

2 Die Folge der Literatur: Wilhelm Meister

Unter dem Begriff ‚Bildungsroman‘ diskutiert die Forschung zu Goethes Wilhelm Meister-Romanen – sei es in affirmativer oder abgrenzender Weise – seit mehr als zweihundert Jahren Aspekte der Folge. Sie legt der temporalen Abfolge von Ereignissen verschiedene Motivierungen zugrunde und analysiert damit die Entwicklung der titelgebenden Hauptfigur.¹ Dabei kann sich die Forschung mit Friedrich Schiller auf einen der ersten Leser der *Lehrjahre* beziehen, der den Roman – so formuliert Hans-Jürgen Schings in seinem Kommentar der Münchner Ausgabe exemplarisch und durchaus emphatisch – durch eine „Würdigung“ begleitet, „deren Sensibilität, Scharfblick und Niveau bis heute nicht übertroffen worden sind“.² Schillers würdigende Kritik verdichtet sich bezogen auf das achte Buch der *Lehrjahre*, wo er besonders in seinem Brief vom 19. Oktober 1796 seine „Grille mit etwas deutlicherer Pronunciation der Hauptidee“ (MA 8.1, 257) wiederholt. Diese Hauptidee hat die Aufgabe, den Bildungsgang der *Lehrjahre* zu strukturieren, wie Schiller bereits in seinem früheren Brief vom 8. Juli desselben Jahres formuliert:

Der Roman, so wie er da ist, nähert sich in mehreren Stücken der Epopee, unter andern auch darin, daß er Maschinen hat, die in gewissem Sinne die Götter oder das regierende Schicksal darin vorstellen. Der Gegenstand foderte dieses. Meisters *Lehrjahre* sind keine bloß blinde Wirkung der Natur, sie sind eine Art von Experiment. Ein verborgen wirkender höherer Verstand, die Mächte des Turms, begleiten ihn mit ihrer Aufmerksamkeit, und ohne die Natur in ihrem freien Gange zu stören, beobachten, leiten sie ihn von ferne, und zu einem Zwecke, davon er selbst keine Ahnung hat, noch haben darf. So leise und locker auch dieser Einfluß von außen ist, so ist er doch wirklich da, und zu Erreichung des poetischen Zwecks war er unentbehrlich. *Lehrjahre* sind ein Verhältnisbegriff, sie fordern ihr Korrelatum, die *Meisterschaft*, und zwar muß die Idee von dieser letzten jene erst erklären und begründen. (MA 8.1, 203)

Was Schiller hier kritisiert, betrifft die Motivierungsstruktur des Textes, für die er eine Asymmetrie zwischen Figur und Leser fordert.³ Den Entwicklungssta-

¹ Vgl. exemplarisch Steiner 1997, 138–146; außerdem May 1957; Blessin 1975; Sorg 1983; Steinicke 1984; Gutjahr 2007, 11–25; Pfeiffer 2008; Krings 2008; Drügh 2011, 144–147; Neumann 2013, 519–527. Die Debatte bezieht sich dabei wiederholt auf die Interpretationen von Friedrich Schlegel und Max Kommerell. Vgl. Schlegel 1967; Kommerell 1969. Eine andere Perspektive gibt Stefan Hajduk auf den Roman, wenn er „Goethes narrative Esoterik“ (Hajduk 2012, 169) an einen „im Erzählten abwesend[en]“ (ebd.) Erzähler bindet und statt die Motivierungsstruktur zu untersuchen Rückschlüsse auf eine organisierende Instanz vornimmt.

² MA 5, 621.

³ Vgl. Kommerell 1969, 87 f.

dien der Figur sollen die narrativen Segmente dabei entsprechen. Während der Figur im Verlauf ihres Bildungsgangs sein Zweck und Ziel – die Meisterschaft – notwendig opak bleiben muss, darf dem Leser diese finale Struktur der „Ökonomie des Ganzen“ (MA 8.1, 204) nicht vorenthalten werden. Deshalb braucht die Struktur eine Anschauung in der erzählten Welt. Schiller konstatiert also einen „Fehler“, der die „Darstellung der Idee“ (MA 8.1, 205) betrifft und damit die narrative Struktur destabilisiert. Als Lösung schlägt er vor, mit dem Abbé eine figurierte Garantie des Ziels der *Lehrjahre* zu stärken. Goethe reagiert auf Schillers Kritik bekanntermaßen ausweichend, indem er auf seinen „gewissen realistischen Tic“ (MA 8.1, 208) verweist, der ihn an der geforderten Explizierung hindert. Der sich anschließenden Bitte an Schiller, „mit einigen kecken Pinselstrichen, das noch selbst hinzu zu fügen, was [Goethe], durch die sonderbarste Natur-Notwendigkeit gebunden, nicht auszusprechen vermag“ (MA 8.1, 209 f.), kommt Schiller nicht nach, und Goethe selbst wird den Abschluss des Bildungsgangs auch in der letzten Fassung des Romans verweigern, um ihn dann in den *Wanderjahren* fortzusetzen.

Was Schiller als Fehler der Darstellung kritisiert, sind also Intransparenzen im Initiationsschema von Wilhelms Entwicklung. Das Initiationsschema des Bildungsromans ist der Ausgangspunkt meiner Argumentation;⁴ seine Abweichungen lese ich aber nicht als Fehler, sondern als Hinweis darauf, dass die narrative Funktion epistemologisch grundiert ist und eben nicht mit einem wie auch immer gearteten epistemologischen Privileg etwa in Form von allwissenden Figuren oder Strukturen kalkulieren kann. Die hier analysierten Texte operieren mit einer narrativen Folge, die nicht von einem Bildungsgang erzählt, sondern diesen Bildungsgang als Entwicklung überhaupt erst produziert. So lässt sich – angelehnt an Berndt – zeigen, dass das Initiationsmodell nicht nur die „narrative Realisierung des epistemologischen bzw. des semiotischen Modells *Bildung*“⁵ ist, sondern dieses Modell erst ermöglicht. Die narrative Funktion stellt also das Modell ‚Initiation‘ erst her; sie tut dies – so meine These – keineswegs über eine durchgehend kausal oder final motivierte und chronologische Folge, sondern ausgerechnet mit metaleptischen Verfahren, die Übertragungen ohne Zwischenschritte produzieren. Die Asymmetrie zwischen der unwissenden Figur und der bestimmenden, weil durch die Initiation immer festgelegten Struktur wird dabei allerdings aufgelöst: Die Struktur der Initiation ist genauso unwissend wie der Initiand. An ihre Stelle tritt eine narrative Struktur, die eine Folge von Wiederholungen produziert. Anachronien, Anisochronien und nicht-singulatives Erzählen werden so zu Momenten, an denen der

⁴ Vgl. Berndt 1999, 51–63.

⁵ Berndt 1999, 54. Vgl. Titzmann 1984.

Roman Übersprünge im Kausalgefüge ohne finale Absicherung erzeugt. Die gelungene Initiation als Ziel wird damit systematisch destabilisiert.⁶ Die *Theatralische Sendung* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sind in diesem Sinn schematisch erzählt, als sie ähnliche narrative Strukturen in jedem Buch wiederholen. An die Stelle von kausalen und finalen Motivierungen des Initiationsschemas tritt damit die strukturelle Motivierung eines paradigmatischen Erzählens, das weder Ursachen noch Ziele setzt, aber nichtsdestotrotz über Wiederholung Notwendigkeit erzeugt.

Die Entwicklung eines Menschen – so könnte man in diesem Kontext pointiert formulieren – folgt nämlich keineswegs klareren Gesetzen als etwa die Entwicklung der sich verwandelnden Pflanze. Dabei will ich keine Analogie zwischen biologischem und pädagogischem Gegenstand herstellen und Wilhelm Meister als morphologischen Roman in organologischer Manier lesen.⁷ Vielmehr will ich lediglich die Strukturen analysieren, die der narrativen Darstellung zugrunde liegen,⁸ weil sie die verschiedenen Ereignisse in den Folgen von Wilhelm Meister in Übertragungen ohne Zwischenschritt verbinden.⁹ Diese metaleptischen Verfahren sind – nicht zuletzt durch das Titelblatt und Goethes Inszenierung als Herausgeber – ausgesprochen exponiert, wie Uwe Wirth im Kontext seiner Analyse der *Leiden des jungen Werthers* hervorgehoben hat.¹⁰ Mehr als um die Frage nach dem Ort des Erzählens geht es aber um die Verbindung der einzelnen Stadien der Erzählung und ihrer Segmente, mit anderen Worten: um Aspekte der Folge. Diese Folge zeichnet sich – wie zu zeigen sein wird – durch eine paradigmatische Struktur aus, die das erste Buch der *Lehrjahre* präsentiert. Diese Struktur wiederholen und variieren die folgenden Bücher, allerdings ohne sie im siebten und achten Buch abzuschließen. Deshalb richte ich meine Aufmerksamkeit auf kleinere und größere Übersprünge in der Moti-

⁶ Vgl. Sorg 1983, bes. 58–62.

⁷ Vgl. Schings 2011, 120–124. Diese Deutung kann sich bereits auf Körner beziehen: Vgl. Zumbusch 2012, 286. Sorg zieht geschichtsphilosophische Aspekte für seine Deutung der Teleologieproblematik in den *Lehrjahren* heran. Vgl. Sorg 1983, 38–40. Für eine Zusammenfassung dieser Linie vgl. auch Gailus 2012, 140 f., 147–153. Zu allgemeineren Problemen dieser universalisierenden Methode vgl. Oppel 1947.

⁸ Damit gehe ich auch – anders als Andreas Gailus – davon aus, dass die Gegenstände der biologischen Schriften auf Repräsentation, insbesondere narrative Repräsentation angewiesen sind und genauso wie der Mensch von Kontingenz und Offenheit bedroht sind. Vgl. Gailus 2012, bes. 139–142.

⁹ Mit dem gegenteiligen Verfahren – von den Wörtern als Ereignissen auf die Strukturen zu schließen – hat Ulrich Kinzel die *Lehrjahre* gelesen. Vgl. Kinzel 2000, 193–274, zur Methode bes. 193–205.

¹⁰ Vgl. Wirth 2008, 283. Vgl. auch Röder 1968, 39 f.

vierungsstruktur der Erzählung, die insbesondere an narrativen Aspekten der Zeit zu Tage treten. Dazu ist es nötig, die einzelnen Stadien der Erzählung zu rekonstruieren und ihre Verbindungen zu prüfen.

Bevor ich aber auf die einzelnen Stadien der Entwicklung in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* eingehe, analysiere ich die Vorgeschichte des Bildungsromans, die sich in der *Theatralischen Sendung* zeigt (2.1). Dort stellt sich insbesondere die Exposition und daran anschließend die paradigmatisch werdende Struktur im ersten Buch deutlich anders dar als in den *Lehrjahren*, weil das Theater als Zielpunkt der Sendung bereits in der Exposition strukturell diskreditiert ist. Anschließend analysiere ich die wichtigsten Umstellungen in den *Lehrjahren* im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Figur und die Folge des Romans (2.2). In einem dritten Schritt beschreibe ich die alternative Folge, die sich in den *Bekenntnissen einer schönen Seele* – dem sechsten Buch der *Lehrjahre* – manifestiert (2.3), um schließlich in einem vierten Schritt die Probleme des Ziels der Folge zu analysieren, wie sie sich im siebten und achten Buch zeigen (2.4).

2.1 Vor dem Bildungsroman: Die Exposition in ‚Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‘

„Die Anfänge des *Wilhelm Meister* wird man in dieser Epoche auch schon gewahr, obgleich nur kotyledonenartig“ (MA 14, 11), notiert Goethe in seinen *Tag- und Jahreshäften* im Eintrag, der mit „Bis 1780“ datiert ist. Dieser Vergleich der ersten Romanentwürfe mit den sich ausfaltenden Keimblättern der Metamorphose der Pflanzen ist abseits aller literaturpolitischer Selbstinszenierung¹¹ insofern ernst zu nehmen, als die *Theatralische Sendung* neben anderen Änderungen¹² vor allem in ihrer narrativen Struktur signifikant von den Verfahren abweicht, die *Wilhelm Meisters Lehrjahre* veranschlagen. Besonders auffällig sind die Umstellungen im ersten Buch beider Texte, die den Ursprung der narrativen Folge exponieren und darin selbst die weiteren Entwicklungsstadien präfigurieren. Bis ins Goethe-Handbuch hat es dabei die Feststellung geschafft, dass die *Theatralische Sendung* gegenüber den *Lehrjahren* dem Zufall in der Motivierungsstruktur eine deutlich stärkere Rolle zuweist.¹³ Diese Betonung des Zufalls geht aber mit einer starken Personalisierung der narrativen Funktion einher. Die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz erhält insbesondere durch ihre ausführlichen und um keine Bewertung verlegenen Erzählerkommentare einen hohen

¹¹ Vgl. Blechschmidt 2009.

¹² Vgl. Kaminski 2014.

¹³ Vgl. Voßkamp 1997, 110.

Grad an Anschaulichkeit. In diesen Kommentaren unterlegt der Erzähler – im Fall dieses Romans kann man trotz der extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz tatsächlich von einem solchen sprechen – den Ereignissen mit kausaler Motivierung Notwendigkeit. Denn alle Ereignisse mögen zwar zufällig erscheinen, werden aber durch die Kindheit des Protagonisten motiviert, weshalb gerade das erste Buch der *Theatralischen Sendung* so wichtig ist. Dem Zufall der Handlung begegnet die Erzählung dabei zunächst mit kausaler Motivierung. Allerdings interpretiert die Figur die Ereignisse anders als der Erzähler, indem sie ihre Kindheit auf das Theater und Mariane als Zielpunkte hin konzipiert und damit final motiviert, während der Erzähler in der Kindheit Gründe für die Irrtümer der Figur findet und damit eine kausale Motivierung produziert. Diese doppelte Motivierung des Zufalls gilt es im Folgenden zu analysieren.

Dabei soll die *Theatralische Sendung* nicht als fragmentarische Vorstufe der *Lehrjahre* gelesen werden, sondern zunächst als eigenständiger Text, der in seinem ersten Buch den Ausgangspunkt für eine ebenfalls eigenständige Folge legt. Das Ziel dieser Folge besteht nicht in der Eingliederung in die Turmgesellschaft, sondern will eine „Selbstbegründung des modernen Subjekts von der ästhetischen Welt her“¹⁴ darstellen. Weil die ästhetische Welt das Theater zu meinen scheint, betont die *Theatralische Sendung* damit weniger das Ziel als vielmehr den Ausgangspunkt der Selbstbegründung. Dass diese allerdings nicht bruchlos zu verstehen ist, zeigt sich bereits in der Mehrdeutigkeit des Titels. Denn ‚theatralische Sendung‘ kann – wie Bernhard Greiner betont – sowohl das „Gesendet-Sein zum Theater“ und damit das Theater als Ziel der Sendung bedeuten als auch die „Sendung des Theaters als Verwirklichungsraum von Identität“, also den historischen Zielpunkt des Theaters meinen, wie die Debatten um ein deutsches Nationaltheater im achtzehnten Jahrhundert formulieren.¹⁵ In beiden Bedeutungen allerdings erfüllt das Theater der *Theatralischen Sendung* diese Aufgabe nicht, weil der Text genau in dem Moment abbricht, in dem sich die Erfüllung andeutet.

Den Ausgangspunkt und Ursprung von Wilhelms Entwicklung in der *Theatralischen Sendung* bildet seine Kindheit, die über eine Familienaufstellung inszeniert wird. Trotz der idyllischen Topik, die bei der Zeit- und Ortsangabe sowie dem gutbürgerlichen Milieu bereits im ersten Satz anklingt, entspricht die familiäre Konstellation keineswegs idyllischen Zuständen. Denn Wilhelms Eltern leben alles andere als harmonisch; seine Mutter pflegt „eine Leidenschaft für einen abgeschmackten Menschen“ (MA 2.2, 14); lediglich die Furcht vor ei-

¹⁴ Greiner 1989, 281.

¹⁵ Ebd.

nem „schimpfliche[n] Ehe- und Scheidungsprozeß“ (ebd.) hält die Eltern zusammen, nicht aber ohne negative Folgen für Wilhelm:

Er kriegte dadurch eine Entfremdung gegen seine Mutter, und war daher recht übel dran, weil sein Vater auch ein harter Mann war; daß ihm also nichts übrig bliebe als sich in sich selbst zu verkriechen, ein Schicksal, das bei Kindern und Alten von großen Folgen ist. (MA 2.2, 14)

Wie das Adverb unmissverständlich anzeigt, lässt der Erzählerbericht keinen Zweifel daran, dass Wilhelms defekte bürgerliche Familie – allerdings noch unspezifizierte – Konsequenzen für seine Entwicklung haben wird. Zufällig scheint an dieser Konstellation dabei durch die zahlreichen Kommentare zunächst nichts: Herkunft bedingt Zukunft, und im Zweifel finden dementsprechend – so legt das erste Buch nahe – alle Probleme der Hauptfigur ihre Ursache in der defekten Familienkonstellation.

Zu Wilhelms Glück wird den defekten Eltern in Gestalt der Großmutter und des Lieutenants ein zweites Paar gegenübergestellt, das „Mühe“ (MA 2.2, 11) auf den sich zurückziehenden jungen Wilhelm verwendet. Denn die Großmutter weiß: „Kinder müssen Komödien haben und Puppen“ (MA 2.2, 10), und deshalb schenkt sie Wilhelm zu Weihnachten ein Puppenspiel, das auf einer Türschwelle im elterlichen Haus aufgeführt wird. Der Effekt dieser Vorführung auf Wilhelm unterscheidet ihn von den anderen Kindern:

Der Vorhang fiel zu, die Türe schloß sich, und die ganze kleine Gesellschaft war wie betrunken taumelnd und begierig ins Bett zu kommen, nur Wilhelm der aus Gesellschaft mit mußte lag allein, dunkel über das Vergangene, nachdenkend, unbefriedigt in seinem Vergnügen, voller Hoffnungen, Drang und Ahndung. (MA 2.2, 13)

Wieder im kommentierenden Erzählerbericht, der Wilhelm als „unser[en] Wilhelm“ (MA 2.2, 12) zusätzlich vereinnahmt, zeigt sich, dass das Theater im Protagonisten auf fruchtbaren Boden fällt und mit der Schwelle des Vorhangs auch eine Schwelle in der Entwicklung der Figur überschritten wird. Das Theater ist in der *Theatralischen Sendung* also zunächst nicht das Gegenmodell zu einer ansonsten intakten bürgerlichen Kleinfamilie, sondern kompensiert in Gestalt des Puppenspiels ein Stück weit deren Defekte. Denn es erweckt in Wilhelm den Wunsch einer Spaltung, wie sich beim wiederholten Zuschauen zeigt:

Wie das zuginge? war itzo sein Anliegen. Daß die Puppen nicht selbst redeten, das hatte er sich das erstemal schon gesagt, daß sie sich nicht von selbst bewegten, darüber ließ er sich nicht vexieren, aber warum das alles doch so hübsch war, und es doch so aussah als wenn sie selbst redeten und sich bewegten, warum man so gerne zusah, und wo die Lichter und die Leute sein mögten, das war ihm ein Rätsel, das ihn um desto mehr beunruhigte, je mehr er wünschte zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein, zu-

gleich seine Hände verdeckt im Spiel zu haben und als Zuschauer eben die Freude zu genießen die er und die übrige Kinder empfinden. (MA 2.2, 15)

Wilhelm begnügt sich also nicht mit der Rolle des Zuschauers, will aber auch nicht einfach die Seiten hinter den Vorhang wechseln, sondern beides: Spielleiter und Zuschauer zugleich sein.¹⁶ Dass dieser Wunsch, der Wilhelm „ruhiger und unruhiger als vorher“ (MA 2.2, 15) werden lässt, mit einem Stadium der kindlichen Entwicklung vergleichbar ist, legt wieder der Erzählerkommentar nahe, der Wilhelms Zustand mit der kindlichen Entdeckung des „Unterschied[s] der Geschlechter“ (ebd.) parallelisiert. Um ihr Argument zu führen und die kausale Motivierung zu produzieren, wechselt die Erzählung also souverän zwischen direkter Gedankenrede und erklärenden Kommentaren. Dieser Vergleich wird umso stärker betont, als das Puppenspiel als Wilhelms „Helden- und Freudenwelt“ (MA 2.2, 17) ausgerechnet in der Speisekammer aufbewahrt wird, die für Kinder „wie ungefähr Ratten und Mäuse“ (MA 2.2, 16) tabu ist.

Als Wilhelm trotz dieses Verbots zumindest das Buch zum Puppenspiel entwendet und die Rollen auswendig lernt, darf er es, nachdem ihn die Großmutter entdeckt hat, selbst zur Aufführung bringen. In der Rolle des Puppenspielers hat Wilhelm nun den Überblick, indem er „über seiner kleinen Welt schwebte“ (MA 2.2, 20), und kann sich gleichzeitig vorstellen, „welch herrliche Wirkung“ (ebd.) diese Welt im Zuschauer haben muss. Der erste Versuch mit dem Lieutenant, der – auch namenlos durch seine Figurenbezeichnung als Platzhalter des Vaters markiert¹⁷ – Wilhelm zum Spiel ermuntert, „ging trefflich“ (ebd.). Aber bei der Vorführung vor einigen Kindern unterläuft Wilhelm ein weitreichender Fehler:

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

Die Hand des Marionettenspielers zerstört die Illusion;¹⁸ dem Vater ist der Fehler fast „willkommen“ (ebd.), was Wilhelm – nun als „[u]nsern Prinzen“ (ebd.) – doppelt kränkt. Der Illusionsbruch ist dabei genau das, was Genette unter einer narrativen Metalepse versteht: der Bruch der verschiedenen diegetischen Ebenen. Dieser Bruch erlaubt es dem Erzähler, die Familienkonstellation zwischen Wilhelm und seinem Vater zu beschreiben und gleichzeitig Wilhelms Ambitio-

¹⁶ Vgl. Koschorke 2010, 178.

¹⁷ Vgl. Wellbery 1996a, 619–622.

¹⁸ Vgl. Pirholt 2012, 43 f.

nen zum Theater zu qualifizieren. Wilhelms Entwicklung ist so im Gegensatz zu seinem ersten Versuch auf dem Theater durchgehend motiviert, eine weitere Schwelle in der Folge seiner Biographie ist überschritten und von der besagten familialen Konstellation mit den defekten Eltern und dem kompensierenden Paar von Großmutter und Lieutenant determiniert.

Analog zu Wilhelms erster Aufführung ist auch der zweite Versuch auf dem Theater durch einen „Unfall“ (MA 2.2, 25) bestimmt. Vom Puppenspiel ist Wilhelm auf das Theater mit Schauspielern gekommen; doch erst bei der Aufführung bemerken Wilhelm und seine Freunde,

daß er nicht wisse was er zu sagen habe. In der Hitze der Erfindung, da Wilhelm ganz von seinem Gegenstand durchdrungen war, hatte er vergessen daß doch jeder wissen müsse, was und wo er's zu sagen habe, und in der Lebhaftigkeit der Ausführung war's den übrigen auch nicht beigefallen. (MA 2.2, 25)

Vor lauter Einbildungskraft, die allerdings die „Hauptkompetenz des Protagonisten ausmacht“, ¹⁹ hat Wilhelm also den Text vergessen. ²⁰ Wilhelm tritt so notgedrungen allein vor das Publikum und rezitiert aus Koppes Übersetzung von Tassos *Gerusalemme liberata*. Da er als Tankred auftritt, bei seiner Rezitation aber „ins Erzählende“ (ebd.) übergeht und deshalb „in seiner eignen Rede endlich als dritte Person“ (ebd.) selbst vorkommt, unterläuft ihm wiederum eine narrative Metalepse, die von den Zuschauern ebenfalls mit „großem Gelächter“ (ebd.) quittiert wird. Gleichzeitig Figur und Erzähler zu sein, zerstört die Wirkung des Theaters. Als Notlösung spielt man schließlich das aus Kindertagen bekannte Puppenspiel nach und Wilhelm schwört sich noch während der Vorstellung, „sich nie, als wohl vorher überlegt, an ein Stück zu wagen“ (MA 2.2, 26). In der Perspektive der Figur sind diese Rückschläge Probleme, die es zu überwinden gilt, um schließlich ihr Ziel zu erreichen: das Theater, das zum finalen Endpunkt der Entwicklung stilisiert wird. Dem Erzähler hingegen dienen sie dazu, die Disposition der Figur zu erklären: Wilhelms „Wahn“ (ebd.) und „sehr lebhaftes Vorstellungskraft“ (ebd.) können so auf die familiale Konstellation zurückgeführt und damit kausal erklärt werden.

Die nächste Stufe von Wilhelms Entwicklung korrespondiert mit neuen und immer komplexeren Stücken, die Wilhelm mit anderen nunmehr Jugendlichen aufführt. Insbesondere seine „Direktorial Qualität“ (MA 2.2, 27) zeigt sich durch die „Unparteilichkeit“ (MA 2.2, 28), mit der er die kleine Theatergesellschaft zu führen versteht. Bei der Erzählung von Wilhelms Pubertät wird der bisher nur

¹⁹ Wellbery 1996a, 601.

²⁰ Vgl. Holland 2008, 21–23.

implizite Parallelismus explizit, mit der die *Theatralische Sendung* Wilhelms Biographie bebildert. Das Theater wird nämlich zum Bildspender, der den „mittler[en], halbe[n] Zustand“ (MA 2.2, 29) der Kinder beschreiben lässt, in dem sich nicht nur deren „Sinn“ (ebd.), sondern auch ihr „Körper[]“ (ebd.) befindet:

Eben so ist's mit dem innern Zustand ihres Körpers, eben so mit ihrer Gestalt. Und so wurd's auch mit dem Theater unsrer jungen Freunde. Je länger sie spielten, je mehr Mühe sie sich gaben, wie sie nach und nach hie und da etwas aufhaschten, wurd ihr Spiel immer langweiliger, das Drollige ihrer ersten Unbefangenheit fiel weg, wo sie oft die Stücke ohne es zu wissen herrlich parodierten, es ward eine steife einbildische Mittelmäßigkeit draus die um desto fataler war, weil sie sich's selbst sagen konnten, und oft gar von ihren Zuschauern hörten, daß sie sich um vieles gebessert hätten. (MA 2.2, 29)

An dieser Stelle öffnet sich der Text zum ersten Mal über die Grenzen der „mittleren Reichsstadt“ (MA 2.2, 9) hinaus zum professionellen Theater der Zeit, indem „eine Gesellschaft Komödianten“ (MA 2.2, 29) die Stadt besucht und zum Vorbild von Wilhelms Theatergesellschaft avanciert. Das deutsche Theater wird dabei umstandslos in den Vergleich integriert, womit Bildspender und Bildempfänger austauschbar werden. Es ist ebenso halbwüchsig wie Wilhelms Theatertruppe und darum „in eben der Krise, man warf die Kinderschuhe weg, ehe sie ausgetreten waren, und mußte indes barfuß laufen“ (ebd.).

Die Erzählung schreibt mit dieser Analogie also sowohl Literaturgeschichte als auch Wilhelms Lebensgeschichte. Dabei zeigt sich auch der bestimmende Gegensatz zwischen der Welt des Theaters und der Welt des Bürgertums, indem Wilhelms Talente nicht dem „wahren Geiste des Handelsmanns“ (MA 2.2, 31) entsprechen. Aus seiner kompensatorischen Aufgabe für die defekte bürgerliche Familie ist das Theater so zu einem Gegenspieler des Bürgertums avanciert. In erlebter Rede berichtet der Text von diesem Gegensatz zwischen Theater und Bürgertum:

Und mit der Fülle von Liebe, von Freundschaft, von Ahndung großer Taten wo sollte er damit hin? Mußte nicht die Bühne ein Heilort für ihn werden, da er wie in einer Nuß die Welt; wie in einem Spiegel seine Empfindungen und künftigen Taten, die Gestalten seiner Freunde und Brüder der Helden, und die überblinkende Herrlichkeiten der Natur bei aller Witterung unter Dache bequem anstaunen konnte. (MA 2.2, 31)

Wilhelm ist also „ans Theater gefesselt“ (MA 2.2, 32), aber durch ein Paradox, wie der Text unmissverständlich zu verstehen gibt, indem er es auf ein „unnatürliche[s] Naturgefühl“ (ebd.) zurückführt. Spätestens an dieser Stelle zeigen sich ebenfalls unmissverständliche normative Distanzierungsmomente des Erzählers: Wilhelms Lektüre wird als „ungeheure[r] Plunder teutsch und französischen Theater[s]“ (ebd.) bezeichnet. Dass Wilhelm „das Erstechen, Tot-niederfallen und verzweiflungsvolle Hinstürzen“ (MA 2.2, 32f.) übt und alle „zweiunddreißig

Leidenschaften“ (MA 2.2, 33) der barocken Affektenlehre in einem Monolog darstellt, wird mit unverkennbarer Ironie erzählt.

Während Wilhelms Fähigkeiten zum Schauspieler also sukzessive in einer „gärenden Zeit“ (MA 2.2, 33) fortzuschreiten scheinen, wird die nächste und zunächst letzte Stufe seiner Entwicklung im ersten Buch von außen durch eine Schauspielerin eingeleitet. Dass diese Stufe allerdings unter großem Vorbehalt steht, macht der Erzähler von Anfang an klar, wenn er das „Mädgen“ alias „Madam B.“ (MA 2.2, 34) oder „Mariane“ (MA 2.2, 39) einführt:

Um alles Mißverständnis aufzuheben, will ich gleich hier entdecken, daß sie eine Gewissensheurat mit einem Menschen ohne Gewissen eingegangen war, er verließ kurz drauf die Gesellschaft, und sie war, bis auf wenig, wieder Mädgen wie vorher, den Namen, den sie einmal hatte, behielt sie, und galt wechselsweise für Jungfrau, Frau, und Witwe. Wilhelmen war dran gelegen sie für das letzte zu halten und er fand wirklich die stärksten Gründe auf dieser Seite. (MA 2.2, 34 f.)

Dem Erzählerkommentar widerspricht die Figurenperspektive diametral; trotz der unterschiedlichen Namen, die der Erzähler für die Figur findet, bestehen zunächst keine Zweifel an der höheren Zuverlässigkeit seiner Bewertung. Wilhelm ist ungeachtet dessen von Mariane alias Madam B. umso mehr eingenommen, als er in einer ausufernden wie affektbelasteten Apologie vor ihr und zwei weiteren Schauspielern das Theater vor dem Bürgertum in Schutz nimmt (vgl. MA 2.2, 35 f.) und darin nicht gerade registersicher Bibelzitate aus der Schöpfungsgeschichte montiert, was seine Zuhörer „verwundert“ (MA 2.2, 36) zur Kenntnis nehmen und seinen Auftritt deshalb nur als Schauspiel – als „agieren“ und „deklamieren“ (ebd.) – verstehen können. Spätestens als Wilhelm und Madame B. die siebte Szene des ersten Aufzugs von Lessings *Miß Sara Sampson* rezitieren, die den Schluss des Trauerspiels als Traum vorwegnimmt, ist es um Wilhelm geschehen. Am nächsten Tag wird er schließlich von „eine[r] unsichtbare[n] Hand“ (MA 2.2, 37) auf das Sofa von Madam B. geführt. Wilhelms Leidenschaft wird dabei in ihrer Abhängigkeit von theatralen Mitteln dargestellt, die selbst dann wirken, wenn er Mariane nicht vom Zuschauerraum, sondern ohne „perspektivische Magie“ (MA 2.2, 39) hinter der Bühne – durchaus analog zum Marionettentheater – betrachtet und die idyllischen Kulissen des Theaterstücks zwar in ihrer Kulissenhaftigkeit durchschaut, sich aber trotzdem in „ein Paradies fühlen“ (ebd.) kann.

Sukzessive stellen sich aber Zweifel an den Zuschreibungen des Erzählers ein, wenn er Wilhelm und Mariane als „zwei junge gleich unschuldige Seelen“ (MA 2.2, 42) darstellt und damit die Täuschung zumindest stellenweise nicht mehr korrigiert, mit der sich nicht nur Wilhelm, sondern auch Mariane über ihre Gefühle wie über „ihren Zustand betrog“ (MA 2.2, 45). Während sich die

Beziehung durch Marianes Schwangerschaft also zuspitzt, scheint Wilhelm durch einen „hellen Wink des Schicksals“ (MA 2.2, 46) von seinen bürgerlichen Verpflichtungen befreit zu sein, als sein angehender Schwager Werner nicht nur Wilhelms Schwester, sondern auch das väterliche Handelsunternehmen zu übernehmen beabsichtigt: „Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar“ (ebd.); doch diese Bestimmung hängt von der Liebe zu Mariane ab. Denn nur „indem er an Marianens Hand hinstrebte“ (ebd.), konkretisieren sich seine Pläne zum Theater. Werners Interventionsversuch kann das „schöne ganze Bild Marianens“ (MA 2.2, 48) nur kurz erschüttern; mit „alle[n] Lindors und Leanders im Busen“ (ebd.) findet sich Wilhelm fast jede Nacht bei Mariane ein. Während Mariane ihre Schwangerschaft immer weniger verbergen kann und von einer Theaterschneiderin dazu angehalten wird, Wilhelm zu verlassen, schreibt dieser einen Liebesbrief, in dem er Mariane in seine Pläne einweiht, die Stadt und das bürgerliche Leben zu verlassen und gemeinsam Theater zu machen.

Dieser Liebesbrief ist nicht nur von Theatermetaphern förmlich durchsetzt, sondern offenbart wiederum besonders eindringlich die Asymmetrie zwischen der Figur und dem Erzähler. Während der Erzähler den Brief als Dokument für Wilhelms affektiven wie intellektuellen Zustand einschaltet und in ihm nach Spuren und Ursachen für diesen Zustand sucht, wähnt Wilhelm sich seinem Ziel in Gestalt von Bühnenlaufbahn und Mariane ganz nahe und richtet seine Bitte daraufhin final aus. Das zeigt sich bereits in der Moderation des Briefs, wo der Erzähler unmissverständlich klarmacht, dass Wilhelm „einen langen Brief“ (MA 2.2, 53) braucht, „um alles recht rund und voll zu sagen, wie er’s bei sich in seinem Herzen fühlte“ (ebd.). Dabei generalisiert der Erzählerkommentar wieder:

[...] das Schreiben half ihm aus dieser Verlegenheit, denn wie wir einem abwesenden Geliebten eine herrliche Gestalt zu geben gewohnt sind, so finden wir auch nichts ungeheimtes in einem erhöhten Ausdruck unsrer Gefühle, welchen die, allem Romantischen, so feindselige Gegenwart, mehrenteils mißbilligt. (MA 2.2, 53)

Der Brief wird also nur mit erheblichen Vorbehalten des Erzählers eingeführt. Der Brief selbst erinnert dabei an die Briefe der *Leiden des jungen Werthers* und folgt zeitgenössischen Konventionen des empfindsamen Liebesbriefs,²¹ mischt aber die Register in einer eigentümlichen Weise: Die Schreibszenen des Briefs ersetzt die Zusammenkunft der Liebenden.

Im Brief inszeniert sich Wilhelm nach dem obligatorischen Eingangsanruf in unverkennbar biblischen Tönen als „glücklichste[r] unter den Männern“

²¹ Vgl. Koschorke 2010, 182.

(ebd.), der als Bräutigam „vor den geheiligten Teppichen steht, gedankenvoll, lüstern, vor den geheimnisvollen Vorhängen, woher ihm die Lieblichkeit der Liebe entgegen säuselt“ (ebd.). Diese Inszenierung ist bereits insofern fragwürdig, als Wilhelm und Mariane keineswegs wie ein keusches Brautpaar auf die Hochzeitsnacht warten. Und sie wird noch fragwürdiger, weil der Text anschließend Unmittelbarkeitstopoi des empfindsamen Liebescodes aufruft, die eine Übereinstimmung der Herzen ausdrücken sollen, aber – durch die narrative Moderation markiert – nur Wilhelms Präsuppositionen und Projektionen formulieren: „Liebste, du weißt nicht was ich will, und doch könntest du's wissen“ (MA 2.2, 53 f.). So will Wilhelm die affektive Gemeinschaft sichern und merkt – wie Albrecht Koschorke feststellt – als „narzisstischer Liebhaber“²² nicht, dass er Mariane maximal missversteht:

Ich verstehe dich! welch ein Elender müßt ich sein wenn ich an diesen Zeichen, die reine, uneigennütze, mehr für mich besorgte Liebe, nicht erkennen wollte! Sei ruhig! wir gehören einander an, und keins von beiden verläßt oder verliert etwas, wenn wir für einander leben. Nimm sie hin diese Hand feierlich noch dies überflüssige Zeichen. (MA 2.2, 54)

Während Wilhelm Mariane in diesem Heiratsantrag zu einem empfindsamen Ideal stilisiert, ist dieses durch die Erzählerkommentare vor dem Brief bereits gründlich demontiert. Die Doppelbödigkeit der Darstellung geht noch einen Schritt weiter, wenn Wilhelm Analogien sucht, um seinen Plan zu bebildern, sich mit Mariane von seinen Eltern zu lösen:

Mein Herz hat schon lang meiner Eltern Haus verlassen es ist bei dir, wie mein Geist auf der Bühne schwebt. O meine Geliebte! ist leicht ein Mensch, dem so gewährt ist wie mir, seine Wünsche zu verbinden? was mir itzt keinen Schlaf in die Augen kommen läßt, was mich an meine Papiere heftet, was in mir, wie eine ewige Morgenröte, auf und ab steigt, deine Liebe und mein Glück. (MA 2.2, 54)

Theater und Liebe sind also die beiden dominierenden Felder, die hier miteinander verbunden Wilhelms Entwicklung bestimmen. Diese Analogie betont Wilhelm mit einer rhetorischen Metalepse. Denn nicht nur schwebt sein Geist auf der Bühne, sondern nach dem wiederholten Anruf folgt die rhetorische Frage, ob ein Mensch wie Wilhelm „leicht“ (ebd.) ist. Dieser Übersprung hängt von einer doppelten Bedeutung von ‚leicht‘ ab, die durch das semantische Feld ‚schweben‘ ausgelöst wird. Einerseits kann Wilhelm sein Elternhaus leichten Herzens verlassen, weil sein Herz bereits bei Mariane und sein Geist auf der Bühne schwebt. Andererseits aber gibt es nicht leicht einen Menschen wie Wil-

²² Koschorke 2010, 180.

helm, der seine beiden Wünsche – Theater und Geliebte – so verbinden kann. Die Negation in der rhetorischen Frage verneint auch die erste Bedeutung der rhetorischen Metalepse und macht es fragwürdig, ob die Sache wirklich so leicht gehen wird und ob sie wirklich „ein glückliches Ende nehmen“ (MA 2.2, 55) muss, wie Wilhelm präsupponiert. Neben einem Heiratsantrag und den Plänen für die gemeinsame Zukunft diskutiert Wilhelm noch das Verhältnis von Kirche und Theater und drückt seine Hoffnungen in prophetischem Gestus aus, „daß auf uns herab steigen soll, die große Schönheit, und die so von allen gewünschte Erscheinung des Übermenschlichen in menschlicher Gestalt“ (ebd.). Der Brief endet mit der ebenfalls topischen Formel, vor lauter unaussprechlichen Gefühlen nicht schließen zu können, und dem sich selbst entlarvenden Widerspruch, dass Wilhelm die Augen bereits „zwei dreimal zugefallen“ (MA 2.2, 56) sind, obwohl er oben noch vor lauter Gefühl ergriffen „keinen Schlaf“ (MA 2.2, 54) gefunden hat.

Anders als in den *Leiden des jungen Werthers*, wo Werthers Version ‚seiner Lotte‘ nur sehr subtil – etwa in der Kanarienvogel-Episode – in Frage gestellt wird, ist Marianes Bild, wie es Wilhelms Brief inszeniert, durch den Erzählerkommentar von Anfang an explizit demontiert, was sich in der Übergabe des Briefs fortsetzt. Denn ein solcher Brief kann nicht einfach übergeben werden, er muss Mariane in der richtigen, nämlich „schöne[n] Stimmung“ (MA 2.2, 59) erreichen. Der erste Versuch der Übergabe schlägt fehl; den zweiten Versuch inszeniert Wilhelm sorgfältig. Dabei benutzt er wiederum theatrale Mittel, um die präsupponierte affektive Symmetrie herzustellen, also Mariane auch das fühlen zu lassen, was er fühlt. Nachts kleidet er sich um, engagiert Spielleute, umarmt Bäume, küsst den Ring von Marianes Tür und ist umso irritierter, als er „eine schwarze Gestalt“ (MA 2.2, 58) aus Marianes Wohnung schleichen sieht. Erst als sich Wilhelm wieder zu Hause zu seinem Fetisch flüchtet – einem Halstuch, das er beim ersten erfolglosen Versuch der Briefübergabe aus Marianes Wohnung mitgenommen hat – und sich so davon überzeugen will, dass die Gestalt „Blendwerk“ (MA 2.2, 59) sei, fällt der Beweis aus dem Halstuch: ein Zettel von Marianes (anderem) Liebhaber, der ein ganz anderes Register aufruft als Wilhelms langer Liebesbrief. Denn Norman – sein Konkurrent – schreibt in einem Code, der zwar auch einen Plan andeutet, die Stadt zu verlassen, und dabei ebenfalls Marianes Erscheinung reguliert, aber sehr viel handfester durch Kleidung als durch die von Wilhelm aus dem Arsenal der Empfindsamkeit montierten Bilder:

„So hab ich dich lieb kleiner Narre, was war dir auch gestern? Heute Nacht komm ich zu dir. Ich glaub wohl, daß dir's leid tut von hier wegzugehen, aber hab Geduld, auf die ***Meß komm ich auch. Höre, tu mir nicht wieder die schwarz-grün-braune Jacke an, du siehst drin aus wie die Hexe von Endor, hab ich dir nicht das weiße Negligée drum ge-

schickt, daß ich ein weiß Schäfgen in meinen Armen halten will. Schick mir deine Zettel immer durch das alte Luder, die hat der Teufel selbst zur Iris bestellt.“ (MA 2.2, 59)

Dieser kurze Zettel hat es in sich. Denn erstens fasst er das Liebesbekenntnis, für das Wilhelm mehrere Seiten braucht, konzentriert zusammen. Zweitens spielt er mit der Hexe von Endor auf das erste Buch Samuel an und bedient sich damit ausgerechnet des biblischen Bildinventars, das Wilhelm in den Puppenspielen zum Theater geführt hat. Mit der Kleidervorschrift gibt der Zettel drittens eine ebenso konzentrierte Anweisung, wie sich Mariane zu kleiden hat, während Wilhelm sich seine Geliebte im „weißen Nachtkleide“ (MA 2.2, 58) nur vorstellt. Dabei ruft der Zettel in anakreontischen Bildern eine ganz und gar andere als die empfindsame Liebe auf, indem er Mariane als „weiß Schäfgen“ (MA 2.2, 59) inszeniert. Wilhelms Konkurrent weiß genau, was er fühlt und wie er diese Gefühle ausdrücken kann. Dementsprechend thematisiert er schließlich den Kommunikationskanal, mit dem wohl die als Marianes Vertraute eingeführte Theaterschneiderin (vgl. MA 2.2, 49) gemeint ist, und präfiguriert über die Inszenierung als Iris nicht nur den Tod im Kindbett, den Mariane sterben wird,²³ sondern verdeutlicht umso mehr, wie Wilhelms Kommunikation mit Mariane zum Scheitern verurteilt ist.

Trotz dieser konzentrierten Demontage des Liebesbriefs durch den kurzen Zettel von Marianes Liebhaber hält sich der Erzähler – gemessen an den früheren Kommentaren – erstaunlich zurück. Entgegen aller Markierungen, dass sich Wilhelm gerade einem Wunschbild hingibt, weigert er sich im letzten Kapitel des ersten Buchs, die Figur zu korrigieren. Analog dazu, wie Wilhelm die empfindsame Übergabe des Liebesbriefs inszeniert, bezeichnet der Erzählerbericht Marianes Zimmer, in dem sich wohlgemerkt gerade der andere Liebhaber befindet, als „Heiligtum der Liebe“ (MA 2.2, 58), nachdem er Wilhelms Gefühlszustand zwar in Vergleichen und Metaphern bebildert, aber nicht relativiert hat. Auch die direkte Rede des Monologs, den Wilhelm „wie ein goldner Traum“ (MA 2.2, 57) mit sich selbst führt, bleibt unkommentiert und unkorrigiert; das erste Buch endet mit besagtem Zettel von Marianes anderem Liebhaber. Das zweite Buch überspringt zunächst die Krise, die diese Erkenntnis in Wilhelm ausgelöst hat, indem es lakonisch beginnt: „Wilhelm war nunmehr auf der Besserung“ (MA 2.2, 60). Doch bald reflektiert der Erzähler diese Ellipse explizit: „Doch ich merke, um meine Leser zu befriedigen werde ich die Erzählung an das Ende des vorigen Buchs anknüpfen müssen“ (MA 2.2, 60 f.), um dann aber zunächst allgemein von der „Pest oder ein[em] böse[n] Fieber“ (MA 2.2, 61) zu sprechen. Bevor der Erzähler die Krise seiner Hauptfigur über pathologische

²³ Vgl. MA 2.2, 818.

Analogien bebildert, nimmt sie in der *Theatralischen Sendung* bereits die Theaterdiskussionen vorweg, die sich hier an Corneille (vgl. MA 2.2, 60) entzünden. Damit wird zwar bereits die Ursache bzw. das Moment betont, mit der Wilhelm seine Krise überwindet, bevor er diese überhaupt erst erzählt. Allerdings erfolgt diese Betonung nur mittels eines Übersprungs, der in der Ellipse zwischen dem ersten und dem zweiten Buch stattfindet. An der ersten Buchgrenze der *Theatralischen Sendung* zeigt sich so eine folgenreiche metaleptische Übertragung ohne Zwischenschritt, welche zunächst die Überwindung der Krise erzählt, um anschließend die Krise erst auszumalen und analeptisch mit verschiedenen Dispositionen – psychologisch und physiologisch als Krankheit sowie diätetisch in übermäßigem Kaffeekonsum²⁴ – zu begründen. Dass diese Übertragung ohne Zwischenschritt funktioniert, verdankt sie der Parallelführung von Theater und Biographie, die das erste Buch so obsessiv vollzogen hat. Umso stärker wirkt sie, weil sie die erste Umstellung nach dem ohne Anachronien erzählten ersten Buch ist. In dieser Umstellung der narrativen Folge besteht nicht der einzige Unterschied, den die *Theatralische Sendung* gegenüber den *Lehrjahren* auszeichnet. Im Folgenden werde ich die Folge in den *Lehrjahren* analysieren, die den Ausgangspunkt von Wilhelms Entwicklung deutlich anders konturiert.

2.2 Rekonfiguration der Folge: Die paradigmatische Struktur der ‚Lehrjahre‘

Drei große Umstellungen kennzeichnen die narrative Struktur der *Lehrjahre* gegenüber der *Theatralischen Sendung*: Erstens ändert sich die Ordnung der narrativen Folge, indem sie nicht mit Wilhelms Kindheit, sondern mit seiner Beziehung zu Mariane – also seiner letzten Entwicklungsstufe im ersten Buch der *Theatralischen Sendung* – einsetzt. Zweitens tritt der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler stark zurück, sowohl was seine Kommentare als auch was den Erzählerbericht angeht. Dieses Zurücktreten geht mit einer Verschiebung des Erzählens auf die zweite diegetische Ebene einher, indem Wilhelm zum Erzähler seiner – von allen familialen Defekten der *Theatralischen Sendung* geläuterten – Kindheitsgeschichte avanciert, die nun nicht mehr als kausaler Fundus für Wilhelms weitere Entwicklung fungiert, sondern final auf Wilhelms Bestimmung zum Theater verweist. Drittens ist das erste Buch gerade gegen Ende hin deutlich stärker strukturiert; durch eine zusätzliche Figur greift bereits hier die Turmgesellschaft in Wilhelms Entwicklung ein. Der kausalen Folge wird also

²⁴ Vgl. Kaminski 2014.

eine finale Motivierung zugrunde gelegt, die sich auch in der deutlich abstrakteren narrativen Struktur beobachten lässt. Denn das erste Buch funktioniert als Paradigma für die folgenden Bücher der *Lehrjahre*, die eine ähnliche Folge mit anderen Besetzungen fast episodisch wiederholen und variieren.²⁵ An den Aspekten von Ordnung, Erzählebenen und Ereignisstruktur zeigt sich – so die These – die Rekonfiguration der narrativen Folge in den *Lehrjahren*. An allen Aspekten operiert der Text dabei mit einer massiven Komplexitätssteigerung, die das narrative Potenzial des Textes gegenüber der *Theatralischen Sendung* verschiebt, weil sie die zu Beginn stärkere finale Motivierung subtiler, aber für das narrative Verfahren weit folgenreicher als durch starke Erzählerkommentare korrigiert.

Ausgangspunkt meiner Analyse dieser Rekonfiguration ist die Umstellung der narrativen Ordnung: Die *Lehrjahre* beginnen nicht mit Wilhelms Kindheit, sondern mit der Beziehung zwischen Mariane und Wilhelm, die bereits am Ende des ersten Kapitels durch das erste Liebesbekenntnis von Mariane besiegelt scheint. Für die Beziehung ist dabei eine Nebenfigur zentral, welche die Theaterschneiderin der *Theatralischen Sendung* beerbt: Als „alte Dienerin, Vertraute, Ratgeberin, Unterhändlerin und Haushälterin“ (MA 5, 9) wird Barbara eingeführt, die nicht nur Marianes Haushalt führt, sondern auch ihre Liebschaften verwaltet. Während in der *Theatralischen Sendung* noch Wilhelms Eltern durch die Großmutter und den Lieutenant verdoppelt und positiv gespiegelt sind, wird hier Mariane durch Barbara von negativen Attributen zumindest partiell entlastet. Deutlich akzentuiert ist in diesem Zusammenhang die ökonomische Metaphorik, weil sich Wilhelms Konkurrent – nun nicht mehr Norman, sondern Norberg – über ein Paket bemerkbar macht und als „Gabe“ (ebd.) zu einer Gegengabe auffordert. Mariane selbst wird dadurch zum Einsatz in diesem ökonomischen Tauschhandel zwischen Barbara und Norberg, wie Mariane expliziert: „Wenn Norberg zurückkehrt, bin ich wieder sein, bin ich dein, mache mit mir was du willst, aber bis dahin will ich mein sein“ (MA 5, 10). Der Dialog zwischen Mariane und Barbara ersetzt dabei Erzählerbericht und -kommentar. Die narrative Funktion, die zwar im Nullfokus den Horizont von Barbara zuweilen überschreitet, scheint vielmehr an Marianes Haushälterin gekoppelt zu sein, ohne allerdings ihre Bewertungen zu teilen. Sie verfügt nicht nur über keine Innensicht in Mariane, sondern zieht sich – als Wilhelm schließlich trotz Barbaras gegenteiligem Rat zu Mariane kommt – mit Barbara und mithilfe einer narrativen Metalepse aus der Beschreibung der „Seligkeit zweier Liebenden“ (MA 5, 11)

²⁵ Dass die Struktur der *Lehrjahre* durch ihre Segmentierung in Bücher und Kapitel eine große Rolle spielt, hat die Forschung öfter bemerkt. Vgl. zuletzt Zumbusch 2012, 272.

zurück: „Die Alte ging murrend bei Seite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein“ (ebd.).

Im zweiten Kapitel verschieben sich schließlich die diegetischen Ebenen, indem Wilhelm als intradiegetischer Erzähler vom Puppenspiel seiner Kindheit erzählt und dabei in den Bewertungen von seiner Mutter korrigiert wird (vgl. MA 5, 12f.). Auch im weiteren Verlauf des Kapitels ist Wilhelm der Erzähler seiner Kindheit, die so in einigen Analepsen vorgestellt wird. So zurückhaltend dabei die extradiegetische Erzählfunktion in ihren Zuschreibungen auch ist, so stellt sie trotzdem in summarischen Passagen die entscheidenden Analogien her, wenn sie auf Ursachenforschung für Wilhelms Neigungen zum Theater und zu Mariane erklärt, dass sich Wilhelms „Leidenschaft zur Bühne [...] mit der ersten Liebe zu einem weiblichen Geschöpfe“ (MA 5, 14) verbindet. Wilhelm als Erzähler indes strukturiert seine Kindheit als final motiviertes Narrativ:

Es ist eine schöne Empfindung, liebe Mariane, versetzte Wilhelm: wenn wir uns alter Zeiten und alter unschädlicher Irrtümer erinnern, besonders wenn es in einem Augenblicke geschieht, da wir eine Höhe glücklich erreicht haben, von welcher wir uns umsehen und den zurückgelegten Weg überschauen können. Es ist so angenehm, selbstzufrieden, sich mancher Hindernisse zu erinnern, die wir oft mit einem peinlichen Gefühle für unüberwindlich hielten, und dasjenige, was wir jetzt entwickelt *sind*, mit dem zu vergleichen, was wir damals unentwickelt *waren*. Aber unaussprechlich glücklich fühl' ich mich jetzt, da ich in diesem Augenblicke mit dir von dem Vergangnen rede, weil ich zugleich vorwärts in das reizende Land schaue, das wir zusammen Hand in Hand durchwandern können. (MA 5, 16f.)

Wilhelm inszeniert sich also – wohlgemerkt noch vor dem eigentlichen Beginn seiner ‚Lehrjahre‘ – als entwickeltes Subjekt, das aus dieser Position die eigene Geschichte als eine Entwicklungsgeschichte vom erzählten Ich zum erzählenden Ich präsentieren kann und sich am oder kurz vor dem Ziel seiner bisherigen Entwicklung wähnt. Die Kindheit hat damit für die *Lehrjahre* insgesamt einen völlig anderen Status, wenn die Erzählerkommentare der *Theatralischen Sendung* bis in einzelne Formulierungen um eine diegetische Ebene verschoben werden. Während in der *Theatralischen Sendung* die beiden epistemologischen Zentren zwischen Erzähler und Figur klar verteilt und hierarchisiert sind, indem der Erzähler die Figur korrigiert, ist die Struktur in den *Lehrjahren* deutlich komplizierter. Zwar korrigiert Wilhelm – immer unter finalem Vorbehalt – als erzählendes Ich sein erzähltes Ich, aber seine Erzählung ist selbst ein intradiegetisches Ereignis. Als solches ist sie gegenüber den Erzählungen anderer Figuren epistemologisch nicht privilegiert; die Reaktionen der anderen Figuren – allen voran Marianes – werden auf diese Art und Weise zu entscheidenden Signalen, die den Effekt der Erzählung in Frage stellen. Diese Reaktionen könnten enttäuschender nicht sein, wenngleich sie von Wilhelm unbemerkt bleiben.

Denn Mariane überfällt unweigerlich „Schläfrigkeit“ (MA 5, 24 f.), und nur mithilfe von Barbara kann sie Wilhelms Rückfragen ausweichen, der Mariane auffordert, ihre eigene Lebensgeschichte zu erzählen. Denn Barbara entgegnet:

Glauben Sie denn, sagte das kluge Weib, daß wir auf das, was uns früh begegnet, so aufmerksam sind, daß wir so artige Begebenheiten zu erzählen haben, und, wenn wir sie zu erzählen hätten, daß wir der Sache auch ein solches Geschick zu geben wüßten? (MA 5, 25)

Geschick meint dabei sowohl die Geschicklichkeit, mit der Wilhelm erzählt, als auch das Ziel, auf das er die erzählten Ereignisse hin strukturiert. Barbara weicht also nicht nur Wilhelms Rückfrage aus, sondern kommentiert zugleich seine Erzählweise. Dabei bemerkt dieser aber weder die „große Verlegenheit“ (MA 5, 25) noch Marianes „traurigen Blick“ (MA 5, 26), die seine Anfrage verursachen. Auf welche Art sich Wilhelm in seiner Entwicklung zum „guten Schauspieler“ (MA 5, 25) und Dichter (vgl. MA 5, 32) inszeniert, wird durch Marianes Reaktion jedenfalls zumindest relativiert. Das kommentiert die extradiegetische Erzählinstanz durchaus ironisch, indem sie wünscht, „daß unser Held für seine Lieblingsgeschichten aufmerksamere Zuhörer künftig finden möge“ (MA 5, 33).

Die von allen kleinfamilialen Defekten und Verdoppelungen der *Theatralischen Sendung* gereinigte Kindheit wird also ausschließlich intradiegetisch-autodiegetisch erzählt, was umso bemerkenswerter ist, da Wilhelm sie – ganz im Gegensatz zu seiner Mutter oder Werner – als einen Weg zum Theater inszeniert, der nun mit Mariane seine Erfüllung finden soll. Nach der einschläfernden Erzählung von Wilhelms Kindheit übernimmt der extradiegetisch-heterodiegetische Erzählerbericht das Ruder, um im neunten Kapitel Marianes und Wilhelms konträren Gefühlszustand zu beschreiben. Während Marianes Gefühlszustand, der zwischen „Vergnügen und Verdruß“ (MA 5, 34) schwankt, so mittelbar gezeigt wird, wechselt die Erzählung bei Wilhelm unvermittelt in den inneren Monolog:

Kaum ließ das Übermaß der ersten Freude nach, so stellte sich das hell vor seine Seele, was ihn bisher dunkel durchwühlt hatte. Sie ist dein! Sie hat sich dir hingegeben! Sie, das geliebte, gesuchte, angebetete Geschöpf, dir auf Treu und Glauben hingegeben; aber sie hat sich keinem Undankbaren überlassen. Wo er stand und ging, redete er mit sich selbst, sein Herz floß beständig über, und er sagte sich in einer Fülle von prächtigen Worten die erhabensten Gesinnungen vor. Er glaubte den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch Marianen die Hand reichte, sich aus dem stockenden, schleppenden bürgerlichen Leben heraus zu reißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. [...] Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar [...]. (MA 5, 34 f.)

In diesen kurzen, in der *Theatralischen Sendung* ihre deutlich ausführlichere Analogie findenden Passagen (vgl. MA 2.2, 44–46), die den Konflikt am Ende

des ersten Buchs präfigurieren, nähert sich die Erzählung Wilhelm durch den inneren Monolog und den damit verbundenen Moduswechsel deutlich stärker als Mariane und betont auf diese Weise die Asymmetrie der beiden Figuren. Doch bereits das zehnte Kapitel verlässt den narrativen Modus und gibt stattdessen im dramatischen Modus einen Dialog zwischen Werner und Wilhelm wieder. Denn indem sich Wilhelm zu seiner Flucht aus dem bürgerlichen Elternhaus auf die Theaterbühne rüstet, ordnet er seine Papiere, die Werner spöttisch kommentiert, besonders als das Gespräch auf Wilhelms einzigen vollendeten Versuch eines Theaterstücks mit dem Titel „Jüngling am Scheidewege“ (MA 5, 37) kommt. Werner kritisiert vor allem die „Vorstellungsart“ (ebd.) des Stücks, in dem Wilhelm – gut autobiographisch – die Personifikation des Handels und die Personifikation der Tragödie in der Tradition des barocken allegorischen Spiels gegeneinander antreten lässt, um den titelgebenden Jüngling für sich zu gewinnen. Da die Tragödie wohl allzu leichtes Spiel hat, redet sich Werner in Rage, ohne zu wissen, dass Wilhelm gerade Mariane in die Nachfolge der personifizierten Tragödie gestellt hat (vgl. MA 5, 33). Werners monologisierende „Apostrophen“ (MA 5, 39) versuchen schließlich, Wilhelm ausgerechnet mit theatralen Bildern davon zu überzeugen, das Stück zu verwerfen und umzuschreiben: Der Handel soll zum „Schauspiel“ (MA 5, 39) werden, dem sich niemand, auch nicht ein „fremder Zuschauer“ (ebd.), entziehen kann.

Während sich also der Konflikt zwischen Mariane und Wilhelm bzw. Wilhelm und Werner zuspitzt, gibt das elfte Kapitel zunächst Hintergrundinformationen zu letzteren, indem die „Väter unsrer beiden Freunde“ (MA 5, 40) vorgestellt werden. Diese kleine rhetorische Metalepse, die durch die erste Person Plural wie schon am Ende des ersten Kapitels ausgelöst wird, stört die diegetischen Ebenen nur punktuell, ist aber ein entscheidender Hinweis darauf, dass auch hier Kausalität produziert wird. Denn mit den beiden Vätern verhandelt der Text ebenfalls einen Gegensatz und greift dabei den Kontrast zwischen Wilhelm und Werner wieder auf. Die beiden Väter ersetzen in der Struktur der Handlung nämlich nicht nur die Heirat von Wilhelms Schwester und Werner, sondern stellen die Beziehung der beiden Familien auf geschäftliche und damit vielversprechendere Beine. Denn sie werden als „ein paar Männer von sehr verschiedener Denkungsart [eingeführt], deren Gesinnungen aber darin übereinkamen, daß sie den Handel für das edelste Geschäft hielten“ (ebd.). Auch wenn der kleinste gemeinsame Nenner zwischen den beiden Vätern nicht bei Wilhelm und Werner fortgeführt wird, führt hier der Text eher beiläufig die Quelle des Wohlstands von Wilhelms Familie ein. Das Kapital zum Handeln hat Wilhelms Vater durch den Verkauf „eine[r] kostbare[n] Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Antiquitäten“ (ebd.) erworben und bei Werners Vater investiert. Als sie sich nun „wegen gemeinschaftlicher Geschäfte“ (MA 5, 41)

treffen, beschließen sie „eben heute die Versendung Wilhelms in Handelsangelegenheiten“ (ebd.). Neben dem epischen Präsens, das über die sylleptische Zeitstruktur die epistemologische Dimension der narrativen Funktion abermals betont, ist vor allem bemerkenswert, dass Wilhelm nun dezidiert zum Objekt einer Versendung und damit selbst zur Sendung wird. Die *Lehrjahre* disambiguieren also den Titel der *Theatralischen Sendung*. Freilich beschließen die Väter diese Versendung, ohne zu wissen, dass Wilhelm einen ganz anderen Begriff von der „Bestimmung seines Lebens“ (ebd.) hat als den Handel. Dementsprechend weiht er Mariane in seine Pläne ein, die aber unfähig ist, sich für oder gegen Wilhelm zu entscheiden. Im Dialog mit Barbara legt Mariane schließlich ihre Entscheidung in deren Hände: „Mache was du willst, ich kann nichts denken; aber folgen will ich“ (MA 5, 45).

Das 13. und 14. Kapitel schließlich scheinen zunächst ebenfalls von der eigentlichen Folge der Handlung abzulenken, indem sie von Wilhelms Begegnung mit Melina erzählen, die in der *Theatralischen Sendung* erst im zweiten Buch auf Wilhelms längerer Reise erwähnt wird. Diese Umstellung hat aber einen nicht zu unterschätzenden Effekt für die Struktur des Romans. Denn sie zeigt Wilhelms überbordende Einbildungskraft noch vor der Krise am Ende des ersten Buchs, wenn er „seine Mariane in diesem Augenblicke vor den Richtstuhl“ (MA 5, 51) und damit in die Position der – nach Wilhelms Dafürhalten – zu Unrecht angeklagten Frau versetzt, mit der Melina geflohen ist. Auch erschöpft sich die Funktion dieses Einschubs nicht in der Begegnung mit dem, was ansonsten „nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt“ (ebd.), die eine Verhandlung in „Handlung“ (ebd.) setzen und so über Literatur bebildern. Denn Wilhelm wird zum „Mittelsmann“ (ebd.) in dieser Handlung und glaubt, dem angeklagten Paar helfen zu können. Doch Melina ist weniger der Theatermensch, als den ihn sich Wilhelm vorstellt. Denn er strebt keine Karriere auf dem Theater an, sondern „eine bürgerliche Bedienung“ (MA 5, 52), „einen kleinen Schreiber- oder Einnnehmer-Dienst“ (MA 5, 54). Schließlich bittet er Wilhelm, sich bei den Eltern seiner Verlobten dafür einzusetzen. Melina ist also das Beispiel für eine gescheiterte Theaterlaufbahn; indem Wilhelm dieses negative Beispiel mitgeteilt wird, bevor er exakt diese Laufbahn einschlägt, wird ihre Funktion umso exponierter. Statt Melinas Einwände aber zu überdenken, setzt sich Wilhelm imaginativ an seine Stelle: „Ein ganzer Roman, was er an der Stelle des Unwürdigen morgenden Tages tun würde, entwickelte sich in seiner Seele“ (MA 5, 55). Und selbst bei seinem juristischen Vermittlungsversuch zeigt Wilhelm wenig Gespür für die Situation, wie der Erzähler unmissverständlich erläutert (vgl. MA 5, 56), und scheitert entsprechend kläglich. Er verkennet „die geheimen Triebfedern“ (ebd.) der Figuren und dass es sich im Konflikt zwischen dem Paar und dem Vater der Frau keineswegs lediglich um bürgerlichen Dünkel

handelt. Denn auf Melina hat nicht nur die Tochter, sondern auch die Stiefmutter „ein Auge [...] geworfen“ (ebd.): Der Vater will entsprechend den Konkurrenten, die Stiefmutter ihre Konkurrentin in Gestalt der Stieftochter loswerden. Die Melina-Episode verzögert also nicht Handlung, sondern reflektiert sie. Ihr Potenzial entfaltet sie ausgerechnet im Verkennen der Figur: Wilhelm wird sowohl eine gescheiterte Theaterlaufbahn als auch eine scheiternde Konkurrenzsituation in Form eines verdoppelten Dreiecks vorgeführt, was aber nicht dazu führt, dass er sein eigenes Ziel – das Theater und Mariane – überdenkt.

Nach Wilhelms Rückkehr entspricht das erste Buch zunächst wieder der Folge der *Theatralischen Sendung*, doch ein weiteres, scheinbar retardierendes Moment unterbricht die Handlung. Die bereits erwähnte Kunstsammlung, die das ökonomische Fundament von Wilhelms väterlichem Handelsgeschäft bildete, wird an einer prominenten Stelle nochmals thematisiert. Wilhelm hat bereits seinen Liebesbrief an Mariane geschrieben und wurde beim ersten Überbringungsversuch – wie in der *Theatralischen Sendung* – von ihr weggeschickt. Mit dem Liebesbrief und dem Halstuch samt Norbergs Notiz in der Tasche – dem Zeichen von Wilhelms Gefühlen sowie dem Zeichen von Marianes Untreue – begegnet ihm ein „Unbekannter“ (MA 5, 67), der sich bald aber als Bekannter zu erkennen gibt. Allerdings gibt er sich nur Wilhelm zu erkennen; die Erzählung selbst verschweigt „seinen Namen [...] und seinen Geburtsort, auch die Geschäfte“ (ebd.), die ihn in die Stadt geführt haben. Bekannt ist er Wilhelm, weil er als Gutachter die „Ursache“ (MA 5, 68) dafür war, dass die Kunstsammlung seines Großvaters verkauft wurde. Außerdem hat er den zehnjährigen Wilhelm noch als „muntere[n] Knabe[n]“ (ebd.) in Erinnerung. Schnell kommt das Gespräch auf Wilhelms Lieblingsbild aus der Sammlung, das „die Geschichte vor[stellt], wie der kranke Königssohn sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt“ (MA 5, 69).²⁶ Während der Unbekannte das Bild als schlecht gemalt und maniert kritisiert, offenbart Wilhelm sein Kunstverständnis, das ganz auf das Dargestellte zielt: „der Gegenstand ist es, der mich an einem Gemälde reizt, nicht die Kunst“ (ebd.). Wilhelm ist offenbar unempfänglich für die ästhetische Lektion, die ihm der Unbekannte erteilen will, denn er fühlt sich in das nur noch in seiner Erinnerung existierende Gemälde ein:

Wie jammerte mich, wie jammert mich noch ein Jüngling, der die süßen Triebe, das schönste Erbteil, das uns die Natur gab, in sich verschließen, und das Feuer, das ihn und andere erwärmen und beleben sollte, in seinem Busen verbergen muß, so daß sein Inners-

26 Dieses Bild hat die Forschung stark beschäftigt. Eine Zusammenfassung der älteren Forschung findet sich bei Schings 2011, 124–135. Vgl. auch Voßkamp 2009, 70–76; Currie 2013, 21–23.

tes unter ungeheuren Schmerzen verzehrt wird. Wie bedaure ich die Unglückliche, die sich einem andern widmen soll, wenn ihr Herz schon den würdigen Gegenstand eines wahren und reinen Verlangens gefunden hat. (MA 5, 69)

Da dieses Bild im achten Buch (vgl. MA 5, 605 f.) wieder in den *Lehrjahren* erscheint und die dortige Beschreibung darauf hindeutet, dass das Bild den „Glückswechsel“ (MA 5, 729) in der zugrundeliegenden Dreiecksgeschichte darstellt, ist Wilhelms Fokus auf den Jammer ungeachtet der sich anbahnenden Konfliktlösung – der Vater verzichtet schließlich zugunsten seines Sohnes auf seine Frau – bemerkenswert.²⁷ Der unbekannte Gesprächspartner indes bringt Wilhelms Kunstverständnis auf den Punkt, der darin besteht, dass Wilhelm „immer nur sich selbst und [seine] Neigung in den Kunstwerken“ (MA 5, 69) sieht. Gleichzeitig weist er auf ein Defizit in der Kindheitsgeschichte hin. Denn mit dem Verkauf der Kunstsammlung wurde Wilhelm auch die Möglichkeit genommen, sich ästhetisch zu bilden. Wilhelm lässt dies freilich nicht gelten, weil er im Theater mehr als nur die „leblosen Bilder“ (MA 5, 70) der Sammlung sieht. Dabei führt er eine entscheidende Größe der Sinnstiftung ein: „das Schicksal das [s]ein Bestes und eines jeden Bestes einzuleiten weiß“ (ebd.).

Damit erhält das narrative Prinzip, das Wilhelm bereits in der Erzählung seiner Kindheit über finale Motivierungen veranschlagt hat, einen Begriff und gibt zugleich dem Unbekannten die Gelegenheit zu einer Kritik dieser „Vorstellungsart“ (ebd.), wozu er einen Chiasmus bemüht:

Wehe dem, der sich von Jugend auf gewöhnt, in dem Notwendigen etwas Willkürliches finden zu wollen, der dem Zufälligen eine Art von Vernunft zuschreiben möchte, welcher zu folgen sogar eine Religion sei. Heißt das etwas weiter, als seinem eignen Verstande entsagen, und seinen Neigungen unbedingten Raum geben? Wir bilden uns ein, fromm zu sein, indem wir ohne Überlegung hinschlendern, uns durch angenehme Zufälle determinieren lassen, und endlich dem Resultate eines solchen schwankenden Lebens den Namen einer göttlichen Führung geben. (MA 5, 70)

Den glücklichen Zufall lässt diese relativ rigide Vorstellungsart allerdings nicht zu, indem sie eine Vernunft postuliert, die „das Notwendige als den Grund ihres Daseins [ansieht], das Zufällige [...] zu lenken“ (ebd.) weiß, weil Notwendigkeit und Zufall das „Gewebe dieser Welt“ (ebd.) ausmachen. Dem Notwendigen Willkür zuzuschreiben, dem Zufall indes Vernunft, lehnt der Unbekannte ab. In diesem Chiasmus modifiziert sich aber die Ausgangsüberlegung, dass die Vernunft zwischen Notwendigkeit und Zufall steht, indem sie – im Umkehrschluss der chiasmatischen Fehlbesetzung – der Notwendigkeit Vernunft und dem Zufall

27 Vgl. Schings 2011, 128 f.

lediglich Willkür unterstellt. Das weist auf die Voraussetzungen des Weltbildes hin, die sich später in der Turmgesellschaft nicht ungebrochen zeigen werden. Denn ein Abgesandter dieser Turmgesellschaft ist dieser Unbekannte, der nichts weniger will, als Wilhelms Lehrjahre an- und einzuleiten. Insofern kann diese Passage, welche die sich zuspitzende Liebesgeschichte von Mariane und Wilhelm pausiert, kaum überbewertet werden: Kurz vor der Katastrophe des ersten Buchs reflektiert der Text das Glaubensbekenntnis der die Handlung – wie sich allerdings erst später herausstellen wird – vermeintlich lenkenden Instanz. Hier liegt also der eigentliche Beginn der *Lehrjahre*. Obwohl Wilhelm und der Unbekannte noch weiter diskutieren, was aber lediglich im Gesprächsbericht angezeigt wird, und sich dabei gegenseitig nicht wirklich überzeugen, verabreden sie sich „auf den folgenden Tag“ (MA 5, 71). Wie aber bereits mehrfach angedeutet, nähert sich hier die Liebesgeschichte zwischen Wilhelm und Mariane ihrer Katastrophe, indem Wilhelm von Marianes Untreue erfährt, sodass von einem weiteren Treffen nicht berichtet wird.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das erste Buch der *Lehrjahre* die narrative Folge der *Theatralischen Sendung* an entscheidenden Stellen rekonfiguriert. Diese Rekonfiguration setzt eine paradigmatische Struktur für die folgenden Bücher der *Lehrjahre*, die sie wiederholen und variieren. Das zeigt sich erstens im Beziehungsgeflecht zwischen den Figuren: Die Triade zwischen Wilhelm, Mariane und Norberg wird – analog zur Triade des *Jünglings am Scheidewege* und zur verdoppelten Triade von Melina – strukturbildend für den weiteren Verlauf von Wilhelms Entwicklung. Zweitens zeigt sich die paradigmatische Struktur in einer weitreichenden Umstellung der narrativen Verfahren, die in ihrer Exposition ein anderes Licht auf Wilhelm werfen. Indem Wilhelm selbst zum intradiegetischen Erzähler seiner Kindheitsgeschichte avanciert und diese final motiviert, legen die *Lehrjahre* einen anderen Akzent auf die Figur. Die Kindheitsgeschichte wird so – anders als in der *Theatralischen Sendung* – nicht mehr primär zum Fundus einer kausalen Suche nach den Ursachen von Wilhelms Disposition in der defekten Familienkonstellation. Vielmehr veranschaulicht sie Wilhelms Disposition als Erzähler, der Sinn final generiert und so in seine initiale Krise schlittert.²⁸ Diese Krise wird zum Ausgangspunkt der *Lehrjahre*: Seine Initiation ist – anders als Wilhelm bis zu seinem Liebesbrief meint – gerade nicht abgeschlossen, sondern erst im Beginnen. Drittens zeigt sich der paradigmatische Charakter des ersten Buchs in der besonderen Rolle des Unbekannten, der kurz vor dem finalen Konflikt in die Handlung eingreift. Er ist dabei ebenfalls doppelt codiert, indem er einerseits explizit als „Ursache“

28 Vgl. Wellbery 1996a, 622–625. Vgl. auch Pfeiffer 2008, 139–145; Schings 1984, 53 f.

(MA 5, 68) für eine entscheidende Zäsur in Wilhelms Entwicklung eingeführt wird. Andererseits verkörpert er als Abgesandter der Turmgesellschaft auch das Ziel der *Lehrjahre*, das künftig in jedem Buch figuriert wird. Von der kausalen Motivierung der *Theatralischen Sendung* ist der Akzent in den *Lehrjahren* also auf die finale Motivierung hin verschoben. Dass diese Verschiebung aber nicht als schließlich Erfüllung findende Ablösung zu denken ist, zeigt nicht nur Wilhelms Kindheitsgeschichte, sondern vor allem das Ende seiner Entwicklung. Bevor ich das Ende dieser Folge, das im siebten und achten Buch erzählt wird, genauer analysiere, möchte ich aber den Fokus auf ein Gegenmodell zu Wilhelms Entwicklung legen, das sich im sechsten Buch findet: den *Bekenntnissen einer schönen Seele*.

2.3 Alternative Folge: Die ‚Bekenntnisse einer schönen Seele‘

Nach dem ersten Buch variieren die *Lehrjahre* ihre Grundstruktur, indem neue Figuren verschiedene Positionen der paradigmatischen Struktur neu besetzen, die Wilhelms Entwicklung beschreibt. In einem sind sich die *Lehrjahre* aber bis zum Ende des fünften Buchs einig: In ihrem Zentrum steht die Entwicklung ihrer – gleichwohl durchaus geschwächten – Hauptfigur.²⁹ Auch wenn Wellbery postuliert, dass der Text sich „keiner schematischen Lektüre“ erschließt,³⁰ zeigt sich in diesen ersten fünf Büchern ein relativ schematisches Grundprinzip der *Lehrjahre*,³¹ das Wellbery selbst in der bereits erwähnten Metonymisierung beschreibt.³² Diese Metonymisierung avanciert in der Perspektive meiner Arbeit zu einer Art Katalysator der narrativen Folge, weil die Metonymie nicht nur verschiedene Figuren durch Attribute ersetzt, wie etwa die Uniform Mariane substituiert,³³ sondern auch verschiedene Figuren miteinander verbindet, sodass Mariane durch ihre Offiziersuniform mit dem Lieutenant, mit der „schöne[n] Amazone“ (MA 5, 224) und sogar mit Friedrich assoziiert werden kann. Dementsprechend wiederholt sich im zweiten Buch die Assoziation von Liebe und Theater in Philine als Personifikation des Luxus³⁴ und die auf die Turmgesell-

²⁹ Vgl. Pfeiffer 2008, 139.

³⁰ Wellbery 1996a, 615.

³¹ Vgl. auch Zumbusch 2012, 272; Vogl 2002, 35–38.

³² Vgl. Wellbery 1996a, 622–625. Diese Feststellung kann sich auf Friedrich Schlegel berufen: Vgl. Schlegel 1967, 134.

³³ Vgl. Kinzel 2000, 194–198. Zur Funktion des Crossdressings vgl. Tobin 2000, 124–131.

³⁴ Vgl. Drügh 2011, 154–159.

schaft hinweisende Diskussion um Fragen des Schicksals und Zufalls mit dem blinden Passagier der Wasserfahrt. Das dritte Buch besetzt diese Positionen mit der Gräfin und Jarno um, ohne aber beispielsweise Philine fallen zu lassen (vgl. MA 5, 188). Das vierte Buch schließlich führt Natalie und den bereits im ersten Buch erwähnten Serlo mit Aurelie ein und damit auch beide Sphären eng. Das fünfte Buch verdichtet diese Konfiguration mit dem Geist der *Hamlet*-Aufführung neben der Weiterführung von Aurelie und Serlo. Jedes Buch hat damit Anteil an einer metonymischen Verschiebung der narrativen Folge, die Wilhelm – ganz gemäß dem Initiationsschema des Bildungsromans – aus einer anfänglichen Krise und seiner Herkunftssphäre durch verschiedene, jeweils am Rand der Bücher auftretende Krisen in neue Sphären und auf die Theaterbühne führt. Gleichzeitig wird die Figur in ein immer dichter werdendes Netz aus Beziehungen verstrickt, das in seiner Auflösung auch das Ende der Initiation andeutet.

Doch mit dem sechsten Buch scheint sich dieses Verfahren mit den *Bekenntnissen einer schönen Seele* auf mehrfache Weise zu ändern. Erstens liegt ein Wechsel narrativer Ebenen vor, der intradiegetische Erzählungen gegenüber extradiegetischen Kommentaren bis in die darauffolgenden Bücher zunehmend bevorzugt³⁵ und darüber hinaus durch die Buchform, in der die *Bekenntnisse* vorliegen, deutlich stärker markiert ist als die bisherigen intradiegetischen Erzählungen wie Wilhelms Kindheitserzählung oder Aurelies Liebes- und Lebenserzählung. Die strukturelle Sonderstellung zeigt sich auch in der inneren Organisation des sechsten Buchs, das als einziges Buch der *Lehrjahre* ohne Kapitelgliederungen auskommt, sodass die narrative Funktion lediglich von der titelgebenden schönen Seele abhängt. Zweitens zeigt sich durch das autobiographische Format der *Bekenntnisse* eine abgeschlossene narrative Folge, die darüber hinaus eine alternative Folge zu Wilhelms Bildungsweg und Bildungsprogramm darstellt.³⁶ Als Modell für die Bildung einer selbstständigen Frau lässt diese Folge keine Verbindungen zu anderen Frauenfiguren des Romans zu, steht also in keiner metonymischen Beziehung zu ihnen und bildet auf struktureller Ebene kein Paradigma.³⁷ Diese alternative Folge ist aber keineswegs nur positiv konnotiert, was ihre narrative Rahmung zeigt. In den *Bekenntnissen einer schönen Seele* – so meine These – setzen die *Lehrjahre* ihre bisher auf Wilhelm fokussierte narrative Folge nur scheinbar aus. Denn die *Bekenntnisse* stellen die Folge durch Übersprung von Kausalität her, indem sie die Produktion von Kausalität und Finalität markieren. Sie tun das, indem sie das Prinzip der Folge explizit reflektieren, weil die schöne Seele sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie sich selbst stets treu

³⁵ Vgl. Zumbusch 2012, 275–277.

³⁶ Vgl. Breuer 2000, 233–266; Krings 2008, 169 f.

³⁷ Vgl. von Mücke 2015, 142–149, bes. 144–146; Pfeiffer 2008, 142–144; Egger 1997, 81 f.

bleibt und damit dem Schema einer wie auch immer gearteten Entwicklung prinzipiell zuwiderläuft. Ihre autobiographische Lebensgeschichte ist durchgehend final motiviert und hat darüber hinaus einen kausalen Ausgangspunkt im kranken Körper der Protagonistin. Damit stellen die *Bekenntnisse* aber auch Wilhelms Folge in Frage, die im siebten und achten Buch ihr zweifelhaftes Ende finden wird. Ich werde also zunächst kurz die narrative Rahmung des sechsten Buchs analysieren und anschließend die verschiedenen narrativen Verfahren skizzieren, mit denen die *Bekenntnisse* das Prinzip der Folge scheinbar außer Kraft setzen, um dieses dann doch – darin liegt ihr zentrales Paradox – auf einer zweiten Ebene wieder narrativ einzusetzen.

Die *Bekenntnisse einer schönen Seele* werden als Hommage an Susanna Katharina von Klettenberg gelesen – einer Pietistin im Umfeld der Herrnhuter Brüdergemeinde.³⁸ Das größte Problem ihrer narrativen Folge zeigt sich in der Modellierung von Körperlichkeit, indem der Text den Skandal des sprechenden Körpers inszeniert.³⁹ Gegenstände der *Bekenntnisse* sind nämlich zunächst nicht die verschiedenen Glaubensbekenntnisse der schönen Seele. Im Gegenteil: Ihr privilegiertes Objekt ist ihr kranker Körper, der als Symptom geistiger Zustände lesbar gemacht wird. Die für diese Lektüre zuständige Disziplin ist eine diätetisch verstandene und protopsychologisch argumentierende Medizin. Mit der Betonung des kranken Körpers, der die Schönheit der Seele geradezu bedingt, hängt die medizinische Rahmung der *Bekenntnisse* zusammen. Keineswegs stammt der Titel der Lebensgeschichte nämlich von der Verfasserin selbst, sondern von einem Arzt, der Wilhelm und Aurelie den Text anvertraut. Der Kontext dieser Übergabe ist höchst prekär. Im Zuge der Behandlung des „deutliche Spuren des Wahnsinns“ (MA 5, 336) zeigenden Harfners kommt die Konversation zwischen Wilhelm und dem Arzt „natürlich auf die Methode, Wahnsinnige zu kurieren“ (MA 5, 347). Während der Geistliche, bei dem der Harfner quasi hospitalisiert ist, eine Therapie durch ein „tätiges Leben“ (ebd.) favorisiert, meint der Arzt, dass „wahrhaft religiöse Gesinnungen“ (MA 5, 350) für Patienten mit „einer nicht ganz herzustellenden kränklichen Anlage“ (ebd.) förderlich seien.

Die *Bekenntnisse einer schönen Seele* werden als ein solcher Fall und damit als Fallgeschichte in die *Lehrjahre* eingeführt. Der Erzähler enthält sich seiner Bewertung (vgl. MA 5, 355), inkorporiert das Buch aber dem Roman und unterbricht damit Wilhelms *Lehrjahre*. Mit gutem Grund, denn zumindest für Aurelie ist ihre Lektüre fatal: Sie stirbt unvermittelt, nachdem ihr „heftige[s] und trotzige[s] Wesen [...] auf einmal gelinder“ wurde (ebd.). Die *Bekenntnisse einer schö-*

³⁸ Vgl. Gutjahr 2011, 48 f.

³⁹ Vgl. Felman 2003; Strowick 2009, bes. 87–93.

nen Seele sind so nicht nur die Diagnose des titelgebenden Arztes, sondern auch im Zuge von Aurelies „diätetische[r] und medizinische[r] Behandlung“ (MA 5, 350) ein höchst prekäres *pharmakon*.⁴⁰ Damit nicht genug: Die pietistischen Selbstpraktiken der *Bekenntnisse* werden in der Rahmenhandlung durchaus problematisiert, wenn nicht ironisiert. Denn der Arzt schildert – verbunden mit der Übergabe des Manuskripts – den Fall eines Grafen, der Gefahr läuft, „unter die Herrenhuter zu gehen“ (MA 5, 349), nachdem er seinen vermeintlichen Doppelgänger erblickt hat und nun unter melancholischen Zuständen leidet. Der vermeintliche Doppelgänger war aber niemand anderes als Wilhelm selbst, der in der Kleidung des Grafen in den ehelichen Gemächern platziert wurde – in der Hoffnung, die Gräfin zu verführen. Wilhelm sieht sich in größter Verwirrung freilich zu „umständliche[m] Bekenntnis“ (ebd.) von seiner Rolle in dieser Intrige veranlasst. Damit ist die Komplexität nur angedeutet, welche die *Bekenntnisse einer schönen Seele* in die *Lehrjahre* integrieren. Sie sind als Fallgeschichte sowohl Diagnose als auch Dokument einer Therapie, die in der Rahmenhandlung weitreichende Folgen hat: den Tod Aurelies, die Aufdeckung der Intrige um Wilhelm und die Gräfin sowie schließlich im achten Buch die geplante Hochzeit von Wilhelm und Natalie, der Nichte der schönen Seele.

Neben dieser narrativen Rahmung, welche die sonst weitgehend chronologisch strukturierte narrative Folge der *Lehrjahre* prominent unterbricht, haben die *Bekenntnisse* eine andere Struktur als die *Lehrjahre*, weil sie dem Prinzip der Folge bereits durch die titelgebende Charakterisierung des bekennenden Ichs widersprechen: Eine schöne Seele ist; sie entwickelt sich genau so wenig wie sie gebildet wird. Mit dem Begriff der schönen Seele rekurriert der Text bekanntlich neben der bereits in der Antike als *Kalokagathia* formulierten Harmonie vom Wahren, Guten und Schönen auch auf die *belle âme* in Rousseaus *Julie ou la nouvelle Héloïse*. Mit Christoph Martin Wieland avanciert sie zum empfindsamen Modewort, das Friedrich Schiller in *Über Anmut und Würde* philosophisch verankert: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“.⁴¹ Während Grazie in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts Schönheit in der Bewegung bezeichnet, liegt das Grundproblem des Modells in seiner Statik.⁴² Denn eine schöne Seele hat „kein andres Verdienst, als daß sie ist“,⁴³ weil man nicht zu einer schönen Seele werden kann, sondern entweder

⁴⁰ Vgl. Egger 2001, 31–35, 226–231.

⁴¹ Schiller 1992, 371. Zur psychoanalytischen Karriere dieses auf Ausgleichs abzielenden Ideals und seinen Kosten, wie sie Goethes Lyrik verhandeln vgl. Goebel 2009, 15–57; von Mücke 2015, 143 f.

⁴² Vgl. Kleiner 2010, 199–203; Goebel 2006, 48 f.

⁴³ Schiller 1992, 370.

eine ist oder eben keine. Trotzdem – und darin liegt das Paradox der *Bekenntnisse* – stellt das sechste Buch eine narrative Folge dar, die davon Rechenschaft ablegt, wie man eine schöne Seele *wird*. Allerdings entsprechen die Bekenntnisse keinem Sündenbekenntnis. Weil sie nur werden kann, was sie ist, empfindet die schöne Seele der *Lehrjahre* dementsprechend nämlich niemals Reue (vgl. MA 5, 390, 422). Eine solche Reue sieht etwa das Hallische Bekehrungssystem vor, dem sich die schöne Seele für kurze Zeit unterwirft, bevor sie die Herrnhuter Gemeinde entdeckt (vgl. MA 5, 390). Doch für sie gibt es kein Gesetz außer ihrem „Trieb“, der sie „immer recht führet“ (MA 5, 422), und folglich kennt sie keinen Widerspruch mit sich selbst. Ohne diesen Widerspruch kann die schöne Seele aber weder bekehrt noch therapiert werden. Doch sie empfindet nicht nur keine Reue, sondern sie hat nicht einmal einen Begriff von Sünde, dem „nie erklärte[n] böse[n] Ding“ (MA 5, 391).⁴⁴ Wie passt dieses in ihrer Harmonie gewissermaßen statische und sich immer selbst erfüllende Modell zur narrativen Folge eines Bildungsromans im weiteren Sinn und zu einer Autobiographie im engeren? Pointierter gefragt: Was hat eine schöne Seele überhaupt zu bekennen außer ihrem Glauben, der doch notwendig an begriffliche Grenzen stößt (vgl. MA 5, 396)?

Genau an dieser Frage arbeitet sich Goethes Text ab, indem er gegen die Vorstellung umfassender Harmonie durchaus die Brüche der schönen Seele betont. Einerseits inszeniert er sie nämlich trotz der Statik des Begriffs als Entwicklungsgeschichte und führt andererseits die Kosten auf, mit denen ihr spiritueller Zustand verbunden ist. Insbesondere scheint die spirituelle Entwicklung der Protagonistin von ihrer morbiden Körperlichkeit abzuhängen. Körperliche Gebrechen werden gar als Geburtshelfer der schönen Seele und als kausaler Ausgangspunkt ihrer *Bekenntnisse* inszeniert: Als Achtjährige wird die Figur schwer krank, die Zeit vor ihrer Krankheit entzieht sich ihrer Erinnerung. Das neun Monate dauernde Krankenlager – inszeniert als zweite Gravidität – nutzt die Figur einerseits zu umfangreicher Lektüre vor allem der Bibel mit ihren „[b]edenkliche[n] Stellen“ (MA 5, 362) und zu gemeinsamen Studien mit ihrem Vater, der ihr nicht nur anatomische Präparate, „Menschenhaut, Knochen, Mumiën und dergleichen“ (MA 5, 360) aufs Bett legt, sondern auch „Vögel und Tiere, die er auf der Jagd erlegte“ (ebd.). Auf Drängen ihrer Mutter lernt sie Kochen, aber lieber nutzt sie den Küchentisch als Seziertisch, um weiteres medizinisches Wissen zu erwerben: „Ein Huhn, ein Ferkel aufzuschneiden, war für mich ein Fest. Dem Vater brachte ich die Eingeweide und er redete mit mir darüber wie mit einem jungen Studenten, und pflegte mich oft mit inniger Freu-

⁴⁴ Vgl. Dane 2011.

de seinen mißratenen Sohn zu nennen“ (MA 5, 362).⁴⁵ Obwohl sie während ihrer Krankheit Gott zu ihrem Vertrauten macht, beginnt sie, „die Welt zu sehen“ (MA 5, 365) und die „Empfindungen für den Unsichtbaren“ (MA 5, 366) zu vergessen. Sie verlobt sich und löst die Verlobung, als sie einen „Streit in [ihrer] Seele“ (MA 5, 380) entdeckt. An dieser Stelle zeigt sich auch ein narrativer Bruch in den *Bekenntnissen*, der mit einer Reihe von rhetorischen Fragen eingeleitet wird:

Darf ich hier das Gesetz einer bloß historischen Darstellung überschreiten, und einige Betrachtungen über dasjenige machen, was in mir vorging? Was konnte das sein, das meinen Geschmack und meine Sinnesart so änderte, daß ich im zwei und zwanzigsten Jahre, ja früher, kein Vergnügen an Dingen fand, die Leute von diesem Alter unschuldig belustigen können? Warum waren sie mir nicht unschuldig? Ich darf wohl antworten: eben weil sie mir nicht unschuldig waren, weil ich nicht wie andre meines gleichen unbekannt mit meiner Seele war. Nein, ich wußte aus Erfahrungen, die ich ungesucht erlangt hatte, daß es höhere Empfindungen gebe, die uns ein Vergnügen wahrhaftig gewährten, das man vergebens bei Lustbarkeiten sucht, und daß in diesen höhern Freuden zugleich ein geheimer Schatz zur Stärkung im Unglück aufbewahrt sei. (MA 5, 380)

In den rhetorischen Fragen zeigt sich das Paradox der schönen Seele, die hier eine Grenzüberschreitung markiert, wie sie gleichwohl für die gesamten *Bekenntnisse* strukturbildend ist: Indem die schöne Seele ihre Lebensgeschichte zu einer Folge von Seelenzuständen verbindet und sich gleichzeitig sowohl von sich selbst in Gestalt ihres erzählten Ichs als auch von ihrer Umgebung abgrenzt, analysiert sie ihren eigenen spirituellen Zustand und unterlegt ihm und den daraus resultierenden Reaktionen auf die Welt Notwendigkeit. Der Rückzugsort dieser Abgrenzung, der gleichzeitig Kontinuität zwischen erzählendem und erzähltem Ich stiftet, ist die Seele, die keinen „Zwang“ (MA 5, 382) mehr erlaubt, den ihr die Verlobung aufgenötigt hatte.

Gleichwohl entwickelt sich die schöne Seele in verschiedenen Stadien, und weil sie „ganz ohne System“ (MA 5, 389) ihres „eigenen Selbsts, ohne fremde Formen in reinen Zusammenhang“ (ebd.) nicht habhaft werden kann, unterwirft sie sich – allerdings erfolglos – dem bereits erwähnten „hallischen Bekehrungssystem“ (MA 5, 390). Erfolglos ist dieses Bekehrungssystem, weil es die Akzeptanz der Sündhaftigkeit zur Voraussetzung macht und so *confessio* und *conversio* aneinanderbindet:⁴⁶

Das alles traf bei mir weder nahe noch ferne zu. Wenn ich Gott aufrichtig suchte, so ließ er sich finden, und hielt mir von vergangenen Dingen nichts vor. Ich sah hinten nach wohl

⁴⁵ Vgl. Stephan 2004, 189–204.

⁴⁶ Vgl. von Mücke 2015, 145 f.

ein, wo ich unwürdig gewesen und wußte auch, wo ich es noch war; aber die Erkenntnis meiner Gebrechen war ohne alle Angst. Nicht einen Augenblick ist mir eine Furcht vor der Hölle angekommen, ja die Idee eines bösen Geistes und eines Straf- und Quälortes nach dem Tode konnte keinesweges in dem Kreise meiner Ideen Platz finden. (MA 5, 390)

Die morbide Körperlichkeit der schönen Seele ist bezeichnend, weil sie Verbrechen mit Gebrechen generalisierend substituiert.⁴⁷ Doch die körperlichen Gebrechen sind es gerade, die sie Gott finden lassen und ihr nicht den Zugang verwehren. Erfolglos ist das Hallische Bekehrungssystem also, weil die schöne Seele den Begriff der Sünde als Verbrechen gegen Gott umdeutet: als Gebrechen für Gott.

Gleichwohl bleibt die Konstellation der Sünde für die nächste Stufe ihrer spirituellen Entwicklung virulent. Denn für Philo, einen „Mann von Geist, Herz und Talenten“ (MA 5, 392), wird sie eine Art Beichtmutter. Seine Position im Entwicklungsnarrativ der schönen Seele zeigt Philo vor allem in „gewissen Bekenntnissen“ (MA 5, 393), die ihr einen Begriff von der „Wirklichkeit der Sünde“ (MA 5, 394) geben. Und diese Sünde hat es in sich, weil in ihr sogar die großen Verbrecher der Zeit schlummern: „ein Girard, ein Cartouche, ein Damiens und welches Ungeheuer man nennen will“ (ebd.). Dass mit Jean-Baptiste Girard ausgerechnet die Verführung eines Beichtkindes thematisch wird, deutet an dieser Stelle die Art der Sünde an, die die schöne Seele als Beichtmutter Philos zu begehen im Stande scheint.⁴⁸ Auch wenn die homodiegetische Erzählerin die Gefahr durch die Sünde sofort pathologisiert, mit medizinischem Vokabular als „Anlage zur Krankheit“ (ebd.) rationalisiert und sich Gott als „große[m] Arzt“ (ebd.) anvertraut, wird an dieser Stelle deutlich, dass Bekehrung und Bekenntnis zusammenhängen. In ihrer potenziellen Sündhaftigkeit liegt nämlich auch die Voraussetzung für ihre weitere spirituelle Entwicklung.

Dabei wird aber auch deutlich, dass diese Entwicklung ausschließlich heteronom funktioniert. Lediglich das Innere der Figur wird zu einem Feld der Entwicklung, die von außen zwar durch verschiedenste Ereignisse – vor allem Todesfälle – ausgelöst wird, aber dabei immer völlig auf sich selbst bezogen ist und in pietistischen Selbsttechniken ihr Instrument findet. Entsprechende Anleitungen findet sie in den Schriften der Herrnhuter Gemeinde, die nicht nur dazu dienen, „um ein psychologisches Phänomen kennen zu lernen“ (MA 5, 398), sondern auch um „überflüssige Nahrung für [ihre] Einbildungskraft“ (MA 5, 399) zu finden. Äußerlich hingegen ist die schöne Seele alles andere als

⁴⁷ Wie das Grimm'sche Wörterbuch verzeichnet, meint Gebrechen sowohl Fehler als auch Krankheit, schwächt aber die Bedeutung Sünde entschieden ab. URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=gebrech> [31. 08. 2018].

⁴⁸ Vgl. MA 5, 795.

wirksam, sondern bleibt auf sich selbst bezogen. Ihre ästhetische Bildung wird so letztlich durch ihre Selbstbezüglichkeit verhindert, die Wilhelms ästhetischer Präpotenz im ersten Buch in erstaunlichem Maße ähnelt. Denn auf die Kunstwerke, die ihr Onkel der schönen Seele zusendet, reagiert sie ebenso wie auf alles andere, was ihr zustößt:

Ich war zu sehr gewohnt, mich mit mir selbst zu beschäftigen, die Angelegenheiten meines Herzens und meines Gemütes in Ordnung zu bringen, und mich davon mit ähnlich gesinnten Personen zu unterhalten, als daß ich mit Aufmerksamkeit ein Kunstwerk hätte betrachten sollen, ohne bald auf mich selbst zurück zu kehren. Ich war gewohnt, ein Gemälde und einen Kupferstich nur anzusehen, wie die Buchstaben eines Buchs. Ein schöner Druck gefällt wohl, aber wer wird ein Buch des Druckes wegen in die Hand nehmen? So sollte mir auch eine bildliche Darstellung etwas sagen, sie sollte mich belehren, rühren, bessern, und der Oheim mochte in seinen Briefen, mit denen er seine Kunstwerke erläuterte, reden was er wollte, so blieb es mir doch immer beim Alten. (MA 5, 413)

Die schöne Seele ist also resistent gegen das ästhetische Bildungsprogramm ihres Onkels, weil ihre „eigene Natur“ (MA 5, 413) sie im Fokus auf sich selbst verharren lässt. Dementsprechend ist ein Leben in der Herrnhuter Gemeinde auch keine Option, weil sie dort nicht findet, was sie sich vorstellt (MA 5, 416). „Freiheit“ (ebd.) besteht für die schöne Seele eben auch in einer konsequenten Ausblendung all dessen, was ihre Innerlichkeit bedroht. Das stärkste Feld dieser Freiheit ist der eigene Körper, den sie „als einen äußern Gegenstand“ (MA 5, 417) ansieht und dementsprechend dressiert.⁴⁹ Damit bleibt die schöne Seele – die trotz ihrer morbiden Konstitution die meisten ihrer Verwandten und Geliebten bezeichnenderweise überlebt – dennoch notorisch auf ihren kranken Körper bezogen, den sie mehrfach als „Grund“ (MA 5, 360) ihrer spirituellen Konstitution anführt.

Anlässlich der Kinder ihrer früh versterbenden Schwester, welche die schöne Seele mit Wilhelms Entwicklung verbinden, reflektiert die schöne Seele das Erziehungsprogramm schließlich explizit. Denn die Erziehung der Kinder wird durch einen Abbé geleitet, der sie „an verschiedenen Orten [...] bald hier bald da“ (MA 5, 421) bildet und dabei einen bestimmten Plan verfolgt:

Ich konnte anfangs keinen Plan in dieser Erziehung sehn, bis mir mein Arzt zuletzt eröffnete: der Oheim habe sich durch den Abbé überzeugen lassen, daß, wenn man an der Erziehung des Menschen etwas tun wolle, müsse man sehen, wohin seine Neigungen und seine Wünsche gehen? sodann müsse man ihn in die Lage versetzen, jene, sobald als möglich zu befriedigen, diese, sobald als möglich zu erreichen, damit der Mensch, wenn er sich geirrt habe, früh genug seinen Irrtum gewahr werde, und wenn er das getroffen

⁴⁹ Vgl. Wokalek 2011, 327 f.

hat, was für ihn paßt, desto eifriger daran halte und sich desto emsiger fortbilde. Ich wünsche daß dieser sonderbare Versuch gelingen möge, bei so guten Naturen ist es vielleicht möglich. (MA 5, 421)

Beschleunigung der Folge ist also das Programm dieser Erziehung, in der das Ziel zum Prüfstein für Erfolg oder Irrtum wird. Gleichzeitig werden über dieses Programm Ziel und Irrtum in den einzelnen Entwicklungsstadien eigentlich ununterscheidbar.⁵⁰ Damit steht das Erziehungsprogramm der Neffen und Nichten diametral der Selbstbezüglichkeit entgegen, die sich die schöne Seele auferlegt hat, für die Grund und Ziel immer in sich und in Gott vereint liegen. Einen Irrtum zu erkennen oder Harmonie durch etwas anderes als spirituelle Selbsttechniken und den Rückzug aus der Welt herzustellen, steht für die schöne Seele mit Ausnahme ihrer eigenen potenziellen Sündhaftigkeit schlicht nicht zur Debatte. Aus diesem Grund wird die schöne Seele auch „für gefährlich“ (ebd.) eingestuft und von den Kindern ferngehalten.

Die Harmonie der schönen Seele hat also ihre Kosten, die sich in der narrativen Anlage der *Bekenntnisse* und ihrer Rahmung in den *Lehrjahren* zeigen. Einer Entwicklung im Sinne des Bildungsprogramms der Turmgesellschaft stehen sie diametral entgegen. Damit zeigen die *Bekenntnisse* nicht nur die Kosten ihrer eigenen Diätetik auf, sondern weisen auch auf die negative Seite der Turmgesellschaft hin, die für Frauen und vor allem für autonome Frauen nicht offensteht. Gleichzeitig weist das Format der *Bekenntnisse* aber auch auf die Turmgesellschaft insofern voraus, als sie institutionell auf Bekenntnisse bezogen bleibt. Denn sämtliche autobiographischen Schriften der Turmgesellschaften sind explizite „Konfessionen“ (MA 5, 550). Die Vorgeschichte der Turmgesellschaft liegt in „mystischen Eindrücke[n]“ (ebd.), wie sie in den *Bekenntnissen einer schönen Seele* dargelegt werden. Insofern ist das sechste Buch keine Digression der *Lehrjahre*, sondern ihr negatives Zentrum. Dass dieses negative Zentrum ausgerechnet in Gestalt einer autobiographischen Lebensgeschichte präsentiert wird, die durchgehend final erzählt wird und darüber hinaus in der morbiden Körperlichkeit der Protagonistin ihren kausalen Ausgangspunkt hat, deutet darauf hin, dass es sich mit den *Bekenntnissen* auch um eine alternative narrative Folge zum Initiationsschema des Bildungsromans handelt.

2.4 Das doppelte Ende der Folge: Die Schließung der ‚Lehrjahre‘?

Nach dem Gegenentwurf der *Bekenntnisse einer schönen Seele* kommt die narrative Folge in den letzten beiden Büchern der *Lehrjahre* zu ihrem Ende, indem

⁵⁰ Vgl. Zumbusch 2012, 282–284.

Wilhelm das Ziel seines Bildungsgangs erreicht. Gleichzeitig wird dieses Ziel der Integration in die Turmgesellschaft durch die Erzählung in Frage gestellt, was ich im letzten Abschnitt meiner Argumentation zeigen will.⁵¹ Grob folgen die beiden letzten Bücher dabei einer doppelten Struktur: Während das siebte Buch die Anspielungen und Beziehungen der in den ersten sechs Büchern eingeführten Figuren und Verhältnisse auflöst, problematisiert das achte Buch diese Auflösung insofern, als Wilhelm trotz aller Schließung noch nicht am Ziel seines Bildungswegs ist. Dementsprechend analysiere ich in zwei Schritten das doppelte Ende der Folge, welche die ‚Meisterschaft‘ der Figur narrativ demontiert.

Das siebte Buch löst die bisher für jedes Buch charakteristischen Interventionen der Turmgesellschaft als das geheime Zentrum von Wilhelms Bildungsgang in einer maximal konzentrierten Reihe auf und verbindet sie so im Syntagma der narrativen Folge. Dass aber die narrative Folge gegen diese Auflösungen im Sinne einer Teleologie nicht auf begrifflicher Ebene, sondern auf der Ebene narrativer Verfahren Einspruch erhebt, soll meine Analyse zeigen. Eine, wenn nicht die zentrale Frage des siebten Buchs sind Verwandtschaftsbeziehungen, deren Zusammenhang bereits in den *Bekenntnissen einer schönen Seele* angedeutet wurde und die so zu einem Schlüssel der Entdeckungen des siebten Buchs avanciert. Die erste Auflösung begegnet Wilhelm bereits am Anfang des ersten Kapitels, wo er auf dem Weg zu Lotharios Landgut den Geistlichen des zweiten Buchs wiedertrifft, der sich nun als katholischer Abbé entpuppt und nicht als „lutherische[r] Landgeistliche[r]“ (MA5, 423), für den Wilhelm ihn bis dahin gehalten hat. Mit „einem Lächeln“ (MA 5, 424) fordert er Wilhelm auf, seinem Bildungsweg – „das nächste zu tun was vor uns liegt“ (ebd.) – zu folgen, ohne „sich davon Rechenschaft geben zu wollen“ (ebd.). Die zweite Auflösung folgt sofort nach der Ankunft auf dem Landgut, wo Wilhelm Jarno wiederbegegnet, um anschließend auf einen Wundarzt zu treffen. Dieser Arzt erinnert Wilhelm wegen seiner Tasche an den „alten Chirurgus [...], der ihn in jenem Walde verbunden hatte“ (MA 5, 430), auch wenn er seine Identität abstreitet und die Tasche „in einer Auktion gekauft“ (ebd.) haben will.⁵² Kaum wird Wilhelm zum „Augenzeuge[n]“ (MA 5, 431) eines Duells, dem sich Lothario gestellt hat, werden die Verwandtschaftsverhältnisse zum ersten Mal expliziert. Denn „[v]on diesem Augenblicke an ward unser Freund [Wilhelm] im Hause, als gehöre er zur Familie, behandelt“ (ebd.).

Das dritte Kapitel deckt schließlich auf, dass die Wilhelm in den vorherigen Büchern begegneten Figuren ebenfalls Teil einer Familie sind: Der Graf, den Wilhelms Auftritt als vermeintlicher Doppelgänger in Melancholie gestürzt hat,

⁵¹ Vgl. Schutjer 2001, 117–162, bes. 154–162.

⁵² Vgl. zu den Implikationen für die *Wanderjahre*: Böhme 1998, 179–183.

ist niemand anderes als Lotharios Schwager und die Gräfin damit dessen Schwester (vgl. MA 5, 434). Wilhelm erhält einen neuen Auftrag, indem er Lydie – den Grund für Lotharios Duell – aus Lotharios Gesellschaft entfernen soll, und dabei hofft, „seine Amazone“ (MA 5, 443) wiederzufinden. Dass sich Wilhelm hier keineswegs moralisch einwandfrei verhält, sondern „hinterlistig“ (MA 5, 441) handelt, seinen Auftrag freilich trotzdem für „ein Werk einer ausdrücklichen Schickung“ (ebd.) und deshalb für gerechtfertigt hält, zeigt der Erzählerkommentar hier deutlich. Der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler ist also durchaus in der Lage, sowohl Wilhelms Disposition als auch das Bildungsprogramm der Turmgesellschaft kritisch zu kommentieren.⁵³ Statt seine Amazone findet Wilhelm in Therese aber lediglich eine perfekte Haushälterin, die sich zwar ebenfalls gerne in „Mannskleider[n]“ (MA 5, 456) zeigt, aber vor allem von ihren Gefühlen für Lothario berichtet. Abermals greift der Erzähler ordnend ein, in dem er die „umständlich[e]“ (MA 5, 462) Erzählung kürzt. Nachdem Wilhelm schließlich erfährt, dass Felix nicht Lotharios Sohn ist, lässt er sich von Lothario überzeugen, sich des Kindes anzunehmen. Zwar kränkt ihn Jarnos gleichzeitiger Vorschlag, das Theater zu verlassen, in seiner „Eigenliebe“ (MA 5, 471), wie wiederum der Erzähler bewertet, doch „[m]an ward einig, daß er bald abreisen sollte“ (ebd.), um Mignon und Friedrich zu holen.

Dabei trifft er auf Marianes ehemalige Dienerin Barbara, die ihm von Marianes Tod im Kindbett berichtet und ihn davon überzeugen will, dass Felix sein Sohn ist.⁵⁴ Barbaras Erzählung ist dabei überdeutlich als unzuverlässig markiert. Zunächst inszeniert sie eine makabre Erzählszene mit drei Gläsern Champagner, wobei sie eines für die Verstorbene reserviert, und beruft sich explizit auf Wilhelms Kindheitserzählungen aus dem ersten Buch, worauf Wilhelm heftig reagiert, indem er sie als „Sibylle! Furie!“ (MA 5, 477) beschimpft und damit ebenfalls auf das erste Buch rekurriert, wo Norbergs abschließende Notiz Barbara in ihrer Funktion als Kupplerin ebenfalls als „Sibylle“ (MA 5, 74) bezeichnet. Aus der Prophetin ist damit auch eine Rachegöttin geworden, die den vermeintlichen Fluch über Wilhelm spricht. Wilhelm ist darum nicht geneigt, ihr die Geschichte von Marianes Treue zu glauben und tut sie als „Märchen“ (MA 5, 478) ab. Als er schließlich doch durch Briefe von Mariane und Briefe von Norberg an Mariane überzeugt ist, bezweifelt Madame Melina Barbaras Zuverlässigkeit, weil sie Aurelie glauben machen wollte, „Felix sei ein Sohn Lotharios“ (MA 5, 487). Darüber hinaus hat sie Geld veruntreut (MA 5, 489), indem sie Norberg ebenfalls als Vater ins Spiel gebracht hat. Vaterschaft ist – so zeigt dieser Passus – maximal prekär.⁵⁵

⁵³ Vgl. anders Zumbusch 2012, 276 f.

⁵⁴ Vgl. Zumbusch 2011, 282–284.

⁵⁵ Vgl. Krimmer 2004.

Im letzten Kapitel des siebten Buchs erfolgt schließlich die ultimative Auflösung der narrativen Folge, indem Wilhelm in die Geheimnisse des Turms eingeweiht wird und seine Lehrjahre für abgeschlossen erklärt werden. Diese Auflösung zeigt ein Paradox der Turmgesellschaft, die zwar gegen das Theater als Institution der Bildung agitiert, aber theatrale Mittel einsetzt, um Wilhelms Initiation zu zelebrieren.⁵⁶ Im Zentrum der Turmgesellschaft findet sich nämlich ein Saal, den Wilhelm betritt, indem er aus „einem dunkeln und engen Behältnisse“ (MA 5, 495) tritt und „den Teppich“ (ebd.) aufhebt:

Der Saal, in dem er sich nunmehr befand, schien ehemals eine Kapelle gewesen zu sein, an statt des Altars stand ein großer Tisch, auf einigen Stufen mit einem grünen Teppich behangen, darüber schien ein zugezogener Vorhang ein Gemälde zu bedecken; an den Seiten waren schön gearbeitete Schränke mit feinen Drahtgittern verschlossen, wie man sie in Bibliotheken zu sehen pflegt, nur sah er an statt der Bücher viele Rollen aufgestellt. (MA 5, 495)

Hinter dem Vorhang befindet sich kein Gemälde und kein Altarbild, sondern „innerhalb eines Rahmens, eine leere, dunkle Öffnung“ (ebd.): eine Bühne. Auf dieser Bühne konzentriert sich Wilhelms Lebenslauf, der in den ersten fünf Büchern erzählt wurde. Denn nicht nur die „nicht ganz unbekannte Stimme“ (ebd.), die ihn in den Raum ruft, verweist auf seine Vergangenheit, sondern vor allem auch die Figuren, die auf der Bühne im Zentrum der Turmgesellschaft auftreten. Hier wird deutlich, dass auf allen Abschnitten von Wilhelms Bildung Agenten der Turmgesellschaft ihre Finger im Spiel hatten. In den Pausen zwischen den Auftritten hat Wilhelm „Zeit nachzudenken“ (MA 5, 496). Denn eigentlich ist er die Hauptfigur der Inszenierung, die nicht nur die Spielleiter seiner Erziehung auf die Bühne bringt, sondern ganz auf ihn zugeschnitten ist, weil Sitzplatz und Beleuchtung durch den Raum so reguliert werden, dass die Wirkung auf Wilhelm kalkulierter Teil der Inszenierung ist.

Aus dem ersten Buch tritt der Mann auf, der den Verkauf der Kunstsammlung vermittelt hatte, was Wilhelm dazu bringt, das motivierende Prinzip seiner Lebensgeschichte zu reflektieren: „Sonderbar! sagte er bei sich selbst, sollten zufällige Ereignisse einen Zusammenhang haben? und das, was wir Schicksal nennen, sollte es bloß Zufall sein?“ (ebd.). Statt sein Schicksal – Wilhelms Lieblingsthema – zu bemühen, wird der Zufall zum Ausgangspunkt der Reflexion seiner Lebensgeschichte. Zufällig ist in der Reihe aber nichts mehr. Denn schon als zweite Figur tritt der „Landgeistliche[]“ (ebd.) des zweiten Buchs auf, der über die „Weisheit der Lehrer“ (ebd.) spricht und das Bildungsprogramm der Turm-

⁵⁶ Die Welten der *Lehrjahre* sind deshalb nicht so klar getrennt, wie vor allem die ältere Forschung behauptet hat. Vgl. exemplarisch Sorg 1983, 70–79.

gesellschaft, das bereits verschiedentlich angeklungen ist, über die Funktion des Irrtums auf den Punkt bringt. Dabei sieht die Figur dem Abbé nur ähnlich, scheint aber „nicht dieselbe Person“ (ebd.) zu sein, was wiederum für den Inszenierungscharakter der Szene spricht. Wilhelm hat wieder Zeit nachzudenken und den Irrtum – das Theater – auf sich selbst zu beziehen. Doch bereits das dritte Bild variiert dieses Programm, indem der Offizier aus dem dritten Buch auftritt, der Bildung mit „Menschen [...], zu denen man Zutrauen haben kann“ (ebd.), verbindet. Dass nun auch der Offizier im Zentrum der Turmgesellschaft auftaucht, ist für „Wilhelmen völlig ein Rätsel“ (MA 5, 496 f.), sodass er sich zum ersten Mal fragt, ob nicht weniger Zufall, sondern pädagogischer Plan hinter seiner Bildung steckt. Sofort antwortet es aus der Turmgesellschaft: „Rechte nicht mit uns! rief eine Stimme; Du bist gerettet, und auf dem Wege zum Ziel; Du wirst keine Deiner Torheiten bereuen und keine zurück wünschen, kein glücklicheres Schicksal kann einem Menschen werden.“ (MA 5, 497) Die unanschauliche Stimme legt also offen, dass die Turmgesellschaft – nur angedeutet in der ersten Person Plural – Wilhelms Schicksal fabriziert hat, dass sie hinter dem steckt, was Wilhelm so persistent Schicksal nennt und schließlich geneigt war, für Zufall zu halten. Diese Reflexionsstufe, die Wilhelm nicht nur bildet, sondern Einblick in die Bedingungen seiner Bildung gewährt, steigert die theatrale Anordnung durch einen weiteren Ebenenwechsel, indem sie den „alte[n] König von Dänemark“ (ebd.) auftreten lässt.⁵⁷ Denn der Geist von Hamlets Vater spielt eine Schlüsselrolle in der *Hamlet*-Inszenierung des fünften Buchs, wo Wilhelm weniger Hamlet als sich selbst spielt und deshalb „Ähnlichkeit mit der Stimme seines Vaters zu bemerken“ (MA 5, 323) glaubt.⁵⁸ Wenn die Turmgesellschaft hier also genau die Bühnenfigur auf ihre eigene Bühne bringt, die Wilhelm auf dem Höhepunkt seiner Theaterkarriere zeigt und dabei gleichzeitig auf ihn selbst zurückwirft, steigert sich die Inszenierung durch die letztlich unentscheidbare Kippfigur zwischen Leben und Bühne in einen Moment der Initiation.⁵⁹

Ich bin der Geist Deines Vaters, sagte das Bildnis, und scheide getrost, da meine Wünsche für Dich, mehr als ich sie selbst begriff, erfüllt sind. Steile Gegenden lassen sich nur durch Umwege erklimmen, auf der Ebene führen gerade Wege von einem Ort zum andern. Lebe wohl, und gedenke mein, wenn Du genießest, was ich Dir vorbereitet habe.

⁵⁷ Dass hier lediglich männliche Figuren auf die Bühne gebracht werden und Natalie – in der paradigmatischen Struktur der *Lehrjahre* ebenfalls im vierten Buch prominente Agentin der Turmgesellschaft – fehlt, zeigt eine Asymmetrie zwischen Struktur und Figuren an: Die *Lehrjahre* entsprechen in ihrer Struktur so keineswegs den Normen der Turmgesellschaft.

⁵⁸ Zu *Hamlet* als Drama der Erkenntnis, das weitreichende Folgen für den Verlauf der *Lehrjahre* hat; vgl. Bornmüller 2013.

⁵⁹ Vgl. Kittler 1978, 89.

Wilhelm war äußerst betroffen, er glaubte die Stimme seines Vaters zu hören, und doch war sie es auch nicht, er befand sich durch die Gegenwart und die Erinnerung in der verworrensten Lage. (MA 5, 497)

Die Umschrift des *Hamlet*, welche die Turmgesellschaft hier vornimmt, ist äußerst aufschlussreich, weil sie den Zustand aktualisiert, in den Wilhelm als Schauspieler mit „wunderbaren Empfindungen und Erinnerungen“ (MA 5, 323) gerät und mit einer Inversion der Shakespeare'schen Konfiguration von Rache und Schwur konfrontiert. Gleichwohl setzt dieses Arrangement Wilhelm in die „verworrenste[] Lage“ (MA 5, 497) und beendet die Vorstellung.

Diese Vorstellung komprimiert die verschiedenen Stadien in Wilhelms Entwicklung. Dass hier eine Entwicklung dargestellt wird, hängt aber von der ästhetischen Motivierung ab, die das theatrale Setting mit dem sich immer schneller, stärker und heftiger öffnenden und schließenden Vorhang leistet. Die Kritik am Theater wird mit Mitteln des Theaters vorgebracht.⁶⁰ Die Summe dieser Entwicklung zieht der Lehrbrief, den der – von einem unbestimmten Ort – hervortretende Abbé an Wilhelm übergibt. Der Lehrbrief selbst aber enthält keineswegs die Erzählung von Wilhelms Werdegang, ist also – anders als das *Deutsche Wörterbuch* definiert – kein „zeugnis das einer sein handwerk rechtmäszig erlernt hat“.⁶¹ Und um die „grundzüge einer lehre“⁶² zu finden, wie das Wörterbuch mit explizitem Verweis auf die Stelle der *Lehrjahre* als zweite Bedeutung des Lehrbriefs festhält, bedarf es einiger interpretativer Arbeit, die Wilhelm in dieser Situation durchaus zu überfordern scheint. Zumindest unterbricht der Abbé die Lektüre und fordert Wilhelm auf, sich im Raum umzusehen, der sich als eine Bibliothek der Lehrbriefe entpuppt. Brennender als die Rollen interessiert Wilhelm allerdings die Frage, ob er Felix' Vater ist, was der Abbé mit einer Formel beantwortet, die wiederum auf die *Bekenntnisse einer schönen Seele* verweist:

Felix ist Ihr Sohn! bei dem Heiligsten, was unter uns verborgen liegt, schwör ich Ihnen, Felix ist Ihr Sohn, und der Gesinnung nach war seine abgeschiedne Mutter Ihrer nicht unwert; empfangen Sie das liebliche Kind aus unserer Hand, kehren Sie sich um, und wagen Sie es, glücklich zu sein. (MA 5, 498 f.)

Die Umkehr, zu der Wilhelm aufgefordert wird, meint nicht nur, dass sich die Figur im Raum umdreht, um dort – wen sonst – Felix als seinen Sohn zu begrü-

⁶⁰ Das stellt Zumbusch in einer ähnlichen Denkfigur für Mignons Exequien fest. Vgl. Zumbusch 2012, 294. Dass die Turmgesellschaft das Theater beerbt, konstatiert auch Wilhelm Voßkamp. Vgl. Voßkamp 2013, 29 f.

⁶¹ URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=lehrbrief> [31.08.2018].

⁶² Ebd.

ßen, sondern auch die Umkehr im Sinne einer *conversio*. Dazu war die schöne Seele nicht fähig, weil sie keinen Irrtum – theologisch überformt als Sünde – akzeptiert hat und darum schließlich auch keiner Bildung zugänglich war. Diese freilich säkularisierte Umkehr beschließt das siebte Buch, indem der Abbé deklariert: „Deine Lehrjahre sind vorüber, die Natur hat Dich losgesprochen“ (MA 5, 499).

Die Lehrjahre sind vorüber, die *Lehrjahre* sind es indes keineswegs. Noch knappe 110 Seiten in der Münchner Ausgabe verwendet das achte Buch darauf, die *Lehrjahre* und mit ihr die Bildung ihrer Hauptfigur fortsetzen zu lassen. Mit dem Auftritt von Wilhelms Vater und der Transposition von Vaterschaft auf Wilhelm wird Wilhelm selbst zur Instanz der Bildung. Denn indem Felix „zu lehren aufgefordert“ (MA 5, 500) wird, scheint „auch seine eigne Bildung erst anzufangen“ (ebd.). Die Erzählung bemüht sich zu vereindeutigen und führt die Bildung auf eine Lenkung zurück:

Alles, was er anzulegen gedachte, sollte dem Knaben entgegen wachsen, und alles, was er herstellte, sollte eine Dauer auf einige Geschlechter haben. In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben. (MA 5, 504)

Wilhelm hat also selbst einen Begriff von Bildung, indem er Felix in seiner Bildung begleiten muss. Dabei eröffnet Wilhelm explizit den Gegensatz von finaler und kausaler Struktur dieser Bildung, indem er ausruft: „Wehe jeder Art von Bildung, welche die wirksamsten Mittel wahrer Bildung zerstört, und uns auf das Ende hinweist, an statt uns auf dem Wege selbst zu beglücken“ (ebd.).

Offenbar privilegiert Wilhelm den kausalen Zugang – zumindest in der theoretischen Struktur der Erziehung seines Sohnes. Dass der Zufall dabei genannt werden muss, zeigt sich im unmittelbar auf den Ausruf folgenden aleatorischen Bild:

Das Theater war ihm, wie die Welt, nur als eine Menge ausgeschütteter Würfel vorgekommen, deren jeder einzeln auf seiner Oberfläche bald mehr, bald weniger bedeutet, und die allenfalls, zusammengezählt, eine Summe machen. Hier im Kinde lag ihm, konnte man sagen, ein einzelner Würfel vor, auf dessen vielfachen Seiten der Wert und der Unwert der menschlichen Natur so deutlich eingegraben war. (MA 4, 504)

Eine Instanz des Zufalls besteht in der Verkehrung der Kausalketten. Die Inversion, dass Felix „mehr ihn als er den Knaben erziehe“ (MA 5, 505), ist freilich eine Gefahr, die das Konzept der Bildung auf den Kopf stellt. Als „Einleitung, sich zu bekennen“ (MA 5, 506) führen diese Überlegungen zur erneuten Lektüre der „Rolle seiner Lehrjahre“ (ebd.):

Er fand die umständliche Geschichte seines Lebens in großen scharfen Zügen geschildert, weder einzelne Begebenheiten, noch beschränkte Empfindungen verwirrten seinen Blick, allgemeine liebevolle Betrachtungen gaben ihm Fingerzeige, ohne ihn zu beschämen, und er sah zum erstenmal sein Bild außer sich, zwar nicht, wie im Spiegel, ein zweites Selbst, sondern wie im Portrait, ein anderes Selbst; man bekennt sich zwar nicht zu allen Zügen, aber man freut sich, daß ein denkender Geist uns so hat fassen, ein großes Talent uns so hat darstellen wollen, daß ein Bild von dem, was wir waren, noch besteht, und daß es länger als wir selbst dauren kann. (MA 5, 507)

Während die Erzählung also nur den aphorismenartigen Beginn der Rolle im siebten Buch direkt zitiert, wird die Geschichte von Wilhelms Leben lediglich erwähnt und sofort auf die – allerdings entpersonalisierte – Reaktion verschoben, die Wilhelms Lektüre in ihm auslöst.⁶³ Die Rolle der Lehrjahre wird so in Gestalt einer materialen *Mise en abyme* zum Mittel eines Bekenntnisses, die dazu führt, Therese einen Heiratsantrag zu machen, ohne sich mit der Turmgesellschaft in Gestalt seiner „Wächter und Aufseher“ (MA 5, 508) zu beratschlagen. An dieser Stelle platziert die Erzählung eine entscheidende Mutmaßung, statt eine Erklärung zu geben:

Vielleicht hatte ihm der Gedanke, daß er in so vielen Umständen seines Lebens, in denen er frei und im Verborgnen zu handeln glaubte, beobachtet, ja sogar geleitet worden war, wie ihm aus der geschriebenen Rolle nicht undeutlich erschien, eine Art von unangenehmer Empfindung gegeben [...]. (MA 5, 507)

Dass diese Emanzipation nicht funktioniert, macht das direkt anschließende Kapitel deutlich, in dem er statt Therese der Frau begegnet, die das eigentliche Ziel seiner Bildung zu sein scheint: Natalie, der schönen Amazone. Diese Begegnung zeigt, dass die Bildungsbegriffe, die Wilhelm bezogen auf Felix formuliert, nicht durch die Motivierung der *Lehrjahre* abgedeckt werden. Denn auch hier ist Wilhelm ganz Objekt der Turmgesellschaft, ihm bleibt „nicht Zeit weiter zu denken oder zu wählen“ (MA 5, 512); die Ereignisse passieren Wilhelm genauso, wie er „das wohlbekannte Bild vom kranken Königssohn“ (MA 5, 515) neben der Kunstsammlung seines Großvaters bei Natalie entdeckt. Damit scheint sich der Kreis zu schließen und die familiäre Reihe – vom Großvater über den Vater zu Wilhelm und schließlich in der Zukunft zu Felix – weist keine Lücken mehr auf.

Allerdings zeigt das Gespräch mit Natalie bereits die Kosten der Turmgesellschaft auf, die auch Wilhelm in seinen „Irrtümern gestärkt hat“ (MA 5, 522). Denn Natalie befürchtet sogar, dass ihr Bruder „Opfer dieser pädagogischen Versuche“ (MA 5, 523) wird.⁶⁴ Auch die Frage der Heirat – die universale Schließungsfigur des Initiationsschemas – ist mit den Bildungsprogrammen verbun-

⁶³ Vgl. Schößler 2008, 155 f.

⁶⁴ Zu den generischen Voraussetzungen dieser Pädagogik vgl. von Mücke 1991, bes. 207–229.

den, weil Therese Wilhelms Antrag annimmt, während er sich bei Natalie befindet. In den beiden Frauenfiguren, die nun in einem Konkurrenzverhältnis um Wilhelm stehen, verdichten sich – so Jarno, den Therese in ihrem Brief zitiert – zwei konkurrierende Bildungsbegriffe: „Therese dressiert ihre Zöglinge, Natalie bildet sie.“ (MA 5, 533)⁶⁵ Doch wieder löst die Turmgesellschaft den Irrtum auf, indem sie das Hindernis, das einer Verbindung zwischen Lothario und Therese besteht, dadurch für nichtig erklärt, dass Therese „nicht die Tochter ihrer Mutter“ (MA 5, 535) ist. Als veritable Heiratsmaschine (vgl. MA 5, 555) verbindet die Turmgesellschaft nicht nur Therese mit Lothario, sondern auch Wilhelm mit Natalie und schließlich Friedrich mit Philine und Jarno mit Lydie. Bildung scheint in diesem Schlusstableau gar in den Hintergrund zu rücken. Denn mit dem Rekurs auf die komödiantische Konfiguration der Eheschließung nach Hindernissen vervielfältigt sich die Schließung des Romans.⁶⁶ Die „in einzelne[n] Paare[n]“ (MA 5, 548) spazierengehenden Figuren reflektieren das Ziel der Turmgesellschaft, wobei Jarno Wilhelm gesteht, dass der Turm nur noch aus „Reliquien von einem jugendlichen Unternehmen“ (MA 5, 549) besteht und Wilhelms Rolle zwar auslegt, aber ihn trotzdem „verwirrt genug“ (MA 5, 551) macht. Dass Jarno den Abbé als Spielleiter einsetzt, der anders als die „meisten Menschen“ (MA 5, 553) eben nicht beschränkt ist, verschleiert nicht, dass die Ziele der Turmgesellschaft ihre Opfer fordern, deren prominentestes Mignon ist.⁶⁷ Darüber hinaus scheint für Wilhelm der „Ring seines Lebens [...] sich auf ewig nicht schließen zu wollen“ (MA 5, 571), obwohl die Turmgesellschaft am Ende zu einer Versicherungsgesellschaft gegen Revolutionen verwandelt wird und Wilhelm mit Jarno nach Amerika geschickt werden soll.⁶⁸

Die Exequien Mignons schließlich führen zur letzten großen Erzählszene des Romans. Denn ein aus Italien angereister Markese entpuppt sich als Mignons Onkel und hinterlässt dem Abbé die Geschichte seiner Nichte, der sie verschriftlicht und schließlich der versammelten Gesellschaft vorliest. Weil der Vater des Markese seinen drei Söhnen drei unterschiedliche Bildungsziele aufgetragen hat, stellt diese Erzählung des Abbés eine Urszene der gescheiterten Bildung dar: Der erste Sohn soll die Güter erben, der zweite „den geistlichen Stand ergreifen“ (MA 5, 581) und der dritte zum Militär gehen. Gegen den väterlichen Willen, nur „nach dem härtesten Kampf“ (ebd.) erreichen die beiden jüngeren Söhne,

⁶⁵ Vgl. Sorg 1983, 62 f.

⁶⁶ Selbst Stefan Blessins auf „bürgerlich liberale Prinzipien“ (Blessin 1975, 223) abzielende und so synthetisierende Lesart konstatiert für den Schluss der *Lehrjahre* eine „Heiratskomödie“ (Blessin 1975, 207).

⁶⁷ Obgleich bereits im Titel geschlechtermäßig vereindeutigt, gibt Hoffmeister einen Überblick über die Deutungen zu Mignon als privilegierter Projektionsfigur. Vgl. Hoffmeister 1993.

⁶⁸ Zu den Problemen dieser Assekuranz vgl. Egger 1997, 71.

dass sie die ihnen zugedachten Rollen, ihren „Beruf umtauschen“ (ebd.) dürfen. Die geistliche Berufung des jüngsten Sohnes namens Augustin hält nicht lange an, vor allem nicht, als er die Tochter des Nachbarn erblickt: Sperata, die aber gleichzeitig seine Schwester ist und bald von Augustin – der von der verwandtschaftlichen Beziehung zunächst nichts weiß – schwanger ist. Das Kind wird wie seine Mutter (und auch Therese) unter dem Siegel der Verschwiegenheit geboren. Mignon wird bei einem Unfall für tot erklärt und ihre Mutter stirbt bald daraufhin, wird aber zur Heiligen stilisiert, sodass Augustin sie – aufgebahrt – wiederfindet und schließlich Italien verlässt.

Die Erzählung stellt so zwar den Inzest ins Zentrum, führt ihn aber gleichzeitig auf ein fehlgeleitetes Bildungsprogramm zurück. Dementsprechend taugt der Inzest auch nicht dazu, die Identitäten von Harfner und Mignon analeptisch aufzulösen oder gar ihr Verhalten kausal zu erklären.⁶⁹ Trotzdem verfehlt die Erzählung ihren Effekt auf Wilhelm nicht, der zuvor noch Anstalten gemacht hat, eigenmächtig zu handeln. Sie wird zu einem „Ruf“ (MA 5, 595) und besiegelt Wilhelms Heteronomie:

Ich überlasse mich ganz meinen Freunden und ihrer Führung, sagte Wilhelm, es ist vergebens in dieser Welt nach eigenem Willen zu streben. Was ich fest zu halten wünschte, muß ich fahren lassen, und eine unverdiente Wohltat drängt sich mir auf. (MA 5, 595)

Wilhelm folgt also dem Plan des Abbés, wartet auf Nachricht des Arztes, bei dem der Harfner hospitalisiert ist, um dann den Markese eventuell zu verständigen. Der Harfner erscheint mit dem Arzt, wobei offenkundig scheint, dass die Therapie erfolgreich war. Doch es stellt sich heraus, dass weniger die moralische und physische Behandlung der Grund für die Besserung des Harfners ist als vielmehr die Möglichkeit, seinem Leben jederzeit ein Ende zu setzen. Denn nur ein „Glas flüssiges Opium“ (MA 5, 596), das der Harfner aus der Apotheke des Arztes gestohlen hat, gibt ihm – so seine eigene Interpretation – die Verfügbarkeit über sein eigenes Leben und damit die Gesundheit zurück. Wilhelm soll also dem Markese nachreisen, ohne den Harfner über seinen Bruder in Kenntnis zu setzen. Doch der Graf – Lotharios Bruder – kommt zurück und Wilhelms Abreise unterbleibt zunächst. An dieser Stelle erscheint unvermittelt die Nachricht von Felix' Vergiftung; die Regulationskraft der Turmgesellschaft in Gestalt des Abbés, der doch den Harfner „nicht von seiner Seite“ (MA 5, 597) lassen wollte, scheint gebrochen. Das Gesetz der „Prophylaxe“,⁷⁰ das die Turmgesellschaft durch ihr „Prinzip des künstlich provozierten Zufalls“⁷¹ vertritt, hat ver-

⁶⁹ Vgl. Zumbusch 2011, 285–289; Ammerlahn 1972; Sorg 1983, 95.

⁷⁰ Zumbusch 2012, 287.

⁷¹ Ebd.

sagt. Denn der Harfner hat seine eigene Geschichte, die der Abbé notiert hat, im Zimmer des Abbés gelesen, wollte sich daraufhin umbringen und hat das Gift dafür bereitgestellt. Natalie weiß schließlich, dass Felix nur seine „Unart“ (MA 5, 604), aus der Flasche zu trinken, gerettet hat. Der zumindest für Felix „glückliche[] Ausgang“ (ebd.) – der Harfner bringt sich nach seinem Geständnis und einem ersten erfolglosen Suizidversuch schließlich endgültig um – führt aber neben „Unordnung und Verwirrung“ (ebd.) zu einer „Art von fieberhafter Schwingung“ (ebd.), die nicht nur das Haus, sondern vor allem Wilhelm affiziert.

Die finale Lösung erfolgt ausgerechnet durch Friedrich, der sich von der Pathologisierung Wilhelms durch den Arzt nicht täuschen lässt, sondern auf das Bild vom kranken Königssohn verweist. Dieser Verweis ist gleichwohl höchst prekär, wenn man ihn auf die Konstellation zwischen Lothario, Therese, Wilhelm und Natalie überträgt, da Wilhelm zwar der erste Bräutigam von Therese ist, aber dennoch unklar ist, wer auf wen, zu wessen Gunsten und zu welchen Kosten verzichtet. Gleichwohl verschiebt Friedrichs „lächerliche Lobrede auf die Medizin“ (MA 5, 606) den Zuständigkeitsbereich: Wilhelm ist nicht durch einen Arzt, sondern durch eine Hochzeit zu helfen. In dieser Lage verweigert Wilhelm zum ersten Mal in den *Lehrjahren* die Benennung einer steuernden Instanz, als er sich vor Lothario selbst anklagt:

Vergebens klagen wir Menschen uns selbst, vergebens das Schicksal an! Wir sind elend und zum Elend bestimmt, und ist es nicht völlig einerlei, ob eigene Schuld, höherer Einfluß oder Zufall, Tugend oder Laster, Weisheit oder Wahnsinn uns ins Verderben stürzen. (MA 5, 607)

In dem Moment also, in dem die Turmgesellschaft versagt hat und nur das Elend als Bestimmung des Menschen gültig zu sein scheint, verwirft Wilhelm alle sinnstiftenden Konzepte, die bisher seinen Lebenslauf vermeintlich strukturiert haben. Gleichwohl antwortet Lothario wieder nur mit einem weiteren Plan: einer Doppelhochzeit, die das Dilemma auflöst. Die Initiation ist damit zumindest prospektiv abgeschlossen. Denn die Doppelhochzeit bleibt am Ende im Status eines Projekts; Wilhelms Heirat wird angekündigt, aber – anders etwa als Mignons Exequien – nicht erzählt.⁷² Noch stärker erscheint der Übersprung der Kausalketten im Schluss des Romans, der zunächst Friedrich und dann Wilhelm das Wort erteilt:

Die Zeiten waren gut, und ich muß lachen, wenn ich dich ansehe, du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.

72 Vgl. Pfeiffer 2008, 137.

Ich kenne den Wert eines Königreichs nicht, versetzte Wilhelm, aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte. (MA 5, 610)

Das biblische Gleichnis, das Friedrich benutzt, um Wilhelms Lage zu beschreiben, ist aufschlussreich, weil es die Motivierungsstruktur der *Lehrjahre* zusammenfasst. Zwei Zwecke werden im Gleichnis substituiert, was durch den Kontrast zwischen den Eselinnen und dem Königreich komisches Potenzial in sich birgt.⁷³ Gleichzeitig bleibt offen, wie der eine Zweck durch den anderen substituiert wird – seien es nun Eselinnen durch ein Königreich oder Natalie durch die Reihe von Wilhelms Geliebten, auf die Friedrich mit Philine direkt anspielt, während Wilhelm „jene Zeiten“ (MA 5, 610) nicht erinnern will. Der Schluss zitiert so ein Kausalgefüge, ohne seinen Mechanismus zu erläutern, der im biblischen Prätext noch durch Verheißung und Erfüllung abgesichert war.⁷⁴ Darüber hinaus wird in der Figur der Substitution ausgerechnet Wilhelms Schlusssatz prekär. Denn das Glück⁷⁵ besteht für Saul gerade in der Vertauschung seines ursprünglichen Zwecks mit einem anderen; Wilhelm hingegen will sein Glück „mit nichts in der Welt vertauschen“ (ebd.), was sich – wie die *Wanderjahre* zeigen werden – vor dem Hintergrund von allgegenwärtiger Zirkulation als wenig tragfähig herausstellen wird.

2.5 Zusammenfassung: Biographie erzählen – Bildungsroman

„Alles geschieht gleichsam bloß zufällig, und ohne mein Zutun, und doch alles wie ich mir es ehemals ausgedacht, wie ich mir's vorgesetzt. Sehr sonderbar“ (MA 2.2, 330), wundert sich Wilhelm am Ende des sechsten Buchs und damit am Ende der *Theatralischen Sendung*. Nicht nur das Ende der narrativen Folge ist prekär, sondern sowohl ihr Anfang als auch ihr Verlauf. Das Initiationsschema des Bildungsromans wird durch diese narrative Folge produziert und basiert selbst auf einer paradigmatischen Struktur, die das erste Buch setzt und die durch die weiteren Bücher wiederholt wird. Jede Stufe der Entwicklung folgt damit ähnlichen narrativen Strukturen in den einzelnen Segmenten; an ihren Übergängen kommen die metaleptischen Verfahren ins Spiel, die sowohl die Übergänge herleiten als auch das Ziel der Folge destabilisieren. Durch die Wie-

⁷³ Josephe Vogl deutet das als „ironische Konstellation“ (Vogl 2002, 37).

⁷⁴ Vgl. 1 Sam 9–10; Sorg 1983, 98 f.

⁷⁵ Vgl. zur Frage des Glücks ausführlich Röder 1968, bes. 88–91, 147–162; Hörisch 1983, 30–99.

derholung ähnlicher Strukturen lassen sich Figurenreihen bilden, die analoge Aufgaben und Positionen gegenüber Wilhelm übernehmen, wie sich besonders an der Reihe von Frauenfiguren zeigen lässt. Dass sich Wilhelm dabei stets in triadischen Konstellationen wiederfindet, ist strukturbildend für die Erzählung.

In der *Theatralischen Sendung* nimmt Wilhelms Kindheit und Familie einen deutlich größeren Raum ein als in den *Lehrjahren*; sie erzählt dadurch die Vorgeschichte des Bildungsromans. Die Analyse des ersten Buchs hat gezeigt, dass die *Theatralische Sendung* die Ursprünge der narrativen Folge betont und damit die Grundlagen für kausale Motivierungen legt. Das Theater wird nicht als Gegenwelt zu einer bürgerlichen Idylle inszeniert, sondern reagiert auf die Defekte der bürgerlichen Kleinfamilie. Diese Motivierung der titelgebenden Sendung zum Theater, der Wilhelm folgen wird, strukturiert die Erzählung chronologisch. Unterstützt wird diese Struktur durch einen starken extradiegetischen Erzähler, der diese kausalen Motivierungen produziert und die Fehlschlüsse der Figur autoritativ korrigiert. In der Asymmetrie zwischen Erzähler und Figur der *Theatralischen Sendung* liegt damit ein spezifisches narratives Potenzial.

Die *Lehrjahre* rekonfigurieren diesen Ausgangspunkt der narrativen Folge in ihrem ersten Buch, indem sie zunächst die Ordnung der Erzählung verändern und dabei die Ebene wechseln. Wilhelm selbst wird zum Erzähler seiner Kindheit. Darin inszeniert er seine Lebensgeschichte als durchgehend final motivierte Folge, die in Mariane als Geliebte und Verkörperung des Theaters ihr Ziel findet. Dass diese Erzählung nicht nur ihre Längen hat, wie sich an Marianes Reaktion zeigt, sondern darüber hinaus mit falschen Schlüssen operiert, wird deutlich, wenn die Erzählung an Norberg scheitert. Darüber hinaus greift die Turmgesellschaft in die narrative Folge ein und setzt pointiert finale Störmomente, die auf ein anderes Ziel hindeuten, als es Wilhelm in seiner Kindheitsgeschichte konzipiert. Das erste Buch der *Lehrjahre* hängt in seinem Scheitern damit von Wilhelm als intradiegetisch-autodiegetischem Erzähler ab, der seinen eigenen Bildungsweg so erzählt, als befände er sich kurz vor seinem Ziel. Dass dem zwar mitnichten so ist, dass aber gleichzeitig seine Schlüsse, die im zweiten Buch erläutert werden, scheinbar falsch sind, deckt die Turmgesellschaft erst später auf.

In den *Bekenntnissen einer schönen Seele* wird nicht nur eine alternative Folge durchgespielt, sondern auch das Prinzip der narrativen Sinnstiftung reflektiert wie das Initiationsschema des Bildungsromans hinterfragt. In dieser Autobiographie zeigt sich zunächst das Prinzip der narrativen Rahmung, die medizinisches Wissen mit pietistischen Selbstpraktiken engführt. Zweitens inszenieren die *Bekenntnisse* die Kosten dieser alternativen Folge, die darüber hinaus eine weibliche Alternative zum homosozialen Raum der Turmgesellschaft mit ihrem Bildungsprogramm formuliert. Die Alternative entpuppt sich aber gemessen am Initiationsschema des Bildungsromans als Scheinalternative,

da die schöne Seele ihr Ziel immer schon erreicht hat und ihre Ursache spätestens durch ihre morbide Körperlichkeit festgelegt zu sein scheint. Die *Bekenntnisse* bilden also eine lückenlose finale Folge ab, die ihr Ziel aber in sich selbst setzt. Damit sind sie auch in ihren narrativen Verfahren eine Alternative zum restlichen Roman: Metaleptische Umstellungen von Zeit oder Motivierung finden sich in den *Bekenntnissen* nicht; an ihre Stelle tritt eine lediglich lineare Sinnstiftung, was sie als intradiegetische Erzählung in der Handlung der *Lehrjahre* umso gefährlicher macht. Denn während die *Bekenntnisse* immer schon am Ziel angekommen sind, machen die *Lehrjahre* ein solches Ankommen geradezu unmöglich.

Nichtsdestotrotz werden die in den *Bekenntnissen* angedeuteten Verwandtschaftsbeziehungen schließlich zum – durchaus komödiantischen – Schlüssel der vorläufigen Auflösung der *Lehrjahre*, wie sie das siebte und achte Buch inszenieren. Denn an diesem doppelten Ende der *Lehrjahre* überführen sie ihre paradigmatische Struktur in eine syntagmatische Familienzusammenführung: Die Figuren, denen Wilhelm im Lauf der *Lehrjahre* in unterschiedlichen Besetzungen ähnlicher Positionen begegnet ist, werden nun zusammengebracht, was die finale Besetzung durchaus problematisiert, wie die Substitution von Therese durch Natalie zeigt. Dass mit der Aufdeckung des Bildungsprogramms aber keineswegs sein Ziel erreicht ist, machen die *Lehrjahre* aber ebenso durch ihre Motivierungsstruktur deutlich. Denn mit dem Initiationsritus am Ende des siebten Buchs kehrt das im Bildungsweg der *Lehrjahre* eigentlich konsequent eliminierte Theater im Zentrum der Turmgesellschaft in Gestalt dezidiert theatraler Anordnungen wieder. Diese Konfiguration verlangt nach weiteren Motivierungen der Ereignisse, für die entweder vermeintlich höhere Mächte oder der Zufall verantwortlich zeichnen sollen. Im doppelten Ende der Folge zeigt sich somit das Problem sowohl kausaler als auch finaler Motivierung in Gestalt der Turmgesellschaft, die damit beschäftigt ist, die Reste von Wilhelms Bildungsgang mit Mignon und dem Harfner zu entsorgen und still zu stellen:

Welch ein Leben, rief er aus, in diesem Saale der Vergangenheit! man könnte ihn eben so gut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen. So war alles und so wird alles sein! (MA 5, 542)

In diesem Saal – nichts weniger als der Gruft der Turmgesellschaft – findet sich das Ende jeder Folge und gleichzeitig die Voraussetzung für die Fortsetzung von Wilhelms Folge. Dass es ausgerechnet Friedrich ist, der die finale Verbindung von Wilhelm und Natalie stiftet, unterläuft die Autorität der Turmgesellschaft und jeder Planungs- und Steuerungsinstanz schließlich völlig. Übrig bleibt nur der Zufall, gegen den die Schwundstufe der Turmgesellschaft als transnationale Versicherungsgesellschaft zumindest finanziell absichern kann, wenn sie ihn schon nicht zu steuern vermag.