

# Fazit

Goethes frühe Erzählungen zeigen über die Abteilungsgrenze von Naturwissenschaft und Literatur hinweg, dass Erzählen nicht ohne Erkennen zu denken ist. Die narrative Funktion ist zugleich eine epistemologische Funktion. Denn die Zuordnungen, die durch die narrative Funktion geregelt werden, sind alles andere als neutral: Sie stellen Ereignisse nicht dar, sie stellen diese erst her, sodass sich die narrative als epistemologische Funktion entpuppt. Mit der Entwicklung eines historisch-narratologischen Ansatzes mittlerer Reichweite und der Analyse von Goethes frühen Erzählungen hat diese Arbeit ein doppeltes Ziel. Entsprechend dieser doppelten Zielsetzung ziehe ich ein zweigeteiltes Fazit: ein übergreifend systematisches und ein analytisches, das speziell auf Goethes frühe Erzählungen eingeht. Um die analytischen Ergebnisse zusammenzufassen, eignet sich ein Text als Kontrastfolie für die frühen Erzählungen: *Die Metamorphose der Pflanzen*. Dieser lyrische Text reduziert nicht nur narrative Komplexität, sondern verliert dabei deziidiert auch in der Dimension als Lehrgedicht epistemologische Komplexität. Indem der Text zwischen den Abteilungen von literarischen und naturwissenschaftlichen Texten steht, bildet seine Analyse den Abschluss der Konstellationen in Goethes frühen Erzählungen.

## Systematisches Fazit: Historische Narratologie mittlerer Reichweite

In einem ersten systematischen Schritt habe ich das theoretische Fundament für diese Analyse gelegt, die sich als historische Narratologie mittlerer Reichweite unter den Bedingungen des späten achtzehnten Jahrhunderts begreift. Unter Historisierung versteht diese Arbeit keine Kontextualisierung der Darstellungs Inhalte, sondern eine historisch reflektierte Analyse der Darstellungsverfahren. Bei Genettes strukturalistischer Narratologie nimmt die Untersuchung dementsprechend ihren systematischen Ausgangspunkt. Obwohl diese die wohl differenzierteste Beschreibung der Darstellungsverfahren bereithält, die außerdem überhistorische Gültigkeit beansprucht, ist ihr Geltungsbereich doch eingeschränkt. Denn dadurch, dass Genette seine Beispiele größtenteils aus dem neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert wählt – allen voran aus Prousts *Recherche* –, erhalten seine Kategorien einen historischen Index. Das wird besonders deutlich, wenn Genette auf Beispiele anderer Epochen ausweichen muss, weil er an die Grenzen seiner Kategorien stößt. Bei der Analyse der strukturalistischen narratologischen Systematik wird an den Grenzen ihres Systems deutlich, dass die narrative Funktion eine epistemologische Funktion ist. Genettes „Funktionen des Erzählers“,<sup>1</sup> die verschiedene Aufgaben des Erzählers

---

<sup>1</sup> Genette 1998, 183.

für seine Erzählung profilieren, haben im Rekurs auf Jakobsons poetische Funktion einen entscheidenden blinden Fleck, der gleichwohl ins Zentrum der strukturalistischen Systematik führt: die narrative Funktion. Deshalb habe ich Genette mit Hamburgers epistemologischem Funktionsbegriff konfrontiert. Hamburger denkt die Erzählfunktion nicht personal, sondern strukturell; ihr spezifisches Profil ist ein epistemologisches. Dementsprechend erzählt eine Erzählfunktion nicht von ihren Gegenständen, sondern sie erzählt ihre Gegenstände. Die Erzählfunktion zeigt sich somit nicht in einer anthropomorph gedachten Personifikation, sondern in verschiedenen Erzählverfahren, die auf ihre epistemologische Grundierung hinweisen. Was Genette im Kern seiner Konzeption der Stimme nicht bewältigt, wird mit Hamburger zu einer positiven Bestimmung der Erzählfunktion, deren epistemologisches Profil sich darin äußert, dass sie die erzählte Welt nicht nur vermittelt, sondern den Zugriff auf die erzählte Welt zugleich relational immer mit abbildet. Auf dieser Basis verschiebt sich die strukturalistische Systematik hin zu den Verfahren, die das Erkennen im Erzählen reflektieren.

An drei Systemstellen bildet sich die Epistemologie der narrativen Funktion ab: An der Systemstelle des Ortes zeigt sich erstens, dass dem Ursprung des Erzählens ein Ort des Erkennens entspricht, der die Zuordnungsvorschriften der Stimme reguliert. Der Ort des Erzählens bestimmt die Stimme in ihrer zeitlichen Relation genauso wie in ihrer Platzierung im diegetischen Ebenensystem und im Grad ihrer Involviertheit in der erzählten Welt. An der Systemstelle der Folge zeigt sich zweitens, dass die erzählten Ereignisse nicht einfach nur temporal sequenziert und in ihrer Ordnung, Dauer und Frequenz nach angeordnet, sondern immer auch motiviert werden, was auf die epistemologischen Voraussetzungen des Erzählens verweist. An der Systemstelle des Modus zeigt sich schließlich drittens, dass sowohl die verschiedenen Grade an Mittelbarkeit bzw. Unmittelbarkeit als auch die Fokalisierung das Erzählen als Erkennen ausweisen. In Fragen der Perspektive verschaltet die Narratologie mit der Fokalisierung Wissen und Wahrnehmung, was mit Hamburgers Begriff der Erzählfunktion als prozessual konzipiertes Erkennen verstanden werden kann. In der Frage der Vermittlung zeitigt das Distanzmanagement zwischen narrativem und dramatischem Modus den Effekt narrativer Dramaturgie mit weitreichenden Konsequenzen für die epistemologische Grundierung des Erzählens.

Diesen drei Systemstellen lassen sich die zeitgenössischen Reflexionen des Erzählens wie des Erkennens zuordnen: Lessing, Blanckenburg und Engel erörtern auf der einen Seite als historische Erzähltheoretiker das Leistungsprofil des Erzählens im Rückgriff auf das Erkennen. In ihren proto-narratologischen Theorien bestimmen sie das Leistungsprofil verschiedener Erzählverfahren, indem sie ihre epistemologische Grundierung untersuchen. Lessing entwirft in seinem Fabelbuch eine Ambivalenz der Stimme, die eine anschauende Erkenntnis

garantiert. Blanckenburg wertet in seinem *Versuch über den Roman* diese Stimme insofern auf, als sie die innere Geschichte in ihrem kausalen und finalen Zusammenhang darstellen muss. Dabei arbeitet er sich an Fragen der Folge ab, die eine ebenso starke wie unanschauliche Erzählinstanz voraussetzt. Engel schließlich vermisst das narrative Leistungsprofil der Erzählmodi, indem er ihre jeweiligen Effekte für die epistemologische Struktur des Erzähls analysiert und eine Arbeitsteilung von dramatischem und narrativem Modus postuliert.

Auf der anderen Seite bestimmen Baumgarten, Herder und Kant die zeitgenössischen Bedingungen des Erkennens und rekurrieren dabei auf das Erzählen. Baumgarten bestimmt den Ort des Erkennens als einen Ort des Erzähls, indem er vom erzählenden Redner ausgeht, um den *felix aestheticus* zu profilieren. In diesem Zusammenhang wird ausgerechnet die Fabel zum Prototyp ästhetischer Darstellung wie ästhetischer Erkenntnis. Herder braucht zweitens für die Analogie zwischen Natur- und Kulturgeschichte narrative Verfahren, die sich an der ‚Kette der Bildung‘ manifestieren. Dieser Metapher unterlegt Herder Zeitlichkeit und suggeriert damit die Analogie, die ins Zentrum seiner Argumentation führt. Kant schließlich untersucht die Möglichkeit einer allgemeinen Geschichte, indem er unterschiedliche Vermittlungen erwägt. Dass Kant dezidiert keinen Roman schreiben will, hindert ihn nicht daran, an entscheidenden Punkten des Arguments narrative Verfahren einzusetzen. Diese bilden die Voraussetzungen dafür, wie eine allgemeine Geschichte überhaupt zu denken wäre.

Mit dem Begriff der Metalepse gebe ich dieser historisch-spezifischen Verschränkung vor dem systematischen Hintergrund der revidierten strukturalistischen Narratologie ihr Modell. Denn mit verschiedenen metaleptischen Verfahren markieren Erzählungen des späten achtzehnten Jahrhunderts, dass die narrative Funktion eine epistemologische ist. An den Systemstellen von Ort, Folge und Modus kommen so unterschiedliche – meist aus der Rhetorik entlehnte – Verfahren zum Einsatz, die das Erkennen im Erzählen produzieren. Die metaleptischen Verfahren der Übertragung ohne Zwischenschritt lassen sich in drei große Komplexe gliedern: die narrative Metalepse, die Syllepse und die Doppelheit von Paralepse und Paralipse. In der narrativen Metalepse werden die diegetischen Ebenen überschritten; der Ort des Erzähls wird damit als ein Ort des Erkennens markiert. In der Syllepse werden Ereignisse ohne Zwischenschritt zusammengefasst; die Folge des Erzähls wird damit als eine Folge des Erkennens markiert. In der Paralepse/Paralipse werden Informationen übersprungen bzw. hinzugefügt; der Modus des Erzähls wird damit als Modus des Erkennens markiert. Diese allesamt metaleptischen Verfahren, die bisher höchstens Fußnoten der narratologischen Systematik gebildet haben, avancieren zur Basis einer historischen Narratologie mittlerer Reichweite. Sie indizieren Gebote des Erzähls, die paradoxerweise erst durch den Verstoß gegen sie

wirksam werden: 1. Du sollst dir kein Bild machen; 2. Du sollst keine Lücken produzieren; 3. Du sollst dein Wissen nicht überschreiten.

### **Analytisches Fazit: Kontrastfolie Lehrgedicht**

Goethes frühe Erzählungen machen die Probe aufs Exempel, weil sie den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen sowohl in den naturwissenschaftlichen als auch in den literarischen Erzählungen über metaleptische Verfahren produzieren. Um diese metaleptischen Verfahren zu rekapitulieren, bietet sich die Analyse eines Textes an, der nicht mehr zum Frühwerk zählt und in dem eben gerade keines der metaleptischen Verfahren Verwendung findet, sondern der fundamental anders funktioniert. Bei dem Text, der 1798 – wenn man der Periodisierung der Münchener Ausgabe folgen möchte – in der kurzen mittleren Werkphase der ‚Weimarer Klassik‘ entstanden ist, handelt es sich um *Die Metamorphose der Pflanzen*. Dieses Gedicht, in dem Goethe den *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* in Verse überträgt, stellt nämlich das Leistungsprofil des Erzählers in allen Aspekten aus, die ich in meiner Arbeit entwickelt habe – und zwar gerade deshalb, weil es sich von den komplexen Erzählungen des Frühwerks signifikant unterscheidet: Denn das Gedicht basiert sowohl literarisch als auch naturwissenschaftlich – und das ist der entscheidende Punkt – auf einer nur bedingt narrativen Struktur, weil es im Hinblick auf Ort, Folge und Modus gerade keine metaleptischen Verfahren veranschlagt. Erstens ist der Ort des Erzählers fixiert und als Ort des Erkennens intradiegetisch, also in der im Gedicht entworfenen erzählten Welt platziert. Die bereits eingeweihte Aussageinstanz weilt selbst wiederum als Lehrer und Liebender eine uneingeweihte und unwissende Geliebte in die Geheimnisse der Natur ein. Das Bild einer extradiegetischen Stimme tritt vor dieser intradiegetischen Instanz zurück: Es gibt nur eine Erzählebene, die mit einer kommunikativen Situation besetzt ist. Die Geheimnisse, in welche die intradiegetische Instanz ihre Adressatin einweihrt, zeigen sich zweitens in einer lückenlosen Folge sowohl der Pflanze als auch der Darstellung. Das durchgängige Kausalgefüge ist mit der teleologischen Finalität doppelt abgesichert. Unsicherheiten und Theorien zu den verursachenden Faktoren der Pflanzenentwicklung sind gegenüber dem *Versuch* ebenso getilgt wie die Abweichungen vom präsupponierten Normalfall der regelmäßigen Metamorphose. Drittens operiert das Gedicht mit einem fixierten narrativen Modus, der im Imperativ Wissen transportiert, statt über Moduswechsel den zugrundeliegenden Erkenntnisprozess zu hinterfragen. Gerade diese eingeschränkte narrative Struktur hat somit, wie ich abschließend zeigen möchte, signifikanten Einfluss auf die Modellierung des Erkennens. Indem das *Lehrgedicht* ohne metaleptische Verfahren auskommt, gelingt ihm nämlich eine

argumentative Schließung, die im Frühwerk aufgrund der komplexen metaleptischen Verfahren überhaupt nicht möglich wäre. Durch den mehrdeutigen Status als *Lehrgedicht* und *Elegie* schiebt sich darüber hinaus vor das naturwissenschaftliche Wissen des Textes die Verführungsszene seiner kommunikativen Situation.

Mit achtjähriger Verzögerung sollen in der lyrischen Form des *Lehrgedichts* die Gedanken des *Versuchs* „transparent gemacht werden“ (MA 6.1, 881). Dass es aber „mit unmißverständlich erotischen Assoziationen[ ] naturwissenschaftliche Information auf eine wirksamere Weise lyrisch vermittel[t]“ (ebd.), wie der Kommentar der Münchner Ausgabe formuliert, muss im Kontext dieser Arbeit relativiert werden. Denn die erotische Rahmung in der lyrischen Form hat ihren Preis: Sie stiftet zwar intratextuell die erotische Gemeinschaft und überbrückt damit die Aporien des Erkennens, tilgt aber genau die Stellen der botanischen Folge, die der *Versuch* mittels metaleptischer Verfahren als die Grenzen des Erkennens markiert hat. Dabei greift das Gedicht zwar auf alle drei Aspekte des Erzählens zurück, um seinen Erkenntnisanspruch zu sichern. Jedoch dienen Ort, Folge und Modus nun nicht mehr primär der Infragestellung des Erkennens durch Erzählen, sondern vor allem einem Zweck: der Verführung. Bereits der Status als *Lehrgedicht* ist deshalb alles andere als selbstverständlich, weil das Gedicht – wie Günter Peters zeigt<sup>2</sup> – nicht nur im publikationsgeschichtlichen Kontext<sup>3</sup> von Goethes *Elegien* steht, sondern darüber hinaus in seinen idyllischen Strukturen ernst genommen werden muss.<sup>4</sup> Dass das elegische Distichon<sup>5</sup> diese Mehrdeutigkeit von Lehrdichtung und Idylle transportiert, ist dabei grundlegend. Die Bezeichnung der *Metamorphose* als *Lehrgedicht* steht also unter Vorbehalt;<sup>6</sup> seine Ambiguität wird bereits in der einleitenden rahmenden Feststellung deutlich:

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung  
 Dieses Blumengewühs über dem Garten umher;  
 Viele Namen hörest du an, und immer verdränget  
 Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr.  
 (MA 6.1, 14: V. 1–4)

<sup>2</sup> Vgl. Peters 1990, 49–51; Peters 1993, 176–196.

<sup>3</sup> Vgl. Arz 1996, 253 f.

<sup>4</sup> Vgl. allgemein zum *Lehrgedicht* Albertsen 1967; Jäger 1970; Siegrist 1974; Krämer 2015.

<sup>5</sup> Allgemein zur Funktion des Verses, insbesondere aber des Alexandriner im *Lehrgedicht* vgl. Siegrist 1974, 76–78.

<sup>6</sup> Vgl. Müller 1956, 257; Müller 1968a, 359–361; Jäger 1970, 560 f., 568 f. Vgl. allgemein zum Status des *Lehrgedichts* als kommunikatives Experiment Holland 2009, 21 f.

Die hier konstatierte Verwirrung hat nur noch wenig mit dem *Versuch* gemein: Sie ist dezidiert auf einen Garten und seine Blumen bezogen, doch weniger auf die Phänomene selbst als vielmehr auf Erasmus Darwins ungleich erfolgreicheres Lehrgedicht *The Botanic Garden*.<sup>7</sup> Die Verwirrung ist eine wissenschaftliche und bezieht sich indirekt auf Linnés Nomenklatur, die zwar das „Blumengewühl[ ]“ (ebd.) benennen, aber nicht erklären kann. Diese Erklärung will das Gedicht leisten; die Positionen des erkennenden Subjekts und des Erkenntnisobjekts sind dabei klar verteilt. Darüber hinaus sind auch der Ort des Erzählens sowie der Ort des Erkennens fixiert. Die Stimme des Gedichts konstituiert sich über den Eingangsanruf dementsprechend als in das Wissen der Natur eingeweihter Lehrer und Liebender und steuert bezogen auf die Pflanzen als Erkenntnisobjekt den Erkenntnisprozess der Geliebten als des erkennenden Subjekts. Anders als in den triadischen Apostrophen der *Leiden des jungen Werthers* oder der frühen geologischen Schriften hinterfragt dieser – zweistellige – Anruf nicht die epistemologischen Bedingungen der Erzählung, sondern verdeckt sie. Dementsprechend liefert das Gedicht die Präsupposition dieses von allen Unsicherheiten gereinigten Durchgangs durch die Metamorphose einer exemplarischen Pflanze sogleich:

Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern;  
 Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,  
 Auf ein heiliges Rätsel. O, könnt' ich dir, liebliche Freundin,  
 Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort!  
 Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,  
 Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht.

(MA 6.1, 14: V. 5–10)

Den Ausgangspunkt der Verwirrung bildet das Paradox von Ähnlichkeit und Differenz. Dem Wissen, das dieses Paradox löst, entspricht – das macht der Ausruf klar – nämlich kein Begriff, sondern es kann nur im Prozess der anschauenden Erkenntnis vermittelt werden. Dass die hier zur Disposition stehende botanische Folge Stufen hat, also in Entwicklungsstadien unterteilt ist, ist dabei nur ein untergeordneter Aspekt. Stärker fällt ins Gewicht, dass sie in Blüten und Frucht ein klares Ziel hat. Das Gedicht erläutert damit lediglich die regelmäßige Metamorphose. Mit der im Imperativ unmissverständlich zu betrachtenden botanischen Folge, die zwischen empirischem Phänomen und abstrakter Idee vermittelt,<sup>8</sup> verändert sich auch das im Gedicht geführte wie

---

<sup>7</sup> Vgl. Krämer 2015, 39–41.

<sup>8</sup> Vgl. Holland 2009, 43.

verführte Erkenntnissubjekt in Gestalt der Geliebten.<sup>9</sup> Dass dabei die unregelmäßige und die zufällige Metamorphose, denen sich der *Versuch* noch widmet, keine Rolle spielen, ist dementsprechend wenig erstaunlich. Denn beide Abweichungen würden ja das Ziel des Gedichts gefährden: mit anschauender Erkenntnis der Pflanze die Geliebte (zu Analogiebildung und mehr) zu verführen.<sup>10</sup> Der Modus dieser anschauenden Erkenntnis ist der als Invokation markierte Imperativ: „du siehst’s“ (MA 6.1, 15: V. 26). Er stabilisiert die Folge, die ihre Ursachen wahlweise in der Erde (vgl. MA 6.1, 14: V. 11) oder in der Natur gründet, die „mit mächtigen Händen“ (MA 6.1, 15: V. 33) in die Bildung der Pflanze eingreift, wenn nicht gar „die göttliche Hand“ (MA 6.1, 16: V. 50) oder die „Göttin“ (MA 6.1, 16: V. 67) selbst interveniert. Der „Trieb“ (MA 6.1, 15 f.: V. 23, V. 32, V. 37) wird so umstandslos benannt statt hergeleitet oder erklärt. Die Metamorphose der Pflanze regt in dieser Erzählung, die weder Brüche noch Lücken kennt, als „Wundergebild“ (MA 6.1, 15: V. 40) zum „Erstaunen“ (MA 6.1, 15: V. 30) an. Dabei lassen sich zwar die verschiedenen Stadien der regelmäßigen Metamorphose der Pflanze den Abschnitten des *Versuchs* zuordnen,<sup>11</sup> aber die einzelnen Stadien sind immer auf die Adresse der Geliebten hin strukturiert, die sich analog zur Pflanze entwickeln soll. Diese Analogie ist mit dem Partizip im neunten Vers expliziert, da dieses sowohl auf die Natur als auch auf die Betrachtung der Adressatin bezogen ist. Damit ändert sich die Konfiguration der botanischen Folge, weil sie in der Übertragung auf Tiere, Menschen und zwischenmenschliche Beziehungen ihr Ziel neu bestimmt.

Das Problem der Kausalität, das der *Versuch* durchgängig verhandelt, wird im Gedicht ignoriert, indem letzteres die Ursachen umstandslos benennt, statt sie zu problematisieren. Das zeigt sich nicht nur an den Übergängen der botanischen Folge, sondern bereits an ihrem Ausgangspunkt:

Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild  
 Lag, verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt,  
 Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos;  
 (MA 6.1, 15: V. 15–17)

Folgt man Gideon Stienings Interpretation, dann konstituiert sich hier der epistemologische Eigenwert des Gedichts gegenüber dem *Versuch*, indem es „aus-

---

<sup>9</sup> Vgl. Stiening 2010, 195.

<sup>10</sup> Dass sich das zugrundeliegende Totalitätsparadigma auf Spinoza beziehen lässt, hat Armin Westerhoff gezeigt; vgl. Westerhoff 2010. Zu den Spuren der zufälligen Metamorphose in *Die Metamorphose der Pflanzen* vgl. Holland 2009, 48.

<sup>11</sup> Vgl. Richter 1984, bes. 156–160.

führlich und anschaulich<sup>12</sup> die im *Versuch* ausgesparte Beschaffenheit des Samenkorns schildert. Das Gedicht nimmt hier zwar deutlich für die zeitgenössisch mit dem Stichwort der Evolution bezeichnete Präformationslehre Partei, indem es dem Samenkorn die Strukturen von Blatt, Wurzel und Keim präformiert zugesteht, aber es macht diese durchaus umstrittene Theorie weder transparent noch explizit, sondern zum impliziten Ursprung der botanischen Folge. Auch an deren Ende wird die Fortpflanzung als Ziel beschrieben. Dabei wechselt das Gedicht vom Register botanischer Theorie in das der Mythologie:<sup>13</sup>

Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,  
 Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.  
 Hymen schwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,  
 Strömen süßen Geruch, Alles belebend, umher.  
 Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,  
 Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.  
 Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;  
 Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an,  
 Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,  
 Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei.

(MA 6,1, 16: V. 53–62)

Mit Hymen ist das Stichwort gefallen, „weil Hymenaeus machen soll, daß Mann und Weib bey einander wohnen“ – wie ein Blick in Hederichs *Gründliches mythologisches Lexicon* belegt.<sup>14</sup> Als „Gott der Hochzeiten“<sup>15</sup> stiftet er nicht nur die ‚Hochzeit‘ der Pflanze, sondern auch die Gemeinschaft des erzählenden Liebenden und seiner Geliebten, die das Lehrgedicht zur Elegie bzw. Idylle hin öffnet.<sup>16</sup> Denn Hymen ist explizit die Kraft, die olfaktorisch belebt. Das Erkennen der Pflanze hängt damit auch von der erotischen Rahmung der Situation ab; die Frage nach den Ursachen der pflanzlichen Entwicklung setzt spätestens mit diesem Registerwechsel aus. Die Pflanze, die das Gedicht in diesem Durchgang durch ihre regelmäßige Metamorphose vor Augen stellt, ist dabei keine Pflanze, die in einem Garten zu finden wäre; ihre Entwicklung kann nur mithilfe des

---

<sup>12</sup> Stiening 2010, 211.

<sup>13</sup> Mit dieser Beziehung spielt das Lehrgedicht seit Lukrez, wobei der Musenanruf – der hier bezeichnenderweise durch den Anruf der Geliebten ersetzt ist – die größte Aufmerksamkeit bündelt (vgl. Siegrist 1974, 162–164). Mit Hymen handelt es sich aber nicht um eines der mythologischen „Versatzstücke“ (Siegrist 1974, 113), mit denen die Lehrdichtung ihr Wissen ausschmückt, sondern im Kontext der *Metamorphose der Pflanzen* um eine Frage der Ursache.

<sup>14</sup> Hederich 1770, 1306.

<sup>15</sup> Hederich 1770, 1307.

<sup>16</sup> Vgl. Peters 1990, 53f.

Gedichts veranschaulicht werden und hängt damit von seiner Rahmung und deren Bildern ab.

Doch die Folge des Gedichts bleibt nicht bei dieser hochzeitlichen Imagination stehen, sondern führt sie weiter und überbietet damit ihre eigene Explizitheit. Zunächst wird das vorläufige Ergebnis der Metamorphose festgehalten, indem das anfangs noch verwirrende Gewimmel nun durch „die ew'gen Gesetze“ (MA 6.1, 16: V. 65) erkannt werden kann. Das Erkenntnisobjekt ist nach diesem Durchgang dezidiert keine echte Pflanze in einem echten Garten, sondern Teil des „bunten Gewimmel[s], / Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt“ (MA 6.1, 16: V. 63 f.).<sup>17</sup> In der idealen Pflanze des Gedichts offenbart sich also das Gesetz der Natur. Diese Offenbarung ermöglicht nicht nur die Übertragung der Gesetze auf die Tiere in Gestalt von Raupe und Schmetterling, sondern auch auf den Menschen. Dabei steht allerdings nicht die Bildung eines Menschen im Fokus, sondern die Beziehung zwischen zwei Menschen: Wie aus Bekanntschaft über Gewohnheit und Freundschaft schließlich „heilige Liebe“ (MA 6.1, 16: V. 77) wird. Das Ziel vollendet das Gedicht dabei in sich selbst. Denn die Liebe ist – um in der Analogie der Elegie zu bleiben – nur Blüte, die „zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf[strebt]“ (MA 6.1, 16: V. 78); sie wird von der Frucht als „[g]leicher Ansicht der Dinge“ (MA 6.1, 17: V. 79) abgelöst. Indem die Geliebte also Einsicht in die Metamorphose der Pflanze erhält, nähert sie sich der Aussageinstanz in ihrem spezifischen und zwar nicht zu hinterfragenden Blick auf die Natur und die Welt an: „Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.“ (MA 6.1, 17: V. 80) – so lautet konsequenterweise die Schlusszeile des Gedichts. Sie enthält eine Aufforderung, die sowohl die Aussageinstanz als auch die adressierte Geliebte umfasst. *Die Metamorphose der Pflanzen* ist also weniger ein Versuch der Wissenschaftspopularisierung;<sup>18</sup> zum Gedicht gibt der *Versuch* keinen entschlüsselnden „Kommentar“<sup>19</sup> an die Hand. Vielmehr zeigt es durch seine einfache narrative Struktur *ex negativo* das epistemologische Leistungsprofil des Erzählens, indem es anders als die deutlich avancierteren Verfahren des *Versuchs* keine unsichere Erkenntnis präsentiert und seine eigene Epistemologie verdeckt.

### **Analytisches Fazit: Erkennen erzählen**

In den 26 Jahren von 1770 bis 1796 ist das anders: Die Vielzahl von narrativen Formen, die sowohl Goethes naturwissenschaftliche als auch die literarischen

---

<sup>17</sup> Vgl. Weber 2014, bes. 112–114.

<sup>18</sup> Vgl. Stiening 2010, 210.

<sup>19</sup> Müller 1968a, 356.

Schriften auszeichnen, verhindern Schließungen geradezu notorisch, indem sie ihre Bedingungen systematisch destabilisieren. Sie inszenieren eine Suche nach den Möglichkeitsbedingungen des Erkennens im Erzählen. Mit dem in der Systematik entwickelten Ansatz einer historischen Narratologie mittlerer Reichweite lässt sich diese Suche beschreiben, die in dem Verstoß gegen drei Gebote ihr narratives Potenzial an den Systemstellen von Ort, Folge und Modus entfaltet.

Das erste Gebot, das sich auf die Unanschaulichkeit der Stimme bezieht, benennen die ersten naturphilosophischen Schriften, um dann in den narrativen Experimenten die Probe aufs Exempel zu machen. Nur eine Vervielfältigung und Destabilisierung des Ortes, von dem aus erzählt wird, ermöglicht die Exploration der geologischen Erkenntnisobjekte. Den Grenzen des Erkennens begegnen die Erzählungen mit der Multiplikation von Stimmen, die unterschiedliche und miteinander eigentlich unvereinbare Formen des Erkennens kombinieren. Die Ordnung der Natur, die in Goethes kurzen Texten zum Granit zur Diskussion steht, ist dabei nicht die Voraussetzung, sondern das Ergebnis des Erzählens. Ähnliches gilt für die literarische Untersuchung des menschlichen Herzens, der sich *Die Leiden des jungen Werthers* widmen. Auch sie verunsichern in ihrer vielschichtigen und monologischen Variation des Briefromans den Ort, von dem aus Einblick in Werthers Innenleben gewonnen werden kann. Ihr Ergebnis kann in zwei einander ausbalancierenden Bewegungen auf einer vertikalen wie einer horizontalen Achse zusammengefasst werden. Auf der vertikalen Achse wird der Ort durch die diegetischen Ebenen des Textes sukzessive verschoben: vom extradiegetischen Herausgeber über Werther als homodiegetischen Erzähler bis hin zu Werther als rezitierend kommunizierende Figur. Auf diesen drei Ebenen der vertikalen Achse wird die Notwendigkeit der Handlung weniger durch eine Motivierung der verschiedenen Ereignisse erzeugt, sondern durch eine immer dichter werdende, von metaleptischen Sprüngen abhängende Ursachensuche in Werthers Innenleben. Auf einer zweiten horizontalen Achse hingegen macht der Text in drei Parallelnarrativen die Gesetze dieses letztlich mörderischen Herzens und des ihn begründenden empfindsamen Codes transparent. Das Suizidgespräch, Werthers Doppelgänger und die so genannte Bauernburschenepisode haben insofern explikativen Charakter, weil sie Werthers Schicksal mit narrativen Mitteln spiegeln. Das Regulativ dieser Spiegelungen ist ebenfalls metaleptisch, weil es von Übertragungen ohne Zwischenschritte abhängt.

Das zweite Gebot, das eine durchgehende Motivierung und Transparenz der Kausalketten verlangt, stößt gleichwohl immer auf die Grenzen des Erkennens, wenn es um die Identifikation der Ursache von biologischen Folgen geht. Deshalb muss die biologische Folge mit Hypothesen arbeiten, die in Gestalt von kausalen und finalen Motivierungen erzählt werden können. Dadurch stellen

die Texte freilich immer zugleich auch den vorläufigen Status ihres Erkennens aus. In der osteologischen Folge werden somit die biologischen Phänomene klassifiziert, während sie in der botanischen Folge auseinanderentwickelt werden. Der *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* segmentiert deshalb nicht nur die Entwicklung der einjährigen Pflanze in verschiedene Stadien und verbindet sie untereinander in einer raffenden Erzählung. Vielmehr steht der Text vor der Herausforderung, die Ursache der Folge nicht erklären zu können, aber sie zugleich über alternative Folgen und Unregelmäßigkeiten in seine Darstellung zu integrieren. Segmentieren, darstellen und erklären kann der Text die Metamorphose der Pflanze nur mit metaleptischen Verfahren, die sich besonders in sylleptischen Verdichtungen zeigen. Wenn indes weder Knochen noch Pflanzen, sondern die Bildung des Menschen untersucht werden, greifen der Bildungsroman und seine Vorstufen auf ähnliche metaleptische Verfahren zurück, um die Grenzen des Erkennens zu markieren. In ihrer Ursachensuche hängen sie von sylleptischen Verfahren ab, die in der *Theatralischen Sendung* die kausale Motivierung mit einer defekten Kindheit in verschiedenen Verdopplungen und einer starken Asymmetrie zwischen Erzähler und Figur bebildern. Die *Lehrjahre* stellen diese Suche nach den Ursprüngen auf Finalität um, indem sie die Kindheitserzählung diegetisch rahmen und damit abschwächen. Dass das damit in den Vordergrund gestellte Ziel der Figurenentwicklung im Theater einen doppelten Boden hat, macht diese diegetische Struktur deutlich. Während die *Bekenntnisse einer schönen Seele* die Probe aufs Exempel machen, indem sie eine Lebensgeschichte scheinbar ohne Entwicklung erzählen, ist die Schließung des Bildungsromans eine nur vorläufige. Das vorläufige wie paradoxe Ende der Folge, die das Theater durch die Turmgesellschaft ersetzt, hebt schließlich in der Unauflösbarkeit von Kausalität und Finalität ausgerechnet die Kontingenz hervor. Der Unvermeidlichkeit der Kontingenz begegnet die Turmgesellschaft konsequenterweise mit ihrer Umwandlung in eine Art Versicherungsgesellschaft.

Gegen das dritte Gebot, das mit dem Begriff des Modus die Frage von Mittelbarkeit und Perspektive miteinander verschaltet, verstößen die naturwissenschaftlichen Schriften, indem sie das naturwissenschaftliche Experiment mit dem Essay als Darstellungsform kurzschießen. Der Versuch hat damit eine vermittelnde Funktion, die nur narrativ realisiert werden kann. In den *Beiträgen zur Optik* wird diese vermittelnde Funktion über gezielte Moduswechsel strategisch eingesetzt, um gemäß Goethes Theorie Farben sehen zu lassen. Diese Farben hängen aber von Paralepsen ab, die immer mehr sehen und wissen als die vermeintlich offene Versuchsreihe. Die Verdoppelung von wissendem Versuchsleiter und unwissendem, aber erkennendem Subjekt bildet sich entsprechend in den unterschiedlichen Modi und Aussageinstanzen der Versuchsanleitungen

und ihren narrativen Rahmungen ab. Das optische Kartenspiel schließlich wird nicht nur zum privilegierten Versuchsobjekt, sondern mit seinen Lösungskarten zum Regulativ des Erkennens, das die vermeintlich offene Reihe von Versuchen als gesteuerte Erfahrungsmaschine entlarvt. Die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* hingegen inszenieren eine gegenläufige Bewegung, indem die extradiegetische Erzählinstanz zugunsten intradiegetischer Erzähler zurücktritt. Damit einher gehen verschiedene und sich beschleunigende Wechsel vom narrativen in den dramatischen Modus, die Paralipsen erzeugen und dem normativen System der *Unterhaltungen* Schritt für Schritt seinen Boden entziehen. Damit wird aber auch das Ziel der Erzählsammlung, das oft in einer Schule der Entzagung identifiziert wird, prekär. Die Reihe der sechs Erzählungen wird zu einer Schule des Erzählens, was sich im Einsatz verschiedener Formen narrativer Vermittlung offenbart, die in einem intrikaten Distanzmanagement zwischen narrativem und dramatischem Modus wechseln. Die intradiegetischen Erzählungen lösen dementsprechend nicht die politische Krise, sondern suspendieren sie und setzen sie mit anderen Mitteln fort. Am Ende dieser Schule des Erzählens findet sich das *Märchen*, das die Unterhaltungen sowohl fortsetzt als auch schließt. Durch die Kombination von semantischer Unterbestimmtheit mit narrativer Überbestimmtheit und in der Oszillation der Vermittlung treibt das *Märchen* die formalen Fragen der *Unterhaltungen* auf die Spitze.

Goethe erzählt also nicht von der Geologie oder den *Leiden des jungen Werthers*, sondern er erkundet den Ursprung der Welt und das Herz des Menschen. Er erzählt nicht von Knochen und Pflanzen oder Wilhelm Meisters Initiation, sondern er erforscht die Entwicklung der Natur und die Bildung des bürgerlichen Subjekts. Seine Texte erzählen nicht von verschiedenen Farbversuchen oder den politischen Wirren der französischen Revolution, sondern sie explorieren die Voraussetzung der subjektiven Farben und die Kraft des Erzählens. Goethes frühe Erzählungen schaffen im Erzählen ihren Gegenstand; sie erzählen nicht von ihren Gegenständen, sie erzählen ihre Gegenstände. Dazu gehört, dass sie immer den Zugriff auf diese Gegenstände – ihre epistemologische Dimension – mit abbilden. An allen drei Systemstellen der Arbeit zeigt sich das Potenzial des Erzählens in der Modellierung des Erkennens. Die vorgestellte Analyse hat mehr als nur klassifikatorischen Charakter, wenn sie es ermöglicht, die Texte – gemäß der Aufgabe von Goethes „Literator“ (MA 11.1.2, 193) – „aufzustellen und zu ordnen“ (ebd.): Indem sie die epistemologische Struktur der narrativen Funktion analysiert, wertet sie Goethes Frühwerk auf beiden Seiten und in ihren Austauschbeziehungen entschieden auf. Sowohl in den naturwissenschaftlichen als auch den literarischen Erzählungen führt Goethes Frühwerk zu nichts weniger als den Grundlagen des modernen Erzählens.