In den *Lehrjahren* wie in den *Wanderjahren* wiederholt die proklamierte Theatrophobie vielmehr die von Erziehungsdiskursen seit Platon bekannte Doppelstrategie gegenüber der Mimesis: Diese soll als produktives Vermögen nutzbar gemacht, aber gleichzeitig in ihrer potentiell überbordenden Anarchie auch kontrolliert werden. Die Turmgesellschaft und die Pädagogen der Provinz nutzen die Mimesis verschwiegen und kontrollieren sie nicht zuletzt dadurch, dass diese Benutzung durch die lautstarke Verdammung des Theaters als des ureigenen Milieus der Mimesis übertönt wird. Das ›Theater der Erziehung‹ besteht letztlich auch im *Wilhelm Meister*-Projekt des ›lebenslangen Lernens‹ daraus, die eigene Theatralität zu überdecken und fortzuinszenieren.

In diesem Kontext springt an der in den späten 1810ern entstandenen Passagen zur pädagogischen Provinz besonders ins Auge, wie zu diesem frühen Zeitpunkt bereits in einem Rückblick auf die Erziehungsdiskurse des späten 18. Jahrhunderts deren theaterfeindlichen Urtexte von Platon und Rousseau noch einmal aufgerufen und mit den ihnen eigenen Inszenierungsmustern ausgestellt werden. Etwas anders liegen die Dinge jedoch im Falle von Felix' Vater. Im vorliegenden Kapitel soll für dessen ›Lernen‹ gezeigt werden, dass aus der Perspektive einer Theatralität von Erziehung und Bildung die *Lehrjahre* an der Wilhelm-Figur einen weiteren Aspekt ins Spiel bringen: Wilhelm tritt auch im Erwachsenenalter noch als weitgehend bestimmungsfreies Wesen auf. Immer wieder wird er von den auf ihn äußerlich einwirkenden Umständen determiniert, an denen sich die Rudimente seiner kindlichen Einbildungskraft festmachen. Er erinnert nicht nur über weite Strecken an Platons Horrorvision vom mimetischen Wesen aus der *politeia*; der Text legt ihm dies auch als Selbstbeschreibung in den Mund. Ausgerechnet sein Heiratsantrag an die theaterfeindliche, selbstkontrollierte und rein auf Funktionalität ausgerichtete Therese, die als das komplette Gegenteil der chaotischen Schauspielerin Marianne auftritt (und wohl am ehesten als Sprachrohr der vom Autor Goethe andernorts geäußerte Lebensphilosophie)²⁵, »ist vielleicht der erste [Entschluß], der ganz rein aus mir selbst kommt« (L 534). Der Text lässt wie auch meist sonst diese Selbstbeschreibung Wilhelms, der sich zu-

24 Vgl. Kapitel II.

25 Vgl. Kinzel: *Ethische Projekte*, S. 262-272.

vor ungeniert der ihm vom Turm in seiner Initiation zugewiesenen Fremdbeschreibungen bedient hat, unkommentiert. Offen bleibt so, inwieweit es sich beim scheinbar ›rein aus mir selbst kommenden Entschluss‹ vielleicht auch seinerseits nur um ein mimetisches Anschmiegen an die stets entschlossene Therese handelt (und damit um die gelungene Nachahmung der ›Selbsttätigkeit‹ im Sinne von Campes philanthropinistischer Erziehung). Schließlich wird dieser Entschluss Wilhelm wenig später wieder entgleiten: einerseits durch Einwirkungen von außen, andererseits durch das innere Fortleben seiner kindlichen Theaterphantasie, die sich an die »schöne Amazone« (L 226) Natalie geheftet hat. Nachdem die Turmgesellschaft seine Lehrjahre für beendet erklärt, wird Wilhelm sich immer noch zuallererst als unbestimmt empfinden: »[W]as ich kann, will oder soll, weiß ich [...] am allerwenigsten.« (L 550)

In der *Theatralischen Sendung* ist die Wilhelm-Figur noch als Genie konzipiert, das sein Verhältnis zu der Welt, in der es sich verwirklichen soll, austarieren muss – in erster Linie zur Welt des Theaters. In den *Lehrjahren* wird aus dem Theaterroman zuerst einer über die Lebenskunst.²⁶ Mit dem Eintritt in die Turmgesellschaft geht dieser in einen Sozialroman über.²⁷ Das aus der *Theatralischen Sendung* importierte Theatermilieu der ersten fünf Bücher stellen die letzten beiden Bücher dann als Laboratorium dar, in dem Wilhelm eine solche Kunst des Lebens zu erlernen versuchte, aber erst durch die Abkehr vom Theater den eigentlich nötigen Schritt tut. Vor lauter entsprechender Emphase, die vom fast gesamten Figurenpersonal geäußert wird, gerät in Vergessenheit, dass weder diese Lebenskunst noch Wilhelms Ort in seinem neuen Sozialzusammenhang derweil eine tiefere Bestimmung erfahren haben. Wilhelm, als dessen Lieblingsgangart immer wieder das »ohne Überlegung [H]inschlendern« (L 71) angeführt wird, ist als die verkörperte »Ungewißheit« (L 62) immer noch eine vom Charakter und den Talenten ebenso unbestimmte Figur wie am Anfang des Texts.

Die Sphäre des Theaters ist in den *Lehrjahren* eine der Instabilität, in der die Dinge kaum dem Leben zuträgliche und oft wenig sinnvolle Mischverhältnisse eingehen wie in Mariannes Wohnung:

26 Vgl. Hans-Jürgen Schings: »›Agathon‹, ›Anton Reiser‹, ›Wilhelm Meister‹. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Roman«, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*. Tübingen 1984, S. 42–68, hier: S. 44f.

27 Vgl. Wilhelm Voßkamp: »Struktur und Gehalt (*Lehrjahre*)«, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Frankfurt a.M. 1992, S. 1363–1378.

»Die Trümmer eines augenblicklichen, leichten und falschen Putzes lagen [...] zerstreut in wilder Unordnung durcheinander. Die Werkzeuge menschlicher Reinlichkeit, als Kämme, Seife, Tücher, waren mit den Spuren ihrer Bestimmung gleichfalls nicht versteckt. Musikrollen und Schuhe, Wäsche und italienische Blumen, Etuis, Haarnadeln, Schminktöpfchen und Bänder, Bücher und Strohhüte, keines verschmähte die Nachbarschaft des andern, alle waren durch ein gemeinschaftliches Element, durch Puder und Staub, vereinigt«.

Nur der »glückliche[] Nebel« (L 59) seiner Blendung durch die Theaterliebe verhindert Wilhelms klaren Blick auf diese ungeordneten Verhältnisse, die auf das Gemeinwesen bezogen Platons Horrorvision des vom Theater infizierten politischen Körpers entsprechen. Dass bürgerliche »Reinlichkeit« kurz zuvor als »das Element, worin er atmete« und welches seine durchaus theatrale »Prunkliebe« (L 58) zur Entfaltung bringe, gekennzeichnet wurde, deutet auf zwei Parallelen hin: auf die bürgerlichen Versuche der »Bereinigung«²⁸ des Theaters, an der sich Wilhelm später versuchen wird, und darauf, dass diese »Prunksucht« ihn durchaus aus der Sphäre der »Reinlichkeit« hinausreißen können wird.

Zum Romanaufakt wird Wilhelm noch als mimetisches Wesen im platonischen Sinne dargestellt, erweitert um die aus dem Inneren kommende Produktivität der Einbildungskraft im Sinne des späten 18. Jahrhunderts: als theaterbegeistertes Kind, das »alles aus allem machen kann«, dabei dann aber nichts Eigentliches zustande bringt und vom Medium des Theaters ziellos durch seine narzisstischen Heldenidentifikationen geführt wird, ohne irgendwo anzukommen oder diese Identifikationen in Auseinandersetzung mit der Welt produktiv zu machen. Am Ende hat Wilhelm sich der einer durchorganisierten, »sinnvollen« und spezialisierten Tätigkeit verschriebenen Turmgesellschaft zwar ergeben, harrt aber immer noch seiner eigenen näheren Bestimmung. Diese Bestimmungslosigkeit wird sogar zum Ausgangspunkt der späteren *Wanderjahre* werden: Wilhelm bleibt, mit Cornelia Zumbusch gesprochen, geradezu »pathologisch unentschieden[]«²⁹. Die Turmgesellschaft schickt ihn auf Wanderschaft, auf dass er sich im Modus der erzwungenen Bestimmungslosigkeit endlich finde. Seine Wahl der beruflichen Spezialisierung zum Wundarzt passt zwar einerseits in die schon die *Lehrjahre* durchziehende poetische Programmatik einer Immunisierung des Subjekts gegen seine schwärmerischen Auswüchse,³⁰ ist aber

28 Vgl. für die von Gottsched ausgehenden Tendenzen Heßelmann: *Gereinigtes Theater?*.

29 Zumbusch: »Wilhelm Meisters Entwicklungskrankheit«, S. 127.

30 Vgl. ebd. Vgl. zu Wilhelms Berufswahl auch Thomas Weitin: »Die Kunst des Unterscheidens. Kritik und Distinktion in Goethes *Wilhelm Meister*«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 166 (2012), S. 120-149.

gleichzeitig einer letztlich kontingenten Assoziation dieses Berufs mit seiner ehemaligen Theaterphantasie verbunden: Die Figur des Wundarztes verweist auf die Begegnung mit der ›schönen Amazone‹, diese Figur wiederum auf seine jugendliche Begeisterung für die Chlorinde-Figur. Auch in seine verantwortungsvolle soziale Rolle ›schlendert‹ Wilhelm also letztlich hinein.

Die Pointe des experimentellen Erziehungskonzepts der Turmgesellschaft, welches sich an Wilhelm durchexerziert findet,³¹ liegt nun im Unterschied zu den pädagogischen Phantasien von Platon bis zu den Philantropinisten darin, Wilhelm gerade nicht mit einer stabilen Identität auszustatten (bzw. sie ihm durch theatrale Manipulation aufzuoktroieren). Wilhelm tritt vielmehr der von der Turmgesellschaft kontrollierten Sphäre bei und wird ihrer Autorität unterworfen, ohne seine grundlegende Unbestimmtheit und mimetische Unbeständigkeit zu verlieren. D.h. auch als ›erzogener‹ bleibt er ein mimetisches Wesen, allerdings ohne dass seine Unbeständigkeit den traditionell der Mimesis zugeschriebenen bedrohlichen Charakter erhielte. Die Turmgesellschaft scheint vielmehr durchaus in der Lage, die immer noch überschüssige und potentiell gefährliche Mimesis auszuhalten und vielleicht bei Gelegenheit oder langfristig für die eigenen Zwecke produktiv zu machen. Zwar gibt es auch hier die scheinbare Verabschiedung der Mimesis durch ihre Weginszenierung: Man denke nur an Wilhelms ostentativen Abschied vom Theater als einer kulturellen Institution. Auch hier gibt es in Wilhelms Berufswahl die Behauptung einer spezifischen, wenn auch recht willkürlich aufgepfropften Identität. Aber für das pädagogische Konzept der Turmgesellschaft scheint es nicht vonnöten, die Gefahr einer ›Zerstückelung und Zerstoppelung‹ als solche zu bannen. An der Figur Wilhelm Meister findet sich ein Erziehungs- und Bildungskonzept durchgespielt, das die anarchische (Un-)Produktivität der Mimesis nicht mehr regulieren (wie Salzmann) oder gar bändigen (wie Platon) will. Vielmehr wird auch noch diese Überschüssigkeit selbst in die Sphäre des gebildeten Lebens einbezogen: nur manchmal, um produktiv gemacht, über weite Strecken aber auch, um sich scheinbar selbst überlassen zu werden.

Beschreiben lässt sich diese scheinbare Freiheit nicht mehr im Rahmen von Foucaults ›Disziplinargesellschaft‹ des 18. und 19. Jahrhunderts, in deren Erziehung Zwänge internalisiert werden; und wohl auch nicht im Rahmen von der im Anschluss an Foucault von Deleuze seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschriebenen ›Kontrollgesellschaft‹, die scheinbare Freiheiten durch beständige Prüfungs- und Kontrollregime steuert, nicht zuletzt durch die eines ›lebenslan-

31 Vgl. Pethes: *Zöglinge der Natur*, S. 298-311. Vgl. Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*, S. 270-299.

gen Lernens: Wilhelms als auf gewisser Ebene als abgeschlossen dargestellte Erziehung und Bildung durch die Turmgesellschaft ist über weite Teile durch die Indifferenz gegenüber seinem den Prinzipien dieser Erziehung und Bildung eigentlich zuwiderlaufenden mimetischen Charakter geprägt. Der vorgegebene Rahmen darf von der nicht fixierbaren, frei fluktuierenden Mimesis nicht gesprengt werden. Dass Wilhelm oft aus den falschen Gründen und Motivationen innerhalb dieses Rahmens verbleibt, scheint hingegen gleichgültig. Häufig wirkt die Figur wie ein Reservist, der sich am Spielfeldrand fortdauernd warmmachen muss, um im Notfall für die Zwecke der Turmgesellschaft, wie behelfsmäßig auch immer, eingesetzt werden zu können. Statt der Gouvernamentalität der ›Kontrollgesellschaft‹ verkörpert Wilhelm die Gouvernamentalität einer Formation, die man ›Bereitschaftsgesellschaft‹ nennen könnte. Anhand seiner Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Transformation um 1800 probiert der Text an der Wilhelm-Figur eine entsprechende Lebensform durch; in vielen Aspekten weist diese strukturell voraus auf die Tendenz der ›westlichen‹ Gesellschaften des 21. Jahrhunderts, die vorherrschende Indifferenz gegenüber den von ihr Ausgeschlossenen oder nicht in sie Passenden durch die beständige Simulation einer potentiellen zukünftigen Inklusion zu überspielen. Gefährliche Devianzen werden so in Schach gehalten; innerhalb eines bestimmten Rahmens und auf das Versprechen ihrer zukünftigen Nutzbarmachung ausgerichtet können sie sich ihren anarchischen Tendenzen anscheinend hingeben.³² Dies ändert jedoch nichts an einem Status der »assigned disposability«³³: nicht nur wie der von Rousseaus Erziehung angestrebte Mensch disponibel einsetzbar zu sein,³⁴ sondern auch potentiell jederzeit entsorgbar. In diesem Sinne findet sich im *Wilhelm Meister*-Projekt das Konzept von Bildung als einem Prozess des ›lebenslangen Lernens‹ nicht nur ausgestellt und gleichzeitig ironisiert. Im Wilhelm als Mimetiker betreffenden Erzähl- und Motivstrang läuft auch ein den gängigen Lesarten gegenläufiges Narrativ mit.

Im Romantext selbst sind Handlungsablauf und die dabei aufgerufenen Bilder mit äußerster Strenge statt mit mimetischer Anarchie konstruiert. Für diese Bilder böte es sich also durchaus an, immanent eine Entwicklung nachzuzeich-

32 Vgl. Lazzarato: *Die Fabrik des verschuldeten Menschen*, S. 6-21. Vgl. Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin 2014. Demgegenüber verbleibt Goethes Roman natürlich in der Sphäre der Literatur: Von materieller Not ist das Bürgerkind Wilhelm im Unterschied zu etwa Anton Reiser nicht bedroht.

33 Judith Butler/Athena Athanasiou: *Dispossession. The Performative in the Political*. Cambridge 2013, S. 20.

34 Vgl. Kapitel IV.

nen, wie dies Goethe selbst in seinem Morphologie-Projekt als »Verwandlungslehre«³⁵ betreibt. Auch für die Figur des Protagonisten ist so eine geregelte Formverwandlung auszumachen.³⁶ Nimmt man dem Wort »Bildung« ein wenig seines zielgerichteten und positiven Gehalts, dann ist *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sicherlich ein »Bildungsroman«, vielleicht sogar der einer die »Leere« der kindlichen Traurigkeit überwindenden »Heilung«.³⁷ – Aber eine solche Lesart überdeckt die mimetische Anarchie, die bei Wilhelms »Bildung« durchgängig am Werk ist und die er auch nach seiner Abkehr vom Theater nie richtig loswird. Im Folgenden soll zwar nicht Karl Schlechtas einseitige Polemik der 1950er gegen die Goethe-Philologie, eine positive Bewertung der Turmgesellschaft und die Herabwürdigung des dargestellten Theatermilieus erneuert werden.³⁸ Es gilt jedoch, und durchaus mit einigen Argumenten Schlechtas, zu zeigen, wie sehr die Problematik der mimetischen Anarchie in die »Formverwandlungen« des Romans mit hineinkonstruiert ist. Die streng durchkomponierte textuelle Ordnung von Symbolen und Verweisen zeigt auch immer wieder auf das Uneinheitliche und Zerstückelte einer Mimesis, die Wilhelm nicht zum Prototypen des modernen Bildungsromansprotagonisten werden lässt, zu dem ihn vor allem das 19. Jahrhundert verklärt hat.³⁹ »Modernes« Individuum ist Wilhelm in dem Maße, in dem er eine Figur dieser unabschließbaren und gänzlich offenen Mimesis darstellt, vor der es den pädagogischen Konzepten der Zeit (und nicht nur dieser Zeit) so graut.

Der *Lehrjahre*-Text kennzeichnet die Mimesis als Problem der Bildung (und insbesondere einer ästhetischen Bildung, wie Wilhelm sie nach Verlust der

35 Johann Wolfgang von Goethe: *Schriften zur Morphologie*. Frankfurt a.M. 1987, S. 349. Vgl. Geulen: »Funktionen von Reihenbildung in Goethes Morphologie«, S. 211–213.

36 Vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 93–123, S. 223–228.

37 Vgl. Schings: »Agathon«, »Anton Reiser«, »Wilhelm Meister«. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Roman«, S. 55f.

38 Vgl. Karl Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*. Frankfurt a.M. 1953, S. 46–75, S. 97–104.

39 Von der Radikalität seiner ästhetischen Konstruktion her gehört der *Lehrjahre*-Roman durchaus zu jenen Schriften Goethes, die Karl Heinz Bohrer zu seinen rein ästhetischen, sich jeder Funktionalisierung verweigernden rechnet (auch gegen Bohrers eigene Unterordnung unter den Primat des Bildungsdiskurses). In die ästhetische Konstruktion einbezogen findet sich hier jedoch mit der Mimesis eben jenes formlose Moment, welches der »Form«, der Konstruktion oder auch dem »Stil« zuwiderläuft. Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*. München 2007, S. 120–145.

großväterlichen Sammlung verpasst hat), indem er mit Shakespeares *Hamlet* ein Stück über die Mimesis zu dem Bezugspunkt erhebt, an dem Wilhelm sich ästhetisch abarbeitet. Auf der einen Ebene lässt sich die ›Formverwandlung‹ Wilhelms hier als Entwicklung lesen. Auf einer anderen Ebene bietet der Text über Anspielungen auch eine Gegenlesart an: Die ästhetische Erziehung durch und am *Hamlet* unter Beobachtung der Turmgesellschaft liest sich wie eine Parodie auf Friedrich Schillers Entwurf in den zeitgleich entstehenden *Briefen über die Ästhetische Erziehung*.⁴⁰ Eine solche selbst mimetische, d.h. über Ähnlichkeiten zunächst Verweise und nach und nach eine Gegengeschichte evozierende Schicht soll die folgende Lektüre entfalten. Diese springt dazu zwischen der Shakespeare- bzw. *Hamlet*-Referenz, der Parallele zu bzw. Parodie auf Schillers *Briefe* sowie der jeweils damit einhergehenden Problematisierung der Mimesis hin und her.

3. FEHLBILDUNG DURCH DEN TURM: MIMETISCHE ANSTECKUNG MIT SHAKESPEARE

Literarisch verhandelt das *Wilhelm Meister*-Projekt widerstreitende Bildungskonzepte mit einem Problematisierungsgrad, den sich die praktischen Projekte der Zeit schon aus ganz pragmatischen Gründen nicht leisten können. Damit steht die Frage im Raum, inwieweit insbesondere der *Lehrjahre*-Text seinerseits auf Lesewirkung, d.h. auf ›Bildungseffekte‹ ausgerichtet ist: Inwieweit soll und will eine solche Lektüre ›bilden‹ bzw. ›erziehen‹?⁴¹ Inwieweit kann sie dies überhaupt im Rahmen der ästhetischen Konzeption des Romans? Und in welchem Verhältnis steht eine solche Konzeption dann zu den im Text zur Darstellung gebrachten ›unendlichen Operationen von Natur und Kunst‹ wie sie oben als Unentscheidbarkeit der Mimesis gekennzeichnet wurden? Zur Frage steht also das Verhältnis ästhetischer Lektüreprozesse zum pädagogischen, moralischen, ethischen und im Endeffekt auch politischen Erziehungs- und Bildungsproblem, das von der Mimesisproblematik aufgeworfen wird. Zwar bleibt dieser literari-

40 Für eine Perspektive aus der dieser Studie zugrundeliegenden Frage nach der Aktualität der Erziehung um 1800 für die Gegenwart vgl. Anja Lemke: »Ästhetische Erziehung als Arbeit am Selbst. Schillers Bildungsprogramm aus der Perspektive postfordistischer Kontrollgesellschaften«, in: Bettine Menke/Thomas Glaser (Hg.): *Experientialanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*. Paderborn 2014, S. 131-146.

41 Vgl. Kinzel: *Ethische Projekte*, S. 193-219.

sche Text von der eigenen Programmatik her eine Antwort schuldig, aber er inszeniert diese Frage an sich selbst ebenso, wie er sie thematisch verhandelt.

Offensichtlich machen ästhetische Bildung und vor allem ihre Problematisierung einen Großteil des *Lehrjahre*-Romans aus. Aus Sicht der Vertreter der Turmgesellschaft ist Wilhelm durch die frühe Theaterbegeisterung auf einen falschen Weg gebracht worden: nämlich auf den mimetischen Abweg der falschen Identifikationen. Das ästhetisch vom Turm als minderwertig abgetane Bild vom ›kranken Königssohn‹, mit dem sich Wilhelm in der großväterlichen Sammlung identifiziert, zeugt davon. Aus diesem Bild heraus entwickelt der Text die literarischen Bilder von Wilhelms Subjektwerdung als Metamorphose: An deren Ende hat Wilhelm immerhin seinem tragisch eingefärbten Schicksalsglauben abgeschworen, ist bereit zu Verzicht und Unterordnung unter die größere Sache, kann immerhin schlagfertig seine Lenkung durch die Turmgesellschaft kommentieren und begreift seine *fortuna* bzw. sein »Glück« (L 610), angelehnt an das Narrativ vom ›Hans im Glück‹, eher nach dem Modell der Komödie von der Macht des Zufalls her.⁴²

Der ästhetische Selbstbildungsprozess war aus Sicht der Turmgesellschaft zunächst als Fehlbildungsprozess erschienen. Erzieherisch greift einer ihrer Vertreter (nachdem im ersten und zweiten Buch einige freundliche Hinweise ungehört verhallt sind) im dritten Buch in ihn ein, indem er den gerade in der Mitte zwischen halbseidenem Theater- und dekadenten Adelsmilieu eingeklemmten Wilhelm mit den Theatertexten William Shakespeares in einer Gesamtausgabe bekannt macht.⁴³ Jarno, der Vertreter des Turms, geht dabei gut erzieherisch nach den Methoden Rousseaus und der Philantropinisten vor: Er holt Wilhelm auf seinem aktuellen Entwicklungsstand in der Hoffnung ab, ihn von dort in die gewünschte Richtung zu lenken. Der theaterbegeisterte Wilhelm kennt Shakespeare nur vom Hörensagen und bringt die Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem englischen Neoaristotelismus in die deutsche Aufklärung importierten üblichen

42 Vgl. zum Modell der Komödie insgesamt Hans Reiss: »Lustspielhaftes in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*«, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.): *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen*. Bern/München 1981, S. 129-144.

43 Einer historisch genauen Verortung gegenüber erweisen die *Lehrjahre* sich bekanntlich als widerspenstig. Anspielungen reichen von den 1750ern bis zur französischen Revolution. Da Wilhelm später im *Hamlet* die von Wieland nicht übersetzten Stellen nachbessert, ist anzunehmen, dass auch hier auf Wielands Übersetzung von 22 von Shakespeares Dramen aus den 1760ern angespielt ist – und Eschenburgs vervollständigte und verbesserte Ausgabe aus den 1770ern in der Handlungsrealität noch nicht vorliegt.

Vorurteile mit, nach denen es sich bei Shakespeares Dramen um »Ungeheuer [...], die über alle Wahrscheinlichkeit, allen Wohlstand hinauszuschreiten scheinen«, handelt. Jarno hingegen kündigt die »Zauberlaterne« einer »unbekannten Welt« (L 180) an. Im Hintergrund scheint das ebenfalls aus der englischen Diskussion stammende und in der deutschsprachigen Rezeption von Wieland, der seiner Erstübersetzung das Vorwort Alexander Popes voranstellte, popularisierte Argument zu stehen, Shakespeares Regellosigkeit und manchmal nachgerade Geschmacklosigkeit gehe mit der Welthaltigkeit und höheren Wahrheit seiner Dramen einher.⁴⁴ Wer mit Shakespeare bekannt wird, lernt in diesem Sinne nicht eine neue Ästhetik kennen, sondern das Leben selbst. Von daher kann Jarno sich von Wilhelms Shakespearelektüre erhoffen, dieser werde in »ein tätiges Leben über[.]gehen« und »die guten Jahre, die Ihnen gegönnt sind, wacker [...] nutzen« (L 193).

Die pädagogische Absicht ist offensichtlich: Aus seiner ästhetischen Befangenheit in der kleinen und niederen Theaterwelt soll Wilhelm mit ästhetischen Mitteln, nämlich Theatertexten, herausgelöst werden, um sich in der wirklichen Welt nützlich zu machen.⁴⁵ So wie die Zöglinge in Platons Staat mimetisch die nicht von der mimetischen Schwäche befallenen Vorbilder aufnehmen und so von der mimetischen Schwäche befreit werden sollen, spekuliert die Turmgesellschaft hier darauf, dass Wilhelm in Shakespeares Theaterkunst die Welt entdeckt und sich so vom theatralen Schein befreien kann. Dass die Absicht fehlschlägt, liegt daran, dass Shakespeare von Wilhelm nach einem dritten Modell gelesen wird, nämlich nach dem von Herder in den 1770ern für die Stürmer und Dränger popularisierten Shakespeare-Bild: als Genie, das die von Jarno gepriesene Welthaltigkeit kraft seiner Kunst hervorbringt.⁴⁶ »Alle Vorgefühle, die ich jemals über Menschheit und ihre Schicksale gehabt, [...] finde ich in Shakespeares Stücken erfüllt und entwickelt. [...] Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht.« (L 192) Die Shakespeare-Lektüre drängt Wilhelm nicht wie erhofft in die Welt; sie lässt ihn sich vielmehr von dieser bis in eins »der hintersten Zimmer« des Schlosses zurückziehen, nur in Gesellschaft mit den von Jarno so scharf kritisierten, der Welt der Poesie angehörigen Figuren Mignon und Harfner: Dort »lebte und webte er in der shakespeareschen Welt, so

44 Vgl. Christoph Martin Wieland: »Alexander Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespears«, in: William Shakespeare: *Shakespear. Theatralische Werke*. Zürich 1762, S. 3-28, hier: S. 3-9.

45 Vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 197-200.

46 Vgl. Johann Gottfried Herder: »Shakespear«, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 5. Berlin 1891, S. 208-23.

daß er außer sich nichts kannte noch empfand« (L 185). Als Wilhelm wieder in der wirklichen Welt erscheint, ist er schließlich der Phantasiewelt von Literatur und Theater nicht weniger zugetan, sondern mehr. Die beabsichtigte platonische Wegregulierung der Mimesis ist fehlgeschlagen.

Der pädagogische Einsatz, mit dem Jarno hier agiert, verdeutlicht, dass nicht nur der schülerhafte Wilhelm in seiner Theaterbegeisterung vom Text ironisiert wird, sondern ebenfalls die Theaterfeindlichkeit der Turmgesellschaft, auch wenn deren Vertreter ästhetisch tendenziell mit Goethes eigenem Klassizismus übereinstimmen. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Lehrjahre* wirkt die Gleichsetzung von Shakespeares Texten mit der ›Wahrheit‹ (sowohl im Sinne Popes und Wielands wie auch im Sinne Herders) einigermassen frisch veraltet. Wielands Shakespeare erstmals auf Deutsch zugänglich machende Prosaübersetzung der 1760er war zwar bei den Stürmern und Drängern (inklusive Goethe) nicht nur wegen ihrer abwertenden Fußnoten in die Kritik geraten, sondern auch, weil Wieland vor Shakespeares Metrik und Versifikation kapituliert. Aber gerade Shakespeares Prosa ist es dann, die etwa bei Lenz für Shakespeares tiefere ›Wahrheit‹ steht.⁴⁷ Seine Figuren gelten nicht wie aus der Kunst, sondern wie aus dem Leben gegriffen. Die hochartifizielle Shakespearsche Redekunst wirkt auf die Stürmer und Dränger so effektiv, dass sie wie der ideale Redner aus der Rhetorik des Aristoteles ihre eigene Kunsthaftigkeit vergessen lässt und als Natur erscheint. In den Worten des jungen Goethe: »[N]ichts so Natur als Shakspears Menschen.«⁴⁸ August Wilhelm Schlegels Ankündigung seiner neuen Übersetzung, die mit Metrik und Versmaß auch der Poetizität seiner Ausgangstexte gerecht werden will, wird zwar erst 1796 publiziert, in den 1790ern sind Shakespeares Texte aber bereits in ihrer ästhetischen Dimension bekannt.⁴⁹ Zumindest dem von der Turmgesellschaft erzogenen Jarno gestehen die *Lehrjahre* nicht genügend Kunstverstand zu, diese ästhetische Dimension zu bemerken. Zwar wird immer wieder deutlich, dass Kunstkennerschaft Jarnos Stärke sowieso nicht ist.

47 Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz: »Das Hochburger Schloß«, in: Ders.: *Werke und Schriften*. Band 1. Stuttgart 1966, S. 369-377, hier: S. 370.

48 Johann Wolfgang von Goethe: »Zum Shakespears Tag«, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 18. Frankfurt a.M. 1998, S. 9-12, hier: S.11. Vgl. neben Herder auch Jakob Michael Reinhold Lenz: »Anmerkungen übers Theater«, in: Ders.: *Werke und Schriften*. Band 1. Stuttgart 1966, S. 329-363.

49 Vgl. Hansjürgen Blinn: »Einführung: Shakespeare in Deutschland 1790-1830«, in: Ders. (Hg.): *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. II. Ausgewählte Texte von 1793-1827*. Berlin 1988, S. 9-66, hier: S. 9-16.

Mit Jarnos Intervention deutet sich aber an, dass der vom Text suggerierte panoptische Blick des Turms, der »jederzeit unterrichtet« (L 521) ist und dem Wilhelm von Geburt an ausgesetzt scheint, in eben jenem Bereich, dem er Wilhelm entreißen will, einen blinden Fleck aufweist. Die Schülerhaftigkeit des mimetischen Wilhelms geht mit einer mangelnden Kompetenz seiner selbsternannten Erzieher für die Ästhetik einher – und damit für jene Sphäre, der sie Wilhelm entreißen will.

So liegt es zumindest nicht nur an der Stärke von Wilhelms Verblendung, wenn die Neuauflage der platonischen Erziehungsstrategie im dritten Buch dann im vierten zunächst nicht nur fehlschlägt, sondern sogar katastrophale Folgen zeitigt: Das komödiantische Missverständnis in der Kommunikation zwischen Wilhelm und dem Turm mischt sich fast mit einem ins Reich der Tragödie gehörigen Ausgang. Der Text imitiert in Prosa jenes »Ungeheuer« der Gattungsmischungen, als das die Aufklärung Shakespeares Texte noch wahrnahm: Der panoptische Blick des Turms erweist sich als kurzsichtig, da Wilhelm Shakespeares Protagonisten schlicht in die Reihe seiner Heldenidentifikationen aus Kinderdramen und mittelmäßigen Bildern aufnimmt. Durch Mimesis an den wagemutigen Prince Henry aus Shakespeares *Heinrich*-Dramen führt er die Theatergesellschaft auf Abwege und überzeugt sie, durch gefährliches Gebiet zu reisen. Nicht zuletzt der Lärm des inspiriert durch Shakespeares Dramen wieder aufgenommenen Fechttrainings scheint in direkter Folge das marodierende Freikorps anzulocken, vor dem so ausdrücklich gewarnt worden war. Wilhelm wird beinahe tödlich verwundet; durch seine Schuldgefühle glaubt er sich zum Eingehen eben jenes professionellen Theaterengagements verpflichtet, von dem seine versteckten Erzieher ihn fernhalten wollten: Die Neuauflage der platonischen Erziehung durch einen Vertreter des Turms bewirkt ihr Gegenteil.

In jenen »unendlichen Operationen von Natur und Kunst« bewirkt der Misserfolg aber auch die ästhetische Erziehung bzw. Selbstbildung Wilhelms auf einer anderen Ebene: im Theater als »Medium der Selbstbildung«⁵⁰. Das Engagement am Theater bietet Wilhelm die Möglichkeit, sich mit der eigenen Identifikation mit Shakespeares Hamlet-Figur auseinanderzusetzen und diese sogar auf die Bühne zu bringen. (In diese ästhetische Bildung wird die Turmgesellschaft erneut eingreifen und sich diesen Eingriff rückwirkend als entscheidend für Wilhelms Loslösung vom Theater zuschreiben.) Allerdings folgen Wilhelms Lektüre und Inszenierung nicht mehr den Maßgaben, unter denen Jarno Wilhelm noch verführen wollte. Wilhelm geht es nicht mehr um eine »Wahrheit« und Welthaltigkeit der dramatischen Figuren, wie das Theater von Aufklärung und »Sturm

50 Ortrud Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt 2007, S. 88.

und Drang« sie in Shakespeare sah. D.h. auch die Heldenidentifikation mit einem auf seine Melancholie reduzierten Hamlet läuft höchstens noch implizit mit. Sätze wie folgenden aus der *Theatralischen Sendung* lassen sich in den *Lehrjahren* nicht mehr finden: »Auch die Last der tiefen Schwermut war er bereit 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 angingen.«⁵¹ Wilhelm ist nun vielmehr die ästhetische Dimension von Shakespeares Texten bewusst geworden. Diese Dimension versucht er für die Bühne zu gestalten, denn unter dem Einfluss Serlos hat er gelernt, »auf den Sinn und Ton des Ganzen« (L 341) zu achten.

Das komödiantische Missverständnis der Shakespeare-Initiation überlagert die möglichen tragischen Folgen. So zufällig wie die mangelnder ästhetischer Bildung geschuldete pädagogische Intervention der Turmgesellschaft keine tödlichen Folgen für Wilhelm hat, so zufällig initiiert sie auch Wilhelms ästhetische Selbstbildung: nicht in der passiven Kunstrezeption, sondern nun als aktiv Beteiligter. Keineswegs zufällig im Zusammenhang für die Verschränkung von Bildungs- und Erziehungsfragen mit der Theaterproblematik des Romans fällt Wilhelms besonderes Interesse auf Shakespeares *Hamlet*. Die lange Rezeptionsgeschichte von Wilhelms identifikatorischer Auslegung des Stücks zunächst als Goethes ungebrochener Shakespeare-Interpretation, die nicht zu geringem Anteil an der internationalen Karriere des *Hamlet* beteiligt ist,⁵² droht oft die Funktion des *Hamlet*-Verweises in der ästhetischen Konstruktion der *Lehrjahre* zu überlagern: *Hamlet* ist in erster Linie ein Stück über die theatrale Dimension der Mimesis.⁵³ Diese kommt hier nicht nur als *imitatio* ins Spiel, auch wenn Hamlet sich »wahnsinnig« stellt, sondern in allererster Linie als Vorspielen, Zuschauen und Verstellen. Die Figuren des Dramas, die sowieso schon innerhalb der theatralen Rituale der höfischen Repräsentation agieren, spielen die ganze Zeit vor Publikum: Hamlet spielt verrückt, Polonius und die Höflinge spielen ihm Interesse und Freundschaft vor, Ophelias wahrhaftige Liebe wird vom Spiel kontaminiert. In der für das Stück so zentralen *mousetrap*-Szene, die in den *Lehrjahren* ungenannt bleibt, auf die aber, wie im Weiteren zu zeigen sein wird, an markan-

51 von Goethe: »Wilhelm Meisters theatralische Sendung«, S. 316.

52 Vgl. Hans Jürg Lüthi: *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*. Bern 1951. Vgl. Kurt Ermann: *Goethes Shakespeare-Bild*. Tübingen 1983, S. 293-353. Vgl. Mark Evan Bonds: »Die Funktion des Hamlet-Motivs in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*«, in: *Goethe-Jahrbuch* 96 (1979), S. 101-110.

53 Vgl. Robert Weimann: »Mimesis« in *Hamlet*«, in: Patricia Parker/Geoffrey Hartman (Hg.): *Shakespeare and the Question of Theory*. New Haven 1985, S. 275-291.

ten Stellen angespielt wird, beobachten alle Akteurinnen und Akteure statt der Theateraufführung einander als Zuschauer beim Zuschauen. Und während Wilhelm der von seiner mimetischen Shakespeare-Verstrickung ausgelösten tödlichen Katastrophe beim Raubüberfall im vierten Buch noch knapp entrinnt, kommt in Shakespeares Stück über die Mimesis niemand mit dem Leben davon.

An der Darstellung von Wilhelms ästhetischer Selbstbildung und ihren Kontexten gilt es daher zu rekonstruieren, inwieweit dabei auch das Problem der Mimesis direkt und indirekt verhandelt wird. In den Blick genommen werden soll dabei nicht die *Hamlet*-Bildung im Detail,⁵⁴ sondern das Zusammenspiel der Kontexte, in denen *Hamlet* als Theatertext und als Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* seinen Auftritt hat. Zu deren Einordnung ist nicht zuletzt die Einbeziehung einer weiteren intertextuellen Schicht vonnöten; in den Blick zu nehmen gilt es seinerseits einen poetologischen und ästhetiktheoretischen Kontext des Romans, von dem sich das eigenwillige Verhältnis aus Ästhetik der Klassik, ästhetischer Bildung und Mimesisproblematik auffächern lässt, das die *Lehrjahre* aufmachen: Ausgehend von den in Friedrich Schillers Briefen *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* vertretenen Thesen lässt sich verdeutlichen, was im Wechselverhältnis zwischen Wilhelms *Hamlet* und dem Erziehungsprojekt der Turmgesellschaft auf dem Spiel steht: die Einhegung des Mimetikers. Von verschiedenen Aspekten der Schillerschen Briefe her stellen die folgenden Teilkapitel die Verbindungslinien zwischen *Hamlet*-Strang und Turmpädagogik her.

4. ›BILDUNG‹ ALS KEHRSEITE EINER ÄSTHETISCHEN ERZIEHUNG NACH SCHILLER

Goethes Arbeit an *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird bekanntlich in einem parallelen Briefwechsel mit Friedrich Schiller intensiv diskutiert und durch dessen Rückmeldungen beeinflusst. In dieselbe Zeit fällt auch Schillers Abschluss seiner klassizistischen Ästhetik in den *Briefen Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* mit ähnlichen Fragen, nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit von der französischen Revolution aufgeworfenen Problemstellungen.⁵⁵ In den *Lehr-*

54 Grundlegend für die Zusammenfassung und weiterführende Beobachtungen: Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 223-296.

55 Vgl. Terence James Reed: »Revolution und Rücknahme. ›Wilhelm Meisters ›Lehrjahre‹ im Kontext der französischen Revolution«, in: Bernd Hamacher/Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Johann Wolfgang Goethe. Romane und theoretische Schriften. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2007, S. 38-58.

jahren lässt sich daher umgekehrt auch eine Auseinandersetzung mit Schillers Konzepten rekonstruieren.⁵⁶ Nicht nur lassen sich sowohl die Wilhelm-Figur wie auch viele der vom Text vorgestellten sozialen Welten als Manifestationen des bei Schillers so zentralen ›Spieltriebs‹ sehen.⁵⁷ Vor allem besteht das von Kant herkommende Anliegen der *Briefe* in einer Bestimmung des Verhältnisses von Erziehung (bzw. der äquivalent benutzten Bildung) zu Moral, Ästhetik und Politik: Für Schillers Autonomieästhetik ist der *imitatio*-Topos wie für Goethe Anathema. Der als autonom gefassten Kunst kommt »Immunität«⁵⁸ gegenüber der Wirklichkeit zu. Sie folgt einerseits ihrem Selbstgesetz; andererseits soll dieses Selbstgesetz aber über sich hinaus wirken: Das »vollkommenste[] aller Kunstwerke« liegt im »Bau einer wahren politischen Freiheit«⁵⁹, d.h. konsequent zu Ende gedacht im »ästhetische[n] Staat«⁶⁰. Bei Freiheit im Sinne Kants handelt es sich um eine moralische Kategorie, denn der freie Mensch tut das Gute und ist ehrlich. Für Schiller soll diese Freiheit nun nicht von einer Erziehung wie der philanthropinistischen, sondern durch die ästhetische Erfahrung des sich im Kunstwerk manifestierenden Schönen gebildet werden. Das Kunstwerk ist also prinzipiell eine öffentliche Angelegenheit⁶¹ und weist so strukturelle Parallelen zum Theater (und zu den entsprechenden Bildungsphantasien) auf.

Das Schöne begreift Schiller mit Kant als Versöhnung von Vernunftgesetz und der unregelmäßigen Mannigfaltigkeit der sinnlichen Eindrücke, in deren Beschreibung als wuchernd und formlos sich durchaus Nachklänge der platonischen Mimesisphobie zeigen, die sich ebenfalls primär gegen eine als instabil gefasste Sphäre des Sinnlichen richtet: »Darin besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.«⁶² Radikaler bezeichnet Schiller diese Formgebung sogar als »Krieg gegen die Materie«⁶³. Auf

56 Vgl. z.B. Hans-Jürgen Schings: »Einführung«, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Band 5. München 1988, S. 613-643.

57 Vgl. Pierre Batteaux: *Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir! Zu Goethes Spieltrieb*. München 1986, S. 199-203.

58 Friedrich Schiller: *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Ders.: *Werke und Briefe*. Frankfurt a.M. 1992, 556-705, hier: S. 583.

59 Ebd., S. 558.

60 Ebd., S. 582.

61 Vgl. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a.M. 1988, S. 59-64.

62 Schiller: *Über die Ästhetische Erziehung*, S. 641.

63 Ebd., S. 648.

die platonische Tradition bezogen heißt dies: Die Instabilität der Mimesis wird in der Stabilität der Form (bei Platon der ›Idee‹) gebannt. Die Passivität und Nachträglichkeit der Mimesis ist verkehrt in das Ziel jeglicher Erziehung um 1800, die vernünftige Selbsttätigkeit: »[N]och in seinem Leiden muß [der Mensch] seine Selbsttätigkeit, noch innerhalb seiner sinnlichen Schranken seine Vernunft-freiheit beginnen«⁶⁴.

Durch ästhetischen Erfahrung dieser ›Versöhnung‹ findet sich das Subjekt selbst in einen versöhnten Zustand gebracht, den »ästhetischen Zustände«⁶⁵. Nunmehr gegen Kant entsprechen bei Schiller die aus der Sinnlichkeit kommenden Neigungen des Subjekts seiner moralischen Pflicht. Und da, jetzt wieder mit Kant, die moralischen Pflichten allgemeingültige sind, können die ästhetisch erzogenen Subjekte gemeinsam den ›schönen Staat‹ als das ›vollkommenste aller Kunstwerke‹ bilden. Dazu bedarf es aber nicht nur »schöner Künstler«, sondern auch »pädagogische[r] und politischer[r] Künstler« und letztlich »Staatskünstler«⁶⁶ – also Befähigte in denjenigen Künsten, die Kant in seiner Pädagogik als die schwierigsten bezeichnet.⁶⁷ Dieser ›Staatskünstler‹ macht »den Menschen zugleich zu seinem Material wie zu seiner Aufgabe«⁶⁸.

Schiller kennzeichnet (immer noch mit Kant) seinen vernünftigen, aber gleichzeitig mit den Sinnen versöhnten Entwurf als nie erreichbare regulative Idee. Von diesem ist auch der Glaube an die Vernünftigkeit der Vernunft übernommen. Ist diese Theorie in sich doch nur schlüssig, wenn Natur des Sinnlichen und Kunst des Vernünftigen tatsächlich in einem gemeinsamen Nenner versöhnbar sind und sich also aus einer gemeinsamen Quelle speisen, die für Kant und in seiner Nachfolge für Schiller nur in der Sphäre des Vernünftigen und Gesetzmäßigen liegen kann.⁶⁹

Zwar hat Schillers Kunsttheorie weder affirmativ noch ablehnend in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* einen Auftritt; schon gar nicht liefert sie einen Schlüssel zu den Konstruktionsprinzipien des Romans. Wie etwa der im selben Zeitraum wie die *Lehrjahre* entstandene Text *Das Märchen* vorführt, steht Goethe Schillers Entwurf eher kritisch gegenüber.⁷⁰ Bezüglich der Problematik der Erziehung und

64 Ebd., S. 648.

65 Ebd., S. 636.

66 Ebd., S. 566.

67 Vgl. Kant: »Über Pädagogik«, S. 702.

68 Schiller: *Über die Ästhetische Erziehung*, S. 566.

69 Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992, S. 144.

70 Vgl. Peter Pfaff: »Das Horen-Märchen. Eine Replik Goethes auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung*«, in: Herbert Anton (Hg.): *Geist und Zeichen*. Heidelberg

ihrer Verzahnung mit Ästhetik und Politik werden in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* allerdings immer wieder Elemente aus Schillers politisch-pädagogischer Ästhetik evoziert: Die Ideale des Turms etwa entsprechen den von Schiller implizierten, bei aller Kunstaffinität vernunftgemäßen Leitlinien: Der die Turmgesellschaft begründende Oheim und der an seiner Seite stehende Abbé entwerfen diese Sozietät⁷¹ als Keimzelle einer zukünftigen, in sich wie bei Schiller vernünftig durchorganisierten Gesellschaft, in die auch die Versöhnung mit dem Sinnlichen einbezogen ist, z.B. als künstlerische Durchgestaltung des Wohnsitzes des Oheims, insbesondere des »Saal[s] der Vergangenheit« (L 541), der der Kunst gleich vom Namen her jegliche bedeutende Rolle für das politische und soziale Zukunftsprojekt abspricht. Denn aus Schillers erstrebenswerter regulativer Idee ist ein noch nicht erreichter zukünftiger Zustand geworden, dessen Verwirklichung auch in den *Wanderjahren* noch in der Ferne liegt. Nach dem Tode des Oheims ist ein politischer »Staatskünstler« nicht in Sicht. Der eigentlich die entsprechende Position ausfüllende Lothario scheint schon von seinem Namen her (und trotz seiner späteren Verbindung mit der durch und durch vernünftigen Therese) etwas zu sehr den Sinnesfreuden der Liebe zugeneigt, und stellt die für Schiller »höchste« der Künste dadurch infrage. Einen »pädagogischen Künstler« gibt es aber durchaus: eben jenen Abbé,⁷² der in einem schwachen Moment Bildung zwar als überkomplexes und letztlich nicht steuerbares Ergebnis der »unendlichen Operationen von Natur und Kunst« bezeichnet, aber ansonsten durchgängig auf die Möglichkeit gelingender Bildung spekuliert.

Der vernünftige Staat, wie er dem Abbé vorschwebt, hat nun zwar einen Sinn für die Kunst; jedoch wird sie in einem allumfassenden Anspruch, wie er im Geniediskurs des jungen Wilhelm noch zum Ausdruck kommt, dann im »Saal der Vergangenheit« zu Grabe getragen. Anlässlich der Beerdigung der für diesen Anspruch stehenden Mignon-Figur erläutert der Abbé seine Konzeption eines Bildung und Erziehung dienenden Verhältnisses der Künste, die als säuberlich in Sparten unterschiedene immer jeweils einzelne Organe ansprechen und ausbil-

1977, S. 320-332. Vgl. Bernd Witte: »Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und im *Märchen*«, in: Wilfried Barner/Eberhard Lämmert/Norbert Oellers (Hg.): *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984, S. 461-484.

71 Für deren spezifische Verfasstheit vgl. Schöbller: *Goethes Lehr- und Wanderjahre*, S. 142-154.

72 Vgl. Rosemarie Haas: *Die Turmgesellschaft in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*. Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert. Münster 1975, S. 66ff.

den sollen. Wo Schiller die Kunst zwar mit der Würde der Autonomie ausstattet, dann aber zu einer bloßen Durchgangsstation zum ›ästhetischen Staat‹ erklärt, da findet sich im Turm auch die wohlgeordnete Kunst den erzieherischen und politischen Endzwecken untergeordnet: zwei Künsten eigentlich im Sinne von den älteren Begriffen *ars* und *téchne*, und eben nicht im von Schiller proklamierten Sinne ästhetischer Autonomie. Mit einem Theater, wie ihm Wilhelm sich verschrieben hat, steht der Turm entsprechend auf Kriegsfuß. Auf der Realitätsebene des Romans tut er dies nicht ganz zu Unrecht: Der Traum von einem aus den Theaterreformen des 19. Jahrhunderts hervorgehenden Nationaltheater und seiner gebildeten Öffentlichkeit wird in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* zwar immer wieder aufgerufen, aber stets findet sich die im real existierenden Theater versammelte Menge desavouiert: als bis auf wenige Ausnahmen vergnügungssüchtig, oberflächlich, urteilsschwach, unkultiviert oder schlicht desinteressiert. Die an die Geheimgesellschaften des 18. Jahrhunderts erinnernde Turmgesellschaft hingegen besteht aus einer kleinen, ihre weiteren Mitglieder kooptierenden Gruppe. Während in Schillers *Briefen* die den Werken der Kunst vorbehaltene Sonderzone zu einem Umweg wird, über den der ›ästhetische Staat‹ sich bilden kann, bildet das ideal geordnete Gemeinwesen, wie es der Turmgesellschaft vorschwebt, selbst eine Sonderzone, die versucht sich von den Sphären der Unbildung autonom zu machen. Sie ist ein politisches Kunstwerk, das auf Ordnung und Beständigkeit setzt. In diesem Sinne ist sie am von Schiller privilegierten Kunstmodell der antiken Statue orientiert, deren Stoff/Form-Metaphorik Schiller dann auf die Erziehungs- und Staatskunst überträgt. Strukturgleich ähnelt der sentenzhafte »*Lehrbrief*« (L 496), den Wilhelm erhält und der ihm recht unbrauchbar als Lebensanleitung erscheint, einem Anweisungskatalog für bildende Künstler, der sich jedoch auf eine Lebenskunst bezogen findet.⁷³

Nicht nur die soziale Fragwürdigkeit des weitgehend noch nicht verbürgerlichten Theatermilieus muss aus solch einer Perspektive problematisch erscheinen, sondern auch die ungeordnete Fülle der sinnlichen Eindrücke einer Theateraufführung sowie die Flüchtigkeit und Einmaligkeit des Ereignisses.⁷⁴ In seiner berühmten Polemik gegen die langjährige Privilegierung der Perspektive der Turmgesellschaft durch die Goethe-Philologie verweist Schlechta auf einen Ausspruch Wilhelms aus der *Theatralischen Sendung*, der der Bewertung des Theaters durch den frühen Text entspricht, in den *Lehrjahren* aber nicht wieder auftaucht:

73 Vgl. Steiner: »*Wilhelm Meisters Lehrjahre*«, S. 145.

74 Vgl. Kapitel II.

»Und ich behaupte sogar, daß, je mehr das Theater gereinigt wird, es zwar verständigen und geschmackvollen Menschen angenehmer werden muß, allein von seiner ursprünglichen Wirkung immer mehr verliert. Es scheint mir, wenn ich ein Gleichnis brauchen darf, wie ein Teich zu sein, der nicht allein klares Wasser, sondern auch eine gewisse Portion von Schlamm, Seegras und Insekten enthalten muss, wenn Fische und Wasservögel sich darin wohl befinden sollen.«⁷⁵

Ebenso einseitig nimmt Schlechta nun umgekehrt für die Seite des Theaters Stellung und übersieht, dass die Realitätsebene des Romans die Vorbehalte der Turmgesellschaft zu bestätigen scheint. Jedes gelungene Theaterereignis führt, sobald es ausklingt, ins Unglück: Die ekstatische gemeinsame Lektüre eines Ritterdramas im zweiten Buch wird von der Katerstimmung des nächsten Tages abgelöst. Auf die beglückende Probe eines kommenden republikanischen Theaters im vierten Buch folgt der für Wilhelm fast tödlich endende Raubüberfall. Auf *Hamlet*-Premiere, Premierenfeier und Liebesnacht im fünften Buch folgt nicht nur die Bedrückung durch den grauen (Theater-)Alltag, sondern die Brandkatastrophe.⁷⁶

Die ohne endgültige Festlegung für oder gegen das Theater auskommende Erzählinstanz der *Lehrjahre* steht weder ganz auf Seiten der Turmgesellschaft und ihres an Schiller gemahnenden Projekts, noch, wie Schlechta mit rhetorischer Wucht suggeriert, auf Seiten einer vom Zivilisationsprozess domestizierten Lebensfülle, welche sich privilegiert in der Sphäre des Theaters ausdrücke. Der Text verhandelt vielmehr die Spannung zwischen dem pädagogisch-politischen Projekt des Turms und demjenigen, was in diesem Projekt nicht aufgeht und sich ihm immer zu entziehen droht. In ihrer konkreten Ausprägung bezieht sich die Vernünftigkeit des Turms eher auf das platonische Gemeinwesen als auf Kant und Schiller: In jedem Menschen soll sein besonderes Talent zur Ausprägung gebracht werden; die Gesamtheit der spezialisierten Turmmitglieder bilden dann ein Gemeinwesen, in dem jedem und jeder seine oder ihre spezifische Stelle zugewiesen ist. Schlechtas Polemik gegen den Turm und für das Theater kommt dieser Spannung eigentlich sehr nahe: Müsste Wilhelm doch für den Turm uninteressant sein, da er keine besonderen Merkmale oder Talente aufweist. Er ist deswegen auch kein Protagonist des Romans: »[D]ieser Roman [...] hat keinen Helden: Wilhelm hat keinen ›Charakter‹«⁷⁷. Er geht in seiner Liebe zum Theater

75 Goethe: »Wilhelm Meisters theatralische Sendung«, S. 100f. Vgl. Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*, S. 99.

76 Vgl. Primavesi: *Das andere Fest*, S. 116-125.

77 Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*, S. 11. Für die Frage nach dem Charakter und der ihm im 18. Jahrhundert zugeschriebenen Prägestkraft vgl. Heide Volkening: *Charakter*

auf, die sich in der Liebe zur Schauspielerin Marianne manifestiert, aber in ihr nur das Theater sieht.⁷⁸ Dieses ist das ewig Wandelbare, in dem nur eines gleich bleibt: Dass Wilhelm sich als ganzheitliches Subjekt in ihm imaginieren kann: »Ich [pflegte] mich meist an den Platz der Haupthelden zu setzen« (L 21), lautet seine prägende Erinnerung an die eigene kindliche Theaterfaszination. Wilhelm ist ganz bei sich, ist sein eigener Held, immer wenn er sich verändert. Daher rührt auch seine Hingabe an die kulturelle Institution Theater.

Im Theater findet Wilhelm zwar nicht das erwartete Glück. Bei den Achtungserfolgen, die er bei der vom Roman als objektiv auf der Höhe der Theaterkunst befindlichen Truppe einfährt, kann aber von dem von Turm und insbesondere Jarno stets suggerierten völligen Mangel an Talent keine Rede sein. Wilhelm passt weder gut noch schlecht ans Theater. Er hat so wenig und so viel ein Talent dafür wie für andere Dinge auch: Er ist ein Mann ohne (hervorstechende) Eigenschaften. In seiner Offenheit für äußere Eindrücke verkörpert er das von der platonischen Erziehung und Politik so gefürchtete mimetische Wesen, das zu vielem werden kann, ohne eine feste Gestalt anzunehmen: zu Schillers Stoff, dem es an Form mangelt. In diesem Sinne sollte er zwar eigentlich für die Turmgesellschaft nicht von Interesse sein; dennoch scheint der Abbé ihn als privilegiertes Objekt der eigenen Erziehung auserkoren zu haben: »[E]s will schon etwas heißen, in dem hohen Grade seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.« (L 550) Schlechta markiert trotz seiner einseitigen Perspektive einen springenden Punkt, wenn er argumentiert, an Wilhelm müsse das Erziehungsprojekt des Abbés sich beweisen: Schafft er es, den ›Mann ohne Eigenschaften‹ in den Bann des Turms zu ziehen, dann ist ihm auch die Erziehung desjenigen gelungen, was seinem Projekt gänzlich zuwiderläuft. – Durch die Erziehung des eigentlich Unerziehbaren würde sein Projekt sich bestätigen und bekräftigen.⁷⁹

Eine solche Selbstbestätigung ist nicht zuletzt nötig, weil der Abbé und Wilhelm sich strukturell auf unheimliche Weise ähneln: Auch beim Abbé handelt es sich um einen ›Mann ohne Eigenschaften‹. Laut dem scharfsinnigen Jarno hat dieser eine philosophisch-pädagogische »Sinn für alles, Lust an allem, es zu erkennen und zu befördern« (L 552). In dieser ›Lust an allem‹ entwickelt die Figur des Ab-

– *Arbeit. Zur literarischen Produktivität des tätigen Menschen* (zgl. Habil. Ludwig-Maximilians-Universität 2015). Publikation in Vorbereitung.

78 Vgl. die inzwischen klassische Definition der Metonymie Wilhelms durch Marianne vermittelter Theaterliebe bei David E. Wellbery: »Übertragen: Metapher und Metonymie«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg i.Br. 2010, S. 121-136.

79 Vgl. Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*, S. 136-138.

bés formwandlerische Qualitäten, an die Wilhelms mimetisches ›Herumschlendern‹ und seine Schauspielversuche nicht heranreichen. Ob und in wie vielen Rollen der Abbé als Abgesandter an Wilhelm aufgetreten ist, bleibt auch den anderen Turmgesellschaftern unklar, die vage von einem ebenfalls assoziierten »Zwillingsbruder« (L 551) reden. Auch der Reigen der theatralen Auftritte bei Wilhelms Initiationszeremonie schafft hier der weiteren Erkenntnis keine Abhilfe, da Wilhelm so sehr der Illusion der jeweiligen Bühnenfiktion verfällt, dass er sogar die Stimme seines toten Vaters zu vernehmen meint. Dass es Wilhelm im zweiten Buch scheint, als habe er den Abbé »schon irgendwo gesprochen«, deutet einerseits auf seine Identität mit dem Fremden im ersten Buch hin, aber da es allen Begleiterinnen und Begleitern ebenso geht, ist dieses Indiz bedeutungslos. Die lebenspraktische Philine kennzeichnet sein Äußeres als das eines »Mensch[en]« im Unterschied zu dem eines »Hans oder Kunz« (L 123): also doch wohl eines allgemeinen und beispielhaften statt eines x-beliebigen Menschen. In dieser nicht festlegbaren Allgemeinheit (die Schlechta als Entleerung abtut)⁸⁰ wird der Abbé eine Parallelfigur zu Wilhelm bzw. zu dessen Spiegelbild: Er befördert zwar Formen und ist in diesem Sinne schöpferische Mimesis, besteht selbst aber nicht aus einem geformten Stoff. In dieser Hinsicht ähnelt er dem ungeformten Wilhelm, in dem sich gar keine zu befördernde Form abzeichnet.

Der einzige vom Text der *Lehrjahre* gegebene Konnex zwischen Wilhelm und der Turmgesellschaft lässt es indes offen, was die ›Aufmerksamkeit‹ für Wilhelm provoziert. Beim Kauf der Kunstsammlung, deren Verlust Wilhelm dem Theater in die Arme treibt, provoziert der kindliche Wilhelm selbst eine solche: »Sie hatten [...] ein Lieblingsbild darunter, von dem Sie mich gar nicht weglassen wollten.« (L 69f) Ob die Ausstrahlungskraft des mimetischen Kindes, das den Kunstkennner von seiner sechstägigen Bewertungsarbeit anscheinend zumindest teilweise abhielt, die Anstrengungen der Turmgesellschaft hervorruft, oder die spätere Zufallsbegegnung im ersten Buch, bei der sich der langfristige Kollateralschaden dieses Kaufes abzeichnet, bleibt offen. Strukturell hat in beiden Fällen der Zögling mit seiner mimetischen Kraft einen Erzieher angezogen, der entweder nicht von ihm ablassen kann oder sich seiner später erinnern muss. Die Erziehungsinstanz hat bezüglich Wilhelms von vornherein einen Teil jener in der sich selbst zugeschriebenen tätigen wie formenden Vernunft gegründeten Macht abgegeben und gewinnt sie nur zurück, indem sie Wilhelm in die Sphäre der Turmgesellschaft holt.

In diesem Sinne wirkt auch das von Wilhelm plötzlich gefundene ›Glück‹, seine Paarbildung mit der ›schönen Amazone‹ Natalie am Ende der *Lehrjahre*,

80 Vgl. ebd., S. 49, S. 137f.

nicht in dem Ausmaß von einem von der Lenkung durch den Turm losgelösten ›Glück‹ der *fortuna* abhängig, wie es Wilhelm vorkommt.⁸¹ Vielmehr scheint es aus Sicht des Turms durchaus logisch: Auch Natalie, die wohlthätige Erzieherin und Menschenbildnerin, beschreibt sich selbst als Gegenpol zu den experimentellen Erziehungsprinzipien des Abbés. Während dieser die Suche nach der je eigenen Bestimmung als großangelegte Erprobung des eigenen Lebens bestimmt, gibt Natalie ihren weiblichen Zöglingen »Gesetze« vor. Sie unterläuft damit tendenziell die Spezialisierungstendenzen des Turms und die Forderung nach einem radikal eigenverantwortlichen Selbstentwurf, die mit diesen einhergehen. Da sie aber selbst ihren Selbstentwurf so radikal lebt, wie das pädagogische Projekt es verlangt, bringe man ihr die »unglaubliche Toleranz« (L 527) entgegen, die diesem Projekt insgesamt eigen sei.

Zum Ausdruck kommt mit dieser Zuschreibung allerdings auch der von der eigenen Spezialisierung wohl eingeschränkte Blick der Nataliefigur: Wurde das Kapitel, in dem diese Worte fallen, doch durch ein Gespräch mit Wilhelm über Nataliens Tante, die ›schöne Seele‹, begonnen, der Natalie äußerlich gleicht und innerlich nachzustreben behauptet. »Im Praktischen ist doch kein Mensch tolerant.« (L 419), weiß diese von einer Turmgesellschaft zu sagen, die sie von der Erziehung Nataliens ausgeschlossen hat. Kein (wohl letztlich mimetischer) Einfluss war dieser Tante also auf einen Zögling erlaubt, der sich laut Selbsteinschätzung unter eben diesem mimetischen Einfluss wähnt. Nicht in Betracht zieht Natalie dabei, dass sie im Herzen des Reichs der Turmgesellschaft, nämlich auf dem Anwesen ihres Gründers, diese abweichende Erziehungsphilosophie verwirklicht. Ihre Devianz steht ebenso unter Dauerbeobachtung wie Wilhelm, dessen Devianz sich komplementär zu ihrer Spezialisierung organisiert, aber doch ganz anders begründet ist: Wilhelm ist nicht falsch, sondern zu gar nichts besonders talentiert. An Natalie kontrolliert der Turm das von ihm als fremd Identifizierte, an Wilhelm eine grundsätzlichere Andersheit mimetischer Fluidität. An Wilhelm muss sich daher nicht nur beweisen, ob das Projekt des Turms allgemeine Gültigkeit hat, also potentiell ein Menschheitsprojekt ist oder ob es sich auf eine Gruppe kontingent Ausgesuchter bzw. Auserwählter beschränkt. Kann der Abbé Wilhelm zum Teil seines Projekts machen, ist auch noch – nun von einer weiteren Theorietradition her gesehen – der platonische Albtraum ab-

81 Für die Widerspenstigkeit solcher Glücksmomente im ganzen Roman, allerdings ohne Rückbezug auf die eher Wilhelm in ihrem Bereich haltende als ihn ›bildende‹ Struktur der Turmgesellschaft vgl. Jochen Hörisch: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt a.M. 1993, S. 30-99.

gewendet und die Mimesis als solche unter eine höchst ›tolerante‹ Kontrolle gebracht. Die Mimesis wird nicht gebannt, sondern in Reserve bzw. vielleicht sogar Bereitschaft für Kommendes gehalten.

All das scheint im Kontext des *Wilhelm Meister*-Projekts in keiner Weise zu heißen, dass die mimetische Fluidität an einem festen Ort gebannt werden muss. Ganz im Gegenteil ist Wilhelm in den *Wanderjahren* immer noch auf der den Titel gebenden Suche nach seiner Bestimmung und findet sie am Ende nur im Rekurs auf seine mimetischen Kindheitsträume. Nicht auf die Zuordnung zu einer Funktion, hier die des Wundarztes, scheint es anzukommen, sondern darauf, Wilhelm in der Sphäre des Turms zu halten. Die Mimesis muss sich nicht festlegen; etwaige Festlegungen dürfen auch Zufallszuckungen der Mimesis sein. Sie muss sich nur den Rahmenbedingungen des Turms unterwerfen, d.h. für eine zukünftige Festlegung in Reserve halten bzw. die kontingenten Festlegungen mimetisch, wie sie ist, übernehmen.

Aber nicht nur mit der Turmgesellschaft scheint auf Schillers *Briefe Über die Ästhetische Erziehung* angespielt, die aber beim Wort genommen und so gegen sich selbst gewendet werden. In seiner Eigenschaftslosigkeit evoziert Wilhelm das, was Schiller den ›ästhetischen Zustand‹ nennt, um diesen Zustand gleichzeitig zu konterkarieren: »In dem ästhetischen Zustande ist der Mensch also Null«⁸². Gemeint ist bei Schiller, dass im Zeichen der ästhetischen Erfahrung alle menschlichen Vermögen ausgesetzt sind und weder der formende Verstand agiert, noch die ungeformte Sinnlichkeit. Diese Suspension tendiert bekanntlich immer zur Seite des Verstandes und seiner stabilisierenden Kräfte. Sie geschieht angesichts der Erfahrung eines autonomen Kunstwerks und seiner in sich ruhenden Stabilität. Diese passive Schau ist für Schiller in diesem Sinne auch nicht nur passivisch zu fassen, sondern selbst bereits ein aktivisches Formen: »[D]er Schein der Dinge ist des Menschen Werk, und ein Gemüt, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich [...] an dem, was es tut.«⁸³ Die von Platon der Mimesis zugeschriebene Zerrüttung ist Schillers ›ästhetischem Zustand‹ entsprechend fremd, »denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften«⁸⁴. Wilhelms ›ästhetischer Zustand‹ äußert sich als komplette Verkehrung von Schillers Ideal: als ganz seinen Leidenschaften hingegeben statt in einem Nullzustand suspendiert; beweglich von diesem in jenen Zustand überwechselnd, ohne doch je eine eigene Eigenschaft anzunehmen.

82 Schiller: *Über die Ästhetische Erziehung*, S. 636.

83 Ebd., S. 661.

84 Ebd., S. 642.

Der junge Wilhelm erfährt die eigene Nichtfestgelegtheit auf eine Eigenschaft als die ästhetische Ganzheitlichkeit seiner kindlichen Theaterliebe, die er später in der Sphäre des Theaters erneut suchen und in Marianne gefunden zu haben meinen wird. Als das Gegenteil von Schillers Ideal entspricht dieser ›ästhetische Zustand‹ aber doch Schillers Beschreibung. Wilhelm ist »ein Ganzes in sich selbst. [...] [U]nd unsre Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und *Integrität*, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren.«⁸⁵ Von der rhetorischen Inszenierung wie argumentativen Abfolge her rückt Schillers Text diesen Zustand ins Zentrum seiner Ausführungen. Nur am Rande wird benannt, dass die Kunst so autonom, wie sie dargestellt wird, gar nicht ist, sondern Mittel zum pädagogisch-politischen Zweck. Indem die Schiller-Anleihen der *Lehrjahre* Erziehungsprinzip und ästhetischen Nullzustand durch Entgegensetzung und Domestikation des zweiten durch den ersten aufeinander beziehen, stellen sie diesen Zusammenhang pointiert aus. Und von dieser Pointierung her gibt sich auch das ästhetische Selbsterziehungsprogramm, in das Wilhelm mit dem *Hamlet* durch die Fehlkalkulation der Turmgesellschaft hineinstolpert, als Ironisierung von Schillers *Briefen* zu lesen: Nur aus Versehen schickt die Turmgesellschaft Wilhelm (und damit die Kehrseite von Schillers ›ästhetischem Nullzustand‹) in seine ästhetische Selbstbildung am *Hamlet*. Aus Schillers in den *Briefen* im hohen Ton vorgetragener Trias von Kunst, Erziehung und Politik ist ein komödiantisches Stolpern vom ersten ins zweite geworden. Die Weiterführung des Projekts im dritten Schritt liegt in einer noch ungewissen Zukunft.

5. DIE THEATRALTÄT ÄSTHETISCHER ERZIEHUNG

Wilhelm gerät über seine mimetische Identifikation an *Hamlet* und so auch an das Stück als ästhetisches Ganzes. Damit ist in seiner Bildung ein großer Schritt getan. Statt als ›Genie‹ höhere Wahrheiten zu produzieren und sich vor allem selbst als Dichter zu einer Heldenfigur zu erheben, denkt er jetzt fast schon in Kategorien der Autonomieästhetik, wie Schiller sie in den *Briefen* entwickelt. Die von der Turmgesellschaft bewirkte Ansteckung mit dem ›Shakespeare-Fieber‹ führt nicht von der Kunstbesessenheit in die Realität, sondern in eine ästhetische Erziehung, an der es der Turmgesellschaft zu mangeln scheint – auch wenn diese einen Erziehungskünstler und einen zumindest potentiellen Staatskünstler aufweist. Aus Perspektive von Schillers Ästhetik komplementiert die

85 Ebd., S. 638.

›Null‹ Wilhelm in ihrem ›ästhetischen Zustand‹ die Turmgesellschaft, aber ohne dass diese das zu würdigen wüsste.

Gleichzeitig steht das Kunstwerk, an dem Wilhelm sich ästhetisch bildet, aber auch quer zu der der Kunst von Schiller zugeschriebenen Autonomie: Als Theaterstück über soziales Theater der gegenseitigen Inszenierungen, Verstellungen und Beobachtungen kommt im *Hamlet* eine gänzlich andere Mimesis auf die Bühne als die Mimesis, die Schillers Ästhetik impliziert. In Anschluss an die traditionellen teils platonischen, teils aristotelischen Argumentationsmuster ist auch für Schiller das Theater zentral. Die *Briefe* übernehmen für die Mimesis das Ursprungstheorem; sie klären Mimesis zum Anfang der Kunst als eines Anfangs von Kultur überhaupt. Und, da die Erziehung zur politischen Freiheit ja auf Kunst angewiesen ist, wird die Mimesis gleich am Anfang der Kultur auch zum indirekten Ursprung des möglichen guten Lebens im ›ästhetischen Staat‹ erhoben. Mit der Mimesis kommt die Kultur ins Spiel, bzw. der »Eintritt in die Menschheit«. Sie ist, so heißt es im 26. Brief, aber ein nicht selbst produzierbares »Geschenk der Natur«⁸⁶, aus dem sich dann, wie der 21. Brief entwickelt hatte, die »Schenkung der Menschheit«⁸⁷ ergeben wird. Alle vorzivilisierten ›Wilden‹ haben bereits »die Freude am *Schein*, die Neigung zum *Putz* und zum *Spiel*«⁸⁸. Während der Text sonst mit Metaphern der bildenden Kunst arbeitet, ist hier nun das Theater in jedem der Begriffe mitangesprochen: die Freude zu scheinen im Sinne von Ausstellung, spielerischer Verstellung und Auftritt, die Freude am Putz auch im Sinne von Kostüm und Dekoration, die Freude am Spiel auch im Sinne von verkleidet eine Rolle Übernehmen. Die ganze Abhandlung *Über die Ästhetische Erziehung* lässt sich in diesem Sinne auch als Auseinandersetzung mit der theatralen Dimension der Mimesis und ihrem Titel gemäß als Beitrag zur Diskussion über die Theatralität einer Erziehung lesen, die nicht unbedingt an die kulturelle Institution Theater gebunden ist. Insbesondere ›Spiel‹ und ›Schein‹ sind Kernwörter der Abhandlung, die sich nicht auf ihren Kontext bei Kant reduzieren lassen: ›Spiel‹ ist nicht nur das freie Spiel zwischen Verstand und Sinnlichkeit, ›Schein‹ nicht nur die ästhetische Stimulation wie Stimulation der Augen und anderer Sinne. Insbesondere im ›Schein‹ kommt auch die Dimension des ›Erscheinens‹ und der Sichtbarwerdung hinzu, wie sie zum Vokabular und zur Bedeutungsproduktion von Theater und Theatralitätsgefügen gehören. Die ›Gabe‹ seiner ästhetischen Befähigungen stellt für Schiller die erste Emanzipation des Naturwesens Mensch von der *physis* dar. Er blickt jetzt auf

86 Ebd., S. 660.

87 Ebd., S. 636.

88 Ebd., S. 661.

diese; »es erscheint ihm eine Welt«⁸⁹. Der ästhetische Schein ist in diesem Sinne nicht nur die Doppelung dieses ursprünglicheren Erscheinens; er ist auch dessen Vorstufe.

Mit der Betonung der ›Freude‹ an Schein, Putz und Spiel, stellt sich der Text eindeutig auf die aristotelische Seite der Debatte um die Mimesis: Mimesis bereitet eine Lust, die auf Wissen ausgerichtet ist. Denn dass man durch sie, ganz im Sinne von Aristoteles, auch lernt, haben die 25 vorhergehenden Briefe bereits beschrieben. Schillers Autonomiehypothese wäre ohne die aristotelische Mimesiskonzeption kaum denkbar: Kommt der Mimesis doch hier kein nachgeordneter Charakter zu, sondern der eines Modells, um mögliche Welten durchzuspielen. Für die Legitimierung seiner Autonomiehypothese greift Schiller auf die grundlegende Unterscheidung zwischen platonisch verstandener und aristotelisch verstandener Mimesis zurück. Die Daseinsberechtigung des ›ästhetischen Scheins‹ ist für Schiller nur gegeben, wenn er nicht der Schein der Lüge und Täuschung ist. Sein Bezug zur Wirklichkeit ist gekappt. Den »Schein [...] von der Wirklichkeit [zu] reinigen« heißt auch, die »Wirklichkeit von dem Scheine frei zu machen.«⁹⁰ Die unwirklichen Räume der Kunst sollen auf eine nicht von Lüge und Täuschung kontaminierte Wirklichkeit wirken: auf die Sphäre jener Aufrichtigkeit, zu der bürgerliche Erziehung seit Rousseau ihren Beitrag leisten will.

In diesen Zusammenhang fällt auch Schillers Absage an eine Abbildästhetik oder *imitatio*-Poetik: »Auf die Frage ›Inwieweit darf der Schein in der moralischen Welt sein?‹ ist also die Antwort so kurz als bündig diese: *in so weit es ästhetischer Schein ist*, d.h. Schein, der weder Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden braucht.«⁹¹ Der Schein selbst findet sich in diesem Sinne auf zwei Hauptanliegen verpflichtet, die beide auch Anliegen der rousseauistischen Erziehung zum aufrichtigen, stabil in sich selbst ruhenden Menschen sind:

»Nur soweit er *aufrichtig* ist, (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt) und nur soweit er selbständig ist, (allen Beistand der Realität entbehrt) ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken«⁹².

89 Ebd., S. 655.

90 Ebd., S. 663.

91 Ebd., S. 665, Fußnote 20.

92 Ebd., S. 664.

Von der aristotelischen Mimesis wäre ein solcher ›Schein‹ zur platonischen Mimesis herabgestiegen. Präziser noch wäre er zu dem herabgestiegen, was die christliche Tradition seit Tertullian aus dem platonischen Vorurteil gegen die Mimesis gemacht hat: ein Medium von Lüge und Betrug. – Diesen Vorwurf richtet Rousseau dann auch noch an die adelige Erziehung, die statt zur Aufrichtigkeit zur kühlen Selbstkontrolle, Gesichtswahrung und Manipulation der anderen im höfischen Umgang, wie ihn etwa Machiavellis Prinzerziehung beschreibt, befähigen möchte.⁹³

In eben eine solche Sphäre der Verstellung wird der naive Wilhelm aber vom Text versetzt. Als er durch Jarno mit Shakespeare bekannt wird, bewegt er sich an den Rändern eben des adeligen Milieus. Auch in den reformadeligen Kreisen der Turmgesellschaft findet Wilhelm nach seiner Abkehr vom Theater wieder wie »überall Schauspieler und Theater« (L 428) vor, wie Jarno es pointiert.⁹⁴ Jarno selbst, der die Charakterschwächen der Menschen als die Schwächen einer von ihnen sozial geforderten Schauspielerei bestimmen wird,⁹⁵ ist als ›natürlicher Sohn‹ Produkt der entsprechenden adeligen Erziehung. Obwohl er Wilhelm auf deren Grenzen hinweist, bleibt diesem seine Faszination für den Adel auch nach dem bunten Intermezzo bei Hofe erhalten. Davon kündigt (in Anspielung Christian Garves Beschreibungen des ›vornehmen Anstands‹) Wilhelms sogenannter ›Bildungsbrief‹: Wilhelm will bekanntlich »eine öffentliche Person [...] sein [...]. Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den obern Klassen; Geist und Körper müssen bei jeder Bemühung gleichen Schritt gehen, und ich werde da so gut sein und scheinen können als irgend anderswo.« (L 292) An der Oberfläche sind hier nicht zuletzt die traditionellen pädagogischen Konzepte des historisch gerade im Verschwinden begriffenen Schultheaters aufgerufen, die konkret das Auftreten, die körperliche Haltung, das stimmliche Vermögen sowie allgemein die gesellschaftlichen Umgangsformen der Zöglinge verbessern wollen. Ihre Residuen finden sich noch in den zeitgenössischen Debatten um das ›Nationaltheater‹ als ›Bildungsinstitution‹.⁹⁶ Strukturell proklamiert Wilhelm hier eine Bildung, die tatsächlich vom äußeren Schein ausgeht und sich davon Effekte der inneren Bildung erhofft.⁹⁷

93 Vgl. E 138f. Vgl. Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*. Berlin 2012. Vgl. auch Lethen: »›Schein zivilisiert!‹«.

94 »Auf dem Theater geht es wie im Leben zu, und auch im Leben ist alles nur Theater.« (Stefan Blessin: *Goethes Romane. Aufbruch in die Moderne*. Paderborn 1996, S. 123)

95 Vgl. L 434f.

96 Vgl. Bosse: *Bildungsrevolution*, S. 193-236.

97 Vgl. Primavesi: *Das andere Fest*, S. 88-93.

Die Faszination für die Hamlet-Figur und das dadurch ausgelöste Interesse für die Dramaturgie des zugehörigen Theaterstücks konterkarieren jedoch, parallel zum vollzogenen Bildungsschritt in die richtige Richtung, die daran hängende Hoffnung auf innere Bildung. Die ästhetische Weiterbildung ausgerechnet am *Hamlet* wirkt zunächst eher wie ein Auf-der-Stelle-Treten: Handelt es sich bei dem Stück doch um eine groß ausgespinnene Hofintrige, in der theatraler ›Schein‹ eben als das von Schiller gezeißelte ›niedrige Werkzeug zu materiellen Zwecken‹ benutzt wird. Die Identifikation, die ihn zu Hamlet als Figur führt, läuft nicht nur der ästhetischen Auseinandersetzung mit *Hamlet* als einem Stück zuwider. Vor allem wird Wilhelms ›ästhetische Erziehung‹ weg von seiner narzisstischen Heldenidentifikation hin zur Auseinandersetzung mit ästhetischen Gesamtzusammenhängen vom zur Bildung gewählten Kunstwerk ausgehebelt: von der Darstellung mimetischer Verstellungs- und Täuschungskünste, wie sie allen gängigen Erziehungskonzepten der Zeit als bedrohlich erscheinen. Wie so häufig im Problemfeld der Theatralität von Erziehung um 1800 tritt auch in ihrer fiktionalen Variante eine gute, Stabilität erzeugende, Erziehung gelingen lassende und aristotelisch eingefärbte Mimesis gegen eine schlechte und Erziehung verhindernde, platonisch konnotierte Mimesis an.

6. NACHAHMEN UND NACHÄFFEN IN DEN *LEHRJAHREN*: EINHEGUNG DER MIMESIS

Wie so viele Dinge, die in den *Lehrjahren* zwischen den Zeilen, perspektivisch mehrfach gebrochen oder indirekt verhandelt werden, kommt auch die Problematik der Mimesis nie richtig zum Tragen. Dahinter lässt sich in einem Text, der so sehr mit in den Debatten der Zeit über die Frage nach der Mimesis verhandelten Themen wie denen des Theaters, des Kunstdilettantismus oder der Erziehung beschäftigt ist, poetisches Kalkül vermuten. Nur selten fällt die Vokabel ›Nachahmung‹. Auffälligerweise kommt im gesamten Roman nur genau einmal die Rede auf den für die Klassik so unheimlichen und gefährlichen Doppelgänger der Nachahmung, das ›Nachäffen‹,⁹⁸ vor. Dieses aber an zentraler Stelle, allerdings mehrfach gebrochen: Im Gespräch mit dem noch recht frisch in die Turmgesellschaft initiierten Wilhelm beschreibt Natalie das Erziehungskonzept des Abbé, von dem ihr jüngst verstorbener Oheim sich bei ihrer Erziehung leiten lassen hat. Mit einem »wie er jetzt denkt, kann ich nicht sagen« (L 520) wird dieses Konzept im selben Atemzug relativiert; dass es bis vor kurzem auch auf Wilhelm angewandt wurde, lässt sich nur vermuten. Bedeutsam erscheint in diesem

98 Vgl. Kapitel II.

Zusammenhang jedoch, dass der Abbé sein Erziehungskonzept über eine Analogie zur Kunst herleitet, also zu derjenigen Sphäre, der Wilhelm sich bis vor kurzem zugehörig fand.

Der Abbé definiert in Natalies Zusammenfassung (die sich weitgehend mit einer früheren ihrer Tante deckt) Menschlichkeit als Tätigkeit und evoziert damit die in der Aufklärung ubiquitäre Rede von ›Selbsttätigkeit‹. Die je spezifischen Tätigkeiten, in denen der je spezifische Mensch sich verwirklichen könne, seien aber von der inneren Anlage vorbestimmt. Den Theorien der Philantropinisten und Revisoren, die ›Triebe‹ einpflanzen zu können meinen, wird Blumenbachs biologische These von der Ausbildung immanenter Eigenschaften entgegengesetzt und mit Schillers Forderung aus den *Briefen* kombiniert, (kulturelle aufoktroyierte) Pflicht und (aus der sinnlichen Sphäre kommende) Neigung zu versöhnen: »[M]an könne nichts tun, ohne die Anlage dazu zu haben, ohne den Instinkt, der uns treibe.« Das heißt für den Abbé nicht nur, dass »jede, auch nur die geringste Fähigkeit uns angeboren« ist, sondern auch, dass es »keine unbestimmte Fähigkeit [gibt]« (L 520). Gegen die von Platon bis Locke gängige *tabula rasa*-These, nach der das unbestimmte kindliche Wesen prinzipiell in jede Richtung durch seine mimetische Veranlagung bildbar sei, wird hier eine Art Prädestination gesetzt. Durchaus platonisch ist dann aber die andernorts explizierte Argumentation bezüglich der misslichen Einwirkungen erzieherischer und sonstiger früher Einflüsse: Durch »die ersten Eindrücke der Jugend« (L 121) kann der Zögling »verbildet« und »auf falsche Wege gestoßen« werden. Dem gilt es »frühe Bildung« (L 120) entgegenzusetzen, allerdings in einem sehr eigenwilligen Sinne. Zunächst jedoch beschreibt der Abbé in Nataliens Wiedergabe die Erziehungspraktiken seiner Zeit (und überhaupt der menschlichen Kultur) mit der kulturkritischen Rhetorik Rousseaus: »Nur unsere zweideutige, zerstreute Erziehung macht die Menschen ungewiß« (L 520). Mit der Rede von der Zweideutigkeit und Zerstreung ist die auch bei Rousseau wirksame Panik angesprochen, die bei Platon von der Mimesis ausgeht und der Sphäre des Theaters zugeschrieben wird. Die notwendige Gewissheit bezüglich seiner selbst sollen demgegenüber die »pädagogischen Versuche« (L 521) des Abbé bringen, die seine Zöglinge »auf ihrem eigenen Wege irgehen lassen« in der Hoffnung, dass daraufhin ein besserer eingeschlagen und die »ihrer Natur gemäß[e]« (L 520) Fähigkeit bzw. Anlage gefunden werde.

Die eigene Gewissheit über die Eindeutigkeit dieser Anlagen zieht der Abbé nun markanter Weise aus der Evidenz der Kunst, und zwar in jenem eng gefassten, ästhetischen Sinne, dem ansonsten in der Sphäre des Turms bloß ein untergeordneter Rang zukommt: Die an der Wirklichkeit ablesbare Tatsache, dass Dichtertum wie Künstlertum überhaupt angeboren seien, ließe sich in einem wei-

teren Schritt durch genaue Beobachtung für alle übrigen Fähigkeiten nachweisen. Diese Behauptung steht und fällt allerdings mit der Tatsache der künstlerischen Naturbegabung. Hier kommt *ex negativo* das ›Nachäffen‹ ins Spiel: »Man gibt zu [...] daß Poeten geboren werden, man gibt es bei allen Künsten zu, weil man muß, und weil jene Wirkungen der menschlichen Natur kaum scheinbar nachgeäfft werden können« (L 520). Aufgegriffen findet sich mit dem von Kants Ästhetik für die Aufklärung mit der Handwerklichkeit der Kunst versöhnten Geniediskurs durchaus eine Redeweise, die auch dem zuvor seine Theaterphantasie auslebenden Wilhelm nicht fremd gewesen ist. Der Abbé argumentiert zunächst ganz im Stile der Rezeptionsästhetiken Kants und später Schillers nicht von der Produktion her: Der Zwang, das naturgegebene Genie anzuerkennen, rührt von der Wirkung des Kunstwerks auf eine Rezeption her, die es anzuerkennen in der Lage ist: »Man muß.« Beide setzen sich gegenseitig voraus. Die vom Oheim und Abbé ansonsten proklamierte Ausbildung des Kunstgeschmacks durch Erlernen der Kunstgeschichte erübrigt sich ebenso wie die ansonsten proklamierte Ausbildung der diese Kunst Produzierenden; von der in den ersten fünf Büchern immer wieder anzitierten Problematik des Nationaltheaterprojekts, dass entweder das Theater oder in Serlos und Aureliens Fall (und eben auch bei Wilhelms Debüt als Hamlet) das Publikum noch nicht reif genug sei, ganz zu schweigen. Die Geniebehauptung überdeckt hier in einem ersten Schritt jene Verkomplizierungen eines Ursprungs und Telos von Bildung, die vom Roman an dieser Stelle schon lange entfaltet worden sind.

In einem zweiten Schritt kommt nun das im Diskurs der Zeit meist abwertend gemeinte und mit dem nicht als eigenständige Kunstform betrachteten Theater assoziierte ›Nachäffen‹ ins Spiel. Die Evidenz des Genies ist eine Sache der Wahrscheinlichkeit, ›weil jene Wirkungen der Natur kaum scheinbar nachgeäfft werden können‹. Niemand kann ein Genie spielen; niemand kann ›scheinen‹ wie ein Genie; niemand kann eine ›nachäffende‹ Zweitfassung geben. Damit ist mit der Geniethese auch gleichzeitig die theaterfeindliche Tradition aufgerufen: Genie und Theater schließen sich aus; das Theater ist hinterrücks für letztlich nicht kunstoffähig erklärt worden.

Mit der Behauptung, dass die Fähigkeiten des Genies gänzlich unmimetisch seien, bewegt sich der Abbé noch auf dem Boden von Kants Ästhetik, deutet mit dem theaterfeindlichen Akzent aber schon auf die Problematik der philanthropinischen Erziehung zu Aufrichtigkeit und Selbstidentität. Diese Problematik wird nun im zweiten Schritt noch überboten. Der Abbé überträgt nämlich die Geniestruktur auf alle anderen Fähigkeiten; suggeriert wird durch die ›genaue Beobachtung‹ wiederum jene wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit, die auch der Geniethese Geltungskraft verleihen sollte. D.h. auch, dass letztlich gar keine Fähig-

keit ›scheinbar nachgeöffnt‹ werden kann. Dies kann nun aber nur von der ›genauen Betrachtung‹, welcher der Abbé sich rühmt, bestimmt werden, da schließlich die Welt um ihn herum bereits ›zweideutig‹ und ›zerstreut‹ erzogen worden ist und aus ›scheinbaren Nachäffungen‹ von Fähigkeiten besteht. Der Albtraum, gegen den etwa Salzmanns Erziehung mit und gegen das Theater anarbeitet, ist für den Abbé schon lange Wahrheit. Er versucht nicht nur Wilhelm vom Theater als einer kulturellen Institution loszureißen, sondern kämpft gegen die vom mimetischen Prinzip des Theaters durchsetzte Halb- und Scheinwelt an, welche die zeitgenössische Erziehung hervorgebracht hat. – Außer Natalie relativiert auch Jarno die philosophische Grundierung der Turmgesellschaft, wenn er Wilhelm gegenüber an anderer Stelle erklärt, dass diese schon lange an Substanz verloren habe und zum Ritual erstarrt sei, »über das nun alle gelegentlich nur lächeln« (L 548). Trotz aller vom Text aufgeworfenen Infragestellung der Geltung des Ausgeführten (nicht zuletzt durch die gemischten Ergebnisse dieser Erziehung bei Natalie und ihren Geschwistern), steht doch nie außer Frage, dass der Abbé sich dem Mimetiker Wilhelm durchgehend und bis zum Schluss widmen und ihn auch in den späteren *Wanderjahren* aus der Ferne anleiten wird.

Auch den weniger negativ als ›Nachäffen‹ besetzten Begriff der ›Nachahmung‹, der in zeitgenössischen Debatten meist im Sinne von *aemulatio* Verwendung findet und auch in Goethes ästhetischen Schriften und denen zum Dilettantismus vorkommt,⁹⁹ benutzt der Text trotz der durchgängig aufgerufenen Theater- und Dilettantismuskurse sparsam und fast nie in entsprechenden Kontexten. Einzig dem vom Text als der herausragende Schauspieler der Zeit gekennzeichneten Serlo wird die »Gabe der Nachahmung« (L 250) zugeschrieben, allerdings eher im Sinne eines Kuriosums bzw. eines virtuosen Zirkusartisten als einer ernsthaften Kunstausübung: »Seine Nachahmungsgabe überstieg allen Glauben.« (L 269) Die als mittelmäßige bis schlechte Schauspielerin beschriebene Philine ist im Sozialen und eben nicht auf dem Theater »von einer leichten nachahmenden Natur« (L 173) und weiß daraus ihren Vorteil zu ziehen. Ihre Kollegen üben sich im »Nachahmen« nur in Verbindung mit »Spotten« und »Necken« (L 211). In allen Fällen ist nicht die schauspielerische Darstellung, sondern ein Imitieren als Zweitfassung in dem bei Platon dominanten Gebrauch von Mimesis gemeint.

Als Zweitfassung im Sinne einer Abbildästhetik bestimmt auch der Gründer der Turmgesellschaft Nachahmung: »Gute Gemüter sehen so gerne den Finger Gottes in der Natur; warum sollte man nicht auch der Hand seines Nachahmers einige Betrachtung schenken?« (L 408), zitiert ihn die ›schöne Seele‹. In Wil-

99 Vgl. z.B. Hermann Bitzer: *Goethe über den Dilettantismus*. Bern 1969, S. 28-66.

helms aus Sentenzen bestehenden Lehrbrief wird diese Abbildästhetik zunächst evokiert und später verabschiedet: »Die Nachahmung ist uns angeboren, das Nachzuahmende wird nicht leicht erkannt.« (L 496) Damit ist nicht nur auf den bildenden Kunstdiskurs, sondern auch auf Campes ›Nachahmungstrieb‹ angespielt, der mit der Erziehungsphilosophie des Abbé kurzgeschlossen wird: Nachgeahmt werden soll, was schon da ist, und dieses bereits innerlich Angelegte gilt es zu suchen. »Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden, der Künstler braucht sie ganz. Wer sie halb kennt, ist immer irre und redet viel« – so wie Wilhelm, der Theatertheoretiker und *Hamlet*-Exeget. Er stößt so nicht zum »Geist, aus dem wir handeln,« vor, der »das Höchste« ist. »Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt.« Eine solche ›Darstellung‹ wäre dann die wirkliche Kunst, der nichts Zweitrangiges zukommt. – In diesem Sinne übersetzen die Romantiker später Mimesis mit ›Darstellung‹. Aus einer solchen »spricht die Tat«, wie sie mit »[d]es echten Künstlers Lehre« (L 496) verbunden ist. Hier muss der »Schüler« die Zweitrangigkeit hinter sich lassen und mit dem »Meister« wettstreiten (im Sinne von *aemulatio*), statt ihn zu imitieren: »Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister.« (L 496f.) Er wird ein Künstler, der nicht so viel redet wie der Mimetiker Wilhelm, sondern aufgehört hat, ihm Vorgesetztes nachzuahmen. Auf die Kunst im engeren Sinne bezogen hieße das, dass Wilhelm tatsächlich selbst ernsthafter Dichter hätte werden müssen, statt im vierten und fünften Buch all seine Energie in eine Shakespeare-Bearbeitung zu stecken.¹⁰⁰ Auf die Lebenskunst bezogen heißt dies, dass Wilhelm mit dem ›Hinschlendern‹ aufhören müsste, das ihn von hier nach dort, aber nirgendwohin wirklich führt.

Der Verabschiedung der Nachahmung im ›Lehrbrief‹ entspricht ihr letzter versteckter Auftritt in der Architektur des ›Saals der Vergangenheit‹, in dem später die jeglicher Handwerklichkeit abholde Genie-Figur Mignon begraben wird. Die Nachahmung spielt eine winzig kleine Rolle in der Wilhelm überwältigenden Komposition aus Stein: »Die architektonischen Glieder waren mit dem schönen gelben Marmor, der ins Rötliche hinüberblickt, bekleidet, hellblaue Streifen von einer glücklichen chemischen Komposition ahmten den Lasurstein nach und gaben [...] dem Ganzen Einheit und Verbindung.« Statt als Zweitrangigkeit der *imitatio* hintan zu stehen oder im Wettstreit ihr Vorbild als *aemulatio* zu übertreffen, wird Nachahmung hier zu einer Nahtstelle, die ›Einheit und Verbindung‹ im Sinne von Schillers Autonomieästhetik erst herstellt. Die ästhetische Erfahrung dieser ›Einheit‹ lässt die sie Betrachtenden die eigene Menschlichkeit spüren, wie die Erzählinstanz lapidar mitteilt: »[S]o schien jeder, der hi-

100 Vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 363–382.

neintrat, über sich selbst erhoben zu sein, indem er durch die zusammentreffende Kunst erst erfuhr, was der Mensch sei und was er sein könne.« (L 540) Das immer am Rande mitlaufende, aber kaum je Erwähnung findende Zweitrangige und Zweideutige an der Mimesis, findet sich am Ende ganz wie nebenbei in Stein gebannt und einer überwundenen Vergangenheit zugeordnet. – Dass Wilhelm den ›Saal der Vergangenheit‹ »ebensogut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen« (L 541) möchte, stellt nicht nur aus, wie wenig er auch hier einmal wieder von dem ihm Mitgeteilten begriffen hat, das ihm durch Kenntnis der Kunstgeschichte doch eine ›gebildete‹ ästhetische Erfahrung ermöglichen soll. Dieser Ausspruch verweist nicht zuletzt darauf, dass Wilhelm die Bannung der Mimesis in der Vergangenheit nicht akzeptiert und auch in Gegenwart und Zukunft der rastlose, zweitrangige und zweideutige Mimetiker bleiben wird, als den die Turmgesellschaft ihn in ihren Bann zu schlagen versucht.

7. VOR HAMLETS MAUSEFALLE: OHR, AUGE, HAUT ALS SINNESMEDIENTE GESTEUERTER ANSTECKUNG

Beim Verlassen des ›Saals der Vergangenheit‹ wird untergründig auch der *Hamlet*-Strang zu Grabe getragen – bereits kurz bevor es zum abschließenden Theatergespräch mit dem Shakespeare-Verführer Jarno kommt: Natalie lenkt Wilhelms Blick auf versteckte Balkone, die einen Chorgesang ermöglichen, ohne dass der Chor gesehen wird. In der Ästhetik des Oheims ist dies eine Strategie zur bereits erwähnten Spezialisierung der Künste untereinander; zum Hauptabgrenzungsprojekt wird erneut das Theater erklärt, weil es die Musik seinem Sinnenpektakel subsumiert: »Das Theater verwöhnt uns gar zu sehr« (L 542), während die Architektur des Oheims die Hörenden sich »auf den einzigen reinen Genuß des Ohrs [...] konzentrieren« (L 543) lassen kann. Nur wenig später wird dies bei Beerdigung der Mignon-Figur, deren geniehafte Züge sie mit Wilhelms Shakespeare-Bild assoziieren, auch so geschehen. Indem die Musik direkt aufs Ohr wirkt, während implizit auch seine Shakespearebegeisterung ihre letzte Stätte findet, ist ein Grundmuster eben dieser Shakespearebegeisterung wieder aufgerufen: Die direkte Wirkung durchs Ohr steht sowohl bei Wilhelms Shakespeareinitiation durch Jarno als auch beim *Hamlet*-Strang im Hintergrund.

Jarno erhält von Wilhelm nicht lange Dankbarkeit für die Gabe Shakespeare; er wird vielmehr Opfer von Wilhelms ›Eintauchen‹ in die Shakespearewelt: Nicht nur distanziert sich Wilhelm von ihm, nachdem Jarno sich negativ über seinen Umgang mit den Geniefiguren Harfner und Mignon äußert. In seiner mimetischen Identifikation mit Hamlet projiziert Wilhelm all diejenigen Aspekte, die in seiner Stilisierung zum melancholischen, aber unproblematisch heldenhaf-

ten Jüngling (der von Schröders erfolgreicher Bühnenfassung der 1770er gelieferten Vereinfachung folgend)¹⁰¹ keinen Platz haben, auf Jarno: Jarno wird in Wilhelms Augen zum anderen Teil Hamlets, zum höfischen Intriganten und Strategen mit den brutalen Plänen.¹⁰² Bezüglich Intrige und Strategie hat er, da es sich bei Jarno ja um einen Abgesandten der Turmgesellschaft handelt, nicht ganz unrecht. Man muss die Buchstaben seines Namens nur ein wenig zerstückeln und verschieben, dann wird aus dem in den *Wanderjahren* abgelegten Namen derjenige des größten von Shakespeares Intriganten: Jarno klingt fast wie Iago aus *Othello*, der im Deutschen auch oft Jago geschrieben wird, etwa in Wielands Erstübersetzung, und ebenfalls einen Offizier darstellt. Seine Intrige, die Othello und Desdemona in den Ruin treibt, füllt als »poison«¹⁰³ eine metaphorische Pest in Othellos Ohr: »I'll pour this pestilence into [Othello's] ear.«¹⁰⁴ Was Iago, wie es bei Wieland in einer geradezu erläuternden Übersetzung heißt, dem Othello »als giftigen Argwohl in die Ohren blasen«¹⁰⁵ kann, hat bekanntlich so katastrophale wie tragische Folgen, während Jarno das Shakespeare-Gift eigentlich als Heilmittel gibt,¹⁰⁶ dies aber ebenso hinterrücks und mit versteckten Absichten tut. Um Wilhelm vom Theater zu befreien, bedient Jarno sich einer Theaterintrige, infiziert Wilhelm aber nur noch stärker mit dem Theatervirus: Die Ansteckung ist eine mit der seit Platon als ansteckend imaginierten Mimesis selbst.

101 Vgl. Schröders Hamburger Bearbeitung von 1778: William Shakespeare: *Hamlet. Prinz von Dänemark. Trauerspiel in sechs Aufzügen. Nach Shakspeare. Nebst Brockmann's Bildniß, als Hamlet, und der zu dem Ballett verfertigten Musik*. Berlin 1785. Vgl. Dieter Hoffmeier: »Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Theater des Sturm und Drang«, in: Rolf Rohmer (Hg.): *Schriften zur Theaterwissenschaft*. Band 3.II. Berlin 1964, S. 9-266, hier: S. 27-48. Vgl. Renata Häublein: *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*. Tübingen 2005, S. 56-93.

102 Vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 199f.

103 William Shakespeare: *The Complete Works. Second Edition*. Oxford 2005, S. 891.

104 Ebd., S. 887.

105 William Shakespeare: *Theatralische Werke in einem Band. Übersetzt von Christoph Martin Wieland*. Frankfurt a.M. 2003, S. 732.

106 Als eine Art ›Impfung‹ steht das Shakespeare-Gift eigentlich im Rahmen der von Cornelia Zumbusch so nachdrücklich wie überzeugend für die *Lehrjahre* aufgezeigten Poetik der Impfung. Die platonische Konnotation der Regulierung und Umlenkung liegt allerdings zu diesem Kontext leicht quer. Vgl. Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*, S. 278-288.

Das Bild vom ins Ohr geträufelten Gift wird bezüglich Jarno/Iago evoziert, nicht aber genannt. Erst rückblickend wird die Anspielung deutlich: Das Bild ist nämlich das zentrale für die Theatralität des *Hamlet*. Es steht im Zentrum der die Theatralität als solche reflektierenden und ausstellenden *mousetrap*-Szene, wird aber, da alle Zuschauenden sich gegenseitig beobachten, nur halb von allen gesehen: Für die Aufführung der bei Hofe auftretenden Schauspielertruppe schreibt Hamlet ein pantomimisches Vorspiel, das den von ihm angenommenen Mord an seinem schlafenden Vater durch dessen Bruder zur Aufführung bringen soll: einen von mimetischer Rivalität generierten Akt.¹⁰⁷ Dieser Mord findet durch ins Ohr geträufeltes Gift statt. Aus der Reaktion des Onkels will Hamlet auf die Stichhaltigkeit der Vorwürfe schließen, während er selbst wegen seines Wahnsinns und der etwaigen heilenden Kraft der Liebe Ophelias unter der Beobachtung von Onkel Claudius und Mutter Gertrud steht. Das Stück im Stück, *The Murder of Gonzago*, wird dadurch zentral und gleichzeitig zum Requisit: zum Beiwerk der bei Hofe gegeneinander gesponnenen Intrigen.

In Wilhelms ganzer Faszination und Obsession mit dem Protagonisten, dem Stück und vor allem seiner dramaturgischen Struktur findet diese Szene jedoch keine Erwähnung. Der Text spielt ähnlich wie im dritten Buch die Verführerfigur Jarno/Iago auf sie an, aber nun mit dem deutlichen Verweis darauf, dass hier etwas verschoben, weggelassen oder nicht gesehen wird: »Bei all eurer Gewissenhaftigkeit, den großen Autor nicht verstümmeln zu wollen, laßt ihr doch den schönsten Gedanken aus dem Stücke.« (L 316) Philine verweigert, als Wilhelm wissen möchte, worauf der Vorwurf sich bezieht, die Antwort. Stattdessen singt sie ein erotisches Lied. Anzunehmen ist, dass sie auf Hamlets erotisches Geplänkel mit Ophelia in der *mousetrap*-Szene anspielt. In deren Schoß legt er sich nicht als Zeichen seiner Liebe, sondern für den besseren Blick auf Claudius: »That's a fair thought to lie between maids' legs«¹⁰⁸. Weil die Stelle vom sonst Anstößiges in seiner Übersetzung oft vermeidenden Wieland durchaus übersetzt ist (als »Das ist ein hübscher Gedanke, zwischen eines Mädchens Beinen zu liegen – – «¹⁰⁹), kann sie als der am Erotischen und Sexuellen stets interessierten Philine bekannt gelten. Ebenfalls große Bekanntheit, wenn nicht geradezu Berühmtheit, hat in der Zeit der Publikation der *Lehrjahre* der Kupferstich Daniel Chodowickies zur Mausefalle, der den Höhepunkt

107 Vgl. René Girard: *Shakespeare. Theater des Neids*. München 2011, S. 434-463.

108 Shakespeare: *The Complete Works*, S. 700.

109 Shakespeare: *Theatralische Werke in einem Band*, S. 817. Vgl. auch Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königsohns*, S. 242f.

einer zum Gedenken an Brockmanns Berliner Gastspiel von 1777/78 (als Hamlet in der Hamburger Schröder-Fassung) entstandenen Reihe bildet (Abbildung 7).¹¹⁰ Auf die Erkennbarkeit der *mousetrap*-Referenzen bei Teilen der Leserschaft kann der Text also durchaus spekulieren. Philines Einwurf verweist aber nicht nur auf die theatrale Rahmung der in den *Lehrjahren* nicht genannten *mousetrap*-Szene. Verwiesen ist damit auf den Blick, den Hamlet (und mit ihm Ophelia) auf die *mousetrap*-Szene und damit auf das übers Ohr einge-flößte Gift erhält.

Der Witz von Philines Anspielung liegt nicht nur darin, dass Wilhelm nach der *Hamlet*-Premiere ja durchaus zwischen Philines Beinen ›zu liegen‹ kommen wird. Vor allem ruft Philine damit die zentrale Stelle der *Lehrjahre* auf, die (lässt man die *Bekenntnisse einer schönen Seele* weg) auch vom Umfang her genau in der Mitte der *Wilhelm Meister*-Handlung steht: Als Wilhelm durch seine Mimesis an Shakespeares Prince Henry fast zu Tode gekommen ist und aus seiner Ohnmacht erwacht, »fand er sich in Philines Schoß, in den er auch wieder zurücksank« (L 224). Die beiden Figuren stellen die Publikumsposition Hamlets und Ophelias gegenüber der *mousetrap*-Szene nach.¹¹¹ Von hier erblicken sie die für das ›glückliche‹ Ende des Romans zentrale Szene, in der sich eine komplexe Verzahnung von Auge, Ohr, Übertragung und Theatralität rekonstruieren lässt: die Erscheinung der ›schönen Amazone‹ Natalie, an die sich einerseits Wilhelms von Theater und Mimesis geprägte Jugendphantasie wegen Nataliens Ähnlichkeit zu deren Heldinnen heften kann und die ihn andererseits fest an die Turmgesellschaft binden wird. Mit dem in ihrer Begleitung auftretenden und Wilhelm versorgenden Wundarzt wird noch dazu auch Wilhelms spätere Berufsspezialisierung in den *Wanderjahren* an die Bedingtheit seiner sich an diese Szene heftenden Phantasie angeschlossen. Während ihm durch Jarno das Shakespearegift ohne sein Wissen eingeträufelt wurde, ist Wilhelm nun fast zum Zuschauer aufgestiegen, aber eben noch nicht ganz: Zwar bekommt er eine Art Ansteckung zu sehen, doch findet hier die eigene Ansteckung ebenfalls statt – jetzt über das Auge.

110 Vgl. Abbildungsanhang zu Bruno Voelcker: *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1916.

111 Vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 360-362.

Abbildung 7



Nicht nur Wilhelm erscheint Natalie als »Heilige«, deren »Haupt mit Strahlen umgeben« (L 228) ist. Auch die Konstruktion des Gesamttexts erhöht diese Epiphanie zum zentralen Bild des Texts, welches letztlich für die Kehre hin zu Wilhelms gelingender ›Bildung‹, wenn nicht gar Heilung, zu stehen kommt.¹¹² Das Strahlen dieses Bilds verdeckt jedoch, dass an dieser zentralen Stelle auch der Patriarch der Turmgesellschaft seinen einzigen Auftritt in Wilhelms Welt hat: Der später verstorbene Oheim befindet sich in Natalies Begleitung und drängt darauf, nicht bei dem Verwundeten zu verweilen. Der in Hamlets Position befindliche Wilhelm sieht Nataliens Barmherzigkeit in das Ohr des ihm unbekannten Patriarchen der Turmgesellschaft dringen. Im Sinne einer solchen positiven Vergiftung zeichnet sich an der Oberfläche nur Natalie verantwortlich für die Wilhelm entgegengebrachte Anteilnahme: Als ›Heilige‹ erscheint sie, indem sie ihren Mantel ablegt und so ihre Schönheit sichtbar macht. Der Mantel wird dadurch zunächst zum Vorhang, dessen Wegziehen Natalie eben als ›Heilige‹ auftreten lässt. Dann wird Wilhelm mit diesem Mantel bedeckt, woraufhin der Vorhang sich wieder schließt: Hören und Sehen vergeht ihm in einer Ohnmacht;

112 Vgl. Schings: »Agathon«, »Anton Reiser«, »Wilhelm Meister«. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Roman«, S. 62-65.

»[d]ie Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden« (L 228). Vom Zuschauer ist er zu einer Figur geworden, dem wie Shakespeares Theaterfiguren und metatheatralen Figuren ein unwiderstehlicher Wirkstoff eingeflößt wird, nur statt in die Ohren in die Augen: seine Obsession mit der ›schönen Amazone‹.

Doch diese Rollenverteilung täuscht. Als »von einem ihrer Gesellschafter geborgt« (L 227) wird der Mantel der ›Amazone‹, die darunter ganz ›Frau‹ ist, eingeführt. Mit der Frage »[D]arf ich auf Ihre Kosten freigebig sein?« (L 228) an den Oheim wird vor der Mantelübergabe deutlich gemacht, von wem oder was Wilhelm hier eingehüllt wird: vom Mantel der Turmgesellschaft. Der theatrale Auftritt Nataliens überspielt ebenso wie ihre Barmherzigkeit, dass die Geste ein Band zwischen dem Vater der Turmgesellschaft und Wilhelm schmiedet. Erst rückblickend stellt sich heraus, dass Natalie dem Oheim nicht nur ins Ohr und Wilhelm nicht nur ins Auge gewirkt, sondern dass sie Wilhelm ganz direkt über die Haut mit einer Gabe der Turmgesellschaft infiziert hat. Des Mantels »Wärme schien aus der feinen Wolle in seinen Körper überzugehen« (L 229). Der Lockvogel bringt ein Gift, das Wilhelm, der hier eigentlich hilfloser Zuschauer ist, eingeflößt wird.

Ob es sich auch bei Wilhelms Infizierung mit dem Natalie-Bild um eine Inszenierung der Turmgesellschaft (die vielleicht den vorherigen Missgriff mit Shakespeare kompensieren will) oder um den von allen Beteiligten inklusive Erzählinstanz suggerierten Zufall handelt, lässt der Text offen. Aber vor diesem Hintergrund wirkt es zutiefst ironisch, wenn ausgerechnet Natalie im ›Saal der Vergangenheit‹ die versteckte Positionierung des Chores damit begründet, dass »im Theater« »die Musik [...] nur gleichsam dem Auge [dient]« (L 542). Ist ihr eigenes Bild doch in einer Szene, die auf die Affizierung des Ohres anspielt, übers Auge in Wilhelms Phantasie eingedrungen. Im ›Saal der Vergangenheit‹ zumindest hat sich das Spiel der gegenseitigen Beobachtungen, Auslassungen und blinden Flecken erledigt. Wilhelm, den in der ihm zwischenzeitlich als so (höfisch-)intrigant wie gleichzeitig unorganisiert erscheinenden Turmgesellschaft der Wunsch hält, Mignons toten Körper (und damit auch den Körper einer seinem früheren Geniebegriff entsprechenden Kunst) zu sehen,¹¹³ ist von der Beerdigungszeremonie, bei welcher der Chor nach den ästhetischen Vorgaben des Oheims auftritt, so mitgenommen, dass er als einziger nicht den einbalsamierten Körper betrachtet: »Nur Wilhelm blieb in seinem Sessel sitzen, er konnte sich nicht fassen« (L 577).

113 »Was das Äußere betraf, hätte er nun immer abreisen können, allein sein Gemüt war noch [...] gebunden.« (L 570)

Dies lässt sich im Sinne von Wilhelms ›Bildung‹ als Formentwicklung durchaus positiv als ›Bildung‹ und Reife deuten: Die von seinem ›Hinschlendern‹ im Leben anderer (namentlich denen Mariannes, der schönen Gräfin und Mignons) angerichteten Verwüstungen überwältigen ihn. Doch die Szene lässt sich auch von der ästhetischen Konzeption der Turmgesellschaft lesen: Der vom Oheim anvisierte reine Kunstgenuss wird hier zu einem Stupor, der Wilhelm in der Turmgesellschaft hält. Die architektonische Verortung des Chors durch den Oheim will mit Ohr und Auge auch noch diejenigen Sinnesorgane voneinander differenzieren, welche laut der Kulturtheorie der Zeit (nicht zuletzt laut Schillers *Briefen*) gemeinsam für die Distanzierung des Menschen von seinem tastenden und fühlenden Naturzustand verantwortlich sind, und einen wissenschaftlichen Blick auf die erscheinende Welt ebenso wie theatrale Praktiken ermöglichen.¹¹⁴ Auf Wilhelm hat die anvisierte Reinheit der Musik den gegenteiligen Effekt. Die größtmögliche Reinigung und ›Dienstbarmachung‹ der Ästhetik führt in jene Überwältigung zurück, aus der sie befreien wollte: Sie hüllt ihn ein wie vormals der von Natalie übergebene Mantel der Turmgesellschaft. Aber in einer nicht enden wollenden ironischen Drehung hält eben diese Verkehrung Wilhelm hier bildlich im Bereich der Turmgesellschaft: Über Umwege hat das Gift, das Jarno als Iago im dritten Buch in sein Ohr träufelte, seine Wirkung getan. In den Gemäuern, von denen der Text andeutet, dass hier auch die ›Nachahmung‹ domestiziert wurde, ist nun auch Wilhelm bildlich gefangen und seines (meist mimetischen) Bewegungsdrangs wie seiner persönlichen Wünsche (z.B. eben des Wunsches, Mignons toten Körper noch einmal zu sehen) beraubt.

8. UNGESTEUELTE ANSTECKUNG: HEISSKALTE SCHAUSPIELEREI UND ALLTAGSCHARISMATIK

Wilhelms ästhetische Bildung an Shakespeares *Hamlet* als Theaterstück bis zum berühmten Premierenabend ist schnell skizziert:¹¹⁵ Zwar bleibt sein Blick auf das Stück durch die Hervorhebung von Hamlets melancholischem Zaudern extrem verkürzt, doch betätigt er sich durchaus eigenständig als Bearbeiter und Dramaturg. Wilhelm nimmt so Schillers erwähntes Diktum beim Wort, bei ästhetischer Erfahrung handle es sich bereits um eine aktivische Tätigkeit und nicht um ein

114 Vgl. Schiller: *Über die Ästhetische Erziehung*, S. 662f.

115 Für eine ausführliche Darstellung vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 264-289.

passives Rezipieren. Für Wilhelm bedeutet ästhetische Bildung nunmehr, dass er selbst ästhetischen Stoff bildet, allerdings nicht als der Produzent, als den er sich seit seiner Jugend imaginiert. Er eifert Shakespeare nach, ist also nachahmend bzw. mimetisch tätig. Noch in den *Wanderjahren* wird es reminiszenzhaft in den »Betrachtungen im Sinne der Wanderer« heißen: »Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen; er nötigt sie, ihn zu reproduzieren; und sie bilden sich ein, sich selbst zu produzieren.« (W 295)

Dass Wilhelm sich bei seiner Bearbeitung der Übersetzung Wielands annimmt ist nicht nur als Hinweis auf die zeitliche Einordnung der Handlung zu verstehen. Insofern eine solche vom Roman ansonsten notorisch unterlaufen wird, weist der Name Wieland eher auf den Stand von Wilhelms Bildung hin: Wieland übersetzt Shakespeare in Prosa; vor der ästhetischen Form kapituliert er. Auch Wilhelms kindliche und jugendliche Kunstbegeisterung wusste mit ästhetischen Formen noch nichts anzufangen. Wie in der Identifikation mit dem bloß mittelmäßigen Bild vom »kranken Königssohn« beschränkt er sich auf den dargestellten Inhalt. Auch zu Shakespeare hat er, vermittelt durch Wielands Prosafassung, zunächst noch ein solches Verhältnis: Wielands Verzicht auf eine Orientierung an der Form mit ihren meist komplexen Blankversen und manchmal weiter variierenden Versmaßen tendiert immer noch zum dargestellten »Gegenstand« und nicht so sehr zur »Kunst« insgesamt.¹¹⁶

Erst im Laufe der Auseinandersetzung erlangt Wilhelm jenes Verständnis für die ästhetische Form, das sich in den 1790ern durchzusetzen beginnt und in der Schlegel-Übersetzung kulminiert. In Wielands ausschnitthaft übersetztem *Hamlet* füllt er die Lücken und erkämpft, gegen Serlos Argumente für ein pragmatisches, »zerstückeltes und zerstoppелtes« Theater, das Recht des Kunstwerks auf seine Unversehrtheit. Doch die von Wilhelm benutzte organologische Metapher, die Herder in den Diskurs eingebracht hatte und über Herder hinaus den Weg für Schlegels Blick auf Shakespeares selbstreflexive Poetik ebnet, ist in vieler Hinsicht schief: In der Debatte mit dem Theatermann Serlo antwortet Wilhelm auf die Vorwürfe der Aufklärung, Shakespeare bestehe nicht nur aus großen Schönheiten, sondern auch aus großen Fehlern: »Es ist nicht Spreu und Weizen durcheinander [...] es ist ein Stamm, Äste, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte. Ist nicht eins mit dem andern und durch das andere?« (L 294) »Knospen, Blüten und Früchte« werden an dieser Stelle von Wilhelm aber noch gemeinsam dargeboten, nicht in ihrer einander bedingenden zeitlichen Abfolge. Im Laufe der immer wiederkehrenden Diskussion des *Hamlet*-Stoffs zielen seine dramaturgischen Überlegungen immer stärker darauf, eine solche Abfolge als Form-

116 Vgl. ebd., S. 142-159.

entwicklung im *Hamlet* zu erblicken und für die Bühnenfassung dramaturgisch zu konzipieren. Parallel lässt sich auch die Entfaltung der Romanhandlung selbst als eine solche Abfolge rekonstruieren.¹¹⁷

Ein wichtiger Schritt für die ›Bildung‹ der Wilhelm-Figur wird aus der Konzeption der *Theatralischen Sendung* importiert¹¹⁸ und auf die dramaturgische Arbeit am *Hamlet* übertragen: Der sich bisher dem eigenen ›Hinschlendern‹ und seinen Liebeshändeln widmende Wilhelm schließt Kompromisse mit der Realität, statt sich von den auf ihn einströmenden Impulsen leiten zu lassen oder gar in diesen Impulsen die eigene Selbstverwirklichung zu sehen. Er kann gegenüber Serlo auf der Unversehrtheit des Stücks, insbesondere seines tragischen Endes, beharren und erklärt sich gleichzeitig bereit, eine Strichfassung zu liefern, die das Kunstwerk in seinem von Wilhelm ausgemachten Gehalt belässt und trotzdem für die Theaterbühne spielbar macht. Wilhelm bewährt sich hier nicht zuletzt sozial in einer im Wechselspiel mit anderen verrichteten Tätigkeit.

In der Auseinandersetzung mit *Hamlet* hört Wilhelm auf, »ein Stück aus einer Rolle zu beurteilen« (L 216), hier der Heldenrolle des Hamlet, und schaut stattdessen auf den als organisches Ganzes verstandenen Text. Bei aller Entwicklung und bei aller Souveränität im ästhetischen Umgang mit *Hamlet* als einem Textkunstwerk gelingt es Wilhelm jedoch nicht, sich von der eigenen mimetischen Identifizierung mit seinem einseitigen Bild von Shakespeares Protagonisten freizumachen. Entsprechend bleibt seine Schauspielkunst in dem psychologischen Realismus der Hamlet-Interpretation stecken, mit dem von den 1750ern bis 1770ern Garrick in England und dann Brockmann und Schröder im deutschsprachigen Raum große Erfolge feiern und diese Figur so zum Paradigma des psychologischen Realismus in der Schauspielerei machen: Sie sind, so der einflussreiche zeitgenössische Kritiker und Dramaturg Johann Friedrich Schink, in der Lage »auf[zu]hören Schauspieler zu sein«¹¹⁹ und stattdessen »Wirklichkeit«¹²⁰ darzustellen. In diesem Sinne legt die Wilhelmfigur die Kunst des Schauspielens eindimensional und letztlich unästhetisch aus: eben als eine des völligen Aufgehens in der Rolle, die das Theater vergessen lässt.¹²¹ Deutlich

117 Vgl. ebd., S. 324-335.

118 Vgl. ebd., S. 1162-1177.

119 Johann Friedrich Schink: *Ueber Brockmanns Hamlet*. Berlin 1778, S. 62.

120 Ebd., S. 28.

121 Vgl. neben Schink auch Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik. Erster Teil. Mit erläuternden Kupfertafeln*. Berlin 1785. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Band 2. Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen 1983, S. 156-176.

markiert der Text aber, dass es sich hier um ein Vergessen Wilhelms handelt: Während auf die *mousetrap*-Szene bloß angespielt wird, gibt der Text der Suche nach einem Akteur in Serlos Schauspielertuppe, der den Hauptdarsteller dieses Spiels im Spiel darstellen kann, großen Raum. Wilhelm zitiert aus der eigenen Übersetzung Hamlets Bewunderung für dessen gekonnt gespielte Leidenschaft bei der Trauer um eine mythologische Figur: »Sein ganzes Wesen von einem Gefühl durchdrungen! und das alles um nichts – um Hekuba! – Was ist Hekuba für ihn oder er für Hekuba, daß er um sie weinen sollte?« (L 304) Er lässt aber Hamlets nachfolgenden Worte weg, die Hamlets Reflexionsniveau beweisen. Bei Wieland lauten sie: »Was würd er thun, wenn er die Ursache zur Leidenschaft hätte, die ich habe?«¹²² Für Shakespeares Hamlet liegt die Kunst des Schauspielens in der Fähigkeit zur kalkulierten wie künstlichen, emotional eigentlich unmotivierten Verstellung; für Wilhelm liegt sie in der Hervorbringung von Wirklichem – und, in Anlehnung an die platonische Mimesiskonzeption, in der Ansteckung an und Identifikation mit den dargestellten Leidenschaften.

Die *Lehrjahre* spielen hier auf die beiden widerstreitenden Prinzipien der Schauspieltheorie in der Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst in Paris geführten Diskussion an: auf die Prinzipien der ›heißen‹ und ›kalten‹ Schauspielerei, die in den 1790ern schon leicht anachronistisch wirken.¹²³ Pierre Rémond de Saint-Albine argumentiert (in Weiterführung der verbreiteten Argumentation Jean-Baptiste Dubos' und im weiteren Fahrwasser der Autoaffektion der antiken Rhetorik) in einem Text von 1747, Schauspielen heiße, die dargestellten Gemütszustände selbst zu fühlen: Darstellende müssen, so heißt es in Lessings Übersetzung, »sich einbilden, das wirklich zu seyn, was sie vorstellen. [...] eine glückliche Raserey muß sie überreden«¹²⁴. 1750 publiziert Francesco Riccoboni die Gegenposition, nach der Schauspielerei kalkuliert und technisch die entsprechenden Zustände vorstellen, die Akteure aber nicht von ihnen ergriffen sein sollen. Ebenfalls in einer Übersetzung Lessings: »Man muß die Bewegungen der Natur bei andern vollkommen wissen und von seiner Seele allezeit Meister bleiben, damit man sie nach Belieben der Seele eines andern ähnlich machen

122 Shakespeare: *Theatralische Werke in einem Band*, S. 817. Vgl. auch Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 243f.

123 Allerdings bestimmen die beiden Prinzipien die Diskussion bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Vgl. Roselt: »Seelen mit Methode. Einführung«, S. 17f.

124 Pierre Rémond de Saint-Albine: »Der Schauspieler«, in: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barocktheater bis zum postdramatischen Theater*. Berlin 2005, S. 101-109, hier: S. 105.

kann.«¹²⁵ Für sein Gegenargument hat Riccoboni schlicht technische Gründe: Wegen der auf der Bühne erzählten Zeitraffungen könne man die wahren Gefühle erstens nicht schnell genug an-, aus- und umschalten. Zweitens gelte es, sie sowieso je nach Größe des Aufführungshauses noch zu übertreiben; eine direkte Reproduktion verbiete sich also. Völlig einig allerdings sind sich die beiden Autoren über die ästhetische Wirkung der jeweils dargestellten Gefühle: Sowohl die kühl kalkulierte wie die heiß empfundene Emotion haben nach Riccoboni eine theatrale Darbietung zum Effekt, »welcher sich die Zuschauer notwendig überlassen müssen, und die sie wider Willen mit sich fortreißt«¹²⁶. Rémond de Saint-Albine spricht gar von einer »epidemischen Krankheit der Seele, deren Fortgang eben so schnell, als erstaunlich ist«¹²⁷. Nur die heiße Schauspielerei praktiziert eine sich hingebende und identifizierende Mimesis im platonischen Sinne. Die von Platon ausgemachte ansteckend-mimetische Wirkung auf das Publikum haben die heiße wie die kalte Schauspielerei jedoch gleichermaßen. Der gelungenen Schauspielerei kommt unter beiden Vorzeichen zu, was die Diskussion des 20. und 21. Jahrhunderts »Aura«¹²⁸ nennen wird: eine quasi-magische Wirkung der darstellerischen Präsenz, die das Publikum in den Bann schlägt.¹²⁹

In den 1790ern sind diese Schauspieltheorien, obwohl z.B. Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg sich in der Praxis stark an Riccoboni orientiert, nicht mehr auf dem neuesten Stand. Lessing und Diderot haben sie bereits transformiert.¹³⁰

125 Francesco Riccoboni: »Die Schauspielkunst. An die Madame *** durch Herrn Franziskus Riccoboni den Jüngeren«, in: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barocktheater bis zum postdramatischen Theater*. Berlin 2005, S. 116-123, hier: S. 119.

126 Ebd., S. 118.

127 Rémond de Saint-Albine: »Der Schauspieler«, S. 106.

128 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band I.2. Abhandlungen*. Frankfurt a.M. 1974, S. 471-508, hier: S. 477. Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 114-126, S. 160-175.

129 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen«, in: Dies./Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen 1999, S. 53-68.

130 Vgl. die Kapitel zu Lessing und Diderot in Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barocktheater bis zum postdramatischen Theater*. Berlin 2005, S. 124-147. (Allerdings wird Denis Diderots 1770 entstandener »Paradoxe sur le comédien« erst 1830 publiziert.).

Bereits für das Illusionstheater eines Schröders oder Brockmanns gelten beide Schauspielstile als zu exaltiert theatral und damit wirklichkeitsfern.¹³¹ Verführt werden soll nunmehr zum Glauben an die Realität des Vorgeführten: Die »eigene Überzeugung, man sei ein ganz anderer Mensch«, soll laut Serlo »den Zuschauer gleichfalls zur Überzeugung hinreiß[e]n« (L 309).¹³² Und die in Weimar unter dem Theaterdirektor Goethe eingeübte klassizistische Ästhetik lässt auch das Illusionstheater hinter sich. Sie will das Publikum nunmehr erheben und bilden, statt es mit Leidenschaften zu infizieren oder mit vorgespiegelter Wirklichkeit zu täuschen.¹³³

Im *Lehrjahre*-Roman finden sich jedoch trotzdem die komplementären Ansteckungstheorien von der heißen und kalten Schauspielerei aufgerufen: als Elemente, anhand derer sich eben die im Text unterschwellig verhandelten Fragen nach der Mimesis, ihren Orten und ihren Wirkungen weiterführen lassen. Der von Wilhelm zum Schicksal stilisierte Zufall führt ihn zum Ziel seiner Jugendträume, nämlich zur hervorragenden Theatertruppe seiner Zeit, die mit einem vorklassischen, realistischen Theaterstil reüssiert. Hier findet Wilhelm sich zwischen das Geschwisterpaar Serlo und Aurelie gestellt: Der in der *Theatralischen* Sendung noch deutlich mehr nach dem historischen Schröder modellierte Prinzipal Serlo steht mit der »Kälte seines Gemütes« (L 272) bei gleichzeitiger Abwesenheit von eigener »Erfindungskraft« (L 271) für eben den kalten Schauspieler, der »natürlich zu spielen und doch immer verstellt zu sein« (L 272) gelernt hat. Seine leidenschaftliche Schwester Aurelie verkörpert die heiße Schauspielerin, die die von ihr als Ophelia oder der Gräfin Orsina in *Emilia Galotti* gespielten »dunkeln, heftigen, unbestimmten Anklänge« (L 278) nicht nur selbst empfindet, sondern im wirklichen Leben an den Folgen ihrer Bühnenexzesse zugrunde gehen wird.¹³⁴

131 Vgl. Schink: *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 61f.

132 Das Prinzip des von Serlo verkörperten Illusionstheaters ist insofern in die Konstruktion des so gar nicht auf Illusion zielenden Romantexts eingelassen, als in ihm der zentrale Komplex über Illusionierung und Desillusionierung der Hauptfigur reflektiert wird. Vgl. Matthias Mayer: *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im »Wilhelm Meister«*. Heidelberg 1989.

133 Vgl. zur Abwehr der Leidenschaft in Goethes Kunstprogramm Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*, S. 230-269.

134 Vgl. Thorsten Valk: »»Alles macht einen ewigen Zirkel in mir«. Aurelie als Melancholikerin in Goethes »Wilhelm Meister«, in: *Goethe-Jahrbuch* 116 (1999), S. 259-270.

Mit der von beiden Schauspieltheorien nicht zu trennenden theatralen Ansteckungstheorie brechen die *Lehrjahre* jedoch bzw. ironisieren sie. Zum einen wird die Ansteckungstheorie parodiert, denn nicht Serlos kalkultiertes Schauspiel großer Leidenschaften wirkt »epidemisch« von der Bühne, sondern sein in jeder Lebenslage durch und durch gemütliches Naturell:

»Die innere Behaglichkeit seines Daseins schien sich über alle Zuhörer auszubreiten, und die geistreiche Art, mit der er die feinsten Schattierungen der Rollen leicht und gefällig ausdrückte, erweckte um soviel mehr Freude, als er die Kunst zu verbergen wußte, die er sich durch eine anhaltende Übung eigen gemacht hatte.« (L 250f)

Das Publikum wird im Theater weder von einer quasi-magischen Aura affiziert, noch im Sinne des Nationaltheaterkonzepts gebildet, sondern findet dort einen Ort der gepflegten Unterhaltung, deren Grundstimmung durch Serlos Ausstrahlung bestimmt wird: eine nicht magische, sondern »behagliche« Aura. Der Text führt auch keine »dunkle« Wirkung der melancholischen Aurelie von der Bühne herab vor, sehr wohl aber die private Wirkung ihres übersteigerten Leidensberichts auf den mimetischen Wilhelm: »Er empfand die Foltern der unglücklichen Anspannung mit: sein Gehirn zerrüttete sich, und sein Blut war in einer fieberhaften Bewegung.« (L 279)

Mimetische Übertragung existiert also; das mimetische Wesen Wilhelm wird bis in die *Wanderjahre* hinein als für sie empfänglich geschildert. Solche Übertragungen finden aber nicht von der Theaterbühne herab statt, stattdessen kommt im Text immer wieder die einigen, nicht allen Menschen eigene auratische Ausstrahlung im sozialen Umgang zum Tragen. Natalie und ihr Bruder Lothario brauchen nicht die Theaterbühne und das Publikum Aureliens und Serlos, um »den reinsten Einfluß« (L 526) zu entfalten. Sie entwickeln vielmehr eine charismatische Präsenz im persönlichen Umgang. »Ausstrahlung«, »Ausdruck«, »Wirkung« auf der einen Seite, »Wirkung« und »Empfängnis« auf der anderen sind die entsprechenden Vokabeln, die auch andere Goethe-Texte, und nicht nur die literarischen, zur Beschreibung solcher Zusammenhänge benutzen.¹³⁵ Als Macht von »Daimon« bzw. »Dämon« findet sich dieses Phänomen des Charis-

135 Vgl. für »ausstrahlen«: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften/Akademie der Wissenschaften zu Göttingen/Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Goethe-Wörterbuch*. Band 1: A - azurn. Stuttgart 1978, Spalte 1263-1265. Vgl. für »Eindruck«: Dies. (Hg.): *Goethe-Wörterbuch*. Band 2: B - einweisen. Stuttgart 1989, Spalte 1436-1438. Vgl. für »empfangen«: Dies. (Hg.): *Goethe-Wörterbuch*. Band 3: Einwenden - Gesäusel. Stuttgart 1998, Spalte 56-59.

mas vom *Egmont* bis zu *Dichtung und Wahrheit* in all seiner Mehrdeutigkeit thematisiert.¹³⁶ In Goethes kunsttheoretischen und poetologischen Texten tritt in den 1790ern immer mehr die Entwicklung einer Ästhetik des Symbols in den Vordergrund, in dem eine so geartete Wirkmacht der Präsenz sich verdichten soll.¹³⁷ Auf der Handlungsebene der *Lehrjahre* tritt an die Stelle der Faszination für Bühnenmagie diejenige für Alltagscharismatiker. Die wichtige Funktion der Aura in Wilhelms Leben bleibt bestehen, sie verändert aber ihre Qualität: Es ist keine Aura des Schauspielaktes, die sich aus einem Charisma der Schauspielerin oder des Schauspielers speisen mag, die in ihren Rollen aufgehen. Die Charismatikerinnen und Charismatiker der Turmgesellschaft treten als sie selbst auf. Der Text der *Lehrjahre* macht überdeutlich, dass die Turmgesellschaft Wilhelm in eine Sphäre zieht, in der ein Umgang mit diesen Alltagscharismatikern die Bühnenmagie ablöst. Gleichzeitig haben die Plötzlichkeit dieses Umbruchs und Wilhelms beinahe umstandslose Adoption durch den Turm jedoch strukturell eher etwas von der epidemischen Wirkung des Theaters als von der vernünftig organisierten Tätigkeit, wie der Turm sie predigt.

Der Text lässt es offen, inwieweit der von Natalie, Lothario und anderen in den Bann geschlagene Wilhelm seine Bindung an den Turm überhaupt richtig einzuordnen weiß. Das ironischerweise durch und durch theatrale Ritual, mit dem die Turmgesellschaft seine Befreiung vom theatralen Irrweg behauptet, vermag Wilhelm zumindest nicht als ein Theaterereignis zu deuten. Er regrediert zum Kind, das Bühnenfiktion und soziale Situation nicht unterscheiden kann: Nicht nur will er auf von der Bühne gestellte Fragen antworten, auch »glaubte [er] die Stimme seines Vaters« tatsächlich zu hören, als das Ritual den Geist von Hamlets Vater als Reminiszenz an die *Hamlet*-Aufführung auftreten lässt und mit Wilhelms wirklichem, gerade verstorbenen Vater verdichtet. Während die dekontextualisierte Bühnenfigur behauptet, sie »scheide getrost« (L 495), da sie Wilhelm auf einem guten Weg wisse, ist dieser durch die recht basale Erfahrung, dass das von der Bühne wie real auf ihn wirkende Geschehen wohl so real gar nicht sei, in die »verworrenste[] Lage« (L 496) gebracht. Mit den ausgerechnet im Moment der Übernahme der natürlichen Rolle der Vaterschaft gesprochenen Worten des Abbés »Heil dir, junger Mann! deine Lehrjahre sind vorüber; die Natur hat dich losgesprochen!« (L 497) ist wohl vor allem das Theater gemeint. Im

136 Vgl. Lars Friedrich/Eva Geulen/Kirk Wetters (Hg.): *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*. Paderborn 2014.

137 Vgl. Frauke Berndt: »The Myth of Otherness: Goethe on Presence«, in: *Goethe Yearbook* 19 (2012), S. 49-66. Vgl. zum Charisma Eckart Goebel: *Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger*. Berlin 2006, S. 9-15.

Moment seiner Lossprechung vom Theater befindet Wilhelm sich in exakt demjenigen Modus, den Platon in seiner Theaterkritik als von der Mimesis korrumpierten beschreibt. Wie so häufig in den *Lehrjahren* (und auch noch in den *Wanderjahren*) endet diese Verwirrung nicht durch innere Stärke, sondern durch eine weitere äußere Stimulation: Das Ritual geht weiter; anstelle der seit seinen theatralen Kinderphantasien imaginierten Heldenrolle wird Wilhelm nun der Lehrbrief als »kleine Rolle« (L 496) im ganz wörtlichen Sinne überreicht. Über die Etymologie der Schauspielerrolle als Textvorlage ist der Bezug zur großen Rolle beim Theater wie zur Unterordnung unters Allgemeinwohl im Zirkel der Turmgesellschaft einerseits gegeben. Andererseits wird dieser Übergang dadurch konkretisiert, dass der unter dem Bann des (hier rituellen) Theaters stehende Wilhelm in die ihm von seinem neuen Umfeld zugedachte »kleine Rolle« ebenso hineingezogen wird wie vorher ins Theatermilieu. Sein »Hinschlendern« ist auch hier eher ein Stolpern.

Aber Wilhelm steht nicht nur im Bann auratischer Charismatiker. Er selbst hat ebenfalls Aura bzw. Charisma und übt mit diesen Einfluss aus – auch wenn er einen solchen Einfluss nicht richtig zu kontrollieren weiß. Im Unterschied zur Titelfigur aus Moritz' *Anton Reiser*-Roman fliegen ihm die Herzen und die Sympathien zu. In der heterosexuellen Ordnung des Texts sind dies die Freundschaft der Männer und die Liebe der Frauen. Der von seiner Bücherwelt besessene Bürgersohn mutiert schnell zum Mittelpunkt des Zirkels zunächst der halbprofessionellen und dann der ganz professionellen Schauspieler; ein gleiches Geschick wird ihm im adeligen Milieu zuteil. Von seiner Identifikation mit Prince Henry beflügelt, kann er fast nach Belieben Melinas Schauspieltruppe mit dem eigenen Begeisterungszustand infizieren.¹³⁸ Dass er hinterher angesichts der katastrophalen Folgen dieser Begeisterung auf dem zuvor formal eingehaltenen demokratischen Prozess und der kollektiven Verantwortung beharrt, deutet darauf hin, dass seine Aura ihm eher von der mimetischen Identifikation verliehen wird, als dass er die Rolle des Charismatikers souverän und kontrolliert spielen könnte. Wilhelms auratische Wirkung beruht auf seiner eigenen Begeisterung und diese weist ihn als »heißen Schauspieler« aus.

Anlässlich Wilhelms Bühnendebüt in der Rolle des Hamlets parodieren die *Lehrjahre* dann sowohl eine »heiße Schauspielerei« im Sinne Rémond de Saint-Albines, als auch die von Riccoboni bei ihr ausgemachten Probleme: Wilhelm betritt mit seinen echten Gefühlen die Bühne, die aber nun so »heiß« gar nicht sind. Vielmehr machen die Eile und das Lampenfieber ihn aufgeregt und hektisch. So wie Hamlet am Hofe seines Stiefvaters fühlt er sich dadurch »recht un-

138 Vgl. Schöblier: *Goethes Lehr- und Wanderjahre*, S. 82-88.

bebaglich«. In der von Garricks Londoner Hamlet berühmt gemachten und zur Nagelprobe des psychologischen Schauspielstils erhobenen Szene der Geistererscheinung »erschrak [Wilhelm] wirklich« (L 321), wo diese ja in der Tat auch für die Truppe auf der Bühne gänzlich unerwartet erscheint. »[D]as ganze Publikum schauderte« (L 322) – wie bei Garrick seit den 1750ern in London, wie bei Brockmann und Schröder in den 1770ern in Hamburg und dann Wien.¹³⁹ Dieses Schaudern ist wohl empathischer Natur, eben weil das Schaudern Wilhelms so echt ist: Seine von Riccoboni als Schreckgespenst an die Wand gemalte Unbeholfenheit führt zufällig zu den von Rémond de Saint-Albine bestimmten Effekten. Als der gute Schauspieler, den von Philine bis zum Vollprofi Serlo alle Figuren in ihm vermuten, steht der Mimetiker Wilhelm damit allerdings in keiner Weise da; einzig seine »Fechtübungen« (L 312) finden die Anerkennung der Erzählstimme – was wohl impliziert, der Rest sei nicht weiter bemerkenswert gewesen.¹⁴⁰

Wilhelm scheitert also nicht als Schauspieler, weil es sich bei ihm um ein modernes bürgerliches Individuum handelt statt um einen im Bann der *imitatio*-Logik stehenden Komödianten.¹⁴¹ Die auf Friedrich Ludwig Schröders in den 1770ern entwickelten »Hamburger Stil« anspielende Schauspielpraxis, die Wilhelm (im Unterschied zum im Weimar unter Goethe eingeübten ästhetisierten Stil) anstrebt, soll ja gerade eine solche Individualität auf die Bühne bringen; die verkürzte Shakespeare-Interpretation von Aufklärung wie Sturm und Drang erhebt dessen Stücke gerade zum Paradigma moderner Individualität.¹⁴² Wenn Jarno später behauptet, Wilhelm habe »sich nur selbst« (L 551) gespielt, nur die Züge des eigenen »Charakter[s]« aufgeführt und ansonsten kein Talent zur Verstellung, dann stellt sich die Frage, welches Selbst des eigenschafts- und charakterlosen Wilhelm denn gemeint sein könnte: Wilhelms Scheitern scheint eher von zu viel statt zu wenig an Mimesis zu rühren. Vielmehr führt Jarno hier erst

139 Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: »Briefe aus England. An Heinrich Christian Boie. [Erster Brief]«, in: Ders.: *Schriften und Briefe. Dritter Band. Aufsätze, Entwürfe, Gedichte. Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. München 1992, S. 326-338. Vgl. Häublein: *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 56-93.

140 Vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 289.

141 So in seiner ansonsten so einschlägigen Interpretation Kittler: »Über die Sozialisation Wilhelm Meisters«, S. 57-83.

142 Vgl. z.B. Herder: »Shakespear«, S. 208-231. Allerdings findet sich das Motiv von Shakespeare als »Menschenbildner« auch bereits in der noch seine »großen Fehler« bemängelnden englischen Kritik des 18. Jahrhunderts.

die Idee ein, dass Wilhelm überhaupt solch ein Selbst und einen solchen ›Charakter‹ haben könnte. Diese Idee wird dann Wilhelms weiteren Verbleib in der Turmgesellschaft regulieren.

Wilhelms Mittelmäßigkeit als Schauspieler scheint innerhalb der Realität des Romans aber nicht weiter folgenreich: Mit der Aufführung des *Hamlet* ist die ästhetische Bildung am Kunstwerk zum Abschluss gekommen. Sieht man in den *Lehrjahren* den geregelten Bildungsweg Wilhelms, dann lässt sich von Goethes theoretischen Schriften her argumentieren, über das Erlangen einer versinnlichten und verbildlichten Wahrheit habe Wilhelm sich von eben der Sphäre des Bildes emanzipiert und sei jetzt bereit, sich der Sphäre der Wirklichkeit zuzuwenden.¹⁴³ Aber wo Wilhelm sich auch vom Theater als Institution lossagt, da bleibt er doch durch und durch zunächst Theatraliker: Gleich nach seiner Beschwerde über das Theater gegenüber dem wie zufällig getroffenen Abbé trainiert er im Geiste die Rolle, mit der er Lothario über Aurelies Tod beschämen will. Er probt weiter den großen Auftritt, wird aber durch drei Dinge aus der Bahn geworfen: zunächst dadurch, dass ihm sein Timing vom Rhythmus des Turms durcheinander gebracht wird, denn Lothario empfängt ihn nicht so wie erwartet und ist dann mit anderen Dingen beschäftigt. Zweitens dadurch, dass die Turmgesellschaft ihm spiegelt, was es auch jenseits der Theaterbretter heißt, ein beobachtendes Publikum zu haben: Die geplante Beschämung Lotharios endet in Wilhelms eigener Beschämung über die dem Turm bekannten Folgen der Tändelei mit der jungen Gräfin, wie sich herausstellt der Schwester Lotharios (und auch Nataliens). Wilhelms erster Auftritt im Turm ist nicht nur wie sein Theater-Hamlet ein potentielles Desaster, sondern ein wirkliches. Den Ausweg bietet die passive Dimension der Mimesis: Drittens nämlich gerät Wilhelm durch Lotharios auratisches Charisma, dem er sich ergibt, aus dem Konzept und wird, während er selbst im Turm als Schauspieler nichts taugt, von dieser Ausstrahlung gebunden: »Lotharios Gegenwart [stimmte] ihn zu ganz anderen Gefühlen« (L 425). Wilhelm hat sich also auch nach der *Hamlet*-Aufführung nicht vom Theater emanzipiert, wie er es später stilisieren wird. Er ist auch nicht, wie von der Turmgesellschaft zu diesem Anlass aufgefordert, geflohen. Vielmehr bindet die Turmgesellschaft Wilhelm durch die vom Text zuvor durchgehend dem Theater zugeschriebenen, aber dann nicht zugestandenen Mittel an sich.

143 Vgl. Zumbrink: *Metamorphosen des kranken Königssohns*, S. 290-296.

9. INITIATION IN DER MAUSEFALLE: DER GEIST DER ENTFERNTEN AUTORITÄT

Als Autorität für die Erziehungs- und Bildungspolitik der Turmgesellschaft nimmt der Abbé eine Vaterrolle ein, auch wenn diese vom Text immer wieder verunsichert, eingeklammert und ironisiert wird. Die Erziehungs- und Bildungspolitik der Turmgesellschaft ist einerseits keine, die der Text letztlich in Gänze als autoritative vertritt. Andererseits wird diese Politik eben gänzlich dadurch bestimmt, dass sie aus dem Verborgenen wirkt und ihre Befürworter und Praktiker sich nicht fassen lassen. Der Mimetiker Wilhelm findet sich gesteuert, aber nicht vom Referenzpunkt einer zunächst als externer und dann als internalisierter Erzieher fungierenden stabilen Autorität im Sinne Platons, Rousseaus, Salzmanns etc. aus. Die Kontrolle und Steuerung der von Wilhelm verkörperten mimetischen Unbeständigkeit wirkt anders. Vielleicht tritt auch von daher der Abbé zwar gleich zweimal in der Rolle eines Vaterersatzes auf: nämlich jeweils in der Rolle des Geists von Hamlets Vater, der Hamlet bzw. den sich mit ihm mimetisch identifizierenden Wilhelm zum »[G]edenke mein« (L 495)¹⁴⁴ aufruft und so sein nachfolgendes Handeln bestimmt bzw. bestimmen will. Aber in beiden Fällen ist nicht ganz ausgemacht, ob es sich tatsächlich um den Abbé handelt. Der Geist kommt »in voller Rüstung« (L 495); seine Zuordnung zu einem Schauspieler bleibt letztlich unsicher. Die Wirkung ist dafür jeweils umso realer: In beiden Fällen, sowohl bei der *Hamlet*-Premiere als auch beim Initiationsritual in die Turmgesellschaft, findet sich für Wilhelm die theatrale Fiktion zugunsten eines Erlebens von Wirklichkeit ausgesetzt. Er nimmt die Zuschauerrolle in einem gelingenden Illusionstheater im Stile jener Truppe, von der er sich gerade getrennt hat, ein – mit dem einzigen Unterschied, dass er sich in diesem Fall hinterher über die Täuschung empören wird.¹⁴⁵ Das Theater ohne einen erkennbaren Schauspieler, die Vaterfigur ohne erkennbare Identität, übersteigt sämtliche ansonsten geschilderten Theatereffekte und lenkt Wilhelm, wo nicht auf einen ›vernünftigen‹ Lebensweg, so doch in den Bannkreis der Turmgesellschaft.¹⁴⁶

144 Bei Wieland heißt die Stelle: »Gedenke meiner, Sohn!« (Shakespeare: *Theatralische Werke in einem Band*, S. 802)

145 Vgl. für den Initiationskomplex auch Michael Neumann: *Roman und Ritus. »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. Frankfurt a.M. 1992.

146 Nur schwer lässt Wilhelms Verwirrung an der Stelle sich als eine von der Turmgesellschaft kalkulierte lesen, bei der Wilhelm die Diskrepanz zwischen Schicksalsglauben und Erkenntnis der Lenkung durch den Turm langsam aufgeht. So Hanno

Der gespielte Vatergeist aus Hamlet usurpiert bekanntlich die Stimme von Wilhelms kürzlich verstorbenen leiblichen Vater, und transformiert dabei die Worte Shakespeares bzw. Wielands: »Ich bin der Geist deines Vaters [...] und scheide getrost, da meine Wünsche für dich, mehr als ich sie selbst begriff, erfüllt sind. [...] Lebe wohl und gedenke mein, wenn du genießest, was ich dir vorbereitet habe.« (L 495) Der Aufruf, der bei Shakespeares Geist noch zur Rache an seinem falschen Stellvertreter Claudius, Hamlets Onkel und Stiefvater, auffordert, bringt hier keine permanente Heimsuchung hervor. Der Vatergeist gibt seine Autorität über einen Sohn ab, der nunmehr ›wohlleben‹ statt sich gleich Hamlet in Rache verzehren soll. Aus Hamlets schuldhafter Erinnerung soll das dankbare Andenken beim ›Genießen‹ des von der väterlichen Autorität Gestifteten werden.

Einigmaßen dreist behauptet die Stimme des Turms, dass Wilhelms Vaters ›Wünsche‹ für den Sohne ›mehr als ich sie selbst begriff‹ erfüllt sind. Erwähnt hat der Text an Wünschen des Vaters das ökonomische Wohlergehen und eine gewisse Weltläufigkeit, die man auch ›Bildung‹ nennen könnte. Erstere kann die Turmgesellschaft letztlich garantieren; zweite besitzt Wilhelm immer noch nicht richtig. Die Fiktion, dass er diese ›Bildung‹ besitzt, ist es aber, die seine Unbeständigkeit auf Dauer im Bannkreis der Turmgesellschaft zu halten verspricht. Dass Wilhelm die Stimme seines Vaters wirklich zu hören meint, verdeckt hier, dass Shakespeares Theatergeist sich seinerseits inzwischen die Stimme des biblischen Gottvaters angeeignet hat. Durch diesen wurde für Wilhelm seine neue Welt ›vorbereitet‹: »Denn wir sind sein Werk, geschaffen in Christo Jesu zu guten Werken, zu welchen Gott uns zuvor bereitet hat, daß wir darinnen wandeln sollen.«¹⁴⁷, heißt es parallel im *Epheser-Brief* des Paulus. Aus den Wünschen des Vaters ist eine von einer gottgleichen Autorität gestiftete Welt geworden.

Getilgt scheint in der Überformung des Vaters durch den Turm nicht zuletzt die väterliche Schuld, die Wilhelm ans Theater führte. Hatte doch die vom kaufmännischen Denken erzeugte ›Leere‹ des Hauses Wilhelm ans Theater getrieben: Den Verlust der von der Sammlung des Großvaters garantierten ästhetischen Bildung kompensiert Wilhelm mit Unbeständigkeit und Tand des Theaters. Die Bibelreferenz unterstreicht diese Verzahnung von kaufmännischer und theatraler Disposition: Mit Paulus' Brief an die Epheser wird ein Ort aufgerufen, der berühmt nicht zuletzt für sein großes antikes Theater ist. Laut Teilen 19 und 20 der Apostelgeschichte des Lukas ist dieses Theater der Ort eines großen »Auf-

Beriger: *Goethe und der Roman. Studien zu »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. Zürich 1955, S. 151f.

147 Lutherbibel, Epheser 2.10.: Haffmanns/Haffmans (Hg.): *Das neue Testament*, S. 777.

ruhrs«¹⁴⁸, bei dem sich die Silberschmiede des Orts gegen Paulus Missionierungsanstrengungen stellen.¹⁴⁹ Diese bedrohen ihr Geschäftsmodell, das auf dem Verkauf heidnischer Statuen beruht. Neben der später von Tertullian hergestellten Parallele zwischen Theaterpraxis und Götzendienst,¹⁵⁰ wie sie auch noch die zeitgenössischen Erziehungskonzepte Campes oder Salzmanns prägt, assoziiert diese Passage das Theater auch mit kaufmännischem Denken und verweist so auf den Beginn von Wilhelms Irrwegen. Ebenso verweist sie auf deren Ende: Paulus verzichtet auf eine Konfrontation mit jenem »Aufruhr«, der gleichzeitig das Theater wie auch die Kaufleute betrifft. Er zieht sich aus Ephesus zurück und wirkt aus der Ferne durch eben seinen Brief: strukturgleich zur Wirkung der Turmgesellschaft auf Wilhelms Leben. Noch dazu zählt der *Epheser-Brief* zu den sogenannten Deuteropaulinen: Seit 1792, also in etwa seit der Zeit von Goethes Arbeit an der endgültigen Fassung der *Lehrjahre*, findet sich die Authentizität des Schriftstücks angezweifelt – und zwar, weil er zu unpersönlich und abstrakt geschrieben sei und damit eben nicht dem individuellen Stil des Paulus entspreche.¹⁵¹ Von der durch Gottvater autorisierten, aber höchst abstrakt gehaltenen Aufforderung per Brief aus der Ferne, lässt sich also gar nicht wissen, durch welchen Agenten sie denn nun wirklich vermittelt wird. Zwar tritt mit der Figur des Geists von Hamlets Vater eine Theaterfigur auf; diese spricht jedoch Worte, die einem Brief statt der sie sprechenden Stimme zuzuordnen sind und statt der vorgeschobenen biblischen Autorität wohl einer so anonymen wie abstrakten Schreibinstanz.

Mit der Referenz zum wohl berühmtesten und effektivsten von Shakespeares Theatereffekten, dem Auftritt des Geists, wird auch gleichzeitig die Verabschiedung des Theaters behauptet. – Der Abbé (oder wer immer hier sprechen mag) spielt an dieser Stelle allerdings nicht nur mit einer Rolle aus Wilhelms Theater-

148 Lutherbibel, Apostelgeschichte nach Lukas, 19.: Ebd., S. 563.

149 Goethes späteres Gedicht »Groß ist die Diana der Epheser« aus den 1810ern, das im Titel die Lutherübersetzung zitiert, stellt sich auf die Seite der Kunst und damit auf die von Heidentum, Götzendienst und letztlich Theater. Vgl. Lutherbibel, Apostelgeschichte nach Lukas, 19.: Ebd., S. 562f. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: »Groß ist die Diana der Epheser«, in: Ders.: *Goethes Werke I. Gedichte und Epen I*. München 1998, S. 285f.

150 Vgl. Tertullianus: *De spectaculis*, S. 11f., S. 19-29.

151 Vgl. Edward Evanson: *The Dissonance of the Four Generally Received Evangelists and the Evidence of Their Respective Authenticity, Examined; with that of Some Other Scriptures Deemed Canonical*. Gloucester 1792, S. 312f. Vgl. Harold Hoehner: *Ephesians: An Exegetical Commentary*. Grand Rapids 2002, S. 6.

identifikation; er spielt auch mit der Rolle von Wilhelms Vater und lässt beide Ordnungsmuster zugunsten der Autorität der Turmgesellschaft hinter sich: Dass Wilhelm nunmehr die (unbewussten) Wünsche des Vaters übererfüllen werde, bleibt, wie man aus dem weiteren Verlauf der *Lehrjahre* wie auch aus den späteren *Wanderjahren* weiß, ebenso bloße theatrale Behauptung wie die Ankündigung, Wilhelm stehe nun eine Zeit des ›Genießens‹ bevor. Nur als zirkuläre ergibt diese Behauptung Sinn: Sein Leben *per definitionem* ›genießen‹ wird Wilhelm demnach, solange er sich an der Autorität der Turmgesellschaft orientiert.

Der zweite Auftritt von Hamlets Vater inklusive seiner doppelten Überblendung mit Wilhelms Vater und der Autorität der Turmgesellschaft rundet auch die untergründig mitlaufende Referenz auf Shakespeares *mousetrap*-Szene ab, bevor sie im ›Saal der Vergangenheit‹ endgültig zu Grabe getragen wird. Von dieser Referenz her wird Wilhelms theatral erzeugte Bindung an die Autorität der Turmgesellschaft gleichzeitig infrage gestellt: Der Abbé (bzw. einer seiner mutmaßlichen Stellvertreter) zeigt sich vor allem in eben einer Stellvertreterrolle. Er vertritt die fehlende Rolle von Hamlets Vater in Wilhelms Inszenierung; als Hamlets Vater vertritt er Wilhelms Vater noch aus dem Grabe. Im Stück *Hamlet* hat der Vater ja aber durchaus einen Stellvertreter, wenn auch einen falschen: den Stiefvater Claudius, der Hamlet zunächst ebenso in seinem Bannkreis halten will wie die Turmgesellschaft Wilhelm und ihm später, nachdem er in der *mousetrap*-Szene die von seinem Neffen und Stiefsohn ausgehende Gefahr erkennt, so nach dem Leben trachtet wie zuvor dessen Vater.

Ein falscher Stellvertreter von Wilhelms Vater ist im Initiationsschauspiel der Abbé. Die Existenz eines ›Zwillingsbruders‹ als Doppelgänger verweist auf eine strukturelle Ähnlichkeit zur Brüderschaft von Hamlets Vater und Claudius, die ja zumindest von Hamlets Mutter Gertrud nicht auseinandergehalten werden können. Wenn Wilhelm als Hamlet in der *mousetrap*-Szene die Schauspieler stellvertretend den Mord an Hamlets Vater nachspielen sieht, ist also keineswegs ausgemacht, ob analog der Abbé (oder sein Stellvertreter) für den ermordeten König steht oder vielmehr für den Mord am König. In dem Maße, in dem der Abbé für Claudius steht und der alte Hamlet gleichzeitig für Wilhelms Vater, Wilhelms Abstammung und damit Wilhelm selbst und letztlich seine Theaterleidenschaft, sieht Wilhelm als Hamlet hier seine eigene Vergiftung durch die Turmgesellschaft. – Oder er hätte sie gesehen, hätte er bereits den Abbé als Stellvertreter von Hamlets Vater und vom eigenen Vater erkannt. Im Roman text sieht Wilhelm diese Szene jedoch ebenso wenig wie die Lesenden sie zu lesen bekommen: Die Vergiftung bzw. Eingemeindung Wilhelms bedient sich zwar der Mittel des Theaters, wirkt aber (wie Paulus mit seinen Briefen) aus dem Verborgenen.

Wilhelms *Hamlet*-Version steht im Zeichen der vor dem Palast, in dem *Hamlet* spielt, lagernden norwegischen Flotte und gibt dem Stück so einen abwesenden wie gleichzeitig sichtbaren Fixpunkt, der das Stück im Unterschied zu den die deutschsprachigen Bühnen der Zeit dominierenden, auf den Norwegen-Plot verzichtenden Versionen zusammenhält.¹⁵² Mit der Behandlung der *mousetrap*-Szene in den *Lehrjahren* ist ein solcher Fixpunkt für den Gesamttext ins Unzugängliche verschoben. Die infizierende Dimension der Mimesis, die diese Szene vor die Augen stellt, wirkt aus dem Verborgenen und Unfasslichen. Wer sie in dieser Unfasslichkeit zwar nicht dingfest machen, aber doch in den eigenen Bannkreis ziehen kann wie die Turmgesellschaft, hat vielleicht an konkreter Steuerungsmacht im Einzelfall verloren, aber doch an abstrakter Macht über den Gesamtzusammenhang gewonnen: Der Mimetiker Wilhelm sitzt in der Mausefalle – und mit ihm die Mimesis.

Mit der gleich an die zweite Übernahme von Shakespeares Geist durch den Abbé anschließende Übergabe des Lehrbriefs zeigt sich, dass die Wilhelm bestimmende Ordnung endgültig von der konkret-nahen Unbeständigkeit des Theatermilieus auf die abstrakte-distanzierte Undurchsichtigkeit der Archive der Turmgesellschaft übergegangen ist.¹⁵³ Die Autorität der Turmgesellschaft bleibt unzugänglich. Sie operiert mit theatralen Mitteln, ist aber nicht an Theater oder Theatralität insgesamt interessiert. Diese Autorität will vom Mimetiker Wilhelm eigentlich nichts Besonderes, zumindest keine direkte Formung nach einem ihm vorgeschriebenen Bilde. Diese Autorität will vor allem eines: dass Wilhelm sich bei aller Unbeständigkeit dauerhaft in ihrem Bannkreis bewege.

Genau beim Auftritt des Geists im Ritual der Turmgesellschaft hat Wilhelm einen kurzen diesbezüglichen Disput mit der Hinterbühne. Auf die Frage, warum er denn eben nicht »strenger« geführt worden wäre, antwortet »eine Stimme«: »Rechte nicht mit uns! [...] du bist gerettet, und auf dem Wege zum Ziel. Du wirst keine deiner Torheiten bereuen und keine zurückwünschen, kein glücklicheres Schicksal kann einem Menschen werden.« (L 495) Markant ist hier die zeitliche Struktur: Die »Rettung« ist nicht das »Ziel«, sondern der »Weg« dorthin. Die in sich plurale, aber mit einer Stimme sprechende Autorität des Turms darf bis dahin aber nicht angezweifelt werden; der »Weg« wird unter ihrer Führung beschritten. Dafür spricht der Turm jetzt plötzlich Wilhelms Sprache, wenn vom »Schicksal« die Rede ist. Kurz vorher sollte Wilhelm noch begreifen, dass es sich

152 Schröder stellt den politischen Norwegen-Plot zugunsten des Familienzwists zurück. Vgl. zu »Wilhelm Meisters Meisterstück« als einer kongenialen Lesart Shakespeares Anselm Haverkamp: *Hamlet. Hypothek der Macht*. Berlin 2004, S. 67-82.

153 Vgl. Kittler: »Über die Sozialisation Wilhelm Meisters«, S. 99-114.

auch in der Sphäre des Theaters um eine der unsteten Zufälle statt um eine der Verwirklichung seines Schicksals handelt. Glücklicherweise soll dieses nicht nur im Sinne des Zufälligen sein, weil er weder Ressentiment noch Nostalgie gegenüber den ›Torheiten‹ der Vergangenheit empfinden werde – wohl nachdem er sie begangen habe, um sie anschließend zu überwinden. Dieser stoische und in sich ruhende *amor fati* suggeriert nach der Zerrüttung und Zersplitterung durch das Theater eine stabile Selbstidentität, ist aber fehl am Platz: Eher zufällig, nämlich durch die weitere ›Torheit‹, sich als Rächer Aurelies aufspielen zu wollen, ist Wilhelm ja dem Theater entkommen. Seine Reaktion auf das vom Turm aufgeführte theatrale Ritual zeigt, dass er sich keineswegs von dessen Wirkmacht befreit hat. Und dies gilt auch für die Zeit nach seiner Initiation: Wilhelms ›Torheit‹ gegenüber Marianne bleibt unentschuldig, auch wenn er die Vaterschaft für Felix übernimmt. Seine ›Torheit‹ im Umgang mit Mignon ist noch nicht an ihr Ende gekommen. Und auch die Autoritäten der Turmgesellschaft scheinen nicht arm an eigenen ›Torheiten‹ zu sein, die etwa zum Freitod des Harfners führen werden. Die aus dem *Off* sprechende Stimme kann Wilhelm nur mittels einer höchst selektiven Wahrnehmung sein ›Schicksal‹ als ›glücklich‹ suggerieren, weil es jetzt nach den mimetischen Irrungen und Wirrungen des Theaters Stabilität erlangt habe. Sie kann ihm nur mittels dieser selektiven Wahrnehmung die jetzige wie zukünftige Infragestellung ihrer Autorität verweigern: Die der Subjektconstitution des Mimetikers Wilhelm inhärente Instabilität wird nun für Gegenwart und Zukunft auf die stabile, aber weitgehend unbestimmte Autorität des Turms ausgerichtet und bedient sich dazu teils des völligen, teils des umwertenden Vergessens jener Aspekte, die nicht in diese Neuorganisation passen. Aus ›Zufall‹ wird hier wieder ›Schicksal‹,¹⁵⁴ aber ohne dass dieses ›Schicksal‹ je sämtliche ›Torheiten‹ umfassen könnte.

10. DOPPELTES VERGESSEN: UMLENKUNG DER MIMESIS

Der Instabilität der Mimesis ist das Vergessen wesentlich. Die Mimesis muss sich flexibel an ein neues Vorbild hängen können, ohne dass ein altes wirklich Spuren hinterlasse. Die implizite *tabula rasa*-Vorstellung macht das mimetische Vermögen für Konzepte von Lernen und Erziehung so interessant, aber auch so problematisch: Nicht nur gilt es stets die Angemessenheit der Wiederholung des

154 Dies konterkariert die von Wilhelm selbst vorgetragene Gattungstheorie, im »Drama« gehe es um »Schicksal«, im »Roman« hingegen um den »Zufall« (L 308).

Vorbilds zu kontrollieren.¹⁵⁵ Auch bleibt die Kontrolle darüber stets prekär, ob das neu Erlernte oder Anerzogene nicht gleich im nächsten Moment durch noch Neuere ersetzt wird. Verkompliziert wird diese Struktur dadurch, dass zum wirklichen Vergessen auch das Vergessen des Vergessens gehört: Damit ist nicht nur ein speicherndes Gedächtnis und ein auf dieses zugreifendes Erinnerungsvermögen gemeint, ohne die sich vom Vergessen nicht sprechen ließe. Vielmehr hat die *tabula rasa*-Vorstellung in sich bereits vergessen, welche vergessene Vorgeschichte unter der scheinbar unbeschriebenen Tafel liegt oder doch zumindest welche materiellen Bedingungen, unter denen die Mimesis statthaben soll.¹⁵⁶ In diesem Sinne bringt der mimetische Akt keine Kopie des Originals hervor, sondern jenes von Platon so gefürchtete Hybridwesen: nicht nur wegen der zwischen den unterschiedlichen Vorbildern schwankenden Instabilität, sondern auch wegen der Überlappungen zwischen den verschiedenen Vorgeschichten. Zum Vergessen gehört auch, dass der Prozess des Vergessens nicht völlig kontrolliert werden kann und ab und an unpassende Erinnerungsspuren jeglicher Art hervortreten können.

Von der Problematik des Vergessens her ist Wilhelms Freispruch eher ein Imperativ: Er soll eben ›keine seiner Torheiten bereuen‹, was beinhaltet, dass er die Vergangenheit eben nur als jugendliche Torheiten wahrnehmen soll und nicht als Zerstörung des großen, auratisch aufgeladenen Lebensentwurfs mit den Marianne betreffenden katastrophalen Folgen. Die Erinnerungsspuren aus der Vergangenheit sollen nicht verschwinden, Unpassendes soll aber vergessen und dem ›Weg‹ des Turms untergeordnet werden. Für die ›Bildung‹, über die insbesondere im achten Buch so gerne und so häufig von allen Beteiligten gesprochen wird, ist dieses Vergessen, das in dem ›Gedenke‹ des Geists wohnt, essentiell. Vergessen und nur ungern erinnert wird z.B. in der Bindung an den Turm, die später eine an Natalie sein wird, dass ja die Wilhelm erotisch faszinierende Philine als erstes Wilhelm zum »Gedenke mein« (L 94/557) aufforderte und er das entsprechende Geschenk immer bei sich führt. Die Umwertung des Verabschiedungsaspekts des ›Lebewohls‹ in ein ›Wohlleben‹ überspielt, dass hier durchaus

155 Dies ist durchaus als Affirmation und vielleicht auch Herstellung eines Originals durch Tabuisierung von Devianz zu verstehen im Sinne von Butler: *Gender Trouble*, S. 128-141.

156 Durchaus im Sinne der Gedächtnistheorie von Sigmund Freud: »Notiz über den ›Wunderblock‹«, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Band XIV. Werke aus den Jahren 1925-1931*. Frankfurt a.M. 1991, S. 1-8. Vgl. auch Jacques Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M. 1976, S. 302-350.

eine Verabschiedung vollzogen werden soll: die Verabschiedung der Unkontrollierbarkeit einer mimetischen Instabilität, die sich für die Zukunft am Turm ausrichten soll.

In den Gesprächen mit den Vertretern des Turms findet sich Wilhelms theatrale Karriere vor allem auf seine Ambitionen als Schauspieler reduziert. Dass er »Bildung suchte, wo keine zu finden war«, als er sich »einbildete, ein Talent erwerben zu können, zu dem [er] nicht die geringste Anlage hatte« (L 495), ist eine vom Turm ausgesprochene und teils übernommene Einschätzung, die angesichts der teilweise sehr positiven Reaktionen Serlos und des Publikums ebenso wenig ernst genommen werden kann wie Wilhelms andere Selbstbeschreibungen.¹⁵⁷ Unter den Tisch fällt, dass Wilhelm nicht nur Schauspieler, sondern auch Theaterpraktiker für das angestrebte »Nationaltheater« war und dies durchaus mit Erfolg: als Dramaturg, Regisseur, Theaterdichter und Mitarbeiter in der Theaterleitung hat er sich (und auch das Theater) in seiner Arbeit am *Hamlet* durchaus ästhetisch gebildet. In der spielerischen Sphäre der Ästhetik hat er zahlreiche Fähigkeiten erworben, die ihm langfristig den sozialen Umgang im Zirkel des Reformadels der Turmgesellschaft ermöglichen können: in der Sprache des 21. Jahrhundert sogenannte »Kompetenzkompetenzen«¹⁵⁸, die ihm die Aneignung weiterer Kompetenzen ermöglichen. Wilhelms Abkehr vom Theater scheint mit seinem angeblichen Dilettantismus gar nicht allzu viel zu tun zu haben. Prägender ist eher die bereits in der *Theatralischen Sendung* markierte Diskrepanz zwischen den von Wilhelm aus Texten der deutschsprachigen Theaterreform des 18. Jahrhunderts zusammengetragenen Kunstidealen und der sozialen Realität des Theatermilieus. Allen Beteiligten auf der Bühne wie im Zuschauerraum fehlt es an den Voraussetzungen, um ein Theater der ästhetischen Bildung, wie es Wilhelm vorschwebt, zu konstituieren und weiterzuentwickeln. Während Wilhelm in Goethes *Theatralischer Sendung* aus den 1770ern noch Kompromisse schließt, verlässt er in den *Lehrjahren* das Theater. Seine Bemühungen um eine Theaterreform fallen dem Vergessen anheim, ohne vom Theater oder der Turmgesellschaft anerkannt zu werden.¹⁵⁹ Die (Un-)Produktivität von Wilhelms mimetischen »Hinschlendern« muss vergessen werden, um die Mimesis auf die Autorität der Turmgesellschaft hin auszurichten.

Diese Art des Vergessens scheint fast eine des Texts der *Lehrjahre* selbst zu sein, denn nur sehr indirekt findet es sich markiert: in Wilhelms Erinnerungen an das sich nicht in den *amor fati* des Turms Fügende wie z.B. im »Saal der Ver-

157 Vgl. z.B. Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*, S. 65, S. 114.

158 Vgl. Vogl: »Lernen, lebenslanges«, S. 229.

159 Vgl. für das Argument Netzwerk Kunst & Arbeit: *art works*, S. 119-127.

gangenheit« anlässlich der Beerdigung Mignons. Aber auch während Wilhelm sich bei den Vorbereitungen zu seiner *Hamlet*-Produktion auf dem Höhepunkt seiner Theaterkarriere befindet, bricht die Erinnerung ein und lässt nicht wieder los: nun die an Marianne.¹⁶⁰ Liebt Wilhelm in Marianne ursprünglich das Theater, so wird das Theater, namentlich ein Bühnenbild, nun zum Verweis auf die ehemalige Geliebte, der Wilhelm aus seiner Probenarbeit völlig herausreist und eine glückliche Zukunft verspricht – weder die der Theaterrealität noch des Turms. »Er setzte sich nieder [...] und glaubte zu ahnen, daß er sie vielleicht auf diesem Platz bald wiedersehen werde.« Wilhelms mimetische Reaktion führt zu einer auratischen Aufladung dieses Augenblicks, der nun Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart zusammenführt. Eine solche Fähigkeit zur Auratisierung der Welt und des eigenen Auftretens darin hatte Wilhelm bis hierhin jenes Charisma verliehen, welches ihn sein »Hinschlendern« durch die Welt bei allen Wirrungen so sozial unbeschadet überstehen lässt. Auch sein sozialer Erfolg in der Turmgesellschaft speist sich nicht zuletzt aus diesem Charisma. Hier zeigt sich die Kehrseite der Trias von Mimesis, Auratisierung von Welt und Charisma: Mit der Erinnerung an Marianne bricht das ehemals Auratisierte, aber im mimetischen »Hinschlendern« Verlorene und Zerstörte ein. Ebenso wenig wie Wilhelms sonstiges mimetisches Fluktuieren, seine sonstigen auratischen Aufladungen der Welt und seine sonstigen charismatischen Auftritte lässt sich aber auch dieser Einbruch auf Dauer stellen; er wird von der schnöden Realität des Theaters eingeholt: »Ach, und es war weiter nichts [...] als [...] Dekoration« (L 310).

Die beiden genannten Arten des Vergessens schließen einander aus und gehören doch zusammen: Im zuletzt genannten Beispiel wird die Gegenwart angesichts der einbrechenden Vergangenheit vergessen. Wilhelms mimetische Veranlagung lässt sich ebenso wenig kontrollieren wie die von ihr hervorgebrachten auratischen Effekte. Das zuerst genannte Vergessen im Zeichen der Initiation in die Turmgesellschaft vergisst die auratische Aufladung der Vergangenheit, um Wilhelms mimetische Veranlagung für die Zukunft in den Bann des Turms zu stellen. Damit eignet sich die Turmgesellschaft für die Zukunft einerseits auch Wilhelms Fähigkeit zur Auratisierung seiner Welt an. – Nur dass diese Fähigkeit andererseits immer gleich vergessen und entwertet werden muss, um für die Zukunft weiter produktiv gemacht werden zu können.

Das auratisch aufgeladene »Fest« des Theaters, das Wilhelm durch den Text hindurch immer wieder feiert (ob als Besäufnis, Probe oder Premierenfeier), lässt sich nicht auf Dauer stellen. Auch im Bann der Turmgesellschaft bleibt Wilhelm zwar ein Suchender und »Hinschlendernder«; das »Fest« ist nun aber

160 Vgl. Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*, S. 126–128.

dauerhaft in die Zukunft aufgeschoben. Wenn seine ›Bildung‹ einen Effekt hatte, dann denjenigen, dass er den Narzissmus des ›kranken Königssohns‹ durch ›Entsagung‹ (und Sorge um den eigenen Sohn) ersetzt. Die Utopie, die für Wilhelm als Individuum im Leben mit Natalie und für Wilhelm als soziales Wesen im gemeinsamen Auswandern der Turmgesellschaft nach Amerika besteht, ist ein Zukunftsversprechen, das in der Gegenwart alle ihm Unterworfenen zu disziplinieren in der Lage ist. So auch, zu einem gewissen Grade, das mimetische Wesen ohne weitere eigene Eigenschaften. Die Wilhelm-Figur steht in dem Maße für das moderne Individuum, das so viele Interpretationen seit dem 19. Jahrhundert in ihr haben finden wollen, in dem sie für diese unabgeschlossen offene Instabilität der Mimesis steht.

Im Jahrzehnte später vollendeten Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, der die Grenzen des gerade erst in den Rang ernsthafter Literatur erhobenen Genres bereits wieder sprengt, nimmt die Figur Wilhelm Meisters folgerichtig eine immer kleinere Rolle ein. Er ist ein Reservist, dessen mimetischen Fähigkeiten die Turmgesellschaft aus zwei Gründen in der Hinterhand zu behalten scheint: zum einen, um sich ihrer bei Bedarf bemächtigen zu können. Zum anderen, um die eigene Macht zur ›Bildung‹ des sozialen Lebens auch anhand der Verkörperung all dessen zu beweisen, was dieser Macht entgegenläuft – nämlich der instabilen mimetischen Fluktuation und (Un-)Produktivität.

