

Sebastian Meixner
Narratologie und Epistemologie

Studien zur deutschen Literatur

Herausgegeben von
Georg Braungart, Eva Geulen,
Steffen Martus und Martina Wagner-Egelhaaf

Band 219

Sebastian Meixner

Narratologie und Epistemologie

Studien zu Goethes frühen Erzählungen

DE GRUYTER

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

ISBN 978-3-11-058309-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-058621-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-058569-8
ISSN 0081-7236

Library of Congress Control Number: 2018965128

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Meta Systems Publishing & Printservices GmbH, Wustermark

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Einleitung — 1

I Systematik

1 Funktionen des Erzählers I: Probleme der Narratologie — 17

- 1.1 Wer spricht? Erzählfunktionen bei Genette und Hamburger — 18
- 1.2 Der Ort des Erzählers: Formen der Stimme — 27
- 1.3 Die Folge des Erzählers: Formen der Zeitlichkeit und Motivierung — 31
- 1.4 Der Modus des Erzählers: Formen der Distanz und Perspektive — 37
- 1.5 Zwischenfazit: Die narrative Funktion — 42

2 Erzählen um 1770: Aufstieg und Krise einer Darstellungsform — 45

- 2.1 Enzyklopädische Vorgeschichte: Roman — 46
- 2.2 Die Ambivalenz der Stimme: Lessings Erzähler — 51
- 2.3 Das Problem der Folge: Blanckenburgs Motivierungsgebot — 55
- 2.4 Die Frage der Übersicht: Engels Erzählmodi — 60
- 2.5 Zwischenfazit: Erkennen in Erzähltheorien um 1770 — 65

3 Erkennen um 1770: Skizze eines Paradigmenwechsels — 67

- 3.1 Enzyklopädische Vorgeschichte: Erkenntnis — 69
- 3.2 Der Ort des Erkennens: Baumgartens „felix aestheticus“ — 72
- 3.3 Die Folge des Erkennens: Herders „Kette der Bildung“ — 78
- 3.4 Der Modus des Erkennens: Kants „Gesichtspunkt“ — 82
- 3.5 Zwischenfazit: Erzählen in der Erkenntnistheorie um 1770 — 89

4 Funktionen des Erzählers II: Epistemologie der Narratologie — 91

- 4.1 Übertragung ohne Zwischenschritt: Metalepse — 92
- 4.2 Ort: Du sollst dir kein Bild machen — 99
- 4.3 Folge: Du sollst keine Lücken produzieren — 102
- 4.4 Modus: Du sollst dein Wissen nicht überschreiten — 105
- 4.5 Zwischenfazit: Die epistemologische Funktion — 109

II Ort

- 1 Der Ort der Natur: Geologische Schriften — 117**
 - 1.1 Voraussetzungen: Zwischen Naturphilosophie und Naturwissenschaft — 119
 - 1.2 Denken in Differenzen: ‚Naturlehre‘ und ‚Antwort‘ — 128
 - 1.3 Das Urgestein erzählen: ‚Granit I‘ und ‚Granit II‘ — 134
 - 1.4 Zusammenfassung: Ursprung erzählen – Geologie — 145
- 2 Der Ort der Literatur: ‚Die Leiden des jungen Werthers‘ — 147**
 - 2.1 Apostrophe als Figur des monologischen Briefromans: ‚Ariane an Wetty‘ — 149
 - 2.2 Vertikale Achse: Apostrophisches Erzählen auf drei Ebenen — 157
 - 2.3 Horizontale Achse: Identifikatorisches Erzählen in drei Parallelnarrativen — 173
 - 2.4 Zusammenfassung: Herz erzählen – Briefroman — 184
- 3 Fazit: Die Orte des Erzählens — 187**

III Folge

- 1 Die Folge der Natur: Biologische Schriften — 197**
 - 1.1 Voraussetzungen: Biologie erzählen — 200
 - 1.2 Osteologische Folge: Schriften zur Knochenlehre — 211
 - 1.3 Botanische Folge: ‚Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären‘ — 225
 - 1.4 Zusammenfassung: Entwicklung erzählen – Biologie — 242
- 2 Die Folge der Literatur: Wilhelm Meister — 246**
 - 2.1 Vor dem Bildungsroman: Die Exposition in ‚Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‘ — 249
 - 2.2 Rekonfiguration der Folge: Die paradigmatische Struktur der ‚Lehrjahre‘ — 260
 - 2.3 Alternative Folge: Die ‚Bekenntnisse einer schönen Seele‘ — 269
 - 2.4 Das doppelte Ende der Folge: Die Schließung der ‚Lehrjahre‘? — 277
 - 2.5 Zusammenfassung: Biographie erzählen – Bildungsroman — 288
- 3 Fazit: Die Folgen des Erzählens — 291**

IV Modus

1 Die Modi der Natur: Optische Schriften — 297

1.1 Theoretische Modi: ‚Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt‘ — 298

1.2 Narrative Rahmung und dramatische Versuchsanleitung in den ‚Beiträgen zur Optik‘ — 307

1.3 Spielkarten ohne Spiel: Das multimediale Arrangement der ‚Beiträge zur Optik‘ — 316

1.4 Zusammenfassung: Farbensehen erzählen – Optik — 330

2 Die Modi der Literatur: ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘ — 333

2.1 Diegetische Struktur: Politische Rahmungen und narrative Übersprünge — 335

2.2 Modi des Erzählens: Reihe der metadiegetischen Erzählungen — 344

2.3 Fortsetzung und Schließung: Das ‚Märchen‘ — 356

2.4 Zusammenfassung: Modi zu erzählen – ‚Unterhaltungen‘ — 365

3 Fazit: Die Modi des Erzählens — 368

Fazit — 373

Literaturverzeichnis — 385

Personenregister — 411

Werkregister — 413

Nachwort — 415

Einleitung

*Dem Literator kommen die poetischen Werke zuerst
als Buchstaben in die Hand, sie liegen als Bücher vor ihm,
die er aufzustellen und zu ordnen berufen ist.*
(MA 11.1.2, 193)¹

Goethe erkennt, indem er erzählt. Denn gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts wächst die Aufmerksamkeit dafür, dass das Erzählen von Ereignissen, Handlungen oder Entwicklungen eigentlich ein Erkennen dessen ist, was erzählt wird. Erzählungen sind keine Darstellungen von ‚Geschichten‘, sondern zeigen, *dass und wie* Ereignisse, Handlungen oder Entwicklungen erzählend erkannt werden und in Abhängigkeit davon Wissen über die Welt herstellen. Goethe erzählt entsprechend nicht vom Ursprung der Erde (Geologie) oder vom Herz des Menschen (*Die Leiden des jungen Werthers*); er erzählt nicht von der Entwicklung der Natur (Biologie) oder der Bildung des bürgerlichen Subjekts (*Wilhelm Meister*); er erzählt nicht von Farben (Optik) oder von politischen Perspektiven (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*): Goethes frühe Erzählungen erzählen nicht von ihren Gegenständen, sie *erzählen* ihre Gegenstände. Dieser Zusammenhang von Erzählen und Erkennen verlangt nach einer historischen Narratologie mittlerer Reichweite. Deshalb verfolgt die vorliegende Arbeit ein doppeltes Ziel: Erstens will sie einen Beitrag zur historischen Narratologie leisten, weil in Poetik, Ästhetik und Philosophie des späten achtzehnten Jahrhunderts Narratologie und Epistemologie eine Einheit bilden oder miteinander verschränkt sind. In den proto-narratologischen Theorien ist noch verbunden, was die Erzählforschung des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts

1 Grundlage dieser Arbeit ist die Münchner Ausgabe. Alle Zitate werden mit dem Kürzel ‚MA‘ neben Band- und Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen. Vereinzelt greife ich in begründeten Fällen auf die Leopoldina-Ausgabe (‚LA‘) und die Frankfurter Ausgabe (‚FA‘) zurück, mit denen ich ebenso verfare. Hierbei beziehen sich alle Verweise der Frankfurter Ausgabe auf die erste Abteilung, die ich nicht gesondert ausweise. Alle Hervorhebungen in Zitaten finden sich – sofern nicht anders angegeben – im Original. Vorüberlegungen dieser Arbeit mit Fokus auf Goethes *Leiden des jungen Werthers* sind in einem Aufsatz publiziert (Meixner 2015). Systematische Vorüberlegungen zu Goethes frühen naturwissenschaftlichen Schriften habe ich auf der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts im September 2015 vorgestellt und anschließend veröffentlicht (Meixner 2018). In meinem Beitrag zum Handbuch ‚Literatur und Psychoanalyse‘ gehen Vorüberlegungen zu den *Bekenntnissen einer schönen Seele* ein, die ich im Kapitel III.2.3. unter den systematischen Bedingungen dieser Arbeit weiter ausführe (Meixner 2017).

trennt, indem sie epistemologische Probleme in die Fiktionstheorie auslagert. Zweitens will die Arbeit auf dieser Basis einen Beitrag zur Goethe-Forschung leisten, indem sie Goethes frühe Erzählungen über die Abteilungsgrenzen seiner Schriften hinweg analysiert, sodass die naturwissenschaftlichen und literarischen Erzählungen im Hinblick auf ihre Erzählformen miteinander verglichen werden können.

„Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopee, Erzählung, Fabel, Heroide, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Roman, Romanze, Satyre.“ (MA 11.1.2, 193) – Die alphabetische Reihe dient Goethe in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans* von 1819 dazu, verschiedene literarische Formen nebeneinanderzustellen. Obwohl der anschließende Systematisierungsversuch unter dem Titel „Naturformen der Dichtung“ (MA 11.1.2, 194) literaturwissenschaftliche Karriere gemacht hat, bleibt das „Schema [...], welches zugleich die äußersten zufälligen Formen und diese inneren nothwendigen Uranfänge in faßlicher Ordnung darbrächte“ (MA 11.1.2, 195), ein Desiderat. Mit dem Konjunktiv zeigt Goethe an, dass es um 1800 kein System literarischer Formen gibt – es bleibt folglich nur das Alphabet als arbiträre Ordnung. Auch Goethe selbst untersucht die Formen gerade nicht theoretisch. Dennoch begegnet er dem skizzierten Desiderat dadurch, dass seine Texte die Probe aufs Exempel machen, wobei insbesondere die narrativen Texte zur innovativsten Literatur um 1800 zählen. In meiner Arbeit werde ich diese Erzählungen als narrative Formexperimente lesen, die sich aber nicht auf Goethes literarische Arbeiten beschränken lassen, sondern – wie das Lehrgedicht in der Liste andeutet – ebenso in den naturwissenschaftlichen Schriften stattfinden. Dabei zeigt der Blick in Goethes hier fokussiertes Frühwerk, dass die beiden Abteilungen seiner Schriften mehr verbindet als lediglich motivische Übereinstimmungen.

Goethe macht sich auf die Suche nach einem System literarischer Formen, deren Weg ihn auf das Feld narrativer Formexperimente führt, und zwar zu der Zeit, in der er feststellt, dass die Ordnung der Literatur „immer so schwierig“ (ebd.) ist wie die Ordnung der Natur. Literatur und Natur bilden somit im Horizont derselben Fragen eine Konstellation: Wie erzählen und wie erkennen? Goethe reagiert auf die Krisen des Erkennens um 1800 mit einer radikalen Komplexitätssteigerung des Erzählers. Das Vorurteil, dass die wissenschaftlichen Schriften Formen der Erkenntnis abbilden, während die literarischen Schriften Formen des Erzählers reflektieren, muss konsequenterweise hinterfragt werden. Denn Goethe lotet ungeachtet dieser Grenze zwischen *mathesis* und *poiesis* das epistemologische Profil des Erzählers in unterschiedlichen Formen neu aus: vom Briefroman über den Theater- und Bildungsroman bis hin zur Novelle und zum Märchen auf der literarischen Seite und von der naturphilosophischen

Studie über verschiedene narrative Formen des Versuchs bis hin zu einem multimedialen optischen Experimentierkasten auf der naturwissenschaftlichen Seite. Weil dieses breite Spektrum der Erzählformen in den – hier in einer bewusst weiten Definition zum Frühwerk gerechneten – 26 Jahren von 1770 bis 1796 ebenso divers wie innovativ ist, setzt die Analyse dieser Formen ein entsprechendes narratologisches Modell mittlerer historischer Reichweite voraus, das diese Arbeit zunächst entwickeln muss. Zuvor skizziere ich jedoch Goethes eigenen Ansätze zu einer Erzähltheorie, die ins Zentrum der Frage nach den narrativen Verfahren seiner Texte führen.

Der Erzähler – „ein höheres Wesen“

Goethe entwirft keine eigene Erzähltheorie, die im Kontext der sich intensivierenden theoretischen Bemühungen seiner Zeit um eine Aufwertung des Erzählers steht, sondern erprobt das Leistungsprofil des Erzählers in seinen narrativen Texten. Vor programmaticischen Aussagen schrekt er dennoch nicht zurück, wie sich an seiner 1797 gemeinsam mit Friedrich Schiller verfassten Programmschrift *Über epische und dramatische Dichtung* zeigen lässt, die ausgerechnet im Rückgriff auf das antike Epos das moderne Erzählen begründet.² Zur selben Zeit, in der die Identität des größten Dichters der Antike in der ‚Homerischen Frage‘ – am prominentesten durch Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum* (1795) – angezweifelt wird, findet ein, wenn nicht gar der maßgebliche Paradigmenwechsel in der Begriffsgeschichte des Erzählers und damit der Zentralkategorie des modernen Erzählers statt. Nur vordergründig geht es Goethe in diesem Text um eine Trennung von dramatischer und epischer Dichtung oder um die Wiederbelebung des antiken Epos.³ Was der Text in antikisierendem Gestus inszeniert, ist vielmehr die Differenzierung zwischen dem Autor und der Erzählinstanz eines narrativen Textes. Während er den Autor relativ unspezifisch, aber gleichwohl persistent als erfindenden ‚Dichter‘ definiert, veranschaulicht er die Aufgaben der Vermittlung mithilfe zweier Rollen: derjenigen des ‚Rhapsoden‘ und derjenigen des ‚Mimen‘. Der ‚Mime‘ ist dabei zunächst für die dramatische Unmittelbarkeit, der ‚Rhapsode‘ für die narrative Mittelbarkeit zuständig. Während der ‚Dichter‘ die erzählte Welt erfindet, stellen sie ‚Mime‘ und ‚Rhapsode‘ zwar arbeitsteilig, aber nicht gleichberechtigt dar:

² Insbesondere zur Frage der Autorschaft und der Anteile Goethes und Schillers am Text vgl. Dörr 2011, 121–127.

³ Vgl. anders Brüning 2015. Zur Weimarer Arbeitsteilung mit Schiller in der Rolle des Dramatikers und Goethe in der Rolle des Epikers vgl. Dörr 2011, 128 f.

Die Behandlung im Ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehenne übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören [...]. (MA 4.2, 127)

Dergestalt als „weiser Mann“ (ebd.) auftretend ist der ‚Rhapsode‘ eine maximal abstrakte Erzählinstanz, die der Erzählung zu ihrer Stimme verhilft. Nur aufgrund dieser Aufgabe hat er die Übersicht über die erzählte Welt; obwohl es dezidiert sein ‚Gedicht‘ ist, ist er – anders als der ‚Dichter‘ (Autor) – nicht der Schöpfer der erzählten Inhalte, sondern ausschließlich für den Erzählakt zuständig. Deshalb ist er radikal unanschaulich – eine logische Funktion, die zwar erzählt, von der aber nicht erzählt wird, sodass sie die „Einbildungskraft“ (MA 4.2, 128) des Publikums nicht durch ihre Präsenz stört:

Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte. (MA 4.2, 128)

Dementsprechend gibt der ‚Rhapsode‘ der Erzählung lediglich eine Stimme, ohne aber seine „Persönlichkeit“ (ebd.) erkennbar werden zu lassen – als Vertreter einer Stimme der „Musen im Allgemeinen“ (ebd.). Eben weil der ‚Rhapsode‘ unanschaulich ist, ist „ihm überall [zu] folgen“ (ebd.). Damit begründet Goethe nichts weniger als die seit den 1960er Jahren in allen narratologischen Systematiken grundlegende fiktionstheoretische Arbeitsteilung, wonach der Autor erfindet und der Erzähler vermittelt.⁴ Nur so kann die erzählende Dichtung das leisten, was Goethe ihr zuschreibt – mit eindeutiger Bevorzugung narrativer Darstellungstechniken gegenüber dramatischen: eine reflektorische Distanz zum Erzählgegenstand. Die Distanz allein garantiert die für den Erzähler wie für den Leser gleichermaßen verbundene Haltung der „Freiheit“ (MA 4.2, 1014) und ist – so Goethe – die Bedingung für die kontemplative, reflektierende und imaginative Tätigkeit, die jede Erzählung, zumindest jede gute Erzählung, leisten soll.⁵

⁴ Vgl. Grüne 2014, 58 f. Zu den Problemen dieser Arbeitsteilung vgl. Schafffrick/Willand 2014, bes. 68–75. Vgl. allgemeiner zu den Voraussetzungen einer solchen Erzähltheorie Grüne 2016, wobei im Kontext dieser Arbeit die Kontinuität der Fragen unter den Vorbehalt der historischen Spezifität gestellt wird.

⁵ Erzähler und Leser sind – wie verwandte Termini – in dieser Arbeit prinzipiell abstrakte Begriffe und werden dementsprechend gemäß ihres grammatischen Genus verwendet. Dass diese Begriffe als Positionen etwa von Erzähler*innen und Leser*innen unterschiedlich besetzt und aktualisiert werden können, bleibt davon unberührt.

Diese Inszenierung der Funktion des Erzählers betrifft das Verhältnis von Erzählen und Erkennen. Denn wo Autoren in fiktionalen Erzählungen vermeintlich selber sprechen, ergibt die Frage nach dem Erkennen der erzählten Welt keinen Sinn: Als ihre Schöpfer sind diese Autor-Erzähler *per definitionem* allwissend. Sobald aber der ‚Rhapsode‘ vom ‚Dichter‘ funktional getrennt ist, wird das Wissen des Erzählers erkläruungsbedürftig. Die Stimme hinter dem Vorhang muss als vermittelnde Instanz der Erzählung ihren epistemologischen Zugang zur erzählten Welt deshalb durch ihre abstrakte Struktur beglaubigen. Der „blöß[] Erzähler“⁶ der noch das Feindbild in zeitgenössischen Romanpoetiken wie vor allem Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* ist, muss alles begründen, was über die Chronologie der Ereignisse hinausgeht. Dass der Erzähler also als „ein höheres Wesen“ (MA 4.2, 128) konzipiert wird, das nur unanschaulich die „Stimme der Musen im Allgemeinen“ (ebd.) vertreten kann, ist – so die These meiner Arbeit – die Reaktion auf diese Begründungsbedürftigkeit des epistemologischen Zugangs zur erzählten Welt. Drei narratologische Aspekte werden in Goethes Inszenierung deutlich, die das Leistungsprofil des Erzählens vermisst:

- *Ort*: Erstens kann mit der Positionierung „hinter einem Vorhange“ (ebd.) der Ort des Erzählens bestimmt werden, der deshalb stets unanschaulich bleiben muss, weil es sich lediglich um die Origo des Erzählens handelt. Ihr epistemologisches Profil gewinnt das Erzählen also zunächst durch ihre Positionierung.
- *Folge*: Zweitens muss diese maximal unanschauliche Erzählinstanz die Folge der erzählten Ereignisse darstellen. Die Chronologie der Ereignisse und die Folge der Erzählung müssen dabei nicht kongruieren, im Gegenteil: Die Folge kann Prolepsen und Analepsen einschalten, muss aber – unter dem Diktum dessen, was Schiller im Brief an Goethe „Freiheit“ (MA 4.2, 1014) gegenüber der dargestellten „persönlich beschränkte[n] Tätigkeit“ (MA 4.2, 126) der literarischen Figuren nennt – stets von vergangenen Ereignissen erzählen und bleibt damit auf das spätere Erzählen beschränkt.⁷ Dergestalt leistet die Erzählinstanz auch und vor allem die Motivierung der narrativen Ereignisse.
- *Modus*: Drittens kann die Erzählinstanz im Dienst der durchgängigen Motivierung und abgesichert durch ihre Unanschaulichkeit sowohl die Distanz zu den erzählten Ereignissen moderieren als auch verschiedene Perspektiven einnehmen: Sie wählt den Modus der Erzählung. Dieser Erzählinstanz ist nicht nur Übersicht und Innensicht, sondern auch Mitsicht mit den einzelnen

⁶ Blanckenburg 1965, 265.

⁷ Zu August Wilhelm Schlegels Einfluss in dieser Frage vgl. Kornbacher 1998, bes. 63f.

Figuren verliehen, weil sie einerseits die „sinnliche Breite“ (MA 4.2, 126) des „*außer sich wirkenden Menschen*“ (ebd.) darstellen muss und sich dabei andererseits frei in der erzählten Welt bewegen kann (vgl. MA 4.2, 127).

Diese drei Aspekte – Ort, Folge und Modus – sollen im Folgenden meiner Analyse des Zusammenhangs von Erzählen und Erkennen modellbildend zugrunde liegen, jedoch in ihren Verfahren differenziert werden. Obwohl Goethe programmatisch eine durch ihre Unanschaulichkeit epistemologisch maximal privilegierte Erzählinstanz theoretisch fordert, operiert kein einziger seiner frühen literarischen oder naturwissenschaftlichen Texte mit einem derart gestalteten ‚Rhapsoden‘-Erzähler. Vielmehr inszenieren sie ein Auseinandertreten von Erkennen und Erzählen: Die Erzählungen vermitteln die Ereignisse der erzählten Welt nicht auf der Grundlage einer abstrakten Stimme mit privilegierter Epistemologie, sondern markieren die Grenzen ihres Erkennens mit narrativen Mitteln.

Fragestellung

Wie hängen Erkennen und Erzählen systematisch zusammen? Dieser Fragestellung geht diese Arbeit nach. Goethe erprobt diesen Zusammenhang sowohl in seinen literarischen als auch in seinen naturwissenschaftlichen Texten. Ich analysiere diesen Zusammenhang in zwei Schritten. In einem ersten Schritt arbeite ich einen historisch-systematischen narratologischen Ansatz für das späte achtzehnte Jahrhundert aus, der Erkennen und Erzählen als zwei Seiten derselben Medaille beschreibt, um dann in einem zweiten Schritt die einzigartige Konstellation von Naturwissenschaft und Literatur in Goethes frühen Erzählungen zu untersuchen.

Dass Erkennen und Erzählen nicht voneinander zu trennen sind, zeigt die Arbeit, indem sie die deutschsprachigen Reflexionen auf das Erkennen und das Erzählen sowie ihre Zusammenhänge in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts analysiert. Denn einerseits kommt die zeitgenössische Erzähltheorie (Lessing, Blanckenburg, Engel) nicht ohne Rekurs auf das Erkennen aus, wenn es darum geht, die Funktion des Erzählens zu profilieren. Andererseits kommt die zeitgenössische Erkenntnistheorie, die sich auf den Feldern der Ästhetik (Baumgarten), Geschichtsphilosophie (Herder) und Transzendentalphilosophie (Kant) analysieren lässt, nicht ohne Rekurs auf das Erzählen aus: Sie greift an entscheidenden Stellen und in signifikanter Weise auf narrative Verfahren zurück, um ihre Argumente zu plausibilisieren. Diese am Ende des achtzehnten Jahrhunderts reflektierte wechselseitige Abhängigkeit schlägt sich bis in die aktuellen narratologischen Debatten nieder, die sich derzeit allerdings eher für die kulturwissenschaftliche Kontextualisierung als für die historisch-

spezifische Analyse der narrativen Darstellungsverfahren interessieren, wie ich im systematischen Teil zeigen werde. Vor diesem Hintergrund zieht die Arbeit Verbindungen zu aktuellen Entwicklungen der Narratologie, um ihre historischen Befunde systematisch anschlussfähig zu machen.

Goethes frühe Erzählungen sind für den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen deshalb bereits einschlägig, weil sie die Grenze zwischen Literatur und Naturwissenschaft permanent unterlaufen. Denn Erzählen ist für Goethe nicht primär an literarische Formen gebunden, sondern stellt im Rahmen seiner umfangreichen naturwissenschaftlichen Schriften ein dem Experiment analoges Verfahren dar, sodass Erzählen zum Mittel der (Natur-)Erkenntnis avanciert. Die literarischen Texte sind umgekehrt über die Modellierung erkennender Instanzen – Erzählinstanzen wie Figuren – strukturiert, sodass Erkennen zum Mittel des Erzählens wird. Die im ersten Teil der Arbeit entwickelte Systematik macht es möglich, den Zusammenhang zwischen Goethes naturwissenschaftlichen und literarischen Texten erstmals überhaupt systematisch zu formulieren und nicht auf Inhalte und Motive zu reduzieren. Dabei entwickle ich mit den eingeführten narratologischen Begriffen von Ort, Folge und Modus drei Schauplätze des systematisch begründeten Zusammenhangs von Erkennen und Erzählen. Auf diese Art und Weise gruppieren ich in drei Konstellationen Goethes frühe naturwissenschaftliche und literarische Erzählungen:

- Erstens bilden Goethes frühe geologische Schriften und *Die Leiden des jungen Werthers* eine Konstellation, weil sie in ihren Modellierungen der Stimme jeweils einen Ort suchen, von dem aus entweder das ‚Urgestein‘ Granit oder das ‚Herz‘ des Menschen erkannt werden kann.
- Zweitens bilden die Entwicklungsprozesse der biologischen Schriften mit denjenigen des Bildungsromans (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) und seiner Vorstufe (*Theatralische Sendung*) eine Konstellation, weil sie jeweils die Folge des Erzählens in besonderer Weise problematisieren.
- Drittens schließlich bilden die Farbentstehung in den *Beiträgen zur Optik* sowie die politischen Perspektiven der Novellensammlung *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* eine Konstellation, weil sowohl die optischen Schriften als auch die *Unterhaltungen* jeweils mit verschiedenen Modi des Erzählens arbeiten und in virtuosen Moduswechseln die Grenzen des Erkennens in der Mittelbarkeit und Perspektive des Erzählens ausloten.

Bevor ich aber zu meinen systematischen Überlegungen und den daran anschließenden narratologischen Studien komme, erläutere ich die drei titelgebenden Leitbegriffe meiner Arbeit. Erstens skizziere ich in Abgrenzung zu benachbarten Begriffen das konzeptuelle Profil des Erkenntnisbegriffs. Zweitens definiere ich den für diese Arbeit leitenden Begriff des Erzählens, der strukturell

mit dem Begriff des Erkennens verbunden ist. Drittens schließlich lege ich dar, warum ich unter ‚Goethe‘ keine holistische Zuschreibung von Texten an eine historische Person verstehе.

Erkennen

Erkennen und Erkenntnis – so formuliert es das *Historische Wörterbuch der Philosophie* – umfassen sowohl die Darstellung der Erkenntnis als auch das Bewusstsein von Erkenntnis. Damit ist Erkenntnis „jedweder menschlichen Kultur zugehörig“,⁸ das heißt ein grundsätzlich überzeitliches Phänomen, obwohl jeder Epoche spezifische Erkenntnisbegriffe zugrunde liegen. Den Grundstein für den philosophischen Erkenntnisbegriff legt das *Historische Wörterbuch* bei Heraclit und Parmenides, die Erkenntnis „durch eine methodisch durchgeföhrte Reflexion“⁹ in ihren Adäquatheitsbedingungen bestimmen. Die Erkenntnis beginnt im Sinne der Erkenntnistheorie mit ihrer Reflexion, also mit der Erkenntnis *der* Erkenntnis. Statt diesen Weg nachzuzeichnen und verschiedene Erkenntnisbegriffe, menschliche Erkenntnisvermögen oder Erkenntnisprinzipien zu profilieren, meine ich mit dem Begriff des Erkennens eine deutlich abstraktere Struktur, welche die *Genese* von Wissen über die Welt und dessen Möglichkeitsbedingungen beschreibt. Dieser Begriff des Erkennens grenzt sich vom Begriff des propositionalen Wissens – vom primär begrifflich-logisch gewonnenen Wissen – ab und ist für prozessuale Verfahren wie das Erzählen anschlussfähig. Deshalb geht es mir weder um die Quantifizierung noch um die Qualifizierung dieses Wissens als wahr oder falsch, sondern um den Prozess der Wissengewinnung, der sich vielfältiger Mittel bedienen kann: etwa der Wahrnehmung, der Beobachtung, der Erfahrung und – wie ich im Kontext dieser Arbeit argumentiere – der Erzählung. Wie verschiedene einschlägige Einführungen in die Erkenntnistheorie betonen, hat Erkenntnis nämlich gegenüber dem Begriff des Wissens – und seiner literaturwissenschaftlichen Karriere in der Wissenspoetik¹⁰ – den entscheidenden Vorteil einer Doppeldeutigkeit. Diese besteht darin, dass der Erkenntnisbegriff sowohl den Prozess der Wissengewinnung als

⁸ Krings/Baumgartner 1972, 643.

⁹ Ebd.

¹⁰ Programmatische Bestimmungen dieses produktiven Forschungsfelds finden sich exemplarisch bei: Vogl 1997; Vogl 1999; Brandstetter/Neumann 2004; Jüttner 2005; Gamper/Weder 2010; Köppe 2010; Borgards/Neumeyer/Pethes/Wübben 2013. Ein weiteres Indiz für die programmatische Produktivität ist die seit 2014 erscheinende, in Zürich herausgegebene Reihe *Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik*.

auch das Produkt in Form von propositionalem Wissen bezeichnet.¹¹ Erkennen ist also mehr als Wissen oder – wie Hans-Jörg Rheinberger formuliert – Erkennen beinhaltet in einer historischen Perspektive die „Kriterien der Bedingungen, *unter* denen, und die Mittel, *mit* denen Dinge zu Objekten des Wissens gemacht werden“.¹² Außerdem umfasst Erkenntnis als Prozess dezidiert nicht-propositionales Wissen, das aus dem Wissensbegriff in erkenntnistheoretischer Perspektive meist ausgeschlossen wird.¹³ Prinzipiell beschreibt die vorliegende Arbeit mit dem Begriff des Erkennens daher sowohl die Prozesse der Erkenntnisgewinnung als auch ihre meist vorläufigen Schließungen in einzelnen Ergebnissen. Immer gehe ich dabei von einer – wie die Erkenntnistheorie betont: keineswegs notwendigen¹⁴ – zweistelligen Relation von Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt aus, die durch die narrative Struktur der zu untersuchenden Texte aber deutlich verkompliziert wird.

Wenn Erkennen auf Darstellung trifft, dann ist die Literatur nicht weit, wie jüngst das *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* sowie eine Reihe von Sammelbänden belegen, in denen die Forschung die erkenntnisgenerierenden Verfahren der Literatur beschreibt.¹⁵ Literatur – so ihre gemeinsame Stoßrichtung – hat nämlich schlicht und ergreifend epistemischen Wert. Insbesondere erzählende Texte sind nicht nur unterhaltsam, nützlich oder sogar schön, sondern auch Mittel der Erkenntnis. Wie Erkennen aber strukturell funktioniert, interessiert die literaturwissenschaftliche Forschung eher am Rande. Stattdessen konfrontieren die verschiedenen Untersuchungen eine philosophisch verstandene Erkenntnis mit literarischen Darstellungsverfahren und untersuchen unterschiedliche Austauschbeziehungen zwischen Literatur und Philosophie.

Mit der Einführung von Erkenntnistheorie und Darstellungsverfahren – von *episteme* und *techne* – verlagert sich die Aufmerksamkeit vom Begriff der Erkenntnis auf den Begriff des Erkennens, der im Zentrum meiner Arbeit steht – und zwar in Abhängigkeit von der spezifischen Darstellungstechnik des Erzählers.¹⁶ Wie ich in meinem systematischen Kapitel exemplarisch und historisch

¹¹ Vgl. Baumann 2015, 1; Schöndorf 2014, 9, 137; Gabriel 2012, 387; Grundmann 2008, 1.

¹² Rheinberger 2007, 11.

¹³ Vgl. Schildknecht 2014, 41f.; Grundmann 2008, 71f. Zum nicht-propositionalen Wissen vgl. exemplarisch Gabriel 1991, 32–64.

¹⁴ Vgl. Grundmann 2008, 2f.

¹⁵ Vgl. Horn/Menke/Menke 2006; Misselhorn/Schahadat/Wutsdorff 2011; Demmerling/Vendrell Ferran 2014; Konersmann 2014; Gess/Janßen 2014; Gittel 2016.

¹⁶ Diese Asymmetrie lässt sich analog zur Differenz zwischen einem weiten und einem engen Erkenntnisbegriff etwa an den unterschiedlichen Einträgen im Grimm'schen Wörterbuch belegen, in dem für das Verb ‚erkennen‘ sieben Bedeutungen definiert werden, während das Nomen ‚Erkenntnis‘ auf die philosophische Erkenntnis festgelegt ist. Vgl. URL: <http://www>.

an ausgewählten Texten des späten achtzehnten Jahrhunderts untersuche, sind Erkennen und Erzählen nämlich strukturell miteinander verbunden: Das Erzählen hängt genauso vom Erkennen ab wie das Erkennen vom Erzählen. Denn Erkennen als Produktion und Darstellung von Wissen ist grob strukturalog zum Erzählen, indem es zwei Zustände verbindet: das Nichtwissen und das Wissen. Dass diese Zustände aber nicht so einfach voneinander abzugrenzen sind und nicht als Ablösung des Nichtwissens durch das Wissen gedacht werden können, also nicht in syllogistischen Schließverfahren aufgehen, indiziert die Offenheit der Erzählverfahren, die Erkenntnisprozesse auf ganz unterschiedliche Weise abbilden können.

Erzählen

In einem kurzen Aufsatz von 2004 definiert Peter Lamarque Minimalbedingungen des Erzählens und erhebt dabei den Anspruch, ohne die in der Narratologie bis heute weit verbreitete Konzentration auf literarisches bzw. fiktionales Erzählen und ihre Vorurteile zu operieren: „The minimal conditions for narrative are easily met and turn out to be no more than a formal feature of discourse universally realised“.¹⁷ Während Lamarque den auch 15 Jahre nach seiner Diagnose scheinbar ungebrochenen Enthusiasmus für den Begriff des Erzählens gerade nicht teilt und einen Großteil der Narratologie entsprechend desavouiert, kommt er um zwei formale Merkmale nicht herum: das erste ist die Vermittlung und das zweite die Ereignisreihung. Mit Vermittlung meint Lamarque eine für das Erzählen wie auch immer gestaltete, aber notwendige Erzählinstanz: „a story must be told, it is not found“.¹⁸ Darüber hinaus muss jedes Erzählen mindestens zwei Ereignisse in eine – meist temporale – Relation setzen; denn eine Erzählung bildet Reihen. Mit dieser Minimaldefinition ist Lamarque keineswegs allein, auch wenn seine daraus abgeleiteten analytischen Postulate nicht dem narratologischen Lehrbuch entsprechen.¹⁹ Denn mit den beiden Kriterien der Vermittlung und der Ereignisreihung rekurriert er auf wirkmächtige Definitionen des Erzählens, welche die Vermittlung in einer Erzählinstanz und die Ereignisreihung in der erzählten Geschichte situieren.²⁰ Formaler gewendet beziehen sich

woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=erkenntnis [31. 08. 2018] und <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=erkennen> [31. 08. 2018].

¹⁷ Lamarque 2004, 406.

¹⁸ Lamarque 2004, 395.

¹⁹ Vgl. bes. Lamarque 2004, 401.

²⁰ Vgl. die in Kindt/Müller 2003 versammelten Beiträge; insbesondere Schmid 2003; Jannidis 2003; vgl. weiter Abbott 2014. Diese Reihe ließe sich durch die beträchtliche Anzahl an narratologischen Einführungen ergänzen, die *grosso modo* ebenfalls auf diese beiden Standardkriterien

diese beiden Kriterien der Narrativität auf eine vermittelnde Instanz, die unterschiedliche Relationen zur erzählten Welt einnehmen kann, und eine doppelte temporale Sequenz, die sich durch die Erzählung einer Ereignisfolge ergibt. Damit sind in der Minimaldefinition des Erzählers die drei strukturalistischen Großkategorien nach Gérard Genette – Stimme, Zeit, Modus – enthalten, wobei sich zeigt, dass Genette die Aspekte der Vermittlung aufgeteilt hat, indem er die logische Verortung des Erzählers (Stimme) von den Graden der Mittelbarkeit und Perspektivierung des Erzählers (Modus) unterscheidet.²¹

Aus den zwei Minimalbedingungen lassen sich Implikationen für das Verhältnis von Erkennen und Erzählen ableiten. Zunächst ändert sich die Ordnung der strukturalistischen Systematik, indem die Vermittlung an der Systemstelle des Ortes vor die Verbindung der einzelnen Ereignisse in ihrem Temporalgefüge an der Systemstelle der Folge gesetzt wird, weil die Folge von dem Ort des Erzählers abhängig ist. Mit der Vermittlung des Erzählers erlaubt jede Erzählung zumindest prinzipiell die Bestimmung eines Standpunktes in der erzählten Welt, von dem aus die Gegenstände erzählt werden. Dieser Standpunkt verdoppelt also auf dem Feld der Stimme gewissermaßen die Beobachterposition, die jede Erzählung abbildet.²² Analog dazu funktioniert die doppelte temporale Sequenz, die ebenfalls die erzählte Zeit mithilfe der Erzählzeit darstellt.²³ Beide Ebenen folgen eigenen Gesetzen, weil das Verhältnis der dargestellten Ereignisse umgestellt werden kann. Diese beiden Minimalbedingungen des Erzählers und ihre Konsequenzen für das Verhältnis zum Erkennen werde ich im systematischen Kapitel ausgehend von strukturalistischen Erzähltheorien und ihren Weiterentwicklungen ausführlich erläutern. Diese Ausführlichkeit ist gerade angesichts der Unübersichtlichkeit der jüngst unter enormem Interesse operierenden sogenannten postklassischen Erzähltheorie geboten.²⁴ Das Ziel dieser Arbeit besteht dabei nicht darin, diesen Theorien einen weiteren Ansatz mit eigenem Begriffsinventar hinzuzufügen. Vielmehr versteht sie sich als Vorschlag, einen historisch-narratologischen Ansatz mittlerer Reichweite für das

rekurrieren; vgl. bes. Martínez/Scheffel 2016, 10–13; Lahn/Meister 2016, 1–11; Mahne 2007, 12–14. Einen etwas anders gelagerten, kulturwissenschaftlich grundierten Ansatz legt Albrecht Koschorke vor. Aber auch seine elementaren Operationen lassen sich den beiden Hauptkriterien zuordnen, wenngleich mit deutlich offenerer Kontextualisierung. Vgl. Koschorke 2013, 27–110.

²¹ Zur Systematik dieser Dreiteilung im Hinblick auf Stanzel und Lämmert vgl. Goebel 1999a, 4–14.

²² Vgl. exemplarisch: Koschorke 2013, 298 f.

²³ Vgl. Müller 1968; Genette 1998, 21 f.

²⁴ Vgl. exemplarisch: Goebel 1999a; Nünning/Nünning 2002; Alber/Fludernik 2010.

späte achtzehnte Jahrhundert zu präsentieren, der auf die Analyse von Goethes Erzählungen zugeschnitten ist.

,Goethe‘

Jedes weitere Buch zu Goethe bedarf einer Rechtfertigung, die hier zunächst negativ formuliert werden muss.²⁵ Es geht mir in meiner Arbeit weder darum, Goethe zu einer glücklichen Ausnahme der deutschsprachigen Literatur zu stilisieren²⁶ oder seine Texte auf ein noch so reflektiertes ‚Goethebild‘ festzulegen.²⁷ Stattdessen geht es mir eher um die Verbindungen, die in der Forschung oft aus dem Blick geraten, die aber versprechen, einen neuen ‚Goethe‘ zu entdecken, der gerade zwischen den Abteilungen seines Frühwerks aufscheint und dessen naturwissenschaftliche Seite lange als Vorstufe der späteren Texte diskreditiert wurde. Die frühen naturwissenschaftlichen Texte sind deshalb unterschätzt, weil verkannt wird, dass sie nicht nur Experimente der Natur, sondern vor allem auch Experimente im Erzählen darstellen, die über die Abteilungen hinweg in den literarischen Erzählungen produktiv werden.

Wenn diese Abteilungsgrenze überschritten wird, dann sind oft die Inhalte und Motive der Texte leitend.²⁸ Weil sich die naturwissenschaftlichen Schriften mit Geologie auseinandersetzen, liegt es nahe, die abundanten Stellen in den literarischen Schriften, die geologisches Wissen verarbeiten, unter diesem Aspekt zu diskutieren.²⁹ Weil sich die frühen botanischen Texte auf die Suche nach der Urpflanze machen, steht zu vermuten, dass die literarischen Schilderungen von Pflanzen damit zusammenhängen.³⁰ Weil schließlich die Farben-

25 Es verwundert wenig, dass die Goethe-Forschung ausgesprochen unübersichtlich ist. Die vorliegende Arbeit wäre ohne die Vorarbeiten der Forschung und ihrer Synthesen – etwa im Goethe-Handbuch – unmöglich. Für die frühen naturwissenschaftlichen Schriften gilt die konstatierte Unübersichtlichkeit zwar nur bedingt, doch bezogen auf die literarischen Texte – vor allem *Die Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – dafür umso mehr. Diese Arbeit verzichtet bewusst auf einen ausgewiesenen Forschungsbericht und verweist stattdessen in den Analysekapiteln auf die Forschungsbeiträge, die sich explizit mit den narrativen Verfahren der Texte auseinandersetzen. Dass sie dennoch nicht die Datenbank an Sekundärliteratur abbildet, die der Arbeit gleichwohl zugrunde liegt, ist ihrer Lesbarkeit geschuldet.

26 Vgl. Safranski 2013; Jens 1999.

27 Vgl. Goebel 1999, 306 f. Zum Autorbegriff bezogen auf Goethe vgl. Keller 2018, 49–57.

28 Obwohl die jüngere Forschung die verschiedenen Abteilungen durchaus in Beziehung zueinander setzt, finden die naturwissenschaftlichen Texte etwa in Hamachers Einführung zu Goethes Werk keine Beachtung; vgl. Hamacher 2013.

29 Vgl. exemplarisch: Sullivan 1999; Gnam 2001; Müller 2001; Wyder 2005.

30 Vgl. exemplarisch: Rüdiger 1990; Egger 1997, bes. 87–92; Stiening 2010; Breidbach 2010.

lehre die Entstehung der Farben erklären will, sind hier Verbindungen zur literarischen Farbsemantik naheliegend.³¹ Derartige Studien gibt es; aber in ihrem Bemühen um motivgeschichtliche Brückenschläge interessieren sie sich weniger für die Darstellungsverfahren der untersuchten Texte. Obwohl die Beschäftigung mit Goethe ohne seine naturwissenschaftlichen Texte nicht mehr zu denken ist,³² scheut sich die Forschung bislang vor Verbindungen zu den literarischen Texten, die nicht auf motivischer, sondern auf der Ebene ihrer Darstellungsverfahren liegen.

Dass die meisten naturwissenschaftlichen Texte auf narrativen Verfahren beruhen, ist – gemessen an dem weiten Erzählbegriff – der Ausgangspunkt des hier unternommenen Brückenschlags zu den literarischen Texten.³³ Dies gilt insbesondere für Goethes Frühwerk, dessen Periodisierung in meiner Arbeit der Münchner Ausgabe folgt, die erst in ihrem sechsten Band mit dem Jahr 1798 die Weimarer Klassik beginnen lässt (vgl. MA 6.1, 845).³⁴ Vor diesem Hintergrund (und nicht etwa gemessen an biographischen oder gar biologischen Modellen) spanne ich einen Bogen von 1770 bis 1796 – vom vermutlichen Entstehungszeitpunkt des Briefromanfragments *Arienne an Wetty* bis zum Erscheinen der *Lehrjahre*. Diese Periodisierung ist vor allem den naturwissenschaftlichen Schriften geschuldet, die 1798 mit dem Lehrgedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* ebenfalls eine entscheidende Zäsur erfahren, weil das Gedicht die Ergebnisse des Versuchs *die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* in eine lyrische Form transformiert – mit entscheidenden Konsequenzen für das Verhältnis von Erkennen und Erzählen, wie ich im Fazit ausführe. Dass sich die Forschung zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften auf das Spätwerk – insbesondere die *Farbenlehre* und die *Hefte zur Morphologie* – konzentriert und dabei die frühen Schriften gerade der 1790er Jahre lediglich als Vorstufen behandelt, verschärft darüber hinaus das Desiderat, dem meine Arbeit nachgeht.

Indem ich ‚Goethe‘ in der Konstellation von Naturwissenschaft und Literatur als ein Ordnungsprinzip verstehe,³⁵ vermeide ich gezielt, seinen narrativen Texten eine Synthese von Kunst und Natur zu unterstellen und den idealisierenden Mythos der Goethe-Philologie vom letzten Universalgenie wiederaufleben

³¹ Vgl. exemplarisch: Sullivan 2007; Kraft 2012.

³² Einen Überblick über die neueste Forschung gibt etwa Schäfer 2016.

³³ Vgl. King 2017.

³⁴ Die neueste Forschung tendiert zu einer Aufwertung und Neuperspektivierung von Goethes Frühwerk, wie sich etwa an der von Eckart Goebel am Wissenschaftskolleg zu Berlin veranstalteten Tagung belegen lässt, die sich mit Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt beschäftigt hat: Goethe als Psychologe. Berlin 2.–3. Juli 2014.

³⁵ Vgl. Schafffrick/Willand 2014, 74.

zu lassen. Autorschaft ist dementsprechend prinzipiell eine Klammer, die mein Korpus rechtfertigt, und kein Versuch, von den Texten auf ihren Urheber zu schließen und – wie es oft genug geschieht – von häufig disparaten Einzelbeobachtungen auf den ‚ganzen Goethe‘. Dass die Frage der Autorschaft dabei für die naturwissenschaftlichen Texte allerdings ebenso virulent ist wie für die literarischen Erzählungen, zeigen Texte wie *Die Natur*, der mittlerweile vom Großteil der Forschung nicht mehr Goethe zugeschrieben wird, aber dennoch in keiner Goethe-Ausgabe fehlt. Dass in den naturwissenschaftlichen Schriften der Kurzschluss zwischen Autor und Erzählinstanz den Texten ebenso wenig gebracht wird wie in den literarischen, indizieren die vielfältigen Stimmenwechsel und Modellierungen ihrer Aussageinstanzen, aber auch das weite Spektrum der narrativen Verfahren, die sie in Anschlag bringen. In der Auswahl und in den Konstellationen der untersuchten Texte stützt sich die Arbeit entsprechend nicht auf produktionsästhetische oder werkbiographische Zusammenhänge, sondern allein auf narrative Verfahren. Dass Goethes frühe Erzählungen ihr innovatives Potenzial ausgerechnet an den Grenzen ihrer Abteilungen und der narrativen Kategorien entfalten, ist die Hypothese; sie in präzisen Analysen mit einem historisch-systematischen Ansatz zu beschreiben, ist das Ziel dieser Arbeit, deren analytische Konstellationen ich folgendermaßen abbilden möchte:

Tab. 1: Untersuchte Konstellationen in Goethes Frühwerk.

	Naturwissenschaft	Literatur
<i>Ausgangspunkt</i>		Formsuche
		<i>Naturformen der Dichtung, Über epische und dramatische Dichtung</i>
<i>Ort</i>	Geologie <i>Granit I / II</i>	Briefroman <i>Arienne an Wettys</i> <i>Die Leiden des jungen Werthers</i>
<i>Folge</i>	Biologie <i>Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären</i>	Bildungsroman <i>Wilhelm Meisters theatralische Sendung</i> <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>
<i>Modus</i>	Optik <i>Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt</i> <i>Beiträge zur Optik</i>	Novellensammlung <i>Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten</i>
<i>Fazit</i>		Lehrgedicht <i>Die Metamorphose der Pflanzen</i>

| Systematik

1 Funktionen des Erzählens I: Probleme der Narratologie

Dieses Kapitel entwickelt eine historisch fundierte narratologische Systematik, die den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen für Goethes frühe literarische und naturwissenschaftliche Erzählungen untersuchen kann. Das Ziel dieser Systematik ist es, die Interdependenz zwischen naturwissenschaftlichen und literarischen Erzählungen auf der Verfahrensebene beschreibbar zu machen. Dabei erhebt der Ansatz nicht den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, sondern versteht sich als ein Vorschlag mittlerer Reichweite und ist auf das Korpus dieser Arbeit zugeschnitten. Dafür verbinde ich systematische mit historischen Herangehensweisen, um das Verhältnis von Erkennen und Erzählen an den drei Aspekten von Ort, Folge und Modus zu bestimmen. Diese drei Begriffe leite ich in einem ersten Schritt anhand etablierter narratologischer Systematiken her. Sie dienen dazu, die Kategorien von Stimme, Zeit und Modus zu erweitern, weil gerade an den begrifflichen Grenzen der Narratologie das Erkennen unhintergehbar ist. In einem zweiten Schritt wird diese systematische Neukonturierung durch eine Historisierung ergänzt, wobei ich formgeschichtliche mit theoriegeschichtlichen Ansätzen in den rezenten Bemühungen um eine historische Narratologie verbinde.¹ Gerade das Erzählen erfährt in den Poetiken des achtzehnten Jahrhunderts grundlegende Beachtung – verbunden mit einer Aufwertung des Romans und einer Rekonfiguration der Fabel. Dass diese Aufwertung genau an den Aspekten von Ort, Folge und Modus ansetzt, soll das Unterkapitel anhand einschlägiger Texte von Lessing, Blanckenburg und Engel zeigen. In einem dritten Schritt werden schließlich mit Baumgarten, Herder und Kant die Probleme von Ort, Folge und Modus in der zeitgenössischen Erkenntnistheorie skizziert, die an ihren Grenzen das Erzählen einschaltet – und zwar in doppelter Hinsicht: sowohl als Gegenstand ihrer Überlegungen als auch als Darstellungsform. In einem vierten Schritt fasse ich die Ergebnisse der systematischen wie der historischen Überlegungen zusammen. Damit lassen sich die Erzählverfahren, die das Erkennen reflektieren, an allen drei systematischen Aspekten der Arbeit beschreiben: Ort, Folge und Modus (s. Tab. 2).

Im ersten Schritt untersuche ich so die Systematik der strukturalistischen Narratologie Genette'scher Prägung mit einem Seitenblick auf ihre postklassischen Weiterentwicklungen.² Dabei möchte ich zeigen, dass in dieser Systema-

1 Vgl. Werner 2015, 79–84; Grüne 2018, bes. 19–92.

2 Wie Scholes anmerkt, zählt Genette zum „low structuralism“ und war deshalb – anders als viele Vertreter des reinen Strukturalismus – so anschlussfähig und erfolgreich. Auch wenn ich mir Seitenblicke auf Weiterentwicklungen und Kritik erlaube, bleibt der Fokus meiner Arbeit

Tab. 2: Disposition des narratologischen Arguments.

	Narratologie	Poetologie	Epistemologie	Verfahren
<i>Ort</i>	Stimme	Lessing: Fabel	Baumgarten: Ästhetik	Metalepse
<i>Folge</i>	Zeit & Motivierung	Blanckenburg: Roman	Herder: Geschichte	Syllepse
<i>Modus</i>	Mittelbarkeit & Perspektive	Engel: Gespräch & Erzählung	Kant: Philosophie	Paralepse

tik immer wieder erkenntnistheoretische Probleme eine Rolle spielen, ohne dass Genette sie expliziert. Ich möchte auf diese Art und Weise die Systemstellen bestimmen, an denen die Narratologie auf das Erkennen stößt. Die erste Frage, die sich dieses Kapitel damit stellt, ist die klassische Frage nach dem Erzähler, mit der traditionell Fragen des Erkennens einhergehen: Wer spricht in einem narrativen Text auf der Basis welchen Wissens und mit welcher epistemologischen Lizenz? Dieser Frage nähere ich mich funktional, indem ich – statt die Aussageinstanz zu profilieren – die Funktionen bestimmter Textelemente untersuche, die auf diese Instanz verweisen. Diese Funktionen des Erzählens bilden das theoretische Fundament der Arbeit und werden erstens erläutert (1.1). Darauf anschließend bestimme ich zweitens den Ort des Erzählens unter dem Aspekt der Stimme (1.2). Drittens analysiere ich unter dem Stichwort der Folge, wie ein Erzähltext Temporalität und Motivierung produziert (1.3). In einem vierten und letzten Schritt beschäftige ich mich unter dem Aspekt des Modus mit den verschiedenen Möglichkeiten der Distanzierung und Perspektivierung, die eine Erzählung darstellen kann (1.4). Es geht also mit den Begriffen Ort, Folge und Modus immer um die Abbildung des Erkennens in den Systematiken des Erzählens. Das legt die Vermutung nahe, dass den Funktionen des Erzählens eine epistemologische Basisfunktion zugrunde liegt. Dieser Grundierung widmet sich das folgende Kapitel.

1.1 Wer spricht? Erzählfunktionen bei Genette und Hamburger

Wer spricht? Eine mindestens umstrittene, wenn nicht die grundlegende Frage der Narratologie ist die Frage nach dem Erzähler in narrativen Texten.³ Gerade

klar auf der Genette'schen Typologie. Vgl. Scholes 1974, 157 f. Zu einer breiteren und einführenden Positionierung vgl. Geisenhanslücke 2013, 84 f.; Chihaiia 2010. Zu Differenzen und Anschlussmöglichkeiten von Genette an die postklassische Narratologie vgl. Pier 2010, bes. 9 f.

³ Den Problemen dieser Frage widmet die Einführung von Lahn/Meister ein Kapitel, obgleich sie trotzdem die Frage nach dem ‚Wer erzählt?‘ prominent stellen. Vgl. Lahn/Meister 2016, 78–87.

für Texte mit unanschaulichen Erzählinstanzen gilt dabei, dass diese Frage nur indirekt beantwortet werden kann, indem bestimmte Elemente im Erzähltext auf eine Aussage- bzw. Erzählinstanz hinweisen. Das heißt auch, dass die Vorstellung einer der Erzählung vorausgehenden Erzählinstanz, die unabhängig von ihrer Erzählung existiert, in unlösbare Aporien und simplifizierende Anthropomorphismen führt. Ein funktionaler Begriff des Erzählers erlaubt es, diese sich in unzähligen Systematisierungs- und Bezeichnungsversuchen der Narratologie manifestierenden Probleme⁴ zu vermeiden. Darüber hinaus ermöglicht er es, die Textverfahren genauer zu beschreiben, welche den Eindruck eines Erzählers erzeugen, statt sein Profil auf anthropomorpher Basis zu bestimmen. Bevor also mit der Stimme auf den eigentlichen Ort der Erzählfunktion in Genettes narratologischer Systematik eingegangen werden soll, ist der Begriff der Erzählfunktion im Rückgriff auf Genette und Hamburger zu erläutern.

Eine Typologie der Erzählfunktionen hat Gérard Genette im *Diskurs der Erzählung* in einem von der Forschung nur wenig fruchtbar gemachten Unterkapitel zur Kategorie der Stimme vorgelegt; ihre typologischen Differenzierungen konturieren das epistemologische Profil des Erzählers. Genette postuliert – angelehnt an Roman Jakobsons Funktionen der Sprache – fünf nicht strikt voneinander zu trennende Erzählfunktionen, die zwar noch unter dem Titel „Funktionen des Erzählers“⁵ firmieren und damit auf die *officia oratoris*, das heißt auf die Aufgaben oder Pflichten des Redners in der klassischen Rhetorik, verweisen. Allerdings deuten diese Funktionen bereits im Kontext der Behandlung der Stimme eine grundlegende Verschiebung der narratologischen Systematik an. Nicht mehr wird – wie in vielen erzähltheoretischen Einführungen – gefragt: Wer spricht? Vielmehr wird gefragt: Welche Funktionen erfüllt die Aussageinstanz in Bezug auf die Darstellung ihrer Erzählung? Damit reformuliert Genette das Konzept der Stimme anhand der Struktur des *hysteron proteron*, indem er spätere Textelemente auf eine ihnen vermeintlich vorangehende Erzählinstanz hochrechnet.⁶

Die erste Funktion nennt Genette die narrative Funktion. Sie bezeichnet lediglich die Vermittlung der Geschichte und damit die erste und grundlegende Aufgabe des Erzählers.⁷ Diese Funktion kann am ehesten mit einer mehr oder

⁴ Für einen Überblick vgl. den Eintrag im Living Handbook of Narratology (Margolin 2014) und die dort geführte Diskussion. Eine Polemik des Begriffs gibt Weimar 1994; die historischen Grundlagen erhellt Traninger 2013, bes. 189–197.

⁵ Genette 1998, 183.

⁶ Zu den Problemen des Konzepts und seiner Rezeption vgl. Kraglund 2011; Hansen/Iversen/Nielsen/Reitan 2011.

⁷ Vgl. Herman 2002, 327.

weniger anschaulichen Erzählinstanz besetzt werden. Neben der narrativen Funktion unterscheidet Genette vier „extra-narrative[]“⁸ Erzählfunktionen, die von keinem Erzählakt zu trennen sind, dabei aber immer von der ersten, im eigentlichen Sinn narrativen Funktion abhängen. Die zweite Funktion bezeichnet die Organisation der erzählten Ereignisse, die ebenfalls mit dem Erzählen einhergeht. In Anlehnung an Georges Blin nennt Genette diese zweite Funktion Regiefunktion. Denn jeder Text reflektiert seine „Gliederungen, Verbindungen und wechselseitigen Bezüge, kurz seine innere Organisation“⁹ vorwiegend explizit in metanarrativen Erzählerkommentaren, aber stets auch implizit – jeder Erzähler ist also auch Regisseur. Damit baut die Funktion auf Jakobsons metasprachlicher Funktion auf, die sich auf den Code bezieht und die Regeln der Zuordnung von Bedeutung reflektiert. Drittens geht Genette von einer kommunikativen Funktion aus: Jedes Erzählen ist an einen Adressaten gerichtet, der im Erzählen unterschiedlich, etwa durch Adressen oder Apostrophen, hergestellt wird – jeder Erzähler ist also auch Kommunikator. Diese Funktion schließt an Jakobsons konative und phatische Funktionen an, da sie sowohl den Kontakt versichert als auch ihre Adressaten produziert. Viertens kommt keine Erzählung ohne eine so genannte testimoniale oder Beglaubigungsfunktion aus, in der das Wissen vom Erzählten reflektiert bzw. legitimiert wird – jeder Erzähler ist also auch Zeuge. Dabei schließt Genette an Jakobsons emotive Funktion an, die den Anteil des Erzählers an seiner Geschichte bezeichnet. Mit dieser Selbstkundgabe des Erzählers hängt die letzte Funktion zusammen, die aber nicht das Wissen von den erzählten Ereignissen beglaubigt, sondern diese in normative Zusammenhänge einordnet. Konsequenterweise nennt Genette diese Funktion die ideologische Funktion, die Elemente der erzählten Geschichte bewertet – jeder Erzähler ist schließlich auch Ideologe.¹⁰

Bezeichnenderweise spielen in Genettes Systematik die beiden wichtigsten Jakobson'schen Funktionen keine Rolle: Zum einen klammert er die referentielle Funktion aus, weil sich Genette – wenn auch nur implizit – ausschließlich mit fiktionalen narrativen Texten beschäftigt und sich darüber hinaus für die Gegenstände dieser Erzählungen nicht interessiert. Folgenreicher ist die zweite Elision, weil zum anderen die poetische Funktion zumindest explizit keine Rolle spielt. Implizit aber basiert Genettes erste narrative Funktion genau auf dem Leistungsprofil von Jakobsons poetischer Funktion, der es um das *Wie* einer sprachlichen Botschaft, genauer: um die „Dichotomie von Zeichen und Objek-

⁸ Genette 1998, 185.

⁹ Genette 1998, 183.

¹⁰ Zu den Implikationen dieser Funktion vgl. Cohn 2000.

ten“¹¹ geht. Jede sprachliche Äußerung operiert laut Jakobson mittels Selektion und Kombination; die Projektion des Prinzips der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination beschreibt die poetische Funktion: „Äquivalenz wird zum konstitutiven Mittel einer Sequenz erhoben.“¹² Folglich bildet die poetische Funktion Sequenzen, die vor allem durch Wiederholung auf sich selbst zurückverweisen. Genau das leistet Genettes allerdings nicht näher bestimmte narrative Funktion: Sie verweist im narrativen Text auf die Spezifika der ihr zugrundeliegenden „narrative[n] Poetik“,¹³ der sich Genette im gesamten *Diskurs* widmet. In der Diskussion dieser narrativen Poetik ereignet sich in Genettes Systematik allerdings ein weitreichender kategorialer Fehler, der von den Formen und Funktionen des Erzählens zu seiner Semantik und damit weit weg von erkenntnistheoretischen Reflexionen führt. Poetik und Referenz werden damit zum Testfall für die narratologische Systematik: Wo die Referenz verabschiedet wird, ist die Poetik das geheime Zentrum des Systems. Im Unterkapitel zur Stimme versteckt sich damit der Schlüssel zu Genettes gesamter narratologischer Systematik in ihrer Arbeitsteilung, indem er mit den Funktionen des Erzählers das Leistungsprofil narrativer Texte vermisst.

Funktionen sind für Genette Rückschlüsse von Textelementen oder Aussagen auf ihre Aussageinstanzen. Damit beschreiben Erzählfunktionen einen Zuschreibungsmechanismus, der bestimmten Aussagen eine integrale Funktion für den narrativen Text unterstellt, weil sie im weitesten Sinn zur Bedeutungsbildung beiträgt. Diese Funktionen sind bei Genette durchaus konkret im Sinne von Aufgaben eines Erzählers gedacht, der durch Rückschlüsse seiner Aussagen Profil gewinnt: Ordnung stiften, Kommunikation erhalten, Zeugnis ablegen und einen ideologischen Rahmen bilden. Alle Funktionen steuern so mit ihren spezifischen Aufgaben für die Erzählung die Informationsvermittlung über die erzählte Welt. Das Wissen von der erzählten Welt wird damit im Umkehrschluss funktional legitimiert.¹⁴

Im *Neuen Diskurs der Erzählung* revidiert Genette die Systematik seiner Erzählfunktionen geringfügig, indem er vor allem Susan Suleimans Vorschlag folgt, die ideologische Funktion in die interpretative Funktion umzubenennen und damit ein Stück weit zu neutralisieren. Interessanter als diese terminologische Abschwächung ist Genettes Markierung seines Zuständigkeitsbereichs als Narratologe. Denn eigentlich haben die „extra-narrativen Funktionen [...] in

¹¹ Jakobson 1971, 151.

¹² Jakobson 1971, 153.

¹³ Genette 1998, 12.

¹⁴ Vgl. Manns 2013, 141–144.

einer Arbeit über den narrativen Diskurs nichts zu suchen“¹⁵ – sie fallen in den Aufgabenbereich der Fiktionstheorie.¹⁶ Diese Grenzziehung hindert Genette nicht daran, die ideologische respektive interpretative Funktion mit seinen Kategorien der Stimme und des Modus ins Verhältnis zu setzen, „um noch einmal klarzustellen, was sich im übrigen von selbst versteht“.¹⁷ Denn alle extranarrativen Funktionen treten laut Genette eigentlich nur in nullfokalisierten Erzählungen auf; Fokalisierung gleich welcher Art, die ja die Einschränkung der Perspektive des Erzählers auf eine Figur bezeichnet, verbietet „jede Einmischung des Erzählers“.¹⁸ Ebenso kommt die Beglaubigungsfunktion „eigentlich nur in der homodiegetischen Narration“¹⁹ vor, weil diese mit einem figuralen – und deshalb beglaubigungsbedürftigen – Erzähler operiert, während Erzählungen ohne Fokalisierung oder – wie im Fall der externen Fokalisierung – ohne Mithsicht ihr Wissen nicht legitimieren müssen. An dieser Stelle offenbart sich einer der größten blinden Flecken in Genettes Systematik. Denn offenkundig – und hier suchen die kategorial verdrängten semantischen Anteile das System heim – lassen sich Verbindungen zwischen den so genannten extranarrativen Funktionen und der narrativen Funktion ziehen.

Die Regiefunktion reguliert die Gestaltung der Zeit, indem sie die Ordnung der Erzählung – so durch Analepsen und Prolepsen –, die Dauer der Erzählung – also Anisochronien – oder die Frequenz – also „Wiederholungsbeziehungen“²⁰ – bestimmt. Ebenso sind Verbindungen der ideologischen bzw. interpretativen Funktion wie der Regiefunktion zu Kategorien des Modus denkbar. Kategorien der Stimme lassen sich darüber hinaus mit der extranarrativen Kommunikationsfunktion verbinden. Diese Verbindungen sind alles andere als unproblematisch, weil sie die Zuordnungsrelation umkehren: Die narrative Funktion ist nicht mehr die Basisfunktion, sondern von extranarrativen Funktionen abhängig. Das *hysteron proteron* der Stimme tritt hier als Reentry wieder in das System ein, ganz abgesehen davon, dass Genettes Argument munter die narratologischen Systemstellen wechselt. Damit zeigen sich jedoch zumindest theoretisch Verbindungen der extranarrativen Funktionen zu allen Basiskategorien in Genettes Systematik: Zeit, Modus und Stimme. Keine narrative Informationsvermittlung ist folglich epistemologisch neutral, weil die hier beschriebenen Verbindungen auf den Zugang zur erzählten Welt hinweisen, die nicht losgelöst

¹⁵ Genette 1998, 279.

¹⁶ Vgl. Genette 1992, bes. 11–40.

¹⁷ Genette 1998, 279.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Genette 1998, 81.

von Ein- bzw. Übergriffen des Erzählens zu denken sind. Diese Verbindungen geben so der narrativen Funktion des Erzählers und damit der Basisfunktion von Genettes Narratologie ein entscheidendes Profil: Erzählen ist nie frei von extranarrativen Funktionen – es vermittelt nicht einfach eine Geschichte, sondern schafft gleichzeitig einen Zugang zu dieser Geschichte. Der Erzähler erfüllt also nicht nur Aufgaben, er hat ein epistemologisches Profil. Ausgerechnet die nullfokalisierte Erzählung und damit der präsupponierte Hort der Allwissenheit bzw. des unbeschränkten Zugangs zur erzählten Welt wird für Genette zum Beispiel der Thematisierung extranarrativer Funktionen. Die vermeintliche Nullstufe – eine von allen extranarrativen Funktionen gereinigte narrative Funktion – existiert nicht.

Die extranarrativen Funktionen am vermeintlichen Rand von Genettes narratologischer Systematik sind also nicht strikt von der narrativen Funktion und ihren spezifischen Formen zu trennen. Genau hier aber ist für eine Historisierung der scheinbar zeitlosen Erzähltheorie auf der Basis von historisch-spezifischer Erkenntnistheorie anzusetzen. Denn das Erkennen ist kein inhaltliches Phänomen, wenn etwa Figuren bei ihren Erkenntnisprozessen beobachtet werden, sondern mit der Erzählweise aufs Engste verbunden. Indem jedes Erzählen den Zugriff auf die erzählte Welt mit abbildet, ist sie immer von einer epistemologischen Funktion abhängig. Dementsprechend sollen Genettes Erzählfunktionen als Anknüpfungspunkt einer Historisierung dienen, die diese Darstellungsweisen ernst nimmt und sich weder in Rezeptionsästhetik noch historischer Poetik erschöpft oder sich auf das *Was* der Erzählung in Gestalt von Handlung und erzählter Welt konzentriert.²¹ Um den Zusammenhang von Erzählen und Erkennen historisch spezifisch für die Spätaufklärung zu beschreiben, greift Genettes typologische Skizze der Erzählfunktionen allerdings zu kurz, weil sie semantisch grundiert ist und deshalb potenziell unendlich viele konkrete Funktio-

21 Seit einigen Jahren bemüht sich die Narratologie vor allem von mediävistischer Seite unter dem Schlagwort der *histoire*-Narratologie um eine Historisierung ihrer Kategorien. Während auf diese Historisierung im zweiten Teil der Systematik genauer eingegangen wird, sei an dieser Stelle bereits auf die wichtigsten Anknüpfungspunkte meiner Überlegungen verwiesen: Haferland/Meyer 2010; darin v. a. Bleumer 2010, bes. 235–237; Bleumer 2015, bes. 214–218. Raphael Kuch legt einen anderen Vorschlag der direkteren Übertragung der Genette'schen Begriffe auf seinen Gegenstand – den frühneuzeitlichen illustrierten Roman – vor. Diese umstandslose Übertragung hat den entscheidenden Nachteil, dass sie die historischen wie systematischen Bedingungen der Genette'schen Begriffe nicht ins Kalkül zieht. Damit leistet Kuch weniger eine Übertragung des narratologischen Theoriegebäudes als ein Analysemodell, das problematische Kategorien des einen Systems mit funktional äquivalenten, aber darum nicht weniger problematischen Kategorien eines neuen Systems ersetzt (wie z. B. des ‚impliziten Illustrators‘, vgl. Kuch 2014, 23 u. ö.).

nen im Sinne von Aufgaben für den narrativen Text anführen könnte, sodass sie das Erzählen semantisiert, anstatt die grundlegende narrative Funktion genauer zu profilieren.

Ein abstrakteres, aber bis vor kurzem in ihren Implikationen weitgehend ignoriertes Konzept der Erzählfunktion hat Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung* vorgelegt.²² Im Gegensatz zu Genette, der Funktionen implizit als einer Instanz zugeschriebene Aufgaben und damit im Sinne von ‚Funktionen für‘ versteht, greift Hamburger in ihrem fiktionstheoretischen Ansatz auf einen deutlich abstrakteren, mathematischen Begriff der Funktion im Sinne von ‚Funktionen von‘ zurück. Eingebettet sind diese Funktionen bei Hamburger in ein anderes Konzept von Sprache. Statt Sprache als Teil eines Kommunikationsmodells zu begreifen, versteht Hamburger Sprache als Aussage, genauer als eine Relation von Aussagesubjekt und Aussageobjekt.²³ Einen Sender oder Empfänger – und damit den pragmatischen Kontext einer Aussage – denkt sie in diesem Zusammenhang nicht. Die Frage „Wer spricht?“ macht in Hamburbers Theorie folglich keinen Sinn mehr: „Keiner spricht“, ist ihre Entgegnung – zumindest nicht, wenn es sich um fiktionales Erzählen handelt.²⁴ Denn beim fiktionalen Erzählen besteht kein „Relations- und das heißt Aussageverhältnis“,²⁵ von einem gar anthropomorisierten Erzähler auszugehen, sei ein grundlegender Fehlschluss im Zuge „metaphorische[r] Scheindeskriptionen“.²⁶ Gegen diese Vorstellung eines figural gedachten Erzählers postuliert Hamburger:

Das Erzählen [...] ist eine Funktion, durch die das Erzählte erzeugt wird, die Erzählfunktion, die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Farbe und Pinsel. Das heißt, der erzählende Dichter ist kein Aussagesubjekt, er erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge [...]. Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang.²⁷

Die Erzählfunktion ist dementsprechend nicht einfach ein „Ersatzbegriff für Erzähler/Sprecher“,²⁸ sondern als eine Zuordnungsvorschrift im mathematischen Sinn zu verstehen.²⁹ Zuordnungsvorschrift meint in diesem Zusammenhang

²² Vgl. Dane 2000; Scheffel 2003; Löschner 2013, bes. 9–24; Albrecht/Löschner 2015; Albrecht 2015; Vasić Daki 2005.

²³ Vgl. Hamburger 1968, 28–35, bes. 34; auch 114 f.

²⁴ Vgl. Löschner 2013, 25–33.

²⁵ Hamburger 1968, 74.

²⁶ Hamburger 1968, 77.

²⁷ Hamburger 1968, 113.

²⁸ Löschner 2013, 34.

²⁹ Dass Hamburger dabei selbst auf Cassirers Symbolbegriff rekuriert und dabei deutlich neukantianisch denkt, hat die jüngste Forschung herausgearbeitet. Vgl. Löschner 2013, 36–39;

leidlich abstrakt, dass eine bestimmte Größe auf eine zweite Größe abgebildet wird und damit potenziell unendlich viele Werte erzeugt. Damit stehen die Regeln im Vordergrund, nach denen diese Zuordnung erfolgt, nicht aber die Instanz, die diese Zuordnung leistet. Hamburger zufolge bilden Erzähltexte also Zuordnungsvorschriften ab, ohne dass diese Zuordnungen in ein kommunikatives Setting zu integrieren sind, das außerhalb der Erzählung liegt.³⁰ Zuordnung meint folglich (anders als bei Genette) keinen Rückschluss über die verschiedenen Ebenen hinweg, also von Erzählung auf das Erzählen bzw. den Erzähler, sondern eine Schließbewegung auf derselben Ebene. Mit dem Begriff der Erzählfunktion trennt Hamburger folglich zwei Operationen narrativer Texte voneinander: Erzeugen und Erkennen. An die Stelle eines Erzählers tritt eine fiktive Ich-Origo, ein Ort innerhalb der Erzählung, von dem aus erzählt wird. Dieser Ort – die Abbildung des Erkennens in der Erzählung – ist aber von einer Erzählfunktion abhängig, das heißt erzeugt, darum aber nicht identisch mit dem Erzeugen. Das Erzählen als die Vorstellung, jemand erzähle eine Geschichte, ist durch das Erzählte erzeugt. Das meint den oben zitierten Funktionszusammenhang, womit Hamburger Erkennen und Erzeugen für die narrative Fiktion auf verschiedenen Ebenen abbildet.

Streng genommen hat in Hamburgers Modell jeder fiktionale Erzähltext im Rückgriff auf Karl Bühlers Organonmodell zwar „eine oder mehrere Erlebnis[instanzen], jedoch keine Erzählinstanz. Die Erlebnisinstanzen leihen dem Erzählen gewissermaßen ihr Erlebnis- und Wahrnehmungsprofil.“³¹ Mit Hamburgers Rekurs auf den Erlebnisbegriff wird deutlich, wie sie Bühlers Konzept der Ich-Origo umdeutet. Der Begriff bezeichnet nun nicht mehr lediglich eine „rein perspektivisch bestimmte Ich-Jetzt-Hier-Origo“,³² sondern wird existenzphilosophisch aufgeladen. Abstrahiert kann diese Aufladung als Abbildung von Erkenntnisprozessen gedeutet werden: Wahrnehmung und Wissen sind an dieser Stelle nicht zu trennen.³³ Damit ist Hamburgers grundlegende, anhand von Verben der inne-

Albrecht 2015. Zu ihrem Theorem der Erzählfunktion, ihrem innovativen Potenzial im Kontext der frühen deutschsprachigen Erzähltheorie und ihrem Verweis auf Goethes „Rhapsoden hinter dem Vorhang“ vgl. Werle 2015, 104–106.

30 Das fiktionstheoretische Argument, das Hamburgers Erzählfunktion zugrunde liegt und die Differenzierung von Wirklichkeitsaussage und Fiktionsaussage beschreiben will, soll für den hier verfolgten Zusammenhang nicht diskutiert werden, weil es mir eher um die Verfahren geht, die Hamburger beschreibt, als um ihre Konsequenzen. Auf der Ebene der Erzählverfahren zeigt sich nämlich, dass Goethe sowohl in seinen literarischen wie nichtliterarischen Texten mit ähnlichen Strukturen operiert, welche die Differenz von Fiktion und Nichtfiktion unterlaufen.

31 Löschner 2013, 40. Zur Relation von Hamburger und Bühler vgl. auch Bockwinkel 2015, 236–239.

32 Löschner 2013, 48.

33 Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 68.

ren Vorgänge entwickelte Definition der narrativen Fiktion in das Argument zu integrieren: „*Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.*“³⁴ Folgt man Claudia Löschners wissenschaftsgeschichtlicher Einordnung, ist damit nicht weniger gemeint als die Subjektwerdung von Personen bzw. Figuren, die sonst immer nur Objekte eines Wirklichkeitserlebens bleiben.³⁵ Eine Erzählfunktion erzählt nicht von ihren Gegenständen – sie erzählt ihre Gegenstände, indem sie ihnen ein epistemologisches Profil verleiht. Die Produktion dieses Profils durch die Verbindung verschiedener Ich-Origines leistet keine anthropomorphisierte oder personal gedachte Erzählinstanz, sondern eine Funktion: eine Zuordnungsvorschrift. Rüdiger Campe konkretisiert Hamburgers Zuordnungsvorschrift in einer Reihe mit Georg Lukács und Clemens Lugowski, indem er sie als den Prozess einer Stellvertretung von Erzähler und Person beschreibt:

Der Erzähler ist also überhaupt keine Person, weder eine erzählte, noch eine aktuell erzählende. Der Erzähler ist, sagt Hamburger, eine Funktion. Dass es einen Erzähler gibt, ist eine formelle Einrichtung, die systematisch zum Erzählen, zur Möglichkeit einer Wirklichkeit zweiter Stufe, dazu gehört.³⁶

Alle relationalen Elemente – Hamburger denkt vor allem an Tempusformen, temporale und lokale Adverbiale – sind nicht auf eine Erzählerfigur zurückzuführen, sondern bezeichnen eine epistemologische Relation. „Der Erzähler“, folgert Campe, „ist keine Person, sondern eine Instanz möglicher Rede“.³⁷ In der modalen Bestimmung liegt das für meinen Zusammenhang entscheidende Argument, weil in der Möglichkeit auf die Struktur des Erzählens verwiesen wird – und hier Hamburgers mathematisches Funktionsverständnis Anschauung erhält. Die Figuren einer Erzählung werden zu Punkten, die der Erzählfunktion mit ihrer Ich-Jetzt-Hier-Struktur Orientierung verleihen.

Jede Aussage ist – im Bühler'schen Sinn – leibgebunden; indem Hamburger diese Leibgebundenheit existenzphilosophisch auflädt, grundiert sie den Begriff der Erzählfunktion epistemologisch. Jeder Aussage ist eine spezifische Form des Erkennens zugeordnet. Die Basis der Zuordnungsvorschrift ‚Erzählfunktion‘ ist also das Erkennen. Mit anderen Worten: Die Erzählfunktion ist auf der Ebene ihrer Darstellung eine epistemologische Funktion, weil sie einen bestimmten Ort des Erkennens auf die erzählte Welt immer mit entwirft. Um die-

³⁴ Hamburger 1968, 73.

³⁵ Vgl. Löschner 2013, 76.

³⁶ Campe 2014, 189.

³⁷ Campe 2014, 190.

sen Übersprung leisten zu können, setzt das Erzählen als „Gestaltungsfunktion“³⁸ verschiedenste Formen und Techniken ein. Diese gilt es im Folgenden zu analysieren.

Hamburgers Begriff der Erzählfunktion stellt demnach eine Radikalisierung von Genettes Erzählfunktionen dar, indem keine Erzählinstanz Aufgaben für die Erzählung übernimmt, sondern indem jedes Erzählen bestimmte Zuordnungsvorschriften setzt. Diese Zuordnungsvorschriften werden im fiktionalen narrativen Text nicht durch eine ihm vorgängige und anschauliche Aussageinstanz, sondern durch die Art und Weise der Darstellung markiert. Dieser Sprung auf die Darstellungsebene, den Genette mit seiner Trennung von extranarrativen Funktionen und narrativer Funktion ablehnt und der ihm gleichwohl permanent unterläuft, ist für Hamburgers Funktionsbegriff kennzeichnend. Freilich ist dieser Sprung nur durch eine radikale Entsemantisierung der Erzählfunktion denkbar. Im Gegensatz zum Erzähler oder zur Erzählinstanz ist eine Erzählfunktion weder abgeschlossen noch homogen noch anthropomorph; sie ist keine globale Kategorie, sondern zunächst auf Satzebene zu suchen. Im nächsten Schritt gilt es also zu fragen, inwiefern eine dergestalt abstrakte Erzählfunktion als Instanz möglicher Rede mit den in narratologischen Systematiken explorierten Techniken zusammenhängt und inwiefern eine solche „Re-Rhetorisierung“³⁹ der allgemeinen Formproblematik des Romans das epistemologische Profil des Erzählens beschreibbar macht. Wenn ich im Folgenden also von Erzählfunktion spreche, meine ich nie einen Ersatzbegriff für Erzähler oder Erzählinstanz, sondern immer eine Zuordnungsvorschrift, die epistemologisch grundiert ist.

1.2 Der Ort des Erzählens: Formen der Stimme

An der Systemstelle der Stimme untersucht die Narratologie den Ort des Erzählens in narrativen Texten. An ihr wird zuerst deutlich, dass die Abbildung des Erzählens ohne die Reflexion des Erkennens – sei sie implizit oder explizit – nicht auskommt. Eingeführt wurde die Kategorie durch Genette, der mit dem Begriff der Stimme nach eigenem Bekunden die „heikelsten Diskussionen“⁴⁰ ausgelöst hat. Denn obwohl er in seiner für die Narratologie maßgeblichen Prä-

³⁸ Hamburger 1968, 104.

³⁹ Campe 2014, 193. Zu Genettes Konzept der Rhetorik vgl. Harlos 1986; zum Verhältnis von Rhetorik und Narratologie vgl. Traninger 2013, bes. 197–199.

⁴⁰ Genette 1998, 245.

gung des Begriffs zwar vor dessen „psychologischen Konnotationen“⁴¹ deutlich warnt und die Stimme zunächst als „Beziehung [einer Aussage] zum Subjekt (oder allgemeiner zur Instanz) des Aussagevorgangs“⁴² definiert, muss Genette bald feststellen, dass „[d]ie Stimme des Erzählers [...] immer als die einer Person gegeben [ist], mag sie auch anonym sein“⁴³. Wahr bezeichnet die Stimme damit ein „strukturelles Beziehungsgefüge“⁴⁴ zwischen der Erzählinstanz und ihrer Erzählung. Allerdings geht Genette bereits von einem Rückschluss aus und löst sich damit von einer personal gedachten Erzählinstanz, indem die Stimme in „Spuren“ zu suchen sei, „die sie in dem narrativen Diskurs, den sie angeblich hervorgebracht hat, (angeblich) hinterlassen hat“.⁴⁵ Damit zeigt sich ein eigen-tümlicher Spagat in Genettes Behandlung der Stimme: Sie bezeichnet zwar den Urheber der Erzählung, ist aber nur über Spuren in ihrer Erzählung zu erschließen.⁴⁶ Die Funktionen, die Hamburger mit Erzeugen und Erkennen systematisch trennt, sind also in Genettes Konzept der Stimme verbunden. Denn sie bezeichnet den Ort, von dem sowohl erzählt als auch das erzählte Geschehen erkannt wird. Zugleich ist die extradiegetische Instanz notwendig unanschaulich: Sie darf nicht erzählt werden, weil sie selbst erzählt. An der Systemstelle der Stimme sollen im Folgenden die Voraussetzungen und Funktionen des Erkennens für das Erzählen dargelegt werden.

Drei Aspekte behandelt Genette, wenn er die Stimme eines Erzähltextes lokalisiert: den Zeitpunkt, den Standpunkt und das Verhältnis der Narration zur Erzählung wie zur erzählten Geschichte.⁴⁷ Der letzte relationale Aspekt ist eng mit der Frage nach dem narrativen Adressaten verbunden. Sie weist darauf hin, dass Genette mit der Stimme die von Tzvetan Todorov übernommene dyadische Differenzierung von *discours* (also dem ‚Wie‘ des Erzählers) und *histoire* (dem ‚Was‘ des Erzählers) zu einem triadischen Modell erweitert, indem er den *discours in narration* – den „produzierenden narrativen Akt“⁴⁸ der Stimme – und *récit* – die von der Stimme abhängige Erzählung – unterteilt. Mit der Trennung von *récit* und *narration* ist die Grundlage der Stimme angesprochen: das narrative Ebenenmodell. Ohne narrative oder diegetische Ebenen gibt es keine Stimme. Denn das Ebenenmodell gibt der Stimme ihren Ort, egal wie unanschaulich

⁴¹ Genette 1998, 19.

⁴² Ebd.

⁴³ Genette 1998, 235.

⁴⁴ Zymner 2006, 322.

⁴⁵ Genette 1998, 152.

⁴⁶ Vgl. Blödorn/Langer 2006, 76.

⁴⁷ Vgl. zu den Aporien dieser Differenzierung Shen 2001.

⁴⁸ Genette 1998, 16.

sie konzeptualisiert wird. Dabei darf nicht vergessen werden, dass das Ebenenmodell eigentlich Relationen zwischen verschiedenen Textelementen bezeichnet und dementsprechend nicht statisch zu denken ist. Das unterscheidet es von einem Modell, das zwischen Rahmen- und Binnenerzählungen differenziert und folglich mit der Geschlossenheit des Rahmens kalkuliert.⁴⁹ Nichtsdestotrotz beschreibt das Ebenenmodell eine Hierarchie: „*Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.*“⁵⁰ Jeder Erzählung liegt deshalb mit Hamburger gesprochen eine Funktion außerhalb – auf einer extradiegetischen Ebene – zugrunde, welche die Erzählung hervorbringt.⁵¹ Dass diese Funktion keineswegs mit einem Erzähler besetzt werden muss, betont Genette, wenn er den Herausgeber eines Briefromans als Beispiel für die Besetzung dieser Ebene anführt.⁵² In diesem Fall tritt die narrative Funktion zugunsten der dominierenden Regiefunktion fast zurück, wenn der Herausgeber die Briefe montiert, kommentiert und vermittelt.⁵³ Dabei zeigt sich das Paradox des Ebenenmodells genau an der Stelle der extradiegetischen Funktion, also dort, wo immer erzählt werden muss, von der aber nie erzählt werden darf. „Das Erzählen bringt also das Erzählte, das Erzählte aber auch das Erzählen hervor; wo aber dieser Zirkel beginnt, ist schwer zu sagen.“⁵⁴ Die funktionale Typologie, die Genette für die Verbindung von metadiegetischer und intradiegetischer Ebene annimmt – also: Explikation, thematische Kongruenzen oder lediglich temporal gedachter Aufschub –,⁵⁵ darf damit nicht auf die Relation zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Ebene übertragen werden, weil die Extradiegese nur unanschaulich gedacht werden kann.

Neben der Erzählebene, die den Ort des Erzählens in Relation zur Erzählung epistemologisch bestimmt, ist die Frage nach dem Zeitpunkt des Erzählens virulent. Auch hier ist wieder ein relationales Modell leitend: Der Zeitpunkt des Erzählens bezeichnet die temporale Relation des Erzählaktes zur Erzählung. Diese Zeit des Erzählens ist rein diskursiv, also nicht mit der Zeit der Erzählung oder gar des Geschehens zu verwechseln. Neben der eingeschobenen Narration,

⁴⁹ Vgl. Pier 2016.

⁵⁰ Genette 1998, 163.

⁵¹ Auch Genette spricht bezogen auf diegetische Instanzen von „relationale[n] Situationen und Funktionen“ anstelle von „festen Wesen“ (Genette 1998, 163).

⁵² Vgl. Genette 1998, 164.

⁵³ Dieser Aspekt wird im Kapitel II.2 bei der Analyse der *Leiden des jungen Werthers* eine größere Rolle spielen.

⁵⁴ Bleumer 2015, 219.

⁵⁵ Genette 1998, 166 f. Im *Neuen Diskurs* erweitert Genette diese Typologie auf sechs Funktionen (vgl. Genette 1998, 255).

die wiederum einen Ebenenwechsel indiziert, differenziert Genette zwischen späterem, gleichzeitigem und früherem Erzählen und macht dies vor allem an der Tempusmarkierung der Verben fest. Im Gegensatz zur Zeit der Erzählung, die Genette unter dem Begriff der Ordnung analysiert, hat der Zeitpunkt des Erzählens für das grundlegende extradiegetische Erzählen weder konkrete Bestimmung noch Verlauf. Auch hier gilt das Bilderverbot der Extradiegese: Der Briefroman bringt Genette deshalb an die Grenzen seiner Kategorien. Die Datierung der Briefe und die damit einhergehende konkrete Fixierung in einem Zeitkontinuum bewältigt Genette mit einem Kategorienwechsel, indem er die Briefe als eingeschobene Narration definiert und damit auf die intradiegetische Ebene verschiebt.⁵⁶ Der Briefroman bildet somit die Brücke zur Beteiligung des Erzählens an seiner Erzählung. Denn im Briefroman – darauf weist Genette unter dem Aspekt der Zeit hin – vermischt sich im homodiegetischen Briefschreiber der innere Monolog mit dem nachträglichen Erzählerbericht: „Der Erzähler ist hier, und zwar zugleich, *noch* der Held und *schon* ein anderer“.⁵⁷

Das eingeschobene Erzählen führt Genette also über die Identität zwischen Erzähler und Figur zum Maß der Beteiligung des Erzählens an der Erzählung, das er unter der Kategorie der Person untersucht.⁵⁸ Ähnlich wie bei der Bestimmung des Zeitpunkts des Erzählens leitet Genette seine Kategorie aus der Grammatik her, freilich um „narrative[] Einstellungen“⁵⁹ zu bezeichnen. Dabei unterscheidet er zwischen zwei Einstellungen: In einer heterodiegetischen Erzählung ist die Erzählinstanz kein Teil bzw. keine Figur der erzählten Welt. In der homodiegetischen Erzählung dagegen ist die Erzählinstanz ein Teil der erzählten Welt. Auch für die homodiegetische Erzählung gelten jedoch das Modell der diegetischen Ebenen und damit die Differenzierung zwischen erzählendem und erzähltem Ich, sei der Abstand zwischen den beiden Instanzen – wie im Briefroman – auch noch so gering. Eine Kontinuität zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich wird in der homodiegetischen Erzählung zwar angenommen, aber identisch sind die beiden Größen selbst in der gleichzeitigen homodiegetischen Erzählung nicht, weil das Ich gespalten bzw. auf den beiden ontologischen Ebenen verdoppelt wird.⁶⁰ Gerade für die extradiegetisch-homodiegetische Erzählung gilt, dass das erzählende Ich außerhalb

⁵⁶ Vgl. Genette 1998, 155 f.

⁵⁷ Genette 1998, 155.

⁵⁸ Der mit großem rhetorischen Aufwand zugunsten der Stimme verabschiedete Begriff kehrt also in Form einer Unterkategorie wieder. Vgl. Blödorn/Langer/Scheffel 2006, 1f.

⁵⁹ Genette 1998, 175. Zu den Implikationen dieser Basis vgl. Steinby 2016.

⁶⁰ Zu den Problemen, das dieses Erzählen den narratologischen Systematiken verursacht, vgl. exemplarisch Avanessian/Hennig 2013.

der Erzählung liegt und damit unanschaulich bleiben muss. Das heißt, dass zwar eine Kontinuität von der erzählenden Welt zur erzählten Welt besteht, an denen die Figur jeweils Anteil hat. Allerdings besteht keine Kontinuität im Ebenenmodell: Die extradiegetische und die intradiegetische Ebene bleiben kategorial unterschieden.

Unter dem Begriff der Stimme versammeln sich also Aspekte zur „Spezifizierung einer pragmatischen Textfunktion“.⁶¹ Dabei ist sie eine Kategorie, die sich lediglich in Relation zu Erzählung und Geschichte erschließt. Überall, wo im Text Hinweise auf eine sich äußernde, eine organisierende, eine kommunizierende, eine ihr Wissen beglaubigende und ihre Erzählung respektive Geschichte bewertende Instanz zu finden sind, springt die Kategorie der Stimme ein, um von dieser Instanz eine mehr oder weniger anschauliche Vorstellung zu schaffen. Das heißt aber auch, dass mit der Stimme weit mehr auf dem Spiel steht, als Genette in seiner narrativen Funktion mit der Aufgabe der Vermittlung zugeben möchte. Denn die anderen, eigentlich extranarrativen Funktionen unterlaufen die Grenze zur rein darstellerischen, nur der narrativen Funktion verpflichteten Stimme – und zwar wegen ihrer epistemologischen Grundierung. Dies lässt sich insbesondere an Genettes persistentem Rekurs auf den Briefroman als Beispiel einer extradiegetischen Organisationsinstanz zeigen, die im Extremfall – das heißt ohne Herausgeberfiktion mit Vorrede und ideologischen Kommentaren – eigentlich keine Stimme hat, aber dennoch implizit zumindest eine Regiefunktion übernimmt, indem sie die Briefe anordnet, sowie eine kommunikative Funktion erfüllt, indem sie die Briefe neu adressiert, und eine Beglaubigungsfunktion erfüllt, indem sie sich implizit für die Briefe verbürgt. Folglich ist eine grundsätzliche epistemologische Funktion auch der abstraktesten narrativen Funktion im Bereich der Stimme nicht abzusprechen.

1.3 Die Folge des Erzählens: Formen der Zeitlichkeit und Motivierung

Die zweite Systemstelle der Narratologie, an der gezeigt werden soll, wie narratologische Systematiken Erkennen reflektieren, röhrt unter dem Begriff der Folge an die grundlegende Definition einer Erzählung. Denn der wahrscheinlich am weitesten verbreitete Definitionsversuch bestimmt eine Erzählung über ihre doppelte temporale Struktur: das Zusammenspiel von Erzählzeit und erzählter

⁶¹ Blödorn/Langer/Scheffel 2006, 1.

Zeit.⁶² Dass Günther Müller bei der Einführung dieser begrifflichen Trennung in die Narratologie ausgerechnet auf Goethes Konzept der Morphologie rekuriert,⁶³ kann als vorsichtiger Hinweis auf die ab dem dritten Teil dieser Systematik zu leistende Historisierung des Konzepts gewertet werden. Doch die mit dieser Zeitstruktur bezeichnete doppelte Abfolge muss um eine entscheidende Funktion erweitert werden, um die Beziehungen der so gereihten Ereignisse zu beschreiben. Dementsprechend argumentiert E. M. Forster in seiner kanonisch gewordenen Differenzierung von *story* und *plot*, dass sich der *plot* insofern auszeichnet, als er die temporale Abfolge der *story* mit einer kausalen Dimension ergänzt.⁶⁴ Folglich steht im Genette'schen System aber nichts weniger als die Grenze zwischen dem ‚Wie‘ und dem ‚Was‘ der Erzählung auf dem Spiel, indem Motivierung und Zeitstruktur unter dem Begriff der Folge zusammengedacht werden.⁶⁵ Mit der Verbindung dieser beiden Aspekte vollzieht die Erzähltheorie – wieder in Genettes Terminologie – einen Sprung von nicht-narrativen zu narrativen Kategorien.⁶⁶ Dementsprechend wird unterstellt, dass das Geschehen als Grundlage jeder Geschichte und Erzählung keine Relationen seiner Ereignisse beinhaltet.⁶⁷ Diese Relationen – die Motivierungen der Ereignisse – werden erst in der Erzählung produziert und stehen damit im Gegensatz etwa zur Berichtsform, die diese Beziehungen nicht herstellt. Dementsprechend verwundert es nicht, dass die Kategorie der Zeit nicht nur Genettes Systematik zwischen *récit* und *narration* überspringt, sondern sie auch Matías Martínez zum Anlass nimmt, unter dem Stichwort der „doppelte[n] Zeitperspektive des Erzählers“ eine Verbindung zwischen Narratologie und Epistemologie herzustellen. Der doppelten Zeitlichkeit entspricht eine „doppelte epistemische Struktur narrativer Texte“.⁶⁸ Martínez führt diese doppelte epistemische Struktur mit dem Begriff der Handlung eng. Eine rein temporale Abfolge von Ereignissen konstituiert dementsprechend noch keine Erzählung, erst Handlungen bilden eine Erzählung. Handlungen unterstellen aber einen „offenen Möglichkeitshorizont des Handelnden“⁶⁹ und damit neben der Vorstellung eines Handlungsträgers

62 Vgl. Werner 2011, 150 f.; Lamarque 2004, 395. Zu den Problemen dieser Differenzierung vgl. Weixler/Werner 2015, 9–11.

63 Vgl. Müller 1968.

64 Vgl. Forster 1974, 60; Chatman 1978, 45 f.

65 Vgl. zur Trennung dieser beiden Aspekte: Martínez/Scheffel 2016, 33–49 und 113–128; bes. 123–128.

66 Vgl. Bleumer 2015, 7–13. Diese Zusammenführung ist nicht neu; sie findet sich prominent bei Roland Barthes. Vgl. Barthes 1988, bes. 146.

67 Vgl. zur Begriffstypologie: Martínez/Scheffel 2016, 27 f.

68 Martínez/Scheffel 2016, 128.

69 Martínez/Scheffel 2016, 126.

kausale Strukturen.⁷⁰ Die Sequenz einer Erzählung suggeriert also Konsequenz. Die doppelte temporale Struktur weist so auf zwei epistemische Punkte hin, die auf zwei verschiedenen Ebenen der narratologischen Systematik angesiedelt sind: einen Punkt, der vom Zeitpunkt des Erzählers aus retrospektiv auf die Vergangenheit der erzählten Welt gerichtet ist, und einen Punkt, der von einem Zeitpunkt im Handlungsverlauf aus prospektiv auf die Zukunft der Handlung verweist. Das heißt: Zeitstruktur und Motivierung sind in einer Erzählung untrennbar verbunden.⁷¹

Diese Verbindung steht nicht im Fokus von Genettes *Diskurs*, obwohl die Zeitanalyse gegenüber den Kategorien des Modus und der Stimme den weitaus größten Teil seiner Untersuchung in Anspruch nimmt. Ausgangspunkt ist auch hier die doppelte temporale Sequenz, die jeder Erzählung zu eigen ist.⁷² Dabei betont Genette, dass es sich bei dem Begriff der Erzählzeit zumindest in einem narrativen Text nur um eine Metapher handelt: Jeder narrative Text hat „keine andere Zeitlichkeit als die, die er metonymisch von seiner Lektüre empfängt“.⁷³ Es handelt sich bei der schriftlichen Erzählung eher um einen „Raum“, der ähnlich „wie eine Straße oder ein Feld“ in der Lektüre durchlaufen wird.⁷⁴ Die Erzählzeit ist eine „Quasi-Fiktion“,⁷⁵ eine „*Pseudo-Zeit*“,⁷⁶ die es aber erlaubt, die Darstellung der erzählten Zeit relational zu bestimmen. Unter dem Begriff der Ordnung untersucht Genette folglich die Relation der Ereignisfolge zur Reihenfolge ihrer narrativen Darstellung. Dabei konzentriert er sich auf Anachronien, also auf Phänomene der „Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der Erzählung“,⁷⁷ die entweder als Antizipation (also Prolepsen) oder Retrospektion (also Analepsen) zu klassifizieren sind. Mit den Begriffen von Prolepse und Analepse versucht Genette – ähnlich wie beim Begriff der Stimme – „die

⁷⁰ Die andere Seite desselben Problems wäre prinzipiell die Frage nach dem Handlungsträger und damit die Frage nach der Figur. Mit dieser Umkehrung des Verhältnisses von Handlung und Handlungsträger wäre bezogen auf Erzähltexte allerdings eine Verschiebung des Erkenntnisinteresses verbunden: Statt einer Typologie der Erzählfunktionen stünde eine Typologie der figuralen Funktionen für die Handlung im Zentrum, den am prominentesten Fotis Jannidis als dritten Punkt des Forschungsfeldes zur Figur definiert. Vgl. Jannidis 2004, 6, 104–108.

⁷¹ Dasselbe Problem, allerdings unter theoretisch anders gelagerten Voraussetzungen – und einem dementsprechend anders strukturierten Funktionsbegriff, der von Vladimir Propp inspiriert ist – untersucht Emma Kafalenos. Vgl. Kafalenos 2006, 1–26.

⁷² Vgl. Genette 1998, 21.

⁷³ Genette 1998, 22.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Weixler/Werner 2015, 10.

⁷⁷ Genette 1998, 23.

psychologischen Konnotationen⁷⁸ zu umgehen, die bei der Zeitstruktur der Erzählung zu Tage treten. Denn alle Anachronien brauchen Träger; sie sind – wieder mit Genette gesprochen – subjektiv (also von Figuren abhängig) oder objektiv (also von der Erzählung bzw. von ihrer Stimme abhängig). Damit hängt die Zeitstruktur stets von einer Epistemologie ab, die vor allem bei der Prolepsis zu Tage tritt. Jedes Wissen von der Zukunft ist begründungsbedürftig, besonders, wenn es sich bei den Trägern der Anachronie um Figuren mit anthropomorpher Epistemologie handelt.⁷⁹ Dementsprechend verwundert es nicht, dass Scheffel in seiner Darstellung von Genettes Kategorien der Zeitanalyse prominent auf Texte mit unzuverlässigem Erzählen rekurriert.⁸⁰ Dazu greift Scheffel auf Eberhard Lämmerts Differenzierung zwischen zukunftsgewissen und zukunftsungewissen Vorausdeutungen zurück, um Anachronien zu klassifizieren und so ihre Funktionen zu bestimmen.⁸¹ Gerade in den Funktionen der Anachronie wird deutlich, dass diese die Informationsvermittlung steuern und dabei stets Erkennen abbilden. Deshalb findet Scheffel in Texten mit unzuverlässigem Erzählen Beispiele für die Behandlung von Anachronien, und deshalb muss Genette die Verbindungen der temporalen Ordnung zu Aspekten des Modus ständig rhetorisch kappen.⁸²

In Texten, die es nicht erlauben, eine temporale Ordnung der erzählten Ereignisse zu rekonstruieren, wird diese epistemologische Funktion der Zeitstruktur besonders fatal, da die Epistemologie der Erzählung verunsichert wird. In diesen Fällen der Achronie, wo weder Prolepsen noch Analepsen konstatiert werden können, wechselt Genette konsequenterweise das Register, indem er die Anordnung auf der Ebene der Erzählung nicht mehr temporal bestimmt, sondern andere Kriterien (räumliche Struktur, Figurenkonstellation oder Handlungslogik) heranzieht, um die „temporale Autonomie“⁸³ zu untersuchen. Allerdings sprengen diese Kriterien Genettes Systematik, der sowieso davon ausgeht, dass Erzählungen sich der Achronie nur annähern können.⁸⁴ Nur in einer Fußnote benennt Genette diese nicht zu bestimmenden Anachronien an der Grenze zur Achronie als „zeitliche Syllepsen [...] (sofern sie eben zusammen-fassen [sic])“⁸⁵. Zusammenfassung ohne Zeit, als Ellipse der temporalen Relations-

⁷⁸ Genette 1998, 25.

⁷⁹ Vgl. Esposito 2007, 7–12.

⁸⁰ Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 39–42.

⁸¹ Genette selbst rezipiert Lämmert, aber nur bezogen auf Analepsen und nicht auf Prolepsen. Vgl. Genette 1998, 36.

⁸² Vgl. Genette 1998, 25, 33 u. ö.

⁸³ Genette 1998, 58.

⁸⁴ Vgl. Genette 1998, 54.

⁸⁵ Genette 1998, 58.

bestimmung, aber doch durch die Erzählzeit in eine Sukzession gebracht: So wird diese Form der Unterbestimmtheit – durchaus rhetorisch zu verstehen als „Weglassung mit Komplikation“⁸⁶ – zu einem Einfallstor nicht-narrativer Funktionen in die Zeitstruktur der Erzählung. Wie Genette selbst an den Strukturen der Proust'schen *Recherche* vorführt, drängt diese Unterbestimmtheit zur Interpretation, die er dem Erzähler zuschreibt, der „[i]n Wahrheit [...] höchst einsichtige Gründe [hatte], um unter Mißachtung aller Chronologie die Ereignisse nach ganz anderen Maßstäben zu gruppieren“⁸⁷ – Maßstäbe freilich, die in der Erzählung keineswegs reflektiert werden müssen, sondern interpretiert werden wollen. Besonders problematisch wird hier das Konzept der Erzählzeit, da die Gruppierung nicht mehr in Relation zur erzählten Zeit gesetzt werden kann, sondern andere Verbindungen fordert, nämlich Motivierungen.

Diese Probleme der Erzählzeit verschärfen sich noch unter dem Aspekt der Dauer, weil es den „Referenz- oder Nullpunkt“⁸⁸ – in diesem Fall die absolute Isochronie – nicht geben kann. Denn Erzählzeit kann lediglich in Seiten- oder Zeichenzahl des Textes gemessen werden; Angaben zur Geschwindigkeit als Maßstab für die Dauer der Erzählung lassen sich daraus nur in begrenztem Maß ziehen. Auch auf der anderen Seite der Gleichung – der Dauer der erzählten Ereignisse – sieht es nicht besser aus, „da die diegetische Zeit fast nie mit der Genauigkeit, die hierzu [für die Analyse der Dauer, SM] vonnöten wäre, angegeben (oder erschließbar) ist“.⁸⁹ Stattdessen geht es Genette um relative Geschwindigkeitsänderungen. Diese relativen Geschwindigkeiten fasst er unter vier Grundformen von „narrativen *Tempi*“.⁹⁰ Ellipse und Pause bilden die Extrempunkte dieses Geschwindigkeitsspektrums: Während in der Pause das erzählte Geschehen still zu stehen scheint, die Erzählung aber trotzdem Text – vor allem durch Beschreibungen – produziert, bezeichnet die Ellipse das Gegenteil, wenn Ereignisse in der Erzählung übersprungen werden. Dazwischen siedelt Genette die Szene und die summarische Erzählung an. Bezeichnet die Szene zeitdeckendes Erzählen im weiteren Sinne und besteht sie vor allem in der Wiedergabe wörtlicher Rede – etwa im Dialog –, meint die summarische oder raffende Erzählung lediglich, dass die Erzählung eine geringere Zeit beansprucht als ihr Gegenstand. Der Asymmetrie dieser Typologie ist sich Genette zwar bewusst.⁹¹ Dennoch lässt er den Fall der zeitdehnenden Erzählung als Sonderfall außen vor,

⁸⁶ Groddeck 2008, 171.

⁸⁷ Genette 1998, 58.

⁸⁸ Genette 1998, 61.

⁸⁹ Genette 1998, 62.

⁹⁰ Genette 1998, 67.

⁹¹ Vgl. Genette 1998, 68.

da die Zeitdehnung in den von ihm untersuchten Fällen lediglich indirekt über verschiedene Einschübe – also Pausen – funktioniert.⁹² Neben der Dehnung, die so eine vermehrte Präsenz der Stimme anzeigen, bereitet die Pause die meisten Probleme für Genettes Systematik. Trotz der scheinbar endlosen Beschreibungen in Prousts *Recherche* kommt Genette nämlich zum Schluss, dass eigentlich keine Pause vorliegt. Im Gegenteil: „das Prinzip einer zeitlichen Kongruenz“⁹³ scheint die Regel in Prousts Text zu sein. Denn jede Deskription von Seiten der Stimme, jede Abschweifung der Erzählung hat ihr Äquivalent in der geistigen Tätigkeit der Figur. Damit wechselt Genette wieder einmal die Systemstelle: Um das Tempo der *Recherche* angemessen beschreiben zu können, muss er auf den Modus der Erzählung – der Beziehung zwischen Erzählperspektive und Figurenperspektive – rekurrieren.⁹⁴ In diesem kategorialen Sprung wiederum zeigt sich die epistemologische Grundierung der Stimme, die hier – folgt man Genettes Proust-Interpretation – zwei epistemische Einheiten miteinander verschaltet, nämlich erzählendes und erzähltes Ich.

Mit der Frequenz – Genettes letztem Kriterium der Zeitanalyse – scheint auf den ersten Blick ein nur unscheinbares Verhältnis in narrativen Texten auf dem Spiel zu stehen: Wie oft wird ein Ereignis erzählt? Allerdings ist nicht das einmalige und einzigartige Ereignis das Basiskonzept dieser Kategorie, sondern das wiederholte Ereignis. Denn während die singulative Erzählung (n-mal erzählen, was n-mal passiert ist) und die repetitive Erzählung (n-mal erzählen, was einmal passiert ist) weniger Probleme bereiten, bildet die iterative Erzählung (einmal erzählen, was n-mal passiert ist) das Zentrum „in der gesamten Geschichte des klassischen und modernen Romans“.⁹⁵ Worin besteht das Potenzial der iterativen Erzählung? Erneut greift Genette auf die rhetorische Figur der Syllepsis zurück, um die Funktion der Iteration zu beschreiben. Denn die iterative Erzählung erlaubt mit minimalem Einsatz maximale Weltschöpfung, und insofern ähnelt ihre Funktion der Beschreibung mit dem Unterschied, dass sie einen temporalen Index besitzt. Zwar ist die iterative Erzählung oft singulativ erzählten Ereignissen untergeordnet. Doch bildet sie den Hintergrund, ohne den das singulative Ereignis nicht existieren könnte. Der Übergang von iterativer zu singulativer Erzählung bindet demzufolge auch die größte Energie in

⁹² Auch Scheffel verweist zunächst auf faktuale Erzählungen, wenn er zeitdehnendes Erzählen diskutiert. Seine anderen Beispiele sind wiederum mit Bewusstseinsdarstellungen verbunden, seien diese das Bewusstsein eines unzuverlässigen Erzählers wie in *An Occurrence at Owl Creek Bridge* oder der Figuren wie in *To the Lighthouse* (vgl. Martínez/Scheffel 2016, 47).

⁹³ Genette 1998, 73.

⁹⁴ Vgl. Genette 1998, 75f.

⁹⁵ Genette 1998, 83.

Genettes Typologie, der die iterative Erzählung weiter in externe und interne Iteration unterteilt und damit die Reichweite der iterativen Passage in Bezug auf die sie umgebende, im Modellfall singulative Szene bezeichnet. Mischformen dieser Beziehungen beschäftigen Genette intensiv, sodass er schließlich bezogen auf Proust „eine Art *Trunkenheit der Iteration*“⁹⁶ konstatiert. Auch wenn sich Genette wehrt, diese sich vor allem in Tempusformen der Verben manifestierende Mischung „psychologisch zu erklären“,⁹⁷ rekurriert er stets auf Prousts Fähigkeiten als Erzähler und damit auf bestimmte Aspekte der Stimme in der Darstellung der Erzählung. Mit anderen Worten: Er schließt vom narrativen Diskurs auf eine denkende, ordnende, ja epistemologische Funktion, die diese relationalen Zuordnungen – hier der temporalen Folge – regelt. Die iterative Reihe bietet demnach Anlass, weiter zwischen den Aspekten der Determination, Spezifikation und Extension der jeweiligen Iteration zu differenzieren.⁹⁸ Diese und weitere Unterscheidungen, die Genette vornimmt, spielen im Detail für mein Argument nur eine untergeordnete Rolle.⁹⁹ Wie Genette auch im *Neuen Diskurs* betont,¹⁰⁰ ist die Syllepse allerdings das der Zeitstruktur – vor allem bezogen auf Prousts *Recherche* – zugrundeliegende Prinzip. Brüche in den Tempusformen der Verben fassen disparate Ereignisse des erzählten Geschehens auf der Oberfläche des narrativen Diskurses zusammen. Die Syllepse stellt einen Zusammenhang her, wo die Chronologie der Ereignisse keinen Zusammenhang nahelegt. Dementsprechend weist die Frequenz nicht nur darauf hin, dass es sich bei Prousts *Recherche* weniger um einen Roman der verlorenen und wiedergefundenen Zeit handelt oder vielleicht sogar um einen Roman „der beherrschten, gefangenem, verhexten, heimlich subvertierten oder besser *pervertierten* ZEIT“.¹⁰¹ Vielmehr verweist die Frequenz auf die mit der Zeitstruktur untrennbar verbundene epistemologische Funktion, die – als Zuordnungsvorschrift – in jeder Erzählung einen Mehrwert gegenüber der Ereignisreihe der erzählten Geschichte produziert.

1.4 Der Modus des Erzählens: Formen der Distanz und Perspektive

Bereits bei der Untersuchung von Stimme und Zeit greift Genette vermehrt auf die Relation zwischen Erzählung und Figuren zurück, die unter dem Stichwort

⁹⁶ Genette 1998, 88.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. Genette 1998, 91–100.

⁹⁹ Vgl. etwa Genette 1998, 217 f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Genette 1998, 114.

des Modus vor allem bei der Untersuchung der Perspektive in den Mittelpunkt rückt, womit er Stanzels Typologie bekanntermaßen stark modifiziert.¹⁰² Denn mit der Engführung von Wissen und Perspektive ist hier die Systemstelle der Narratologie erreicht, die Epistemologie am offensichtlichsten reflektiert. Der Grund für diese Offensichtlichkeit liegt in der Figurenperspektive, die unter dem Stichwort der Fokalisierung eine perspektivische Beschränkung auf die erzählte Welt mit der epistemologischen Beschränkung des Wissens über diese Welt engführt. Allerdings gehört zur „*Regulierung der narrativen Information*“¹⁰³, die mit dem Modus erfasst wird, nicht nur die Perspektive des Erzählers, sondern auch die Distanz der erzählten Ereignisse. Unter Distanz versteht Genette die Mittelbarkeit der narrativen Informationen. Dabei differenziert er zwischen Erzählung von Ereignissen und Erzählung von Worten. Denn Worte – also Figurenrede – bilden in autonomer direkter Rede den Extremfall des dramatischen Modus mit geringstmöglicher Mittelbarkeit. Dabei bleibt auch die autonome direkte Rede dem Medium des narrativen Textes verbunden: „Mimesis auf der Ebene der Sprache [kann] immer nur Mimesis von Sprachlichem sein“.¹⁰⁴ Erzählung von Ereignissen ist dagegen – trotz aller Realitätseffekte¹⁰⁵ – immer „Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches“¹⁰⁶. Es geht Genette unter dem Stichwort des Modus also um eine der ältesten Streitfragen, wenn das Leistungsprofil der Literatur – gerne kontrastiv in ihren einzelnen Gattungen – verhandelt wird: Wie kann Literatur „möglichst detailliert, präzis oder ‚lebendig‘ erzählen“?¹⁰⁷

Um die Regulierung der Distanz zu erfassen, führt Genette als Ausgangspunkt seiner Diskussion folgende Formel ein, die das Nullsummenspiel der narrativen Informationsverteilung auf den Punkt bringt: „*Information + Informant = K(onstant)*“.¹⁰⁸ Damit meint er bezogen auf narrative Darstellungen, dass sich die Anwesenheit der Erzählinstanz und ihrer Erzählung indirekt proportional verhalten. Je stärker eine Erzählinstanz – als Vermittler der narrativen Information – in den Hintergrund tritt, desto stärker rückt ihre Erzählung in den Vordergrund. Maximal anschauliches Erzählen zeichnet sich damit durch ein „Infor-

¹⁰² Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 94–100; Lahn/Meister 2016, 90.

¹⁰³ Genette 1998, 115.

¹⁰⁴ Genette 1998, 117, vgl. auch 222.

¹⁰⁵ Bereits Genette verweist in diesem Zusammenhang auf Barthes. Vgl. Genette 1998, 117, 222.

¹⁰⁶ Genette 1998, 118.

¹⁰⁷ Genette 1998, 117.

¹⁰⁸ Genette 1998, 118. Im *Neuen Diskurs der Erzählung* weist er die Formel nur als Ausgangspunkt seiner Analyse zurück. Vgl. Genette 1998, 222.

mationsmaximum und ein Informantenminimum¹⁰⁹ aus. Doch die Systematik ereilen damit Probleme. Einerseits scheint das Informationsmaximum eine minimale Erzählgeschwindigkeit zu fordern und berührt damit den Aspekt der Zeit. Andererseits verweist die Anwesenheit des narrativen Vermittlers auf den Aspekt der Stimme. Noch größere Probleme bekommt Genette aber bei seiner Proust-Lektüre. Selbst bei größtmöglicher Abwesenheit der Erzählinstanz in ihrer narrativen Funktion ist sie – auch im dramatischen Modus – funktional als „Quelle, Garant und Organisator der Erzählung“ präsent.¹¹⁰ Dergestalt produziert die *Recherche* das Paradox einer „Intensität der Mittelbarkeit“,¹¹¹ wenn sie das Informationsmaximum mit Informantenmaximum verbindet. Darin besteht für Genette auch das Exzeptionelle der *Recherche*: „Extreme Mittelbarkeit und gleichzeitig Fülle und Gipfel des Unmittelbaren“,¹¹² wo zeitliche und modale Distanz auseinandertreten, also trotz großen Abstands zwischen erzählendem und erzähltem Ich der Eindruck von Unmittelbarkeit produziert wird.

Die Mittelbarkeit der Erzählung von Worten scheint der narratologischen Systematik zunächst weniger Probleme zu bereiten als die Erzählung von Ereignissen. Denn den verschiedenen Graden von Mittelbarkeit entsprechen grammatische Formen. Bei der autonomen direkten Rede zieht sich die Erzählinstanz scheinbar zurück; „auch noch die letzten Spuren der narrativen Instanz“ sind im Extremfall verschwunden.¹¹³ Im Gegensatz dazu inszeniert die erzählte Rede die maximale Präsenz der narrativen Funktion bis hin zur bloßen Erwähnung eines sprachlichen Akts. Die erlebte Rede oder freie indirekte Rede ist dagegen zwischen den beiden Extremen der Mittelbarkeit zu situieren. Als transponierte Rede ist sie die „Vermengung der Stimmen“,¹¹⁴ weil sowohl die Erzählinstanz als auch die Figur spricht. Den von Dorrit Cohn prominent kritisierten – wie Genette selbst konzediert – „zu kurze[n] Absatz“¹¹⁵ zur freien indirekten Rede erweitert Genette im *Neuen Diskurs* und präzisiert, dass es sich dabei um eine „Vermengung von Rede und Denken“¹¹⁶ handelt. Das weist auf eine der größten Innovationen der transponierten Rede unter dem Aspekt der Distanz hin, die in ihrer Unabhängigkeit von der Perspektive besteht: Denn die freie indirekte Rede inszeniert zwar die Nähe zur Figurenrede, sei diese nun gesprochen oder bloß

¹⁰⁹ Genette 1998, 119.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Genette 1998, 120.

¹¹³ Genette 1998, 123.

¹¹⁴ Genette 1998, 129. Zur freien indirekten Rede vgl. die kanonische Studie Cohn 1983.

¹¹⁵ Genette 1998, 226.

¹¹⁶ Ebd.

gedacht. Aber sie ist losgelöst von der Beschränkung der Perspektive auf die Wahrnehmung und das Wissen der Figur.

Diese Beschränkung untersucht Genette unter dem Begriff der Fokalisierung mithilfe der für diesen Problemkomplex einschlägig erprobten optischen Metapher,¹¹⁷ die bereits darauf hinweist, dass er in diesem zweiten Modus der Informationsregulierung zwei Aspekte miteinander verbindet: Wissen und Wahrnehmung.¹¹⁸ Es geht also nicht nur um die Relation zwischen Wahrnehmen und Erzählen, sondern auch um die Beschränkung von Wissen.¹¹⁹ Die Übersicht der Nullfokalisierung impliziert dementsprechend Allwissenheit, die Mitsicht der internen Fokalisierung ein auf den Punkt der Mitsicht beschränktes Wissen und die Außensicht der externen Fokalisierung ein maximal beschränktes Wissen.¹²⁰ Wissen ist für Genette aber stets nur die Repräsentation von Information und nie eine inhaltliche Größe. Aus diesem Grund disqualifiziert er – neben anderen – Wayne C. Booths Konzept des unzuverlässigen Erzählers als unzulässige Vermischung von Stimme und Modus.¹²¹ Entscheidend für Genettes Konzept der Fokalisierung ist seine Variabilität in der Mikroperspektive: Perspektivänderungen können bis in einzelne Nebensätze verfolgt werden; Beschränkungen der Perspektive können dadurch sehr detailliert gefasst und die Flexibilität des Erzählens genauer beschrieben werden. Den Test für interne Fokalisierung auf Satzebene definiert Genette – gut strukturalistisch und angelehnt an Roland Barthes – dadurch, dass die entsprechende Passage von der dritten in die erste Person umformuliert werden kann, ohne dass sich syntaktische Elemente verschieben müssen.¹²² Besonders für homodiegetische Erzählungen aber gilt, dass zwischen Phänomenen der Stimme und der Fokalisierung strikt unterschieden werden muss. Auch homodiegetische Erzählungen können mit Nullfokalisierung oder externer Fokalisierung arbeiten, weil erzählendes und erzähltes Ich vor allem bezogen auf ihren „Informationsstand [...] eben nicht identisch“ sind.¹²³

Neben variabler Fokalisierung schwächt Genette bestimmte Wechsel der Fokalisierung ab und weist ihnen Aufgaben für die Erzählung zu. Das heißt,

¹¹⁷ Das reflektiert Genette durchaus, wenngleich implizit, wenn er den Roman mit dem Film vergleicht: „Im Unterschied zum Filmemacher ist der Romancier nicht gezwungen, irgendwo seine Kamera aufzustellen: er hat keine“ (Genette 1998, 241).

¹¹⁸ Vgl. Kablitz 1988; Niederhoff 2013; Jesch/Stein 2009; Koschorke 2013, 84–90.

¹¹⁹ Vgl. Herman 2013, 162–192.

¹²⁰ Vgl. Genette 1998, 134.

¹²¹ Vgl. Genette 1998, 133. Das kritisiert Genette ebenso an der systematischen Kritik und Weiterentwicklung der Fokalisierung durch Mieke Bal, wie sie etwa in Bal 2006 formuliert sind (vgl. Genette 1998, 241).

¹²² Vgl. Genette 1998, 137.

¹²³ Genette 1998, 138. Vgl. ebd., 141.

dass zwischen den einzelnen Fokalisierungstypen keine feste Grenze besteht, sondern ein Kontinuum, das aber – anders als der strukturalistisch-syntaktische Test – von der Informationsvermittlung und damit von einem inhaltlichen Kriterium abhängt. So unterscheidet er zwischen der Paralipse als „absichtliche[r] Auslassung“¹²⁴ auf der einen Seite und der Paralepse als „Informationsüberschuß“¹²⁵ auf der anderen. In diesem Zusammenhang – also genau an dem Punkt, an dem inhaltliche Kriterien die formale Systematik bedrohen – warnt Genette davor, Information mit Interpretation zu verwechseln, also die Grenze zwischen Ordnungsfunktion und ideologischer Funktion zu überschreiten. Seine Beispiele verweisen bezeichnenderweise auf Klassiker des unzuverlässigen Erzählens,¹²⁶ in denen „der Erzähler [...] nicht begriffen [hat], was er erzählt“.¹²⁷ Das Konzept der Fokalisierung ist damit stark von der Erzählfunktion abhängig: Ohne Informationsselektion gibt es keine Perspektivierung. Doch die Regulierung der narrativen Information geht über die Perspektivierung weit hinaus. Das Wissen einer Erzählung erschöpft sich nicht in der Perspektivierung, worauf Bleumer hinweist: „Denn der Erzähler weiß am Ende nicht einfach nur *mehr*, er weiß es *besser*.“¹²⁸ Damit sind die Grenzen der Perspektivierung zu anderen Kategorien durchlässig, insbesondere zu derjenigen der Stimme. Auch Prousts *Recherche* macht Genettes sauberer Systematik letztlich einen Strich durch die Rechnung, indem sie „theoretisch unvereinbare Fokalisierungen“¹²⁹ gegeneinander ausspielt und von einer Position erzählt, die „gleichzeitig innen und außen“ ist.¹³⁰

Wahrnehmung, Wissen und Darstellung der erzählten Ereignisse spielen also selbst bei der Fokalisierung eine nicht zu unterschätzende Rolle. Folglich basiert die Frage nach der Perspektivierung in der Erzählung ebenfalls auf einer epistemologischen Funktion, die den Zugriff auf die erzählte Welt regelt¹³¹ und diesen zugleich – im Sinne einer Beobachtung zweiter Ordnung – reflektiert. Wenn diese epistemologische Funktion aber als Zuordnungsvorschrift nach Hamburger die Grundlage der Fokalisierung bildet, ist eine reine Nullfokalisie-

¹²⁴ Genette 1998, 139.

¹²⁵ Genette 1998, 140.

¹²⁶ *What Maisie knew* von Henry James schildert z. B. die Geschichte aus der beschränkten Perspektive eines Kindes; Ernest Hemingways *Hills like White Elephants* erzählt ebenfalls aus einer sehr zurückhaltenden Perspektive, die die erzählte Welt nur notiert, aber nicht bewertet.

¹²⁷ Genette 1998, 140.

¹²⁸ Bleumer 2015, 19.

¹²⁹ Genette 1998, 149.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Diese Zugangsbedingungen ähneln den ‚accessibility relations‘, wie sie die Theorie möglicher Welten aufstellt. Vgl. Ryan 2013, 2, 25.

rung – die absolute Übersicht und Allwissenheit – undenkbar. Jedes Element der Erzählung ist in irgendeiner Form als Relation von mindestens zwei Ich-Origines zu fassen.¹³² Der erkenntnistheoretische Ort dieser Zuordnung ist notwendigerweise abstrakt; die Regeln, nach denen sie funktioniert, sind es jedoch nicht. Doch um sie zu untersuchen, bedarf es einer historischen Analyse, weil die Regeln spezifisch und keineswegs universell gelten. Sie sollen für das späte achtzehnte Jahrhundert im zweiten und dritten Teil dieses Kapitels untersucht werden, wo zunächst nach der Rolle des Erkennens in drei exemplarischen Reflexionen des Erzählens gefragt wird. Anschließend untersuche ich umgekehrt die Rolle des Erzählens in drei exemplarischen Reflexionen des Erkennens.

1.5 Zwischenfazit: Die narrative Funktion

Ausgehend von der klassischen narratologischen Frage nach dem Erzähler habe ich die Funktionen des Erzählens untersucht. Genettes grobe Skizze zu den „Funktionen des Erzählers“¹³³ in einem Unterkapitel zum Aspekt der Stimme bildet das Zentrum für die Untersuchung des Verhältnisses von Erzählen und Erkennen. Mit seiner Typologie der Funktionen unterscheidet er verschiedene Aufgaben der Stimme für den narrativen Text, lagert aber mit den extranarrativen Funktionen aus der Narratologie grundlegende Fragen aus, die ihn nichtsdestotrotz in seiner Untersuchung der narrativen Funktion immer wieder heimsuchen. Diese Heimsuchung ist leitend für die Untersuchung des Verhältnisses von Erzählen und Erkennen. Um die narrative Funktion aber dementsprechend zu rekonfigurieren, habe ich auf Hamburger Konzept der Erzählfunktion zurückgegriffen. Sie versteht unter der Erzählfunktion nicht die Aufgabe der Vermittlung im Sinne Genettes, sondern eine Zuordnungsvorschrift, die verschiedene syntagmatische Aussagen paradigmatisch verbindet. Zuordnung bei Hamburger ist kein Rückschluss von Aussagen auf ihre Aussageinstanz, sondern eine bedeutungsgenerierende Struktur. Damit verändert sich die klassische narratologische Frage nach dem Erzähler ein weiteres Mal, indem nun nach den Regeln gefragt wird, nach denen diese Zuordnung erfolgt. Diese Regeln sind bei Hamburger erkenntnistheoretisch grundiert, weil jedes Erzählen als Basis der Zuordnung eine fiktive Ich-Origo innerhalb einer Erzählung entwirft, von der aus die erzählte Welt erschlossen wird. Folglich ist die

¹³² Damit geht es mir dezidiert nicht wie der kognitiven Narratologie um mentale Zustände, die durch Literatur ausgelöst werden, sondern um die Abbildung epistemologischer Strukturen im narrativen Text. Vgl. Herman 2013a.

¹³³ Genette 1998, 183.

Erzählfunktion auf der Ebene der Darstellung eine epistemologische Funktion. Was Genette in seinem System nicht bewältigt, wird bei Hamburger zur positiven Bestimmung der Erzählfunktion, die nun im Kern epistemologisch ist, weil sie nicht nur die erzählte Welt vermittelt, sondern den Zugriff auf die erzählte Welt reflektiert.

Diese epistemologische Funktion hat ihren Ort im Genette'schen Modell der diegetischen Ebenen, das die Relation verschiedener Erzählungen hierarchisch bestimmt. Besonderes Augenmerk fordert die extradiegetische Ebene, die immer erzählt, von der aber nie erzählt werden darf. Wo immer in der Erzählung Indizien für eine sich äußernde, eine die Erzählung organisierende, eine kommunizierende, eine ihr Wissen beglaubigende und ihre Erzählung bewertende Instanz erscheinen, wird auf die Kategorie der Stimme verwiesen, um diese Indizien funktional zu beschreiben und zu bündeln.

Eine weitere Zuordnungsvorschrift der narrativen Funktion wird unter dem Aspekt der Folge spezifiziert. Damit verbindet sich die temporale Sequenzierung der erzählten Ereignisse mit der Bewertung dieser Folge. Insbesondere die zeitliche Syllepse stellt Genettes Systematik vor die Herausforderung, dass die Ordnung von Ereignis und Erzählung nicht rekonstruiert werden kann. Die Suche nach Verbindungen der erzählten Ereignisse wird darum keineswegs suspendiert, sondern im Gegenteil: sie proliferiert. Die Zeitstruktur hat demnach eine epistemologische Funktion, die in jeder Erzählung gegenüber der dargestellten Ereignisreihe einen Mehrwert schafft, indem sie Motivierungen zwischen den Ereignissen postuliert.

Der Modus einer Erzählung regelt schließlich die Darstellungsweise der Informationen über die narrative Welt, mithin ihre Mittelbarkeit und Perspektive. Genettes Konzept der Fokalisierung verbindet in der Informationsbeschränkung durch die Erzählung die Aspekte der Wahrnehmung und des Wissens. Diese viel kritisierte Vermischung erweist sich in meiner Analyse aber als äußerst produktiv für den Zusammenhang von Erzählen und Erkennen, weil sie das epistemologische Profil der Erzählfunktion abermals betont. Mit Hamburger gesprochen können so die in der Erzählung einander zugeordneten Ich-Origines – die Punkte des Erkennens in der Erzählung – beschrieben werden, ohne auf das Wissen einer – im Extremfall unanschaulichen – Erzählinstantz zu schließen. Vielmehr wird über den Modus der Erzählung die Flexibilität des Erzählens beschreibbar.

Wie das Kapitel gezeigt hat, bietet Genettes klassische narratologische Systematik vielfältige Anknüpfungspunkte für den Zusammenhang von Erzählen und Erkennen. Dieser systematisch erschlossene Zusammenhang soll im kommenden Unterkapitel historisch analysiert werden. Denn in den Poetiken des achtzehnten Jahrhunderts hat die Verbindung von Erzählen und Erkennen an-

hand der drei behandelten Problemkomplexe von Ort, Folge und Modus erstaunlicherweise ihren eigentlichen systematischen Ursprung, den ich erstmals in der Forschungsgeschichte der historischen Narratologie herausarbeite.

2 Erzählen um 1770: Aufstieg und Krise einer Darstellungsform

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wird das Leistungsprofil des Erzählens im Austausch mit ästhetischen Diskursen formuliert und in verschiedenen Poetiken reflektiert, die sich zu dieser Zeit von normativen zu deiktiven Poetiken wandeln.¹ In diesen Poetiken spielt insbesondere die Diskursivitätsbegründung der Ästhetik als philosophische Disziplin eine wesentliche Rolle; sie manifestiert sich spezifisch in der epistemologischen Grundierung ihrer Erzähltheorien. Diese epistemologische Dimension soll im Folgenden analysiert werden. Nachdem der erste Teil des systematischen Kapitels gezeigt hat, wie in der narratologischen Systematik Erzählen und Erkennen zusammenhängen, lege ich nun dar, welchen Platz die zeitgenössischen Reflexionen in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts dem Erkennen im Erzählen zuweisen.

Ausgangspunkt dieser Analyse ist die in der Forschung konstatierte Tendenz einer Autonomisierung des Erzählens, die sich in der Aufwertung von narrativen Großgattungen wie dem Roman niederschlägt. Sie indiziert den Aufstieg einer in ihrer Formlosigkeit gegenüber dem Epos als noch diskreditierten Darstellungsform, dessen Kehrseite aber eine Krise des Erzählens ist, wie ein Blick in die zeitgenössischen Rezensionen und Poetiken offenlegt. Keineswegs ist das Erzählen um 1770 in seinen literarischen Darstellungsformaten etabliert und fixiert. Darauf weisen die vielfältigen Versuche hin, die besonders den Roman als narratives Großformat entweder an das Epos anschließen oder zugunsten einer Wiederbelebung des antiken epischen Formats abschaffen wollen.² Diese Ambivalenz des Erzählens in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts soll in einem ersten Schritt anhand des einschlägigen Eintrags zum Roman in Zedlers *Universal-Lexicon* skizziert werden (2.1).

In einem zweiten Schritt analysiere ich Gotthold Ephraim Lessings *Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*, die ausgerechnet an der maximal didaktischen und darum heteronomen Erzählgattung der Fabel das neue Leistungsprofil des nun autonomen Erzählens expliziert (2.2). Denn Lessing arbeitet sich in seiner Abhandlung, wie David E. Wellbery argumentiert,³ am größten Problem der zweiten Hälfte des achtzehnten

¹ Vgl. Fricke 2003, 101f.; Jung 1997, 54–75. Zu den Implikationen dieses poetologischen Paradigmenwechsels für den Formbegriff vgl. Burdorf 2001, 45–103.

² Vgl. Meier 2013, 162.

³ Vgl. Wellbery 1994a, 176 f.

Jahrhunderts ab: an der Sicherung der Subjektposition, die nicht mehr moralisch verankert ist. Diese Absicherung führt zu einer Poetik der Fabel, in der die Stimme im Spannungsfeld von Erzählen und Erkennen reflektiert wird. Insofern eignet sich Lessings Fabelbuch, um zu zeigen, wie der Ort des Erzählens epistemologisch profiliert wird.

Drittens untersuche ich mit Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* eine der wirkmächtigsten Poetiken zum Roman (2.3). Das größte Problem dieser theoretischen Reflexion ist das Problem der Folge, das sich im strikten Motivierungsgebot niederschlägt: Nur die Darstellung einer kausal motivierten Ereignisreihe garantiert einen guten Roman. Diese Ereignisreihe bildet für Blanckenburg – im Gegensatz zum antiken Epos – eine innere Geschichte. Um diese aber darzustellen, wird ein „bloße[r] Erzähler“⁴ problematisch. Mit den Funktionen von „Schöpfer und Geschichtsschreiber [...] zugleich“⁵ wird die narrative Funktion, die innere Handlung darstellt, deshalb enorm aufgewertet. Die Kehrseite dieser Aufwertung besteht aber in ihrer radikalen Unanschaulichkeit: Die narrative Funktion darf kein Bild erhalten, sondern muss hinter ihrer Erzählung verschwinden, um die innere Handlung plausibel zu machen.

Mit der Darstellung der inneren Handlung beschäftigt sich Johann Jakob Engels zeitgleich mit Blanckenburg erschienene Abhandlung *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung*, die ich im vierten Teil des Kapitels analysiere (2.4). Dort untersuche ich, wie Engel Aspekte der Mittelbarkeit systematisch mit Fragen der Perspektivierung verbindet und damit den Modus der Erzählung profiliert. Engel geht dabei einen Schritt weiter als Blanckenburg: Nicht nur der Roman, sondern jede Form von Darstellung, die mit Erkenntnis zu tun hat, steht unter einem strikten Motivierungsgebot. Literatur unterscheidet sich in dieser Perspektive nicht prinzipiell von naturwissenschaftlichen oder historiographischen Darstellungen, hat aber den entscheidenden Vorteil, dass sie innere Handlung besser darstellen kann. Gegenüber der Philosophie ist die Literatur darüber hinaus insofern privilegiert, als sie sich nicht nur mit propositionaler Erkenntnis zufriedengibt, sondern Empfindungen abbilden und transportieren kann. Dazu hat Literatur zwei Möglichkeiten: Gespräch und Erzählung, die sie unter dieser Prämisse einzusetzen angehalten ist.

2.1 Enzyklopädische Vorgeschichte: Roman

Dass die Reflexion über das Erzählen bei weitem nicht erst im achtzehnten Jahrhundert beginnt, betont die historische Narratologie, indem sie die Gat-

⁴ Blanckenburg 1965, 265.

⁵ Blanckenburg 1965, 379.

tungstheorie als Vorläuferin der Erzähltheorie in ihre Systematik integriert.⁶ Der Roman als narrative Großform ist ein privilegiertes Objekt der Reflexion über das Erzählen im achtzehnten Jahrhundert, wo sich insbesondere um die Jahrhundertmitte ein weitreichender Paradigmenwechsel andeutet. Das lässt sich am 1742 veröffentlichten Eintrag zu den „Romanen, Romainen, Romans“ im 32. Band von Zedlers *Grossem vollständigen Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* exemplarisch zeigen.⁷ Zedlers *Universal-Lexicon* ist deshalb der Ausgangspunkt der Untersuchung zu den historischen Erzähltheorien, weil es im enzyklopädischen Verfahren Spezial- und Fachwissen aus den verschiedensten Disziplinen vernetzt und als allgemeines Wissen zugänglich macht.⁸ Damit gibt Zedler als „gigantische anonyme Wissensmaschine“⁹ des achtzehnten Jahrhunderts den Blick auf die Epistemologie der ausgehenden frühen Neuzeit und die sich anbahnenden Paradigmenwechsel frei.¹⁰

Der Eintrag zum Roman gibt zunächst eine kurze, am galanten Roman des siebzehnten Jahrhunderts orientierte Definition des Romans als mindestens teilweise fiktionalisierte „Helden- und Liebes-Erzählungen“,¹¹ um anschließend die Gattungsgeschichte zu umreißen. Dieser historische Abriss ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil er das Epos in Gestalt der „Gedichte des Homerus, Virgilius und anderer Alten“ kurzerhand als „eine Art von Romanen“ integriert und den Roman damit typologisch über das Epos als romanhaft Erzählung in Versen setzt.¹² Dergestalt markiert der Eintrag eine weitreichende Verschiebung in der Gattungshierarchie der Erzähltexte, indem der Roman eben nicht mehr wie in anderen Reflexionen der Zeit als Derivation oder gar Degeneration des antiken epischen Erzählers definiert wird, sondern zum Oberbegriff avanciert.¹³ Anschließend wechselt der Eintrag das Genre weg von einer historischen Einordnung hin zu einer systematischen Analyse und Anleitung:

Die Haupt=Eigenschaften eines guten Romans scheinen da hinaus zu lauffen, 1) daß die Schreibart rein, zierlich und scharffsinnig, auch eben so wenig gezwungen, als nachlässig

⁶ Vgl. Grüne 2014, 51–54.

⁷ Die Datierung ist in diesem Zusammenhang zu relativieren, da Zedlers Lexikon zum Großteil aus Plagiaten besteht. Vgl. Kaminski 2000. Auch der Eintrag zu den Romanen ist – bis auf geringfügige Änderungen in den Formulierungen – wörtlich aus der Auflage von 1722 des *Allgemeinen Historischen Lexicon* übernommen, das von Johann Franz Buddeus herausgegeben wurde.

⁸ Zu den historischen und systematischen Grundlagen der Enzyklopädie vgl. exemplarisch Wiethölter, Berndt, Kammer 2005, bes. 29–51.

⁹ Schneider 2013, 82.

¹⁰ Vgl. Schneider 2013, 94.

¹¹ Zedler, Bd. 32: Ro–Rz, Sp. 700.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Fechner 1989, bes. 66.

sey; 2) daß deren Inhalt, nebst dessen Ausführung, geschickt sei, eines klugen Lesers Verwunderung, und Vergnügen zu wege zu bringen; und endlich 3) daß solcher demselben auch nutzen und erbauen könne. Das erste von den ieztbemeldeten 3 Stücken erfordert, daß sehr wichtige, rare und mit allerhand ungemeinen (doch nicht unwahrscheinlichen oder gar unmöglichen) Zufällen vergesellschaftete Begebenheiten vorgestellt werden. Zu dem andern trägt theils die künstliche Auswickelung der eingemischten Verwirrungen, theils aber eine angenehme und natürliche Abbildung der in dem menschlichen Leben vorkommenden Affecten und so weiter ein grosses bey. Das dritte wird sonderlich dadurch befördert, wenn die in der Welt am meisten im Schwange gehende Schwachheiten und Laster auf solche Art vorgestellet werden, daß kein Verlangen daran, sondern vielmehr ein Widerwillen und Abscheu davor, wie nicht weniger eine kluge Vorsichtigkeit dagegen entstehen muß, und wenn am andern Theil die Tugenden und tugendhaffte Personen nicht nur mit den Verdrüßlichkeiten, so sie auszustehen, sondern auch mit den Belohnungen, so sie zu erwarten haben, dergestalt aufgeführt werden, daß man zu der Großmuth, Standhaftigkeit und andern dergleichen rühmlichen Neigungen sich unvermerkt gezogen finde[.] Fast von allen alten Romanen kan man ohne Unterscheid sagen, daß ihnen die iezt angedeutete Stücke mangeln.¹⁴

Zedler geht es damit also weder um eine Geschichte des Romans noch um eine rein negative Kritik des Romans, sondern vielmehr um die positive Definition „eines guten Romans“. Auch wenn der Eintrag dem Barockroman verpflichtet bleibt, den *Arminius* von Daniel Casper von Lohenstein als positives Beispiel hervorhebt und die zeitgenössische Literatur nach 1710 völlig ausklammert,¹⁵ weisen die Kriterien des guten Romans über den Barockroman hinaus. Die drei angelegten Kriterien und ihre Explikation situieren den Roman nämlich auf der Schwelle der Loslösung von moralisch-ethischer Didaxe, die in den zeitgenössischen moralischen Wochenschriften – dem damals privilegierten Ort der Romankritik – noch fehlt.¹⁶ Genauer lassen sich an den drei Kriterien drei Aspekte herausstellen, die den Eintrag auf der Schwelle zur Autonomie des Erzählens situieren. Erstens verschiebt sich die Bewertung eines guten Romans von den Inhalten zu den Erzählverfahren. Zweitens muss ein guter Roman das Spiel mit dem Wissen beherrschen, also seine Handlung durch Verwirrung und Entwirrung souverän gestalten. Drittens ist die Bewertung seiner Inhalte ein Effekt der narrativen Darstellungsweise und zeigt eine Asymmetrie: Wo die Laster reflektiert werden müssen, kann zur Tugend überredet werden.

Diese drei Aspekte veranschaulicht der Lexikoneintrag in zwei Schritten: Auf die Exposition folgt die Explikation. Das erste und grundlegende Kriterium führt in die Stilistik und ruft unter dem Stichwort der Schreibart zunächst rho-

¹⁴ Zedler, Bd. 32: Ro–Rz, Sp. 701. Zur Datierung vgl. Weber 1981.

¹⁵ Vgl. Zedler, Bd. 32: Ro–Rz, Sp. 702. Vgl. Fechner 1989, 69 f.

¹⁶ Vgl. Weber 1981, 608–615.

rische Stilkriterien auf: „rein, zierlich und scharfsinnig“ muss der gute Roman vor allem geschrieben sein und damit der puritas, der elegantia und dem acumen bzw. argutia folgen. Gerade die in der Frühaufklärung unter Verdacht stehende Zierlichkeit (elegantia) wird durch die negative Ergänzung abgeschwächt, dass der Stil zwar zierlich, aber weder gezwungen noch nachlässig zu sein hat. Das zweite Kriterium betrifft den Inhalt dieser Schreibart, der an einen „klugen Leser[]“ gerichtet zu sein hat und dabei im Leser sowohl Verwunderung als auch Vergnügen auslösen soll. Damit ist die Brücke zum dritten Kriterium für einen guten Roman geschlagen, das den Effekt für den Leser nun explizit der prodesse-et-delectare-Doktrin unterordnet und dabei – markiert durch das Verb ‚erbauen‘ – religiös umdeutet.¹⁷

Wie die folgende Explikation der Kriterien im Eintrag zeigt, hängen die drei postulierten Kriterien eines guten Romans von narrativen Darstellungsmitteln ab; der Gattungstheorie des Romans liegt somit eine Erzähltheorie zugrunde. Die Schreibart basiert dementsprechend – als notwendiges Kriterium eines guten Romans – auf der Selektion der Ereignisse. Stilistische Kategorien werden auf das Ereignis als den Kern der romanhaften Erzählung hin bezogen, damit narratologisch reformuliert und avancieren so zu Garanten guten Erzählens. Das zeigt sich vor allem in der Qualifikation der handlungstragenden Ereignisse. Die erzählten Ereignisse müssen nicht nur wichtig und selten, sondern vor allem durch „Zufälle“ motiviert sein.¹⁸ Diese Zufälle sollen zwar „ungemein“ sein, dabei dürfen sie aber weder unwahrscheinlich noch unmöglich sein. Mit diesem Wahrscheinlichkeitspostulat geht es also auf der Verfahrensebene um die Motivierung der Ereignisfolge, was vor allem durch die Verbindung mit dem Begriff der Scharfsinnigkeit indiziert wird. Ein besonderer Akzent liegt dabei – markiert durch das Epitheton „vergesellschaftet[]“ – auf der Qualität der Ereignisse, die nicht individuell und isoliert, sondern dezidiert in einem sozialen Zusammenhang zu stehen haben. Das Spiel mit dem Wissen bildet darüber hinaus das leitende Kriterium für die Ausführung dieses Inhaltes: Sie hat die Balance zwischen der „künstliche[n] Auswickelung der eingemischten Verwirrungen“ einerseits und andererseits der „angenehme[n] und natürliche[n] Ab-

17 Vgl. Fechner 1989, 68.

18 ‚Zufall‘ ist in der historischen Semantik des achtzehnten Jahrhunderts noch nicht eindeutig von ‚Vorfall‘ abgegrenzt und verweist an dieser Stelle – wie eine Suche im Zedler selbst belegt – nicht ausschließlich auf Kontingenz im Sinne von „Verhängnis, Schickung, Zufall“ (Zedler, Bd. 47, Sp. 798), sondern unter dem Lemma „Casus, ist eben ein Symptoma, ein Zufall“ (Zedler, Bd. 5, Sp. 1382) auf eine medizinische und juristische Fallbeschreibung und unter dem Lemma „Vorfall, siehe Zufall“ (Zedler, Bd. 50, Sp. 791) direkt aufeinander. Dass es hier trotzdem um die Motivierung der Ereignisse geht, leite ich daraus ab, dass sie – für einen guten Roman – möglich und wahrscheinlich zu sein haben.

bildung der in dem menschlichen Leben vorkommenden Affecten und so weiter“ zu halten.

Was muss also ein guter Roman erzählökonomisch leisten? Er muss erstens den Überblick über die narrativen Ereignisse und zweitens auch einen Einblick in die Affekte seiner Figuren bieten. Dergestalt entfernt sich der Roman von der äußeren Geschichte und damit von der prototypisch dem antiken Epos unterstellten und bis in den galanten Roman wirksamen Heldenerzählung hin zur Darstellung einer inneren Geschichte, ohne – und darin besteht der Spagat – den großen Bogen des Zusammenhangs zu verlieren. Drittens hängt damit die intendierte ethische Wirkung der Romane zusammen: Ein guter Roman soll nutzen und erbauen; das erreicht er nicht mit einem Darstellungsverbot, sondern durch seine Darstellungsweise.¹⁹ „Schwachheiten und Laster“ sollen nicht ausgeklammert, sondern so erzählt werden, dass sie abgelehnt werden. Diese Ablehnung soll nicht nur auf Affekten – also „Widerwillen und Abscheu“ – basieren, sondern eine „kluge Vorsichtigkeit“ im Leser installieren. Der Lerneffekt ist also nicht auf die Überwältigung durch maximale Anschaulichkeit beschränkt und damit auf Imitation gemünzt, sondern zielt auf Reflexion. Im Gegensatz dazu sollen nachahmenswerte „Tugenden und tugendhaffte Personen“ so dargestellt werden, dass sie nicht nur negativ abbilden, was die tugendhafte Figur zu erleiden hat, sondern positiv zeigen, was sie an Belohnungen für ihre Mühen erwarten kann. Hier allerdings soll keine Reflexion ausgelöst werden, sondern vielmehr Persuasion, sodass sich der Leser „unvermerkt“ zu den positiven ethischen Idealen hingezogen fühlt.

In dieser Asymmetrie, die zum Guten überreden will und vom Schlechten reflektierend überzeugen will, zeigt sich die Schwellenposition des Eintrags. Einerseits funktionalisiert Zedler den Roman noch als religiös gebundene moralische Schule; andererseits verweist er mit der Betonung der Reflexion und der Verfahrensebene auf den Roman als Schule des Erkennens. An seinen Erzählverfahren und nicht in seinen Inhalten liegt die Stärke eines guten Romans. Dazu werden tradierte stilistische Kategorien in die Romantheorie überführt, wo sie ein erzähltheoretisches Profil erhalten, das heißt nicht mehr der Vermittlung unreflektiert nachzuahmender religiöser Normen dienen, sondern einer Lektüre, die Reflexion systematisch einfordert. Diese sich hier andeutende Autonomisierung des Erzählens soll im Folgenden an drei Texten exemplarisch erläutert werden, welche die im Zedler'schen Eintrag bereits angedeutete epistemologische Funktion an unterschiedlichen Systemstellen explizieren: Lessings *Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*, Blanckenburgs *Versuch über den Roman* und Engels *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung*.

¹⁹ Vgl. Weber 1981, 615.

2.2 Die Ambivalenz der Stimme: Lessings Erzähler

Die Fabel ist eine „Gattung uneigentlichen, argumentativ funktionalisierten Erzählens“, definiert das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.²⁰ Doch ausgerechnet die Fabel als prototypisch heteronome, weil explizit lehrhafte Gattung führt ins Zentrum der bereits bei Zedler angedeuteten Autonomisierung des Erzählens.²¹ Lessings Fabelbuch von 1759 legt sowohl in den dort versammelten Fabeln als auch in seinen begleitenden Abhandlungen diese Autonomisierung in drei Schritten dar. Erstens emanzipiert sich die Fabel von der Versform, indem Lessing – besonders prominent in seinen so genannten Metafabeln – in Prosa erzählt. Im Zuge dessen wird der Begriff der Fabel aber mehrdeutig, weil er sowohl das Darstellungsverfahren – das Fabulieren – als auch ihren Darstellungsinhalt – die Geschichte – bezeichnet.²² Zweitens begegnet Lessing dem zentralen Problem des Fabulierens mit einer Theoretisierung der Stimme, die zum Garant für die anschauende Erkenntnis wird. Im Vortrag der Fabel muss die Stimme nämlich radikal unanschaulich sein, um den Eigenwert des ästhetischen Anteils an der anschauenden Erkenntnis sicherzustellen. Drittens schließlich entsorgt Lessing mit dem sentenzartigen Epimythion das traditionelle didaktische Zentrum der Gattung und einen Grundbestandteil der Fabel: Statt ihre Moral zu explizieren und sich auf die *auctoritas* der Sentenz zu verlassen, wird die Fabel in ihrer „Geschichte“²³ interpretationsbedürftig. Das geht mit einer bestimmten von Lessing postulierten Erzählform einher, die ich als Ambivalenz der Stimme charakterisieren möchte.

Der Ausgangspunkt von Lessings Abhandlungen zur Fabel ist ihre Mehrdeutigkeit. Die Fabel bezeichnet nämlich einerseits „[j]ede Erdichtung, womit der Poet eine gewisse Absicht verbindet“.²⁴ Damit werden Komposita mit bestimmten Gattungen möglich: Auch das Drama oder das Epos haben dement sprechend eine Fabel. Andererseits bezeichnet die Fabel aber auch eine Gattung, die Lessing auf Aesop zurückführt. Diese Gattung ist wiederum selbst eine „Erdichtung, die auf einen gewissen Zweck abzielet“.²⁵ Folglich besitzt jede Fabel im zweiten Sinn eine Fabel im ersten Sinn – sie hat einen Zweck, der sich nicht in ihrem „moralischen Nutzen“ erschöpft,²⁶ wie Lessing später ausführen

²⁰ Grubmüller 1997, 555.

²¹ Fabel wird bis ins achtzehnte Jahrhundert nur in den Rhetoriken, nicht in den Poetiken expliziert. Vgl. Fick 2010, 217–221.

²² Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 28.

²³ Lessing 1997, 300; vgl. Bickenbach 2014, 197–205.

²⁴ Lessing 1997, 345.

²⁵ Ebd.

²⁶ Lessing 1997, 407.

wird. Dieser Nutzen ist von den Darstellungsverfahren der Fabel abhängig. Um diese zu explizieren, arbeitet sich Lessing in seiner ersten Abhandlung an verschiedenen Theoretikern der Fabel ab, die er der Reihe nach widerlegt.²⁷ Im Zuge dieses Durchgangs durch die Fabeltheorie, der Lessing von de La Motte über Richer zu Breitinger und Batteux führt, während er Gellert und Gottsched bezeichnenderweise übergeht,²⁸ werden die dort postulierten poetologischen Leitbegriffe der Fabel kontinuierlich abgebaut, bis am Ende lediglich die anschauende Erkenntnis steht, welche die Fabel durch ihre narrative Gestaltung zu leisten hat. Das schafft sie weder durch allegorische Verfahren, die ihre Wahrheit poetisch verstecken, wie de La Motte in Lessings Lesart postuliert. Die Fabel darf „nicht bloß eine allegorische Handlung [sein], sondern [kann] die Erzählung einer solchen Handlung“ sein.²⁹ Noch schafft sie es – wie Richer fordert – durch ihre Versform³⁰ oder durch ihre Gleichnishaftigkeit.³¹ Dagegen ist die Handlung als „*Folge von Veränderungen*“³² notwendiger Bestandteil jeder Fabel, aber nur insofern die Ereignisfolge „einen *einzig*en anschauenden Begriff“³³ abbildet. An Batteux kritisiert Lessing schließlich die Definition der Figur, die ins Zentrum des Leistungsprofils der Fabel führt. Denn wo Batteux ein „vernünftige[s] Wesen“ als Handlungsträger voraussetzt, ohne das jede Handlung auch innerhalb der Fabel als „Unternehmung, die mit Wahl und Absicht geschiehet“, keinen Sinn ergäbe, lehnt Lessing eine solche Verengung und Anthropomorphisierung ab.³⁴ Das Eigentümliche der Fabel sei vielmehr, dass sie über ihre Tierfiguren gerade keine vernünftigen Agenten abbildet, sondern Eigenschaften in maximal knapper und anschaulicher Form abruft. Wie Lessing in der zweiten Abhandlung explizieren wird, liegt der Fabel also eine typologische Semantik ihrer Figuren zugrunde, derzufolge etwa der Fuchs schlau und listig und der Löwe mächtig, gefährlich und stolz ist und stets entsprechend handelt.³⁵ Damit greift Lessing auf ein Argument aus antiken Poetiken zurück, nach dem die Fabel dort einsetzt, wo Wirklichkeit mit sprechenden und handelnden Tierfiguren dezidiert nicht abgebildet wird.³⁶ Konsequenterweise wirft er Batteux vor, die Fabel nicht vom Drama und vom Epos abzugrenzen. Denn

²⁷ Vgl. Lessing 1997, 369.

²⁸ Vgl. Fick 2010, 220 f.

²⁹ Lessing 1997, 348.

³⁰ Vgl. Lessing 1997, 355.

³¹ Vgl. Lessing 1997, 357.

³² Ebd.

³³ Lessing 1997, 358.

³⁴ Lessing 1997, 362.

³⁵ Vgl. Grubmüller 1997, 555. Vgl. weiter Lessing 1997, 378–385.

³⁶ Vgl. Quintilian 2011, 5, 11, 19 f.

wo Drama und Epos Leidenschaften erregen sollen und dazu Leidenschaften abbilden müssen, hat die Fabel „mit unsfern Leidenschaften nichts zu tun, sondern allein mit unserer Erkenntnis“.³⁷ Wie erreicht die Fabel diese Erkenntnis, die in der Überzeugung „von irgend einer einzeln[en] moralischen Wahrheit“³⁸ besteht? Durch den „Fabuliste[n]“,³⁹ der diese Wahrheit sinnlich vergegenwärtigt. Handlung oder Perspektive sind im Gegensatz zu Epos und Drama sekundär. Die Fabel kann ihre „Personen oft mitten auf dem Wege stehen“⁴⁰ lassen und muss die Einheit der Handlung nicht berücksichtigen. Genauso wenig ist die Fabel perspektiviert: Sie hinterfragt die semantische Typologie ihrer Figuren nicht und operiert stets mit Übersicht.

Diese Übersicht führt zum zentralen Problem des Fabelerzählens, das Lessing epistemologisch löst. Denn er setzt die Stimme der Fabel als Garanten für die anschauende Erkenntnis (*cognitio intuitiva*). Während die symbolische Erkenntnis (*cognitio symbolica*)⁴¹ ohne Fabulisten auskommt und der anschauenden Erkenntnis in Klarheit und Geschwindigkeit unterlegen ist,⁴² ist die anschauende Erkenntnis vom „Vortrage der Fabeln“ abhängig.⁴³ Im Gegensatz zu Leibniz und Wolff, von denen Lessing den Begriff übernimmt, bezeichnet Lessing mit der anschauenden Erkenntnis dabei nicht nur die Veranschaulichung eines Lehrsatzes.⁴⁴ Für ihn besitzt die sinnliche Anschauung im Zuge ästhetischer Revisionen des rationalistischen Begriffs einen Eigenwert. Dieser Eigenwert aber ist in der Fabel von einer intrikaten Balance abhängig. Wenn die Fabel einerseits nicht in ihrer Lehre aufgehen darf und sich so nicht in deren Vermittlung erschöpft, darf sie sich auf der anderen Seite nicht in poetische Sprachspiele verlieren. Die Synthese von Anschauung und Erkenntnis, die als Zusammenführung von englischem Empirismus und französischem Rationalismus gedeutet wurde,⁴⁵ ist von einer folgenreichen Umstellung der Erzählerstimme abhängig, die diesen Balanceakt zu leisten hat. Die anschauende Erkenntnis hängt also vom Ort des Erzählers ab. Auch wenn Lessing diese Umstellung in der vierten Abhandlung „von dem Vortrage der Fabeln“ nur indirekt reflektiert,

³⁷ Lessing 1997, 367; vgl. ebd., 384 f.

³⁸ Lessing 1997, 367.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Lessing 1997, 372. Symbolisch meint hier tatsächlich nur zeichenhafte Repräsentation, nicht im Sinne des klassischen Symbolbegriffs, den Lessing laut Eichner sogar mit dem Begriff der anschauenden Erkenntnis vorwegnimmt. Vgl. Eichner 1974.

⁴² Vgl. Lessing 1997, 372.

⁴³ Lessing 1997, 398.

⁴⁴ Vgl. Eichner 1974, 60–83.

⁴⁵ Vgl. Hasubek 1983, 365.

zeigen seine Fabeln die Tragweite dieser Umstellung. Wie Peter Hasubek feststellt, übernehmen die dort verhandelten Erzählinstanzen vielfältige Funktionen und steuern so die anschauende Erkenntnis.⁴⁶ Ihre Grundvoraussetzung ist die maximale Unanschaulichkeit der Erzählinstanz, die nie Teil der Fabel sein darf, also immer extradiegetisch-heterodiegetisch zu sein hat, auch wenn sie in der ersten Person auftritt.⁴⁷ Diese Unanschaulichkeit führt aber im Fall Lessings genau nicht zu einer apodiktischen Erzählstimme, die ihre Moral in allgemeinen Sätzen expliziert,⁴⁸ sondern die im Gegenteil ihre moralische Lehre nur mittelbar darstellt. Das schafft sie insbesondere durch Ironie als einem Grundzug von Lessings Fabeln.⁴⁹ Im Gegensatz zu Hasubek interpretiere ich diese Ironie aber nicht als Gefahr für die anschauende Erkenntnis, sondern vielmehr als ihre Voraussetzung. Denn die Ironie aktiviert verschiedene, einander widerstreitende Deutungen, relativiert damit die noch im Zedler-Eintrag intakte normative Ordnung⁵⁰ und fordert den „heuristischen Nutzen“⁵¹ geradezu heraus, den die Fabel im Idealfall leistet. Dementsprechend ist die Fabel eine Schule anschauender Erkenntnis; sie lehrt das „Principium der Reduction“⁵² durch Anschaulichkeit der Einzelfälle. So dienen die Fabeln zum einen als Archiv dieser Einzelfälle und zum anderen als Schule des Erfindens neuer Fabeln: Sie schaffen den Sprung vom „Finden zum Erfinden“ und erziehen so zum „Genie“.⁵³

Damit muss die Stimme der Fabel zwei Dinge gleichzeitig leisten; darin besteht ihre Ambivalenz. Einerseits muss sie in einem besonderen Fall das Allgemeine veranschaulichen; andererseits – wie eben ausgeführt – das „Principium der Reduction“ und damit die genau gegenläufige Bewegung vom Allgemeinen zum Besonderen vermitteln.⁵⁴ Um in einem besonderen Fall das Allgemeine darzustellen, muss sich die Stimme eines verallgemeinernden Kommentars enthalten, wie er üblicherweise in Pro- und Epimythien zu finden ist. Anschauliche Darstellung statt symbolischer Explikation ist also die Grundmaxime der Lessing'schen Fabel. Doch die anschauliche Darstellung hängt von der maximalen Unanschaulichkeit der Stimme ab, die nach einem den „Weltweisen“ repräsentierenden „Geschichtsschreiber“⁵⁵ modelliert wird. Diese Unanschaulichkeit

⁴⁶ Vgl. Hasubek 1983, 366–380.

⁴⁷ Vgl. Hasubek 1983, 382.

⁴⁸ Vgl. Lessing 1997, 403.

⁴⁹ Vgl. Hasubek 1983, 378.

⁵⁰ Vgl. Ter-Nedden 2010, 184.

⁵¹ Lessing 1997, 408.

⁵² Lessing 1997, 409.

⁵³ Lessing 1997, 408 f. Vgl. Jahn 2000, bes. 40.

⁵⁴ Lessing 1997, 409.

⁵⁵ Lessing 1997, 302.

wird durch das rhetorische Stilideal maximaler Klarheit verstärkt. Denn indem sich Lessing von der poetischen Sprache und den „blumenreichern Abwege[n]“⁵⁶ La Fontaines abgrenzt und das Prinzip der Reduktion auch auf den Sprachstil angewandt haben will, gibt die Stimme der Fabel im Idealfall nichts von sich preis. Sie ist – mit Genette gesprochen – ganz auf ihre narrative Funktion beschränkt und leistet so paradoxerweise die extranarrativen Funktionen. Die bis zu Lessing konstitutive Trennung von eigentlichem Inhalt – dem moralischen Lehrsatz – und dem fabulierenden Vortrag der Fabel wird dabei unterlaufen. „Selbst denken, statt den Vorurteilen der Autorität [zu] folgen“ ist – wie Matthias Bickenbach formuliert – das Ziel der Lessing’schen Fabeln.⁵⁷ Zwar verlangt das Fabelbuch in den einzelnen Fabeln diese Autonomie. Gleichzeitig expliziert es aber durchaus seine Lehre in den so genannten Metafabeln an den Schwellen der drei Teile des Buchs sowie in den umfangreichen Paratexten auf einer höheren Ebene. Die Tilgung der Promythien und Epimythien in den einzelnen Fabeln erfolgt also nicht ersatzlos, sondern wird durch die Struktur des Buchs und seiner Paratexte auf einer höheren textuellen Ebene gespiegelt. Damit verschiebt sich das argumentative Ziel des Textes und das Leistungsprofil des Erzählers: Es geht nicht mehr um die Vermittlung einer universell gültigen Moral, sondern vor allem um die Einübung von Erkenntnis- und Reflexionsvermögen. Die Fabeln sind gemeinsam mit den sie begleitenden Abhandlungen ein Instrument dieser Einübung.

2.3 Das Problem der Folge: Blanckenburgs Motivierungsgebot

Analog zur Fabel ist auch der Roman in den Poetiken des achtzehnten Jahrhunderts heteronom bestimmt. In seinem 1774 erschienenen *Versuch über den Roman* schließt Blanckenburg explizit an Lessings Fabeltheorie an, um in einer durchaus eigenartigen Verbeugung vor der Fabel das Leistungsprofil des Romans zu schärfen.⁵⁸ Dabei zeigt sich, dass auch Blanckenburg auf der Schwelle einer weitreichenden Umstellung von einer normativ gefestigten Gattungstheorie zu einer Darstellungstheorie steht, wenn er verschiedene narrative Darstellungstechniken quer zu ihren traditionellen Gattungen vergleichend analysiert.⁵⁹ Im Zuge dessen bestimmt er den entscheidenden Unterschied zur Fabel

⁵⁶ Lessing 1997, 299.

⁵⁷ Bickenbach 2014, 200.

⁵⁸ Vgl. Blanckenburg 1965, 367 f.

⁵⁹ Vgl. Lämmert 1965, 564. Vgl. auch Lockemann 1963, 167; Sang 1967, 45–50.

in der Figurenkonzeption des Romans. Denn anders als die Fabel und das Epos⁶⁰ soll der Roman die innere Geschichte eines Menschen anschauend darstellen. Dazu muss der Roman die Entwicklung einer Figur in Handlung setzen. Dementsprechend definiert Blanckenburg den Roman über den Aspekt der Folge: Zeitstruktur und Motivierung. In einem ersten Schritt soll in Abgrenzung von anderen Gattungen das zentrale Kriterium der Kausalität analysiert werden, das Blanckenburgs Romankonzept unter dem Begriff der Notwendigkeit zu finalen und ästhetisch-kompositorischen Motivierungen in Beziehung setzt.⁶¹ In einem zweiten Schritt wird die narrative Funktion innerhalb des Romans untersucht, die Kausalität und Finalität der inneren Geschichte garantiert und deshalb bestimmte Formen haben muss.

Die drei arrivierten Gattungen Epos, Fabel und Drama mit ihren spezifischen Darstellungsformen umstellen den Roman in Blanckenburgs *Versuch*. Vom Epos erhält der Roman seine Dignität, von der Fabel seine Lehrhaftigkeit und vom Drama seine Anschaulichkeit. Denn Blanckenburgs Ziel besteht darin, den Roman „zu einem sehr angenehmen, und sehr lehrreichen Zeitvertreib“⁶² zu machen. Dass das Epos diese Vermittlung der Horaz'schen Formel – „durch das Vergnügen zu unterrichten“⁶³ – Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr leisten kann, liegt für Blanckenburg auf der Hand. Denn während das Epos die „Handlungen des Bürgers“⁶⁴ dezidiert als öffentliche Person zu den kulturellen Bedingungen der Antike beschreibt, stellt der Roman die „Handlungen und Empfindungen des Menschen“⁶⁵ in den „ganz bürgerlichen Zeiten“⁶⁶ dar. Dabei geht Blanckenburg davon aus, dass alle Handlungen motiviert sein müssen; der Ort dieser Motivierungen ist das Innenleben der Figuren. Dementsprechend zeichnet sich ein guter Roman durch eine lückenlose Kausalkette aus, welche die Handlungen durch die Darstellung des Innenlebens erklärt. Das Innenleben der Figuren aber spielt im antiken Epos keine Rolle, was der *Versuch* weniger an seinen Inhalten als durch seine Darstellungsweise, seine „Schreibart“⁶⁷ anschaulich macht. Denn die öffentliche Rede mit ihrem „epischen Ton“⁶⁸ wäre für den Roman ein unangemessenes Stilregister.

60 Vgl. Blanckenburg 1965, 367 f.

61 Blanckenburg privilegiert zwar die kausale Motivierung, setzt sie aber dezidiert auch ins Verhältnis zur finalen und ästhetischen Motivierung. Vgl. anders Haferland 2014, 68 f. Vgl. allgemein zur Relation von kompositorischer und finaler Motivierung Ajouri 2007, 27–29.

62 Blanckenburg 1965, VII.

63 Blanckenburg 1965, 249.

64 Blanckenburg 1965, 17.

65 Ebd.

66 Blanckenburg 1965, XIII.

67 Blanckenburg 1965, 20.

68 Blanckenburg 1965, 21.

Auch wenn Blanckenburg sich an dieser Stelle zu spezifizieren weigert: Der bürgerliche Held redet jedenfalls anders. Wenn er aber redet und so Unmittelbarkeit herstellen soll, dann hat das dramatische Wirkung.⁶⁹ Obwohl das Drama dem Roman an Illusionskraft weit überlegen ist, kann es die innere Geschichte nur unzureichend explorieren, da es zunächst nur äußere Handlungen darstellt: Die Leidenschaften bringt das Drama anschaulich auf die Bühne, das „Werden der Leidenschaften“⁷⁰ dagegen kann der Roman besser vermitteln. Dazu braucht er aber den Blick ins Innere seiner Figuren, wobei der Roman den Vorteil hat, dass er die „innre und äußre Geschichte genau Schritt mit einander halten“⁷¹ lassen kann. So aber ergibt sich das Hauptproblem für Blanckenburgs *Versuch* in seiner didaktischen Funktionalisierung des Romans. Denn der Roman hat mit der Vervollkommenung des „denkenden Kopf[es]“⁷² ein eindeutiges, nämlich ethisch-didaktisch konfiguriertes Ziel. Nichtsdestotrotz ist er in der Darstellung eines moralischen Satzes der Fabel dezidiert unterlegen.⁷³ Was kann aber der Roman, was die Fabel nicht schafft? Den Roman kennzeichnen individuelle Figuren mit einem komplexen Innenleben, die sich entwickeln können, während die Fabel nur typisierte Figuren ohne Innenleben und Entwicklung darstellen kann. Der Roman stellt dagegen die „innre Geschichte“⁷⁴ eines Charakters dar. Diese innere Geschichte hat für Blanckenburg stets ein Ziel. Sie ist teleologisch auf die Vervollkommenung des Protagonisten ausgerichtet, die der Leser in der Lektüre nachvollziehen müssen.⁷⁵ Die Ereignisse der inneren Geschichte müssen also doppelt motiviert sein: Zum einen müssen sie sich kausal auseinanderentwickeln; zum anderen müssen sie sich final auf die Vervollkommenung beziehen lassen. Dementsprechend bestimmt nicht etwa der Tod der Figur das Ende des Romans, sondern ihre „Vollendung“.⁷⁶

Durchgängige kausale Motivierung und teleologische Finalität sind aber zwei Möglichkeiten der Verbindung von Ereignissen, die nicht unbedingt widerspruchsfrei miteinander vereinbar sind.⁷⁷ Denn entweder werden Ereignisse in eine Kette von Ursache und Wirkung eingebettet, die im Idealfall zu jedem Zeitpunkt der Erzählung transparent gemacht wird: Jedes Ereignis folgt notwendig aus dem anderen. Oder aber die Ereignisse werden final motiviert, indem sie

⁶⁹ Vgl. Blanckenburg 1965, 99 f.

⁷⁰ Blanckenburg 1965, 30.

⁷¹ Blanckenburg 1965, 100.

⁷² Blanckenburg 1965, VII.

⁷³ Vgl. Blanckenburg 1965, 368.

⁷⁴ Blanckenburg 1965, 392.

⁷⁵ Vgl. Blanckenburg 1965, 419–426.

⁷⁶ Blanckenburg 1965, 254.

⁷⁷ Vgl. Frick 1988, 355–364; Haferland 2014, 76.

lediglich retrospektiv Sinn ergeben: Jedes Ereignis zielt auf ein finales, schließendes Ereignis hin. Dieser Widerspruch spielt für Blanckenburg indes nur eine untergeordnete Rolle, weil sein optimistisches Weltbild ihn gar nicht wahrnimmt.⁷⁸ Als zweite Schöpfung ahmt jeder Roman den *a priori* als vernünftig gesetzten Zusammenhang der Schöpfung nach: Alles strebt nach Vollkommenheit.⁷⁹ Bezeichnenderweise legt Blanckenburg aber den Akzent ganz auf die Kausalität, die keine freien Motive und Zufälle kennt. Genau darin liegt das Privileg des Romans: ein Ganzes zu formen, das anders als das Leben überschaubar ist und das die Kausalität, die als Prinzip universelle Gültigkeit besitzt, anschaulich machen kann. Weder „Sprung“ noch „Lücke“ kennzeichnet deshalb den guten Roman; Kausalität und Finalität sind für Blanckenburg also kein Widerspruch, weil beiden Prinzipien bestimmte Notwendigkeiten zugrunde liegen.⁸⁰ Gefährdet werden sie aber durch eine ästhetische oder kompositorische Motivierung, die Blanckenburg als „Notwendigkeit des Dichters“ bezeichnet.⁸¹ Die größte Gefahr für die durchgängige Kausalkette ist in diesem Zusammenhang der „Witz des Verfassers“, der „uns von einem Vorfall zum andern hinüber hüpfen“ lässt.⁸² Mit der Ablehnung dieser Sprünge geht die Ablehnung von Überraschungseffekten einher, die nicht in die Kette von Ursache und Wirkung zu integrieren sind.⁸³ Die Komposition ist der Notwendigkeit der Handlung stets untergeordnet.⁸⁴

Damit hängt der zweite Aspekt der Folge zusammen. Während ich bisher nur erläutert habe, nach welchen Prinzipien die einzelnen Ereignisse zu verbinden sind und welchen Ursprung bzw. welches Ziel sie in Blanckenburgs Romantheorie haben, gilt es jetzt zu fragen, wie diese Verbindung und Zielsetzung durch eine narrative Funktion geleistet wird. Mit der „Notwendigkeit des Dichters“ sind diese Relationen bereits angesprochen, indem Blanckenburg den Dichter als „Schöpfer und Geschichtsschreiber seiner Personen zugleich“ konfiguriert.⁸⁵ Denn der „Dichter soll und will ja mehr, als Biograph seiner Personen

⁷⁸ Vgl. Frick 1988, 356.

⁷⁹ Vgl. Blanckenburg 1965, 310–315.

⁸⁰ Blanckenburg 1965, 315.

⁸¹ Blanckenburg 1965, 343.

⁸² Blanckenburg 1965, 353.

⁸³ Vgl. Blanckenburg 1965, 376.

⁸⁴ Vgl. zu dieser Spannung auch Voßkamp 1973, 195 f.

⁸⁵ Wolfgang Lockemann sieht darin sogar die entscheidende Innovation Blanckenburgs gegenüber älteren Poetiken des siebzehnten Jahrhunderts (vgl. Lockemann 1962, 171). Philip Ajouri argumentiert ähnlich, ebnet die Widersprüche des *Versuchs* aber ein und unterschlägt damit die nicht unwesentlichen Kosten, die mit den Reibungen zwischen den Funktionen des Autors – ‚Schöpfer‘ und ‚Geschichtsschreiber‘ – entstehen (vgl. Ajouri 2007, 49–63).

seyn“.⁸⁶ Der Vorteil gegenüber dem Biographen besteht in der „Stelle“ und im daraus resultierenden „Gesichtspunkt“, von dem aus erzählt wird; beide ermöglichen einen Überblick über das „Ganze [des als Figur dargestellten] einzeln[en] Menschen“.⁸⁷ Nur deshalb kennt der Dichter sowohl alle Ursachen als auch das Ziel der Ereignisse, also „wohin alles abzweckt“.⁸⁸ Der Punkt, von dem aus erzählt wird, ist daher an dem final zu denkenden Punkt verortet, „in dem alle einzelne Strahlen [der Erzählung wie der Entwicklung des Protagonisten, SM] zusammen kommen und vereint werden sollen“.⁸⁹ Damit verbindet Blanckenburg die epistemologische mit der narrativen Funktion. Der „bloße[] Erzähler“ hätte kein privilegiertes Wissen: Er würde weder die Ursachen noch das Ziel der handlungstragenden Ereignisse kennen und könnte so die innere Geschichte gar nicht erzählen.⁹⁰ Dementsprechend lehnt Blanckenburg figurale Erzähler aufgrund ihrer beschränkten Epistemologie strikt ab.

Besondere Kritik verdient vor allem der Briefroman gleich aus mehreren Gründen. Erstens kann der Briefroman nur vergangene Ereignisse erzählen, die bereits abgeschlossen sein müssen, wenn der figurale Erzähler den Brief verfasst.⁹¹ Zweitens kann der Briefroman die innere Geschichte nicht schlüssig erzählen. Denn zum einen ist die Innensicht auf den homodiegetischen Briefschreiber beschränkt. Zum anderen – und dieses Argument ist für Blanckenburg entscheidend – steht der homodiegetische Erzähler unter dem Eindruck der erzählten Ereignisse: Er hat keine ausreichend große Distanz zu ihnen, um sie anschaulich und vor allem in der kausalen Ordnung von Ursache und Folge zu erzählen. Denn der Briefroman bedroht die kausale Abfolge: Der „Gemüthszustand“ des Erzählers zum Zeitpunkt der Niederschrift des Briefs ist das Resultat der Ereignisse, die aber erst noch zu erzählen sind. Der Leser eines Briefromans muss also „das letztere zu erst erfahren, die Wirkung ehe, als die Ursache gewahr werden“.⁹² Mit Genette formuliert: Die narrative Funktion des Briefromans verhindert die transparente und kontinuierlich-chronologische temporale und kausale Struktur der Erzählung. Der Briefroman ist – so folgert Blanckenburg aus seiner Analyse der Zeitstruktur und Motivierung – mitnichten ein „dramatisches“ Darstellungsverfahren, sondern „nur immer Erzählung“.⁹³

⁸⁶ Blanckenburg 1965, 379.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Blanckenburg 1965, 380.

⁸⁹ Blanckenburg 1965, 379.

⁹⁰ Blanckenburg 1965, 265. Erzählen hat bei Blanckenburg und seinen Zeitgenossen einen durchaus negativen Akzent. Vgl. dazu Lämmert 1965, 564 f.

⁹¹ Vgl. Blanckenburg 1965, 520. Dramatisch im eigentlichen Sinn ist der Briefroman laut Blanckenburg deshalb nicht; er dramatisiert nur das Erzählen, nicht das Erzählte.

⁹² Blanckenburg 1965, 524.

⁹³ Blanckenburg 1965, 520.

Was der Briefroman durch die erzählenden Figuren nicht leisten kann, ist eines der Hauptkriterien des guten Romans: die Folge der Ereignisse in ihrem kausalen Zusammenhang darzustellen. Das kann nur eine starke, laut Eberhard Lämmert an spätere Konzepte des objektiven Erzählers erinnernde Erzählfunktion leisten.⁹⁴ Denn sie ist strikt an die Psychologie der erzählten Figuren gebunden und darf in Kommentaren nicht vom Gang der Handlung abweichen: weder vorgreifen noch unterbrechen.⁹⁵ Zwischen den beiden Figurationen, die im Roman die Darstellung der inneren Geschichte gewährleisten, das heißt zwischen „Schöpfer“ und „Geschichtsschreiber“, geht aber die ästhetisch-kompositorische Motivierung verloren. Wie Wilhelm Voßkamp feststellt, bedarf es in Blanckenburgs Theorie schlicht „keiner Erzählerrolle, die [...] die ästhetische Einheit des Kunstwerks im Vollzug des Lesens erst herstellt“.⁹⁶ Die narrative Funktion geht idealerweise in der Kausalkette der dargestellten inneren Geschichte auf.⁹⁷ Damit sie das tun kann, muss sie sich erstens auf die innere Geschichte der Figuren konzentrieren und zweitens den Widerspruch zwischen Kausalität und Finalität einebnen. Drittens muss die narrative Funktion unanschaulich bleiben und kann nur so ihr Ziel der umfassenden Darstellung der inneren Geschichte einlösen, indem sie die Darstellungsstrategien des historischen Erzählers mit dem epistemologischen Privileg des Erfindens verbindet.

2.4 Die Frage der Übersicht: Engels Erzählmodi

Ähnlich wie Blanckenburgs *Versuch über den Roman* befindet sich auch Johann Jakob Engels 1774 und damit zeitgleich erschienener Text *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung* auf der Schwelle von der Gattungstheorie zur Erzähltheorie. Neun Jahre vor den 1783 publizierten *Anfangsgründen einer Theorie der Dichtarten*, die sich dezidiert gegen eine starre Gattungstheorie wenden, weist bereits der Titel der Abhandlung darauf hin, worum es Engel in seiner Erzähltheorie geht. Hier steht keine Taxonomie der Gattungen im Vordergrund, sondern es geht um zwei Möglichkeiten, Handlung darzustellen: Gespräch und Erzählung.⁹⁸ Dass diese Möglichkeiten ihre prototypischen Gattungen in erzählenden und dramatischen Texten haben, ficht Engel zwar nicht an. Allerdings zeichnet sich sein Ansatz dezidiert dadurch aus, dass er Darstellungsmodus und Gattung un-

⁹⁴ Vgl. Lämmert 1965, 564.

⁹⁵ Vgl. Blanckenburg 1965, 509–512, 526 f.

⁹⁶ Voßkamp 1973, 196.

⁹⁷ Vgl. Blanckenburg 1965, 339.

⁹⁸ Vgl. Voss 1964, 113*.

abhängig voneinander denkt.⁹⁹ Dabei knüpft Engel an das Redekriterium aus antiken Poetiken an, das Erzählen von Darstellen trennt. Ob der Dichter also „ganz in seiner eigenen Person“¹⁰⁰ spricht oder seine Figuren im Gespräch zu Wort kommen lässt, macht für Engel den entscheidenden Unterschied – und beide Formen der Darstellung kommen zu je unterschiedlichen Bedingungen in „epischen, [...] dramatischen, [...] [oder] lyrischen Werke[n]“¹⁰¹ vor. Mit dem Begriffspaar von Gespräch und Erzählung legt Engel damit den Grundstein dafür, was die gegenwärtige Narratologie unter dem Stichwort der Modusanalyse untersucht. Engels Erzähltheorie soll an dieser Stelle meiner Arbeit als Vorschaulichung dafür dienen, dass die proto-narratologischen Poetiken des späten achtzehnten Jahrhunderts Fragen der Mittelbarkeit und Perspektivierung in Erzählungen systematisch miteinander verbinden. In einem ersten Schritt lege ich deshalb dar, wie Engels Handlungsbegriff mit seinem Kausalitätspostulat zusammenhängt. In einem zweiten Schritt skizziere ich, wie dieses Kausalitätspostulat mit Mittelbarkeit und Perspektivierung zusammenhängt, was sich in seinen fünf Thesen zum Verhältnis von Gespräch und Erzählung zeigen lässt.

Kausalität ist für Engel – wie bereits für Blanckenburg – das zentrale Kriterium für Handlung. Allerdings definiert Engel Narrativität nicht über die Temporalität der erzählten Geschichte: Es ist unerheblich, ob der Gegenstand einer Darstellung durch Zeitlichkeit bestimmt ist oder nicht. Genauso wie die Beschreibung eines Bildes oder einer Landschaft ist auch die „Succession“ nur Beschreibung, falls sie die Motivierung der aneinander gereihten Zustände nicht berücksichtigt.¹⁰² In der Verwandlung der Beschreibung von Begebenheiten in die Darstellung von Handlung liegt Engels erstes Hauptanliegen. Die verbundenen Zustände müssen motiviert sein, sie müssen in ihrer Entwicklung transparent gemacht und in ein kausales Verhältnis eingebettet werden. Den Ausgangspunkt dieser Transformation findet er in der Erzählung. Im Unterschied zu Blanckenburg gesteht Engel dabei auch dem Historiker zu, derartige Motivierungen narrativ darzustellen und macht ihn nicht zum Gegner, sondern zum Vorbild des Dichters.¹⁰³ Er ist in seiner Darstellung keineswegs auf die äußeren Begebenheiten beschränkt, sein Text muss – in den Worten Engels – „pragmatisch“¹⁰⁴ werden, also Handlungen mittels ihrer Motivierungen darstellen.

⁹⁹ Damit hat Engel Anteil an der Begriffsgeschichte der erlebten Rede. Vgl. Grüne 2016, 133–135.

¹⁰⁰ Engel 1964, 181.

¹⁰¹ Engel 1964, 182.

¹⁰² Engel 1964, 186. Damit widerspricht er dezidiert auch Lessings Handlungsbegriff. Vgl. Trappen 2005, 132f.

¹⁰³ Vgl. Voss 1964, 96*–102*.

¹⁰⁴ Engel 1964, 188.

len. Handlung definiert Engel im Rekurs auf Lessing und Batteux ausdrücklich dort, wo wir „Veränderung durch die Thätigkeit eines Wesens werden sehn, das mit Absichten wirkt“.¹⁰⁵ Umso erstaunlicher ist Engels Beispiel, das die Umwandlung der bloß „unpragmatische[n]“¹⁰⁶ Darstellung einer Begebenheit in die Erzählung einer Handlung vorführt. Ausgerechnet ein „philosophischer Naturkündiger“¹⁰⁷ soll nämlich nicht nur die temporale Sukzession einer Entwicklung darstellen, sondern die „Naturerscheinungen werden sehen“¹⁰⁸ lassen, sodass die Leser schließlich „Rechenschaft von ihrem Entstehen geben“¹⁰⁹ können. Der Prototyp der „eigentlichen Erzählung“¹¹⁰ ist damit ausgerechnet die naturwissenschaftliche Erzählung. Die vier Figuren – Historiograph, Naturforscher, Philosoph und Dichter – bedienen sich alle narrativer Verfahren; ihre Darstellungsweise ist damit zu hinterfragen. Allerdings haben es Historiographen und Naturforscher größtenteils mit der „Körperwelt“¹¹¹ zu tun, weil Natur und Geschichte keiner Absicht folgen; die eigentliche innere Handlung aber ergründen nur der Philosoph und der Dichter, denen die „Geisterwelt“¹¹² der menschlichen Seele zugänglich ist. Denn der „eigentliche Schauplatz aller Handlung ist die denkende und empfindende Seele“.¹¹³ Dort finden sich Ursachen, die es erlauben, einen Zustand in eine kausale Abfolge einzureihen. Dabei ist der Dichter dem Philosophen stets klar überlegen, weil „der Mensch [...] mehr zum Empfinden, als zum Begreifen geschaffen“¹¹⁴ ist. Der für mein Argument entscheidende Unterschied liegt aber nicht zwischen Literatur und Philosophie, sondern zwischen Gespräch und Erzählung und führt zum zweiten Aspekt der Folge: dem Zusammenhang von Mittelbarkeit und Perspektivierung.¹¹⁵

Nachdem Engel die Handlung definiert hat, ist seine entscheidende Leitdifferenz nämlich die zwischen Gespräch und Erzählung, die er in fünf Thesen exploriert. Die erste These betrifft ihre unterschiedliche temporale Struktur:

105 Engel 1964, 191.

106 Engel 1964, 186.

107 Ebd.

108 Engel 1964, 187.

109 Ebd.

110 Engel 1964, 186.

111 Engel 1964, 190.

112 Ebd.

113 Engel 1964, 201.

114 Engel 1964, 191. Vgl. Grimm 2005, bes. 110.

115 Diese Verbindung erkennt bereits Christoph Blatter (vgl. Blatter 1993, 41–44), der Parallelen zwischen Engel und Cohns Konzept der Psychonarration konstatiert. Im Gegensatz dazu differenziert die ältere Forschung nicht zwischen Innensicht und Mittelbarkeit (in strukturalistischer Terminologie, genauer: zwischen Fokalisierung und Distanz). Vgl. Winter 1974, 130.

Eine Erzählung berichtet stets von vergangenen Dingen, das Gespräch dagegen stellt zeitgleiche Handlung dar.¹¹⁶ Diese temporale Differenz bedingt – wie Engel später in seiner fünften These ausführen wird¹¹⁷ – eine bestimmte Kommunikationssituation, die den Vermittler vom Vermittelten, den Erzähler von der erzählten Figur trennt: Den Erzähler konfiguriert er als „Zeuge[n]“, der eine Nachricht überbringt und so auf einen Adressaten bezogen ist;¹¹⁸ die in ein Gespräch verwickelten Figuren kennen dagegen lediglich sich selbst als Sprecher und Empfänger.

Die zweite These hängt mit diesem Kommunikationsmodell zusammen: „Die Erzählung nehmlich kann von dem jedesmaligen Zustande einer handelnden Seele; sie kann auch von dem ganzen genauen Zusammenhange aller in ihr vorgehenden Veränderungen [sic] nie eine so specielle, bestimmte, vollständige Idee geben, als das Gespräch“.¹¹⁹ Das Gespräch wird zum „Spiegel“ der Seele seiner Sprecher;¹²⁰ und genau darin besteht der große Unterschied zwischen der Erzählerrede und der Figurenrede: Wo das Gespräch den Rückschluss auf die innere Handlung der Figur par excellence garantiert, ist dieser Rückschluss auf den Erzähler strikt untersagt. Er darf nicht zur „Hauptperson“ seiner eigenen Erzählung werden.¹²¹ Das Gespräch als Form ist nicht in Erzählung zu übersetzen, und die Lösung für dieses Darstellungsdefizit des Erzählers liegt im Wechsel in den dramatischen Modus: „[S]obald nur die Handlung interessant genug wird“¹²² soll die gute Erzählung „den Vorhang aufziehn“,¹²³ wobei Engel bezeichnenderweise den bei Blanckenburg heftig kritisierten Richardson als positives Beispiel anführt. Der Wechsel in den dramatischen Modus ist also das probate Mittel, um die handelnde Seele der Figuren und damit ihre innere Geschichte möglichst unmittelbar darzustellen.

Wenn es bis zu diesem Punkt scheint, als würde Engel den dramatischen Modus eindeutig bevorzugen, so zeigt seine dritte These, dass er den Preis des unmittelbaren Gesprächs durchaus kennt. Denn anders als das Gespräch kann die Erzählung synthetisieren und „hat auch die Freyheit, bald größere, bald kleinere Sprünge zu thun, mehrere Momente, und oft ganze Reihen [...] zu überhüpfen“.¹²⁴ Was das Gespräch an Vollständigkeit gibt, hat die Erzählung an

¹¹⁶ Vgl. Engel 1964, 231 f.

¹¹⁷ Vgl. Engel 1964, 255.

¹¹⁸ Engel 1964, 232.

¹¹⁹ Engel 1964, 233.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Engel 1964, 236.

¹²² Engel 1964, 240.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Engel 1964, 247.

Exemplarität und Signifikanz: „Sie ist gleichsam nur ein Auszug, aber wenn sie gut gemacht ist, ein wohlzusammenhangender Auszug der Handlung“.¹²⁵

Mit dieser narrativen Konzentration auf das Wesentliche ist Engels vierte These verbunden. Die Erzählung kann nämlich anders als das Gespräch „auf einen bestimmten Gesichtspunkt, auf eine gewisse festgesetzte Absicht [hin]arbeiten“.¹²⁶ Die Erzählung besitzt Übersicht, sie kann den Gang der Handlung anders strukturieren und über Analepsen und Prolepsen komplexere Handlungsstränge darstellen sowie Beschreibungen einschalten. Das Gespräch dagegen ist auf die Chronologie der Handlung angewiesen; Beschreibungen der Gesprächssituation kennt es – laut Engel – nicht, während die Erzählung den Nebentext, „die Pantomime“,¹²⁷ expliziert. Dabei ist der „Gesichtspunkt“¹²⁸ als Begriff mehrdeutig: Er meint sowohl den Ort, von dem aus erzählt wird, als auch den Ort bzw. das Ereignis, auf das hin erzählt wird.¹²⁹ Perspektivierung und Finalität werden hier also über die Verbindung zur Stimme kurzgeschlossen.

Das führt Engel schließlich zu seinem letzten und bereits in der ersten These angedeuteten Punkt. Mit dem Gesichtspunkt hängen die Absicht und der Adressatenbezug zusammen. Während die Erzählung „jeden Augenblick offensichtliche Rücksicht auf [ihren] Zuhörer“¹³⁰ nimmt, kann das Gespräch nur Rücksicht auf die beteiligten Figuren nehmen. Das heißt auch, dass das Drama keine epistemologische Funktion auf der Ebene der Vermittlung kennt – alles „ist gewiß“, alle „Fakta“ stehen auf der Bühne.¹³¹ In der Erzählung

ist oft manches in der Vergangenheit ungewiß; das giebt Untersuchungen: manches hängt von kleinen Umständen ab, die in der Entwicklung der Hauptursachen nicht vorbereitet wurden; das giebt Erläuterungen: manches gehört auf eine ganz vorzügliche Art, zu der besondern Absicht des Erzählers; das giebt Räsonnements und Bemerkungen.¹³²

An dieser Stelle deutet sich ein weitreichender Paradigmenwechsel an: Das Erzählen wird zum geeigneten Darstellungsmodus für unsicheres Wissen, während das Gespräch keinen Zweifel an der Gewissheit der dargestellten und sich in Rede manifestierenden Handlung zulässt. Damit ist das Erzählen prädestiniert für die problematisierende Darstellung von Erkennen. Doch ist es auf das Ge-

¹²⁵ Engel 1964, 248.

¹²⁶ Engel 1964, 249.

¹²⁷ Engel 1964, 254.

¹²⁸ Engel 1964, 249.

¹²⁹ Vgl. Sulzer, Bd. 1, 470–472.

¹³⁰ Engel 1964, 255.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

spräch angewiesen, das die moralphilosophische Indienstnahme ausbalanciert, die in Untersuchungen, Erläuterungen, Räsonnements und Bemerkungen, kurz: in allen narrativen Funktionen, die über den bloßen Erzählerbericht hinausgehen, durchaus denkbar wäre.¹³³ Gespräch und Erzählung sind also wechselseitige Korrektive, die es nur arbeitsteilig schaffen, Handlung anschaulich darzustellen. Was die Erzählung an Übersicht und Synthese durch Mittelbarkeit leistet, kann das Gespräch durch Mitsicht und Unmittelbarkeit ergänzen.

2.5 Zwischenfazit: Erkennen in Erzähltheorien um 1770

Die Analyse der exemplarischen Texte zeigt, dass in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts unter der Oberfläche einer Gattungsdiskussion das Leistungsprofil des Erzählens durch spezifische Darstellungsmittel erstmals vermesssen wird. Alle hier untersuchten Texte sind sich darin einig, dass Erzählen eine epistemologische Funktion für den Leser erfüllen soll; das Erzählen ist damit dezidiert in das Projekt der Aufklärung eingebettet. Die Bemühungen, die Autonomie des Erzählens zu verteidigen, sind so gesehen immer noch auf einer höheren Ebene einem Erziehungsaufrag verpflichtet. Nichtsdestotrotz ist auffällig, dass sich diese Autonomisierung beschleunigt, sobald das epistemologische Leistungsprofil von erzählenden Genres maximiert werden soll.

Das manifestiert sich bereits im Eintrag zum Roman in Zedlers *Universal-Lexicon*, der auf der Schwelle zur ethisch-moralischen Didaxe steht und dabei doch eine folgenreiche Asymmetrie installiert, indem er den Roman beauftragt, das Schlechte zu reflektieren und zum Guten zu überreden. Daneben offenbart die Umstellung in der traditionellen Gattungshierarchie die Emanzipation des Erzählens in Prosa und seiner erfolgreichsten Gattung: des Romans. Traditionelle Kriterien aus der Stilistik reformuliert der Eintrag narratologisch und positioniert sich auf der Schwelle von Gattungs- und Erzähltheorie. Damit der so gestaltete Roman seine erkenntnistheoretische Wirkung im Leser entfalten kann, muss er bezogen auf seine Geschichte insbesondere das Spiel mit dem Wissen beherrschen und von der äußeren zur inneren Geschichte souverän changieren. Der Erkenntnisgewinn der Leser durch den Roman läuft also parallel zur Abbildung des Erkennens im Roman.

Lessings Fabeltheorie expliziert die epistemologische Funktion von Literatur durch ihre Aneignung des Begriffs der anschauenden Erkenntnis. Lessing emanzipiert nicht nur die vielleicht heteronomste Gattung der Literatur vom

¹³³ Vgl. Grimm 2005, 112f.

Verskriterium, sondern er postuliert auch, dass die anschauende Erkenntnis der Fabel durch ihre Erzählweise garantiert wird, genauer: von ihrer Stimme abhängt. Diese Stimme konzeptualisiert er als radikal unanschaulich; insbesondere sind ihr explizite Anweisungen und moralisierende Kommentare untersagt, die in der Fabel ihren traditionellen Ort in den Pro- und Epimythien besitzen. Nur durch einen derart gestalteten Ort des Erzählens kann die Fabel zwischen einem allgemeinen Lehrsatz und einer individuellen Geschichte vermitteln.

In Blanckenburgs *Versuch über den Roman* steht dagegen nicht der Ort des Erzählens, sondern die Folge der Erzählung im Mittelpunkt. Was der Roman zu leisten hat, ist eine möglichst transparente Darstellung der kausalen Kette der inneren Geschichte. Dabei schließen sich in Blanckenburgs optimistischem Weltbild Kausalität und Finalität keineswegs aus. Lediglich der Witz des Erzählers und damit die ästhetische Motivierung stellen eine Gefahr für die Kausal-Kette dar. Blanckenburgs Antwort fällt dabei ähnlich aus wie die von Lessing: Nur ein maximal unanschaulicher Erzähler, der zugleich die Rollen des erfindenden ‚Dichters‘ und des erzählenden ‚Geschichtsschreibers‘ übernehmen kann, garantiert die kontinuierliche Folge.

Auch Engels Diskurs *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung* geht von diesem Motivierungsgebot Blanckenburg'scher Prägung aus. Allerdings geht es ihm mit seiner Gegenüberstellung von Gespräch und Erzählung deutlich stärker als Blanckenburg um verschiedene narrative Darstellungsmodi, die keineswegs auf literarische Texte beschränkt sind. War bei Blanckenburg noch der Historiograph das Feindbild des Dichters, wird dieser – bemerkenswerterweise nach dem Naturwissenschaftler – umgekehrt zum Vorbild. Engel postuliert schließlich eine Arbeitsteilung von Gespräch und Erzählung, die beide einem Ziel dienen: Handlung, und das heißt innere Handlung, so anschaulich wie möglich darzustellen.

3 Erkennen um 1770: Skizze eines Paradigmenwechsels

Keinen eigenen Eintrag hat der Begriff der Erkenntnis in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* von 1771–74. Doch die Einträge zu Wahrheit und Wahrscheinlichkeit bieten eine erstaunliche Brücke zwischen Erkenntnistheorie und Poetik und damit zwischen Erkennen und Erzählen. Denn die Pointe des Eintrags zur Wahrheit besteht darin, dass er Wahrheit sowohl auf die Vorstellung als auch auf die Darstellung anwendet. Wahrheit ist so zum einen die „Richtigkeit unsrer Vorstellungen“¹ und bezieht sich klar auf die Qualifikation der durch Erkenntnisprozesse gewonnenen Wissensbestände: „Wahrheit ist also Vollkommenheit, Irrthum Unvollkommenheit unsrer Erkenntnis“.² Zum anderen kann sich Wahrheit aber auch auf die „Vollkommenheit einer Schilderung, Abbildung oder Beschreibung“ beziehen.³ Beide Bezugspunkte – Vorstellung und Darstellung – rekurrieren „im Grund nur auf eine“ Basis.⁴ Diese Parallele untermauert der Eintrag dadurch, dass er Ontologie aus seiner Überlegung ausklammert und mit Leibniz auf modallogischen Vorstellungen aufbaut, denen zufolge „unsre Vorstellungen [...] auch Abbildungen aus einer möglichen, oder wirklichen Welt“ sind.⁵ Fiktivität ist also für Sulzer kein Problem, das die Wahrheit berühren kann. Philosophen und Künstler sind daher auch die Vermittler der Wahrheit – der Philosoph entdeckt sie, der Künstler macht „sie der Menge fühlbar“.⁶ Als Künstler, die dazu am besten in der Lage sind, sieht er „Redner und Dichter“.⁷ Sie erhellen „durch Entdekung oder Vortrag der Wahrheit“ auch „sehr verwinkelte Gegenstände“.⁸

Auch wenn die Fiktivität für Sulzer keine Rolle bei der Bewertung der Wahrheit spielt, verweist der Eintrag zur Wahrscheinlichkeit auf Regeln, die der im Grunde modallogischen Definition Grenzen setzen. „Es ist nicht genug, daß das, was der Künstler uns sagt, oder vorstellt, wahr, oder in der Natur vorhanden sey, wir müssen es auch für etwas wirkliches, oder mögliches, oder glaubwürdiges halten“.⁹ Sulzer geht sogar weiter: Die Dichtung ist der Realität überlegen,

¹ Sulzer, Bd. 2, 1261.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Sulzer, Bd. 2, 1262.

⁷ Ebd.

⁸ Sulzer, Bd. 2, 1263.

⁹ Ebd.

denn wo in der Realität manchmal „Wirkung ohne Ursach scheinet“,¹⁰ kann die Dichtung stimmige Kausalketten produzieren und Widersprüche vermeiden. Dass dennoch Unwahrscheinlichkeit in Literatur zu finden ist, wertet Sulzer als Fehler und benennt vier Hauptquellen, um diesen Fehler zu vermeiden: Erstens die „Hize der Arbeit“,¹¹ die „kaltes Prüfen eines entworfenen Planes“¹² verhindert; zweitens ein Vermittlungsproblem zwischen Ausdruck und Absicht; drittens die mangelhafte poetische Ökonomie und viertens mangelhafte Weltkenntnis. Die dritte Hauptquelle ist dabei explizit auf die Darstellungstechnik bezogen. Sie fordert nämlich vom Künstler, „sorgfältig [zu] untersuchen, ob er auch von allem, was er bey Schilderung der Sache gedacht hat, nichts Wesentliches weggelassen habe“.¹³ Das Wesentliche besteht vor allem in den Motivierungen auf Figurenebene. Dabei ist der „epische Dichter“¹⁴ dem „dramatischen“¹⁵ weit überlegen, weil er vor allem das Innenleben der Figuren darstellen kann, ohne die Wahrscheinlichkeit der Darstellung zu gefährden.

Dass die Begriffe von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in einem den schönen Künsten gewidmeten Lexikon auf Literatur bezogen werden, ist nicht weiter erstaunlich. Dass Literatur und Philosophie auf einer Stufe stehen, wenn es um Erkenntnisgewinnung und -vermittlung geht, mag angesichts der erkenntnistheoretischen Anteile der bisher behandelten zeitgenössischen Erzähltheorien ebenso wenig überraschen. Dass indes umgekehrt die zeitgenössischen Erkenntnistheorien nicht umhinkommen, Darstellungstheorie – ja Erzähltheorie – in ihr Argument zu integrieren, ist weitaus weniger selbstverständlich. Mehr noch: Historische Theorien der Erkenntnis bedienen sich dabei selbst narrativer Techniken, um ihr Argument darzustellen, vollziehen also auf ihrer Darstellungsebene das nach, was sie auf propositionaler Ebene fordern. Dies darzulegen, ist Ziel dieses Kapitels.

In einem ersten Schritt soll der historische Begriff der Erkenntnis für das achtzehnte Jahrhundert skizziert werden (3.1). Dazu analysiere ich exemplarisch die Einträge zur Erkenntnis in Zedlers *Universal-Lexicon*, die das begriffsgeschichtliche Panorama des Paradigmas ‚Erkenntnis‘ im achtzehnten Jahrhundert abbilden und in ihrem enzyklopädischen Verfahren dabei unterschiedliche Facetten des Erkenntnisbegriffs miteinander verbinden. Anschließend soll an Baumgartens *Aesthetica* gezeigt werden, wie die Begründung der

¹⁰ Sulzer, Bd. 2, 1264.

¹¹ Sulzer, Bd. 2, 1265.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Sulzer, Bd. 2, 1266.

¹⁵ Ebd.

Ästhetik als erkenntnistheoretisches Programm von narrativen Formaten abhängt, die insbesondere an den Ort des Erzählers anschließen (3.2). Denn Baumgarten braucht für die Vermessung des Leistungsprofils von Literatur den erzählenden Redner, weil das (ästhetisch) erkennende Subjekt ein erzählendes ist. In einem dritten Schritt analysiere ich Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (3.3). Um die Geschichte der Menschheit zu schreiben, muss Herder die Ereignisse zu einer mehr als nur chronologischen Folge verbinden. Diese Verbindung erfolgt nach dem Prinzip der strukturellen Analogie, die eine Brücke zwischen Naturgeschichte und Kulturgeschichte schlägt. Zentrale konzeptuelle Metapher dieser Verbindung ist die ‚Kette der Bildung‘, die im Mittelpunkt meiner Ausführungen stehen wird. Schließlich soll Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* analysiert werden, die weniger die Verbindung der einzelnen Ereignisse in den Blick nimmt, als die notwendige Perspektive untersucht, die für die Idee eines Leitfadens der Natur überhaupt in Frage kommt (3.4). Die drei – in ihrer Kürze notwendig exemplarischen und selektiven – Skizzen der Erkenntnistheorie der Aufklärung zeigen damit analog zur zeitgenössischen Erzähltheorie die Probleme von Ort, Folge und Modus. Genau an den Stellen, an denen die Erkenntnistheorie an ihre Grenzen stößt, gerät sie ins Erzählen.

3.1 Enzyklopädische Vorgeschichte: Erkenntnis

Bevor ich diese Texte auf ihren Einsatz des Erzählers hin untersuche, gilt es aber nach dem historischen Begriff der Erkenntnis zu fragen. Die Analyse des Eintrags zum Roman in Zedlers *Universal-Lexicon* weist darauf hin, dass die poetologische Bestimmung auf der Schwelle zur Autonomie des Erzählers steht, was sich in der Verschiebung von den Inhalten auf die Erzählverfahren zeigt. Grundlegend für einen guten Roman ist die Beherrschung des Spiels mit dem Wissen – also die epistemologische Dimension der narrativen Funktion innerhalb des Romans. Nichtsdestotrotz folgt der Eintrag noch einem stabilen normativen System, das eine Asymmetrie der Verfahren rechtfertigt: Wo zu verworfene moralische Inhalte reflektiert werden müssen, soll zu positiven moralischen Vorstellungen in Gestalt von Romanfiguren überzeugt, wenn nicht sogar überredet werden. Die Schwellenposition des Eintrags zeigt sich also an der Stelle, an der er den Roman einerseits an der Fähigkeit misst, Welten und ihre epistemologischen Bedingungen zu erschaffen, aber sie andererseits doch auf normative Vorstellungen einer moralischen Schule zurückbindet.

Die abundanten Einträge zur Erkenntnis im selben Nachschlagewerk bieten ein anderes Bild, wenngleich auch sie auf einen Paradigmenwechsel hinweisen,

der den Rationalismus und Empirismus bzw. Sensualismus betrifft.¹⁶ Ganze 24 Einträge beschäftigen sich ihrem Titel nach mit Erkenntnis. Erkenntnis allgemein definiert Zedler im achten Band des Lexikons von 1734 – am prominentesten in den Einträgen zu „Erkenntnis“ und zur „Erkenntnis der Natur“ – als „diejenige Würckung des Verstandes überhaupt, da wir von denen Dingen Begriffe bekommen“.¹⁷ Diese Wirkung des Verstandes unterteilt er nach ihren Mitteln in die gemeine und die gelehrt Erkenntnis. Die gemeine Erkenntnis ist laut Zedler „gewiß“,¹⁸ weil sie „diejenigen Dinge vor[stellt], welche uns in die Sinne fallen“.¹⁹ Diese Sinne umfassen sowohl die fünf äußeren Sinne mit ihren entsprechenden Sinnesorganen als auch innerliche Sinne: das „Ingenium“²⁰ und das Gedächtnis. Auf diese Sinne ist der Verstand angewiesen, um im Modus der gemeinen Erkenntnis Sinn zu generieren. Grundlegend für die gemeine Erkenntnis ist dabei, dass sie reflexionslos „ohne weiteres Nachdenken“²¹ funktioniert, selbst wenn sie als „künstliche“²² gemeine Erkenntnis verschiedene Instrumente zur Naturerkenntnis veranschlagt und so die Sinne verbessert. Die gelehrt Erkenntnis dagegen basiert ausschließlich auf der Reflexion und nicht oder nur mittelbar auf Sinnesdaten; dementsprechend sind ihre Schlüsse lediglich unter dem Vorbehalt der Wahrscheinlichkeit gültig. Denn nur mit Wahrscheinlichkeit kann die Erkenntnis auf die „Grund=Ursachen der[] natürlichen Dinge“²³ zugreifen; sie ist damit notwendig spekulativ. Die gemeine Erkenntnis ist also durch ihre unmittelbare, durch Sinnesdaten verbürgte Wirkung zwar relativ abgesichert, bleibt aber an der Oberfläche der Dinge; die gelehrt Erkenntnis kann zwar die Ursachen der Dinge erklären, muss dafür aber die Sicherheit der Sinnesdaten vernachlässigen.

Statt die beiden Erkenntnisarten gegeneinander auszuspielen, verbinden sie die enzyklopädischen Einträge, wie sich am Eintrag zur „Erkenntnis GOttes“ zeigen lässt, wo die Differenzierung zwischen gemeiner und gelehrt Erkenntnis aufgenommen und variiert wird. Denn Gott kann sich als perfektes, gleichwohl durch den Menschen nie völlig zugängliches Erkenntnisobjekt in zwei Formen zeigen, die sowohl die gemeine als auch die gelehrt Erkenntnis he-

16 Vgl. Kleeberg 2014, 41.

17 Zedler, Bd. 8, Sp. 1670.

18 Ebd.

19 Zedler, Bd. 8, Sp. 1672.

20 Zedler, Bd. 8, Sp. 1670. Die Grenzen zur gelehrt Erkenntnis sind dabei aber fließend; Ingenium meint in diesem Zusammenhang nicht nur Verstand, sondern „diejenige Krafft unsers Verstandes, da wir Möglichkeiten erfinden“ (Zedler, Bd. 14, Sp. 694).

21 Ebd.

22 Zedler, Bd. 8, Sp. 1672.

23 Ebd.

rausfordern. Einerseits ist Gott durch die Natur zu erkennen; andererseits reicht die gemeine Erkenntnis, nach der wir „ohne vieles Nachdencken schlüßen, daß ein GOtt sey“,²⁴ nur bedingt aus. Denn um Gott in seiner Funktion als Schöpfer zu erkennen, müssen wir aus den „Würckungen der Natur auf eine höhere Ursache schlüßen“.²⁵ Diese Schließbewegung auf Gott als erste Ursache ist aber notwendig infinitesimal, weil sich Gott der menschlichen Erkenntnis entzieht. Außerdem zeigt sich Gott auch in Form von „Offenbarung“,²⁶ die Zedler schriftlich denkt, also in Form der Bibel, in der „GOtt sein Wesen selbst kund gethan hat“.²⁷ Hier spielt das *Universal-Lexicon* seine Stärken aus, indem es das enzyklopädische Verfahren des Verweises veranschlagt: Jede Facette des Begriffs erhält einen eigenen Eintrag. Dabei machen den Großteil der anderen Einträge zur „Erkenntnis“ Bibelzitate aus, die Zedler interpretiert und deren Bedeutung gleichwohl proliferiert, indem die Einträge biblische Narrative wiedergeben. So gesehen ist das Lexikon selbst ein Mittel der gelehrsamem Erkenntnis. Denn es verzeichnet „solche Wahrheiten, die nicht unmittelbar in die Sinne fallen, sondern durch künstliches Nachdencken müssen erlernet werden“,²⁸ wie es unter dem Lemma „Gelehrsamkeit“ heißt, auf das die gelehrt Erkenntnis explizit verweist.²⁹ Das Feld, auf das die Enzyklopädie also ihren Schwerpunkt legt, ist das der religiösen Erkenntnis; sie wird so selbst durch ihre Schriftform zum Mittel der Offenbarung und damit ein narrativer Kommentar zum biblischen Paratext. Dass Erkenntnis in ihren biblischen Bedeutungen gleichwohl keinem konsistenten System folgt, stört das enzyklopädische Verfahren nicht weiter, solange es Bibelzitate zum Thema Erkenntnis im Spannungsfeld von „eheliche[m] Beyschlaff“,³⁰ „Sodomia“,³¹ Sündenbekenntnis³² und Mittel zur „Aehnlichkeit mit GOtt“³³ aufzählen kann.

Eine signifikante Umstellung erfährt dieses Verfahren im Eintrag zu „symbolischer Erkenntnis“ im 41. Band von 1744, der den Gegensatz zwischen gemeiner und gelehrter Erkenntnis wieder aufnimmt und doch unter ganz anderen Begriffen und Verweisen variiert. Der Gegenbegriff zur symbolischen ist die anschauende Erkenntnis (*cognitio intuitiva*), wobei die symbolische oder figürli-

²⁴ Zedler, Bd. 8, Sp. 1671.

²⁵ Zedler, Bd. 8, Sp. 1671f.

²⁶ Zedler, Bd. 8, Sp. 1671.

²⁷ Ebd.

²⁸ Zedler, Bd. 10, Sp. 725.

²⁹ Vgl. Zedler, Bd. 8, Sp. 1670.

³⁰ Zedler, Bd. 8, Sp. 1669.

³¹ Zedler, Bd. 8, Sp. 1670.

³² Vgl. Zedler, Bd. 8, Sp. 1675.

³³ Zedler, Bd. 8, Sp. 1674.

che Erkenntnis (*symbolica cognitio*) es erlaubt, abstrakte Begriffe vorzustellen. Dazu braucht sie ein wie auch immer geartetes Zeichensystem, das – darauf referiert der Eintrag explizit mit der Gegenüberstellung der römischen und arabischen Notation von Zahlen – kulturell variabel und prinzipiell arbiträr ist.³⁴ Vor dem Hintergrund der anderen Einträge zur Erkenntnis ist besonders auffällig, dass die Erkenntnis Gottes hier keine Rolle spielt, sondern die Verbindung von Zeichensystemen mit Formen der Erkenntnisgewinnung und -vermittlung im Fokus steht. Kein einziges Bibelzitat findet sich in diesem Eintrag; als Gewährsmänner dienen stattdessen Leibniz und Wolff. Das lässt den Schluss zu, dass es bereits während der Arbeit am *Universal-Lexicon*, deren Chronologie größtenteils dem Alphabet folgt,³⁵ einen Paradigmenwechsel gegeben hat. Der normative Rahmen, der die Erkenntnis auf die Erkenntnis Gottes bezieht, scheint im 41. Band der Enzyklopädie nicht mehr verbindlich zu sein; ja der naheliegende Schluss von der Offenbarung der Bibel – als von Zeichen Gottes abhängige Erkenntnisform – auf die symbolische Erkenntnis erfolgt nicht. Während die Enzyklopädie mit ihrem Verfahren der internen Verweise verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen miteinander verbindet,³⁶ geraten die im Folgenden analysierten Texte auf den Feldern der Ästhetik (Baumgarten), der Geschichte (Herder) und der Philosophie bzw. Transzentalphilosophie (Kant) gerade an den Grenzen der Erkenntnis ins Erzählen und geben so Einblicke in die Epistemologie des achtzehnten Jahrhunderts. Als Schema dieser Systemstellen soll die anhand der Poetiken entwickelte erzähltheoretische Dreiteilung von Ort, Folge und Modus dienen.

3.2 Der Ort des Erkennens: Baumgartens „*felix aestheticus*“

Alexander Gottlieb Baumgarten arbeitet 1735 in seinen *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* eine Logik der unteren Erkenntnisvermögen aus und hat damit Anteil an einer erkenntnistheoretischen Revolution des achtzehnten Jahrhunderts, welche die Hierarchie der Erkenntnisvermögen grundsätzlich in Frage stellt.³⁷ Der Literatur kommt in Baumgartens Modell aufgrund ihres epistemologischen Leistungsprofils eine besondere Rolle zu, die auf einem Paradox basiert: Das Gedicht, das heißt der literarische Text,³⁸ ist als

³⁴ Vgl. Zedler, Bd. 41, Sp. 684.

³⁵ Vgl. Schneider 2013, 217.

³⁶ Vgl. Kaminski 2000, 661.

³⁷ Vgl. Ueberweg/Holzhey 2004, 193. Vgl. Groß 2001, 48.

³⁸ Berndt 2016, 183. Doch selbst bei einer engen Definition – vgl. Simon 2013, 47 – ist das Gedicht als die „Protoform der sinnlichen Erkenntnis“ (Berndt 2011, 7) zu verstehen.

ästhetisches Artefakt vollkommen, weil es eben nicht die klaren und deutlichen Vorstellungen, sondern als „*cognitio clara et confusa*“ (MED § 12)³⁹ – als klare und verworrene Erkenntnis – sinnliche Vorstellungen evoziert.⁴⁰ „*Oratio sensitiva perfecta est poema*“ (MED § 9), heißt es im berühmten neunten Paragraphen der *Meditationes*. Literatur im Sinne Baumgartens ist nicht ohne Rhetorik zu denken. So wie der literarische Text als Rede (*oratio*) bestimmt ist, ist Literatur nicht weniger ohne ihre rhetorische Struktur, und das heißt immer auch im Rahmen eines rhetorischen Aussagesystems denkbar. Ästhetisch ist der literarische Text jedoch nicht, weil er nur rhetorisch ist, sondern weil sich Epistemologie mit Rhetorik verbindet. In diesem Sinn spricht Frauke Berndt umgekehrt von einer „Rhetorisierung der Erkenntnistheorie“,⁴¹ die Baumgarten in seiner *Aesthetica* (1750/58) systematisch ausarbeitet. Besondere Energie bündelt er in der Konfiguration der literarischen Aussageinstanz, des *felix aestheticus*, der als intratextuelle Aussageinstanz in seinem Produkt – dem literarischen Text – abgebildet wird. Dementsprechend steht er in meiner Systematik für den Ort des Erkennens, für den Punkt also, von dem aus erkannt wird. Hier ist – so meine These – der Einsatz des Erzählens: An dem epistemologischen Punkt, von dem aus die ästhetische Welt entworfen wird, rekurriert Baumgarten nicht nur auf Erzählverfahren, sondern er wendet sie selbst an.

Erkennen und Darstellen bilden „in Baumgartens Projekt der Ästhetik Kehrseiten einer Medaille“.⁴² Der *felix aestheticus* verbindet sie in seinem Projekt der Weltschöpfung über rhetorische Stilkategorien als epistemologische Topoi von „Reichtum, Adel, Wahrheit, Licht, Gründlichkeit und Leben“ (KOLL § 22, vgl. AE § 22), die erst als Funktionen des *felix aestheticus* die Vollkommenheit jeder Erkenntnis („*omnis cognitionis perfectionem*“, AE § 22) schaffen.⁴³ Die Verbindung von Erkennen und Darstellen wird also von dieser allegorischen Figur verkörpert, die als Instanz der klaren und verworrenen Erkenntnis nämlich notorisch unzuverlässig und gerade darum der Garant ästhetischer Erkenntnis ist. Die dafür notwendigen Eigenschaften und Funktionen erörtert Baumgarten in

³⁹ Alle Baumgarten-Zitate werden im Fließtext mit den üblichen Kürzeln und Paragraphenzahl angegeben. Maßgeblich für die *Aesthetica* ist die Ausgabe von Dagmar Mirbach (Baumgarten 2007), aus der auch alle Übersetzungen entnommen sind. Für die *Meditationes* Baumgarten 1954. Zum singulären Verhältnis von Klarheit und Deutlichkeit bei Baumgarten in der Ästhetik vgl. Giuriato 2015, 99–113.

⁴⁰ Baumgarten rekurriert in dieser Terminologie direkt auf Leibniz und radikalisiert diesen. Vgl. dazu Simon 2013, bes. 31–35, 41–46; vgl. Groß 2001, 75 f.

⁴¹ Berndt 2011, 30.

⁴² Berndt 2017, 318.

⁴³ Vgl. Berndt 2017, 323.

den folgenden Abschnitten zwei bis sieben und 34 bis 36.⁴⁴ Dazwischen, also bevor Baumgarten in Abschnitt 34 auf das absolute ästhetische Streben nach Wahrheit zu sprechen kommt, stellt er die Verbindung von Erkennen und Darstellen in den von Berndt als Fiktionsparagraphen bezeichneten Abschnitten auf die Probe – und entdeckt das Erzählen. Damit beugt Baumgarten dem Einwand vor, dass die Fiktionen als Erdichtungen keine Erfahrungen darstellen, aber trotzdem Anspruch auf Wahrheit erheben. Dieser Anspruch ist umso größer, weil „auch die meisten im strengsten Sinne wahren Dinge“ nicht ohne Fiktionen „im weiteren Sinne auf schöne und sinnliche Weise gedacht werden“ (AE § 506) können. Wir brauchen also Fiktionen, um unseren eingeschränkten Erfahrungshorizont zu erweitern; ihre Legitimation ist epistemologisch.

Wo Erfahrungen dergestalt nicht mehr als Kriterien anzulegen sind, setzt Baumgarten bei den Darstellungsverfahren, genauer: bei Erzählverfahren an, um den Wert der Fiktion darzulegen. Das Leistungsprofil der Fiktion besteht für ihn im Management der Zeit, die nicht an die Grenzen der menschlichen Erfahrung gebunden ist: Die Fiktion ist der Ort, an dem vergangene Dinge, gegenwärtige, aber abwesende Dinge und sogar zukünftige Dinge anschaulich dargestellt werden können, ohne dass ihnen ein Wahrheitswert abgesprochen werden muss. Fiktion denkt Baumgarten an dieser Stelle dezidiert als narrative Fiktion. Das zeigt sich einerseits in den Beispielen, die sich alle auf erzählende Formate (Horaz, Vergil, Livius u. a.) stützen. Andererseits zeigt es sich im Darstellungsmodus. Denn Baumgarten gerät – wenn es um die Wahrheit der Fiktion geht – selbst ins Erzählen, wie er selbst durch „narrem“ (AE § 506) explizit markiert. Dieses Erzählen steht grammatisch unter dem Vorbehalt des konditionalen Konjunktivs, der den Abstand der narrativen Fiktion von der Erfahrung kennzeichnet. Dabei stößt Baumgarten aber auf Widersprüche zwischen verschiedenen Darstellungen von historischen Fiktionen im weiteren Sinne, genauer: auf Widersprüche zwischen den Darstellungen der trojanischen Herkunftsgeschichte der Römer, wie sie Vergil und Livius erzählen. Wie ist mit diesen Widersprüchen umzugehen, wenn doch die Erfahrung kein Kriterium für den Wahrheitsgehalt der Fiktion ist? Baumgarten greift auf Livius zurück, als dieser Ascanius' umstrittene Herkunft erörtert:

Ubiunque et quacunque matre genitus, certe natum Aenea constat. Ubiunque et quounque patre genita sit fictio strictissime vera, § 506, amborum hae, praeter alias, sunt fictions historiae late dictae, § 507. Ascanius in Aeneide est persona verisimilis, S. XXIX. (AE § 508)⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Berndt 2011, 105–125.

⁴⁵ „Wo auch immer und von welcher Mutter auch immer er geboren sein mag, daß er der Sohn des Aeneas war, steht fest. Wo auch immer und von welchem Vater auch immer die im streng-

Auch wenn Baumgarten später Livius aufgrund seiner Autorität als Autor im Gegensatz zu Vergil zugesteht, dass er eine historische Erdichtung im engeren Sinne geschaffen hat (vgl. AE § 510), ist es doch bezeichnend, wie hier ein grundlegend narratives Verfahren die epistemologische Aporie der widersprüchlichen Darstellung ohne eindeutiges Wahrheitskriterium überbrückt. Denn Baumgarten wiederholt und variiert die Formulierung von Livius für seine Typologie, die sich strikt weigert, aufgrund von ontologischen Differenzen naiv zwischen Fiktionalität und Faktualität zu unterscheiden. Damit benutzt er ausgerechnet die Geste, mit der Livius die Debatte um Ascanius' Mutter schließt, um seine Typologie zu rechtfertigen: Wo auch immer und wer auch immer die Mutter von Ascanius gewesen sei, die Vaterschaft durch Aeneas gilt als sicher. In Gang setzt Baumgarten damit eine dem Verfahren der Analogie folgende Substitutionsbewegung von Mutterschaft zu Vaterschaft; von der Ebene der römischen Geschichte zur Bewertung dieser Geschichten durch Baumgarten selbst. Die Leerstelle der unbekannten Mutter verschiebt Livius auf die Gewissheit der Vaterschaft: Ascanius ist Aeneas' Sohn. Analog verfährt Baumgarten bei der Bewertung der Widersprüche zwischen Livius und Vergil: Anders als bei der römischen Genealogie liegt hier das Problem beim Vater (eine Mutter zieht das Modell gar nicht erst in Betracht). Der syntaktische Parallelismus macht die Analogiebildung überdeutlich: „Wo auch immer und von welchem Vater auch immer“ die erdichtete Erzählung abstammt, beide sind historische Erdichtungen im weiten Sinne, weil – so schließt Baumgarten – Ascanius auch in der *Aeneis* eine wahrscheinliche Person (*persona verisimilis*) ist. Damit hat sich das Wahrheitskriterium von der Erfahrung hin zur Wahrscheinlichkeit verschoben. Konsequenterweise bedient sich Baumgarten eines Ebenensprungs, der durch die syntaktische Wiederholung und die analoge Argumentationsstruktur die Typologie der Erdichtungen begründet und auf den ich im kommenden Kapitel unter dem Stichwort der Metalepse näher eingehen werde. Bereits für die historischen Erdichtungen wird also ein intertextuelles Prinzip des Textvergleichs und -anschlusses leitend, das hier über die syntaktische Figur des Parallelismus in eine narrative Reihe gebracht wird und das für die poetischen Fiktionen eine noch größere Rolle spielt.

Unter den poetischen Fiktionen versteht Baumgarten im Folgenden vor allem „Fiktionen, deren Komplexität intertextuell strukturiert ist, deren ‚neue Welt‘ also gewissermaßen eine intertextuelle (Text)Welt ist“.⁴⁶ Anschlussfähig

ten Sinne wahre Erdichtung geboren [eigtl. gezeugt, SM] sein mag – diese Erdichtungen von beiden sind, neben anderen, historische Erdichtungen im weiten Sinne. Ascanius ist in der *Aeneis* eine wahrscheinliche Person“ (AE § 508).

⁴⁶ Berndt 2017, 330.

an andere Welten müssen also poetische Fiktionen sein. Auf dezidiert narrative Verfahren stößt Baumgarten aber nicht im Abschnitt zu den poetischen Fiktionen selbst, sondern vor allem im Abschnitt 32, der sich den Fabeln (*fabulae*) widmet. Eine Fabel nennt er das „Beispiel eines Sinnspruchs, das im engen Sinne erdichtet ist“ (AE § 526). Eigentlich wäre die Fabel im Fokus der Erkenntnistheorie scheinbar die perfekte narrative Erzählform: Sie veranschaulicht mit den Mitteln der Fiktion einen Sinnspruch in einem konkreten Beispiel. Mit anderen Worten: Sie transportiert eindeutiges Wissen und produziert so im Idealfall klare und distinkte Erkenntnis. Doch genau darin liegt für Baumgarten das Problem: Denn wenn ihr ästhetischer Wert zukommt, dann muss sie klare und verworrene Erkenntnis produzieren, weil ästhetisches Wissen eben nicht auf den Begriff – oder im Fall der Fabel: auf eine eindeutige Moral – zu bringen ist.

Neun Jahre vor Lessing (s. Kap. 2.2)⁴⁷ macht sich Baumgarten also an die erkenntnistheoretische Nobilitierung der Fabel und stellt zu Beginn eine problematische Diagnose: Denn die Fabel ist als kleine Erzählung („*narratiuncula*“, AE § 526) gestartet, aber im Laufe der Zeit durch Ergänzungen verfälscht worden, „wie jemand, der aufgrund seiner Völlerei vor der Zeit verstorben ist“.⁴⁸ Wie kann Baumgarten also aus der so verfälschten Fabel ein Muster für das Projekt der ästhetischen Erkenntnis extrapolieren? Er setzt bei ihrer Mehrdeutigkeit als Gattung und als erzähltheoretischem Begriff an, die auch Lessing beschäftigen wird. Gerade in dieser Mehrdeutigkeit liegt ihr erkenntnistheoretisches Potenzial, das Baumgarten mit ihrem ästhetischen Potenzial kurzschießt.⁴⁹ Ausgangspunkt ist die Typologie der Erzählungen von Quintilian, die die Fabel neben der Geschichtserzählung (1) eben nicht als lehrhafte Kleingattung definiert, sondern als darstellungstheoretischen Begriff: „2) *fabulam, quae versatur in tragoeidiis atque carminibus, non a veritate modo (strictissime dicta), sed etiam a forma veritatis (strictissimae) remota, 3) argumentum, quod (latissime) falsum, sed veri (strictissime talis) simile comoediae fingunt*“ (AE § 529).⁵⁰ Für seine Zwecke deutet Baumgarten Quintilian dezidiert um. Denn wo Quintilian im Kapitel zu den ersten Übungen beim Rhetor die Geschichtserzählung als Muster der guten Rede anführt,⁵¹ interessiert sich Baum-

⁴⁷ Die Paragraphen zur Fabel finden sich im ersten, 1750 publizierten Teil.

⁴⁸ „[U]t ante suum diem ob luxuriam mortuus aliquis“ (AE § 526).

⁴⁹ Anders als der Kommentar lese ich dieses Verfahren nicht als Einseitigkeit, die ergänzt werden müsste (vgl. Baumgarten 2007, 1011), sondern als Darstellungsverfahren.

⁵⁰ „2) die Fabel, die in Tragödien und Gedichten erscheint und nicht nur von der Wahrheit (im strengsten Sinne), sondern auch von der Form der Wahrheit (im strengsten Sinne) entfernt ist, und 3) die Handlung, die (im weitesten Sinne) falsch ist, aber dem (im strengsten Sinne) Wahren ähnlich, welche die Komödien erdichten“ (AE § 529).

⁵¹ Vgl. Quintilian 2011, II 4,2.

garten offensichtlich für die anderen beiden Formen der Erzählung und zieht zu ihrer Bewertung nicht Wahrheit (wie Quintilian), sondern Wahrscheinlichkeit heran. Für die Explikation des in den vorherigen Paragraphen entworfenen Wahrscheinlichkeitspostulats braucht Baumgarten also die Fabel – zunächst nicht als Kleingattung, sondern als erzähltheoretischen Begriff. Konsequenterweise unterscheidet er von diesem erzähltheoretischen Begriff der *fabula* die erzählende Kleingattung der *fabella* als „niedrigere Erdichtung“ (AE § 529).⁵² Quintilians Typologie aber ist der Ausgangspunkt zur Aufwertung der *fabella*, die den Umweg über die Gattung der Komödie nimmt. Deren Handlung ist zwar (im weitesten Sinne) falsch, aber dabei dem Wahren ähnlich: „sed veri (strictissime talis) simile“. Deshalb ist auch die Gattung der Fabel (*fabella*) eine poetische Fabel: „Hinc etiam fabella est fabula nobis poetica“ (AE § 529). Wie Baumgarten am Beispiel von Phaedrus zeigt, zeichnet gerade die Mischung aus Unwahrscheinlichkeit oder Unglaubwürdigkeit („improbabili strictius“, AE § 534)⁵³ und Wahrheit („nihil esse saepe verius“, ebd.) ihr ästhetisches Potenzial aus. Nicht allein ihr moralischer Satz, sondern die Kombination von Unwahrscheinlichkeit und Wahrheit kennzeichnet die Fabel.

Das darin liegende Leistungsprofil der Fabel führt Baumgarten zur Erläuterung verschiedener Begriffe der Handlungsanalyse, welche die Gattungsgrenzen wiederum überschreiten: Knoten (*nodus*), verflochtene und verknüpfte Fabeln (*fabulae implicitae et connexae*) mit Verknüpfung (*colligatio*), Übergang (*transitus*) und Auflösung (*solutio*) (vgl. AE § 535) finden sich nicht nur in narrativen Darstellungsverfahren, sondern vor allem auch in Tragödien und Komödien (vgl. AE § 536). Dort sind sie je nach Gattung unterschiedlich zu modellieren. Die systembildende Matrix aber – und das ist der entscheidende Punkt für mein Argument – generiert Baumgarten nicht etwa aus zeitgenössischen Dramen oder Dramentheorien, sondern aus narrativen Verfahren und Texten. Die Fabel wird in diesem Projekt der ästhetischen Erkenntnis insofern aufgewertet, als sie an dem Ort der *Aesthetica* eingesetzt wird, wo Lessing sie als adäquate Gattung in der Erziehung zum Genie platzieren wird: vor den beweisenden Argumenten (Abschnitt 33) und dem absoluten ästhetischen Streben nach Wahrheit (Abschnitt 34). Sie wird zu einer Darstellungsform, die nicht aus Begriffen Schlüsse zieht und kein eindeutiges Wissen vermitteln will, sondern Unwahrscheinlichkeit mit Wahrheit kombiniert, dadurch diese Wahrheit zur Disposition stellt und in Baumgartens Projekt selbst zur Heuristik von Analysekategorien avanciert, die andere Gattungen beschreibbar macht.

52 Vgl. Baumgarten 2007, 1011.

53 Mirbach übersetzt hier „improbabilis“ mit „unglaublich“.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten: Baumgartens ästhetische Epistemologie hängt in doppelter Weise von narrativen Formen ab. Einerseits greift sie auf narrative Formate wie die Fabel zurück, um das Leistungsprofil des literarischen Textes zu bestimmen und umzudeuten. Aus einer heteronomen Kleingattung zur Darstellung von eindeutiger Moral wird so eine Matrix zur Bewertung von Literatur überhaupt. Im Zuge dieser Entwicklung wertet Baumgarten auch die Fabel als Gattung auf, die in ihrer Kombination von Wahrheit und Unwahrscheinlichkeit zum Prototyp der literarischen Epistemologie wird. Andererseits gerät die *Aesthetica* bei der Herleitung ihrer Begriffe selbst ins Erzählen, indem sie Formulierungen aus literarischen Quellen übernimmt und variiert. Das Schließverfahren der *Aesthetica* ist damit von narrativen Verfahren abhängig, wie an der Erläuterung der historischen Fiktion gezeigt wurde.

3.3 Die Folge des Erkennens: Herders ‚Kette der Bildung‘

Dass Baumgarten in seiner Aufwertung der Sinnlichkeit einen erkenntnistheoretischen Paradigmenwechsel auslöst, erkennt Johann Gottfried Herder durchaus in seiner Rezension *Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften*, in der er vor allem Baumgartens Sprachbegriff kritisiert.⁵⁴ Wo Baumgarten aber den Ort der (ästhetischen) Erkenntnis sucht und dabei auf das Erzählen stößt, steht Herder vor einem verwandten, jedoch systematisch anders gelagerten Problem: der Folge der erzählten Ereignisse. Dieses Problem bearbeitet er in seinem zwischen 1784 und 1791 in vier Teilen publizierten Hauptwerk – den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* – mit der Metapher der ‚Kette der Bildung‘.⁵⁵ Dort steht Herder an der Schwelle zu der begriffsgeschichtlichen Herausbildung von Kollektivsingularen, wie sie Reinhart Koselleck für die Sattelzeit beschrieben hat.⁵⁶ Die singuläre und universelle Geschichte der Menschheit darzustellen, heißt für Herder entsprechend, die Ereignisse in eine Folge zu bringen, um mit den sich der Erkenntnis entziehenden blinden Flecken umzugehen und Entwicklungslien aufzuzeigen. Dabei arbeitet er mit einer Analogiebildung, wel-

⁵⁴ Vgl. Völker 2011, 9. Die Einblicke in die Erkenntnistheorie des achtzehnten Jahrhunderts über die durchaus konfliktreiche Rezeption von Baumgarten durch Herder und wiederum von Herder durch Kant zu verbinden, wäre eine durchaus reizvolle, aber eine andere Linie als die des vorliegenden Kapitels. Auch der Nekrolog Herders auf Baumgarten wäre eine Untersuchung in diesem Zusammenhang wert. Vgl. Renner 2015, 203 f. Zur Kritik Herders an Baumgarten vgl. Adler 1990, 73–87.

⁵⁵ Vgl. Lovejoy 1993, bes. 323–345; zu Herders Bildungsbegriff vgl. Laudin 2014.

⁵⁶ Vgl. Koselleck 1975, 647 f. Dementsprechend kann Herder die ‚Kette der Bildung‘ nur im Singular denken. Vgl. Strub 2011, 143. Vgl. weiter Strub 2014.

che die Geschichte der Menschheit nicht in Natur- und Kulturgeschichte aufteilt, sondern den Menschen vielmehr als verbindendes Element von Natur und Kultur postuliert und damit der kontingenaten Geschichte Sinn unterlegt.⁵⁷ Die Darstellungsform dieser Verbindung ist – wie ich exemplarisch umreißen will – narrativ.

Im neunten Buch der *Ideen* verdichtet sich das Problem der Vermittlung zwischen Kontingenz und Plan⁵⁸ im bereits erwähnten metaphorischen Konzept einer ‚Kette der Bildung‘ als dem Element, das Natur- und Kulturgeschichte verbindet. Den Ausgangspunkt der Argumentation bildet die programmatiche Setzung der Heteronomie des Menschen bereits im Titel des ersten Kapitels: „*So gern der Mensch alles aus sich selbst hervorzubringen wähnet; so sehr hanget er doch in der Entwicklung seiner Fähigkeiten von andern ab*.“⁵⁹ Die Autonomie des Menschen ist – wie Herder ausführt – nur eine Illusion der Sozialisation; ihre Selbstverständlichkeiten sind lediglich zweite Natur.⁶⁰ Mit der Annahme umfassender Heteronomie geht es um den Zusammenhang von Individuum und Gesellschaft, von Person und Geschichte.⁶¹ Wie der Mensch von der Natur abhängt, so hängt er auch von der Gesellschaft ab. Um diesen Zusammenhang anschaulich zu machen, greift Herder auf die zentrale Metapher der ‚Kette der Bildung‘ zurück.⁶² Die ‚Kette der Bildung‘ ist alles andere als eine unschuldige Metapher, sondern verweist auf eines der prominentesten Konzepte der abendländischen Philosophie. Herder rekonfiguriert die ontologischen Konzepte der Kette der Ursachen und die große Kette der Wesen, greift die erkenntnistheoretischen Konzepte der Kette der Ideen und die Kette der Wahrheiten auf und unterlegt ihnen mit dem Moment der Bildung Geschichte bzw. Zeitlichkeit.⁶³ An dem Punkt, an dem die Erkenntnistheorie des achtzehnten Jahrhunderts Wahrheit nicht mehr losgelöst von Zeitlichkeit denken kann, greift Herder so auf das Konzept der ‚Kette der Bildung‘ zurück. Die Heteronomie des Menschen ist dabei die Voraussetzung einer Geschichte des Menschen, die aus einer solchen Logik der Verkettung entsteht; sie wird zum „Principium der Geschichte der Menschheit“,⁶⁴ weil ein autonomer Mensch ohne Anbindung an die Menschheit

⁵⁷ Vgl. Barr Nisbet 1996, 155.

⁵⁸ Damit bezeichnet die ‚Kette der Bildung‘ das Hauptproblem der *Ideen*, wie es das Nachwort von Wolfgang Proß nahelegt. Vgl. Herder 2002, 842.

⁵⁹ Herder 2002, 306.

⁶⁰ Vgl. Herder 2002, 491. Zum Begriff der Freiheit mit Fokus auf den ersten Teil der *Ideen* vgl. Carter 2016, bes. 68–70.

⁶¹ Vgl. Maurer 2014, 129 f.

⁶² Vgl. Fulda 1996, 93 f.

⁶³ Vgl. Strub 2008, 122. Vgl. zum Begriff der Bildung Ricken 2006, 249.

⁶⁴ Herder 2002, 307.

nur der Gegenstand einer – nämlich seiner – individuellen Geschichte sein kann. Die Heteronomie lässt aber auf „ein Ganzes, d. i. eine Kette der Gesellschaft“⁶⁵ schließen, die den einzelnen Menschen mit der Menschheit verbindet und es denkbar macht, dass es eine Entwicklung als Kollektivsingular gibt, die für die gesamte Menschheit gilt. Die Prinzipien der Philosophie der Menschheit setzt Herder – Natur und Kultur überspannend – in „Tradition und organische[n] Kräften“ als „offenbar“,⁶⁶ das heißt axiomatisch voraus, ohne sie argumentativ herzuleiten.

Anschließend führt Herder in drei Grundsätzen – mit rhetorischen Fragen und in predigtartigem Duktus⁶⁷ – die Geschichte des Menschen aus: Der Mensch ist erstens Teil einer Schöpfungskette, die bis zu seinem göttlichen Urheber zurückweist. Er ist zweitens weniger ein „Kind der Vernunft“ als vielmehr „Zögling der Vernunft anderer“.⁶⁸ Mensch ist man also nicht, sondern man wird es – und zwar ein Leben lang. Drittens generiert nur die Philosophie der Geschichte Sinn aus kontingenzen „äußere[n] Weltbegebenheiten“,⁶⁹ die ohne diesen Blick „nur Wolken sind oder erschreckende Mißgestalten werden“.⁷⁰ Auch wenn die individuellen Menschen im Lauf dieser Kette verschwinden, bleibt „der Menschengeist“⁷¹ in all seinen individuellen Ausprägungen erkennbar. Die drei Grundsätze sind damit Variationen des Aspekts der Folge: Der Mensch steht erstens in der Folge des Schöpfers, zweitens in der Folge anderer Menschen und generiert drittens die Folge der Geschichte selbst in der Philosophie seiner Geschichte. Die drei Grundsätze bilden – maximal verdichtet – die Textbewegung der gesamten *Ideen* ab und erzählen eine universelle Geschichte des Menschen. Der Mensch wird erstens geschaffen, zweitens in einer „zweiten Genesis“⁷² sozialisiert und drittens in die Geschichte des ‚Menschengeistes‘ gestellt und damit universalisiert.

Die sprachliche Darstellung spielt für Herder eine außerordentliche Rolle: Das Konzept einer reinen Metasprache, die losgelöst von ihren Inhalten funktioniert, lehnt Herder bekanntermaßen ab.⁷³ Die ‚Kette der Bildung‘ ist da keine Ausnahme. Sie hängt von ihrer Darstellung ab und funktioniert über einen Ebenenwechsel, der durch zwei Appelle ausgelöst wird. Am Ende des ersten Grund-

65 Ebd.

66 Herder 2002, 309.

67 Vgl. Renner 2015.

68 Herder 2002, 312.

69 Herder 2002, 313.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Herder 2002, 307.

73 Vgl. Adler 2009, bes. 335 f.

satzes ruft Herder den Menschen im Singular dazu auf, seinen angeborenen Platz in der ‚Kette von Bildung‘ keinesfalls zu verlassen: „Verlaß die Kette nicht, noch setze dich über sie hinaus; sondern schlinge dich an sie“.⁷⁴ Der Mensch ist also nicht nur Gegenstand der *Ideen*, er wird als Adressat des direktiven Sprechakts zum Erfüllungsgehilfen der Schöpfung; und das, obwohl er – wie Herder einleitend festgestellt hat – eigentlich grundsätzlich heteronom ist. Dieser erste Anruf wird durch einen zweiten ersetzt und überboten. Er findet sich nach dem dritten Grundsatz und schließt das Konzept der ‚Kette der Bildung‘. Dort ruft Herder nämlich die „Goldene Kette der Bildung“⁷⁵ selbst an und preist sie hymnisch als großen Sinnstifter in der Geschichte, der „die Erde umschlingt und durch alle Individuen bis zum Thron der Vorsehung reicht“, und dabei aus „Gräuel der Verwüstung“,⁷⁶ aus „Trümmern ein Ganzes“⁷⁷ macht. Die in ihrer Vergoldung noch gesteigerte ‚Kette der Bildung‘ wird damit sowohl räumlich als auch zeitlich zum verbindenden Element; sie verschaltet verschiedene Kulturen genauso wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Mit den Anrufen wechselt Herder nicht nur den Darstellungsmodus, sondern postuliert eine Verbindung, ohne sie freilich herzuleiten oder zu begründen. Einen speziellen blinden Fleck der Argumentation betonen die Anrufe an dieser Stelle sogar eher, als dass sie ihn verdecken: Denn wie ist die ‚Kette der Bildung‘ zu erkennen, wenn der Ort dieses Erkennens schon immer im System enthalten ist und nur von einem Punkt innerhalb der Kette erkannt werden kann? Mit anderen Worten: Das System funktioniert nur zu seinen eigenen Bedingungen. Wo also keine Kausalbeziehungen hergeleitet werden können, behilft sich Herder des doppelten Anrufs, um das Konzept einzuführen und zu beglaubigen.

An diesem Punkt gelangen Herders *Ideen* an ein Hauptproblem der Geschichtsphilosophie, die unter „notorischem Evidenzmangel“ leidet.⁷⁸ Herder antwortet auf dieses Problem, indem er es im zweiten Kapitel des neunten Buchs auf die Untersuchung der Sprache verschiebt und variiert. Statt den Mechanismus der ‚Kette der Bildung‘ zu erklären, erörtert Herder das Mittel der Bildung und ihrer Darstellung. Dort stellt er eigentlich einander widersprechende Thesen vom göttlichen Ursprung und der Arbitrarität der Sprache nebeneinander, was als polemische Strategie gegen Kant gelesen werden kann.⁷⁹ Diesen Fokus auf die Sprache erweitern die Ideen im dritten Kapitel um Nachahmung und Ver-

⁷⁴ Herder 2002, 311.

⁷⁵ Herder 2002, 314.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Herder 2002, 313.

⁷⁸ Schmidt-Biggemann 2014, 129.

⁷⁹ Vgl. Simon 2001, 145–156.

nunft, die gemeinsam mit der Sprache die Basis der menschlichen Künste darstellen sollen. Das vierte Kapitel widmet sich schließlich den Regierungen, die „meistens aus ererbter Tradition“⁸⁰ entstanden seien, bevor Herder im fünften Kapitel die Religion als „älteste und heiligste Tradition der Erde“⁸¹ bezeichnet. Die Schwellenposition des neunten Buchs zeigt sich in der beschließenden Frage nach dem „erste[n] Ring der Kette unsres Geschlechts und seiner geistig-moralischen Bildung“.⁸² Hier leitet Herder die zweite Runde seiner *Ideen* ein, die ihn zur „Naturgeschichte der Erde“ und ihrer „ältesten Tradition“ führt.⁸³ Damit setzt er nach dem neunten Buch wieder beim „Ursprung der Menschengeschichte“⁸⁴ an und variiert seine Erzählung unter dem Zeichen der ‚Kette der Bildung‘.

3.4 Der Modus des Erkennens: Kants ‚Gesichtspunkt‘

Immanuel Kant hat bekanntlich wenig von Herders Vermittlungsversuch in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* gehalten und diese Meinung in einer recht vernichtenden zweiteiligen Rezension (1785/86) vertreten. Herders Verfahren beschreibt er als „in Auffindung von Analogien fertige Sagazität“⁸⁵; die Grundlage der Analogiebildung zwischen Natur und Kultur (mit dem Menschen als Kulturträger) bleibe unausgesprochen spekulativ, ja latent metaphysisch.⁸⁶ Auf dieser Grundlage die Perfektibilität des Menschen als Ziel der Geschichte auszugeben, hält Kant im Rahmen einer philosophischen Perspektive für unlauter, weil sie die Grenzen ihrer Erkenntnis nicht berücksichtige, die Idee der Geschichte also nicht erfasse.⁸⁷ Wenn man Herders Analogien und seine daraus resultierende Vorstellung einer ‚Kette der Bildung‘ ernst nimmt, wäre – so schreibt Kant durchaus süffisant – gar die Schlussfolgerung zulässig, „daß irgend anderswo etwa in einem andern Planeten wiederum Geschöpfe sein dürften, die die zunächst höhere Stufe der Organisation über den Menschen behaupteten“.⁸⁸ Mit diesem heterokosmischen Argument wird deut-

⁸⁰ Herder 2002, 330.

⁸¹ Herder 2002, 340.

⁸² Herder 2002, 347.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Herder 2002, 348.

⁸⁵ Kant 2011, VI, 781.

⁸⁶ Vgl. Kant 2011, VI, 792.

⁸⁷ Genauer wirft Kant Herder die *quaternio terminorum* vor. Der Mittelbegriff in Herders Argument hat zwei Bedeutungen: Die Stufenleiter der Natur und die Stufenerhebung des Menschen sind zwei verschiedene Dinge, die Herder in eins setzt. Vgl. Höffe 2011, 10.

⁸⁸ Kant 2011, VI, 790.

lich, dass Kant Herders *Ideen*, die sich bei ihren Analogien der „Einbildungskraft“⁸⁹, der „Dichtungskraft“⁹⁰ und des „Genie[s]“⁹¹ bedienen, eher als literarisches denn als philosophisches Projekt ansieht.⁹² Dass Kant allerdings selbst auf diese Vermögen zurückgreift, zeigt die Analyse seiner *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* vom November 1784, die Herders Projekt, dessen erster Teil im April desselben Jahres erschienen ist, bereits im Titel wieder aufgreift. Anders als bei Herder steht bei Kant nicht der Aspekt der Folge – also die Verbindung der Ereignisse zu einer Geschichte in Analogie von Natur und Kultur – im Vordergrund, sondern der im Kontext seines Ideenbegriffs dezidiert nichtempirische Erkenntnismodus, den der philosophisch gebildete Historiker veranschlagen muss, um eine tragfähige allgemeine Geschichte zu schreiben. Die philosophische Perspektive, die Kant dabei entwirft, versteht sich allerdings keineswegs von selbst, sondern hängt – wie ich skizzieren will – von der narrativen Perspektivierung des Textes ab. Dabei operiert der Text grundsätzlich mit der Mehrdeutigkeit seiner narrativen Verfahren: Erstens stellt er zwei verschiedene narrative Strukturen in der Disposition seiner Sätze gegeneinander. Zweitens inszeniert Kant die philosophische Perspektive auf die Geschichte mit literarischen Metaphern, die das Theater gegen den Roman ausspielen. Drittens schließlich hängt seine Argumentation von einem narrativen Moduswechsel ab, der in kommentierenden Klammern die zu verworfenden Alternativen der vorgeschlagenen Perspektive diskreditiert. An den Stellen, wo die *Idee* ihre Schlüsse nicht mehr begründen kann, zeigt sich das Potenzial des Erzählens.

Wie Albrecht Koschorke herausgearbeitet hat, lässt sich Kants erkenntnistheoretisches Dilemma, das sich in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* (1787) verdichtet, narratologisch deuten.⁹³ Das Dilemma resultiert aus einem als kopernikanische Wende der Philosophie zum Topos geronnenen Perspektivenwechsel, der nicht mehr den Erkenntnisvorgang nach seinen Gegenständen modelliert, sondern umgekehrt die Gegenstände vom Erkenntnisvorgang abhängig macht. Ohne diese Gegenstände allerdings sind Schlüsse gar nicht möglich, weil zu ihnen auch apriorische Anschauungsformen von Raum und Zeit sowie Verstandesbegriffe zählen. Zeit wird dadurch zur zentralen Kategorie der Erkenntnis, Prozessualisierung zur Strategie, um dieser erkenntnistheoretischen Aporie zu begegnen.⁹⁴ In der *Idee zu einer allgemeinen*

⁸⁹ Kant 2011, VI, 781.

⁹⁰ Kant 2011, VI, 792.

⁹¹ Kant 2011, VI, 793.

⁹² Für einen Überblick vgl. Ameriks 2011.

⁹³ Vgl. Koschorke 2013, 388–395.

⁹⁴ Vgl. Koschorke 2013, 393f.

Geschichte in weltbürgerlicher Absicht wendet Kant die in der ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* gewonnenen Begriffe auf die Geschichtsphilosophie an, allerdings nicht um – wie Herder – eine allgemeine Geschichte zu schreiben, sondern um die Möglichkeit einer solchen Geschichte zu erörtern und den Fortschritt der Menschheit philosophisch zu begründen.⁹⁵ Dabei adressiert der Essay weniger ein Fachpublikum als vielmehr eine breitere Zielgruppe.⁹⁶ Nichtsdestotrotz ist die *Idee* stark verdichtet und ausgesprochen strikt disponiert. In einer Einleitung und neun Sätzen gliedert Kant seine Überlegungen, wobei sich zwei konfigurernde Strukturen zeigen: Einerseits sind die Sätze symmetrisch aufgebaut und – wie Wolfgang M. Schröder feststellt – um den zentralen fünften Satz gruppiert, wo die „Erreichung einer allgemein das Recht verwaltenden bürgerlichen Gesellschaft“⁹⁷ als Ziel einer teleologischen Geschichte diskutiert wird. Die ersten vier Sätze führen zu dieser Zielbestimmung hin, die letzten vier Sätze konkretisieren das Projekt der *Idee*,⁹⁸ die aber – und hier kommt die zweite Struktur ins Spiel – weniger das Ziel der Geschichte anpeilt als vielmehr die Möglichkeit von Geschichtsteleologie bestimmen will und „expliziert, unter welchen Annahmen eine teleologische Betrachtung der Geschichte möglich ist“.⁹⁹ Zweitens zeichnet den Text deshalb eine lineare Struktur aus, die in den ersten sieben Sätzen die Möglichkeit der Teleologie beschreibt, die Ergebnisse im achten Satz zusammenfasst und im abschließenden neunten Satz als geschichtsphilosophischen Entwurf reflektiert. Analog zu dieser doppelten argumentativen Struktur finden sich – in narratologischer Perspektive – somit in Kants *Idee* zwei narrative Strukturen mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Der die berühmte Idee eines Staatenbundes einführende siebte Satz spielt in beiden Narrativen eine besondere Rolle. Er ist nämlich erstens die fortgesetzte Zielbestimmung der Geschichte, die sich nicht mit der Errichtung einer rechtsstaatlichen Gesellschaft zufriedengibt, sondern einen Staatenbund zur äußeren Sicherung des Staates fordert. Zweitens bildet der siebte Satz den Übergang zur Durchführbarkeit, also zur Realisation einer Geschichte im skizzierten Sinn. Weil dieser siebte Satz die mögliche Perspektive einer Geschichtsteleologie reflektiert, beschränke ich meine Ausführungen auf diesen Abschnitt der *Idee*.

⁹⁵ Vgl. Schröder 2011, 32, 37f.

⁹⁶ Vgl. Höffe 2011, 5.

⁹⁷ Kant 2011, VI, IaG A 394. Statt mit Seitenzahlen weise ich sämtliche Zitate aus Kants *Idee* mit der in der Kant-Forschung üblichen Weise nach, stelle aber die Bandzahl der von Weischedel besorgten Werkausgabe voran.

⁹⁸ Vgl. Schröder 2011, 34; Pinzani 2011, 63.

⁹⁹ Hoesch 2014, 207.

Dafür gilt es allerdings einen kurzen Blick auf die metaphorische Rahmung der *Idee* zu werfen,¹⁰⁰ die sich zwischen „der großen Weltbühne“¹⁰¹ im ersten Satz und dem „Roman“¹⁰² im neunten Satz aufspannt. Die *Idee* leitet ihre Argumentation also ausgerechnet ein, indem sie eine theatrale Perspektive zum Bildspender ihrer geschichtsphilosophischen Perspektive wählt und den Philosophen in der Position des distanzierten Zuschauers platziert, der sich vom Weltgeschehen ausnimmt und den „Menschen und ihrem Spiele“¹⁰³ lediglich zuschaut. Während sich Kant der theatralen Metaphorik implizit und vor allem affirmativ bedient, grenzt er sich am Ende des Textes explizit vom Roman ab. Dort räumt Kant ein:

Es ist zwar ein befremdlicher und, dem Anscheine nach, ungereimter Anschlag, nach einer Idee, wie der Weltlauf gehen müßte, wenn er gewissen vernünftigen Zwecken angepassen sein sollte, eine Geschichte abfassen zu wollen; es scheint, in einer solchen Absicht könne nur ein Roman zu Stande kommen.¹⁰⁴

Einen Roman indes will Kant unter allen Umständen vermeiden. Doch dazu muss er „einen besonderen Gesichtspunkt der Weltbetrachtung wählen“,¹⁰⁵ der sich nicht im Schöpfungslob ergeht oder in Spekulationen verliert, aber trotzdem ein Ziel der Geschichte der Menschheit denken kann. Dieses Ziel der Geschichte ist mit dem Rechtsstaat (fünfter Satz) und seiner Annäherung an das Ideal des vollkommenen Staats (sechster Satz) nicht erreicht, weil dieser Staat – sei er in seiner inneren Verfassung noch so perfekt – von außen immer potenziell bedroht ist. Obwohl Kant die Analogie als philosophische Argumentationsgrundlage bei Herder diskreditiert, bildet er im siebten Satz selbst eine folgenreiche Analogie zwischen Staaten und Menschen.¹⁰⁶

Diese Analogiebildung unternimmt der bei weitem umfangreichste Satz der *Idee* in zwei Absätzen. Der erste Absatz führt die Idee eines Völkerbundes ein, der für die Sicherheit der Einzelstaaten notwendig ist. Indem er die Naturabsicht der Absicht der Menschen entgegengesetzt, kann Kant – in der Fortsetzung seines im vierten Satz eingeführten Antagonismuskonzepts – sogar Kriege optimistisch als Mittel der Natur denken, um die Staaten zum Völkerbund zu

100 Vgl. zu den Metaphern in Kants *Idee* Rocks 2009. Für die Überlassung des Manuskripts dieser unveröffentlichten Magisterarbeit danke ich Carolin Rocks.

101 Kant 2011, VI, IAG A 387.

102 Kant 2011, VI, IAG A 408.

103 Kant 2011, VI, IAG A 387.

104 Kant 2011, VI, IAG A 407.

105 Kant 2011, VI, IAG A 410.

106 Diese Analogiebildung steht vor allem bezogen auf Moralisierung in Spannung zum zweiten Satz, wie Otfried Höffe feststellt. Vgl. Höffe 2011, 5.

führen. Dieser Völkerbund ist nicht mit der bürgerlichen Verfassung zu verwechseln, die jeder Staat individuell auszubilden hat. Aber er ist „einem bürgerlichen gemeinen Wesen ähnlich“¹⁰⁷ im Idealfall funktioniert er durch gesellschaftliche Verabredung und Gesetzgebung: „[W]ie ein Automat“¹⁰⁸ erhält er sich selbst. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Organisationsformen scheint darin zu liegen, dass der Staat ein „höchste[s] Oberhaupt“¹⁰⁹ braucht, während der Völkerbund keine übergeordnete Instanz unter gleichberechtigten Staaten zulässt, außer in Gestalt einer „vereinigten Macht“,¹¹⁰ die „nach den Gesetzen des vereinigten Willens“¹¹¹ entscheidet.

Während der erste Absatz die Entstehung dieses Völkerbundes keineswegs als Folge vernünftiger Einsicht, sondern als „unvermeidliche[n] Ausgang der Not“¹¹² inszeniert und damit das Argument des fünften Satzes wiederholt, fragt der zweite Absatz nach dem Mechanismus dieser Entstehung. Damit stellt er die epistemologische Hauptfrage des Essays, „ob es wohl vernünftig sei, Zweckmäßigkeit der Naturanstalt in Teilen und doch Zwecklosigkeit im Ganzen anzunehmen?“¹¹³ Diese Hauptfrage leitet Kant über drei alternative Hypothesen her. Der Völkerbund entsteht erstens aus Zufall, zweitens als Endpunkt eines „regelmäßigen Gang[s]“¹¹⁴ der Natur oder drittens überhaupt nicht. Stattdessen bleibt am Ende immer die Möglichkeit einer „Hölle von Übeln“,¹¹⁵ die sich die Menschen durch „Zwietracht“¹¹⁶ und „barbarische Verwüstung“¹¹⁷ selbst bereiten. Nicht nur die Hauptfrage ist dabei – wie Pauline Kleingeld bemerkt – rhetorisch;¹¹⁸ auch die drei einleitenden Alternativen sind nur rhetorische Alternativen, die allerdings in ihrer Verbindung einen zwingenden Schluss im Sinne Kants suggerieren – einen Schluss, der wenig überraschend klar die Vernunft gegenüber der Chaos gebieternden Empirie bevorzugt.

Kants Präferenz für die mittlere Option der Vernunft zeigt sich unverhohlen in den kommentierenden Klammern, die er den anderen beiden Alternativen

¹⁰⁷ Kant 2011, VI, IaG A 400.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Kant 2011, VI, IaG A 397.

¹¹⁰ Kant 2011, VI, IaG A 399.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Kant 2011, VI, IaG A 401.

¹¹⁴ Kant 2011, VI, IaG A 400.

¹¹⁵ Kant 2011, VI, IaG A 401.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Kleingeld 2011, 88.

beigibt und die bei der mittleren Option fehlen.¹¹⁹ Durch diese Appositionen erhält die Argumentation eine kommentierende Schlagseite; narratologisch bedient sich Kant hierbei eines asymmetrischen Moduswechsels, der die Alternativen bloß – mitunter süffisant – kommentiert statt sie argumentativ abzuwägen. Die erste Alternative wird so als „Glückszufall, der sich wohl schwerlich jemals zutragen wird“,¹²⁰ diskreditiert, während die dritte Option aus normativen Gründen zu verwerfen ist, weil sie die „Regierung des blinden Ungefährs“¹²¹ mit der „gesetzlose[n] Freiheit“¹²² in eins setzt, also Geschichte im Sinne von Entwicklung unmöglich macht. Die zweite Klammer versieht Kant mit einem entscheidenden rettenden Konditionalsatz: „wenn man ihr [der gesetzlosen Freiheit] nicht einen in geheim an Weisheit geknüpften Leitfaden der Natur unterlegt!“¹²³ Genau diesen Leitfaden propagiert Kant nun seit dem ersten Absatz des Textes. Dementsprechend ist die an die drei scheinbaren Alternativen anschließende Frage rhetorisch, weil die Alternativen die Antwort in den Klammern bereits vorwegnehmen. Der Völkerbund kann nicht zufällig entstehen, weil dies unwahrscheinlich wäre; die Annahme wäre zu optimistisch. Wenn er aber nicht entsteht, würden Zufall und Krieg herrschen; die Annahme wäre zu fatalistisch. Zwischen diesen Alternativen der Kontingenz setzt Kant aber die Annahme einer stufenweisen, regelmäßigen und teleologischen Entwicklung. Folglich muss auch auf zwischenstaatlicher Ebene gelten, was innerstaatlich gilt: Auch hier ist es zwar nicht notwendig, aber sinnvoll, Zweckmäßigkeit anzunehmen.

Wo Kant also die Notwendigkeit nicht logisch herleiten kann, greift er auf bestimmte Darstellungsmittel zurück, um seiner Perspektive Notwendigkeit zu unterlegen. Die Zweckmäßigkeit verschiebt die *Idee* im weiteren Verlauf ins Moralische, wo sie noch die größten Defizite der Menschheit gegenüber Kultivierung und Zivilisierung erkennt und präskriptiv festschreibt. Während Kant für den Menschen also im zweiten Satz auf individueller Ebene moralische Vollkommenheit für unmöglich hält, weist er dieses Ziel im siebten Satz der gesamten Geschichte zu;¹²⁴ ohne die internationale Dimension – die titelgebende ‚weltbürgerliche Absicht‘ der *Idee* – ist diese Moralisierung nicht zu haben. Das erlaubt es Kant an dieser Stelle, in die Zukunft zu blicken: Die Menschheit wird

¹¹⁹ Sehr schön zeigt sich das in der typographischen Verdichtung von Ausrufe- und Fragezeichen: „!)?“ (Kant 2011, VI, IaG A 401).

¹²⁰ Kant 2011, VI, IaG A 400.

¹²¹ Kant 2011, VI, IaG A 401.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Hoesch 2014, 223 f.

„wohl“ so lange im defizitären moralischen Zustand bleiben, bis sie sich gemäß dem Prinzip des Antagonismus „aus dem chaotischen Zustande seiner Staatsverhältnisse herausgearbeitet haben wird“.¹²⁵ Moral ist damit als Idee Bestandteil der Kultur; braucht aber die über unzählige Willenserklärungen durch Kant personifizierte Natur, um sich im Antagonismus herauszubilden und zur Moralität gewissermaßen zu zwingen.¹²⁶ Die Vernunft könnte der Menschheit zwar zumindest theoretisch die „traurige Erfahrung“¹²⁷ des Antagonismus und seiner Not ersparen; diese Abkürzung der Weltgeschichte verbleibt aber dezidiert im Irrealis („hätte sagen können“).¹²⁸ Damit setzt Kant keine Analogie wie Herder zwischen Natur und Kultur, sondern macht die Natur zum Träger der Kultur, was allein die philosophische Perspektive zulässt, die Kant für diese Volte geltend machen muss.

Insbesondere die rhetorische Frage des siebten Satzes macht deutlich, dass die Alternativen, die Kant präsentiert, nur als scheinbare Alternativen inszeniert werden. Diese Perspektiven auf die Geschichte der Menschheit einzunehmen verbietet der Text, indem er sie für nicht sinnvoll erklärt und sich dennoch an ihnen arbeitet. Eine Geschichte der Menschheit soll zwar weder ein Roman noch ein theologisch inspiriertes Schöpfungslob werden; sie braucht aber trotzdem einen Leitfaden der Natur, um aus kontingenten Aggregaten eine sinnvolle Geschichte zu bilden. Die *Idee* will diesen Leitfaden bereitstellen und schlägt damit eine bestimmte Perspektive auf die Geschichte vor. Dass dieser Vorschlag aber selbst auf verschiedene andere Perspektiven rekurriert und diese über einen Moduswechsel der Klammern zwar beiläufig, aber doch höchst effektiv eliminieren muss, habe ich gezeigt. Narrativ ist dieser Versuch insofern, als er seine Perspektivierung regelrecht ausstellt – besonders an den Stellen, an denen er in die Zukunft blickt. Die von Kant suggerierte philosophische Perspektive hängt also von narrativen Verfahren der perspektivistischen Steuerung ab. Das zeigt sich erstens an den konfigierenden narrativen Strukturen, die den Text entweder symmetrisch um den fünften Satz oder linear auf den achten und neunten Satz hin organisieren. Zweitens zeigt es sich in den perspektivistischen Metaphern vom Philosophen als eines theatralen Zuschauers des Weltgeschehens, der zwar beobachtet, aber seine Beobachtungen nicht in einem Roman zusammenfassen darf. Drittens schließlich zeigt es sich in den Moduswechseln der diskreditierenden Klammern, die alternative geschichtsphilosophische Perspektiven eliminieren.

¹²⁵ Kant 2011, VI, IaG A 403.

¹²⁶ Vgl. Rocks 2009, 84–91.

¹²⁷ Kant 2011, VI, IaG A 399.

¹²⁸ Ebd.

3.5 Zwischenfazit: Erzählen in der Erkenntnistheorie um 1770

Die kuriosen und selektiven Schlaglichter in die Epistemologie des achtzehnten Jahrhunderts haben gezeigt, dass die Reflexion des Erkennens an ihren Grenzen in doppelter Weise das Erzählen einsetzt. Einerseits kommen zeitgenössische Erkenntnistheorien nicht umhin, das Erzählen in ihr Argument zu integrieren. Andererseits verfallen sie selbst an den unsicheren Stellen ihrer Argumentation dem Erzählen. Die Einträge zur Erkenntnis in Zedlers *Universal-Lexicon* differenzieren zunächst zwischen gemeiner und gelehrter Erkenntnis und weisen dabei auf die Basis und den Modus des Erkennens hin. Eine besondere Herausforderung für beide Formen bildet Gott als Erkenntnisobjekt, was sich in den abundanten und variantenreichen Einträgen zur Erkenntnis Gottes zeigt. Diese Einträge leisten dabei vor allem eines: Sie erzählen alludierend Geschichten, indem sie Bibelzitate montieren. Allerdings scheint sich der normative Rahmen im Laufe der größtenteils chronologisch entstandenen Bände zu ändern, bis der theologische Horizont keine Universalität mehr beanspruchen kann und die symbolische Erkenntnis an seiner Stelle auf Leibniz und Wolff rekurriert. Die enzyklopädische Verbindung verschiedener Erkenntnisformen bereitet den Weg für ein Erkennen, das seine Darstellung stets mit bedenken muss, wie dies die drei im weiteren Verlauf des Kapitels analysierten Texte in unterschiedlicher Weise tun.

Erstens räumt Baumgarten der Literatur in seiner *Aesthetica* einen herausragenden Stellenwert ein und vermisst ihr erkenntnistheoretisches Leistungsprofil in den verschiedenen Funktionen der Allegorie, die den literarischen Text repräsentiert: des *felix aestheticus*. Dieser ist vor allem rhetorisch strukturiert und fragt deshalb auf seiner Suche nach dem Ort des Erkennens immer auch nach dem Ort des Erzählens, den Baumgarten selbst in seinem Text abbildet. Im Zuge dessen wird ausgerechnet die Fabel zum Prototyp literarischer und das heißt ästhetischer Darstellung. Die Fabel wird dabei nicht nur als Gattung um- und aufgewertet, sie wird zu einem erzähltheoretischen Begriff, der andere Textformate beschreibbar macht.

Zweitens habe ich Herders konzeptuelle Metapher der ‚Kette der Bildung‘ in seinen *Ideen* untersucht. Herder unterlegt einer der wirkmächtigsten Metaphern der abendländischen Philosophie durch den Aspekt der Bildung Zeitlichkeit. Die so rekonfigurierte ‚Kette der Bildung‘ schlägt die Brücke der großen Analogie zwischen Natur und Kultur. Diese Verbindung ist aber in mehrfacher Hinsicht von Sprache – genauer: von narrativen Verfahren – abhängig, was sich insbesondere in der apostrophischen Struktur der verschiedenen Appelle manifestiert.

Drittens hat die Untersuchung von Kants *Idee* gezeigt, dass er zwar keinen Roman schreiben will und Herders Verfahren als ‚Sagazität‘ diskreditiert, aber

in seinem philosophischen Denken trotzdem auf narrative Verfahren angewiesen bleibt. Denn auch Kant bedient sich einer folgenreichen und begründungsbedürftigen Analogie, wenn er die Notwendigkeit des Völkerbundes herleitet: der zwischen Staat und Mensch, der er nicht Notwendigkeit unterlegen kann. Stattdessen muss er sie narrativ verbinden – mittels einer im Text festzumachenden Modus-Regie, welche die Perspektive ins Zentrum rückt. Dass er dabei alternative Annahmen in Klammern als unwahrscheinlich oder unlauter diskreditiert, zeigt, dass er sehr wohl die Perspektive zu steuern weiß, die er neutral herzuleiten vorgibt. Denn es geht Kant nicht primär darum, eine allgemeine Geschichte der Menschheit mit einem konkreten Ziel zu schreiben, sondern ihre Möglichkeiten und Bedingungen zu ergründen.

Diese drei Schlaglichter in die Erzähl- und Erkenntnistheorie des achtzehnten Jahrhunderts sollten keine Entwicklungslinien postulieren oder philologisch gesicherte Verbindungen suggerieren. Sie hatten vielmehr zum Ziel, die Fragen nach dem Leistungsprofil des Erzählens als Darstellungsform vor dem Hintergrund der epistemologischen Veränderungen des achtzehnten Jahrhunderts zu konturieren. Auf diese Fragen wird Goethe eine besondere Antwort finden; sie verdichtet sich nicht nur in seinen literarischen Texten, sondern auch in den naturwissenschaftlichen, die wiederum Fragen der Erkenntnis und ihrer Darstellung auf spezifische Weise stellen. Bevor ich mich der Analyse von Goethes naturwissenschaftlichen und literarischen Texten widme, ist es aber zwingend nötig, die Ergebnisse der historischen Epistemologie und Erzähltheorie in einer systematischen Klammer aufeinander zu beziehen.

4 Funktionen des Erzählens II: Epistemologie der Narratologie

Ausgangspunkt meiner Arbeit war die klassische narratologische Systematik; ein erster Befund bestand darin, dass das Erkennen in der Narratologie zwar explizit keine signifikante Rolle spielt, jedoch in den narratologischen Anfängen nistet: Ort, Folge und Modus sind entsprechend epistemologisch grundierte Begriffe. Denn wo die strukturalistische Diskursnarratologie ihre Phänomene nur unter erheblichen Schwierigkeiten beschreiben kann, greift sie implizit auf epistemologische Begriffe und Modelle zurück. Diese Begriffe und Modelle sind aber – genauso wie die narratologischen Kategorien – keineswegs ahistorisch denkbar, sondern in einem spezifischen Kontext je unterschiedlich konfiguriert. Deshalb habe ich im zweiten Schritt historische Poetiken aus dem späten achtzehnten Jahrhundert untersucht, wo sich erste Ansätze zu einer deutschsprachigen Erzähltheorie erkennen lassen, die sich von der Gattungstheorie emanzipiert und sich so aufmacht, das Leistungsprofil des Erzählens zu bestimmen. In diesem Zusammenhang stoßen die proto-narratologischen Poetiken auf die epistemologische Funktion des Erzählens. In einem dritten Schritt habe ich die Epistemologie desselben Zeitraums – dezidiert mit dem Fokus auf ihre Darstellung – untersucht. Auf den Feldern der Ästhetik, Geschichte und Philosophie zeigt sich auch hier, dass Erkennen und Erzählen aufeinander bezogen sind, indem die Erkenntnistheorien auf das Erzählen und auf narrative Verfahren zurückgreifen.

In einem vierten Schritt gilt es nun, diese historischen Befunde wieder an den systematischen Ausgangspunkt der narratologischen Systematik anzubinden und zusammenzufassen. Dazu habe ich mit der Metalepse einen Modellbegriff gewählt, der diejenigen Probleme zu systematisieren erlaubt, die ich bisher immer relativ allgemein als blinde Flecken oder Grenzen der Systematik bezeichnet habe. Das abschließende Kapitel des ersten Teils erläutert den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen vor dem historischen Hintergrund des späten achtzehnten Jahrhunderts. Erstens generalisiere ich dazu die Metalepse als Modellbegriff, indem ich das rhetorische Erbe der narratologischen Figur als ‚Übertragung ohne Zwischenschritt‘ rekonstruiere. In dieser Denkbewegung stehen die narrativen Verfahren unter dem Integral der Metalepse, weil sie in Form von drei abgeleiteten Imperativen in die Richtung einer Re-Rhetorisierung der Narratologie weisen (4.1). Diese Imperative strukturieren das System der epistemologisch revidierten Narratologie und werden jeweils in einem eigenen Unterkapitel behandelt. Denn an jeder Systemstelle weisen andere metaleptische Verfahren auf die Epistemologie der narrativen Funktion hin: Ort

(4.2), Folge (4.3) und Modus der Metalepse (4.4) strukturieren so die narratologische Systematik. Wo die Imperative der narrativen Funktion verletzt werden, reflektiert sie ihre Epistemologie.

4.1 Übertragung ohne Zwischenschritt: Metalepse

Der Modellbegriff der Metalepse verbindet Erkennen und Erzählen zu einer Einheit; die Metalepse ist deren Integral. Mit seiner Hilfe möchte ich argumentieren, dass die narrative Funktion eine epistemologische Funktion ist. Denn mit dem Modell der Metalepse werden die Regeln beschreibbar, denen die Zuordnungs-vorschriften folgen, die Hamburger mit ihrem Funktionsbegriff an den Anfang des Erzählens gestellt hat. Ein Integral differenziert nicht – fragt nicht: Wer spricht? –, sondern beschreibt die Regeln der Funktion – fragt also: Welche Verfahren produzieren den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen? So kann der blinde Fleck der strukturalistischen Narratologie ausgeleuchtet werden, der für Texte des späten achtzehnten Jahrhunderts besonders problematisch ist. Denn in den Reflexionen des achtzehnten Jahrhunderts sind Erkennen und Erzählen noch nicht getrennt, was sowohl ein Blick in die proto-narratologischen Theorien als auch in die Erkenntnistheorien der Zeit gezeigt hat.

Wenn Genette 2004 in seiner Schrift *Métalepse. De la figure à la fiction* der Metalepse einen Sonderstatus gegenüber anderen rhetorischen Figuren zuweist, dann antwortet er auf ein narratologisches Problem mit Fiktionstheorie, indem er konstatiert: „une figure est (déjà) une petit fiction“.¹ Die Analyse seines *Diskurses der Erzählung* und dessen Revisionen im *Neuen Diskurs* zeigen aber, dass das narratologische Problem nur mit dem Zusammenhang von Narratologie und Epistemologie bewältigt werden kann. Diesen Zusammenhang bezeichnet das Integral der Metalepse, das – ich trenne hier Modellbegriff von seinen Formen – durch metaleptische Verfahren produziert wird. Damit ist die Metalepse in meiner Systematik also doppelt abgebildet: erstens als modellbildendes Integral, das – abgeleitet von der narrativen Metalepse – Erkennen und Erzählen verbindet, und zweitens als ein Arsenal an rhetorischen Verfahren, das dieses Integral an unterschiedlichen Stellen der narratologischen Systematik produziert und damit anders als bei Genette nicht auf die Systemstelle der Stimme beschränkt ist. Als metaleptische Verfahren weisen eine Reihe von rhetorischen Figuren und Tropen auf die epistemologischen Probleme hin, die an den drei Systemstellen der Arbeit – Ort, Folge und Modus – unterschiedlich

¹ Genette 2004, 17.

gebündelt werden. Unter diesen Verfahren findet sich das gesamte Figurenarsenal, das Genette auch in seiner Systematik zur Beschreibung narrativer Strukturen veranschlagt, darunter besonders metaleptische (Ort), sylleptische (Folge) und paraleptische wie paraliptische (Modus) Verfahren. All diese rhetorischen Verfahren bilden das Integral der Metalepse insofern, als sie die narrative Funktion in ihrer epistemologischen Grundierung kennzeichnen. Die strukturalistische Systematik rekurriert also an ihren konzeptuellen Grenzen auf ein rhetorisches Fundament, das ich mit einer Re-Rhetorisierung der Narratologie stark machen will. Denn diese Re-Rhetorisierung verspricht, den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen genauer zu beschreiben. Bevor ich diesen Zusammenhang an den drei Systemstellen anhand der metaleptischen Verfahren erörtere, leite ich den Modellbegriff der Metalepse durch einen Rekurs auf seinen rhetorischen Begriff her, dem diese Doppelung von Struktur und Verfahren ebenfalls zugrunde liegt.

Die Metalepse ist nicht erst seit ihrem Eintritt in die Narratologie durch Genette eine viel beachtete rhetorische Figur. Dass sie in jüngster Zeit enorme Energien der Forschung gebündelt hat, mag als Indiz für ihre konzeptuelle Produktivität gelten.² Wie andere narratologische Begriffe hat die Metalepse ihren Ursprung in der antiken Rhetorik. Etymologisch leitet sich ‚Metalepse‘ vom griechischen *metalambánein* (μεταλαμβάνειν) – teilnehmen, übernehmen, übertragen, verändern³ – her und bezeichnet sehr allgemein gesprochen eine Übertragung ohne Zwischenschritt.⁴ Damit steht sie an einer Schnittstelle der rhetorischen Systematik zwischen Wiederholungsfiguren und Substitutionsfiguren.⁵ Achim Burkhardt unterscheidet im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* drei verschiedene Formen der Metalepse nach ihren Diskursbegründern: die tryphonisch-quintilianische, die donatische und die melanchthonische Meta-

² Einen Überblick über die Geschichte der Metalepse gibt Nauta 2013. Einen narratologischen Überblick über Metalepse seit Genette bietet außerdem Klimek 2010. Die Metalepse als hermeneutischen Prozess untersucht Hanebeck und leitet die Geschichte der Metalepse mit Verweisen auf die neueste Forschung her. Vgl. Hanebeck 2017, bes. 12–17. Eine andere Typologie der Metalepse gibt Fludernik und versieht die Metalepse zumindest teilweise mit dem Signum der Moderne. Vgl. Fludernik 2003, bes. 392.

³ Vgl. Burkhardt 2001, 1087.

⁴ Diese Formulierung greift die einschlägige Definition von Quintilian auf, nachdem die Metalepse darauf hinweist, „ut inter id, quod transfertur, et id, quo transfertur, sit medius quidam gradus, nihil ipse significans, sed praebens transitum“ [„daß sich zwischen dem, was übertragen wird, und dem, worauf es übertragen wird, eine Art Mittelstufe findet, die selbst nichts bezeichnet, sondern nur einen Übergang bietet“] (Quintilian 2011, VIII 6, 38). Freilich beschränkt Quintilian den Tropus auf die Komödie und meint mit Übergang dezidiert den Übergang von einem Tropus zu einem anderen. Vgl. Quintilian 2011, VIII 6, 37.

⁵ Vgl. Groddeck 2008, 150.

lepe. Während die tryphonisch-quintilianische Form die „Verwendung des falschen, d. h. kontextuell nicht gemeinten Teilsynonyms eines homonymen (bzw. polysemous) Wortes“⁶ bezeichnet, fassen die anderen beiden Typen die Metalepse als eine Sonderform der Metonymie. Die donatische Metalepse meint eine metonymische Assoziationskette; die melanchthonische eine Substitutionsfigur, die nach dem Prinzip der Kausalität funktioniert. An diese Substitution schließt Genette an, wenn er im *Diskurs* im Kapitel der Stimme auf die „Metalepse des Autors“⁷ zurückgreift. Als Sonderfall der Metonymie vertauscht sie etwa im Beispiel „Vergil lesen“ Autor und Text. Auf einen Satz zur narrativen Metalepse erweitert stört diese Figur ihr Kausalgefüge, wenn es etwa heißt – so Genettes Beispiel –, dass Vergil Dido sterben lässt.⁸ Die Ebene der *narration* dringt also in die Ebenen der Erzählung (*récit*) und Geschichte (*histoire*) ein und verunsichert dadurch die narratologische Systematik sowie deren grundlegendes Ebenenmodell. Die Metalepse verletzt nämlich die „bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“.⁹ Dass Genette in seiner Begrifflichkeit vom Modell der Erzählebenen zum Konzept diegetischer Welten und damit ins Register der Fiktionstheorie wechselt, hat weitreichende wie unreflektierte Folgen für die Erzähltheorie. Denn dieser Wechsel suggeriert, dass mit den formalen Differenzierungen des Ebenenmodells Differenzierungen von Universen – also holistisch und diskret strukturierten Merkmalsbündeln – zur Disposition stehen.¹⁰ Mittels einer Metalepse kann sogar die Schwelle des Textes zum (impliziten) Leser überschritten werden:

Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.¹¹

Die Metalepse fügt sich zwar einerseits nahtlos in Genettes System von „*Prolepse*, *Analepse*, *Syllepse* und *Paralepse*“ ein, indem sie den spezifischen Sinn von „„aufnehmen“ (erzählen) und dabei die Ebene wechseln“¹² hat, andererseits

⁶ Burkhardt 2001, 1087.

⁷ Genette 1998, 167.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Genette 1998, 168 f.

¹⁰ Deshalb fasst etwa de Jong in ihrer Typologie der Metalepse die Vermischung der erzählten Welt mit der Welt des Erzählers als eigenen und – bezogen auf ihren antiken Korpus – sogar umfangreichsten Typus. Vgl. de Jong 2009, 106–113.

¹¹ Genette 1998, 169.

¹² Genette 1998, 168.

aber stellt diese Figur das narrative System mit seinen Ebenen zugleich so grundsätzlich in Frage, dass sich Genette gezwungen sieht, in seinen Ergänzungen zum *Diskurs* die Metalepse zumindest im Extremfall auf humoristische oder phantastische Literatur zu beschränken.¹³ Denn die Metalepse verstößt gegen ein grundsätzliches Gebot der Erzähltheorie, indem sie einer Struktur Anschauung verleiht, die immer unanschaulich bleiben muss und dabei die Hierarchie der Erzählebenen verletzt: der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählsituation, von der aus immer erzählt wird, die aber selbst nie Gegenstand der Erzählung werden darf. Andernfalls kommt es zu folgenschweren Systemverwirrungen, die sich darin niederschlagen, dass die Grenzen der Erzählung nicht mehr trennscharf bestimmt werden können und dabei die problematischste Grenze zwischen der fiktiven Welt des Textes und der realen Welt der Autoren und Leser verletzt wird. Genette betreibt also einerseits eine Erweiterung des Metalepse-Konzepts, indem er gerade gegenüber Fontanier postuliert, dass sich die Metalepse auf narrative Einheiten bezieht und folglich nicht nur Gültigkeit auf Wortebene beanspruchen kann, sondern auf Satzebene zu veranschlagen ist. Andererseits verengt er die Bedeutung gegenüber dem rhetorischen Bedeutungsspektrum enorm, indem er sie auf die Problematisierung von Kausalbedingungen beschränkt.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum Verhältnis von Erzählen und Erkennen ist zwar die narratologische Reformulierung der Metalepse durch Genette. Für eine Erweiterung der Metalepse zur narratologischen Grundfigur greife ich allerdings auf rhetorische Theorien der Metalepse zurück. In dieser Doppelung versuche ich, mit der Metalepse ein Problem beschreibbar zu machen, das an der Schnittstelle von Erzählen und Erkennen in Erscheinung tritt. Denn sowohl in der narratologischen als auch in der rhetorischen Systematik hat die Metalepse einen Sonderstatus inne, weil sie die Bedingungen reflektiert, zu denen die jeweiligen Systeme funktionieren – die Figur bildet also gewissermaßen den Reentry der Systeme. Denn die Metalepse überspringt nicht nur narrative Ebenen und sprengt dadurch die narratologische wie die rhetorische Systematik, sondern ihre Destabilisierung erfolgt gerade in der Rhetorik auf zwei Arten: Einerseits aktiviert die Metalepse – in ihrer von Burkhardt als tryphonisch-quintilianisch bezeichneten Form¹⁴ – als Wiederholungsfigur ein zunächst verborgenes Homonym durch ein Synonym. Sie sprengt also in dieser Aktivierung den „ursprünglichen Kontext“¹⁵ des Zeichens und destabilisiert Sinnzuschreibungen. Andererseits ist die Synonymie aber nur eine Form der Beziehung der wie-

¹³ Vgl. Genette 1998, 251.

¹⁴ Vgl. Burkhardt 2001, 1087.

¹⁵ Groddeck 2008, 150.

derholten Elemente, die genauso gut durch Synekdochen, Metonymien, Metaphern oder Ironie produziert werden kann. Wolfram Groddeck entdeckt folglich in der Metalepse „bei variierender Verwendung eine kleine, aber vollständige Tropologie“,¹⁶ sodass sie ausgerechnet als Wiederholungsfigur eine Art Master-Tropus darstellt, der die Systematik der Tropen reflektiert. Die Metalepse reflektiert so die Struktur des rhetorischen Systems; analog verwende ich sie als Modellbegriff, der die narrative Funktion als epistemologische Funktion beschreibbar macht.

Auch wenn sich David Herman nicht explizit auf Rhetorik bezieht, rekurriert seine formale Analyse der Metalepse genau auf dieses Moment der Wiederholung auf zwei verschiedenen Erzählebenen.¹⁷ Statt von Erzählebenen spricht Herman allerdings von Rahmen (frames) und meint damit nicht nur die in der deutschsprachigen Terminologie gebräuchliche Struktur einer ‚Rahmenerzählung‘, sondern angelehnt an Goffmans Rahmenanalyse auch ein „set of principles organizing interactional events of all sorts, including the events connected with the construction and elaboration of (narrative and other) discourse“.¹⁸ Die Rahmen dienen also der Interpretation von Erfahrungen und haben eine epistemologische Funktion. Bezogen auf die Metalepse kann Hermans Wechsel vom Ebenenmodell auf das Rahmenmodell als Antwort auf Genettes Weltmetaphorik interpretiert werden. Dementsprechend bezeichnet die Metalepse weniger einen Ebenenwechsel als vielmehr einen Bruch im Zuordnungssystem eines mehrfach gerahmten Textes. Zwei Arten dieses Bruchs unterscheidet Herman: Erstens können – in Mikroperspektive – lexikalische Einheiten in verschiedenen Rahmen wiederholt werden. Mit dieser Wiederholung unterminieren sie das Prinzip der Kohäsion, das die Rahmen eigentlich intern strukturiert. Zweitens zeigen sich metaleptische Verfahren – in Makroperspektive – bei Manipulationen von ganzen Textregistern.

Mit der Wiederholung schließt Herman freilich nicht an dieselbe Form der Metalepse wie Genette an, sondern macht – mit Burkhardt gesprochen – die tryphonisch-quintilianische Form fruchtbar, die mittels Synonymie die verborgene Homonymie aktiviert.¹⁹ Der Rahmen in Hermans Konzept der Metalepse übernimmt die Funktion des Kontextes, der durch die Wiederholung derselben lexikalischen Einheit in verschiedenen Rahmen gesprengt wird. Rahmen konstituieren sich dabei eigentlich erst durch Wiederholung; wiederholte lexikalische Einheiten erzeugen erst Kohäsion. Die Kraft der Metalepse liegt genau darin,

¹⁶ Groddeck 2008, 152; vgl. Burkhardt 2001, 1090.

¹⁷ Für eine Einordnung vgl. Klimek 2010, 55.

¹⁸ Herman 1997, 136.

¹⁹ Vgl. Groddeck 2008, 150.

dass sie sich dieses Prinzip zu eigen macht und über die Rahmengrenzen hinweg anwendet. Die zweite Form der Metalepse beschreibt nun nicht mehr lediglich eine einfache Wiederholung, sondern eine Art Kontamination durch die Mischung verschiedener, hier mittels Register markierter Rahmen. Denn jeder Rahmen – so eine Grundannahme Hermans – verfügt über sein eigenes sprachliches und narratives Register, das sich vor allem durch „lexical patterns“²⁰ auszeichnet. Indem nun diese semantischen Register nicht einfach nur gebrochen werden, sondern mit den verschiedenen Rahmungen einen bestimmten, ihnen zugeordneten Platz haben, entsteht durch die Registermischung eine metaleptische Struktur, die keine Rahmung mehr vor der anderen bevorzugt. Damit bricht das hierarchische Ebenenmodell ein und macht die Assoziationen von Hermans Rahmenkonzept mit den Vorstellungen der aus der älteren narratologischen Forschung stammenden Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung zunichte. Keine Rahmung – auch und erst recht nicht die erste Rahmung – hat einen privilegierten Status bezogen auf die Rahmen anderer Ordnung. Die semantische Registermischung macht darauf aufmerksam, dass die entsprechende gemischte Passage – auch ohne Aussageinstanz, ohne die Hermans Konzept zumindest prinzipiell auskommt – so konstruiert ist, dass sie nur eine mögliche Version der erzählten Ereignisse darstellt. Die anderen Möglichkeiten bildet sie implizit durch die semantische Registermischung in der Erzählung ab; das Verfahren ähnelt damit der rhetorischen Metalepse im engeren Sinn, die in Form einer plötzlich aktivierten Homonymie ihren Kontext – oder Rahmen – sprengt. Auch wenn Herman also von Genettes Konzept der Metalepse ausgeht, greift er somit implizit auf eine andere rhetorische Tradition des Begriffs zurück, indem er die Wiederholung auf der Ebene von lexikalischen Einheiten über Rahmengrenzen hinweg mit der semantischen Registermischung und der so impliziten Homonymie auf der Ebene von lexikalischen Mustern kombiniert.

Sowohl Hermans als auch Genettes Konzept der Metalepse haben damit in ihrer je spezifischen Form der Vertauschung die Übertragung ohne Zwischenschritt als gemeinsamen Nenner. In der einfachsten Form meint das bei Genette, dass der Zwischenschritt der Autor-Metalepse ‚Vergil lässt Dido sterben‘ gegenüber der Rekonstruktion getilgt wird: ‚Vergil erschafft die *Aeneis*, in der erzählt wird, dass Dido stirbt‘.²¹ Innerhalb der *Aeneis* wird Vergil für den Tod der Figur verantwortlich gemacht. Diese Unterstellung einer Ursache suggeriert eine Kausalbeziehung, die dem Ebenenmodell zuwiderläuft, weil Dido und Vergil nicht nur narrative Ebenen trennen, sondern auch Welten. In Hermans Erweiterung

²⁰ Herman 1997, 144.

²¹ Dieses Beispiel ist kanonisch für die Metalepse. Vgl. exemplarisch Genette 1998, 167; Genette 2004, 12; Chihaia 2010, 349.

der Metalepse wird ebenfalls ein Zwischenschritt getilgt, der die eigentlich distinkten Rahmen verbinden könnte. Dazu macht sich die Metalepse ein fundamentales Prinzip des erzählenden Textes zunutze, das Kohäsion über Wiederholung generiert und so verschiedene Rahmen bildet. Die Metalepse stört diese Kohäsionsbildung, indem sie bestimmte Elemente über die Grenzen der distinkten Rahmen hinweg wiederholt und damit die Zuordnungszuschriften unterminiert. Indem sie auf Wiederholung basiert, ist sie dezidiert an Genettes narrative Funktion anzuschließen, der diese auf der Basis von Jakobsons poetischer Funktion konzipiert.

Statt nun – nach dieser kurSORischen Umstellung der Metalepse zwischen Rhetorik und Narratologie – einen allgemeinen Überblick über die Metalepse zu geben, indem ich die Stationen ihrer Theoretisierung verfolge,²² versuche ich, das Konzept für die Aspekte von Ort, Folge und Modus fruchtbar zu machen. Wie ich bisher gezeigt habe, fordern die metaleptischen Verfahren die Theoriebildung heraus, sei sie rhetorisch oder narratologisch. Vor dem Hintergrund der Aspekte von Ort, Folge und Modus lässt sich diese Herausforderung in drei Imperativen formulieren, die im weiteren Verlauf des Kapitels dazu dienen sollen, die systematischen Probleme mit den historischen Aspekten zu verknüpfen. Die Metalepse wird so zu einem Modellbegriff, der allen drei Kategorien zugrunde liegt und dem verschiedene metaleptische Verfahren unterschiedlich zuarbeiten. Damit wird sie zu einer Strukturgröße, die für die narratologische Theoriebildung einen erheblichen Erklärungswert beanspruchen kann, weil sie die epistemologische Konturierung des Erzählers in den Vordergrund rückt. Was mit der Metalepse dann allerdings einhergeht, ist die fundamentale Destabilisierung vertrauter narratologischer Kategorien: Den Ort des Erzählers verunsichert die Metalepse erstens, indem sie den Punkt veranschaulicht, von dem aus erzählt wird. Weil in der Narratologie die Stabilität der Extra-diegese mit Unanschaulichkeit erkauft wird, verstößt die Metalepse gegen das erste narratologische Gebot: Du sollst dir kein Bild machen. Zweitens verunsichert die Metalepse die Kausalstruktur der Erzählung, indem sie Zwischenschritte überspringt oder Kausalität suggeriert, wo ein Ebenensprung vorliegt. Damit verstößt sie gegen das zweite narratologische Gebot, das weniger universelle als vielmehr spezifisch historische Gültigkeit für das späte achtzehnte Jahrhundert in Anspruch nimmt: Du sollst keine Lücken produzieren. Drittens schließlich verunsichert die Metalepse den Modus des Erzählers, weil sie Perspektivierung und Mittelbarkeit ausstellt. Damit verstößt sie gegen das dritte Gebot der Narratologie: Du sollst dein Wissen nicht überschreiten. Diese Verun-

²² Vgl. hierzu Hanebeck 2017, 11–120.

sicherungen interpretiere ich dabei nicht als Fehler, der das System gefährdet, sondern als Indizien für die theoretischen Grundlagen des Systems.

4.2 Ort: Du sollst dir kein Bild machen

Am Ort des Erzählens werden einerseits Erkenntnisfunktionen reflektiert; am Ort des Erkennens sind andererseits Erzählfunktionen platziert. Damit steht die narratologische Kategorie der Stimme als Systemstelle dieses Ortes auf dem Prüfstand. Genette situiert die Stimme eines narrativen Textes an drei Punkten: Er definiert ihren Zeitpunkt, ihren Standpunkt und ihr Verhältnis zur erzählten Geschichte; also bestimmt er die Stimme temporal, lokal und allgemein relational. Mit dem Modellbegriff der Metalepse kann jedoch theoretisch bewältigt werden, dass es sich bei der Stimme keineswegs um eine solch stabile Position handelt. Am Ort des Erzählens markieren so metaleptische Verfahren die epistemologische Struktur der narrativen Funktion, das heißt rhetorische Metalepsen, die als Wiederholungsfiguren die narrativen Ebenen überspringen, weisen auf den strukturellen Zusammenhang von Erkennen und Erzählen hin, der mit der Metalepse auf den Begriff gebracht wird. Weil metaleptische Verfahren die Stimme destabilisieren, wird die Narratologie mit diesem Begriff dazu gezwungen, den stabilen Anker der Erzählung zu lichten.

Das hat zunächst Konsequenzen für den zweiten Aspekt der Stimme: ihren Standpunkt, mit dem die metaleptischen Verfahren das Ebenenmodell des narrativen Textes in Frage stellen.²³ Die Verunsicherung des Standpunktes der Stimme ist dabei von einer fundamentalen Asymmetrie im Ebenenmodell abhängig. Denn es macht – zumindest für die meisten Erzähltheorien²⁴ – einen erheblichen Unterschied, ob die Grenze zwischen Extradiegese und Intradiegese oder die Grenze zwischen Intradiegese und Metadiegese etc. verletzt wird. Diese Asymmetrie hängt mit der besonderen Funktion der extradiegetischen Ebene zusammen, wo ein Erzählakt situiert ist, der die Erzählung erst hervorbringt. Dieser erste Erzählakt ist *per definitionem* kein Ereignis, von dem erzählt werden kann. Deshalb ist dieser Akt von den intradiegetischen Erzählungen, die er erzeugt, kategorial unterschieden. Im Gegensatz dazu sind Erzählakte, die auf der intradiegetischen Ebene verortet sind, selbst immer Ereignisse der erzählten Welt; ihre Stimme hat damit eine Anschauung – sie wird von einer meist perso-

²³ Dort verortet die im deutschsprachigen Kontext wahrscheinlich einflussreichste Einführung in die Erzähltheorie die Metalepse neben dem Verhältnis von Subjekt und Adressat des Erzählens. Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 84 f., 93.

²⁴ Vgl. Cohn 2012.

nal gedachten Figur gesprochen – und folglich meist ein explizites epistemologisches Profil, weil diese Figur etwa dumm ist oder lügt oder krank ist oder übertreibt. Von diesem epistemologischen Profil hängt die Einbettung der metadiegetischen Erzählung in der intradiegetischen Erzählung ab: Mithilfe der metadiegetischen Erzählung kann die erzählende Figur etwa Ereignisse der intradiegetischen Ebene erklären oder von ihnen ablenken. Die Verbindungen der metadiegetischen Erzählung mit der intradiegetischen Ebene sind semantisch und damit prinzipiell unendlich.²⁵ Da diese Relationen allerdings sowohl mit dem Ort des Erzählens zusammenhängen als auch eine Folge – sei sie additiv, konsekutiv, korrelativ oder kausal – über narrative Ebenen hinweg konstituieren, behandle ich sie anders als Martínez und Scheffel nicht nur unter der Kategorie der Stimme, sondern auch unter der Kategorie der Zeit.

Verbunden mit der Frage nach dem Standort ist die Frage nach dem Verhältnis der Stimme zum Geschehen. Diese – eigentlich inhaltliche – Relation bestimmt Genette auf einer Skala, welche die Grade der Involviertheit der Stimme abbildet und die prinzipiell unabhängig von der grammatischen Person ist, in der die Stimme spricht. In homodiegetischen Erzählungen ist die Stimme Teil der erzählten Welt; in heterodiegetischen Erzählungen ist das nicht der Fall. Das hat für die Erzählung epistemologische Konsequenzen, weil in homodiegetischen Erzählungen im erzählten Ich bereits ein epistemologisches Zentrum innerhalb der erzählten Welt existiert, das mit dem erzählenden Ich über Kontinuität verbunden ist. Damit in diesen Fällen keine metaleptische Struktur entsteht, die in der Unentscheidbarkeit zwischen der Epistemologie des erzählenden Ichs und des erzählten bzw. erlebenden Ichs bestünde, bleiben die beiden Funktionen – Erzählen vs. Erleben – zumindest terminologisch strikt getrennt. Die beiden Funktionen befinden sich auf verschiedenen diegetischen Ebenen, sodass die Frage nach dem Verhältnis der Stimme zum Geschehen ihrer Erzählung von ihrem Standpunkt abhängig ist. Selbst in homodiegetischen Erzählungen sind die Funktionen deshalb nie kongruent. Wenn allerdings metaleptische Verfahren diese Kongruenz suggerieren, ist die funktionale Arbeitsteilung nachhaltig gestört: Mithilfe der Metalepsis als Modellbegriff ist diese suggerierte Kongruenz in die Narratologie integrierbar.

Die erwähnte Arbeitsteilung zwischen erzählendem und erzähltem Ich gilt selbst für gleichzeitiges Erzählen, womit der dritte Punkt der Stimme angesprochen ist: ihr Zeitpunkt. Im gleichzeitigen Erzählen kollabiert – besonders markiert im Fall des homodiegetischen gleichzeitigen Erzählens – die Unterscheidung zwischen erzählendem und erzähltem Ich. Die Narratologie kann darauf

²⁵ Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 83–85.

entweder reagieren, indem sie derartige Fälle als Ausnahmen die Regel bestätigen lässt oder indem sie die Ebene wechselt und die Stimme zu einer intradiegetisch-homodiegetischen deklariert, die durch eine pragmatische Operation, wie z. B. die Annahme eines Tagebuchs, eines inneren Monologs o. Ä. gerahmt wird.²⁶ Auch das frühere und das spätere Erzählen werden durch metaleptische Verfahren bedroht, indem die Chronologie des Erzählens und vor allem der basale chronologische Imperativ in Frage gestellt werden, demzufolge sich das Geschehen vor seiner Erzählung ereignet haben muss oder zumindest eine realistische Epistemologie im früheren Erzählen hinterfragt.²⁷ Der anfälligste Typ für metaleptische Verfahren ist aber die eingeschobene Erzählung, in welcher der chronologische Imperativ zwischen Geschichte und Narration so verwirrt werden kann, dass die beiden Zeit- und Erzählebenen nicht mehr differenziert werden können.²⁸ Dieser kurze Durchgang durch Genettes narratologische Systematik zeigt, dass die Metalepse als Verletzung der Erzählebenen nicht auf den Standpunkt der Stimme beschränkt bleibt, sondern mit den anderen Aspekten der Stimme – ihrem Zeitpunkt und ihrem Verhältnis zur erzählten Welt – verbunden ist.

Im achtzehnten Jahrhundert stellt sich die Frage nach dem Ort des Erzählens bzw. Erkennens in besonderer Weise, weil das epistemologische Leistungsprofil von verschiedenen Theoretikern dazu genutzt wird, um Literatur aufzuwerten: Literatur ist demzufolge dann gut, wenn sie erkenntnisfördernd ist. Diese Funktionalisierung der Literatur erhält spätestens ab der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts enormen Gegenwind von den Anfängen der Autonomieästhetik. Sowohl Baumgarten als auch Lessing arbeiten sich in diesem Kontext am epistemologischen Leistungsprofil der Literatur ab, indem sie ausgerechnet auf die wenig geschätzte Gattung der Fabel zurückgreifen und sie durch ihre Darstellungsform aufwerten. Lessing operiert mit einer Ambivalenz der Stimme, die der anschaulichen Darstellung vor der symbolischen Explikation des durch die Fabel zu vermittelnden Lehrsatzes den Vorzug gibt. Diese anschauliche Darstellung basiert aber – paradoxe Weise – auf der maximalen Unanschaulichkeit der Stimme, womit Lessing die Asymmetrie des narratologischen Ebenenmodells *avant la lettre* epistemologisch begründet. Zwar tilgt Lessing die expliziten Erzählerkommentare in Promythien und Epimythien. Allerdings kompensiert er

26 Vgl. Genette 1998, 252.

27 Bezeichnenderweise behandelt Genette als Beispiel für eine frühere oder prädiktive Erzählung Saint-Amants *Moyse sauvé* (vgl. Genette 1998, 157). Am selben Beispiel hat er vor dem *Diskurs der Erzählung* in einer eigenen Arbeit den Begriff der Metalepse erstmals angedacht, wenngleich noch nicht in einem System eingebettet. Vgl. Chihaiia 2010, 349.

28 Vgl. Genette 1998, 155 f.

dies in der Struktur des Fabelbuchs, indem er den einzelnen Abschnitten Metafabeln voranstellt und das gesamte Buch mit Abhandlungen versieht, sich also nicht auf die Überzeugungskraft seiner Fabeln allein verlässt. Nur mit dieser narrativen Komplexitätssteigerung gelingt für Lessing damit die Aufwertung der Fabel und ihres epistemologischen Leistungsprofils.

Ähnlich funktioniert Baumgartens Modell des *felix aestheticus*, der nicht nur eine Allegorie des Textes im Allgemeinen, sondern eine Funktion der Stimme im Besonderen darstellt. Er bildet die Erzählfunktion in der ästhetischen Erkenntnistheorie ab und setzt so rhetorische Begriffe ein, um Ästhetik zu schreiben. In den Fiktionsparagraphen von Baumgartens *Aesthetica* lässt sich über Wiederholung und Variation seiner Zitate eine Metalepse auch auf der Verfahrensebene bis in die syntaktische Struktur konstatieren. Die Frage nach der Herkunft von Aeneas wird ihm zum Anlass, die erzählende historische Fiktion theoretisch zu bestimmen; ohne die rhetorische Metalepse würde das logische Schließverfahren nicht funktionieren. Die Fabel avanciert für Baumgarten schließlich zum Prototyp der literarischen Epistemologie, indem sie Unwahr-scheinlichkeit mit Wahrheit kombiniert. Vor allem stellt die Fabel dabei die erzähltheoretischen Begriffe bereit, die Baumgarten an anderen Gattungen veranschlagen wird. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs ist damit der Ansatzpunkt der literarischen Epistemologie, die Baumgarten dann aber von der Systemstelle der Stimme weg und zur Handlungsanalyse hinführt, indem er die verschiedenen Möglichkeiten der Verknüpfung von Ereignissen in der Erzählung eruiert.

4.3 Folge: Du sollst keine Lücken produzieren

Bereits Genette erläutert in seiner Explikation des Ebenenmodells im Kapitel zum Standpunkt der Stimme die Funktionen der metadiegetischen Erzählungen. Die metadiegetische Erzählung versteht er damit als intradiegetisches Ereignis, das in jedem Erzähltext entweder erstens kausal motiviert ist – dann ist die metadiegetische Erzählung explikativ –, oder zweitens in einer nur thematischen Beziehung oder gar drittens in keiner expliziten Beziehung zur intradiegetischen Handlung steht.²⁹ Damit weist Genette explizit darauf hin, „daß die Narration ein *Akt* ist, eine Handlung wie jede andere auch“.³⁰ Diese Handlungen müssen als Ereignisse zu einer Folge verknüpft werden, wobei normalerweise die Narration die Funktion dieser Verknüpfung übernimmt – also Zuord-

²⁹ Vgl. Genette 1998, 166 f.

³⁰ Genette 1998, 167.

nungen generiert; die Metalepse ist als Störung dieser Verknüpfung keineswegs auf die Stimme beschränkt.

Nicht nur die Struktur diegetischer Ebenen zwingt zu Motivierungen, sondern auch die zeitliche Abfolge, die – wie gezeigt wurde – im Zentrum der Genette'schen Narratologie steht.³¹ Wie verändert sich das System, wenn die narrative Funktion als epistemologische Funktion strukturiert ist? Weniger der Zeitpunkt des Erzählens (*narration*) als vielmehr die dargestellte Abfolge der erzählten Ereignisse (*récit*) wird an dieser Stelle zum Problem, wobei die Grenze zwischen Stimme und Kategorien der Zeit – Ordnung, Dauer und Frequenz – durchlässig ist.³² Die Ordnung der Erzählung scheint zunächst wenig von metaleptischen Verfahren affiziert werden zu können, weil Erzählzeit und erzählte Zeit prinzipiell logisch voneinander getrennt sind und deshalb autonom funktionieren. Autonomie impliziert aber, dass in ihrem Verhältnis keine logikwidrigen Überschreitungen über diegetische Ebenen hinweg vorkommen. Allerdings brauchen Anachronien – wie bereits erwähnt – epistemische Träger, was gerade für Erzählungen am Rande der Achronie problematisch wird. Für dieses Grenzphänomen zieht Genette den Begriff der Syllepsē heran, der zwei Ereignisse zusammenfasst, ohne ihre temporale Relation zu bestimmen.³³ Im Kontext der Metalepse als Modell wird dabei deutlich, dass nicht nur – wie Genette an dieser Stelle ausführt – die Erzählzeit autonom ist, sondern auch, dass der Standardfall der erzählten Zeit als chronologisch ablaufende und messbare Zeit hinterfragt wird. Was hier in Frage gestellt wird, sind allerdings weniger diegetische Ebenen, sondern der zeitliche Ablauf einer diegetischen Ebene durch die Narration selbst.

Unter dem Aspekt der Dauer ist dabei in einigen Fällen die doppelte Zeitchkeit der Erzählung die notwendige Bedingung metaleptischer Verfahren, wie sich an Genettes Beispiel aus Balzacs *Illusions perdues* zeigen lässt.³⁴ Dort werden Erzählzeit und erzählte Zeit durch die temporale Konjunktion ‚während‘ enggeführt, sodass ein isochroner Zusammenhang ähnlich dem zeitdeckenden Erzählen suggeriert wird, aber dabei eigentlich getrennte diegetische Ebenen verbunden werden. Damit steht nichts weniger als die Autonomie der Narration zur Disposition, die sich hier – zumindest scheinbar – nach der temporalen Struktur der erzählten Welt richtet. Die Syllepsē ist dementsprechend – ebenso wie die Analepse und Prolepsē – ein metaleptisches Verfahren, indem sie die

³¹ Zu Anschlüssen und Erweiterungen der Zeitanalyse in der Narratologie vgl. Weixler/Werner 2015.

³² Vgl. zu dieser Durchlässigkeit Werner 2015.

³³ Vgl. Genette 1998, 58.

³⁴ Vgl. Genette 1998, 168.

Autonomie der Narration bezogen auf ihre Zeitgestaltung hervorhebt, aber die Heteronomie der Zeit auf der Ebene der Geschichte hinterfragt. Der Syllepsis begegnet Genette aber nicht nur unter dem Aspekt der Ordnung, sondern auch in seiner Untersuchung der Frequenz. Die iterative Erzählung fasst nämlich potenziell unendlich viele Ereignisse in einer einzigen Erzählung zusammen; diese iterativen Passagen sind den singulativen Szenen – zumindest „bis hin zu Balzac“³⁵ – untergeordnet. Sie bilden eine Art Hintergrund, vor dem dann singulative – und bedeutendere – Ereignisse geschehen. Die so produzierte Hierarchie der erzählten Ereignisse wird aber durch metaleptische Verfahren reflektiert und als Faktur entlarvt, weil sie mit der Verunsicherung der Erzählebene die synthetisierende Funktion destabilisieren, auf die jede iterative Erzählung basiert. Jede Iteration hängt von einer narrativen Funktion ab und weist zugleich darauf hin, dass dieser narrativen Funktion eine epistemologische Dimension zugrunde liegt. Indem metaleptische Verfahren somit – wieder mit Genettes Erzählfunktionen gesprochen – die Regiefunktion in Zweifel ziehen, verunsichern sie auch die Gewichtung der erzählten Ereignisse. Das geht so weit, dass die Erzählung nicht nur Zeiten, sondern auch Kausalitäten überspringen kann, wie bei Genettes Beispiel von Cortazars Erzählung, in der ein Mann von den Figuren eines Romans ermordet wird, den dieser gerade liest.³⁶ Die Lektüre des Romans und seine Handlungen ereignen sich – wie am Ende des Textes deutlich wird – parallel und nicht auf verschiedenen diegetischen Ebenen.

Wenn eine Figur von den Ereignissen in einem Roman umgebracht werden kann, den sie gerade liest, steht das Kausalgefüge eines Textes zur Disposition, das in den Erzähltheorien des achtzehnten Jahrhunderts besondere Beachtung gefunden hat. Blanckenburgs *Versuch über den Roman* stellt eine durchgehende Kausalkette gar ins Zentrum des Motivierungsgebotes seiner Romantheorie. Diese durchgehende kausale Motivierung bezieht sich weniger auf äußere als auf innere Handlung, gerät so aber in Konflikt mit einer finalen Motivierung, die für Blanckenburg klar teleologisch in der Perfektion der Figur liegt. Während Blanckenburg diesen Widerspruch nicht wahrnimmt, zeigt sich die eindeutige Parteinahme in der Positionierung gegen Eingriffe von höherer diegetischer Ebene: „Der Dichter selbst gehört gar nicht mit ins Ganze seines Werks; er wäre was außerordentliches, das gleichsam in den Gang desselben hineingriffe“.³⁷ Dieser Dichter in Blanckenburgs Sinn hat für den Roman zwei Funktionen, die auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt und mit unterschiedlichen epistemo-

³⁵ Genette 1998, 83.

³⁶ Vgl. Genette 1998, 167.

³⁷ Blanckenburg 1965, 339.

logischen Lizenzen ausgestattet sind: die des Schöpfers und die des Geschichtsschreibers. Nur so kann er den Kausal- und den Finalnexus garantieren und deshalb gilt bei Blanckenburg in besonderer Schärfe das Bilderverbot für jede Erzählinstanz. Als Vorläufer des objektiven Erzählens sind konsequenterweise auch Eingriffe durch den Erzähler unzulässig; die Erzählung hat sich vielmehr am Gang der Handlung zu orientieren. Prolepsen und Analepsen produzieren damit genauso wie Syllepsen als Variationen der Folge den Zusammenhang von Erkennen im Erzählen, indem sie die narrative Funktion als epistemologisch grundiert entlarven. Indem Blanckenburg in den beiden Funktionen des Erzählers – Schöpfer und Geschichtsschreiber – die Arbeitsteilung des Romans zwischen Erfinden und Erzählen kurzschließt, legt er aber nichtsdestotrotz seiner Theorie eine metaleptische Struktur zugrunde.

Genau umgekehrt verhält es sich bei Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*: Während Blanckenburg eine metaleptische Struktur veranschlagt, aber metaleptische Verfahren im Roman grundsätzlich untersagt, bedient sich Herder metaleptischer Verfahren, um eine kontinuierliche und keinesfalls metaleptische Struktur denken zu können. Denn Herders Geschichte der Menschheit versucht, zwischen Naturgeschichte und Kulturgeschichte zu vermitteln. Dafür braucht er Metaphern, am prominentesten die ‚Kette der Bildung‘ im neunten Buch seiner *Ideen*. Diese Metapher aber ist nur schwer herzuleiten: Wie ist eine Kette der Menschheit zu denken, wenn sich ihre einzelnen Stadien, ihre Übergänge und Kausalitäten der Erkenntnis entziehen, weil das erkennende Subjekt immer Teil der Kette ist? Kein (menschlicher) Ort des Erkennens ist also zu denken, der die Folge der Geschichte überblicken könnte. An dieser Stelle springt die Darstellung der Argumentation bei: Herder wechselt die Ebene durch eine Apostrophe, die aus zwei Appellen besteht. Während in einem ersten Schritt der eigentlich heteronome Mensch als Objekt der ‚Kette der Bildung‘ angerufen wird, die ‚Kette der Bildung‘ nicht zu verlassen, ruft Herder in einem zweiten Appell die ‚Kette der Bildung‘ selbst an. Damit verwendet Herder in der Darstellung seiner *Ideen* eine Metalepse, um die Kontinuität seiner Geschichte ohne Lücken und Übersprünge herzustellen. Dem erkenntnistheoretisch unlösabaren Evidenzmangel der Geschichtsphilosophie begegnet Herder also auf der Darstellungsebene.

4.4 Modus: Du sollst dein Wissen nicht überschreiten

Metaleptische Verfahren stellen also zwei Gebote der Narratologie in Frage, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine besondere Rolle spielen. Das Bilderverbot der Extradiegese unterlaufen sie, indem sie von der intra-

diegetischen Ebene auf die extradiegetische Ebene springen; das Gebot einer durchgehenden Kausalkette unterlaufen sie, indem sie den Zwischenschritt einer Kausalkette überspringen. Mit dem dritten Gebot steht nun einer der Punkte der Erzähltheorie zur Disposition, der am meisten Diskussionen ausgelöst hat: Du sollst dein Wissen nicht überschreiten. Für die fiktionale Erzählung gilt aber vermeintlich im Gegensatz zur faktuellen, dass sie die Lizenz hat, ihr Wissen zu überschreiten, und ohne diese Lizenz gar nicht denkbar ist.³⁸ Dass die Narratologie diese Grenzen des Wissens aber über Perspektive und Modus – die Regulierung der narrativen Information – in ihrer Systematik reflektiert, ist der Ausgangspunkt meiner Argumentation. Das lässt sich an Genettes Konzept der Fokalisierung zeigen. Anders als Stanzels einflussreicher Typenkreis trennt sie bekanntermaßen Aspekte der Stimme von Aspekten der Wahrnehmung – allerdings zu dem Preis, dass sie Wahrnehmung und Wissen miteinander vermengt.³⁹ Für Brüche in der Wahrnehmungs- und Wissensstruktur einer Erzählung prägt Genette die Begriffe der Paralipse und Paralepse. Während die Paralipse als intentionale Auslassung weniger Probleme für die Logik der erzählten Welt bereitet, stört die Paralepse als Informationsüberschuss die Perspektivierung enorm: In ihr überschreitet eine eigentlich limitierte Narration ihr Wissen, indem sie erzählt, was sie nicht wissen darf, weil sie es nicht wahrnehmen können. Unaufhebbare Paralepsen basieren so auf einer metaleptischen Struktur, indem sie sowohl Figurenwissen als auch Erzählebenen überspringen. Damit stellen sie die Metalepse als Integral her, weil sie auf die Epistemologie der narrativen Funktion hinweisen. Sie entsprechen dem, was Klimek in ihrer Systematisierung der Metalepse anhand phantastischer Literatur als absteigende Metalepse bezeichnet hat, da die Richtung der Überschreitung hier „von einem narrativen Niveau auf ein tieferes“ erfolgt.⁴⁰ Dabei wird deutlich, dass Fokalisierung ohne Stimme nicht denkbar ist – sie braucht notwendigerweise zwei Orte: einen Ort des Erzählens und einen Ort der Wahrnehmung.⁴¹ Als Beispiele führt Genette mehrere Stellen in Prousts *Recherche* an, wenn der extradiegetisch-homodiegetische Erzähler ‚Marcel‘ nicht nur die Grenzen des erzählten Ichs, sondern auch die Grenzen des erzählenden Ichs über-

38 Vgl. zu dieser fiktionstheoretischen Frage Zipfel 2001, 56–58; Bunia 2007, 172, 247f., 317, 373; Zipfel 2011, 109 f.

39 Dass das Wissen als definierende Kategorie der Fokalisierung problematisch ist, stellt Edmiston mit Blick auf französische Literatur des 18. Jahrhunderts fest. Vgl. Edmiston 1989, 738–743. Vgl. weiter Edmiston 1991.

40 Klimek 2010, 70. Allerdings können auch diese absteigenden Metalepsen Symptom einer Wissenskrise werden, indem sie auf die Grenzen des Wissens hinweisen. Das gesteht Klimek vor allem den aufsteigenden Metalepsen zu, die ich an der Systemstelle ‚Ort‘ behandle.

41 Vgl. Jannidis 2006.

schreitet, weil er mit dominanter, aber durch das erzählende Ich nichtsdestotrotz beschränkter Nullfokalisierung erzählt und damit nicht an das Wissen und die Wahrnehmung des erzählten Ichs gebunden ist. Diese Passagen müssen „für jeden Puristen des *point of view* einfach skandalös sein“, denn „[a]lllem Anschein nach kann der Beobachter zwar weder alles sehen noch alles hören, dafür aber sämtliche Gedanken erraten“.⁴² Genette hilft sich mit Vervielfältigung: Weil eine Kombination von zwei Fokalisierungen das System sprengen würde, konstatiert er „einfach zwei konkurrierende Codes [...], die zu zwei Wirklichkeitsebenen gehören, die – ohne sich irgendwo zu überschneiden – einander entgegengesetzt sind“.⁴³ Überschneidungen in den beiden Codes gibt es freilich in der Zuordnungsvorschrift, die sie erst hervorbringt und die hier über das erzählende Ich ‚Marcel‘ eine Anschauung erhält. Einen Stimmenwechsel – die nicht-hierarchische Duplikation der Stimme – sieht die narratologische Systematik dagegen nicht vor.

Eine Überlagerung von zwei – allerdings hierarchisch getrennten – Stimmen kann die Narratologie aber sehr wohl denken. Neben der qualitativen Modulation des Modus, die nach dem Kanal der Wahrnehmung fragt, behandelt Genette mit der Frage der Distanz die quantitative Modulation der narrativen Information.⁴⁴ Die erlebte Rede ist der Paradefall der Überblendung zweier Stimmen und spielt mit der Unentscheidbarkeit von Erzählerrede und Figurenrede. Damit widerlegt sie auch die Formel ‚Informant + Information = K‘, die Genette als mimetisches Grundgesetz für jede Erzählung als Ausgangsüberlegung eingeführt hat.⁴⁵ Denn hier sind sowohl der Informant als auch die Information gleichermaßen markiert und präsent; der Informant – die Erzählerstimme – tritt nicht hinter die Information und damit an dieser Stelle hinter die Gedanken der Figur zurück, sondern bleibt durch das Tempus und die dritte Person der Verbalphrase in der Erzählung präsent. Die so modulierte Distanz löst aber keine metaleptische Struktur aus, weil hier keine logisch getrennten Grenzen überschritten werden, solange die Zugangsbedingungen zu den Gedanken oder der Rede der Figur von Seiten der Erzählfunktion intakt sind, so lange also keine Paralepsis erfolgt. Distanz ohne Perspektive erzeugt darum keine strukturelle Metalepsis. Allerdings sind die unter dem Aspekt der Distanz behandelten Phänomene die Voraussetzung metaleptischer Verfahren und bieten gerade in der transponierten – insbesondere der erlebten – Rede dement sprechend leicht zu identifizierende Angriffsflächen.

⁴² Genette 1998, 148.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Genette 1998, 220.

⁴⁵ Vgl. Genette 1998, 222.

Dem Distanzmanagement zwischen dramatischem und narrativem Modus ist Engels Abhandlung *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung* gewidmet. Handlung besteht bei Engel – wie bei Blanckenburg – aus einer kausalen Folge, die aber durch einen intentionalen Handlungsträger (meist eine Figur) ergänzt und damit vermittelt werden muss. Diese Intentionen gilt es in einem literarischen Text transparent zu machen und das gelingt – so Engels Plädoyer – besser mit der Darstellung des Gesprächs. Denn das Gespräch erlaubt Rückschlüsse auf die Intentionen der Figur und kann so das Kausalgefüge direkter darstellen, als es ein Erzählerbericht vermag. Dieser Mechanismus gilt nicht für den – wohl immer unanschaulich zu denkenden – Erzähler, der nicht handelt, sondern erzählt; deshalb sind Rückschlüsse auf seine Funktion nicht erlaubt.⁴⁶ Das Gespräch dagegen ist Handeln im Reden; durch die Tendenz zur Isochronie ist diese Beziehung unmittelbarer als in der Erzählung, die vorwiegend von vergangenen Ereignissen berichtet und darum Sprünge macht, selektiert und synthetisiert: also die Kausalkette der Handlung eigentlich gefährdet. Dennoch ist das Gespräch auf die Erzählung angewiesen, weil der dramatische Modus die Handlung nur ohne Auslassungen oder Umstellungen und damit immer bloß vollständig zeigen kann. So lässt der dramatische Modus zwar Rückschlüsse auf den Handlungsträger zu, macht aber den Zielpunkt der Handlung nur ungenügend transparent. Ohne die Erzählung würde das Gespräch folglich nur Fragmente ohne übergreifenden Bogen darstellen. Die Erzählung alleine würde sich aber in Untersuchungen, Erläuterungen und Bemerkungen verlieren, sodass beide Darstellungsmodi aufeinander angewiesen sind und eine erstaunliche Arbeitsteilung eingehen, wenn es um die Informationsvergabe des narrativen Textes geht: Immer wenn es um unsicheres Wissen geht, wenn Reflexionen nötig werden, erfolgt der Einsatz des Erzählers. Eine Zwischenstufe wie die transponierte Rede zwischen dramatischem und narrativem Modus kennt Engel noch nicht; die Variation und Kombination der beiden Modi erlaubt es aber, die narrative Information möglichst effektiv zu gestalten. Die Gefahr des Erzählers sieht Engel bezeichnenderweise nicht in Paralepsen, sondern in Paralipsen, also Auslassungen der Handlung, die durch das Gespräch vollständig und unmittelbar dargestellt würden. Ohne diese Paralipsen allerdings würde der Text seine Wirkung verfehlen, weshalb Engel einen balancierten Einsatz nahelegt. Die Kausalkette der Handlung als das höchste Kriterium zur Bewertung einer Erzählung wird so – gemessen an Blanckenburg – stückweise relativiert.

Während Engel das Leistungsprofil des Erzählers in seinen beiden Modi – dem dramatischen und dem narrativen Modus – vermisst, will Kant in seiner

⁴⁶ Damit verhindert Engel Irritationen, wie sie Cohn unter dem Begriff ‚discordant narration‘ für unanschauliche, aber unzuverlässige Erzählinstanzen geprägt hat. Vgl. Cohn 2000.

Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht unter allen Umständen vermeiden, einen Roman zu schreiben. Dementsprechend schreibt er keine Geschichte, sondern stellt die Idee zu einer allgemeinen Geschichte dar. Dazu bedarf es bestimmter Distanzierungen und Abgrenzungen, die aber ausgegerechnet von literarischen Metaphern geleistet werden. Weil Kant keinen Roman schreiben will, braucht er das Theater als Metapher, um sich selbst als philosophischen Zuschauer der Geschichte zu inszenieren, obwohl er gleichzeitig Teil dieser Geschichte ist. Das Ziel der Geschichte zu bestimmen, stellt Kant aber vor enorme Schwierigkeiten, was sich in den zwei konfigierenden Strukturen des Textes – der linearen und der symmetrischen Disposition – zeigt. Denn mit der bürgerlichen Gesellschaft ist das Ziel der Geschichte keineswegs erreicht; sie muss international abgesichert werden. Dort allerdings verbürgt keine übergeordnete Macht die Durchsetzung des Rechts, sondern allein die kollektive Macht des Völkerbunds. Die Idee des Völkerbunds ist dabei vom Modus ihrer Darstellung abhängig. Die drei Alternativen des siebten Satzes explorieren weniger alternative Ideen zu einer allgemeinen Geschichte, sondern führen – unterstützt durch den Moduswechsel in den Klammern – auf Kants Idee hin. Wo er die Notwendigkeit seines Gedankengangs nicht herstellen kann, unterstreicht Kant ihre Zweckmäßigkeit mit dem Modus, in dem er seine Idee verpackt: mit Personifikationen, tendenziösen Klammern, rhetorischen Fragen und ungedeckten Behauptungen im Irrealis. Dabei nimmt der Text für sich dezidiert den philosophischen Überblick als einzige mögliche Perspektive in Anspruch, dessen Möglichkeit er aber erst auslotet und damit produziert. Kant überschreitet sein Wissen zwar, wenn er in die Zukunft der Geschichte blickt und nicht nur das Ziel der Geschichte bestimmt, sondern auch den Weg zu diesem Ziel vorhersagt und die Mechanismen dieses Weges definiert. Allerdings legt er – anders als Herder – den Gesichtspunkt dieser Überschreitung offen, indem er seine Möglichkeit reflektiert.

4.5 Zwischenfazit: Die epistemologische Funktion

Ohne Wiederholung ist Literatur nicht denkbar – darauf weist Jakobson mit seiner poetischen Funktion hin. Ohne Wiederholung ist auch Erzählen nicht denkbar – das macht Genette deutlich, wenn er seine narrative Funktion in Anlehnung an Jakobsons poetische Funktion konzipiert. Dass mit Funktion aber nicht nur eine einseitige Abhängigkeit der Erzählung von ihrer Erzählstimme indiziert ist, sondern ein wechselseitiges Zuordnungsverhältnis, macht Hamburger mit ihrem Funktionsbegriff deutlich, der verschiedene Zuordnungsvorschriften für einen narrativen Text abbildet und auf einen epistemologischen

Tab. 3: Systematik der narrativen Verfahren.

Integrale Funktion der Metalepse			
Systemstelle	Ort	Folge	Modus
Phänomen	Anschauung	Zusammenhang	Information
Grenze	Erzählebenen	Zeit- und Handlungsstruktur	Wissens- und Wahrnehmungsstruktur
Verfahren	Metalepse	Syllepse	Paralepse/Paralippe

Nenner bringt. Diese drei Schritte gliedern mein systematisches Argument; die Metalepse kann die Regeln dieser Zuordnungsvorschriften an den Stellen abbilden, wo sie nicht zu ignorieren sind. Nicht zu ignorieren sind sie an den Stellen, an denen die Wiederholung als narratives Prinzip die Grenzen der narratologischen Systematik überspringt. Dabei zeigt sich, dass an den Grenzen des Erzählers Probleme des Erkennens auftauchen: Die narrative Funktion ist epistemologisch strukturiert, was sich an den Systemstellen dieser Arbeit – Ort, Folge und Modus – beobachten lässt. An der Systemstelle des Ortes kann die Metalepse in Gestalt der narrativen Metalepse den Übersprung von Erzählebenen beschreiben; an der Systemstelle der Folge kann sie in Gestalt der Syllepse den Übersprung von Zeit- und Handlungsstruktur analysieren und an der Systemstelle des Modus kann sie als Paralepse bzw. Paralippe den Übersprung der Wissens- und Wahrnehmungsstruktur bezeichnen.

Auch wenn die strukturalistische Narratologie die Verbindung von Erkennen und Erzählen systematisch verdrängt, kehrt die Beziehung gerade für Erzähltexte des späten achtzehnten Jahrhunderts unwiderruflich wieder. Zeitgleich beschäftigt sich die proto-narratologische Erzähltheorie mit Fragen des Erzählers, denen sie gleichwohl andere Gewichtungen gibt, als dies etwa Genette circa 200 Jahre später tut. An den Grenzen dessen, was das Erzählen leistet, zeigt sich hier prominent die Frage nach dem Erkennen und seiner angemessenen narrativen Modellierung. Lessing konzipiert so den Ort des Erzählers radikal unanschaulich, indem er die Stimme abstrakt denkt. Die Funktion des Ortes übernimmt stattdessen, wie ich anhand des Fabelbuchs gezeigt habe, das narrative Arrangement, das verschiedene Erzählebenen gliedert: Abhandlungen, Metafabeln, Fabeln. Blanckenburg betont gegenüber dem Ort des Erzählers die Folge der Erzählung und formuliert sein Gebot der durchgehenden kausalen Motivierung. Diese gerät aber durchaus mit der finalen Motivierung in Konflikt, die Blanckenburg in der Perfektibilität der Figur – und mit ihr: des Lesers – sieht. Nur mit der funktionalen Differenzierung des Dichters

in Schöpfer und Geschichtsschreiber kann er diesem Widerspruch begegnen. Die Struktur dieser Differenzierung ist dann metaleptisch, wenn Erfinden und Erzählen auf zwei verschiedenen Ebenen durch das Motivierungsgebot kurzgeschlossen werden. Engel schließlich betont den Modus des Erzählens, indem er mit Gespräch und Erzählung zwei unterschiedliche narrative Darstellungsmodi vermisst. Das Leistungsprofil des Erzählens ergibt sich ausgerechnet in Abgrenzung zum dialogisch gedachten Gespräch, womit Engel die Fragen des narrativen und dramatischen Modus vorwegnimmt. Metaleptisch wird das narrative Informationsmanagement an den Grenzen der beiden Modi, wo Auslassungen in Gestalt von Paralipsen oder Überschüsse in Gestalt von Paralepsen das Kausalgefüge der Erzählung nicht bedrohen, sondern absichern.

Wo die proto-narratologische Erzähltheorie des späten achtzehnten Jahrhunderts an den Grenzen des Erzählens das Erkennen entdeckt, stoßen Reflexionen über die Epistemologie auf das Erzählen. Baumgartens Modell des *felix aestheticus* weist auf die Erzählfunktion in der ästhetischen Erkenntnistheorie hin. Die so genannten Fiktionsparagraphen bedienen sich dabei narrativer Darstellungsmittel – insbesondere der Wiederholung und Variation –, um ihr Argument zu führen. Dieses Darstellungsverfahren ist metaleptisch, weil es die Grenzen zwischen Argument und Beleg unterläuft. Den narrativen Prototyp des Erkennens findet Baumgarten dabei in der Fabel, die zur Heuristik des Erzählens avanciert. Herder arbeitet sich dagegen an der Frage der Folge ab. Um die ‚Kette der Bildung‘ – seine Metapher für die durchgehend motivierte Geschichte der Menschheit – denken zu können, ohne einen übermenschlichen Standpunkt einzunehmen, bedienen sich die *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* einer Metalepse. An der Stelle, an der sie ihrer epistemologischen Beschränkung nicht ausweichen können, apostrophieren sie den Gegenstand, anstatt ihn argumentativ herzuleiten. Kant stößt an der Frage nach der Vermittlung seiner *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* auf Mittel des Modus. Im siebten Satz des Textes überschlagen sich die mittelbaren Anteile der Darstellung. Um den Standpunkt eines philosophischen Überblicks zu konstruieren, bedarf die *Idee* einer radikal gesteigerten Mittelbarkeit, die sich in Personifikationen, tendenziösen Klammern, rhetorischen Fragen und ungedeckten Behauptungen im Irrealis zeigt.

Erkennen und Erzählen sind auf vielfältige Weise miteinander verbunden. Sie sind sowohl systematisch als auch historisch zwei Seiten derselben Medaille. Wenn ich im Folgenden diese Relation in Goethes frühen Erzählungen analysiere, nehme ich ein Diktum ernst, das die Goethe-Forschung jüngst formuliert hat: „Der Dichter Goethe wäre ohne den Naturforscher undenkbar“.⁴⁷ Gleiches

gilt allerdings umgekehrt: Die naturwissenschaftlichen Texte wären ohne die literarischen ebenfalls undenkbar. Die hier versammelten narratologisch-epistemologischen Studien ordnen – mit historisch spezifischem Interesse – Goethes narratives Frühwerk neu, indem sie es einerseits bis in die 1790er Jahre und damit um die Zeit erweitern, als wichtige naturwissenschaftliche Texte des Frühwerks entstanden. Andererseits ist die Basis dieser Neuordnung dezidiert die Ebene ihrer narrativen Darstellungsverfahren. Alle Texte – so die Hypothese – arbeiten sich an Fragen des Erkennens mit narrativen Mitteln ab und operieren an den Grenzen der in diesem Kapitel abgesteckten Erzähltheorie, die so den analytischen Fokus bestimmt. An ihren drei Systemstellen lassen sich literarische und naturwissenschaftliche Erzähltexte miteinander in einen produktiven und wechselseitigen Dialog setzen: An der Systemstelle des Ortes arbeiten sich sowohl die frühen geologischen Schriften als auch *Die Leiden des jungen Werthers* an der Frage nach dem Ort des Erkennens als einem Ort des Erzählens ab. An der Systemstelle der Folge fragen sowohl die biologischen Schriften als auch die verschiedenen Stufen der ersten beiden Texte zum Wilhelm Meister nach den Verknüpfungen von Ereignissen und dem Gegensatz von Kausalität und Finalität. An der Systemstelle des Modus lassen die frühen optischen Schriften durch ihre Erzählmodi Farben sehen sowie die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* in ihrem Management der Informationsvergabe eine Schule der perfekten Erzählung demonstrieren. Goethe schreibt keinen Text zweimal, wie David E. Wellbery mit dem Begriff der endogenen Form konstatiert.⁴⁸ Diese Feststellung lässt sich in der Perspektive dieser Arbeit dahingehend unterstützen, dass Goethe in jedem Text die Probe aufs Exempel macht. Wo die proto-narratologische Erzähltheorie an die Grenzen der strukturalistischen Narratologie führt, leistet die Metalepse als Modellbegriff die Zusammenführung von Erkennen und Erzählen. Goethe führt – deshalb ist sein Frühwerk so einschlägig – diese historische Erzählpraxis nicht nur auf das Feld der Literatur, sondern auch auf das Feld der Naturwissenschaft und profiliert nichts weniger als die Epistemologie des Erzählens.

48 Vgl. Wellbery 2014, bes. 19 f.

II Ort

Mit dem Begriff des Ortes fasse ich alle Relationen, die zwischen der Erzählung und ihrer Stimme entstehen. Unter Stimme verstehe ich mit Genette ein paradoxes Relationenbündel, weil sie sowohl den Ursprung als auch das Ergebnis ihrer Erzählung bezeichnet. Deshalb entspricht dem Ort des Erzählers stets ein Ort, von dem aus die erzählte Welt erkannt wird. Der Ort einer Erzählung ist damit das Ergebnis von Zuordnungsvorschriften, die zwischen einer Erzählung und ihrem vermeintlichen Ausgangspunkt produziert werden. Dieses Kapitel will zeigen, dass sich am Aspekt des Ortes ein gemeinsamer formaler Nenner zwischen Goethes frühen geologischen Schriften und den *Leiden des jungen Werthers* entdecken lässt. Denn beide Abteilungen inszenieren ähnliche epistemologische Probleme mit ähnlichen narrativen Mitteln. Den Ausgangspunkt dieser Probleme bildet die Frage des Ursprungs, die sowohl auf dem naturwissenschaftlichen als auch auf dem literarischen Feld an die Grenzen des Erkennens führt: Wo die geologischen Schriften die Frage nach dem Ursprung der Welt stellen, fragen die Briefromane nach dem Ursprung einer durch Gefühle verbürgten Subjektivität. Formal reflektieren die Erzählungen diese Probleme durch die metaleptische Modellierung ihrer Stimme, die nicht nur zum Ort des Erzählers, sondern auch zum Ort des Erkennens avanciert.

An dieser Stelle zeigt sich das Potenzial der vorgängig systematisch entwickelten historischen Narratologie. Dass die Stimme eben nicht nur der Ort des Erzählers, sondern auch der Ort des Erkennens ist, wertet Lessing als Ambivalenz der Stimme, die ausgerechnet in der Fabel durch anschauliche Darstellung die Erzählung vermitteln soll, statt den Lehrsatz symbolisch zu explizieren. Anschauliche Darstellung ist aber nur um den Preis der Unanschaulichkeit der Stimme zu haben, worauf Lessing mit einer signifikanten Komplikation der narrativen Struktur reagiert: Den auf Promythien und Epimythien verzichtenden Fabeln gibt er eine komplexe übergeordnete Struktur in Form des Fabelbuchs bei, das mit Metafabeln und Abhandlungen operiert. Die Komplexitätsreduktion der individuellen Fabel begleitet damit eine Komplexitätssteigerung ihrer übergeordneten Struktur. Dass diese Struktur ihre eigenen Brüche erzeugt, verwundert wenig; dass sie mit ihren Brüchen kalkuliert, indem sie die Fabel als mehrdeutigen Leitbegriff in den beigegebenen Abhandlungen modelliert, der sowohl den Lehrsatz als auch seine Darstellung bezeichnet, ist dagegen durchaus erstaunlich.

Diese Mehrdeutigkeit findet sich auch in Baumgartens Ästhetik, welche die Fabel als Prototyp der literarischen Epistemologie profiliert, weil sie Unwahrscheinlichkeit und Wahrheit verbindet. Die Fabel wird zu einem Materiallager für erzähltheoretische Begriffe, mit denen Baumgarten das Leistungsprofil der Literatur vermessen wird. Der *felix aestheticus* ist in dieser Bestimmung die Allegorie des Textes und im Besonderen eine Funktion der Stimme, weil er die nar-

rative Funktion figuriert und zugleich als epistemologische Funktion konzipiert. Um den *felix aestheticus* beschreiben zu können, greift Baumgarten selbst auf metaleptische Verfahren zurück: Ohne die rhetorische Metalepse ist der logische Schluss ungültig; das Erkennen ist damit genauso vom Erzählen abhängig wie umgekehrt.

Das Modell der Metalepse kann den Aspekt des Ortes im Kontext einer historischen Narratologie beschreiben, weil metaleptische Verfahren den Ort des Erzählens als Ort des Erkennens markieren. Sie tun dies genau an den Stellen, wo das Paradox der Stimme als Ursprung und Produkt des Erzählens zu Tage tritt. Das Verfahren, das dieses Paradox am offensichtlichsten ausstellt, ist die narrative Metalepse. Indem sie die diegetischen Ebenen verletzt, destabilisiert sie die von der narrativen Funktion produzierten Zuschreibungen. Die narrative Metalepse ist aber nicht das einzige metaleptische Verfahren, das den Ort des Erzählens als einen Ort des Erkennens markieren kann. Sie ist sowohl mit der rhetorischen Metalepse verbunden, als auch mit Apostrophen und analogiebildenden Figuren. Sie alle markieren die Epistemologie der narrativen Funktion.

1 Der Ort der Natur: Geologische Schriften

Goethes erstes naturwissenschaftliches Betätigungsgebiet ist die Geologie. Nachdem er sich bereits in Leipzig mit Physik und in Straßburg mit Chemie und Anatomie beschäftigt hat, nehmen seine naturwissenschaftlichen Bemühungen erst in Weimar Fahrt auf – ausgerechnet im ersten Weimarer Jahrzehnt, das bis heute als unproduktiv geschmäht wird. Wie die von der Forschung stets bemühten biographischen Dokumente und Goethes Mitarbeit in der Bergwerkskommission nahelegen, scheinen seine geologischen Forschungen zunächst lediglich darauf abzuzielen, den Ilmenauer Bergbau wiederzubeleben.¹ Ein Blick in die Texte widerlegt diese Vorannahme allerdings schnell; sie sind nur wenig dazu geeignet, dem Vorhaben der Bergwerkskommission auf die Sprünge zu helfen. Stattdessen geht es ihnen um das Erkennen der Natur. Dieses Erkennen stößt allerdings schnell an seine Grenzen, wenn es von der geologischen Beschreibung zu Thesen der Gesteinsbildung gelangt. Denn Geologie oder Geognosie, wie die Disziplin zeitgenössisch meist genannt wird,² zu betreiben, heißt im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert immer auch, den Ursprung der Welt zu erforschen.³ Dies ist vor allem der Fall, wenn es sich um das ‚Urgestein‘ Granit handelt, das am prominentesten von Georges-Louis Leclerc de Buffon *Les Époques de la nature* (1778) als Fundament der Welt gehandelt wird und so Einblicke in die Anfänge der Erdentstehung verspricht.⁴

Jedes Gestein und insbesondere der Granit haben also ihren Platz in der Geschichte – und diese Geschichte verlangt nach Geschichten. An der Stelle, wo das Erkennen der geologischen Objekte notwendig spekulativ wird, erfolgt der Einsatz des Erzählens. Narrativ sind die Texte dabei weniger, weil sie verschiedene Ereignisse in der Gesteins- und Erdentstehung miteinander motivierend verbinden, sondern vielmehr, weil sie am vermeintlichen Ursprung der Erde mit Positionen des Erzählens experimentieren. Goethes frühe geologische Schriften werden dadurch selbst zu einem Steinbruch der narrativen Stimme: Sie suchen einen Ort, von dem aus die geologischen Objekte nicht nur beschrieben, sondern auch ihre Entstehung erklärt werden kann. Diese Suche nach einem Ort des Erzählens, der zugleich ein Ort des Erkennens ist, hängt von meta-leptischen Verfahren ab. Denn alle Texte unterlaufen – in unterschiedlichen Gewichtungen – die Leitdifferenzen der narratologischen Kategorie der Stimme:

¹ Vgl. Gnam 2001, 79–82; Engelhardt 1997, 245–247; Engelhardt 1982, 169–179.

² Vgl. Gnam 2001, 80; Braungart 2009.

³ Vgl. Braungart 2005, 159–164; Braungart 2000, 108–110; Görner 1995, 53; Busch 1994.

⁴ Vgl. Wyder 2008, 137; vgl. dazu auch Goethes Text *Epochen der Gesteinsbildung* (MA 2.2, 509–511).

Tab. 4: Korpus der naturwissenschaftlichen Texte in II.1.

1.1 Voraussetzungen	1.2 Denken in Differenzen	1.3 Das Urgestein erzählen
<i>Die Natur</i> (1782/83)	<i>Naturlehre</i> (1789)	<i>Granit I</i> (1784)
<i>Studie nach Spinoza</i> (1784/85 bzw. 1788/89)	<i>Antwort</i> (1789)	<i>Granit II</i> (1785)

Weder sind ihr Standpunkt oder ihr Zeitpunkt eindeutig zu bestimmen, noch sind ihre Stellung zum Erzählgegenstand zweifelsfrei oder ihre Aussageinstanzen zu determinieren. Diese metaleptischen Störungen interpretiere ich nicht als Fehler der Erzählungen. Im Gegenteil untersuche ich ihre Funktion für die epistemologische Struktur der Texte. Jede metaleptische Übertretung – so die These dieses Kapitels – entwirft einen bestimmten Zugriff auf den Gegenstand der Erzählungen, der die Grenzen des Erkennens nicht überspielt, sondern narrativ ausstellt.⁵

Die Voraussetzung von Goethes geologischen Schriften sind naturphilosophische Übungen, die einen metaleptischen Standpunkt und ein dementsprechendes Erzählerfahren veranschlagen, um auf die Objekte der Natur zugreifen zu können. Dieser naturphilosophische Ausgangspunkt soll in einem ersten Schritt in den Texten *Die Natur* (1782/83) und *Studie nach Spinoza* (1784/85 oder 1788/89)⁶ analysiert werden (1.1). Mein Lektürevorschlag besteht darin, die Texte nicht als gleichsam zu überwindende Vorstufe der späteren naturwissenschaftlichen Texte zu lesen, sondern als erstes Experimentierfeld der narrativen Verfahren, die später keineswegs aufgegeben, sondern ihren Gegenständen entsprechend neu konfiguriert werden. In einem zweiten Schritt analysiere ich mit der *Naturlehre* (1789) und ihrer *Antwort* (1789) einen frühen Text, in dem Goethe sein System der Natur ausgerechnet in Briefform darlegt (1.2). Am Anfang dieses Systems steht das ‚Urgestein‘ Granit, das ich drittens in den Texten *Granit I* (1784) und *Granit II* (1785) untersuche (1.3). Hier erhalten Goethes frühe Überlegungen zur Naturwissenschaft erstmals einen konkreten Gegenstand und zeigen gleichzeitig in ihren narrativen Verfahren über topologische Metaphern buchstäblich, dass sie nach einem Ort des Erkennens suchen, der nur mittels metaleptischer Verfahren entworfen werden kann.

⁵ Damit muss auch die weitverbreitete Periodisierung in Goethes naturwissenschaftlichen Texten zumindest befragt werden, nach der sich Goethe in den 1780er Jahren primär mit Klassifizierung beschäftigt hat, um dann in den 1790er Jahren Technologien des Beobachtens ins Kalkül zu ziehen (vgl. exemplarisch Gailus 2012, 148 f.).

⁶ Die Datierung der Entstehung erweist sich vor dem Hintergrund, dass die *Studie nach Spinoza* erst 1891 gedruckt wurde, als schwierig. Vgl. MA 2.2, 877; Wenzel 2012, 238 f., 646.

1.1 Voraussetzungen: Zwischen Naturphilosophie und Naturwissenschaft

Goethes frühe naturwissenschaftliche Schriften bewegen sich auf der Grenze zwischen Naturphilosophie und Naturwissenschaft. Eckart Förster hat kürzlich gezeigt, dass diese Grenze nicht als Schwelle im Sinne einer modernen Ablösungsbewegung zu verstehen ist: Die frühen naturwissenschaftlichen Texte verabschieden nicht einfach naturphilosophische Methoden, um anschließend ausschließlich mit strikt naturwissenschaftlichen Herangehensweisen zu operieren.⁷ Stattdessen vermitteln sie zwischen Naturphilosophie und Naturwissenschaft in ihrem Versuch des anschauenden Denkens, indem sie sich zwar nicht mit naturphilosophischer Spekulation zufriedengeben, aber deshalb das Erkenntnisinteresse der Naturphilosophie keineswegs fallen lassen. Denn die Naturphilosophie unterscheidet sich von der Naturwissenschaft um 1800 vor allem durch ihr unterschiedliches Schließverfahren. Dementsprechend analysiert Förster das Verfahren, das bei Goethe sowohl naturphilosophisch – von der Ursache auf die Wirkung bzw. vom Allgemeinen auf das Besondere – als auch naturwissenschaftlich – von der Wirkung auf die Ursache bzw. vom Besonderen auf das Allgemeine – schließt.⁸ Diese kombinierende Methode des anschauenden Denkens hat aber einen entscheidenden Nachteil, der ihre Vermittlung betrifft. Zwar erfasst sie „das Ganze als Ganzes“, das Ergebnis des Denkens ist auf den Begriff zu bringen und ohne größere Probleme kommunizierbar; gleichzeitig ist dieses Ergebnis aber „nicht mittels diskursiven Denkens erfahr- oder beurteilbar“.⁹ Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach der Vermittlung dieses anschauenden Denkens, das nicht unabhängig von seiner Darstellung zu denken ist, weil erst seine Abbildung den epistemologisch grundierten Erfahrungsprozess beurteilen lässt. Pointierter formuliert: Ohne Darstellung gibt es keine Erkenntnis im Sinn des anschauenden Denkens. Das Mittel der Wahl sind meta-leptische Verfahren, die in den zu analysierenden Texten unterschiedlich eingesetzt werden, um mit Aporien, Paradoxa und Unsicherheiten im Erkenntnisprozess umzugehen. Zwei Texte veranschaulichen diese Abhängigkeit von der Darstellung, wenn es um Goethes naturphilosophisches und naturwissenschaftliches Projekt geht: *Die Natur* und *Studie nach Spinoza*. Beide Texte verbindet, dass ihre Autorschaft umstritten ist. Nichtsdestotrotz geben sie Goethes frühe

⁷ Vgl. Förster 2014, 44 f.

⁸ Vgl. Förster 2014, 45 f. Zu den Implikationen im Hinblick auf den intuitiven Verstand vgl. Wellbery 2012.

⁹ Förster 2014, 54. Damit radikalisiert Förster einen Befund der neueren Forschung, die sich dieser Frage intensiv widmet. Vgl. Heusser 2000; Breidbach 2011, bes. 30.

naturwissenschaftliche Thesen so pointiert wieder, dass die Forschung übereingekommen ist, die beiden Texte in Goethes Gesamtausgaben aufzunehmen.¹⁰

Die Natur ist der früheste Text zu einer allgemeinen Naturlehre, den die Goethe-Gesamtausgaben verzeichnen. Seine Autorschaft war lange ungeklärt, obwohl das Goethe-Handbuch in seinen Supplementen mittlerweile davon ausgeht, dass der Text nicht von Goethe, sondern von dem Schweizer Theologen Georg Christoph Tobler stammt.¹¹ Überliefert ist die Handschrift von Goethes Schreiber Seidel mit Goethes eigenhändigen Korrekturen im Vorfeld der anonymen Publikation im 32. Stück des *Tiefurter Journals*, das Ende 1782 oder Anfang 1783 erschienen ist. Auch der Titel wechselt mehrmals: Während das *Tiefurter Journal* noch „Fragment“ setzte, titeln Eckermann und Riemer für Goethes Werkausgabe letzter Hand „Die Natur. Aphoristisch. (Um das Jahr 1780.)“. Nicht zuletzt die Aufnahme in die Werkausgabe und Goethes in diesem Kontext erschienene *Erläuterung* haben dazu geführt, dass der kleine Text bereits früh größere wissenschaftliche Beachtung gefunden hat.¹² Diese Karriere führt ihn gar in die 1869 erschienene Gründungsausgabe der heute noch führenden Wissenschaftszeitschrift *Nature*, wo er in der Übersetzung von T. H. Huxley unter dem Titel „Nature: Aphorisms by Goethe“ zum Programm einer neuen wissenschaftlichen Plattform avanciert.¹³

Im Kontext von Goethes frühen naturwissenschaftlichen Schriften ist der Text aber nicht nur durch sein Konzept der Natur von fundamentalem Interesse, sondern besonders aufgrund seiner Darstellungsverfahren. Sie inszenieren eine bestimmte epistemologische Konfiguration, die es im Folgenden zu analysieren gilt. Denn weder die Klassifizierung als Aphorismensammlung noch als „Skizze“¹⁴ oder „Rhapsodie“¹⁵ beschreiben das dezidiert narrative Potenzial dieses Textes, weil er in seinem Verlauf verschiedene Stimmen erprobt, die sich sukzessive individualisieren. Gleichzeitig kennzeichnet den Text eine Struktur von Wiederholung und Variation, die seine einzelnen Sätze in einen stärkeren Zusammenhang stellt, als es die Klassifikation als ‚Aphorismen‘ nahelegt. Durch

10 Vgl. Wenzel 2012, 237 f. Die Münchener Ausgabe hält die Autorschaft dagegen noch für ungeklärt (vgl. MA 2,2, 477).

11 Vgl. Wenzel 2012, 237. Bereits Morris entwickelt in seinem Kommentar von 1905 eine vor dem Hintergrund zeitgenössischer Autorschaftstheorien durchaus interessante Hypothese, dass Tobler „eine Art phonographisches Talent gewesen sei“ (zit. Beutler 1909, 121) und Goethe durch die Niederschrift des Aufsatzes gewissermaßen seine Stimme geliehen hat. Vgl. Dainat 2004; Hering 1927.

12 Vgl. FA 25, 862f.

13 Huxley 1869.

14 Breidbach 2011, 30.

15 LA II, 1B, 1107.

Wiederholung und Variation verfährt der Text insofern metaleptisch, als er die Frage nach einem möglichen Standpunkt der Naturerkenntnis am Ende durch die Thematisierung seiner Stimme explizit verweigert und die Ebene wechselt. Katalysator dieses Ebenenwechsels sind nicht zuletzt die abundanten Verweise auf religiöse Intertexte, die schließlich zum Ende des Sprechens über Natur führen, das seinerseits in einem imaginären Sprechen der Natur aufgeht.

Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen – unvermögend aus ihr herauszutreten, und unvermögend tiefer in sie hinein zu kommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen. (MA 2.2, 477)

Der Text beginnt mit einem Ausruf, der durchaus als Anruf interpretiert werden kann. Dergestalt exklamatorisch setzt *Die Natur* in einer Reihe von Negationen eine erkenntnistheoretische Falle in Szene: Die kollektivierte Aussageinstanz ist von der Natur umstellt und darum vor allem „unvermögend“, ihren Platz und damit ihre epistemologische Position zu verändern bzw. zu verbessern, wie die Reihe von Negationspartikeln unmissverständlich klarmacht. In der Metapher des Tanzes ist es eindeutig, wer hier wen führt; der Aufforderung zum Tanz nicht nachzukommen, ist keine Option; und dem Tanz zu entkommen heißt, mit fatalen Konsequenzen „ihrem Arme [zu] entfallen“. Was der Text anschließend inszeniert, ist genau ein solcher Tanz von Bewegung und Gegenbewegung; sein Motor ist das Paradox, worin auch die narrative Qualität des Textes besteht. Denn *Die Natur* erzählt keine Geschichte mit einer doppelten temporalen Struktur; der Text arrangiert Ereignisse nicht in einer zeitlichen Folge, die unabhängig von der Erzählzeit funktioniert. Vielmehr erprobt *Die Natur* in aphoristischen Volten verschiedene Positionen, von der aus eine Geschichte erzählt werden könnte. Dabei wechseln die Aussageinstanzen von der ersten Person Plural über die dritte Person Singular zur ersten Person Singular: Sie verengt sich also vom umgreifenden ‚wir‘ über das unpersönliche ‚sie‘ und das noch unpersönlichere ‚man‘ zum individuellen ‚ich‘.

Diese Entwicklung vollzieht sich in 29 Absätzen, wobei der erste und der letzte Absatz einen Rahmen bilden. Die 27 gerahmten Absätze sind in sich antithetisch organisiert und behandeln jeweils ein Paradox; die häufigste Konstruktion ist adversativ und benutzt die Adverbien ‚aber‘ und ‚doch‘. Die Antithesen werden dabei nicht auseinander entwickelt; es ist keine argumentative Reihe erkennbar, wohl aber sind Wiederholungen und Variationen zu konstatieren. Mit der Antithese greift *Die Natur* auf eine Gedankenfigur zurück, die für Roland Barthes die beständigste Figur der Rhetorik ist, weil sie als „die Figur des Unsühnbaren“ jede Verbindung der beiden oppositionellen Terme unterläuft und

trotzdem in der Paradoxie oder „Wortallianz“ vollzieht.¹⁶ An dieser anfänglichen Spannung arbeitet sich der Text ab und hinterfragt somit auch die „Glaubwürdigkeit“ seiner Stimmen, die hier immer vor allem die Funktion haben, die Natur zu erkennen.¹⁷ Die erste Antithese „Alles ist neu und doch immer das Alte“ (MA 2.2, 477)¹⁸ wird dynamisierend variiert zu: „Es ist ein ewiges Leben Werden und Bewegen in ihr und doch rückt sie nicht weiter.“ (ebd.) Schließlich greift der vorletzte Absatz diese Opposition wieder auf, indem er sie personalisiert: „Jedem erscheint sie [die Natur, SM] in einer eigenen Gestalt. Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen und ist immer dieselbe.“ (MA 2.2, 479) Mit dieser losen Reihe von Antithesen, die sich varierend durch den Text ziehen, bildet *Die Natur* bezeichnenderweise genau das aus, was Barthes als die Fortsetzung des Skandals der Antithese in der Paradoxie bezeichnet: den „Erzähler“, der „an der inneren Abgrenzung der Adversion, auf der Mauer der Antithese“ die Tabuverletzung personifiziert.¹⁹ Dementsprechend zeigt sich am Ende des Textes, dass die Aussageinstanz ihre Verengung vom ‚wir‘ zum ‚ich‘ sogar noch radikalisiert, indem sie sich zur Funktion der Natur stilisiert: „Ich sprach nicht von ihr. Nein was wahr ist und was falsch ist alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst.“ (MA 2.2, 479)

Damit ist der Text nicht nur ein Hymnus an die Natur,²⁰ sondern auch ein Hymnus der Natur, den die Natur sich selbst singt. Der Ort, von dem aus die Natur beschrieben werden kann, liegt in der Natur selbst. Analog dazu ist die Stimme, die erzählt, ebenfalls zumindest imaginativ die Stimme der Natur. Damit diese Vorstellung eine Anschauung erhalten kann, bedient sich der Text eines metaleptischen Verfahrens, das von der erzählten Natur zu einer erzählenden Natur führt. Die sukzessive Verengung der Aussageinstanz mündet also in einer Entdifferenzierung von Ich und Natur. Vorbereitet und verstärkt wird diese metaleptische Entdifferenzierung durch intertextuelle Bezüge, die *Die Natur* im Laufe des Hymnus veranschlagt. Dass mit Tobler der vermutliche Autor ein Theologe ist, kann als erstes Indiz für theologische Intertexte gewertet werden, selbst wenn Gott mit keinem Wort Erwähnung findet.²¹ Spätestens im 24. Absatz sind diese auch ohne Rekurs auf den vermeintlichen Urheber nicht mehr zu

16 Barthes 1987, 31 f. Vgl. auch Groddeck 2008, 195 f.; Lausberg 2008, §§ 787–807.

17 Groddeck 2008, 196.

18 Bereits die ältere Forschung liest diese Antithese darüber hinaus sogar als Schlüsselstelle zu Goethes späteren naturwissenschaftlichen Schriften. Vgl. Schneider 1908, 273.

19 Barthes 1987, 32.

20 Vgl. Schneider 1908, 257–281.

21 Vgl. LA II, 1B, 1108–1110. Daneben haben vor allem Verweise auf Shaftesbury und die antike Orphik Forschungsenergie gebündelt. Vgl. Kistler 1954, 383–389.

übersehen: „Sie hat keine Sprache noch Rede, aber sie schafft Zungen und Herzen durch die sie fühlt und spricht.“ (MA 2.2, 479) Mit diesem freien Verweis auf Psalm 19,4 stellt der Text die Verbindung der Natur als Werk Gottes zu ihrem Schöpfer her. Damit kann die Natur zum Gegenstand des Lobpreises werden, ja der Lobpreis ist selbst Teil der Natur. Aus der erkenntnistheoretischen Falle des Anfangs mit ihren Grenzen des Erkennens wird so ein privilegierter Zugang zur Natur, der allerdings – das ist die Pointe – bestimmte narrative Verfahren in Form einer spezifischen Stimme braucht. Genau an dieser Stelle wird die Natur zur *natura naturans*, Schöpfer und Schöpfung zugleich, die darüber hinaus keine Zeit außer der Gegenwart kennt:

Sie ist alles. Sie belohnt sich selbst und bestraft sich selbst, erfreut und quält sich selbst. Sie ist rauh und gelinde, lieblich und schröklich, kraftlos und allgewaltig. Alles ist immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit. Sie ist gütig. Ich preise sie mit allen ihren Werken. Sie ist weise und still. Man reißt ihr keine Erklärung vom Leibe, trutzt ihr kein Geschenk ab, das sie nicht freiwillig gibt. Sie ist listig aber zu gutem Ziele und am besten ist's ihre List nicht zu merken. (MA 2.2, 479)²²

Der Text wechselt hier zum ersten Mal in die erste Person Singular; damit ist das Ende der Entwicklung seiner Erzählfunktionen erreicht. Weil er sich so einerseits in Antithesen weigert, einen genauen Standpunkt zu bestimmen, von dem aus die Natur erkannt und erzählt werden kann, andererseits aber über die biblischen Intertexte und seine zunehmend personalisierten Erzählfunktionen die Möglichkeit eines solchen Punktes andeutet, zeigt sich die Schwellenposition des Textes. Mit der Grundfigur der Antithese geht die spezifische Zeitlichkeit des Textes einher, die Narrativität nicht durch doppelte temporale Sequenzialität herstellt, sondern radikale Gegenwart inszeniert. Gegenwart meint in diesem Zusammenhang, dass *Die Natur* eine Stimmenfindung in Gang setzt, an deren Ende die erste Person Singular steht, die aber mit der Auflösung der Differenz von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt einhergeht.

Dieses Verfahren verschärft sich in Goethes *Studie nach Spinoza*, welche die Grenzen der Erkenntnis als willkürliche und souveräne Begrenzung der Erkenntnis zur „Gnade der Natur“ (MA 2.2, 482) umdeutet. Dieser Schluss, der mit der Erwähnung Gottes expliziert, was *Die Natur* in ihren biblischen Intertexten nur andeutet, ist hier durch den Konjunktiv verstärkt allerdings deutlich ironisch zu lesen, wie es der Kommentar der Münchener Ausgabe nahelegt und die Leopoldina-Ausgabe als Möglichkeit zumindest zulässt.²³ Im Kontext der frühen naturwissenschaftlichen Schriften, die zunächst den Ort bestimmen

²² Vgl. dazu die ‚List der Natur‘, die bei Kant eine größere Rolle spielt (siehe Kap. I.3.4).

²³ Vgl. MA 2.2, 876 f.; LA II, 1B, 1127.

müssen, von dem aus erkannt werden kann, ist diese Interpretation erklärungsbedürftig. Wie also kommt die *Studie* dazu, die Beschränkung zu diskreditieren, wenn sie diese doch zu Beginn als Voraussetzung der Erkenntnis postuliert? Meine diesbezügliche These dazu greift auf der Ebene ihrer Darstellungsverfahren: Denn mithilfe von metonymischen Ketten, die sich zu zirkulären, qua Analogie operierenden Schlüssen verbinden, erkundet der Text die Grenzen der Erkenntnis. Dementsprechend will ich zeigen, dass die *Studie* als eine frühe Näherung an eine epistemologische Fragestellung gelesen werden kann, die bereits Wilhelm Dilthey als einen ihrer ersten Kommentatoren beschäftigt hat: Wie können die Grenzen der Erkenntnis ausgelotet werden?²⁴

Bereits der Titel, der allerdings nicht von Goethe selbst stammt,²⁵ weist eine ironische Deutung zumindest nicht von sich, indem er die Mehrdeutigkeit zwischen Nachfolge und Abgrenzung zum Programm macht: „*Studie nach Spinoza*“ kann erstens heißen, dass Goethe Spinozas Ideen folgt, aber zweitens auch, dass Goethe Spinozas Ideen überwunden glaubt und nun an sie anknüpft. Die spärliche Forschung scheint die erste Deutung zu bevorzugen, schließt aber die zweite Deutung nicht aus, wenn etwa Dilthey prominent behauptet: „Goethe war niemals Spinozist“.²⁶ Horst Lange radikalisiert diese Deutung noch – zumindest für den vorliegenden Text – und spricht der *Studie* bis auf ihren Titel Referenzen zu Spinozas Ideen rundweg ab,²⁷ auch wenn Jutta Eckle diese Referenzen genauer verfolgt.²⁸ Die Frage, die sich mir im Kontext dieser Analyse stellt, lautet allerdings nicht: Wie steht Goethe zu Spinoza? Vielmehr frage ich nach den narrativen Verfahren, mit denen der Text die Grenzen des Erkennens auslotet. Auch hier lassen sich metaleptische Verfahren konstatieren, allerdings in einer doppelten Konstellation. Erstens springt die *Studie* in ihrem Erkenntnisobjekt zwischen der Ordnung der Dinge und der Ordnung des Einzeldings. Damit allerdings impliziert sie eine folgenreiche Analogie, die von der Verbindung der Einzeldinge abhängt und die der Text nicht kausal begründet, sondern als Kontiguität beschreibt. Der Schlüssel zu Grenzen des Erkennens ist also die Metalepsis, die sich rhetorisch als Metonymie realisiert und schließlich von einer im weitesten Sinn pantheistischen Naturauffassung zu einer ästhetischen Naturerkenntnis springt.

²⁴ Vgl. Dilthey 1894, 320 f.

²⁵ Vgl. LA II, 1B, 1116.

²⁶ Dilthey 1894, 333.

²⁷ Vgl. Lange 2011, 20.

²⁸ Vgl. LA II, 1B, 1116–1127. Vgl. darüber hinaus für einen Überblick zu Goethes Spinoza-Rezeption: Bollacher 1998; Amrine 2011.

Der Text lässt sich in vier Teile gliedern:²⁹ Seinen Einstieg bildet die Gleichsetzung der Begriffe von Dasein und Vollkommenheit,³⁰ die zum dritten und entscheidenden Begriff – der Unendlichkeit – führt: „Der Begriff vom Dasein und der Vollkommenheit ist ein und eben derselbe, wenn wir diesen Begriff so weit verfolgen als es uns möglich ist so sagen wir daß wir uns das Unendliche denken.“ (MA 2.2, 479) Bereits im ersten Satz werden die Grenzen des Erkennens zur Bedingung („so weit [...] als es uns möglich“), um die initiale Setzung zu extrapolieren und im Status einer Aussage („so sagen wir“) zu relativieren. Der zweite Satz weist auf diese Unmöglichkeit explizit hin, vollzieht aber die Gleichsetzung in umgekehrter Reihenfolge nach: „Das Unendliche aber oder die vollständige Existenz kann von uns nicht gedacht werden.“ (MA 2.2, 480) Über eine metonymische Reihe verbindet der Text also Dasein, Vollkommenheit, Unendliches und vollständige Existenz, um dann die in jedem Fall notwendige Beschränkung auf eine der beiden Seiten der Erkenntnis zu verschieben: auf das Erkenntnisobjekt oder das Erkenntnissubjekt. Unendliches mit beschränktem Geist zu denken heißt also, die eigene Beschränkung zu erkennen und damit die Richtung des Erkennens vom Objekt auf sich selbst als erkennendes Subjekt umzulenken. Das hält die *Studie* im zweiten Abschnitt freilich nicht davon ab, Aussagen über das Unendliche zu treffen und es in Relation zum beschränkten Einzelding zu setzen. Dass dieses beschränkte Einzelding kein Teil des Unendlichen ist, sondern am Unendlichen teilnimmt, also in einer Beziehung zum Unendlichen steht, leistet an dieser Stelle die Metonymie in einer Bedeutungsverschiebung zwischen ‚Teile haben‘, ‚Teile sein‘ und ‚Teil nehmen‘:

Man kann nicht sagen daß das Unendliche Teile habe.

Alle beschränkte Existzenen sind im Unendlichen sind aber keine Teile des Unendlichen sie nehmen vielmehr Teil an der Unendlichkeit. (MA 2.2, 480)

Damit folgt auch der zweite Abschnitt der *Studie* der Struktur von Setzung, Erläuterung und Schlussfolgerung, die einen Kausalzusammenhang zwischen beschränkten Einzeldingen ablehnt und stattdessen die Kette der Dinge auf Anlässe im Sinne von Gelegenheiten (*occasiones*) begründet: „[E]s also scheint daß ein Ding vom andern hervorgebracht werde welches aber nicht ist, sondern ein lebendiges Wesen gibt dem andern Anlaß zu sein und nötigt es in einem bestimmten Zustand zu existieren“ (ebd.). Ein Ding gibt also lediglich den Anlass für ein nächstes, begründet es aber nicht.

²⁹ Vgl. Dilthey 1894, 333.

³⁰ Dass damit ein spinozistischer Grundsatz des Frühwerks ausgedrückt ist, betont Bollacher an prominenter Stelle. Vgl. Bollacher 1969, 237 f.

Mit diesem Plädoyer für eine Kontiguität, die nicht auf Kausalität beruht, beschreibt der Text zugleich sein Verfahren, das die Naturerkenntnis nicht durch Schlüsse begründen will, sondern den Zusammenhang der Dinge metaleptisch aus dem Unendlichen postuliert. Metaleptisch ist dieses Postulat, weil es Kausalität überspringt und stattdessen verschiedene Orte setzt, von dem aus die Natur erkannt werden könnte. Weil dieses Postulat aber nicht begründet werden kann, wie der erste Abschnitt bereits gesetzt hat, widmet sich der dritte Abschnitt folglich dem Einzelding, genauer: dem lebendigen Einzelding. Dabei steht im Vordergrund, wie dieses Einzelding zu erkennen ist. Messverfahren werden als „grobe Handlung“ diskreditiert, und der einzige „Maßstab“ zur Erfassung eines Einzeldings wäre in ihm selbst zu finden (ebd.). Dieser aber entzieht sich den Sinnen, was Goethe mit einem Vergleich aus der Geometrie veranschaulicht.³¹ Anschließend wiederholt die *Studie* die Analogie, die sie bereits mit der Beziehung von Einzelding und Unendlichem eingeführt hat. Auf der Ebene des Einzeldings postuliert der Text also ein analoges Verhältnis zwischen Teil und Ganzem. Was damit in der Ordnung der Dinge bereits als Hilfsinstrument der Erkenntnis veranschlagt wurde, wird nochmals auf der Ebene der Ordnung des Einzeldings postuliert. Dabei können aber „weder die Teile zum Maß des Ganzen noch das Ganze zum Maß der Teile angewendet werden“ (ebd.). So ist die Analogiebildung vorläufig abgeschlossen und die metonymische Reihe von Teilnahme und Teilhabe kann variierend wiederholt werden:

[...] so nimmt wie wir oben gesagt haben ein eingeschränktes lebendiges Wesen Teil an der Unendlichkeit oder vielmehr es hat etwas Unendliches in sich wenn wir nicht lieber sagen wollen daß wir den Begriff der Existenz und der Vollkommenheit des eingeschränktesten lebendigen Wesens nicht ganz fassen können und es also eben so wie das Ungeheure Ganze in dem alle Existenzen begriffen sind für unendlich erklären müssen. (MA 2.2, 480 f.)

Selbst im organischen Einzelding das Ganze fassen zu wollen, übersteigt also die Grenzen der Erkenntnis, der Ebenenwechsel von der Relation der Dinge zur Relation im Ding führt in dieselbe Aporie.

Wie aber ist nun trotz dieser Aporien die Natur zu erkennen? Der vierte Abschnitt schlägt eine ästhetische Form der Naturerkenntnis vor, die Spinoza – folgt man Eckles Kommentar der Leopoldina-Ausgabe – spätestens hier definitiv verlässt und auf Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* zurück-

³¹ Dass sich „das Maß des Diameters“ (MA 2.2, 480) sehr wohl auf die „Peripherie“ (ebd.) des Zirkels anwenden lässt, ist bereits zu Goethes Zeit durchaus bekannt und hat etwa ins Brockhaus-Conversations-Lexicon von 1811 unter dem Titel „Quadratur des Zirkels“ Eingang gefunden. Vgl. Brockhaus 1811, 304 f.

greift.³² Das Ganze des organischen Einzellebewesens oder das ungeheure Ganze des Unendlichen ist zum Attribut der Erkenntnis geworden. Nachdem die „Seele“ die Menge an Dingen und ihre Relation geordnet, Verbindungen produziert und gemäß der „Natur und unsrer Art zu denken und zu empfinden“ (MA 2.2, 481) beschränkt hat, spielt Goethe die erhabene und die große Erfahrung durch:

Wird die Seele ein Verhältnis gleichsam im Keime gewahr dessen Harmonie wenn sie ganz entwickelt wäre sie nicht ganz auf einmal überschauen oder empfinden könnte so nennen wir diesen Eindruck erhaben, und es ist der herrlichste der einer menschlichen Seele zu teile werden kann.

Wenn wir ein Verhältnis erblicken welches in seiner *ganzen* Entfaltung zu überschauen oder zu ergreifen das Maß unsrer Seele eben hinreicht dann nennen wir den Eindruck groß. (MA 2.2, 481, Herv. SM)

Damit wird auch das Vermessen, das Goethe noch im dritten Abschnitt als grobe Handlung epistemologisch diskreditiert hat, zur Vermessung der Seele als Erkenntnisvermögen wieder rehabilitiert, um die Grenzen der Erkenntnis zu bestimmen. Ästhetisch wird diese Erkenntnis, wenn sie sowohl „wahr“ als auch „schön“ (MA 2.2, 481) ist. Da die Wahrheit ihren Grund im „vollständigen Dasein“ hat, kann sie aber nie völlig erreicht werden. In dieser Unmöglichkeit besteht der Einsatz der Schönheit, die eintritt, wenn dieses „Dasein“ unserem Verarbeitungsapparat angemessen, also „beschränkt“ ist (ebd.).³³ Die Gefahren dieser Schönheit liegen in ihrer Anwendung auf den „Zusammenhange der Dinge“ (ebd.), wo sie Wahrheit und Gewissheit vortäuscht, ohne beides begründen zu können. Wenn man dieser Gefahr und damit der Illusion nachgibt, dass man „ein Ganzes [...] von dem Zusammenhange der Dinge gebildet und nunmehr den Kreis zugeschlossen“ (MA 2.2, 481 f.) hat, wird man schließlich „immer einfältiger und einfältiger werden“ (MA 2.2, 482) müssen, um sich in epistemologisch unlauteren, aber zumindest bequemen Tautologien einzurichten. So ist der Schluss deutlich ironisch zu lesen:

Nun möchten wir zwar nach unsrer Art zu denken diese Beschränkung keine Gabe nennen weil ein Mangel nicht als eine Gabe angesehen werden kann wohl aber möchten wir es als eine Gnade der Natur ansehen daß sie da der Mensch nur meist zu unvollständigen

³² Vgl. LA II, 1B, 1123 f.

³³ Damit ist der Text freilich ein Kind seiner Zeit, wie sich in Verweisen etwa auf Karl Philipp Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* zeigen ließe, wo die epistemologischen Limitationen ganz ähnlich funktionieren und Ästhetik von diesen Limitationen geradezu abhängt. Vgl. Moritz 1981, bes. 565 f.

Begriffen zu gelangen imstande ist sie ihn doch mit einer solchen Zufriedenheit seiner Enge versorgt hat. (MA 2.2, 482)

Die *Studie nach Spinoza* formuliert damit keine positive Epistemologie, sondern lotet die Grenzen des Erkennens aus, indem sie spinozistische Thesen mit ästhetischer Theorie verschaltet. Der Operationsmodus dieser Epistemologie ist der Analogieschluss, der verschiedene metonymische Reihen in zirkulären Strukturen verbindet und gleichzeitig metaleptisch die Ebenen zwischen Kollektiv- und Individualbegriffen überspringt. Der letzte Schluss dieser zirkulären Struktur ist der gefährlichste, weil er als Plädoyer für ein genügsames Nichtwissen gelesen werden kann: Von einer Affirmation der *cognitio intuitiva*, die genau solche Analogiebildungen postuliert, ist unter diesen Voraussetzungen nicht mehr zu sprechen;³⁴ daraus weiß sich der Text nur noch mittels Ironie zu retten. Sein propositionales Fazit mag Beschränkung lauten, seine Erzählverfahren aber widersprechen genau dieser Beschränkung durch exzessive metonymische Reihen und der dort manifestierten Suche nach einem Ort, von dem aus die Natur erkannt werden könnte. In dieser Suche ähneln sich Goethes früheste naturwissenschaftliche Texte, auch wenn sie unterschiedliche Erzählverfahren veranschlagen.

1.2 Denken in Differenzen: ‚Naturlehre‘ und ‚Antwort‘

Mit der *Naturlehre* und ihrer *Antwort* tritt der spekulativen Aspekt in Goethes frühen naturwissenschaftlichen Schriften deutlich zurück. An seine Stelle treten narrative Verfahren, die eine Topik der Naturerkenntnis über eine markiert fiktionale kommunikative Struktur produzieren. Diese Fiktionalisierung unterstützt das Plädoyer der Texte für ein Denken in Differenzen statt in Analogien. In den Werkausgaben produzieren die beiden Texte abermals ein Systematisierungsproblem. Die Münchner Ausgabe rubriziert den Brief unter dem Etikett der ‚vermischten Schriften‘ mit dem Titel *Naturlehre* und seiner gleichnamigen *Antwort*, während die Frankfurter Ausgabe die Texte in dem von Manfred Wenzel besorgten Band unter Goethes allgemeiner Naturlehre fasst. Auch wenn die beiden Texte nicht zu Goethes geologischen Schriften zählen, stellen sie etwa vier Jahre nach *Granit II* das System bereit, in dem die Geologie ihren Platz findet. Sie geben so einen signifikanten Einblick in die Epistemologie der geologischen Schriften, indem sie die verschiedenen Abteilungen der Natur differenzieren und gleichzeitig auf die Gefahren der Analogie hinweisen, die in der *Studie nach*

³⁴ Vgl. Lange 2011, 19 f.

Spinoza noch eingefordert wird. Differenzbildung statt Analogiebildung ist also der Zielpunkt der beiden Briefe. Sie arbeiten sich daran ab, einen Ort des Erkennens zu finden, der den Orten der Naturlehre – den Naturreichen der biologischen Systematik – entspricht. Die Suche nach dem Ort des Erkennens ist dabei von narrativen Verfahren abhängig; sie funktioniert über die Brief-Struktur der Texte und ihre umfangreichen topologischen Metaphern, die den Ort des Erkennens mit dem Ort des Erkenntnisobjekts verbinden.

Die beiden Briefe stehen im Kontext einer Diskussion über die verschiedenen Naturreiche, die Goethe kurz nach seiner Rückkehr aus Italien mit Karl Ludwig von Knebel führt. Goethe antwortet auf Knebels Aufsatz *Die Formen des gefrierenden Wassers als Analogien höherer Naturbildungen* (1788) zu dessen großer Irritation³⁵ nicht mit einem Aufsatz seinerseits oder einem Privatbrief, sondern bemüht eine Fiktion: Er antwortet mit einem in Neapel situierten und auf „den 10. Jan. 178–“ datierten Brief, den er wiederum selbst – dann ohne Orts- und Datumsangabe – beantwortet.³⁶ Den ersten Brief veröffentlicht Goethe als „Nr. 9“ anonym in der Februarausgabe 1789 von Wielands *Teutschen Merkur* unter der Rubrik *Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden*, seine Antwort in der März-Ausgabe als „Nr. 10“ unter derselben Rubrik. Die beiden Texte sind nicht nur eine Absage an einen „bequemen Mystizismus“ (MA 3.2, 198) der Naturphilosophie, sondern belegen erneut die Suche nach einem erkenntnistheoretischen Ort in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Diese Suche lässt sich wiederum mit dem Modellbegriff der Metalepse beschreiben, die hier als Ebenenwechsel in der *Antwort* erscheint. Indem die *Antwort* nämlich die kommunikative Struktur thematisiert, plädiert sie für eine weitreichende erkenntnistheoretische Arbeitsteilung, die zwar das Denken in Differenzen nicht verabschiedet, aber trotzdem das Denken in Analogien in die naturkundliche Epistemologie integriert.

Obwohl der Text durch die Orts- und Datumsangabe paratextuell als Brief gekennzeichnet ist, beginnt der erste Absatz ohne Adresse in der ersten Person Singular mit einer Ortsbeschreibung, die über das Trikolon von Himmel, Erde und Vegetation Totalität beansprucht. In „diesem schönen Lande“ (MA 3.2, 195) kann selbst der Winter der Natur nichts von ihrer Schönheit nehmen. Deshalb mag die Freude, welche die extradiegetisch-homodiegetische Stimme beschreibt,

35 Vgl. Wenzel 2012, 227; Eckle/Kuhn 2005, bes. 245 f.; Wyder 1998, 197–208.

36 Auch wenn diese Antwort – folgt man Manfred Wenzel – wohl die Antwort auf eine Reaktion Knebels darstellt, der Goethe nach dem ersten Brief im *Teutschen Merkur* ein *Schreiben an einen Freund, über einen aus Neapel datierten Brief im Teutschen Merkur Februar 1789* sandte. Dieses Schreiben ist gleichwohl erst 2005 bei Eckle/Kuhn 2005 gedruckt worden (vgl. Wenzel 2012, 227). Dass die ‚Antwort‘ auf den ersten Brief Bezug nimmt, bleibt von dieser Textgeschichte unbenommen.

wenn sie „andere Naturerscheinungen“ unter weniger günstigen Bedingungen würdigt, selbst die „Freunde in Norden“ zumindest „einigermaßen schadlos“ halten (ebd.). Erst der zweite Absatz verengt den Fokus, indem er direkt den „teure[n] Freund“ (ebd.) adressiert. An dieser Stelle werden auch die Naturerscheinungen präzisiert: Es handelt sich um „gefrorne[] Fensterscheiben“, welche die Form von „Blättern, Zweigen, Ranken, ja sogar [...] Rosen bilden“ (ebd.). Diese Analogie der Form darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei Eisblumen und ‚echten‘ Blumen um Phänomene aus kategorial verschiedenen Ordnungen handelt; „diese Kristallisationen zum Range der Vegetabilien [zu] erheben“ (ebd.) wäre ein unzulässiger, ja die Erkenntnis der Natur gefährdender Schluss. Die Kette zwischen den Phänomenen erinnert – wie Eckle in ihrem Kommentar der Leopoldina-Ausgabe bemerkt – an Herders große ‚Kette der Bildung‘ und ist darum nicht weniger unzuverlässig.³⁷ Statt nun die Analogien der Form zu verfolgen, setzt die *Naturlehre* gerade die Differenzen ins Zentrum ihres Interesses, die der Text topologisch denkt.³⁸ Goethe stellt also die Verbindung zwischen den verschiedenen Naturreichen nicht etwa spekulativ her, sondern sucht nach dem Ort des Erkennens, der ihre Unterschiede anschaulich macht. Das Subjekt dieses differenzierenden Denkens ist nicht mehr ein allgemeines ‚Wir‘, sondern ein Geist, dezidiert in der dritten Person. Dieser Geist

wird mit Strenge, ja mit *Pedantismus*, darauf halten, daß die großen eingeschlagenen Merkpähle nicht verrückt werden, welche, wenn sie auch nur willkürlich eingeschlagen waren, ihm doch dazu helfen müssen, das Land zu messen und auf das genaueste zu kennen. Er wird die drei großen in die Augen fallenden Gipfel, Kristallisation, Vegetation, und animalische Organisation, niemals einander zu nähern suchen, vielmehr wird er nur ihre Zwischenräume genau zu kennen trachten, und mit großem Interesse an den Punkten verweilen, wo die verschiedenen Reiche zusammen zu treffen und in einander überzugehen scheinen. (MA 3.2, 196)

Mineral-, Pflanzen- und Tierreich werden also tunlichst getrennt; die Veranschaulichung dieser Trennung erfolgt über topologische Metaphern, die über die „Merkpähle“ als Topik eingeführt werden. Denn diese Merkpähle funktionieren als „Bild der räumlichen Anordnung von Begriffsbeziehungen, zwischen denen man sich orientieren und bewegen kann“.³⁹ Obwohl diese topische Struktur dezidiert „willkürlich“ ist, hat sie so großen heuristischen Wert, dass sie unter keinen Umständen aufzugeben ist und in einer topologischen Allego-

³⁷ Vgl. LA II, 1B, 1135.

³⁸ Annette Graczyk analysiert diese Topik im Kontext des literarischen Tableaus und zieht Analogien zu politischen Ordnungsmodellen. Vgl. Graczyk 2004, 173 f.

³⁹ Wagner 2009, 605.

rie fortgesetzt wird: Die Ordnung der Natur wird zu einem Land, das vermessen werden kann; die drei Naturaerthe werden zu Gipfeln dieses Landes. Diese Gipfel sind zwar begehbar, aber fallen – wie der Text nun wieder in der ersten Person Plural postuliert – nie zusammen: „Ein Salz ist kein Baum, ein Baum kein Tier; hier können wir die Pfähle feststecken, wo uns die Natur den Platz selbst angewiesen hat.“ (MA 3.2, 197) Die Differenzierung erlaubt – um auf der Textoberfläche zu bleiben – erst das Einschlagen der Merkpfähle auf den Gipfeln. Aus der präsupponierten Willkür der Merkpfähle ist die dem Erkenntnisobjekt angemessene und darum keineswegs mehr willkürliche Vermessungshilfe geworden.

Nachdem der Text auf diese Art die Ordnung der Natur abgesteckt hat, wechselt er in eine Anleitung zur Untersuchung der Kristallisation auf gefrorenen Fensterscheiben. Diese Anleitung gibt nicht nur den Versuchsaufbau vor, sondern nimmt auch die Ergebnisse bis zu dem Punkt vorweg, an dem sich der Erzähler schließlich „selbst überraschen und belehren“ (ebd.) lässt. In diesem kurzen Absatz versammelt die *Naturlehre* nicht nur zeitgenössisches Wissen um die Vorgänge der Kristallisation und verweist auf die damals geläufige Phlogiston-Theorie. Vielmehr reflektiert sie das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem:

Übrigens lassen Sie uns für alle Kunstmärter einen gleichen Respekt haben! Jedes zeigt von der Bemühung des Menschengeistes etwas Unbegreifliches zu begreifen. Lassen Sie uns die Worte, Aggregation, Kristallisation, Epigenese, Evolution, nach unsrer Bequemlichkeit brauchen, je nachdem, eins oder das andere, zu unsrer Beobachtung am besten zu passen scheint. (MA 3.2, 197)

Mit diesen zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Termini kehrt der Menschengeist in die Argumentation zurück, der immer mit einer beschränkten Epistemologie geschlagen ist; ihre Anordnung ist nicht willkürlich, sondern bezeichnet „in aufsteigender Reihe [...] immer komplexere Prozesse der Entstehung und Zeugung“.⁴⁰ Auch wenn die Kunstmärter willkürlich gebraucht werden sollen und der Beobachtung und damit dem Erkenntnisinteresse untergeordnet werden, zeigt ihre Anordnung eine aufsteigende Reihe. Unbegreifliches zu begreifen ist also ein unabsließbarer, aber darum noch lange kein zielloser Prozess.

In den zusammenfassenden letzten beiden Absätzen wird diese Reihe durch einen Chiasmus geschlossen: „Da wir nicht mit wenig viel tun können, so muß es uns nicht verdrießen, mit vielem wenig zu tun“ (ebd.). Dieser Chiasmus mündet in eine Kritik am „bequemen Mystizismus“ (MA 3.2, 198), der programmatisch zugunsten differenzierender Naturwissenschaft abgeschafft werden soll.

40 LA II, 1B, 1138.

Denn die Naturerkenntnis zielt „immer wieder auf den großen Begriff [...]: daß das alle nur ein harmonisches Eins, und er doch auch wieder ein harmonisches Eins sei“ (ebd.). Damit steht hinter allen Differenzierungsbemühungen am Schluss des Textes doch wieder eine Analogie – nämlich diejenige zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt. Dieses Ziel ist aber nicht mit der Methode zu verwechseln, die zur Erkenntnis führt; die Analogie als „Art zu betrachten und aus den Betrachtungen zu folgern“ bleibt nichtsdestotrotz „gefährlich“ (MA 3.2, 196).

Erst im Zusammenhang mit ihrer *Antwort* zeigt die *Naturlehre* aber ihr erkenntnistheoretisches Potenzial, das von narrativen Verfahren abhängt. War die *Naturlehre* noch voller verschiedener Rollen – Sender, Adressat und dritte Instanzen wie den forschenden Geist –, zeigt die *Antwort* eine andere Struktur, die weniger die Differenzbildung betont als vielmehr Analogien produzieren will. Auf die im ersten Brief geforderten erkenntnistheoretischen Differenzierungen antwortet der zweite Brief mit einer Analyse der kommunikativen Differenzen. Nach einer *captatio benevolentiae* stellt er nämlich fest:

Bei dieser Gelegenheit habe ich recht empfunden, wie viel vorteilhafter es sei, sich über wissenschaftliche Gegenstände mündlich als schriftlich zu unterhalten. In der Entfernung und bei schriftlicher Kommunikation glaubt man oft anders zu denken als der zweite und man denkt eben so; man glaubt überein zu denken und denkt verschieden. Im Gespräche löst sich ein solches Mißverständnis leicht auf, schriftlich fängt es an zu stocken, und leider sehen wir daß oft kluge und verständige Männer, wenn einmal ihre Abweichungen von einander gedruckt sind, sich fast nie wieder zusammen finden können. (MA 3.2, 214 f.)

Statt die Analogien zwischen den verschiedenen Naturreichen zu verteidigen, antwortet der zweite Brief mit einem Ebenenwechsel, der die Art der Kommunikation selbst zum Thema macht. Dabei greift der Brief das chiastische Verfahren auf, indem er die Meinungsverschiedenheit als Missverständnis inszeniert und als Ähnlichkeit und Differenz auf die Kommunikationsform des Briefs überträgt. Aus dem epistemologischen Chiasmus des ersten Briefs ist – gut metaleptisch – ein kommunikativer Chiasmus geworden. Der Text verwendet damit erhebliche Energie auf seine Form; diese Energie hat Folgen für den Gegenstand, die erkenntnistheoretische bzw. naturwissenschaftliche Debatte. Denn der rhetorische Versuch, Übereinstimmung zwischen den Briefen herzustellen, hat Auswirkungen auf das Denken in Analogien, das die *Antwort* nichtsdestotrotz vertritt. Die Präsposition, dass die beiden Briefe „übereinstimmender denken“ (MA 3.2, 215), als der erste Brief glauben machen will, und die Konzession, dass „es eine ganz andere Empfindung“ (ebd.) ist, wenn gefrorene Fensterscheiben und lebende Pflanzen untersucht werden, täuschen nicht darüber hinweg, dass „dem anschauenden Auge“ (ebd.) bestimmte Analogien zwischen beiden For-

men auffallen. Selbst wenn diesen Beobachtungen noch die „Einbildungskraft [...] zu Hülfe käme“ (ebd.), ist die „Ähnlichkeit, wenigstens in der Erscheinung“ (MA 3.2, 215 f.), nicht zu übersehen.

Die *Antwort* geht damit auf kein einziges Argument des ersten Briefs ein, sondern schafft einen gemeinsamen Nenner, wo der erste Brief Differenzen postuliert. Dergestalt erweitert die *Antwort* den Erkenntnisprozess und setzt sich in eine Reihe zum Denken in Differenzen. Nach dem genauen „Trennen und Absondern“ (MA 3.2, 216) nimmt sich der Brief die Freiheit des Vergleichens. Den argumentativen Anknüpfungspunkt bilden die „Kunstwörter[]“ (ebd.) des ersten Briefs. Diese nämlich fordert der erste Brief dezidiert auf, willkürlich zu gebrauchen. Gleiches Recht fordert der zweite Brief dementsprechend für die „verschiedenen Seelenkräfte[]“ (ebd.): Einbildungskraft und Witz werden so für den naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozess rehabilitiert, weil die Einbildungskraft Vergangenes vergegenwärtigt und der Witz die Verbindungen zwischen verschiedenen Phänomenen herstellt.

Die *Antwort* schlägt die *Naturlehre* also mit ihren eigenen Waffen. Explizit appelliert der Text dabei an das naturwissenschaftliche „Genie“ (ebd.) und schlägt eine Arbeitsteilung vor:

Wenn es also Männer gibt die recht genaue Beobachtungen machen, andere, welche das Erkannte ordnen und bestimmen, und wir es mit den Arbeiten dieser Männer sehr genau nehmen müssen, weil sie selbst ein sehr ernsthaftes Pensem übernommen haben: so wollen wir es mit der dritten Klasse desto leichter nehmen, zu welcher sich vorerst Ihre Freunde bekennen, die Ihnen zusammen einen herzlichen Gruß entbieten. (MA 3.2, 216)

Die *Antwort* ist also weniger eine Revision des ersten Briefs als vielmehr seine Fortsetzung, wie hier in der Konditional- oder Temporalkonstruktion markiert wird. Dabei inszeniert sich die Stimme der *Antwort* mithilfe rhetorischer Mittel als wissenschaftliches Genie, das auf die Ergebnisse genau der Arbeitsweisen aufbaut, wie sie im ersten Brief postuliert werden. An die Empiriker und Analytiker schließt dieses Genie an, das im Gegensatz zu den ihm vorausgehenden erkenntnistheoretischen Positionen Verbindungen herzustellen vermag, ohne an Kausalität gebunden zu sein. Ohne die Briefform und die Struktur der doppelten Antwort wäre diese erkenntnistheoretische Reihe nicht zu denken; die verteilten Rollen der beiden Briefe machen ihre Verbindungen erst möglich. Die *Naturlehre* und ihre *Antwort* entscheiden sich damit nicht für einen epistemologischen Ort und ein entsprechendes Verfahren; vielmehr inszenieren sie eine Suche nach diesem Ort durch narrative Verfahren in einer erkenntnistheoretischen Arbeitsteilung, die letztlich unvermittelt bleibt.

1.3 Das Urgestein erzählen: „Granit I“ und „Granit II“

Während die bisher analysierten Texte den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen rein theoretisch, also ohne konkretes Erkenntnisobjekt produzieren, ist die Geologie die erste Abteilung von Goethes naturwissenschaftlichen Texten, welche die Probe aufs Exempel macht. Unter Goethes vielfältigen – oft zur Geologie gerechneten – mineralogischen, geologischen und kartographischen Texten hat besonders *Granit II* – früher unter dem Titel *Über den Granit* – die Aufmerksamkeit der Forschung gebündelt, zumal Goethe den Text wohl als Ausgangspunkt eines geplanten, aber nie verwirklichten *Romans über das Weltall* vorgesehen hat.⁴¹ Auch wenn gerade der Begriff des Romans in diesem Zusammenhang auf die narrative Verknüpfung verschiedener Naturereignisse abzielt, geht es in *Granit II* weniger um Aspekte der Folge – sei diese nun temporal oder kausal.⁴² Vielmehr sucht Goethe nach einem Ort des Erkennens, von dem aus erzählt werden kann, nicht mehr dadurch, dass er nur naturphilosophischen Gedankenexperimenten folgt, sondern zusätzlich dadurch, dass er meta-leptische Verfahren veranschlagt. Allerdings hat *Granit II* in einem weiteren kurzen Text, der bezeichnenderweise als *Granit I* in die Leopoldina-Ausgabe eingegangen ist und den die Forschung nur vereinzelt wahrnimmt, eine Vorgeschichte, die den Ausgangspunkt dieser Suche nach einem Ort bildet, von dem aus erzählt und erkannt werden kann. Dementsprechend lese ich die beiden Granit-Texte nicht als „poetische Anverwandlung“ einer „anorganischen Materie“,⁴³ sondern als ersten Schauplatz des Zusammenhangs von Erkennen und Erzählen. Diesen Zusammenhang analysiere ich in zwei Schritten und folge damit der Teilung in *Granit I* und *Granit II*. Denn analog zur *Naturlehre* und ihrer Antwort reagiert *Granit II* auf die Aporien, die zum Abbruch von *Granit I* führen, indem sich der Text dem gemeinsamen Gegenstand genau umgekehrt nähert: Will *Granit I* noch vom Objekt ausgehend den Ort des Erkennens bestimmen, greift *Granit II* die verschiedenen subjektiven Annäherungen an den Granit offensiv auf. Beide Texte haben damit Anteil an einer Stimmenfindung, die epistemologisch grundiert ist.

Granit I inszeniert sich als Anfang von Goethes geologischen Studien, der zugleich in einen rhetorischen Abbruch mündet. Der Herausgeber des entsprechenden Bandes der Leopoldina-Ausgabe Wolf von Engelhardt hält den Text nur

⁴¹ Vgl. Graczyk 2004, 189 f.

⁴² Der Granit ist Ausgangspunkt der Gesteinssuiten, die Goethe zum Teil gleichzeitig (vgl. MA 2.2, 502 f.), aber vor allem später fast obsessiv angelegt hat, und darum kein beliebiges Element dieser Suiten. Vgl. Pörksen 1998, bes. 115–120.

⁴³ Görner 1995, 52.

für den Anfang einer unvollendeten Abhandlung, den Goethe am 18. Januar 1784 diktiert hat und der dementsprechend in zeitlichem Zusammenhang mit der zweiten Harzreise von 1783 zu lesen ist. Welche Aporien diesen Abbruch im Text verursachen und welches Darstellungspotenzial gerade im Fragmentarischen liegt, möchte ich im Folgenden zeigen. Meine leitende These dabei ist, dass der Text metaleptische Verfahren notwendig braucht, um zu beschreiben, wie der Granit erkannt werden kann. Diese metaleptischen Verfahren führen ihn von einer Beschreibung der Lage über die Zusammensetzung zur Entstehung des Granits. Die narrative Abfolge verschiedener Aspekte des Erkenntnisgegenstands ist keineswegs nur dem Granit geschuldet, sondern vielmehr Effekt der Grenzen des Erkennens; verbunden werden die Aspekte durch eine narrative Metalepsis, die mit verschiedenen Lokaladverbien den Standpunkt des Erkennens und Erzählens genauso wie den erzählten geologischen Raum destabilisiert und damit die Grenzen des Erkennens narrativ ausstellt. Den Ausgangspunkt dieser Destabilisierung bildet eine Rechtfertigung:

Da wir von denen Gebürgs-Lagen reden wollen in der Ordnung wie wir solche auf- und nebeneinander finden, so ist es natürlich daß wir von dem Granit den Anfang machen.
(MA 2.2, 487)

Am Beginn des Textes steht so die Frage nach seiner Disposition, die er seinem Gegenstand entnimmt: der Ordnung der geologischen Lagen.⁴⁴ Damit postuliert der Text eine Kongruenz von natürlicher wie textueller Ordnung, was dadurch expliziert wird, dass ‚natürlich‘ hier zu einer Qualifikation des Darstellungsverfahrens wird. Allerdings ist diese vermeintlich natürliche Ordnung insofern prekär, als sie zwei Vektoren besitzt, die einen mehrdimensionalen Raum andeuten: „auf- und nebeneinander“ (MA 2.2, 487). Diesen Raum muss der Text als lineare Abfolge von Zeichen in eine narrative Folge bringen; das schafft er mit einer doppelten Kausalkonstruktion. Der Ausgangspunkt – „daß wir von dem Granit den Anfang machen“ (ebd.) – ist nämlich doppelt begründet, indem sich zwei kausale Sätze auf ihn beziehen: der erste vorangestellte Nebensatz und der gesamte zweite Absatz, der mit der Konjunktion „Denn“ (ebd.) den Gegenstand des Textes nochmals fundiert. Diese Fundierung entspricht dem damaligen Common Sense der Forschung zum Granit, „daß er die tiefste Gebürgsart unseres Erdbodens ist“ (ebd.), zumindest die tiefste bisher bekannte. Alle übrigen Gesteinsarten sind – hier variiert der Text die mehrdimensionale Ordnung des ersten Satzes – „auf und neben ihm gefunden“ (ebd.) worden. Der Granit

⁴⁴ Zur Weiterführung dieser Ordnung vgl. Goethes Text *Die Granitgebürg*, der ebenso an einer natürlichen Ordnung scheitert und „Unordnung und Verwirrung“ (MA 2.2, 513) konstatiert.

wird also zu Beginn mit dieser doppelten Kausalkonstruktion als ‚Urgestein‘ inszeniert, indem er positioniert wird: im Inneren der Erde und am Anfang der geologischen Erzählung. Das Besondere an diesem ‚Urgestein‘ ist aber nicht nur seine Lage, sondern auch seine Zusammensetzung, die der dritte Absatz beschreibt. Quarz, Feldspat und Glimmer konstituieren das Gestein. Folglich sind auch seine Bestandteile „an- und nebeneinander“ (ebd.) angeordnet, ohne dass ein vierter Bestandteil sie verbinden würde. Sie halten sich „untereinander“ (MA 2.2, 488) fest und sind doch „voneinander“ (ebd.) genau zu unterscheiden.

Der Granit wird also nicht nur als ein Gestein inszeniert, das in der Tiefe der Erde die restlichen Gesteine auf und neben sich versammelt, sondern auch als ein Gestein, das in seiner eigenen Zusammensetzung diese topologische Struktur spiegelt. Diese Spiegelung zeigt sich im Text über eine Häufung relationaler Lokaladverbien, die zu der Frage der Beziehung des Gesteins zu seinen Teilen führen. Obwohl der Granit aus drei einzelnen Komponenten zusammengesetzt ist, kann der Text – wie sonst bei Teil-Ganzes-Relationen üblich – nicht erst den Teil und dann das Ganze denken; gerade weil die drei Bestandteile ohne ein verbindendes Element erscheinen, scheinen sie „nicht zusammengesetzt oder aneinander gebracht sondern zugleich mit ihrem Ganzen das sie ausmachen entstanden“ (ebd.) zu sein. Der Granit ist also spätestens hier das ‚Urgestein‘ schlechthin, gerade weil es zusammengesetzt ist und doch die Teile, aus denen es zusammengesetzt ist, nicht vor ihm entstanden sind. Damit verweigert der Granit eine temporale und kausale Linearität, was *Granit I* nicht nur durch Raummetaphern darstellt, sondern worauf er auch durch eine Verschiebung seiner Fragestellung reagiert: Von einer Beschreibung des Gesteins wechselt Goethe damit kaum merklich zur Frage nach seiner Entstehung.

Aber wie kann der Granit entstanden sein, wenn seine Bestandteile ihm nicht vorausgehen? Die Erklärung findet *Granit I* in der üblichen isolierten Form der zusammengesetzten Teile, die im Granit eben nicht realisiert wurde:⁴⁵

Und obgleich nur der Glimmer öfters in seiner sechsseitigen, tafelartigen Kristallisation erscheint und Quarz, und Feldspat, weil es ihnen an Raum gebrach, die ihnen eigne Gestalten nicht annehmen konnten so sieht man doch offenbar, daß der Granit durch eine lebendige, bei ihrem Ursprung innerlich sehr zusammengedrängte Kristallisation entstanden ist. (MA 2.2, 488)

Damit wechselt der Text explizit zur Spekulation über die Entstehung des Granits und greift Horace-Bénédict de Saussures *Voyages dans les Alpes* auf, der den Granit ebenfalls als Produkt einer Kristallisation beschreibt, die aus einer

⁴⁵ Vgl. zu dieser Form Goethes Text *Vollendung eines Dinges*, wo der Quarz sich im Bergkristall vollendet zeigt (MA 2.2, 512).

nicht näher benannten und bekannten Ursache den Granit mit seinen Bestandteilen produziert.⁴⁶ Mit dieser Spekulation betritt die Erzählung aber unsicheres Gebiet, weshalb der fünfte Absatz sein Erkenntnisverfahren variiert: Hat sich *Granit I* bisher einer kollektiven Stimme in der ersten Person Plural bedient, wechselt er hier in die dritte Person Singular und beschreibt den „Menschen“ (ebd.), der vom Granit epistemologisch überfordert ist. Denn dieser Mensch schließt fälschlicherweise von „Wirkungen“ auf „große Bewegungen und Gewaltsamkeit der Kräfte“ ihrer Entstehung (ebd.). Von dieser Kosmogonie grenzt sich der Text ab, indem er die tägliche Erfahrung – allerdings selbst im Konjunktiv – gegen diese Vermutungen stellt: „ob er sich gleich täglich an denselben [der Natur, SM] eines andern belehren könnte“ (ebd.). Ein „streitendes uneinig tobendes Chaos“ (ebd.), wie es Ovid in seinen *Metamorphosen* beschreibt und worauf *Granit I* hier neben Buffons *Époques de la Nature* wohl anspielt,⁴⁷ widerspricht freilich aufgrund der Assoziation mit einer Kosmogonie gewaltiger Kräfte der These einer stillen Kristallisation.

Diesen Widerspruch formuliert der Text aber nicht direkt, sondern durch eine rhetorisch explizite Metalepse, die Ovid und Buffon depersonalisiert als ‚man‘ abbildet: „Man hat von dem Körper der Sonne ungeheure Massen abschöpfen ins Unendliche schleudern und so unser Sonnensystem erschaffen lassen.“ (ebd.) Durch die Infinitivkonstruktion erhält das Verb ‚lassen‘ hier die Bedeutung von ‚bewirken‘; aus der Darstellung der Entstehung der Welt ist so narrativ die Schöpfung der Welt geworden. Der Kausalität, die sie hier rhetorisch einfordert, fehlt dabei ihre Begründung; die Abgrenzung von diesen Theorien der Weltschöpfung erfolgt implizit und mündet in einen Abbruch, der nochmals das Darstellungsverfahren variiert.

Mein Geist hat keine Flügel, um sich in jene Uranfänge hervorzuschwingen. Ich stehe auf dem Granit fest, und frage ihn ob er uns einigen Anlaß geben wolle zu denken wie die Masse woraus er entstanden beschaffen gewesen. (MA 2.2, 488)

An dieser Stelle tritt das erste Mal ein ‚ich‘ auf den Plan, das den Granit befragt – und damit bricht der Text ab. Der Ausgangspunkt dieses Abbruchs ist eine epistemologische Unzugänglichkeit, die wieder topologisch bebildert wird: Denn im Verb ‚hervorschwingen‘ verbirgt sich ein epistemologisch paradoxer Ort, weil das Lokaladverb ‚hervor‘ eigentlich eine Bewegung aus einem Hintergrund in einen Vordergrund (von dort hinten nach hier vorn) bezeichnet.⁴⁸ Der

⁴⁶ Vgl. LA II, 7, 579 f.

⁴⁷ Vgl. LA II, 7, 580.

⁴⁸ Vgl. Lemma: „hervor, *adv.* vor in der Richtung nach einem sprechenden.“ URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=hervor> [31. 08. 2018].

Sprecher ist dabei – das macht das Deutsche Wörterbuch unmissverständlich klar – vorne lokalisiert; wenn ein Sprecher ‚hervor‘ mit einem Verb der Bewegung kombiniert, ist er an zwei Orten gleichzeitig: hinten und vorne. Die Position, die das Ich im letzten Absatz von *Granit I* also einnehmen möchte, aber nicht kann, ist damit unmöglich – umso mehr, als die räumliche Dimension durch die zeitliche Dimension der Vergangenheit ergänzt wird. Gleichzeitig macht der Granit seinem Ruf als ‚Urgestein‘ alle Ehre, wenn er genau diese unmögliche Bewegung zu verhindern scheint, indem er das ‚ich‘ „fest“ (ebd.) stehen lässt. Die Suche nach dem Ort, von dem aus der Granit erkannt werden kann, wird damit abgebrochen. Einerseits negiert *Granit I* diesen Ort, indem er mit dem Verb ‚hervorschwingen‘ einen paradoxen Ort inszeniert. Andererseits zeigt der Stimmenwechsel – von „wir“ über „man“ zu „ich“ – die Möglichkeit einer epistemologischen Verortung an, die aber keine positive Begründung der geologischen Anfänge der Welt leisten kann.

Die Grenzen des Erkennens manifestieren sich also in mehreren metaleptischen Verfahren. Erstens verbinden die gehäuft auftretenden relationalen Lokaladverbien die verschiedenen Ebenen des Textes: Auf-, neben-, unter-, von- und aneinander bestimmt den Granit nicht nur in Relation zu anderen Gesteinen, sondern auch im Verhältnis seiner Teile. Über die Stimmenwechsel, die durch die grammatischen Personen indiziert werden, korrespondieren verschiedene narrative Ebenen mit den unterschiedlichen Aspekten des Granits; diese Erzählebenen sind nicht in eine Hierarchie zu bringen, bilden aber nichtsdestotrotz verschiedene Formen des Erkennens ab. Metaleptisch sind diese Verbindungen insofern, als sie eine Desorientierung inszenieren, die den Schluss von der Lage des Granits auf seine innere Zusammensetzung hinterfragt. Diese innere Zusammensetzung zeigt das Potenzial des Granits, der den Schlüssel zur Entstehung der Welt an die Hand gibt. Hier inszeniert *Granit I* zweitens eine Übertragung ohne Zwischenschritt im Sinne der Autor-Metalepse, um die gegnerischen Thesen der Erdentstehung zu diskreditieren, indem er sowohl der Literatur (Ovid) als auch der Geognosie (Buffon) zum Vorwurf macht, Darstellung mit der dargestellten Entstehung zu verwechseln. Goethe scheut also die direkte argumentative Auseinandersetzung mit dem globalen Verweis auf alltägliche Naturphänomene und setzt stattdessen auf einen narrativen Kunstgriff. Dieser narrative Kunstgriff führt drittens zu einer weiteren narrativen Metalepse, die sich schließlich als gescheiterter Ebenenwechsel an einem unmöglichen Ort zeigt, indem der Text nun maximal subjektiv als ‚ich‘ den Granit fragt.

Der adressierte Granit antwortet in *Granit I* zwar nicht, aber die Suche nach einem möglichen Ort des Erkennens durch narrative Mittel greift *Granit II* – mit 1785 etwa ein Jahr später entstanden – wieder auf. Während *Granit I* die Suche nach diesem Ort aus dem Gegenstand entwickelt, indem der Text die Zusam-

mensetzung des Granits durch Lokaladverbien topologisch klassifiziert, inszeniert *Granit II* diese Suche offensiv vom Erkenntnissubjekt her und knüpft damit an die letzte Wendung von *Granit I* an. Dass *Granit II* in der Münchener Ausgabe unter den naturwissenschaftlichen Schriften aufgeführt wird, ist – anders als bei *Granit I* – keineswegs unumstritten. Denn wie Peter Schnyder zusammenfasst,⁴⁹ ist sich die Forschung alles andere als einig darüber, wie sie diesen Text mit seinen disparaten Darstellungsverfahren fassen soll: Sie hat ihn als Aufsatz oder Bericht, als Essay oder Versuch, als Fragment oder sogar als Hymne auf den Granit gelesen. Diese Klassifikationsprobleme führe ich auf sein Verfahren zurück: mit narrativen Mitteln einen Ort des Erkennens zu suchen, der zugleich ein Ort der Darstellung ist. Diese Suche, die in *Granit I* noch zum Abbruch der Erzählung geführt hat, gestaltet *Granit II* einigermaßen kompliziert. Denn in kaum einer zweiten naturwissenschaftlichen Schrift montiert Goethe derart disparate Stimmen mit durchaus waghalsigen metaleptischen Sprüngen, die den Granit von völlig unterschiedlichen Ebenen aus beschreiben können, aber in ihrer Beschreibung dabei trotzdem immer auf bestimmte Topoi zurückgreifen.⁵⁰

Der Text beginnt gut begriffsgeschichtlich mit der Geschichte des Granits als einer Geschichte seiner Benennung, die aber schnell an ihre Grenzen stößt. Ausgangspunkt ist die antike Benennung nach seinem Herkunftsor Syene – „einem Orte an den Grenzen von Äthiopien“ (MA 2.2, 503). Doch nicht sein Ort, sondern die „ungeheuren Massen“ des Granits führen „zu ungeheuren Werken“ der Menschen (ebd.). Von Anfang an drängt der Granit also förmlich zu menschlicher Bearbeitung; er wird als Material für Kunstwerke wie ägyptische Obelisken, Sphingen und Memmonsbilder eingeführt und damit dezidiert als Fundament von Kultur.⁵¹ In Rom verdichtet sich dieses Bild, das dem Papst als „ohnmächtige[n] Herr[n]“ seine „allgewaltige[n] Vorfahren“ (MA 2.2, 504) gegenüberstellt. Damit erhält der Granit bereits eine Geschichte, die von seiner Benennung zu seiner Bearbeitung führt: Eine Kultur zu beurteilen heißt, ihre Fähigkeiten in der Granitverarbeitung zu evaluieren. Statt mit einer Naturgeschichte des Granits beginnt *Granit II* also mit einer Kulturgeschichte.

Im zweiten Absatz setzt der Text diese Kulturgeschichte fort, indem er von der Antike in die Neuzeit wechselt und nochmals bei der Benennung ansetzt, die diesmal den Begriff Granit von seinem „körnigten Ansehen“ (ebd.) ableitet. Allerdings bleibt auch hier die Kulturgeschichte prägend; die ungeheuren Massen des Gesteins, die ja eigentlich erst den Anlass zu künstlerischer Bearbeitung gegeben hatten, haben sich auf die „ungeheuren Massen jener Spitzsäulen“

⁴⁹ Vgl. Schnyder 2012, 249.

⁵⁰ Vgl. Trop 2013, 396.

⁵¹ Vgl. Raff 2008, 166–189, bes. 166 f. und 174–179.

(ebd.), also auf die Obelisen als Objekte künstlerischer Bearbeitung verschoben – genauso wie der Obelisk auf den Petersplatz in Rom versetzt wurde. Dass diese Kulturgeschichte des Granits aber eine epistemologische Sackgasse ist, sobald man aus ihr seine geologische Entstehung ableiten will, zeigt die Annahme, die aus ihr folgt und von der sich Goethe abgrenzt: dass es sich bei Granit um einen Kunststein handelt, der „aus einer flüssigen Masse zusammengehäuft“ wurde (ebd.).

Hier wechselt der *Granit II* zum ersten Mal sein Mittel des Erkennens: Weder die Begriffs- noch die Kulturgeschichte entschlüsseln das Rätsel des Granits, sondern die Berichte „von vielen trefflich beobachtenden Reisenden“ (ebd.). Diese Reisen sind keine Bildungsreisen nach Rom oder Ägypten, sondern – die *Voyages dans les Alpes*, die bereits in *Granit I* eine Rolle gespielt haben, klingen hier an – Reisen „in unbekannte Gebürge“ (ebd.). Auf diesen naturkundlichen Exkursionen findet sich bestätigt,

daß das Höchste und das Tiefste Granit sei, daß diese Steinart die man nun näher kennen und von andern unterscheiden lernte die Grundfeste unserer Erde sei worauf sich alle übrigen mannigfaltigen Gebürge hinauf gebildet. (MA 2.2, 504)

Granit – weiß dieser Forschungsbericht im späteren Erzählen – ist also das Höchste und das Tiefste und darum die Basis der Erde. Während *Granit I* noch einen paradoxen Beobachterstandpunkt inszeniert hat, ist dieser paradoxe Ort auf die Seite des Erkenntnisobjekts gerückt: Der Granit ist zugleich Gipfel und Fundament der Erde. Und genau darin besteht die Herausforderung von *Granit II*. Denn der Text gerät an die Grenzen seines Wissens, wechselt ins Präsens und anschließend in eine Beschreibung des Granits: „So viel wissen wir von diesem Gesteine und wenig mehr“ (ebd.). Sein „Ursprung“ ist genauso ungeklärt wie seine „Mischung“, seine „Lage und das Verhältnis seiner Teile“. „Dauer“ und „Farbe“ sind ebenso uneinheitlich; selbst „die Massen eines jeden Gebürges sind oft von Schritt zu Schritte wieder in sich unterschieden, und im ganzen doch wieder immer einander gleich“ (ebd.). Dieses also maximal rätselhafte Gestein erfordert dementsprechend einen anderen Zugriff. Deshalb wechselt der Text hier nicht nur seinen erkenntnistheoretischen Zuschnitt, sondern reflektiert mit ihm auch sein narratives Verfahren:

Und so wird jeder der den Reiz kennt den natürliche Geheimnisse für den Menschen haben, sich nicht wundern daß ich den Kreis der Beobachtungen den ich sonst betreten, verlassen und mich mit einer recht leidenschaftlichen Neigung in diesen gewandt habe. (MA 2.2, 504)

Von der dritten Person über die erste Person Plural ist der *Granit II* bei der ersten Person Singular angelangt und legitimiert sein Verfahren dezidiert „mit einer

recht leidenschaftlichen Neigung“, also als emphatischer Naturforscher. Aus dem Forschungsbericht wird eine epistemologische Reflexion im Gestus einer *captatio benevolentiae*:

Ich fürchte den Vorwurf nicht daß es ein Geist des *Widerspruches* sein müsse der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens des *jüngsten mannigfaltigsten beweglichsten veränderlichsten, erschütterlichsten* Teiles der Schöpfung zu der Beobachtung des *ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten* Sohnes der Natur geführt hat. Denn man wird mir gerne zugeben daß alle natürlichen Dinge in einem genauen Zusammenhange stehen, daß der forschende Geist sich nicht gerne von etwas Erreichbarem ausschließen läßt. Ja man gönne mir, der ich durch die Abwechselungen der menschlichen Gesinnungen, durch die schnellen Bewegungen derselben in mir selbst und in andern manches gelitten habe und leide, die erhabene Ruhe, die jene einsame stumme Nähe der großen leise sprechenden Natur gewährt, und wer davon eine Ahnung hat folge mir. (MA 2.2, 504 f., Herv. SM)

Granit II rechtfertigt hier auf den ersten Blick einen Wechsel des Erkenntnisgegenstandes: vom Herzen zum Granit, wobei bereits dieser Wechsel in Form der Gegenüberstellung die „Betrachtung und Schilderung“ (MA 2.2, 505) mit „Beobachtung“ (ebd.), also Darstellungsverfahren mit Erkenntnisverfahren parallelisiert.⁵² Die Gegenüberstellung aber erfolgt in einer Reihe von superlativischen Gegensatzpaaren, die einander keineswegs ausschließen, wie es der präsupponierte Vorwurf im „Geist des Widerspruches“ (ebd.) insinuiert. Denn das Herz und der Granit sind näher miteinander verbunden, als die Oppositionen vermuten lassen. Dass „alle natürlichen Dinge in einem genauen Zusammenhange stehen“ (ebd.), schließt Herz und Granit mit ein. In den Oppositionen verbirgt sich eine Asymmetrie, die diesen Zusammenhang herstellt. Denn wo das Herz am „mannigfaltigsten“ ist, ist es der Granit keineswegs weniger, ist er ja, wie der Text im selben Absatz bereits festgestellt hat, „[h]öchst mannigfaltig in der größten Einfalt“ (MA 2.2, 504). Deshalb fehlt das Gegenstück in der Reihe von Superlativ-Attributen, die sich sonst relativ umstandslos zu Paaren gruppieren lassen: das Jüngste, Beweglichste, Veränderlichste und Erschütterlichste steht dem Ältesten, Festesten, Tiefsten und Unerschütterlichsten gegenüber. Dass dabei ausgerechnet das Veränderlichste gegen das Tiefste in Stellung gebracht wird, ist nur konsequent, wenn man bedenkt, dass der Text vorher den Granit – ganz im Geiste des Widerspruchs – als „das Höchste und das Tiefste“ (ebd.) bezeichnet hat. Begriffs- und Kulturgeschichte hängen also mit der Naturgeschichte bzw. der Reflexion ihrer Epistemologie durchaus zusammen.

Dass der Granit als widersprüchliches Gestein nicht mit einer einfachen Oppositionsbildung zu erklären ist, liegt damit auf der Hand. Dementsprechend

52 Vgl. Wyder 1998, 161 f.

wechselt die Erzählung erneut ihr Register und fällt in einen leidenschaftlichen Hymnus an die Natur, die den Granit direkt als „ihr ältesten würdigsten Denkmäler der Zeit“ (MA 2.2, 505) adressiert.⁵³ Damit vollzieht er nicht nur eine Apostrophe, indem er sich von seinen Rezipienten erster Ordnung („wer davon eine Ahndung hat“) ab- und dem Granit zuwendet, sondern qualifiziert den Granit in seiner unbearbeiteten und nicht in verarbeiteter Form wie die eingangs erwähnten Kunstwerke zum Denkmal der Zeit. Dieser Hymnus bricht aber nicht mit den zuvor erzählten Wissensbeständen, sondern greift sie in veränderter Form wieder auf. Von der Expedition ins Gebirge übernimmt er den Standpunkt: „Auf einem hohen nackten Gipfel sitzend und eine weite Gegend überschauend“ kann sich der Erzähler den Grund vorstellen, der „bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht“ (ebd.). Hier sind Höchstes und Tiefstes imaginativ vereint; das erzählende Ich kann sich in seinen Selbstgesprächen – als erzähltes Ich nun tatsächlich sich selbst adressierend – in eine Zeit „vor allem Leben und über alles Leben“ (ebd.) versetzen. Dabei erfährt es die Entstehung des Granits als Schöpfungsgeschichte buchstäblich am eigenen Leib:

In diesem Augenblicke da die innern anziehenden und bewegenden Kräfte der Erde gleichsam unmittelbar auf mich wirken, da die Einflüsse des Himmels mich näher umschweben, werde ich zu höheren Betrachtungen der Natur hinauf gestimmt, und wie der Menschengeist alles belebt so wird auch ein Gleichnis in mir rege dessen Erhabenheit ich nicht widerstehen kann. (MA 2.2, 505)

Erde und Himmel beeinflussen das erzählende Ich derartig, dass es in Gleichnissen redet und die Flügel erhält, die in *Granit I* noch fehlen. Diese Flügel führen in unbestreitbar religiöse Sphären: Das erzählende Ich imaginiert den Menschen, der zum Zeugen der Schöpfung wird und auf dem Granitgipfel „dem Wesen aller Wesen ein Opfer“ (MA 2.2, 505 f.) bringt. Das erzählende Ich versetzt sich – narratologisch gesprochen – in diesen Menschen und eignet sich seinen Standpunkt und seine Perspektive an, indem es von der dritten in die erste Person wechselt.

Diese religiös gestimmte Meditation in geognostische Urszenen führt die Seele dieses Menschen ihrerseits über Raummetaphern zu einer Gipfelbesteigung

in die vergangene Jahrhunderte hinauf, sie vergegenwärtigt sich alle Erfahrungen sorgfältiger Beobachter, alle Vermutungen feuriger Geister. Diese Klippe sage ich zu mir selber

⁵³ Wolf von Engelhardt qualifiziert diese Adresse bereits als Personifikation und ordnet diese Personifikation in die spinozistisch inspirierte Erkenntnistheorie ein. Vgl. Engelhardt 2003, 113–115.

stand schroffer zackiger höher in die Wolken da dieser Gipfel, noch als eine meerumfloßne Insel, in den alten Wassern dastand; um sie sauste der Geist, der über den Wogen brütete, und in ihrem weiten Schoße die höheren Berge aus den Trümmern des Urgebürge und aus ihren Trümmern und den Resten der eigenen Bewohner die späteren und ferneren Berge sich bildeten. (MA 2.2, 506)

Dieses Super-Ich, das Überblick nicht nur als räumliche, sondern auch als zeitliche Kategorie fasst, kann die gleichwohl spekulativen Ursprünge der Welt darstellen; Katalysator dieser Darstellung ist der granitene „Felsen“ (ebd.). Implizit lassen sich dabei durchaus Referenzen zu zeitgenössischen geognostischen Theorien – wie denen des bereits erwähnten Saussure – ziehen,⁵⁴ aber diese Theorien werden durch die Struktur des Textes in ein anderes Register verschoben und als Spekulation markiert, nicht mit Beweisen untermauert. Statt auf die Kraft des Arguments zu vertrauen, baut *Granit II* auf die Anschaulichkeit des hymnischen und (natur)religiös überformten Schöpfungsnarrativs, das wiederum die Kraft des Wortes („sage ich zu mir selber“) inszeniert.

In einer vorletzten Volte zieht sich das Ich dementsprechend zurück, weil es sich – von „jeder schweifenden Betrachtung“ (ebd.) ablassend – auf die Gegenwart des Steins konzentriert und dabei aber den Granit nicht in einer einzigen Form, sondern „hier gerade dort gelehnt in die Höhe stehen bald scharf übereinander gebaut, bald in unförmlichen Klumpen wie übereinander geworfen“ (ebd.) sieht, also nur „Trümmer Unordnung und Zerstörung“ (MA 2.2, 507) sehen kann. Da hilft nur der Rückzug aus dem „lebendigen Anschauen [...] in die Studierstube“ (ebd.) und ein Blick in „die Bücher unserer Vorfahren“ (ebd.), wo allerdings nicht weniger Unordnung und Zerstörung herrscht:

Hier heißt es *bald*, das Urgebürge sei durchaus ganz als wenn es aus einem Stücke gegossen wäre, *bald* es sei durch Flözklüfte in Lager und Bänke getrennt die durch eine große Anzahl Gänge nach allen Richtungen durchschnitten werden; *bald* es sei dieses Gestein keine Schichten sondern in ganzen Massen die ohne das geringste Regelmäßige abwechselnd getrennt seien; ein anderer Beobachter will dagegen *bald* starke Schichten, *bald* wieder Verwirrung angetroffen haben. Wie vereinigen wir alle diese Widersprüche und finden einen Leitfaden zu ferneren Beobachtungen. (MA 2.2, 507, Herv. SM)

Der verknüpfende Operator ‚*bald*‘ ist in diesem abrissartigen Forschungsbericht kein Temporaladverb, sondern funktioniert als lokale Bestimmung von einander ausschließenden Meinungen, die an unterschiedlichen Stellen der Forschung vertreten werden.⁵⁵ Der Schluss aus dem Studium der Bücher ist – wie

⁵⁴ Vgl. LA II, 7, 584.

⁵⁵ Vgl. Wyder 2008, 139. Zu Goethes Verwendung von ‚*bald*‘ in den naturwissenschaftlichen Schriften vgl. Pörksen 1999, 20–22.

das Satzzeichen unmissverständlich indiziert – keine Frage, sondern eine Feststellung.⁵⁶ Denn eigentlich hat die narrative Funktion alle diese widersprüchlichen Meinungen bereits versammelt: Aus den Widersprüchen und aus der Unordnung des Granits resultieren nur konsequenterweise Widersprüche und Unordnung in seiner Erforschung.

Trotzdem endet damit nicht der Versuch, den Granit narrativ zu umstellen, sondern mit einer Ankündigung und einer Warnung. Die Ankündigung, die Widersprüche zu synthetisieren, die nicht nur den Gegenstand, sondern auch seine Erforschung kennzeichnet, konfrontiert der Text mit einer abschließenden *captatio benevolentiae*, die an einen kollektiven Erkenntnisprozess erinnert, bei dem „selbst die Irrtümer nützlich“ (MA 2,2, 507) werden, weil sie „Gelegenheit geben“ (ebd.), die Scharfsinnigkeit einzuüben und so nicht nur in der Erforschung des Granits „weiter [...] gehen“ (ebd.), sondern auch den Erkenntnisapparat trainieren. Diese Inszenierung kombiniert Goethe mit der dezidiert „mehr für Ausländer [...] als für Deutsche“ (ebd.) geltenden Warnung, dass der Granit nicht mit anderen Gesteinsarten zu verwechseln sei. In dieser – in ihrer Differenzierung der verschiedenen Nationen durchaus ironisch zu lesenden – Warnung steckt dabei aber das erkenntnistheoretische Potenzial des Granits, der vor allem eines übt: „wohl unterscheiden zu lernen“ (ebd.).

Dieses Denken in Differenzen fordert *Granit II* mit einem Erzählverfahren, das verschiedenste Orte des Erkennens inszeniert, ohne sie zu synthetisieren oder in eine hierarchische Ordnung zu bringen. Seien diese Orte nationale Perspektiven, wissenschaftliche Lehrmeinungen, hymnische Meditationen, naturkundliche Exkursionen oder kulturgeschichtliche Erörterungen: Der Granit kann nicht von einem einzigen Ort aus exklusiv erschlossen werden, sondern nur durch eine kombinatorische Positionierung. Der Operator dieser Kombination ist in metaleptischen Verfahren zu finden, die genau an den Brüchen der Erzählung den Übergang zwischen den verschiedenen Stimmen sichern und zwischen Begriffs- und Kulturgeschichte, epistemologischer Reflexion, emphatischem Hymnus, Forschungsbericht und Ankündigung vermitteln. Metaleptisch sind diese Verfahren, weil sie keine notwendigen Schließverfahren abbilden, sondern Grenzen des Erkennens durch Wiederholung und Variation bestimmter Topoi in der Beschreibung des Granits überbrücken. Dabei entsprechen in *Granit II* die verschiedenen Ebenen des Erkennens durchaus Ebenen des Erzählens, wie sich durch die Wechsel der Stimmen und Zeitstruktur und die ihr zugrunde liegenden

⁵⁶ Ältere Ausgaben wie die Hamburger Ausgabe und auch der erste Band der Leopoldina-Ausgabe verzeichnen hier noch ein Fragezeichen (vgl. LA I, 1, 61). Die Leopoldina-Ausgabe korrigiert sich in ihrem elften Band allerdings selbst (vgl. LA I, 11, 14) und verzeichnet auch keine Unsicherheit bei den Lesarten (vgl. LA II, 7, 581).

Tempuswechsel zeigt. Als Antwort auf *Granit I* zeigt *Granit II* nicht nur die Umkehrung der Perspektive ins Subjektive, sondern die Radikalisierung dieser Subjektivierung in seiner Vervielfältigung von Ebenen und Stimmen. Immer wenn sich eine epistemologische Funktion erschöpft hat, lässt der Text diese fallen und wechselt zu einer anderen. Jedem Zugriff auf den Granit entspricht so ein spezifisches narratives Format. Von der Begriffs- und Kulturgeschichte des Granits führt diese Reihe über die durch Reiseberichte gestützte Naturgeschichte, eine Reflexion auf den Granit als epistemisches Objekt und einen naturreligiös inspirierten Hymnus zu einem Forschungsbericht und schließlich zu einer didaktischen Warnung. Diese epistemologischen Funktionen, die auf ganz unterschiedliche Aspekte des Granits zugreifen können, sind also narrativ strukturiert und arbeiten sich dementsprechend unterschiedlich am Granit ab. Dennoch sind sie über bestimmte Topoi verbunden, ohne die das ‚Urgestein‘ nicht zu beschreiben ist. Damit inszeniert Goethe ein Spiel zwischen Analogieschlüssen und Differenzbildungen, die sich nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Den Granit erklären damit weder *Granit I* noch *Granit II*. Vielmehr umstellen die beiden Texte den Granit und legen die epistemologischen Dimensionen offen, die die Untersuchung des ‚Urgesteins‘ mit sich bringt.

1.4 Zusammenfassung: Ursprung erzählen – Geologie

Goethes naturphilosophische und naturwissenschaftliche Anfänge bieten eine narrative Stimmenfindung, die epistemologisch grundiert ist. Diese Stimmenfindung lässt sich an vier Aspekten beobachten. Zunächst zeigt sie sich in der Modellierung der Aussageinstanzen. Keiner der untersuchten Texte kommt mit einer einheitlichen und konstanten Aussageinstanz aus, sondern inszeniert in unterschiedlichem Maße verschiedene Wechsel. Diese Wechsel strukturieren nicht selten die Dramaturgie der Erzählung deutlicher als eine etwa doppelte temporale Sequenz, die in keinem der Texte eine größere Rolle spielt, wenn sie überhaupt konstatiert werden kann. Das heißt aber nicht, dass die temporale Struktur der Erzählungen – dem zweiten Aspekt, der einen Einblick in die Stimmenfindung gibt – einheitlich ist. Im Gegenteil ist auch sie von größeren Wechseln geprägt. Selbst wo eine doppelte temporale Sequenz zu finden ist und wo Vergangenheit – etwa in Erzählerberichten – eine größere Rolle spielt, ist Aktualisierung eine konstante Funktion des Erzählers mit doppeltem temporalen Boden. Drittens manifestiert sich in der Struktur der Erzählebenen der untersuchten Texte eine Tendenz zur Multiplikation und Transgression der Ebenen. Viertens schließlich sind die Texte auch bezogen auf ihre Erzählformate äußerst heterogen. Gerade die frühen naturwissenschaftlichen Schriften führen auf der

Ebene ihrer Darstellung vor, dass eine strikte Trennung zwischen Naturphilosophie und Naturwissenschaft wenig sinnvoll erscheint, weil sich argumentative Muster, rhetorische Strukturen und narrative Verfahren überlappen. Auf den Modellbegriff der Metalepse sind diese Verfahren zu bringen, weil sie sich konstanten Aussageinstanzen, einheitlichen Erzähltempi, separierten Erzählebenen und ungebrochenen Erzählstilen konsequent verweigern und diese Verfahren genau dann einsetzen, wenn es um die Grenzen des Erkennens geht.

Der früheste hier untersuchte Text ist zwar einerseits klar ein naturphilosophischer. Trotzdem hat die Analyse gezeigt, dass sich im naturphilosophischen Hymnus *Die Natur* die Formulierung eines epistemologischen Problems verbirgt, das für die weiteren Texte an Signifikanz gewinnt. Hier findet sich bereits eine komplexe Modellierung der Aussageinstanzen genauso wie der Einsatz der antithetischen Struktur angesichts einer epistemologischen Aporie: Teil der Natur zu sein und diese gleichzeitig erkennen zu wollen. Die *Studie nach Spinoza* als zweiter untersuchter Text dagegen gibt diesem epistemologischen Problem eine andere Wendung, indem er es in ästhetische Theorie überführt. Die *Naturlehre* mit ihrer Antwort zeigt neben dem Einsatz des Briefformats und der Dialektik von Analogie und Differenz, dass es selbst für Goethes naturwissenschaftliche Schriften wenig zielführend ist, den Autor mit der Aussageinstanz umstandslos zu assoziieren. In den beiden kurzen Texten zum Granit schließlich begegnet die epistemologische Aporie ihrem ersten konkreten epistemischen Objekt. In *Granit I* führt das Denken vom Objekt her schließlich zum Abbruch der Untersuchung. In *Granit II* dagegen führt der Versuch, umgekehrt den Granit vom Subjekt her zu denken, zur Proliferation, die narrative Stimmen und Formate gleichermaßen ungehemmt aneinander montiert.

Goethe ist kein Freund von Revolutionen, sondern bevorzugt in seinem Denken kontinuierliche Entwicklung und dementsprechend in der Geologie die Kristallisation – so das in der Forschung bis heute weit verbreitete Klischee.⁵⁷ Die naturwissenschaftlichen Schriften insbesondere zur Geologie bieten aber ein anderes Bild: Weil sie intensiv nach einem Ort suchen, der ihren Erkenntnisgegenstand erschließen kann, findet sich auf der Ebene ihrer Darstellung alles andere als Linearität und Kontinuität. Narratologisch lässt sich dieses Verfahren als metaleptischer Stimmenwechsel beschreiben. Nicht in einem kontinuierlichen Narrativ ist der Geologie und insbesondere dem Granit beizukommen, sondern nur mit einer massiven Vervielfältigung der epistemologisch strukturierten Stimmen.

⁵⁷ Vgl. Sullivan 1999, 344–347.

2 Der Ort der Literatur: „Die Leiden des jungen Werthers“

„Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen!“ (FA 8, 11)¹ ruft Werther am Beginn des ersten Briefs aus. Die *Leiden des jungen Werthers* (1774/87) untersuchen dieses Herz des Menschen in aller Radikalität. Radikal ist der Briefroman aber nicht nur, weil er mit dem Suizid seiner Hauptfigur und seines Haupterzählers endet, sondern vor allem aufgrund seiner Darstellungsverfahren. Diese Verfahren sind es auch, die – neben allen motivgeschichtlichen Parallelen² – eine Brücke zu den geologischen Texten schlagen lassen. Wie der Text das Herz und damit – wie es in *Granit II* heißt – den „jüngsten mannigfältigsten beweglichsten veränderlichsten, erschütterlichsten“ (MA 2.2, 505) Teil der Schöpfung untersucht, zeigt sich insbesondere in seiner narrativen Struktur. Diese Struktur – darin besteht meine These – ist dadurch gekennzeichnet, dass sie einen Ort sucht, von dem aus eben das wenig fassbare, aber schließlich doch tödliche Herz erkannt werden kann.³

Bevor ich die *Leiden des jungen Werthers* analysiere, zeige ich anhand von Goethes fragmentarischem Briefroman *Arienne an Wetty* (1770), zu welchen Bedingungen diese Suche nach einem Ort des Erkennens von Gefühlen funktioniert (2.1). Auch wenn dieser Text nur aus zwei Briefen besteht, haben diese beiden Briefe für die *Leiden des jungen Werthers* eine bislang verkannte heuristische Funktion, weil sie die beiden Probleme getrennt behandeln, die jeden einzelnen Brief Werthers imprägnieren: Im ersten Brief entwirft der Text eine anthropologisch grundierte Theorie der Sinne als erkenntnistheoretisches Problem, dem nur narrativ beizukommen ist. Im zweiten Brief verschiebt sich dieses Problem auf das Hauptthema aller Briefromane: die unerfüllbare bzw. durch Intrigen verhinderte Liebe. Beide Probleme werden von einer formalen Klammer verbunden, die mit der Apostrophe ihre Struktur erhält. Davon ausgehend untersuche ich die *Leiden des jungen Werthers*, die diese Suche nach dem Herz des Menschen deutlich komplizierter gestalten, indem sie mit zwei verschiedenen narrativen Achsen arbeitet. Auf einer vertikalen Achse lassen sich zunächst drei narrative Ebenen unterscheiden: Auf einer ersten Ebene ordnet und ediert der

¹ Alle Zitate aus den *Leiden des jungen Werthers* weise ich aus dem achten Band der ersten Abteilung der Frankfurter Ausgabe nach, weil sie über den Paralleldruck erlaubt, die beiden Textfassungen unmittelbar zu vergleichen.

² Vgl. Thomé 1978, bes. 380–408.

³ Damit zusammen hängt ein, wenn nicht der zentrale Topos der Werther-Forschung, die unzählige Versuche unternommen hat, Werthers Suizid zu erklären. Vgl. Neumeyer 2009, bes. 202–205.

Herausgeber Werthers Briefe und nachgelassene Schriften.⁴ Auf einer zweiten Ebene untersucht Werther selbst als erzählendes bzw. schreibendes Ich sein eigenes Herz. Auf einer dritten Ebene schließlich wird Werthers Herz als Teil des erzählten Ichs präsentiert; die Präsentation dieses erzählten Ichs übernimmt im Laufe des Textes zunehmend der Herausgeber, der – wie Uwe Wirth prominent analysiert⁵ – Stück für Stück zum Erzähler avanciert. Werther als erzähltes Ich wird dabei selbst wiederum – am deutlichsten in der Lektüre der Ossian-Gesänge – zu einem Erzähler und liegt deshalb auf einer dritten narrativen Ebene. Diese drei Ebenen produzieren Notwendigkeit, nicht primär indem sie die Ereignisse kausal motivieren und damit in eine logische Folge bringen, sondern indem sie Ursachensuche für Werthers Suizid in der Verfassung seines Herzens betreiben. Diese Ursachensuche kreist entsprechend um das Lemma Herz, das immer dann eingesetzt wird, wenn im empfindsamen Code Grenzen des Erkennens markiert werden (2.2). Diese vertikale Achse der verschiedenen hierarchisch organisierten Erzählebenen wird durch eine horizontale Achse ergänzt, die in einem zweiten Schritt analysiert werden soll (2.3). Denn damit Werthers Herz und seine daraus entstehenden Leiden Sinn ergeben, braucht es parallele narrative Strukturen, die den Prozess der Identifikation – oder in der Diktion des Textes: den Prozess der Teilnehmung oder Teilnahme – transparent machen. Mit diesen Parallelerzählungen und ihren Spiegelfiguren generiert zunächst Werther als Erzähler Sinn; damit haben sie ein zutiefst epistemologisches Profil. Der Einzelpunkt eines solchen Parallelnarrativs ist das berühmte sogenannte Suizidgespräch, das Werther mit Albert führt und in dem schließlich weniger abstrakte Argumente als vielmehr exemplarische Narrative den Disput prägen. Eine zweite Parallelle ist Werthers erster Doppelgänger: der ehemalige Schreiber von Lottes Vater, der für Werther aufgrund seiner unerwiderten Gefühle für Lotte zur Identifikationsfigur wird. Die dritte und prominenteste Parallelerzählung schließlich ist die sogenannte Bauernburschenepisode, die Goethe erst in der zweiten Fassung des Textes hinzufügt. Diese Parallelerzählung rahmt den gesamten Briefroman und lässt in einer Art *Mise en abyme*⁶ beobachten, wie die Grenzen des Erkennens mit den Grenzen des Erzählers zusammenhängen. Damit hat das epistemologische Profil des Erzählers zwei Achsen. Auf einer vertikal organisierten Achse untersucht der Text das Herz des Menschen und damit die Frage, warum Werther sterben muss. Auf einer zweiten horizontalen Achse untersucht zunächst Werther selbst sein eigenes Herz mittels Erzählungen. Schließlich über-

⁴ Allein deshalb ist der Roman keinesfalls als autodiegetisch zu klassifizieren. Vgl. anders Frank 2014.

⁵ Vgl. Wirth 2008, 233–283.

⁶ Zum Zusammenhang von *Mise en abyme* und Metalepse vgl. Cohn 2012, bes. 108–111.

nimmt aber der Herausgeber als Erzähler der Bauernburschenepisode und verschiebt damit die Analyse der Figur, weil er nicht nur vom Bauernburschen erzählt, sondern gleichzeitig von Werthers Reaktion.

2.1 Apostrophe als Figur des monologischen Briefromans: „Arianne an Wetty“

„O meine Freundin“ (FA 8, 560), „meine zärtliche Freundin“ (FA 8, 561) oder „Lieber Gott“ (ebd.) – Apostrophen strukturieren Goethes ersten monologischen Briefroman *Arianne an Wetty*, der sich nur fragmentarisch in einem Konzeptheft aus Charlotte von Steins Nachlass erhalten hat und der spätestens auf das Frühjahr 1770 datiert wird.⁷ Apostrophen häufen sich nicht nur, indem die Briefe eine ganze Reihe von Adressaten anrufen. Vielmehr sind sie Stellen narrativer Selbstreflexivität: An ihnen gibt der Briefroman Einblick in seine Erzählverfahren. Die Apostrophen sind damit metaleptische Verfahren, die markieren, dass die narrative Funktion des Briefromans epistemologisch grundiert ist. Dies gilt insbesondere für den monologischen Briefroman, der die Perspektive des Briefes schreibenden Erzählers nicht durch Antworten korrigiert. Ausgangspunkt meiner Argumentation ist Blanckenburgs Diskreditierung des Briefromans im *Versuch über den Roman* und seine partielle Rehabilitierung in der Rezension der *Leiden des jungen Werthers*. Obwohl Blanckenburg zwar die Frage der Folge in den Vordergrund stellt, stiftet im Fall des Briefromans ausgerechnet eine Figur der Stimme den narrativen Zusammenhang. Diese Figur analysiere ich in einem zweiten Schritt und binde sie an die narratologischen Überlegungen an. Drittens untersuche ich schließlich *Arianne an Wetty* und zeige, dass die Apostrophe als metaleptisches Verfahren den Briefroman erst ermöglicht.

Der Briefroman ist bekanntlich zwar eines der populärsten Genres in der Erzählliteratur des achtzehnten Jahrhunderts, aber darum alles andere als umstritten.⁸ An prominenter Stelle diskreditiert etwa Blanckenburgs *Versuch über den Roman* den Briefroman als narrativ unbefriedigend, weil er keinen Überblick über die Handlung geben kann, wie sie ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler zu vermitteln im Stande ist. Denn nur die affektiv involvierten Schreiber perspektivieren die Handlung, gefährden aber damit das für Blanckenburg elementare Kausalgefüge.⁹ Die Nähe zwischen erzählenden und

⁷ Vgl. FA 8, 1088 und MA 1.2, 769 f.; Fischer-Lamberg 1955; Fischer-Lamberg 1956; Fink-Langlois 1980, 211 f.

⁸ Vgl. Stiening 2005, 21–33; Liebrand 1997, 342–364.

⁹ Vgl. Blanckenburg 1965, 285, 520–525.

erlebenden Figuren bedroht in dieser Weise den Sinn im Roman, der nur über eine genaue Darstellung der „inn[e]re[n] Geschichte“ sein ästhetisches Potenzial realisieren und dergestalt das Erbe des Epos antreten kann.¹⁰ Statt die innere Handlung durch eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählfunktion mit Nullfokalisierung durchgängig zu motivieren, funktioniert der Briefroman als Genre, das Subjektivität narrativ auf die Spitze treibt, aber anders. Selbst die oft installierte Herausgeberfiktion übernimmt diese Funktion nur teilweise, weil ihre Epistemologie innerhalb der editorialen Rahmung notwendig begrenzt bleiben muss. Wie gibt der Briefroman dann Einblick in die innere Geschichte seiner Figuren-Erzähler? Mit einer rhetorischen Figur, mit der Brieffrome förmlich durchsetzt zu sein scheinen: der Apostrophe.

Mit ihrer Funktion hängt auch die berühmte Rehabilitierung des Genres zusammen, zu der sich Blanckenburg nur ein Jahr nach seinem Verriss durch Goethes *Leiden des jungen Werthers* genötigt sieht. Das zentrale Argument dieser Rezension liegt im Leistungsprofil des Textes, dem es nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Briefform gelingt, die innere Notwendigkeit seiner Handlung plausibel zu machen, also den Überblick über Kausalketten herzustellen, der „im menschl[ichen] Leben“¹¹ mangels Überschaubarkeit versagt bleibt. Denn die Briefform tilgt die Unwahrscheinlichkeit der freien Rede durch die Einbettung in eine strukturierte Kommunikationssituation: Besser als jeder unbeteiligte, allwissende Erzähler können gerade Werthers Briefe an seinen empfindsamen Freund Wilhelm die Gefühle des Schreibers „in Handlung setzen“.¹² Die Briefe erzählen also nicht primär eine Geschichte äußerer Handlungen, sondern sie zeigen die Gefühle ihres Verfassers anschaulicher und glaubwürdiger, als es ein Erzählerbericht könnte. Damit tritt die in den Briefen entworfene Geschichte in den Hintergrund; die Briefe werden zu Dokumenten des Gefühlszustands ihres Verfassers.¹³ Indem die Briefform so Unmittelbarkeit inszeniert, rückt der Briefroman in die Nähe des Dramas.¹⁴ Diesen Effekt von Unmittelbarkeit erzielt der Text über Apostrophen.

Prinzipiell verdoppelt die Apostrophe in einer triadischen Struktur die Position der Adresse, indem sie der ersten eigentlichen Adresse eine zweite Adresse hinzufügt.¹⁵ Als „Abwendung vom Publikum“ stellt sie so eine spezielle Form

¹⁰ Blanckenburg 1981, 396.

¹¹ Blanckenburg 1981, 392.

¹² Blanckenburg 1981, 396.

¹³ Vgl. Wirth 2008, 252–255.

¹⁴ Vgl. Voßkamp 1971, 92; Moravetz 1990, 25–31.

¹⁵ Vgl. Spoerhase 2013, 158–163. Problematisch für den vorliegenden Zusammenhang ist hingegen der dort postulierte mediale Index der Apostrophe, der sie ausschließlich an Mündlichkeit bindet. Dagegen argumentiere ich mit Albrecht Koschorke, dass die Figur der Apostrophe

der *aversio* dar und meint allgemein das „Sich-Abwenden des Redners vom Publikum oder dem Redegegenstand“.¹⁶ Im ursprünglichen Setting der antiken Gerichtsrede bezeichnet die Apostrophe die Abwendung von den Richtern und die Hin- bzw. Umwendung zum Publikum, zu abwesenden oder toten Personen oder zu Abstrakta wie dem Vaterland oder den Gesetzen.¹⁷ Die Apostrophe verdoppelt so in ihrer Ab- bzw. Umwendungsbewegung immer die Position der Adresse, indem sie sich von der eigentlichen Adresse der Rede ab- und einer anderen Adresse zuwendet. Dabei wird letztere – da abwesend – performativ erst vor die Augen der ersten Adresse gestellt. Die Apostrophe stellt also gleichzeitig rhetorisch die zweite Adresse erst her und damit vor die Augen der ersten. Zu betonen ist, dass die konstitutive Abwendung keineswegs zu einer Substitution der ersten Adresse durch die zweite führt, sondern dass die zweite Adresse zur Bedingung der Kommunikation mit der ersten Adresse avanciert.

Vor diesem Hintergrund möchte ich die Apostrophe mit Jonathan Culler allerdings noch abstrakter als eine Abwendung von einer narrativen oder mimetischen Funktion der Rede hin zu einer performativen oder diskursiven Funktion fassen. Denn – auch losgelöst von seinem Versuch einer Definition des Lyrischen¹⁸ – ist laut Culler die Apostrophe als textuelle Abwendung stets „against narrative“¹⁹ zu definieren: „Apostrophe is not the representation of an event; if it works it produces a fictive, discursive event“.²⁰ Weder in Beschreibung noch in Erzählung erschöpfen sich damit die Funktionen der Apostrophe; vielmehr legt die rhetorische Figur – neben der Selbstbegründung des sprechenden Ichs als „poetical persona“²¹ – die Konstruktionsbedingungen eines Textes offen, indem sie eine von der Geschichte unterschiedene Zeitebene markiert und auf dieser eine „*fictio audientis*“ kreiert.²² Deshalb kann Culler folgern: „Apostrophe resists narrative because its *now* is not a moment in a temporal sequence but a *now* of discourse, of writing.“²³ Demnach ist die Apostrophe eine Figur, die im Text die Abwendung von der Vergangenheit des Erzählers und die Hinwendung zur Gegenwart des Erzählers respektive Schreibens abbildet. Der Effekt der Apostrophe basiert auf dem Bruch mit der Geschichte, weil dieser den

durchaus im Rahmen des Briefromans zu den „*Ferntechniken suggestiver Vertrauenserzeugung*“ (Koschorke 1999, 269) zu zählen ist.

16 Halsall 1992, 830.

17 Vgl. Lausberg 2008, § 762; Plett 2001, 84.

18 Vgl. Spoerhase 2013.

19 Culler 1977, 66.

20 Culler 1977, 68.

21 Culler 1977, 63.

22 Halsall 1992, 830.

23 Culler 1977, 68.

Eindruck erzeugt, der Sprecher respektive Erzähler „reagiere affekthaft“²⁴ und damit scheinbar weniger vermittelt. Auf den Leser wirkt besonders die parenthetische Apostrophe, weil sie nicht mehr an ihrem konventionellen Platz, weder im Redeanfang noch im Redeschluss – also an der Schwelle zum Paratext –, situiert ist. Ihr Effekt wird als „Peitschenhieb“²⁵ beschrieben, der den Leser aus der Vergangenheit der Erzählung in die Gegenwart der Rede reißt. Narratologisch gewendet liegt mit der Apostrophe eine Pause vor, die durch diesen Tempuswechsel markiert ist. Dadurch kann die Apostrophe den zeitlichen Verlauf der Geschichte aufheben, was insbesondere in den Evokationen der Elegie eine Rolle spielt, da dort bereits verstorbene Figuren gegen den chronologischen Imperativ angerufen und im Erzählakt der Klage vergegenwärtigt und verlebendigt werden.

Der Briefroman ist nicht zuletzt deshalb besonders anfällig für Apostrophen, weil jeder Brief – anders als etwa ein Tagebucheintrag – auf eine schriftliche Adresse angewiesen ist.²⁶ Denn in jedem Brief wird eine Adresse als strukturierender pragmatischer Rahmen gebildet; die Position eines anwesenden Gesprächspartners indes bleibt leer,²⁷ der Brief als „sermo absentis ad absentem“²⁸ – als Gespräch eines Abwesenden mit einem Abwesenden – ist unweigerlich von Adressen abhängig. Dort wird der abwesende, im monologischen Briefroman nie antwortende Gesprächspartner imaginativ vergegenwärtigt.²⁹ Katalysator dieser Vergegenwärtigung ist dabei oft eine Verdoppelung der Adresse. Genau an den Stellen, an denen die Adresse der Briefe thematisch wird, wird eine zweite Instanz angerufen, welche die Gemeinschaft der Korrespondenz herstellen soll. Kurz: Apostrophen generieren und garantieren die Adresse der Briefe. Adressen und Apostrophen sind deshalb besonders markiert, weil in ihnen die Bilder, Szenen und Narrative der Geschichte auf eine bestimmte Adresse hin formuliert und moderiert werden. Apostrophische Pausen werden auf diese Art zu den reflexiven Systemstellen der narrativen Form. Epistemologisch relevant sind diese Systemstellen, weil sie von der Geschichte abstrahieren und das Erzählen in den Vordergrund stellen. In den apostrophischen Pausen werden also nicht nur Instanzen angerufen, sondern mit diesen Anrufen wird die eigene Erkenntnisfunktion legitimiert und reflektiert.

²⁴ Halsall 1992, 830.

²⁵ Lausberg 2008, § 763.

²⁶ Vgl. Haverkamp 1982, 252–254; Müller-Salget 2005, 75 f.

²⁷ Vgl. Stanitzek 1995, 20. Der literarische Brief in Form des – dazu noch monologischen – Briefromans kann nicht unter den Normalfall der *communicatio* fallen, sondern muss durch Apostrophen strukturiert sein. Vgl. Ueding/Steinbrink 2011, 130 f.

²⁸ Haverkamp 1982, 252.

²⁹ Vgl. Voßkamp 1971, 82.

Bereits vor den *Leiden des jungen Werthers* zeigt das bislang von der Forschung vernachlässigte Briefromanfragment *Arianne an Wetty*, dass die Funktionen der Apostrophe mit tiefgreifenden Folgen für die epistemologische Konstituierung der Erzählung verbunden sind. Den Text als Briefromanfragment zu bezeichnen, ist eigentlich eine Übertreibung, weil er aus gerade einmal zwei Briefen besteht. Diese beiden Briefe haben es aber insofern in sich, als sie zwei Paradigmen verdichten, die den Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts kennzeichnen und auch *Die Leiden des jungen Werthers* nicht unbeeindruckt lassen. Während im ersten Brief eine anthropologisch grundierte Theorie der Sinne samt erkenntnistheoretischen Implikationen im Zentrum steht, beschäftigt sich der zweite Brief mit der Unbeständigkeit der Empfindungen. Die Behandlung dieser Hauptthemen hängt dabei von der Briefform ab, die aber zunächst wenig offensichtlich ist. Denn ohne die Überschrift „Arianne an Wetty“ gibt es kein weiteres paratextuelles Indiz, das auf einen Brief hinweist: Sowohl Orts- als auch Datumsangabe fehlen wie auch eine Unterschrift. Damit nicht genug: Selbst die Überschrift, die Briefschreiber und -adressaten nennt, gibt Rätsel auf, weil – so das Kalkül der Forschung – gemessen an den Inhalten doch ein Mann an eine Frau schreiben muss, weshalb Arianne zu einem männlichen Vornamen deklariert wird³⁰ oder der Briefschreiber zumindest eindeutig zu einem Mann gemacht wird.³¹ Die Forschung begründet dieses Gendering damit, dass der Verfasser des Briefs – wie der zweite Brief expliziert – Parallelen zu W. aufweist, der als Freund des Senders dessen „Nachfolger“ (FA 8, 562) in der Beziehung zu Wetty geworden ist. Abgesehen von der heteronormativen Begehrungsökonomie, die diese Argumentation grundiert, spielt es allerdings keine Rolle, ob der Schreiber der beiden Briefe als männlich oder weiblich identifiziert wird. Bereits die Identität der Schreiber der beiden Briefe lässt sich mit Rekurs auf den Paratext nicht stützen, zumal eine Unterschrift fehlt; dement sprechend nenne ich den Schreiber der beiden Briefe Arianne, ohne dass hier bereits eine Entscheidung zu Fragen von Geschlecht und Begehrten fallen soll.

Eine triadische Konstellation eröffnet den ersten Brief: Arianne schreibt an Wetty über Walter. Dass W. aus dem zweiten Brief und Walter aus dem ersten identisch sind, liegt zwar nahe, ist aber nicht eindeutig festzustellen. Ausgangspunkt des ersten Briefs ist eine für den Briefroman typische Erkenntnissituation: eine Informationsasymmetrie, die dadurch entsteht, dass weder eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählfunktion noch ein vorhergehender Brief klärt, worin Wettrys Äußerung besteht, auf die der Brief Bezug nimmt und die er zwar

³⁰ Vgl. FA 8, 1090.

³¹ Vgl. MA 1.1, 770.

„nicht widerlegen“ (FA 8, 560) kann, aber doch für falsch hält. Stattdessen sind wir auf Ariannes indirekte Kommentare angewiesen und erfahren, dass es um „Empfindungen“ – offenbar zwischen Arianne und Wetty – geht, die sich Arianne scheinbar im Gegensatz zu Walter weigert, „mit einer superfiziellen Erkenntnis, so kavalierement durch Stolz und Eigennutz [zu] erklären“ (ebd.). Diesen Erklärungsversuch von Empfindungen, deren Art der Brief bisher nicht expliziert hat, gibt der erste Brief und setzt dafür mit einem Vergleich an: „Es ist mit der Liebe wie mit dem Leben, wie mit dem Atemholen“ (ebd.). Mit diesem Vergleich, der das Ein- und Ausatmen mit Nehmen und Geben parallelisiert, meint Arianne den Eigennutz argumentativ zu widerlegen, den der Adressat bzw. die Adressatin offenbar als Vorwurf formuliert hat.

Dieses erste Argument führt der Brief mit einem zweiten fort, das die Meinung widerlegen soll: „leben und nicht leben wäre eins“ (ebd.). Leben – metaphorisch bereits mit Einatmen und Ausatmen besetzt – wird zu einer Voraussetzung für Anziehung und Abstoßung und damit zu jeder Art von Interaktion. Statt mit einer Metapher führt der Brief dieses Argument aber mit einem Verweis auf Herders Sprachursprungsschrift, der nicht nur für die Frage der Datierung des Textes von großer Bedeutung ist, sondern auch außerordentlich aufschlussreich für sein Darstellungsverfahren wird. Vom Ausruf „O meine Freundin“ (ebd.) eingeleitet findet sich nämlich spätestens mit dem Herder-Zitat genau der Versuch, den Arianne am Anfang des Briefs noch von sich weist: Walter zu widerlegen. Damit inszeniert der Brief eine triadische Struktur, deren Positionen Arianne, Wetty und Walter bilden; diese Struktur ist apostrophisch. Denn im gesamten Brief wendet sich Arianne von Walter ab und Wetty zu. In der Moderation des Herder-Verweises zeigt sich diese Abwendung durch die Adresse: „und ihr meint leben und nicht leben wäre eins. O meine Freundin [...]“ (ebd.), weil die zweite Person Plural eine Gemeinschaft (zwischen Walter und Wetty) figuriert, die Arianne durch den Brief gleichwohl brechen will. Statt also Walter direkt anzugreifen, spielt der Text über Bande und damit über Wetty. Der Verweis auf Herders Sprachursprungsschrift dient in diesem zweiten Argument dabei als Beweis und nimmt damit die Stelle ein, die die Metapher im ersten Argumentationspunkt vertritt.

O meine Freundin was nicht lebt hat keine anziehende Kraft, es fließt keine Atmosphäre von ihm aus deren Wirbel uns hinreißen könnten. Der kälteste Sinn ist das Sehen, Erkenntnis ist sein Gefühl, und drum behaupte ich, daß man das nie mit einem zärtlichen Herzen lieben kann, was allein Ansprache macht unsern Augen zu gefallen. (FA 8, 560)

Vom Plural wechselt der Brief in den Singular; statt Wetty und Walter adressiert er damit nur noch Wetty und benutzt die auf Herder verweisende Sinneshierar-

chie für sein Argument.³² Herder führt in *Über den Ursprung der Sprache* die synästhetischen Qualitäten der Sprache mit ihren Erkenntnisfunktionen eng und kommt an dieser Stelle auf die doppelte Funktion der Sinne – als Erkenntnisgegenstand und als Erkenntniswerkzeug:

Der Mensch trat in die Welt hin; von welchem Ozean wurde er auf einmal bestürmt! mit welcher Mühe lernte er unterscheiden! Sinne erkennen! erkannte Sinne allein gebrauchen! Das Sehen ist der kälteste Sinn, und wäre er immer so kalt, so entfernt, so deutlich gewesen, als ers uns durch eine Mühe, und Übung vieler Jahre geworden ist: so sehe ich freilich nicht, wie man, was man sieht, hörbar machen könnte? Allein die Natur hat dafür gesorgt, und den Weg näher angezogen: Denn selbst dies Gesicht war, wie Kinder und Blindgewesene zeugen, anfangs nur Gefühl. Die meisten sichtbaren Dinge bewegen sich; viele tönen in der Bewegung: wo nicht, so liegen sie dem Auge in seinem ersten Zustande gleichsam näher, unmittelbar auf ihm und lassen sich also fühlen.³³

Der Kontext des Verweises macht deutlich, dass sich *Ariane an Wetty* nicht einfach affirmativ auf Herder bezieht, sondern die Sinneshierarchie, die Herder durchaus in Frage stellt, für sein Argument nutzt. Wo Herder dem Sehsinn zumindest in der spekulativ erschlossenen Ursprungsgeschichte der Sprache nämlich durchaus „Gefühl“ zugesteht und dabei nur in einer rhetorischen Frage nicht sieht, wie man dem Sehen Gefühl unterlegen kann, negiert *Ariane an Wetty* genau das und kehrt damit in der Referenz Herders Argument um. Die Beispiele, die *Ariane an Wetty* hierfür anführt – Edelstein und Tulpe –, sollen das am Objekt belegen. Neben diesen Beispielen aber führt der Briefschreiber seine eigene Erfahrung an: „Ich habe heute früh eine sonderliche Erfahrung hierüber gehabt“ (FA 8, 560). Welcher Art diese Erfahrung aber ist, verschweigt der Brief, was ihn nicht daran hindert, aus dieser Ellipse zu schließen: „Und so meine liebe halt ich das Sehen für eine Vorbereitung der übrigen Sinne denn der Geruch ist Genuss und das Gehör und der Geschmack, das Sehen nicht.“ (FA 8, 560 f.) Damit behält der Brief zwar die Differenzierung der Sinneshierarchie bei, invertiert aber ihre Bewertung. Dass dieser Verweis und mit ihm der ganze Brief genau darauf zielen, was er in seiner Exposition rhetorisch von sich weist – nämlich Walter zu widerlegen –, zeigt sich schließlich in der Grußformel, die über Wetty an Walter gerichtet ist: „Grüße deinen Walter, und sag ihm wir wollten Freunde bleiben. Leb wohl.“ (FA 8, 561)

³² Ein eindeutiger Bezug auf Herder ist dabei nicht beweisbar; denkbar wäre auch eine gemeinsame Quelle, auf die wiederum sowohl Goethe als auch Herder referieren. Vgl. MA 1,2, 768 f. Diese Deutung präferiert Waltraud Wiethölter und verzeichnet französische Philosophen wie Buffon, Condillac, Diderot, Holbach und Bonnet als mögliche gemeinsame Quellen (FA 8, 1090 f.). Vgl. auch Fischer-Lamberg 1955, 249 f.; Thomé 1978, 361–365.

³³ Herder 1985, 745.

Der zweite Brief setzt an dieser triadischen Konstellation an und verschärft sie. Denn nun schreiben Arianne und W. – ob damit Walter gemeint ist, lässt sich wie ausgeführt nicht eindeutig entscheiden – „[a]uf einer Stube [...] an einem Tische sogar“ (FA 8, 561) an dieselbe Adresse: Wetty. Den einzigen, aber entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Briefschreibern bestimmt Arianne in ihrer „Empfindung“ (ebd.), die unterschiedlicher nicht sein könnte, aber dennoch dadurch miteinander verbunden ist, dass W. „empfindet was [Arianne] auch empfunden“ (ebd.) hat. Auch hier liegt eine Asymmetrie vor, insofern nicht W.s Brief vorliegt, sondern lediglich Ariannes Vermutungen über den Inhalt desselben. Arianne kann aber nicht nur begründet „raten“ (ebd.), welchen Inhalt W.s Brief hat und welchen Empfindungszustand seines Schreibers er ausdrückt. Vielmehr kann er Prognosen darüber abgeben, wie W. in Zukunft empfinden wird, weil Arianne offenbar selbst in seiner Lage war: von Wetty verlassen zu werden. So gerät dieser zweite Brief nicht nur zu einem Reigen amouröser Verwicklungen, der Arianne bereits verflossene Liebschaften aufzählen lässt: Wetty, Netty und Nelly. Darüber hinaus zeigt der Brief eine durchaus abgeklärte Praxis der Empfindungen, die sich vor allem durch Unbeständigkeit des Herzens auszeichnet. Dass Wetty W. „eine ewige Liebe hoffen“ (FA 8, 562) ließ, wiegt also deutlich schwerer als das Ende der Beziehung.

Dementsprechend schließt der zweite Brief mit Ratschlägen und der Bitte, beim nächsten unvermeidlichen Liebhaber nicht die Illusion zu nähren, dass das Verhältnis mehr als „gegenwärtige[r] Genuss“ (ebd.) und darum für die Ewigkeit sei. Damit ist dieser zweite Brief ein merkwürdiges Dokument, das nur wenig mit den empfindsamen Liebesschwüren beständiger Herzen gemein hat, auch wenn er sich empfindsamer Sprache sowohl auf semantischer als auch auf rhetorischer Ebene bedient: Lemmata wie Herz, Empfindung, Apostrophen an „Gott“ (FA 8, 561), Ausrufe, Aposiopesen und getilgte Namen kennzeichnen den zweiten Brief. Der eigentlich empfindsame Brief eines verschmähten Liebhabers – „ohne zweifel mit Gedanken, mit Worten die ohngefähr sein werden was man Vorwürfe nennt“ (ebd.), wie Arianne versichert – fehlt genauso wie Wettrys Brief, auf den W. unmittelbar und Arianne mittelbar reagieren. Stattdessen inszeniert der vorliegende Brief eine abgeklärte Haltung eines ehemaligen Liebhabers, der sich ganz „in einen sitt- und tugendsamen Freund verwandelt“ (FA 8, 562) zu haben glaubt. Gleichwohl entlarvt sich diese Haltung auch ein Stück weit selbst, wenn sie als Effekt einer als „menaschieren“ (ebd.) diskreditierten Abrichtung bezeichnet wird, was Waltraud Wiethölter als Kaschieren der „Unsicherheit gegenüber den eigenen Empfindungen“ von Seiten des Briefschreibers deutet.³⁴

³⁴ FA 8, 1090.

Mit diesem zweiten Brief endet das Fragment zumindest in den beiden maßgeblichen Werkausgaben nicht, sondern mit sechs aphorismenartigen Paralipomena, die allerdings nicht durch das Straßburger Konzeptheft, sondern durch Lavaters Tagebuch überliefert sind und die vor allem auf den ersten Brief verweisen, indem sie „eine Phänomenologie der Empfindung“ nahelegen.³⁵ Verbunden sind diese Paralipomena durch zentrale Metaphern wie Empfindung als Musik und der Harmonie der Natur; zum Teil finden sie sich fast wörtlich in den *Leiden des jungen Werthers* wieder. Was den Paralipomena im Gegensatz zu den Briefen indes fehlt, ist die narrative Einbettung, die sich durch die triadische Struktur der Apostrophe darstellen lässt. Was die beiden Briefe nämlich auf keinen Fall darstellen, ist eine dialogische Struktur, und zwar in einem doppelten Sinn. Erstens inszenieren die Briefe keinen Dialog zwischen Sender und Empfänger, der sich auf die Beziehung der beiden Briefpartner beschränkt. Sie arbeiten sich stattdessen immer an einer dritten Position ab, die im ersten Brief mit Walter wie seiner Theorie der Empfindung und im zweiten Brief mit W. wie seiner enttäuschten Praxis der Empfindung besetzt wird. Zweitens sind beide Briefe insofern nicht dialogisch, als lediglich Arianne spricht; die Briefe bleiben unbeantwortet, und damit weist das Briefromanfragment auf einen monologischen Briefroman hin, der die eingangs erwähnte Informationsasymmetrie durch eine einseitige Epistemologie verschärft. Denn Ariannes Briefe bleiben nicht nur unbeantwortet; ihre Inhalte bleiben auch unkommentiert wie unkorrigiert. Beide Strukturen hängen dabei miteinander zusammen und an diesem Zusammenhang arbeiten sich die *Leiden des jungen Werthers* ab, indem sie die Apostrophe explizit als metaleptisches Verfahren in Dienst nehmen. Der Analyse dieser Struktur widmet sich das folgende Kapitel.

2.2 Vertikale Achse: Apostrophisches Erzählen auf drei Ebenen

Während *Arianne an Wetty* durch den gleichnamigen Paratext nur eine Erzähl-ebene mit einer Erzählinstanz veranschlagt, lassen sich in den *Leiden des jungen Werthers* drei Erzählebenen erkennen, die je einen eigenen pragmatischen Rahmen entwerfen. Dieser pragmatische Rahmen zeichnet sich durch unterschiedliche Adressen aus, denen – analog zur triadischen Struktur in *Arianne und Wetty* – durch Apostrophen Konkurrenz gemacht wird. Monologisch sind alle drei Ebenen, weil die Adressen der *Leiden* stumm bleiben. Auf einer ersten

³⁵ FA 8, 1089.

Ebene produziert die Rahmung durch die Herausgeberfiktion eine erste Form der Mittelbarkeit,³⁶ indem Werthers Briefe nicht nur ediert und geordnet werden, sondern ab einem bestimmten Punkt die Lücken in der „Geschichte des armen Werthers“ (FA 8, 11) füllen, die durch die immer kryptischeren Briefe entstehen. Auf einer zweiten Ebene schreibt Werther als erzählendes Ich an seinen empfindsamen, aber ebenso wie die Adressaten der Herausgeberfiktion stummen Freund Wilhelm.³⁷ Auf einer dritten Ebene schließlich agiert Werther als erzähltes Ich und wird dabei entweder durch sich selbst in den meist retrospektiven Briefen oder durch den zum Erzähler avancierenden Herausgeber vermittelt. Die privilegierte Adresse dieser Ebene ist Lotte, wie sich in den langen Lese-szenen am Ende des Romans zeigen lässt.

Auf allen drei Ebenen produziert der Text trotzdem eine lineare Folge, auch wenn mit den sie strukturierenden Apostrophen Pausen vorliegen. Die Sequenzialität, die Culler noch in der Internalisierung apostrophischen Sprechens aufgelöst hat,³⁸ sichert dabei die übergeordnete Struktur des Briefromans, weil die Datierung der einzelnen Briefe in der Gesamtstruktur eine zumindest temporale Abfolge konstituiert. Die Notwendigkeit dieser Abfolge, das heißt die kausale Verknüpfung der Ereignisse, wird allerdings über die einzelnen Apostrophen produziert und durch die Herausgeberfiktion gerahmt, welche die Apostrophen Werthers auf ‚höherer‘ diegetischer Ebene wiederholt. Das heißt: statt einer durchgängigen Motivierung der Ereignisse, die eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählfunktion leisten könnte, wie sie Blanckenburg vorschwebt, tritt die Frage nach dem Ort des Erzählers und Erkennens in den Vordergrund, der durch die Apostrophen markiert wird. Auf den ersten Blick mag dies paradox erscheinen: Ausgerechnet die Apostrophe soll narrative Kohärenz erzeugen, obwohl sie von der Zeitlichkeit der Geschichte abstrahiert und damit – folgt man Cullers Argument – nicht nur Sequenzialität, sondern mit ihr Kausalität und Teleologie auflöst. Dass sie trotzdem Kohärenz produziert, liegt an der Wiederholung der Apostrophe auf einer übergeordneten Ebene, die allerdings keineswegs unproblematisch ist. Denn sie weist auf eine metaleptische Struktur hin,

³⁶ Vgl. Koschorke 1999, 263–321, bes. 268 f.

³⁷ In der Forschung gab es öfter den Versuch, die Identität von Wilhelm und dem Herausgeber zu beweisen (vgl. Schweitzer 2004). Auch wenn mich die Argumente letztlich nicht überzeugen, weil die Herausgeberfiktion die Komplexität der Adressen an Wilhelm deutlich übersteigt, würde selbst eine Identität nicht gegen das hier vorgeschlagene Ebenenmodell sprechen, weil – analog zu Werther als erzählendem und erzähltem Ich – Wilhelm als Adresse und als Herausgeber zwei unterschiedliche Positionen übernehmen würde. Dementsprechend wäre er auch auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen platziert.

³⁸ Vgl. Culler 1977, 66.

die den gesamten Roman kennzeichnet. Die Apostrophen des Textes sind dabei die Realisierungen der Metalepse auf der Textoberfläche.

Es sind also zwei Verdoppelungen zu konstatieren: Wo die Apostrophe als Ab- bzw. Umwendung zwei Adressen bildet und sich so von der Geschichte abwendet und den narrativen Diskurs markiert, überschreitet sie als metaleptisches Verfahren die diegetischen Ebenen bzw. Welten, die nicht nur die angerufenen, sondern ebenso die anrufenden Instanzen eigentlich voneinander trennen, also den fiktiven Herausgeber vom schreibenden Werther und diesen vom erlebenden Werther. Genau in den metaleptischen Verstößen gegen die ‚Erzähllogik‘ des monologischen Briefromans wird dabei sein narratives Potenzial reflektiert. Denn die Gattung des Briefromans setzt eine bestimmte diegetische Struktur, die in den *Leiden des jungen Werthers* über Apostrophen metaleptisch gebrochen wird und genau in diesem Bruch der Ebenen und Stimmen die Notwendigkeit der Handlung konstruiert. Diese Produktion von Notwendigkeit basiert auf einem apostrophischen Vor-Augen-Stellen der angerufenen wie der anrufenden Instanz, die ohne die Apostrophen unanschaulich blieben. Dementsprechend nimmt meine Analyse nun die drei verschiedenen diegetischen Ebenen des Textes in den Blick: Erstens untersuche ich die Rahmung durch den Herausgeber und seine Adressen; zweitens folgt Werther als erzählendes bzw. schreibendes Ich in Beziehung zu seiner Adresse Wilhelm; drittens gerät schließlich die Konstellation zwischen dem erzählten Ich Werthers und seiner Adresse Lotte in den Fokus der Analyse.

Ebene I: Der Herausgeber an den Leser

Die *Leiden des jungen Werthers* sind ein monologischer Briefroman. Sieht man von einer kurzen Notiz ab, die von Lotte stammt, wird Werthers Version seiner eigenen Geschichte nicht auf derselben diegetischen Ebene ergänzt, kommentiert oder korrigiert. Diese Reduktion der Perspektive geht aber mit einer diegetischen Komplikation einher, die den Status des Herausgebers deutlich aufwertet. So avanciert der Herausgeber im Laufe des Textes nicht nur – wie Wirth bemerkt – zu einem veritablen Erzähler mit Übersicht und Innensicht,³⁹ sondern begründet bereits in seiner Herausgebervorrede einen bestimmten Rezeptionsrahmen,⁴⁰ der von Beginn des Textes keinen Zweifel daran lässt, wie die „Geschichte des armen Werthers“ (FA 8, 11) ausgehen wird. Zugleich produziert die

³⁹ Vgl. Wirth 2008, 270–281.

⁴⁰ Vgl. anders Moravetz 1990, 32.

dort prominent gebrauchte Apostrophe die pragmatische Konstellation erst, die den Rezeptionsrahmen der Briefe bildet.

Besonders auffällig ist dabei eine Abweichung von zeitgenössischen Gattungskonventionen der Herausgeberfiktion. Wo die Herausgeberinstanz in anderen Briefromanen die Authentizität der kompilierten Briefe explizit über deren Herkunft herstellt oder moralisierende Leseanweisungen gibt, ist Werthers Geschichte durch die in der Apostrophe produzierte Herzensgemeinschaft – also durch ihre prätendierte Wirkung im Leser – abgesichert.⁴¹ Diese Herzensgemeinschaft wird durch zwei Adressen begründet, die im Layout durch die Gliederung in zwei Absätze bzw. im Erstdruck durch den Umbruch auf verschiedene Seiten voneinander abgetrennt sind. Die Verdoppelung der Adresse konstituiert so in ihrer Ab- bzw. Umdwendung genau das in der Analyse veranschlagte Modell der Apostrophe:

ERSTES BUCH

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammlet und lege es euch hier vor, und weiß daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Thränen nicht versagen.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst! (FA 8, 11)

Der erste Rezeptionsrahmen funktioniert über die Adresse im Plural und beruft sich durch das vollständige Sammeln der Textzeugnisse zunächst auf die editoriale Funktion der dokumentarischen Kompilation, die auffindet, sammelt und vorlegt.⁴² Doch darauf fordert der Herausgeber unmittelbar eine doppelte Lesehaltung: Ihm selbst soll gedankt werden, während Werther – neben Bewunderung und Liebe – mit affektivem Mitleiden begegnet werden soll. Zwei rhetorische Stile werden hier explizit miteinander verbunden. Zunächst inszeniert sich der Herausgeber als zuverlässiger Garant der ganzen „Geschichte“ Werthers, indem ihn das qualifiziert, was der schreibende Werther im weiteren Verlauf mit „historisch“ (FA 8, 23) im Sinne einer kohärent erzählten und logischen Folge der Ereignisse als Gegensatz zur empfindsamen Schreibweise bezeichnen wird.⁴³ In der historischen Erzählweise – der Kommentar der Frankfurter Ausgabe übersetzt ‚historisch‘ mit „im Stil eines Tatsachenberichts“⁴⁴ – verstößt

⁴¹ Vgl. Wirth 2008, 236–238; Haverkamp 1982, 261.

⁴² Vgl. Wirth 2008, 238 f.

⁴³ Vgl. Meuthen 1994, 172 f.; Weitin 2008.

⁴⁴ FA 8, 963; vgl. weiter Wirth 2008, 273 f.

der Herausgeber damit also bereits gegen den empfindsamen Stil. Doch nur die historische Erzählweise garantiert die empfindsame Rezeption. Erst durch Sammlung und Ordnung der Briefe kombiniert mit ihrer moderierenden Rahmung machen sie diese möglich. Zum einen inszeniert sich also der Herausgeber als zuverlässiger Vermittler über die chronologische Anordnung und Erklärung der Briefe; zum anderen erschöpft sich der eingeforderte Effekt dieser linear-chronologischen Anordnung und des damit einhergehenden ‚historischen Stils‘ aber nicht im kalten Nachvollzug eines Tatsachenberichts. Vielmehr fordert er mit Bewunderung, Liebe und Tränen explizit eine affektive Reaktion im Sinne eines empfindsamen Leseprogramms und idealisiert zugleich den „armen Werther[]“ (FA 8, 11), indem er nahelegt, Werthers Geist und Charakter zu bewundern und zu lieben – lediglich sein Schicksal sei bemitleidenswert.

Die zweite Adresse ruft nicht mehr ein unbestimmtes ‚ihr‘ an, sondern im Singular die „gute Seele“ (FA 8, 11). Dabei verstärkt sie das empfindsame Leseprogramm deutlich, indem die Distanz der zweiten Adresse zur Figur verringert wird, die im bewundernden Mitleid des ersten Rezeptionsrahmens noch stärker markiert ist. Allerdings soll das „Büchlein“ (ebd.) als Trost und als Freund eine bereits medial gebrochene Funktion übernehmen, indem es als *remedium* das in ihm dargestellte und im Mitleid aktualisierte Leiden zugleich kuriert: Auf die Tränen, die Werthers Schicksal in den empathischen Lesern der ersten Adresse auslöst, folgt der Trost der guten Seele durch das dargestellte Leiden. Die Mittelbarkeit des narrativ präsentierten Schicksals der Figur wird über eine rhetorische Metalepse hergestellt, die eine narrative Metalepse auslöst. Die Synonymia „Schicksal“ und „Geschick“ aktiviert zunächst die Homonymie des Wortes „Geschick“. Erstens stellt es damit also ein Synonym zu „Schicksal“ dar und markiert die Entsprechung auf gleicher diegetischer Ebene: Dem Schicksal der Figur entspricht das der Adresse. Zweitens wird das „Geschick“ der Adresse zu einer Art *techné* des Mitleidens, die verhindern soll, es der Figur im Suizid nachzutun. Im medialen Setting des Briefromans rückt das „Büchlein“ folglich an die Stelle der empfindsamen Adresse: Was Wilhelm für Werther ist, soll seine Geschichte in Briefform für die adressierte gute Seele sein. Drittens werden Werthers Briefe durch die Rahmung des Herausgebers – gewissermaßen als doppelt ‚Geschicktes‘ – selbst zum „Geschick“ des Lesers. Indem vom ‚Geschickten‘ metonymisch auf das „Büchlein“ verwiesen wird, ist die metaleptische Ebenenverwirrung komplett. Das eigentlich extradiegetische „Buch“, das in der zweiten Fassung im Paratext der Überschrift explizit als „ERSTES BUCH“ (FA 8, 11) erscheint, wird nun intradiegetisch zum „Büchlein“. Parallel dazu wird der extradiegetische Status des Herausgebers prekär, der intradiegetisch integriert wird.⁴⁵ Über die

⁴⁵ Vgl. Takeda 2008, 80; Wirth 2008, 276.

aversio der Apostrophe und die metaleptischen Wanderungsbewegungen des Geschicks in den Abgrund des Textes als eine Mise en abyme wird das den Briefroman kennzeichnende Spiel der Mittelbarkeit⁴⁶ in Gang gesetzt, das sowohl zum Mitleiden zwingt als auch zur Distanzierung nötigt.

Damit konstruiert die „mit allen Wassern des empfindsamen Jargons gewaschen[e]“⁴⁷ Vorrede in der Apostrophe zwei Adressen und verlangt so einerseits ein Mitleiden mit der Figur in der lesenden Aktualisierung des dargestellten Leidens. Andererseits verspricht sie eine Suspendierung dieser Leiden im Mitleiden, indem sie das Leiden durch seine Objektivierung im „Büchlein“ therapiert. Auf diese Art und Weise folgt die Herausgebervorrede einer Poetik des anthropologischen Romans,⁴⁸ die eine Kausalität zwischen Charakter und Schicksal produziert, diese Kausalität aber zugleich medial durchkreuzt. Die vielgelobte Unmittelbarkeit des monoperspektivischen Briefromans ist also der Effekt eines höchst mittelbaren Spiels der Apostrophe.

In der Vorrede indes erschöpfen sich keineswegs die Interventionen des Herausgebers, der im weiteren Verlauf des Textes zunächst durch Fußnoten in die Brieffolge eingreift. Dabei ist weniger die in den Briefromanen des achtzehnten Jahrhunderts wie auch in *Arienne an Wetty* übliche Elision bzw. Anonymisierung bestimmter Personen- und Ortsangaben erstaunlich als vielmehr ihre Begründung. So ist der Brief vom 16. Juni, in dem Werther Wilhelm die Begegnung mit Lotte schildert, durch zwei Elisionen gekennzeichnet, die der Herausgeber in Fußnoten rechtfertigt. Die erste Fußnote erklärt die Tilgung der von Lotte diskreditierten Bücher:

Man sieht sich genöthiget diese Stelle des Briefes zu unterdrücken, um niemand Gelegenheit zu einiger Beschwerde zu geben. Obgleich im Grunde jedem Autor wenig an dem Urtheile eines einzelnen Mädchens, und eines jungen unstäten Menschen gelegen seyn kann. (FA 8, 43)

Deutlich ist an dieser Stelle die Distanzierung, die der Herausgeber sowohl zu seinen Lesern – als unpersönliches Indefinitpronomen ‚man‘ im Gegensatz zum ‚ich‘ der Vorrede – als auch zu seinen Figuren herstellt, indem er Lottes und Werthers Urteil relativiert und die Frage nach der durch die Tilgung geschaffenen Lücke rhetorisch für obsolet erklärt. Bereits auf der nächsten Seite wird diese Distanzierung allerdings zurückgenommen:

⁴⁶ Vgl. zu dieser Struktur Polaschegg 2012, 203 f.

⁴⁷ Haverkamp 1982, 257.

⁴⁸ Vgl. Frick 1988, 343–364.

Man hat auch hier die Nahmen einiger vaterländischen Autoren weggelassen. Wer Theil an Lottens Beyfalle hat, wird es gewiß an seinem Herzen fühlen, wenn er diese Stelle lesen sollte, und sonst braucht es ja niemand zu wissen. (FA 8, 45)

Während Goldsmiths empfindsamer *Vicar of Wakefield* als einziger Roman des hier kommentierten Literaturs Gesprächs explizit erwähnt wird, tilgt der Herausgeber alle deutschsprachigen Autorennamen. Mit der Lücke des Herausgebers geht einher, dass Werther „ganz außer [s]ich“ (ebd.) gerät und sich zu einem heftigen Monolog hinreißen lässt, der die Mitfahrerinnen durchaus verstört. Die Distanzierung der ersten Tilgung wird hier insofern zurückgenommen, als die Fußnote auf das empfindsame Vermögen einer einführenden Lektüre hinweist, welche die Lücken durch Identifikation zu füllen vermag. Damit wiederholt der Herausgeber auf seiner diegetischen Ebene das Verfahren, das Werther gegenüber Wilhelm bereits zu Beginn des Briefs veranschlagt, wenn er die Erklärung seiner Schreibpause ebenso in das Herz seiner Adresse verlagert. Die affektive Identifikation wird also für die Sinnstiftung – hier verstanden als Lückenfüllung – vorausgesetzt und durch den Herausgeber aber zugleich mittels Distanzierung durchbrochen.

Dieses Spiel von Teilnahme und Distanznahme treibt der Herausgeber spätestens dann auf die Spitze, wenn er sich in seiner Zwischenrede direkt an den Leser wendet, weil Werthers „eigenhändige Zeugnisse“ (FA 8, 199) nicht mehr hinreichen, um seine Geschichte zu erzählen und diese stattdessen darauf angewiesen ist, dass der Herausgeber sie „durch Erzählung [...] unterbrechen“ (ebd.) muss.⁴⁹ Der Herausgeber begründet seine Eingriffe also zunächst gut philologisch, übernimmt aber schnell zusätzliche Rollen. Als Arzt stellt er Diagnosen über „Unmuth und Unlust [...] in Werthers Seele“ (ebd.) und als Ermittler befragt er die Hinterbliebenen: Albert, Lotte und „Alberts Freunde“ (ebd.). Zumindest am Beginn seiner Intervention begründet er dabei sein Wissen: „[G]enaue Nachrichten“ (ebd.) hat er von verschiedenen Zeugen gesammelt und geprüft. Die Versionen widersprechen sich „bis auf wenige Kleinigkeiten“ (ebd.) nicht; allerdings sind die „Sinnesarten der handlenden Personen“ (ebd.) strittig. Das Dilemma dieser beschränkten Epistemologie bringt er deshalb auf den Punkt:

Was bleibt uns übrig, als dasjenige was wir mit wiederhohler Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen; die von dem Abscheidenden hinterlaßen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten; zumal da es so schwer

⁴⁹ Bei diesem Eingriff geht es also nicht nur um „das theologische wie biopolitische Skandalon einer Selbstdtötung“, wie Neumeyer bemerkt (Neumeyer 2009, 190), sondern mindestens ebenso um die Unmöglichkeit einer „Rekonstruktion der Selbstdtötung“ (ebd.) aus Werthers Quellen allein.

ist, die eigensten wahren Triebfedern auch nur einer einzelnen Handlung zu entdecken, wenn sie unter Menschen vorgeht, die nicht gemeiner Art sind. (FA 8, 199)

Der Herausgeber begnügt sich also nicht mit der äußereren Geschichte, obwohl die Motivation der Figuren nicht eindeutig ermittelt werden kann. Stattdessen sucht er diese noch im „kleinste[n] aufgefundene[n] Blättchen“ (ebd.). Das hindert ihn freilich nicht, diese Motivation *en détail* zu beschreiben und verabschiedet sich damit von dieser programmatischen Relativierung seines Wissens. Nicht nur kennt der Herausgeber Werthers „trübes Gemüth“ (FA 8, 201), er kann sogar Werthers inneren Monolog wiedergeben, den dieser allein „unterwegs“ (ebd.) gehabt haben soll:

Seine Gedanken fielen auch unterwegs auf diesen Gegenstand. Ja, ja, sagte er zu sich selbst, mit heimlichem Zähnkirschen: das ist der vertraute, freundliche, zärtliche an allem theilnehmende Umgang, die ruhige daurende Treue! Sattigkeit ists und Gleichgültigkeit! Zieht ihn [Albert, SM] nicht jedes elende Geschäft mehr an als die theure, köstliche Frau? Weiß er sein Glück zu schätzen? Weiß er sie zu achten wie sie es verdient? Er hat sie, nun gut er hat sie – Ich weiß das, wie ich was anders auch weiß, ich glaube an den Gedanken gewöhnt zu seyn, er wird mich noch rasend machen, er wird mich noch umbringen – [...]. (FA 8, 201 f.)

Diesen inneren Monolog führt Werther auf einem Weg zum Jagdhaus; wie der Herausgeber seinen Inhalt wiedergeben kann, begründet er nicht. Die anschließenden Briefe werden als „Zeugnisse“ (FA 8, 211) von Werthers Innenleben eingeschaltet.

Der Effekt dieser Emanzipation der Stimme, welche die Lizenzen eines Herausgebers so massiv überschreitet, liegt in einem Versuch der möglichst lückenlosen Darstellung und Erklärung von Werthers innerer Geschichte. Die Stimme des Herausgebers interpretiert Werther und seine Briefe, die über Werthers Absichten aber nur begrenzt Auskunft geben. Stattdessen weiß die Stimme von einem weiteren Selbstgespräch Werthers, dass sein Suizid „keine übereilte, keine rasche That seyn“ (FA 8, 215) und nur „mit der besten Überzeugung mit der möglichst ruhigen Entschlossenheit“ (ebd.) begangen werden sollte. Der letzte Brief an Wilhelm wird dementsprechend als „zweydeutige[r] Brief“ (FA 8, 217) qualifiziert; der Brief wird vom Suizid her reinterpretiert. Diese Moderation geht soweit, dass die Stimme Funktionen des Paratextes erfüllt und auch die Datierung des letzten Briefs, den Werther an Lotte schreibt, selbst übernimmt:

Montags früh, den ein und zwanzigsten December schrieb er folgenden Brief an Lotten, den man nach seinem Tode versiegelt auf seinem Schreibtische gefunden und ihr überbracht hat, und den ich Absatzweise hier einrücken will, so wie aus den Umständen erhelet, daß er ihn geschrieben habe. (FA 8, 223)

Werthers letzter Brief wird durch den Erzählerbericht in Schreibszenen zerstückelt;⁵⁰ zwischen den Absätzen, in denen Werther vor allem Lottes Trauer um ihn vorwegnimmt, ergänzt der Herausgeber nun die monologische Perspektive, die den Text bislang durch die weitgehende Beschränkung auf Werthers Briefe gekennzeichnet hat. Nicht nur wird so ergänzt, was Werther macht, wenn er nicht am Schreibtisch sitzt (vgl. FA 225 f.), sondern auch das Innenleben anderer Figuren wird detailliert geschildert (vgl. FA 227 f.).

Hier zeigt sich der Effekt der Apostrophe, wie ihn Culler bestimmt hat, in extremer Form. Werthers Briefe sind zu diesem Zeitpunkt nicht mehr narrativ in dem Sinn, dass sie in späterem Erzählen von Ereignissen berichten. Auch als Dokumente seines Gefühlszustands taugen sie nur noch bedingt, selbst wenn sich Werther nun auch explizit über diesen äußert. Ihre dominante Funktion besteht stattdessen in der Vorwegnahme von Lottes Leseszene:

O Lotte! Heut oder nie mehr. Weihnachtsabend hältst du dieses Papier in deiner Hand, zitterst und benetzest es mit deinen lieben Thränen. Ich will, ich muß! O wie wohl ist es mir, daß ich entschlossen bin. (FA 8, 227)

Werthers letzter Brief dominiert damit früheres Erzählen, das seinen Suizid mit dessen präsupponierten Effekten begründet und vorwegnimmt. Diese Lücke in der Darstellung der Handlung füllt an anderen Stellen die Stimme des Herausgebers, die hier aber deutlich zurücktritt: Werthers Ossian-Übersetzung wird zwar wiedergegeben, aber nicht mehr moderiert oder begründet. Weder ein forensischer Analytiker ist dieser Herausgeber, der Werthers Gefühlszustände analysiert und kommentiert, noch ein Ermittler, der Zeugen befragt. In der letzten Leseszene, die auf einer anderen narrativen Ebene noch eine große Rolle spielen wird, übernimmt der Herausgeber lediglich die Funktion einer extradiegetisch-heterodiegetischen Stimme mit Nullfokalisierung. Diese Stimme unterbricht die Abfolge der erzählten Ereignisse nicht mehr durch Erzählerkommentare, sondern verstärkt in ihrem teilweise szenischen Erzählen die Spannung (vgl. FA 8, 245 f.). Die Stimme zieht sich also zum Schluss fast ganz zurück, was sich bis in die reduzierte Syntax des berühmten Schlusses verfolgen lässt:

Um zwölfe Mittags starb er. Die Gegenwart des Amtmannes und seine Anstalten tuschten einen Auflauf. Nachts gegen eilfe ließ er ihn an die Stätte begraben, die er sich erwählt hatte. Der Alte folgte der Leiche und die Söhne, Albert vermocht's nicht. Man fürchtete für Lottens Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet. (FA 8, 267)

Allerdings ist die Erzählung hier sehr detailliert und ganz im Sinne eines „medizinischen Kriminalprotokolls“⁵¹ gestaltet, das keinen Aspekt vernachlässigt:

⁵⁰ Vgl. Wirth 2008, 233.

⁵¹ Meyer-Kalkus 1977, 135.

Welches Buch befand sich auf dem Tisch, wie viel Wein hat Werther am Abend seines Suizids getrunken, wo hat er ihn genau begangen, an welcher Stelle seines Körpers ist die Pistolenkugel eingedrungen? Doch eine Bewertung, Erklärung oder einen Kommentar gibt die Stimme an dieser Stelle nicht, als ob es sich hier nur um den Bericht von Konsequenzen des vorher bereits Erzählten handelt; ihr bevorzugtes Pronomen ist „man“ (bes. FA 8, 265 f.). Bei der Reduktion dieses Erzählstils fällt besonders auf, dass Apostrophen, die den Text sonst so auffällig strukturieren, auf dieser Erzählebene nun völlig fehlen. Ihre Funktion übernehmen vielmehr die eingeschalteten Briefe und Dokumente, die allerdings auf einer anderen diegetischen Ebene liegen. Diese zweite Ebene gilt es im Folgenden zu analysieren.

Ebene II: Werther an Wilhelm

Während die Apostrophe also im Verlauf des Textes zunehmend von der ersten diegetischen Ebene verschwindet, findet sie sich bereits zu Beginn auf einer zweiten Ebene: zwischen Werther und Wilhelm, dem Adressaten der Briefe. Auch hier liegt eine monologische Struktur zugrunde, weil Wilhelm auf Werthers Briefe genauso wenig wie die Adressen der Herausgebervorrede antwortet. Grundlegend für diese Struktur ist die narratologische Trennung von erzählendem oder schreibendem Ich und erzähltem oder erlebendem Ich.⁵² Mit geringem Abstand erzählt Werther in seinen Briefen von sich und den ihm widerfahrenden Ereignissen; erst in den narrativen Briefen – könnte man argumentieren – wird sich der schreibende Werther seines erzählten Ichs bewusst.⁵³ Durch diese Trennung wird deutlich, dass der Text auch auf dieser Ebene keiner dyadischen, sondern einer triadischen Struktur folgt. Produziert wird die dritte Instanz dieser Struktur über Apostrophen, was ich an zwei Briefen exemplarisch zeigen möchte: Werthers erstem Brief und dem Brief vom 16. Juni, in dem er zum ersten Mal von Lotte erzählt.

Werthers erster Brief führt Wilhelm als Adresse ein und folgt damit zunächst ganz dem Gestus empfindsamer Freundschaft. Als „[b]ester Freund“ (FA 8, 11) ist Wilhelm der geeignete Brieffreund, wenn es um Werthers Herzensangelegenheiten geht. Ausgangspunkt des Briefs ist eine vergangene triadische Konstellation zwischen der „arme[n] Leonore“ (ebd.), ihrer Schwester und Werther selbst. Werther ist auf der Flucht vor dieser Konstellation und wird sie –

⁵² Dementsprechend muss die Feststellung Cohns modifiziert werden, in homodiegetischen Erzählungen sei keine Metalepse möglich. Vgl. Cohn 2012, 106 f.

⁵³ Vgl. exemplarisch Erhart 1992.

wie sich in der Herausgebervorrede über das Attribut ‚arm‘ andeutet – doch mit Albert und Lotte wiederholen. Doch vor der Wiederholung steht ein folgenreiches Versprechen, das Licht darauf wirft, wen Werther mit Wilhelm adressiert:

Ich will, lieber Freund, ich verspreche dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen, wie ich's immer gethan habe; ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen seyn. Gewiß du hast Recht Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht – Gott weiß warum sie so gemacht sind! – mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurück zu rufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen. (FA 8, 11f.)

Werther gibt hier ein Versprechen und eine Willenserklärung, die den zukünftigen Briefwechsel regelt. Wilhelm wird als „lieber Freund“ und „Bester“ in einer *captatio benevolentiae* zur empfindsamen Adresse stilisiert; die Ursache des Übels und Leidens wird ins Schicksal und in die Einbildungskraft gelegt. Während das Schicksal hier als eine nicht zu kontrollierende Instanz eingeführt wird, ist mit der Einbildungskraft ein Moment der Kontrolle angedeutet. Diese Kontrolle der Einbildungskraft wird bereits über die Interjektion der formelhaften Berufung auf Gott relativiert, bedarf aber nicht nur des Mediums Brief, sondern zuallererst der Distanz zum Adressaten wie zu den „vergangenen Übel[n]“ (FA 8, 13). Werthers erster Brief beginnt konsequenterweise mit „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ (FA 8, 11). Die vermeintlich „unzertrennlich[e]“ (ebd.) Gemeinschaft muss erst aufgegeben werden, bevor die Reetablierung der empfindsamen Freundschaft im Medium der Briefe erfolgen kann.

Werthers erster Brief gibt aber nach dem ersten Absatz eine zweite Motivation für seine Reise: Werther ist nicht nur auf der Flucht vor der Affäre um Leonore, sondern in Erbschaftsangelegenheiten und im Auftrag seiner Mutter unterwegs. Wilhelm wird in die Kommunikation dieser Angelegenheiten einbezogen, weil Werther nicht direkt an seine Mutter schreibt, sondern Wilhelm als Mittler benutzt: „Du bist so gut, meiner Mutter zu sagen, daß ich ihr Geschäft bestens betreiben und ihr ehstens Nachricht davon geben werde“ (FA 8, 13), verlangt Werther. Da diese Forderung direkt nach der Willenserklärung im vorherigen Absatz steht, verstehe ich sie als ihre Antwort und vorweggenommene Gegenleistung. Durch das Zusammenspiel dieser beiden Absätze ist eine Arbeitsteilung, wenn nicht gar ein Erzählvertrag mit Antrag und Annahme entstanden, der den künftigen Briefwechsel reguliert. Die verbleibenden beiden Absätze des ersten Briefs brauchen Wilhelm als Adresse dagegen nicht. Der dritte Absatz beschreibt Werthers Naturerfahrung und seine präferierte Form der Naturaneignung, während der vierte Absatz Werthers melancholische Projektion als Nachfolge eines gärtnernden Grafen inszeniert.

Eine deutlich größere Rolle spielt Wilhelm als Adresse im mit Abstand längsten Brief des Textes vom 16. Juni, der Lotte in die Handlung einführt. Er beginnt nach einer längeren Schreibpause mit einer Rechtfertigung:

Warum ich dir nicht schreibe? – Fragst du das, und bist doch auch der Gelehrten einer?
Du solltest rathen, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht die mein Herz näher angeht. Ich habe – ich weiß nicht.

Dir in der Ordnung zu erzählen wie's zugegangen ist, daß ich eines der liebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten. Ich bin vergnügt und glücklich und also kein guter Historienschreiber. (FA 8, 37)

Das Problem liegt dabei nicht in Werthers Vergnügen und Glück, sondern in seiner Empfindsamkeit, die ihm die Sprache raubt: Abweichungen von der grammatischen Norm, gehäufte Gedankenstriche und Schreibabbrüche rücken den Zustand des erzählenden Werthers vor die erzählte Geschichte in den Vordergrund.⁵⁴ Der Brief erzählt also nicht von einer Geschichte, sondern wird im Schreiben metonymisch *zu* dieser Geschichte. Er erzählt damit weniger von der tatsächlichen Begegnung mit Lotte; vielmehr wird er zu einer symptomatischen Dokumentation des schreibenden Ichs, das vor einer Beschreibung von Lotte zunächst wortreich kapituliert.

Einen Engel! – Pfuy! das sagt jeder von der seinigen, nicht wahr? Und doch bin ich nicht im Stande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist; genug sie hat allen meinen Sinn gefangen genommen.

So viel Einfalt bey so viel Verstand, so viele Güte bey so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bey dem wahren Leben und der Thätigkeit. –

Das ist alles garstiges Gewäsch was ich da von ihr sage, leidige Abstractionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken. Ein andermal – Nein nicht ein andermal, jetzt gleich will ich dir's erzählen. Thu' ch's jetzt nicht, so geschäh es niemals. (FA 8, 37)

Keine Bezeichnung scheint Lotte angemessen;⁵⁵ die Flucht in eine Reihe von paradoxen Attributen, die Lotte vereint, hilft bei Werthers Zustand nur wenig. Dabei hängt die vermeintlich unmittelbare Sprache des Herzens von einem kulturell immens aufgeladenen Bilderapparat ab, den der Text in einer metonymischen Reihe durchdekliniert. Statt Lotte zu beschreiben, ergeht sich Werther in einer Reihe von Bezeichnungen, die sich permanent selbst zu überbieten suchen, montiert dabei Bilder aus den verschiedensten Registern und macht Lotte zur Protagonistin in einem „reizendste[n] Schauspiel“ (FA 8, 41). Dabei bedient

⁵⁴ Vgl. Erhart 1992, 344–348.

⁵⁵ Vgl. Sauder 2010, 34.

sich Werther christlicher Marienikonographie, paganer Venusattribute bis hin zu Heldinnen empfindsamer Romane.⁵⁶ Am Ende dieses Katalogs steht mit der Apostrophe Klopstocks die Anrufung eines Abwesenden, die die empfindsame Gemeinschaft begründet:

Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode die ihr in Gedanken lag und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnenvollsten Thränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möchte ich nun deinen so oft entweiheten Nahmen nie wieder nennen hören. (FA 8, 53f.)

Der Verweis auf die Ode findet sich bekanntlich erst in der zweiten Version des Textes. „Klopstock!“ ist hier aber mehr als nur der Verweis auf einen Autor und seine *Frühlingsfeyer*; vor allem bezeichnet die Apostrophe einen Gefühlszustand, den Werther mühelos zu entschlüsseln vermag und der die Kraft hat, Lottes und Werthers Gemeinschaft zu stiften.⁵⁷ Werther reagiert auf Lottes Apostrophe nicht nur pantomimisch mit einem Kuss, sondern wiederholt sie als erzählendes Ich, indem er sich von Wilhelm ab- und Klopstock als Objekt von Lottes „Vergötterung“ zuwendet.

Lottes Einführung in den Briefroman, die in der Klopstock-Apostrophe gipfelt, hängt dabei von der empfindsamen Adresse ab, die sich gleichsam vor das Objekt der Erzählung schiebt. Nicht nur am Anfang des Briefs inszeniert der Text eine Schreibpause: Er benutzt Unterbrechungen, wenn sich Werther durch seine Beschreibungsversuche genötigt sieht, Lotte aufzusuchen (vgl. FA 8, 39), und Ellipsen, wenn er im folgenden Brief die „Hereinfahrt vom Balle“ (FA 8, 55) ausspart. Statt Erzählung erfolgt also stets die Verschiebung auf die empfindsame Adresse. Wenn Werther zu Wilhelm das Versagen seines Sprachvermögens etwa mit den Worten kommentiert: „Davon hast du eine Vorstellung, weil du mich kennst“ (FA 8, 47); oder wenn Lotte von ihren Empfindungen wiederum völlig eingenommen „thränenvoll [...] Klopstock“ (FA 8, 53) apostrophiert, was zur ersten Kussszene des Romans führt, dann ist der so montierte immense Bilderapparat nur noch Stichwortgeber oder Katalysator einer über Apostrophien hergestellten empfindsamen Gemeinschaft.

⁵⁶ Vgl. FA 8, 944–958.

⁵⁷ Vgl. Alewyn 1979, 360–362. Vgl. auch Rohde 2014, 149–156.

Ebene III: Werther an Lotte

Damit komme ich mit der den zweiten wie fatalen Kuss auslösenden *Ossian*-Lektüre gegen Ende des Textes zur dritten Ebene, die als Spiegelszene des Klopstock-Verweises interpretiert wird⁵⁸ und auf einer formalen Ebene ebenso von Apostrophen abhängt wie die Stiftung der empfindsamen Gemeinschaft zwischen Werther und Lotte. Hier wird das erzählte Ich – nun in der dritten Person durch den Herausgeber-Erzähler vermittelt – selbst wiederum zu einem parasitär erzählenden, weil rezitierenden Ich. Am Kulminationspunkt der Handlung ist die seitenlange Lektüre der *Ossian*-Übersetzung Werthers nämlich alles andere als textuelle Energieverschwendug, sondern ein Moment von „most radical authenticity“.⁵⁹ Dieser Moment ist aber von der narrativen Rahmung durch den Herausgeber abhängig. In seiner narrativen Struktur wiederholt das *Ossian*-Zitat dabei die apostrophische Struktur, die bereits auf den anderen beiden diegetischen Ebenen zu beobachten war.

Schon vor der finalen Lektüre hat Werther seinen Suizid dezidiert „ohne romantische Überspannung“ (FA 8, 223) beschlossen, nachdem Lotte die Bedingung der Zuneigung Werthers in der Unmöglichkeit ihrer Erfüllung auf den Punkt gebracht hatte (vgl. FA 8, 221). Der Suizid muss jetzt – da einmal beschlossen – plausibilisiert, vermittelt und bebildert werden. Denn, so weiß der Herausgeber, er „solle keine übereilte, keine rasche That seyn, er [Werther, SM] wolle mit der besten Überzeugung mit der möglichst ruhigen Entschlossenheit diesen Schritt thun“ (FA 8, 215). Im Abschiedsbrief an Lotte wird dann auch klar, dass Werther ihr die Rolle der klagenden Hinterbliebenen zugesucht hat, die nun in der gemeinsamen *Ossian*-Lektüre eingeübt wird. Bereits Werthers Ankunft zu dieser Lektüreszene stellt einen Verstoß gegen Lottes Bitte dar, sie „nicht eher“ (FA 8, 219) als am Weihnachtsabend zu besuchen. So erscheint Werther im Wortsinn eben nicht „recht geschickt“ (ebd.), das heißt dezidiert ungeschickt. Die Tanzmusik, die Lotte am Klavier anstimmt und die noch die empfindsame Gemeinschaft begründet hat, „wollte nicht fließen“ (FA 8, 231); sie wird durch die Lektüre *Ossians* ersetzt.⁶⁰

Die *Ossian*-Gesänge sind ein intertextuell überdeterminierter Verweis auf die Gefährlichkeit der Lektüre von Liebesromanen.⁶¹ Zugleich sind sie in ihrem morbid-pathetischen Grundton aber wahrlich kein Liebesroman; vielmehr dienen die Texte des „Dichter[s] der Vorzeit“ (FA 8, 185) Werther zur Selbstbespie-

⁵⁸ Vgl. Alewyn 1979, 363.

⁵⁹ Wellbery 1994, 208.

⁶⁰ Vgl. zum Tanz als Stifter der empfindsamen Gemeinschaft Wellbery 1994, 182–184.

⁶¹ Vgl. FA 8, 949–951; Schmidt 2003, 760–779.

gelingung seines Schicksals, das eben nicht „einzig“ (ebd.) ist, sondern auf Vorbilder zurückgreifen kann.⁶² Zugleich figuriert die gemeinsame Lektüre als Handlungsanweisung,⁶³ die sich in den gebetsmühlenartig wiederholten, den Text charakterisierenden Apostrophen ausdrückt.⁶⁴ Denn in der Tat handelt es sich bei den *Ossian*-Gesängen um eine Art Staffellauf der Stimmen: Auf die Venus-*invocatio* – die über Lottes ikonographische Besetzung durch die ihr von Werther bei ihrer ersten Begegnung gereichten Orangen auch Lotte selbst als Venus anruft (vgl. FA 8, 49) – folgt Ossian als Regieinstanz, welche die ihm folgenden klagenden Stimmen rahmt:⁶⁵ Colma, Ryno und Alpin – durch Nebentext als Stimmen gesetzt – werden von den Sängern Minona, Ullin und Alpin verkörpert und beklagen daraufhin durch Apostrophen verstorbene Helden und vergegenwärtigen diese in ihrem Gesang:

Und es erscheint in seiner Kraft. Ich sehe meine geschiedenen Freunde [...]. Höret Colmas Stimme, da sie auf dem Hügel allein saß. (FA 8, 233)

[Minona in Colmas Stimme] O von dem Felsen des Hügels, von dem Gipfel des stürmenden Berges, redet Geister der Todten! redet, mir soll es nicht grausen! (FA 8, 235)

[Ullin in Rynos Stimme] Ullin trat auf mit der Harfe und gab uns Alpins Gesang – Alpins Stimme war freundlich, Rynos Seele ein Feuerstrahl. [...] Alpin! trefflicher Sänger! (FA 8, 237)

[Alpin in seiner Stimme] Nimmer achtet er auf die Stimme, nie erwacht er auf deinen Ruf. O wann wird es Morgen im Grabe? zu biethen dem Schlummerer: Erwache! (FA 8, 239)

Mit der Identität von Stimme und Sprecher in Alpin endet allerdings der Staffellauf der Stimmen: Alle Sänger, Ossian eingeschlossen, vermögen es nicht, Morar – den „ersten der Helden“ (FA 8, 237) – zu erwecken. Dieses Lektüreprogramm funktioniert. Denn Werthers Deklamation löst einen Gefühlsausbruch bei Lotte aus, der ihn verstummen lässt: „Sie fühlten ihr eignes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen und ihre Thränen vereinigten sie.“ (FA 8, 245) Analog zur Klopstock-Apostrophe stiften hier die Apostrophen im *Ossian*-Text die empfindsame Gemeinschaft. Dann hebt Werther das Blatt auf und liest weiter, allerdings nicht aus den bisher zitierten *Songs of Selma*, sondern aus Ossians *Berrathon*, der mit den bisher eingeschalteten *Ossian*-Zitaten nichts als den vermeintlichen Autor gemeinsam hat:⁶⁶

⁶² Vgl. Edmunds 1996, 51 f.; Klein 2011, 71.

⁶³ Damit ändert sich mit der *Ossian*-Lektüre auch Werthers sonstiger Lektüremodus. Vgl. dazu Wellbery 1994, 199 f., 208. Allgemein zu Werther als Leser vgl. Waniek 1982.

⁶⁴ Vgl. Pabst 2009, 143.

⁶⁵ Vgl. Mac Con Mi 2010, 302.

⁶⁶ Vgl. Hennig 1947, 127 f. Vgl. auch Hennig 1946.

„Warum weckst du mich Frühlingsluft? Du buhlst und sprichst: Ich bethaue mit Tropfen des Himmels! Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden. –“ (FA 8, 245, Anführungszeichen im Orig.)

An der Stelle, wo in *Berrathon* – der angeblich letzten *Ossian*-Hymne – der eigene Tod des erzählenden Ichs und die Klage darüber vorweggenommen werden, wo das Ich sich also im Futur in die Position der durch die Apostrophe vergegenwärtigten Helden setzt und die Grenzen zwischen Intra- und Metadiegese verwischen, bricht nunmehr Werther – von der „Gewalt dieser Worte“ (FA 8, 247) überwältigt – die Lektüre ab und überfällt wiederum Lotte mit nicht minder gewalttägigen, „wütenden Küssem“ (ebd.). Damit verstößt Werther gegen das einzige Versprechen, das er Lotte nur einen knappen Monat zuvor gegeben hatte: sie niemals zu küssen (vgl. FA 8, 185). Außerdem rekurriert er auf den Brief vom 12. Oktober, der eine ähnliche Situation beschreibt (vgl. FA 8, 173). Die noch in ihren lektüreinduzierten Tränen bestätigte Herzensgemeinschaft ist aufgrund dieser Aktion im Diesseits gebrochen und Lottes „Jammer“ (FA 8, 265) zugleich über den Tod Werthers hinaus gesichert. Im Abschiedsbrief an Lotte verfügt Werther noch testamentarisch, wo, wie und vor allem mit welchen Fetischen er zu begraben sei (vgl. FA 8, 263). Zugleich legt er Lotte auf ihre Rolle als „Engel“ (FA 8, 249) fest – eine Bezeichnung, die er am Anfang noch prominent von sich gewiesen hat (vgl. FA 8, 37) – und lässt keinen Zweifel daran, dass Lotte ihm posthum die Bestätigung in ihrer apostrophischen Klage schuldig sein wird:⁶⁷

Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewißheit, daß ich ausgetragen habe, und daß ich mich opfre für dich. [...] So sey es! – Wenn du hinaufsteigst auf den Berg, an einem schönen Sommerabende, dann erinnere dich meiner, wie ich so oft das Thal herauf kam, und dann blicke nach dem Kirchhofe hinüber nach meinem Grabe, wie der Wind das hohe Gras im Scheine der sinkenden Sonne, hin und her wiegt – Ich war ruhig da ich anfing, nun nun weine ich wie ein Kind, da alles das so lebhaft um mich wird. (FA 8, 225)

Werthers ‚Opfer‘ steht also unter dem Vorbehalt der Anerkennung, mit der Lotte den sich Opfernden posthum in ihrer Klage zu bestätigen hat. Das Muster dafür hat Werther mit der *Ossian*-Lektüre gegeben.

Apostrophen strukturieren über Ab- und Umwendungen Goethes *Leiden des jungen Werthers* auf verschiedenen diegetischen Ebenen und schaffen selbst im

⁶⁷ Über den Tod hinaus soll hier „the rich suspense of absolute desire as a pure potentiality of literature“ gesichert werden, wie Michael Gratzke im Kontext masochistischer Theorien argumentiert. Vgl. Gratzke 2012, 38; vgl. dazu weiter: Dollinger 2000.

monologischen Briefroman die permanente Gerichtetheit auf verschiedene Adressen. Weil die Ebenen dabei überschritten werden, liegt der Apostrophe eine metaleptische Struktur zugrunde. Auf der Ebene der Herausgeberfiktion werden über die empfindsame Herzensgemeinschaft mit ihren Adressen die Rezeptionsrahmen der „Geschichte des armen Werthers“ (FA 8, 11) geschaffen, welche die Idealisierung der Figur bereits vorwegnehmen und jede Nachahmung zugleich verhindern. Über die Apostrophe der guten Seele wird die Epistemologie des Briefromans reflektiert. Auf einer zweiten Ebene des erzählenden Ichs produzieren verschiedene Apostrophien – neben Schreibabbrüchen, Bedeutungsverschiebungen oder Elisionen – das Schicksal des erzählten Ichs und stellen so den Zusammenhang der syntagmatischen Erzählung her. Auf einer dritten Ebene des erlebenden Ichs, das bezeichnenderweise größtenteils ein – zunächst Homer, später *Ossian* – lesendes Ich ist,⁶⁸ sichert sich Werther schließlich über seinen Tod hinaus die Klage über sein als notwendig konstruiertes Schicksal, indem die *Ossian*-Lektüre genau diese einübt. Lotte, Wilhelm und der in der Herausgeberfiktion generierte Leser werden so in die Position der Klagenden gesetzt, die Werthers im Suizid finalisierte Leiden posthum zu bestätigen haben. Pointiert zusammengefasst: Zufällig und austauschbar scheinen in den *Leiden des jungen Werthers* lediglich die montierten Bilder. Die Notwendigkeit der Handlung hängt von der Art und Weise ihrer Montage ab.

2.3 Horizontale Achse: Identifikatorisches Erzählen in drei Parallelnarrativen

Im vorhergehenden Unterkapitel habe ich argumentiert, dass die Apostrophe den Text auf drei verschiedenen diegetischen Ebenen strukturiert und eine Verschiebung von der extradiegetischen über die intradiegetische auf eine metadiegetische Ebene inszeniert. Sobald der Herausgeber nämlich zum Erzähler avanciert ist, finden sich nur noch Apostrophien auf den anderen beiden diegetischen Ebenen, vor allem in den Ossian-Gesängen. Diese Ebenenverschiebung hängt aber von einem Narrativ ab, das in meiner bisherigen Argumentation keine Rolle gespielt hat: der sogenannten Bauernburschenepisode, die den gesamten Text durchzieht und deren Ende diesen Wechsel einläutet. Die Bauernburschenepisode funktioniert als Parallelgeschichte, durch die Werther als erzählendes Ich und erzähltes Ich sich selbst im Anderen beobachten kann und damit durch Analogieschlüsse Sinn generiert. Sie ist bereits im ersten Brief an-

⁶⁸ Vgl. Blödorn 2008.

gelegt, wo Werther – wie kurz erwähnt – seine melancholische Projektion auf den Garten des verstorbenen Grafen skizziert. Die Bauernburschenepisode steht in ihrer Struktur wiederum im Text nicht isoliert; sie hat zwei Vorgänger, die hier zunächst analysiert werden. *Die Leiden des jungen Werthers* folgen in diesen Verbindungen insgesamt einer doppelten Struktur von Ähnlichkeit und Differenz einerseits sowie Wiederholung und Variation andererseits. Da sich die drei Parallelnarrative mit ihren Spiegelfiguren nicht eindeutig auf einer diegetischen Ebene verorten lassen und im Fall des Bauernburschen die Ebenen auch wechseln, möchte ich hier von einer horizontalen Achse sprechen, welche die vertikal strukturierte Achse mit ihren drei verschiedenen Ebenen verkompliziert. Die Parallelgeschichten auf der horizontalen Achse überschreiten zwar weniger die diegetischen Ebenen, sind aber nichtsdestotrotz metaleptisch strukturiert, weil sie die Identifikation von Werther mit ihren Figuren produzieren und die Bedingungen dieser Assoziation zugleich hinterfragen: Sie zeigen damit, dass die narrative Funktion auch dieser Parallelnarrative epistemologisch strukturiert ist. Mit drei Figuren identifiziert sich Werther im Verlauf des Textes und baut diese Identifikation narrativ aus: erstens mit dem Mädchen im Suizidgespräch mit Albert, zweitens mit dem ehemaligen Schreiber, der ebenfalls unglücklich in Lotte verliebt war, und drittens schließlich mit besagtem Bauernburschen.

Narrativ I: Ins Wasser gehen – das Mädchen des Suizidgesprächs

Das sogenannte Suizidgespräch ist eine der hochreflexiven Passagen in den *Leiden des jungen Werthers* und hat dementsprechend die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.⁶⁹ Das verwundert nicht, weil sie am ehesten das Ende des Romans vorwegnimmt, wenn Werther zum ersten Mal Alberts Pistolen leihst und diese auch noch – allerdings ohne abzudrücken – „über's rechte Aug an die Stirn“ (FA 8, 93) setzt; also genau an die Stelle, an der sich Werther später schließlich erschießen wird. Durch diese Geste entspinnt sich ein Disput, in dem Werther den Suizid als notwendige Folge einer „Krankheit zum Tode“ (FA 8, 99) und in eine Reihe mit „großen Handlungen“ (FA 8, 97) stellt, wohingegen Albert ihn als „Schwäche“ (ebd.) verurteilt, die ein „Mensch von Verstande“ (FA 8, 103) schlicht nicht begeht. Diesen Disput, den Werther als „wunderbare Scene“ (FA 8, 93) bezeichnet, gibt er in seinem Brief größtenteils in direkter Rede wieder. In seinem Verlauf fordert Werther vor allem – ganz im Sinne der Romanpoetik Blanckenburgs – vor der Verurteilung des Suizids „die inneren

69 Vgl. stellvertretend Neumeyer 2009, 176–180.

Verhältnisse einer Handlung“ (FA 8, 95) zu erforschen; also den Suizid an den Wurzeln zu packen, die laut Werther eben nicht in Schwäche, sondern letztlich in Stärke liegen. Werthers Beispiele indes überzeugen Albert nicht:

Ein Volk, das unter dem unerträglichen Joch eines Tyrannen seufzt, darfst du das schwach heissen, wenn es endlich aufgährt und seine Ketten zerreißt? Ein Mensch, der über dem Schrecken, daß Feuer sein Haus ergriffen hat, alle Kräfte gespannt fühlt, und mit Leichtigkeit Lasten wegträgt, die er bey ruhigem Sinne kaum bewegen kann; Einer der in der Wuth der Beleidigung es mit sechsen aufnimmt und sie überwältigt, sind die schwach zu nennen? (FA 8, 97)

Wie Albert bemerkt, sind diese Beispiele nicht unmittelbar mit der Frage des Suizids verbunden, und Werthers Argumentation erinnert – wie er Wilhelm selbst konzediert – oft an „Radotage“ (FA 8, 97), statt logisch nachvollziehbar zu sein. Also bringt Werther schließlich eine Fallgeschichte als Beispiel.

Damit wird er keine Analogien zwischen ‚großen‘ Taten und Suiziden bilden und einen allgemeinen Satz logisch korrekt bestätigen, aber Alberts Mitgefühl bzw. „Theilnehmung“ (FA 8, 95) auslösen. Sein erklärt Ziel besteht darin, Albert zum „mitempfinden“ (FA 8, 99) zu bewegen:⁷⁰

Alberten war das zu allgemein gesprochen. Ich erinnerte ihn an ein Mädchen, das man vor weniger Zeit im Wasser totgefunden und wiederholt ihm ihre Geschichte. – Ein gutes Geschöpf das in dem engen Kreise häuslicher Beschäftigungen, wöchentlicher bestimmter Arbeit, heran gewachsen war, das weiter keine Aussicht von Vergnügen kannte, als etwa Sonntags in einem nach und nach zusammengeschafften Putz mit ihres Gleichen um die Stadt spazieren zu gehen, vielleicht alle hohe Feste einmal zu tanzen, und übrigens mit aller Lebhaftigkeit des herzlichsten Antheils manche Stunde über den Anlaß eines Gezänkes, einer üblen Nachrede, mit einer Nachbarinn zu verplaudern – Deren feurige Natur fühlt nun endlich innigere Bedürfnisse, die durch die Schmeicheleyen der Männer vermehrt werden [...]. (FA 8, 99 f.)

Bevor Werther auf den Suizid zu sprechen kommt, gibt er in einer langen Relativsatzreihe eine verdichtete Charakterisierung der Protagonistin seiner Geschichte. Durch die Relativsätze mit Infinitivkonstruktionen wird dem eigentlich späteren Erzählen der temporale Index genommen, was den Wechsel ins szenische Präsens – durch den zweiten Gedankenstrich auch diakritisch markiert – vorbereitet.

Die nun folgende Geschichte ist von rhetorischen Figuren durchsetzt, die alle darauf zielen, das eingangs erwähnte Mitgefühl auszulösen, indem der Gefühlszustand der Protagonistin aktualisiert und veranschaulicht wird. Der Tem-

⁷⁰ Vgl. Frey 2009, 321 f.

puswechsel ist dabei nur ein Mittel; Wiederholungen und asyndetische Trikola kennzeichnen die Geschichte, die in syntaktischen Parallelismen erzählt wird:

[...] ihre vorige Freuden werden ihr nach und nach unschmackhaft, bis sie endlich einen Menschen antrifft, zu dem ein unbekanntes Gefühl sie unwiderstehlich hinreißt, auf den sie nun alle ihre Hoffnungen wirft, die Welt rings um sich vergißt, nichts hört, nichts sieht, nichts fühlt als ihn, den Einzigen, sich nur sehnt nach ihm, dem Einzigen. (FA 8, 101)

Diese Parallelismen führen – so Werther – unweigerlich zum Suizid: „keine Aussicht, kein Trost, keine Ahnung!“ (ebd.) Statt also den kontinuierlichen Weg zum Suizid im Sinne einer Fallgeschichte mit medizinischem Vokabular zu motivieren und die „Krankheit zum Tode“ (FA 8, 99) zu veranschaulichen, übernehmen rhetorische und narrative Mittel diese Funktion. Das geht so weit, dass Werther in erlebter Rede die Gedanken des suizidalen Mädchens wiedergibt: „Der hat sie verlassen, in dem sie allein ihr Daseyn fühlte.“ (FA 8, 101)⁷¹ Wie Christiane Frey bemerkt, bildet Werther in seiner Geschichte „das nicht beobachtbare innere Seelengeschehen“ des Mädchens ab.⁷² Damit überschreitet er hier deziidiert die Lizenz eines intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers und nimmt die bereits analysierten Übergriffe des Herausgebers vorweg. Dass hier die „Natur“ oder die „feurige Natur“ (FA 8, 101) den Suizid heraufbeschwört und nicht etwa das Verlassen des Freundes, veranschaulicht die Geschichte nicht. Mit Exklamationen nimmt Werther gegen Ende des Herausgebers vorweg: „Wehe dem! der zusehen und sagen könnte: die Thöriinn! Hätte sie gewartet, hätte sie die Zeit wirken lassen“ (FA 8, 103). Alberts Einwände verschweigt Werther darauf auch größtenteils; nur „unter andern“ (ebd.) gibt er den Einwand wieder, dass Werthers Apologie lediglich im Falle des „einfältigen Mädchen[s]“ (ebd.), aber nicht für einen „Mensch von Verstande“ (ebd.) zutrifft. Daraufhin bricht Werther den Disput mit einem Ausruf ab, nachdem Albert die „Vergleichung“ (ebd.) noch immer nicht einleuchten will, weil ihn Werthers rhetorische und narrative Mittel nicht überzeugen. Einen Effekt haben sie indes zumindest auf Werther, dem „das Herz so voll“ (ebd.) wird, dass der Abbruch des Gesprächs unvermeidbar wird.

Narrativ II: Verrückt werden – der ehemalige Schreiber

Das erste Narrativ funktioniert also nur für Werther; Albert ist sichtlich nicht überzeugt von der Notwendigkeit des Suizids im Fall des Mädchens, und von

71 Vgl. Frey 2009, 322.

72 Frey 2009, 327.

Wilhelms Reaktionen als mittelbarer Adresse der Geschichte ist im Text ebenfalls nicht die Rede. Die zweite Parallelgeschichte hat nicht den Suizid als gemeinsamen Nenner zwischen Werther und ihrer Figur, sondern Lotte als begehrtes Objekt. Die Geschichte der oft als Doppelgänger bezeichneten Figur ist an einer entscheidenden Stelle platziert. Direkt nach dem Schwur, dass Werther Lotte niemals küssen wird, begegnet Werther ausgerechnet seinem Vorgänger. In der zweiten Fassung von 1787 verstärkt Goethe diesen Effekt, indem er den kurzen Brief vom 26. November hinzufügt, in dem Werther sein „Schicksal“ (FA 8, 185) als einzigartig markiert – und es doch in den Texten der „Dichter der Vorzeit“ (ebd.) wiederfindet. Dieses Schicksal begegnet ihm nun nicht in Form von Literatur, sondern in Form einer Figur, die sich später als Spiegelfigur erweisen wird, indem er ihn – allerdings erst nachträglich – als ehemaligen Schreiber und unglücklich in Lotte Verliebten identifiziert: „Ich soll, ich soll nicht zu mir selbst kommen! wo ich hintrete, begegnet mir eine Erscheinung, die mich aus aller Fassung bringt. Heute! o Schicksal! o Menschheit!“ (FA 8, 185) Mit zwei exklamatorischen Apostrophen beginnt Werther seinen Bericht von der Begegnung mit einem „Menschen in einem grünen schlechten Rocke, der zwischen den Felsen herumkrabbelte und Kräuter zu suchen schien“ (FA 8, 185). Seine „interessante Physiognomie“ (ebd.) weckt Werthers Interesse und er spricht den Unbekannten an, der ihm schnell ein „unheimliches“ (FA 8, 187) Gefühl vermittelt, als er zugibt, dass er im Winter Blumen sucht. Auch das Gespräch mit seiner Mutter, die ihren Sohn Heinrich sucht und dabei auf Werther trifft, gibt Werther dabei in späterem Erzählen wieder. Er erfährt, dass ihr Sohn „ein so guter stiller Mensch [war], der [sie] ernähren half, seine schöne Hand schrieb“ (FA 8, 189), bevor er „auf einmal [...] in Raserey“ (ebd.) fiel. Als sie schließlich erklärt, dass ihr Sohn ausgerechnet die darauf folgende Zeit im „Tollhause“ (ebd.) als die glücklichste Zeit bezeichnete, die Zeit, „wo er nichts von sich wußte“ (ebd.), verlässt Werther fluchtartig die Szene: „Das fiel mir auf wie ein Donnerschlag, ich drückte ihr ein Stück Geld in die Hand und verließ sie eilend.“ (ebd.)

Erst das darauf folgende Selbstgespräch erklärt, warum Werther wie von einem „Donnerschlag“ (ebd.) gerührt flieht – es stellt Parallelen zwischen Werther und Heinrich her:

Da du glücklich warst! rief ich aus, schnell vor mich hin nach der Stadt zu gehend, da dir es wohl war, wie einem Fisch im Wasser! – Gott im Himmel! hast du das zum Schicksale der Menschen gemacht, daß sie nicht glücklich sind als ehe sie zu ihrem Verstande kommen und wenn sie ihn wieder verlieren! – Elender! und auch wie beneide ich deinen Trübsinn, die Verwirrung deiner Sinne, in der du verschmachtest! Du gehst hoffnungsvoll aus, deiner Königinn Blumen zu pflücken – im Winter – und traurest, da du keine findest, und begreifst nicht, warum du keine finden kannst. Und ich – und ich gehe ohne Hoffnung, ohne Zweck heraus, und kehre wieder heim wie ich gekommen bin. – Du wähnst,

welcher Mensch du seyn würdest, wenn die Generalstaaten dich bezahlten. Seliges Geschöpf! das den Mangel seiner Glückseligkeit einer irdischen Hinderniß zuschreiben kann. Du fühlst nicht! du fühlst nicht daß in deinem zerstörten Herzen, in deinem zerrütteten Gehirne dein Elend liegt, wovon alle Könige der Erde dir nicht helfen können. (FA 8, 189)

In diesem Selbstgespräch ist wenig von dem distanzierten Stil übriggeblieben, in dem Werther nach der Eingangsapostrophe von der Begegnung erzählt. Neben dem Wechsel von der dritten Person, in der Werther die Figur im Gespräch adressiert, in die zweite Person, indiziert vor allem die Apostrophe an Gott die triadische Struktur. In der Apostrophe an Gott liegt der Motor des Analogieschlusses, den Werther zieht: „Und ich“ ist das Mittel dieses Schlusses, den Werther in einer zweiten Apostrophe ausführt:

O Gott! du siehst meine Thränen! Mußtest du, der du den Menschen arm genug erschufst, ihm auch Brüder zugeben, die ihm das bißchen Armuth, das bißchen Vertrauen noch raubten, das er auf dich hat, auf dich, du Allliebender! [...] Vater! den ich nicht kenne! Vater! der sonst meine ganze Seele füllte, und nun sein Angesicht von mir gewendet hat! rufe mich zu dir! Schweige nicht länger! dein Schweigen wird diese dürrstende Seele nicht aufhalten – Und würde ein Mensch, ein Vater zürnen können, dem sein unvermuthet rückkehrender Sohn um den Hals fiele und riefe: Ich bin wieder da, mein Vater! Zürne nicht daß ich die Wanderschaft abbreche, die ich nach deinem Willen länger aushalten sollte. Die Welt ist überall einerley, auf Mühe und Arbeit, Lohn und Freude; aber was soll mir das? mir ist nur wohl wo du bist, und vor deinem Angesichte will ich leiden und genießen. – Und du, lieber himmlischer Vater sollest ihn von dir weisen? (FA 8, 191)

Neben den Anspielungen auf das Lukasevangelium und das Gleichnis vom verlorenen Sohn wird hier unmissverständlich deutlich, dass es Werther nicht bei der Erzählung von der Begegnung mit dem geisteskranken Heinrich belässt, sondern – ganz im Sinne der mitführenden ‚Teilnehmung‘ – Parallelen herstellt und so Sinn generiert. Über den kontinuierlichen Wechsel zwischen der ersten und dritten Person verallgemeinert das erzählende Ich zudem diese Parallelisierung und verstärkt sie.

Komplett wird die Parallelisierung aber erst im folgenden Brief vom 1. Dezember, wo keine Apostrophe die Erzählung unterbricht und gerade mit „trocknen Worten“ (FA 8, 191) die so emphatischen Ausrufe verstärkt:

Wilhelm! der Mensch, von dem ich dir schrieb, der glückliche Unglückliche, war Schreiber bey Lottens Vater, und eine Leidenschaft zu ihr, die er nährte, verbarg, entdeckte und worüber er aus dem Dienst geschickt wurde, hat ihn rasend gemacht. Fühle, bey diesen trocknen Worten, mit welchem Unsinne mich die Geschichte ergriffen hat, da mir sie Albert eben so gelassen erzählte, als du sie vielleicht liesest. (FA 8, 191)

Lotte ist das Bindeglied, das den Schreiber mit Werther verbindet und Werther trägt diese Entdeckung, die ihn ja zu „Unsinne“ (ebd.) führt, erstaunlich gelas-

sen und gerafft vor. Warum qualifiziere ich diesen Stilbruch, der zwischen emphatischen Apostrophen, die von Ausrufen, Gedankenstrichen und Aposiopen nur so wimmeln, und einem nüchtern-reduzierten Bericht schwankt, als Verstärkung in der Beschreibung von Werthers Gefühlszustand? Weil dieser Wechsel die Arbeitsteilung vorbereitet, die sich zwischen dem Herausgeber-Erzähler und Werthers Briefen bzw. Figurenerzählten gezeigt hat. Nur noch zwei kurze Briefe vom 4. und 6. Dezember, und der Herausgeber wird sich in der zweiten Fassung des Textes genötigt sehen, erklärend zu intervenieren und sich gleichzeitig zunehmend mit Kommentaren zurückzuhalten. Werthers Dokumente hingegen werden an diesem Punkt immer weniger narrativ und mehr zu Dokumenten des Gefühlszustands des erzählenden Ichs. Beide Verfahren verdichten sich in dieser Binnenerzählung vom ehemaligen Schreiber und bereiten diese Arbeitsteilung auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen hier bereits auf derselben Ebene – der von Werther als erzählendem Ich – vor.

Narrativ III: Zum Mörder werden – der Bauernbursche

Deutlich komplizierter gestaltet sich die dritte Identifikationsfigur, die Goethe in der zweiten Fassung an exponierten Stellen im Handlungsverlauf platziert und die nicht nur von Werther, sondern schließlich auch vom Herausgeber-Erzähler präsentiert wird. Der Bauernbursche macht damit die narratologische Probe aufs Exempel, weil sein Narrativ es erlaubt, die bisher entwickelten Thesen der apostrophischen Struktur auf mehreren diegetischen Ebenen zu erproben. An drei exponierten Stellen taucht die Figur in den *Leiden des jungen Werthers* auf: erstens datiert auf den 30. Mai, direkt vor dem Brief vom 16. Juni, der Lotte einföhrt; zweitens am 4. September des zweiten Jahres, nachdem Werther von seiner Reise zu Lotte und Albert zurückgekehrt ist, und damit kurz vor der sogenannten Kanarienvogelepisode, die Lotte in ikonographisch zweifelhaftem Licht erscheinen lässt (vgl. FA 8, 167); drittens schließlich – und nun vom Herausgeber erzählt – direkt nach der Intervention des Herausgebers (FA 8, 201–209). Eingeführt wird der Bauernbursche wieder in Form einer „Scene“ (FA 8, 33), die Werther nicht nur widerfahren ist, sondern die ihn zu einer „lebhaften Theilnehmung“ (ebd.) hinreißt, von der er nun Wilhelm erzählt. Wie Werther hier erzählt, reflektiert dieser explizit:

Wenn du auf diesen Eingang viel Hohes und Vornehmes erwartest, so bist du wieder übel betrogen; es ist nichts als ein Bauerbursch, der mich zu dieser lebhaften Theilnehmung hingerissen hat – ich werde, wie gewöhnlich, schlecht erzählen, und du wirst mich, wie gewöhnlich, denk ich, übertrieben finden; es ist wieder Wahlheim, und immer Wahlheim das diese Seltenheiten hervorbringt. (FA 8, 33)

Diese kurze Reflexion der Erzählweise gibt neben der Funktion einer *captatio benevolentiae* einen Einblick in die Art der empfindsamen Brieffreundschaft zwischen Werther und Wilhelm. Sie scheint – gemessen an der Affektstruktur der beiden Figuren – nicht symmetrisch zu sein. Wilhelms Vorstellungen einer angemessenen Erzählung und angemessenen Affektdisposition, die hier bezeichnenderweise parallel geführt werden, stimmen nicht mit Werthers Vorstellungen überein.

An der folgenden Erzählung von Werthers Begegnung mit dem Bauernburschen hat Wilhelm aber zunächst nichts zu beanstanden: Werther erzählt in späterem Erzählen chronologisch von dem Ereignis ohne längere Kommentare. Diese Art des Erzählens verändert sich aber, sobald der Bauernbursche selbst von seinen Gefühlen für seine verwitwete Arbeitgeberin erzählt:

[...] aus seiner [des Bauernburschen, SM] Erzählung leuchtete so merklich hervor, wie schön, wie reizend sie für ihn sey, wie sehr er wünsche, daß sie ihn wählen möchte, um das Andenken der Fehler ihres ersten Mannes auszulöschen, daß ich Wort für Wort wiederholen müßte, um dir die reine Neigung, die Liebe und Treue dieses Menschen anschaulich zu machen. Ja, ich müßte die Gabe des größten Dichters besitzen, um dir zugleich den Ausdruck seiner Geberden, die Harmonie seiner Stimme, das heimliche Feuer seiner Blicke lebendig darstellen zu können. Nein, es sprechen keine Worte die Zartheit aus, die in seinem ganzen Wesen und Ausdruck war; es ist alles nur plump, was ich wieder vorbringen könnte. (FA 8, 35)

Werther zieht sich zunächst auf indirekte Rede zurück, um die Liebesbekundungen des Bauernburschen darzustellen, und kapituliert schließlich vor dieser Darstellung mit dem Verweis darauf, dass selbst die originalgetreue Wiedergabe die Körpersprache vernachlässigen würde. So wird der Bauernbursche zur Verkörperung von „Unschuld und Wahrheit“ (ebd.) und zum „Bild dieser Treue und Zärtlichkeit“ (ebd.). Dass dieses Bild wichtiger ist als das abgebildete Objekt zeigt sich schließlich darin, dass Werther es explizit ablehnt, die Angebetete des Bauernburschen aufzusuchen, um sich nicht „das schöne Bild [zu] verderben“ (FA 8, 37). Stattdessen findet Werther – wie er im unmittelbar darauffolgenden Brief berichtet – mit Lotte selbst das „reizendste Schauspiel“ (FA 8, 41), das er zum Anlass nimmt, wiederum selbst zu einem Bild dieser Liebe zu werden.⁷³ Werther wiederholt im ersten Brief vom Bauernburschen damit die monologische Struktur, die den Roman durch seine Informationsasymmetrie auf allen drei Ebenen kennzeichnet: Korrekturen der Erzählung erscheinen zumindest nicht auf derselben diegetischen Ebene. Die Parallelisierung zwischen den Figuren erfolgt im ersten Bauernburschenbrief noch relativ

73 Vgl. Aurnhammer 1995, 100–103.

subtil: Werther wird von dem Bild, das ihm der Bauernbursche als Verkörperung einer „Reinheit“ (FA 8, 35) der Liebe vorstellt, „wie selbst davon entzündet“ und führt zu „lechze[n] und schmachte[n]“ (FA 8, 37). Der Bauernbursche wird Werther so zum Vorbild; der Entzug des Objekts – die Aussparung der Witwe – ist dafür Voraussetzung.

Im zweiten Bauernburschenbrief vom 4. September des zweiten Jahres wird diese Parallelisierung intensiviert und mit ihr verschärft sich die Konstellation zwischen Wilhelm und Werther. Denn Werther findet den Bauernburschen und berichtet von der Begegnung wieder mit einer Reflexion seiner Erzählung:

Gestern traf ich ihn von ohngefähr auf dem Wege nach einem andern Dorfe, ich redete ihn an und er erzählte mir seine Geschichte, die mich doppelt und dreyfach gerührt hat wie du leicht begreifen wirst, wenn ich dir sie wieder erzähle. Doch wozu das alles, warum behalt' ich nicht für mich, was mich ängstigt und kränkt? warum betrüb' ich noch dich? warum geb' ich dir immer Gelegenheit mich zu bedauern und mich zu schelten. Seys denn, auch das mag zu meinem Schicksal gehören! (FA 8, 161)

Bedauren und schelten wird Wilhelm Werther also, wie die rhetorische Frage andeutet; der Bauernbursche wird nicht mehr zum Vorbild stilisiert, dem Werther nacheifert, sondern zum Menetekel. Integriert wird diese Reaktion mit dem Verweis auf Werthers Schicksal, das bereits durch die Vorrede des Herausgebers eine exponierte Stellung einnimmt.

Das Identifikationspotenzial der Erzählung und Wilhelms präsupponierte Reaktion werden dabei noch verstärkt, wenn Wilhelm in die Position des Richters gesetzt wird, der über den Fall des Bauernburschen – und damit letztlich auch über Werther als Spiegelfigur – zu entscheiden hat: „Könnt' ich dir, mein Freund, jedes seiner Worte vor Gericht stellen!“ (FA 8, 161) Die Erzählung des Bauernburschen wird zum Geständnis und Bekenntnis, das „Gott zum Zeugen“ (FA 8, 163) anruft. Mit diesem Wechsel wird auch Werthers Brief zum Geständnis; als gemeinsamen Nenner inszeniert Werther das Schicksal:

Und hier, mein Bester fang' ich mein altes Lied wieder an, das ich ewig anstimmen werde: könnt' ich dir den Menschen vorstellen, wie er vor mir stand, wie er noch vor mir steht! Könnt' ich dir alles recht sagen, damit du fühltest wie ich an seinem Schicksale Theil nehme, Theil nehmen muß! Doch genug, da du auch mein Schicksal kennst, auch mich kennst, so weißt du nur zu wohl, was mich zu allen Unglücklichen, was mich besonders zu diesem Unglücklichen hinzieht. (FA 8, 163)

Die Parallelisierung funktioniert also abermals über eine Verschiebung an die Adresse: Statt den gemeinsamen Nenner zu explizieren, ist Wilhelm die Instanz, die nicht nur beurteilt und bewertet, sondern diese Lücke auch imaginativ füllt. Die Lücke ist nun nicht mehr – wie im ersten Bauernburschen-Brief – die verwitwete Angebetete des Bauernburschen, sondern Werthers affektive Disposi-

tion. Vor diesem Hintergrund ist das Ende der Geschichte des Bauernburschen auch sekundär; Werther vergisst es in seiner Erzählung zunächst konsequenterweise auch, nicht ohne den Hinweis darauf, dass es „sich aber leicht hinzu denken lässt“ (ebd.). Größere Bedeutung scheint Werther seiner Schlussapologie beizumessen:

Was ich dir erzähle, ist nicht übertrieben, nichts verzärtelt, ja ich darf wohl sagen, schwach schwach hab' ich's erzählt und vergröbert hab ichs, indem ichs mit unsren hergebrachten sittlichen Worten vorgetragen habe. (FA 8, 165)

Gerade indem Werther seine Erzählung permanent unterbricht, im Konjunktiv Unsagbarkeitstopoi bedient und Wilhelm adressiert, ist sie allerdings alles andere als schwach – zu dem Preis, dass sie weniger die Geschichte des Bauernburschen erzählt als Einblick in Werthers affektive Disposition – als erzählendes Ich – gibt. Der Bauernbursche dient Werther als Rechtfertigung dafür, dass es so etwas wie „[d]iese Liebe, diese Treue, diese Leidenschaft“ (FA 8, 165) gibt; die Erzählung wird selbst zum Zeugen seines Gefühlshaushaltes. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Schlusswendung, in der Werther eben nicht von seinen Gefühlen überwältigt ist, sondern sich abwägend inszeniert:

[...] lies die Geschichte mit Andacht, ich bitte dich. Ich bin heute still, indem ich das hinschreibe; du siehst an meiner Hand, daß ich nicht so strudelte und sudele wie sonst. Lies mein Geliebter und denke dabey, daß es auch die Geschichte deines Freundes ist. Ja, so ist mirs gegangen, so wird mirs gehen, und ich bin nicht halb so brav, nicht halb so entschlossen, als der arme Unglückliche, mit dem ich mich zu vergleichen mich fast nicht getraue. (FA 8, 165)

Das erzählende Ich ist nicht Opfer seiner eigenen Gefühle, sondern setzt die Geschichte vom Bauernburschen ein, um seinen Gefühlshaushalt zu bebildern und vor Wilhelm zu rechtfertigen.

Im weiteren Verlauf der Erzählung eskaliert die Geschichte des Bauernburschen, die nun nicht mehr durch Werthers Briefe erzählt, sondern durch den Erzählerbericht des Herausgebers vermittelt wird. Nachdem dieser zum ersten Mal einen detaillierteren Einblick in Werthers Gedankenwelt gibt, ohne sein Wissen auch nur ansatzweise zu begründen (vgl. FA 8, 201 f.), erläutert er Werthers Gefühlszustand, als das Bauernburschennarrativ in einem Totschlag ein Ende findet. Wie Rüdiger Campe betont, dient das Bauernburschennarrativ dem Herausgeber auch dazu, Werther zum pathologischen Fall zu machen.⁷⁴ Das Bild von „Liebe und Treue“ hat sich in „Gewalt und Mord verwandelt“ (FA 8, 205), was dem Herausgeber zur Erläuterung dient:

⁷⁴ Vgl. Campe 2014, 45–48.

Durch die entsetzliche gewaltige Berührung war alles, was in seinem Wesen lag, durcheinander geschüttelt worden. Aus seiner Trauer, seinem Mißmuth, seiner gleichgültigen Hingebenheit, wurde er auf einen Augenblick herausgerissen; unüberwindlich bemächtigte sich die Theilnehmung seiner und es ergriff ihn eine unsägliche Begierde den Menschen zu retten. Er fühlte ihn so unglücklich, er fand ihn als Verbrecher selbst so schuldlos, er setzte sich so tief in seine Lage, daß er gewiß glaubte auch andere davon zu überzeugen. (FA 8, 205)

Werther ist also angesichts des Bauernburschen überwältigt; sein Mitgefühl ändert aber wenig an der rechtlichen Bewertung der Tat. Die juridische Konstellation, die Werther in seinem zweiten Brief zum Bauernburschen bereits ange deutet hat, wiederholt sich hier mit Lottes Vater in der Rolle des Richters und Werther als Verteidiger. Damit liegt den *Leiden des jungen Werthers* eine doppelte juridische Struktur zugrunde: In der Gesamtanlage verhandelt der Herausgeber mit seinen Lesern Werthers Geschichte; in den Briefen verhandelt das erzählende Ich selbst vor Wilhelm die Geschichte des erzählten Ichs und mit ihm die Schuld des Bauernburschen.⁷⁵ Als Albert sich auf die Seite von Lottes Vater schlägt, wird auch Werther in den Worten des Amtmanns klar: „Nein, er ist nicht zu retten!“ (FA 8, 207) Der Herausgeber stellt nun die Parallelen zwischen Werther und dem Delinquenten her, indem er nach seinem Erzählerbericht ein „Zettelchen“ (ebd.) von Werther auf den selben Tag datiert und einschaltet, das Werthers Überidentifikation veranschaulicht: „Du bist nicht zu retten Unglücklicher! ich sehe wohl daß wir nicht zu retten sind.“ (ebd.) Das Ende der Geschichte des Bauernburschen ist dabei die letzte Passage, in der der Herausgeber Werthers Gefühlszustand nicht nur beschreibt, sondern auch ausführlich kommentiert und einordnet:

Der vergebliche Versuch, den Werther zur Rettung des Unglücklichen gemacht hatte, war das letzte Auflodern der Flamme eines verlöschenden Lichtes; er versank nur desto tiefer in Schmerz und Unthätigkeit; besonders kam er fast außer sich, als er hörte, daß man ihn vielleicht gar zum Zeugen gegen den Menschen, der sich nun aufs Lügen legte, auffordern könnte. (FA 8, 209)

Die Geschichte des Bauernburschen wird also pathographisch funktionalisiert. Dabei ist der Bauernbursche nicht nur als Spiegelfigur eingeführt, sondern über

⁷⁵ Diese juridische Struktur widerspricht nicht grundsätzlich dem Konzept der empfindsamen Freundschaft, sondern weist vielmehr auf die grundlegende Aufgabe des empfindsamen Freundes hin, in der Rolle eines Richters Seelenführung zu betreiben und die Arbeit an Werthers Selbst voranzutreiben. Für diesen Hinweis danke ich Anthony Mahler. Vgl. Renner 1985, 17–20. Zur Funktion Wilhelms als Adresse vgl. Martin 2010, 213–217. Dass Wilhelms Antworten teilweise durch Werther aufgegriffen und wiedergegeben werden, spricht – narratologisch – nicht gegen die monologische Grundstruktur. Vgl. anders Lange 2014, 106.

die verschiedenen narrativen Formen unterschiedlich eingebettet. Auf diese Art und Weise beteiligen sich die *Leiden des jungen Werthers* zwar an der Parallelführung der beiden Narrative, aber sie zeigen zugleich die Bedingungen dieser Projektion. Erst die Interpretation durch Werther macht den Bauernburschen zu einer Projektionsfläche für seine eigenen Gefühle; erst die Interpretation des Herausgebers verleiht dem Bauernburschen-Narrativ Bedeutung für Werthers Geschichte. Beide Interpretationen sind Deutungsangebote, die der Text zwar nahelegt, aber eben auch als Deutungsangebote ausstellt.

2.4 Zusammenfassung: Herz erzählen – Briefroman

Werthers sprichwörtliche Fülle des Herzens ist der Effekt eines komplexen medialen Arrangements, wie Waltraud Wiethölter die neuere Forschung zu den *Leiden des jungen Werthers* zusammenfasst. Diese Diagnose gilt auch noch über zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der Frankfurter Ausgabe;⁷⁶ die Basis des medialen Arrangements kann durch den Zusammenhang von Erkennen und Erzählen beschrieben werden. Anhand des Fragments *Arianne an Wetty* habe ich zunächst die triadische Struktur des Briefromans analysiert und erläutert, wie die beiden Hauptthemen der beiden Briefe zusammenhängen: eine anthropologisch grundierte Theorie der Sinne, die ihre beschränkte Epistemologie stets markiert, und eine Praxis der Sinne, die die Unbeständigkeit des Herzens zu ihrem Topos macht. An *Arianne an Wetty* lässt sich so auch beobachten, welches Potenzial in dieser triadischen und gleichzeitig monologischen Struktur des Briefromans steckt, indem der Text auf einer apostrophischen Struktur basiert. Diese apostrophische Struktur ist schließlich maßgeblich für *Die Leiden des jungen Werthers*; sie funktioniert auf zwei Achsen. Auf einer ersten vertikalen Achse reguliert die Apostrophe die drei diegetischen Ebenen des Romans. Sowohl der Herausgeber als auch Werther als erzählendes und schließlich als erzähltes Ich bedienen sich verschiedener Apostrophen auf eine durchaus exzessive Weise, die von der kausalen Handlungsfolge der erzählten Geschichte ablenkt und zum Ausdruck der affektiven Disposition und der mit ihr einhergehenden epistemologischen Beschränkung der verschiedenen Instanzen wird. Alle drei Ebenen betonen also vor den Aspekten von Zeit und Modus vor allem den narratologischen Aspekt der Stimme; in ihrer Multiplikation und Hierarchisierung ist auf der vertikalen Achse dabei eine Bewegung zu erkennen, die als ausbuchstabierte Mise en abyme bezeichnet werden kann. Dominiert zu Beginn

⁷⁶ Vgl. FA 8, 944; Rohde 2014, bes. 149–156.

der Rahmen der Herausgeberfiktion mit einer kompliziert gebauten Eingangs-apostrophe, verschiebt sich der Fokus zunächst auf die zweite diegetische Ebene, in der Werther an Wilhelm schreibt und dabei permanent Apostrophen in Dienst nimmt, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Schließlich löst diese Ebene Werther als erzähltes Ich ab, der nun auf einer metadiegetischen Ebene die *Ossian*-Gesänge mit Lotte als Adresse rezitiert. Genau zu dem Zeitpunkt, als sich der zum Erzähler avancierte Herausgeber mehr und mehr in einen Erzählerbericht zurückzieht, sich aller Apostrophen und schließlich auch jeglichen Kommentars enthält, erzählt Werther in einem Staffellauf der Stimmen Ossians Schicksal und legt damit sein eigenes fest. Die Stimmen und ihre meta-leptische Dissoziation zwischen den verschiedenen diegetischen Ebenen der vertikalen Achse dienen dabei alle einem Zweck: das Herz des Menschen zu erkennen.

Neben der vertikalen Achse kennzeichnet den Text eine horizontale Achse, die eine Gegenbewegung zu dieser Mise en abyme in die Metadiegese inszeniert und sich dabei metaleptischer Verfahren bedient, die den Zuschreibungsmechanismus der Identifikation hinterfragen: Drei parallele Narrative zeigen den Mechanismus der Sinnstiftung als Prozess der (Über-)Identifikation qua Analogiebildung. Im ersten Narrativ vom suizidalen Mädchen versucht Werther im Rahmen des sogenannten Suizidgesprächs das Skandalon des Suizids zu erklären. Mehr als diese Identifikation ist für mein Argument die narrative Fassung dieser Geschichte aufschlussreich, weil sie einerseits die Grenzen des Erkennens betont, doch diese andererseits markiert und überschreitet. Strukturell nimmt Werthers Erzählung damit die Übergriffe des Herausgebers im zweiten Teil des Textes vorweg. Die zweite Parallelerzählung des ehemaligen Schreibers von Lottes Vater verstärkt dieses Verfahren, indem sie zunächst in einer Stilmischung von der Identifikationsfigur erzählt und erst nachträglich ihre Identität preisgibt. In dieser nachträglichen Preisgabe bricht Werther mit seinem empfindsamen Erzählstil und nimmt damit die Arbeitsteilung des Textes zwischen Herausgeber-Erzähler und Werther als Figur vorweg, die den Schluss kennzeichnet. Im dritten und komplexesten Parallelnarrativ – der Geschichte vom Bauernburschen – schließlich verändert sich sukzessive die Instanz, die Identität über Parallelisierung stiftet: Der Herausgeber löst Werther als erzählendes Ich Stück für Stück ab. Der erste Brief inszeniert direkt vor Lottes Einführung in den Text die Voraussetzung der Idealisierung, die den Bauernburschen zum idealen Liebenden stilisiert. Damit wiederholt Werther die monologische Struktur des Gesamttextes, indem die Darstellung des Bauernburschen bewusst unkorrigiert bleibt. Im zweiten Brief zeigen sich die Verwerfungen dieses Ideals und verschieben die Leerstelle vom affektiven Objekt in die affektive Disposition, die nun zwischen Werther und dem Bauernburschen parallelisiert wird.

Schließlich übernimmt der Herausgeber die Erzählung und benutzt das Bauernburschen-Narrativ zur umfassenden Schilderung von Werthers affektivem Zustand. Alle drei Narrative produzieren dadurch einerseits Kausalität, indem sie Werthers Geschichte parallelisierend plausibilisieren. Andererseits durchkreuzen sie diese Kausalität, indem sie auf ihre Bedingungen explizit hinweisen. Diese Durchkreuzung erfolgt vor allem mit narrativen Mitteln, die Strukturen variierend wiederholen, wie sie bereits auf der vertikalen Achse zu konstatieren waren. So gesehen sind auch die Parallelgeschichten auf der horizontalen Achse metaleptisch strukturiert, weil sie sukzessive epistemologische Strukturen und mit ihnen schließlich auch diegetische Ebenen überschreiten; sie inszenieren dergestalt letztlich eine paradoxe Struktur, die zwischen Assoziation und Dissoziation schwankt.

3 Fazit: Die Orte des Erzählens

Was haben das menschliche Herz und das ‚Urgestein‘ Granit in Goethes frühen Erzähltexten gemeinsam? Die erste Intuition mag die zahlreichen Naturdarstellungen der *Leiden des jungen Werthers* in den Fokus der Aufmerksamkeit lenken, allerdings zu dem Preis, dass ein derartig motivgeschichtliches Vorgehen lediglich die Objekte der Naturwissenschaft im literarischen Text nachweisen kann, also letztlich Goethes Naturverständnis, wie es sich in seinen naturwissenschaftlichen Texten ausdrückt, im literarischen Text sucht. Derartige Arbeiten liegen vor¹ und darin bestand nicht das Ziel dieser Arbeit. Umgekehrt wäre eine analoge Suchbewegung denkbar, welche die naturwissenschaftlichen Texte auf – wie auch immer definierte – literarische Elemente hin untersucht. Das scheint insoffern erfolgsversprechender, als die untersuchten Texte in ihren Argumenten und Ergebnissen von ihrer Darstellung abhängen. Damit aber verschiebt sich die Fragestellung: Weniger ist es der Gegenstand, der die beiden Abteilungen in Goethes frühen Schriften verbindet, als ihre Darstellungsverfahren.

In der hier gezeigten Konstellation arbeiten sich sowohl die frühen naturwissenschaftlichen Texte als auch Goethes erster Roman *Die Leiden des jungen Werthers* an einer epistemologischen Aporie ab, die nach einem Ort sucht, von dem aus unterschiedliche Objekte erkannt werden können. Auf die Grenzen des Erkennens reagieren die Texte allesamt mit einer Komplikation ihres Erzählens. Insbesondere Aspekte der Stimme werden dementsprechend auf verschiedenen Ebenen und mit verschiedenen parallelen Narrativen modelliert. Alle Texte arbeiten dabei metaleptisch, weil sie die Beziehung der Stimme zur erzählten Geschichte komplizieren: Keine Erzählung operiert mit einer Stimme, die temporal, lokal und relational konstant und eindeutig ist. Stattdessen dominieren multiple Aussageinstanzen, Tempuswechsel, Ebenensprünge und Stilbrüche. Ein Effekt dieser Modellierung der Stimme liegt in der Ablenkung von Aspekten der Zeit und Folge. Die erzählte Zeit tritt erstens hinter die Erzählzeit, ja hinter den Zeitpunkt des Erzählens zurück, den die Texte fast obsessiv thematisieren. Zweitens tritt die Folge der erzählten Ereignisse hinter Aspekte der Stimme zurück, wenn Ereignisse weniger durchgängig motiviert, sondern mehr über Ein-griffe der Stimme strukturiert werden.

1 Vgl. Behre 2014, bes. 49–52; Bothe 2000; Dilthey 1894, 322. Darüber hinaus sind an dieser Stelle neueste Versuche erwähnenswert, die *Die Leiden des jungen Werthers* einem Distant Reading unterziehen und lexikalisch eine relativ hohe Nähe zu Goethes Texten aller Phasen, insbesondere aber zu Dramen und Lyrik konstatieren. Die wissenschaftlichen Texte dagegen scheinen davon fast ausgenommen. Vgl. Piper/Algee-Hewitt 2014, bes. 158, 174–177.

Goethes frühe geologische Schriften sind ohne seine naturphilosophischen Anfänge nicht zu denken. Dass es sich für die untersuchten Texte aber nicht um eine sukzessive Ablösung naturphilosophischer Reste in sonst naturwissenschaftlichen Texten handelt, zeigen die als naturphilosophisch verbrämt Anteile in ihrem Leistungsprofil für die naturwissenschaftliche Epistemologie. Diese Epistemologie tritt vor allem auf der Darstellungsebene zu Tage, indem Goethes naturphilosophische Anfänge eine Stimmenfindung inszenieren, die für die Untersuchung des ‚Urgesteins‘ Granit zu fundamentaler Bedeutung avanciert. *Die Natur* zeigt als frühester naturphilosophischer Text, der es in Goethes Werkausgaben geschafft hat, auch abseits von Autorschaftsfragen eine komplexe Modellierung von Aussageinstanzen, die der sich in Paradoxa zeigenden Natur auf die Schliche kommen. Dabei reagiert der Text auf ein epistemologisches Hauptproblem, dass im Fall der Natur epistemisches Subjekt und Objekt nicht scharf voneinander zu trennen sind, das heißt dass der Mensch eben sowohl erkennendes Subjekt als auch Teil des zu erkennenden Objekts ist. Die *Studie nach Spinoza* greift dieses Problem auf und überführt es durch die Verweise auf Sulzer in ästhetische Theorie. Die *Naturlehre* mit ihrer *Antwort* als zweite Station der naturwissenschaftlichen Texte zeigt, welches epistemologische Potenzial in der Briefform steckt, indem den verschiedenen Stimmen nun Anschauung unterlegt wird. Die beiden Texte zum Granit verschärfen die epistemologische Aporie einerseits, indem sie diese nun mit einem konkreten epistemischen Objekt konfrontieren. Andererseits aber zeigen sie das Potenzial des metaleptischen Erzählens, das Grenzen des Erkennens nicht überspielt, sondern ausstellt. *Granit I* ist so zunächst nur der Versuch, eine natürliche Ordnung auf ihre narrative Darstellung zu übertragen. Da das Fundament dieser natürlichen Ordnung notwendig spekulativ ist und nur bedingt trägt, führt dieser Versuch schließlich zum Abbruch der Untersuchung. *Granit II* greift diesen Versuch auf, indem der Text den epistemologischen Zuschnitt umdreht und den Granit vom erkennenden Subjekt her zu denken versucht. Dabei trifft der Text auf vielfältige Probleme, die er mit einer hohen Frequenz an Wechseln im Bereich der Stimme darstellt.

Goethes erster Roman hat auf einer Darstellungsebene mehr mit Goethes naturwissenschaftlichen Schriften gemein als auf einer motivischen, wenn man seine epistemologische Struktur zu den Bedingungen des Briefromans ernst nimmt. Einen zumindest partiellen Vorläufer haben *Die Leiden des jungen Werthers* im Briefromanfragment *Arianne an Wetty*, das in nur zwei Briefen Theorie und Praxis der Empfindung verbindet und darüber hinaus epistemologisch grundiert. Aus den wenigen Seiten des Fragments lässt sich die triadische Grundstruktur des Briefromans analysieren und auf die Apostrophe als seine rhetorische Grundfigur der Stimmenfindung beziehen. Diese triadische Struktur

wird in den *Leiden des jungen Werthers* deutlich komplizierter, indem sie auf zwei Achsen wirksam wird. Auf einer vertikalen Achse zeigen sich drei diegetische Ebenen, die jeweils monologisch und mit Apostrophen durchsetzt erzählen. Im Verlauf des Textes lässt sich eine Mise en abyme konstatieren, welche die verschiedenen Stimmen nicht nur multipliziert, sondern mehr und mehr strukturell ins Verhältnis setzt. Diese Relationierung wird aber über die meta-leptischen Effekte der Apostrophe zugleich produziert wie destabilisiert. Auf einer zweiten horizontalen Achse sind drei parallele Narrative angeordnet, die Erkennen möglich machen sollen und dabei aber auch die Grenzen des Erkennens markieren. Denn so identitätsstiftend die drei Figuren der parallelen Erzählungen für Werther sind, ihre narrative Struktur macht den Prozess dieser Identifikation erst transparent. Am Schluss des Textes bleibt das Herz des Menschen genauso opak wie das ‚Urgestein‘ Granit.

III Folge

Während der Begriff des Ortes die Frage nach dem Ort des Erzählens als einem Ort des Erkennens strukturiert hat, fasse ich unter dem Begriff der Folge alle Relationen, die bei der narrativen Verbindung von Ereignissen virulent werden. Damit lassen sich auf narratologischer Ebene Zeitanalyse und Motivierungsanalyse verbinden und zueinander in Beziehung setzen. Die Folge einer Erzählung ist das Ergebnis von Zuordnungsvorschriften, die zwischen eigentlich isolierten Ereignissen Verbindungen unterschiedlicher Art stiften. Konsequenterweise verschaltet der Begriff der Folge Erkennen und Erzählen, indem er die metaleptischen Verfahren analysieren kann, welche die narrative Funktion als epistemologische markieren. Denn die Folge kann die Zuordnung verschiedener Ereignisse in die Sequenzialität der narrativen Reihe beschreiben. Dieses Kapitel will zeigen, dass sich unter diesem Aspekt zwei Textkonglomerate in Goethes Frühwerk an einem ähnlichen Problem abarbeiten. Denn obwohl sie in ihren unterschiedlichen Abteilungen völlig unterschiedliche Gegenstände verhandeln, inszeniert Goethe ähnliche Probleme des Erkennens mit ähnlichen Mitteln des Erzählers. Biologische Texte bilden so mit der *Theatralischen Sendung* und *Wilhelm Meisters Lehrjahren* eine Konstellation; ihr gemeinsames Problem ist die Frage der Entwicklung, die sowohl auf dem naturwissenschaftlichen als auch auf dem literarischen Feld Probleme des Erkennens auslöst, denen nur narrativ beizukommen ist. Ihr gemeinsamer formaler Nenner besteht deshalb in der Modellierung von Zeitstruktur und Motivierung: den narrativen Strukturen, die Entwicklung darstellen und zugleich problematisieren können.

Dass es Erzählverfahren der Folge dabei mit Epistemologie zu tun haben, zeigt – wie in der Systematik ausgeführt – ein Blick in die zeitgenössische Erzähltheorie: Blanckenburgs *Versuch über den Roman* weist exemplarisch darauf hin, dass dieses Problem der Folge im Erzählen mit einem starken Fokus auf Kausalität verhandelt wird. In Blanckenburgs Motivierungsgebot der inneren Geschichte wird der Fokus auf Kausalität allerdings mit der Frage der Finalität verschaltet. Der Preis für diese Verschaltung, die sowohl die Ursache als auch das Ziel der Geschichte bestimmen will, ist ein narratives Paradox, das der Erzählinstanz maximale Autorität und Wissen nur um den Preis der Unanschaulichkeit gewähren kann. Deshalb plädiert Blanckenburg für ein strenges Bilderverbot, das die literaturwissenschaftliche Forschung als Vorläufer des objektiven Erzählers analysiert hat. Dieses objektive Erzählen hat als Feind darüber hinaus den „Witz des Verfassers“¹, der sich nicht allein an der kausalen und final motivierten Erzählung abarbeitet, sondern Motivierung durch Darstellung suggeriert, wo in der Ereignisreihe kein Zusammenhang besteht.

¹ Blanckenburg 1965, 353.

Außerdem zeigt sich in diesem Zusammenhang das Potenzial der historischen Erkenntnistheorie, die ebenfalls Fragen der Entwicklung verhandelt: Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, die öfter herangezogen werden, wenn es um die Analyse von Goethes Naturbegriff gerade im Frühwerk geht,² rekurrieren zur Darstellung der Entwicklung auf die Leitmetapher der zeitgenössischen Geschichtsphilosophie: die ‚Kette der Bildung‘. Diese ‚Kette der Bildung‘ arbeitet sich ebenfalls an Kausalität ab, aber nicht im Sinn einer Entwicklung der Elemente auseinander, sondern im Sinn einer Entwicklung in einem geschlossenen, hierarchisch organisierten System, dessen Ursprung und Ziel in einem letztlich zwar unorthodox konzipierten, aber nichtsdestotrotz theologisch verstandenen Schöpfer liegt. Die ‚Kette der Bildung‘ beschreibt drei Determinanten des Menschen. Dieser ist erstens durch den Schöpfer, zweitens durch die Vernunft anderer Menschen und drittens durch die Folge der Geschichte selbst in der – durch ihn zu leistenden – Philosophie seiner Geschichte bestimmt. Eine solche dreifache Nachfolge impliziert weder Kontingenz noch die Freiheit zur Abweichung, sondern produziert eine determinierende Notwendigkeit, die Herder durch verschiedene narrative Verfahren sichert.

Das Modell der Metalepse erlaubt es, die Fragen der Folge im Kontext einer historischen Narratologie zu analysieren. Denn metaleptische Verfahren verbinden die Elemente einer Folge ohne Zwischenschritt – und zwar genau an den Stellen, an denen Kausalität nahegelegt wird, aber nicht begründet werden kann. Wenn solche Verfahren vor allem in Gestalt von sylleptischen Sprüngen auftreten, betonen sie einerseits die Autonomie der Narration in Bezug auf ihre Zeitgestaltung, hinterfragen aber gleichzeitig die Heteronomie der Zeit auf der Ebene der Geschichte. Das temporale Gefüge der Erzählung rückt so auf die Ebene der *narration* und wird mit dem Kausalgefüge der Erzählung kurzgeschlossen. Goethes biologische Schriften operieren dabei vor allem mit Analogieschlüssen, die zwar Kausalität nahelegen, aber nicht begründen können. Deshalb sind sie von Erzählverfahren abhängig, die metaleptische Übersprünge inszenieren. Die Punkte auf der Textoberfläche, an denen diese metaleptischen Überbrückungen von Kausalität sichtbar werden, sind vor allem Anachronien, die auf die Zeit- und Motivierungsstruktur schließen lassen. Gleichermaßen gilt für *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als den Prototyp des Bildungsromans und seine Vorstufe, die *Theatralische Sendung*. Denn die Entwicklung des bürgerlichen Subjekts ist nicht weniger prekär als die biologische Entwicklung von Knochen oder Pflanzen; wo sich die kausale Folge nicht von selbst versteht, hängen auch diese Texte deshalb von metaleptischen Verfahren ab. Der in dieser Arbeit entwi-

² Vgl. exemplarisch Heinz 2015; Kreutzer 2015; Manger 2014.

ckelte historisch-narratologische Ansatz soll also in der folgenden Analyse ein neues Licht sowohl auf die frühen biologischen Schriften als auch auf die ersten beiden Texte des Wilhelm Meister-Komplexes werfen. Die Zusammenfassung unter dem Begriff der Folge hat dabei zum Ziel, die narrative Struktur der einzelnen Texte abseits motivischer Überschneidungen zu analysieren und die narrativen Bedingungen der in ihnen dargestellten Entwicklungen zu beschreiben.

1 Die Folge der Natur: Biologische Schriften

Die Biologie als wissenschaftliche Disziplin existiert zum Entstehungszeitpunkt von Goethes frühen naturwissenschaftlichen Schriften noch nicht; trotzdem erlaubt es der Begriff der Biologie, wie Dorothea Kuhn feststellt, so verschiedene Disziplinen wie Medizin, Botanik und Zoonomie, Anatomie und Osteologie sowie Physiologie zusammenzufassen. Denn Goethes unter dem Begriff der Biologie versammelte naturwissenschaftliche Schriften bedienen sich Methoden unterschiedlicher Provenienz, um Relationen zwischen ihren Gegenständen – Pflanzen, Tieren, Menschen – und vor allem ihre jeweilige Entwicklung darzustellen.¹ Während Goethes geologische Schriften vor allem nach einem Ort suchen, von dem aus sie ihren Gegenstand erkennen und erzählen können, steht in der Biologie als der zweiten Abteilung der naturwissenschaftlichen Schriften die Frage nach der Folge im Mittelpunkt. Denn wo das ‚Urgestein‘ Granit Einblick in den Ursprung der Welt gibt, stellt seine eigene Entstehung zwar den Ausgangspunkt, jedoch nicht die Abfolge der weiteren Entwicklung dar. Das ändert sich auf dem Feld der Biologie, wo es nicht mehr nur um den geologisch verbürgten Zeitpunkt der Erdentstehung, sondern um den darauf folgenden Ablauf der Erdentwicklung geht. Wie die Forschung unter dem Stichwort der ‚Verzeitlichung‘ seit einigen Jahren vermehrt diskutiert, ist das Erkennen im späten achtzehnten Jahrhundert ohne temporale Dimensionierung nicht zu denken.² Dass mit einer zeitlichen Abfolge allenfalls der erste Schritt in der Erforschung dieser Entwicklung getan ist, zeigen die biologischen Schriften vor allem in ihrer Darstellungsweise, die ihre Aufmerksamkeit von einer finalen Motivierung auf kausale Relationen der einzelnen biologischen Stadien verschiebt. Wie vielfach bemerkt wurde, heißt diese Verschiebung aber nicht, dass Goethes biologische Schriften die Evolutionstheorie vorewegnehmen.³ Denn obwohl sich die einzelnen Arten getrennt entwickeln und nacheinander entstanden sind, haben sie sich nicht auseinander entwickelt – so Goethes an den im Folgenden analysierten Texten zu belegende Vorstellung. Im Rahmen der *scala naturae* oder Stufenleiter der Wesen werden zwar die verschiedenen Arten auf Entwicklungsstufen lokalisiert und durchaus hierarchisiert, aber es wird keine Entwicklung auseinander nahegelegt. Trotzdem stellen die Texte die Frage nach der Entstehung der Arten, obwohl sie diese anders als Darwins Evolutionstheorie etwa 70 Jahre später beantworten.

¹ Vgl. Kuhn 1997, 324 f. Zum Paradigmenwechsel von der Naturgeschichte zur Biologie am Beispiel von Goethe vgl. Schäfer 2009.

² Vgl. Wyder 2004, 34; Matussek 1998; Pörksen 1999; Heusser 2000.

³ Vgl. Wenzel 1982; Wenzel 1983.

Wie diese biologischen Erzählungen funktionieren, will ich unter dem Aspekt der Folge analysieren, der die zeitliche Sequenz mit Fragen der Motivierung verschaltet. Die Grundthese dieses Kapitels lautet, dass Goethes biologische Texte von narrativen Darstellungsverfahren abhängen, die auf ihre epistemologischen Voraussetzungen hinweisen. Sobald die Texte eine Folge aufstellen, aber die ihr zugrundeliegenden Ursachen nicht erklären können, zeigen sich metaleptische Verfahren. Ihr Effekt ist nichts weniger als ein epistemologischer Schlüssel: Trotz der lückenhaften Folge der biologischen Objekte können sie durch die metaleptischen Verfahren in einer kontinuierlichen Folge dargestellt werden. Nicht mehr die Folge der Objekte reguliert damit die Darstellung, sondern die Folge der Darstellung macht die Objekte erst erkennbar. Dementsprechend arbeiten die biologischen Texte mit einer doppelten temporalen Sequenz: einer Sequenz der in eine Abfolge gebrachten Objekte und einer Sequenz der Darstellung dieser Abfolge.

Drei Fragen stellen sich nach Genette bei der Untersuchung der doppelten temporalen Sequenz: Zunächst steht die Frage nach der Ordnung der verschiedenen Stadien im Vordergrund, wobei hier nicht die Situierung auf verschiedenen Erzählebenen wie unter dem Aspekt der Stimme gemeint ist, sondern die relationale Ordnung der verschiedenen Ereignisse untereinander respektive nacheinander. Diese Relationen sind dabei mit Motivierungen verknüpft, weil temporale Relationen in den seltensten Fällen ohne eine Qualifizierung auskommen, wie sich an der Begründungsbedürftigkeit der Prolepse exemplarisch zeigen lässt. Denn die Prolepse bezeichnet hier nicht nur als narratologischer Begriff einen Zeitsprung, sondern in Goethes botanischen Schriften in der Nachfolge von Carl von Linnés *Prolepsis Plantarum* einen vermeintlichen Sprung in der Entwicklung der Pflanzen. Damit ist die Prolepse ein metaleptisches Verfahren, welches das Erkennen dieses Sprungs mit abbildet. Zweitens steht bei Genette die Frage nach der Dauer im Zentrum, die verschiedene Erzähltempo beschreiben lässt. Erst die raffende Erzählung kann etwa dem Wachstum der einjährigen Pflanze Herr werden; sie übernimmt damit eine experimentelle Aufgabe, weil so auch die Bestimmung dieser Geschwindigkeiten Einfluss auf die Abfolge der erzählten Ereignisse hat. Alle Anisochronien haben damit metaleptisches Potenzial. Drittens untersucht die Frage nach der Frequenz die Häufigkeit der Erzählung. Dabei steht die iterative Erzählung mit ihren Übergängen in singulative Ereignisse im Fokus, wobei gerade die Iteration im Zuge der Reproduzierbarkeit von Beobachtungen eine maßgebliche Rolle spielt. Sie kann die potenziell unendlich umfangreiche Information reduzieren und fokussieren. Zugleich aber reflektiert sie ebenfalls als metaleptisches Verfahren, dass die narrative Funktion auf einer epistemologischen Funktion basiert. Die biologische Folge ist damit nicht primär eine Frage ihrer Gegenstände, sondern eine Frage ihrer Darstellung.

Fragen der biologischen Folge behandelt Goethe nicht nur bezogen auf die Botanik, sondern entwickelt sie ebenso entscheidend an der Osteologie. Um der Unübersichtlichkeit der meist mit großer Verzögerung und oft erst posthum publizierten Texte zu begegnen, analysiere ich zunächst die Voraussetzungen der biologischen Folge in Goethes frühen naturwissenschaftlichen Schriften, die in dieser Frage in einer Reihe von kleineren Texten eng an ästhetische Überlegungen anschließen und damit Fragen des Erkennens mit Fragen des Erzählens explizit verbinden. Die Auswahl und Anordnung des Korpus bildet die Komplexitätssteigerung der Texte sowohl in Fragen des Erkennens mit stetig komplexer werdenden Erkenntnisverfahren und -objekten als auch in Fragen des Erzählens mit stetig anspruchsvoller werdenden narrativen Verfahren ab.

Deshalb analysiere ich in einem ersten Abschnitt (1.1) *Über die Notwendigkeit von Hypothesen* (ca. 1789/90) und damit einen kleinen Text, der sich an der Frage von Kausalität arbeitet. Anschließend untersuche ich *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1789), in der Goethe Kausalität mit narrativen Stufenfolgen in Verbindung bringt. Diese Stufenfolgen verbinden aber das Problem der Kausalität mit dem der Finalität, wie der im Kontext der osteologischen Schriften entstandene Text 2. *Abschnitt. Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre* (1794) zeigt. Als letzten Text der Voraussetzungen untersuche ich *In wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische NATUREN angewendet werden könne* (1794), der Zuschreibungen von Schönheit durch Zweckfreiheit hinterfragt und deren subjektive Seite betont.

In einem zweiten Abschnitt (1.2) analysiere ich exemplarisch an vier Texten Goethes frühe osteologische Schriften. Der Ausgangspunkt von Goethes Beschäftigung mit der osteologischen Folge ist die Physiognomie, wie der *Naturgeschichtliche Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“* (1776) zeigt. Dieser führt Goethe von Menschenschädeln zu Tierschädeln und hängt in seinen Übertragungen ohne Zwischenschritt von metaleptischen Verfahren ab. Die Mensch-Tier-Grenze steht auch im *Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre* (1784) im Zentrum: Erst die metaleptisch organisierte Reihe ermöglicht den Vergleich der verschiedenen Schädelknochen und gibt so eine Typologie der verschiedenen Ausprägungen des tierischen Zwischenkieferknorpels.⁴ Im *Versuch über die Gestalt der Tiere* (1790/91) erhält diese Reihe von Ausprägungen mit dem osteologischen Typus ein Regulativ. Mit dem 1. *Abschnitt. Versuch*

⁴ Dieser Aufsatz wird als Kulminationspunkt der osteologischen Studien im ersten Weimarer Jahrzehnt gesehen und wurde von Goethe 1820 in den *Morphologischen Heften* unter dem Titel *Dem Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der oberen Kinnlade zuzuschreiben* publiziert. Ich folge hier – anders als die Münchner Ausgabe – dem ursprünglichen Titel, der vollständig lautet: *Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre daß der Zwischenknochen der oberen Kinnlade dem Menschen mit den übrigen Tieren gemein sei*. Vgl. MA 2.2, 908.

Tab. 5: Korpus der naturwissenschaftlichen Texte in III.1.

1.1 Voraussetzungen	1.2 Osteologie	1.3 Botanik
<i>Über die Notwendigkeit von Hypothesen</i> (ca. 1789/90)	<i>Naturgeschichtlicher Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“</i> (1776)	<i>Von den Kotyledonen</i> (1785/86)
<i>Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl</i> (1789)	<i>Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre</i> (1784)	<i>Botanik als Wissenschaft</i> (ca. 1788)
<i>2. Abschnitt. Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre</i> (1794)	<i>Versuch über die Gestalt der Tiere</i> (1790/91)	<i>Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären</i> (1790)
<i>Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne</i> (1794)	<i>1. Abschnitt. Versuch einer allgemeinen Knochenlehre</i> (1794)	

einer allgemeinen Knochenlehre (1794), der im Kontext des bereits analysierten 2. Abschnitt. Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre steht, ändert Goethe schließlich das Objekt seiner Untersuchungen: Nicht mehr vergleicht er unterschiedliche Tierschädel, sondern den Schädeltypus der ‚höheren Tiere‘.

Ein solcher Typus führt mich von der Osteologie zur Botanik, sodass ich drittens (1.3) nach einem kurzen Seitenblick auf zwei Vorarbeiten – Von den Kotyledonen (1785/86) und Botanik als Wissenschaft (ca. 1788) – schließlich Goethes Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (1790) untersuche. Damit steht die botanische Folge zur Disposition, auf deren Lücken und Irregularitäten die Versuchsform in ihrer Darstellung reagieren muss. Im Zentrum des Kapitels stehen somit die beiden einzigen biologischen Schriften, die Goethe bereits kurz nach ihrer Entstehung veröffentlicht hat: die Aufsätze zum Zwischenkieferknochen und zur Metamorphose der Pflanzen.

1.1 Voraussetzungen: Biologie erzählen

Nicht eindeutig zu datieren ist Goethes kurzer nachgelassener Text *Über die Notwendigkeit von Hypothesen*, der vermutlich um 1789/90 entstanden ist.⁵ Ausgerechnet im Kontext der geologischen Schriften kann er die erkenntnistheoretischen Fragen präzisieren, die mit den narrativen Verbindungen zwischen

⁵ Vgl. Wenzel 2012, 228.

Phänomenen entstehen, also Fragen, die ich unter dem Begriff der Folge fasse. Diese Fragen werden vor allem dann virulent, wenn nicht mehr nur der Ursprung der Welt rekonstruiert, sondern die Naturgeschichte in ihrer Entwicklung erschlossen werden soll. Bereits der – nicht von Goethe stammende – Titel deutet dabei darauf hin, dass es dem Text weniger um Geologie als um die Frage nach der Aufgabe von Hypothesen geht. Die Weimarer Ausgabe ist entsprechend eine – wenngleich vielsagende – Ausnahme, wenn sie den Text in seinem Erstdruck von 1894 mit *Über die Bildung der Erde* betitelt. Denn mit der Bildung der Erde geht es nicht allein um die Suche nach dem ‚Urgestein‘ und den Ausgangspunkt der Erdentstehung, sondern um einen Prozess mit verschiedenen Entwicklungsstadien, die in einer Reihenfolge gebracht werden müssen. Andere einschlägige Ausgaben folgen aber diesem Vorschlag nicht, weil der Text genau dann abbricht, wenn die leitende Hypothese über die Bildung der Erde vorgetragen werden soll. Stattdessen gibt er aufgrund seiner metaleptischen Verfahren einen Einblick in die epistemologischen Bedingungen der Folge. Denn mit einer Hypothese lässt sich genau dieses epistemologische Moment der Folge fassen; sie kann eine Folge denken und darstellen. So verbindet die Hypothese eigentlich getrennte Phänomene, aber nicht ohne dabei auf die Probleme von Kausalität und Finalität zu stoßen.

Der Text steigt mit einer Finalkonstruktion ein, die den Auftakt für eine kleine asyndetische Folge bildet:

Damit eine Wissenschaft aus der Stelle rucke die Erweiterungen vollkommener werden sind Hypothesen so gut als Erfahrungen und Beobachtungen nötig. Was der Beobachter treu und sorgfältig gesammlet hat was ein Vergleich in dem Geist allenfalls geordnet hat vereinigt der Philosoph unter einem Gesichtspunkt verbindet es zu einen [sic] Ganzen und macht es dadurch übersehbar und genießbar. (MA 3.2, 297)⁶

Die fehlende Kommae setzung und die ausgesparte Konjunktion machen es zunächst nicht gerade leicht, die syntaktische Struktur des ersten Satzes zu bestimmen, der mit „die Erweiterungen vollkommener werden“ den unmittelbar vorherigen Satzteil in einer Synonymia spezifizierend reiht. Die Art dieser Reihe spart der Text sylleptisch aus, ohne allerdings die syntaktische Struktur zu gefährden, und generiert dadurch eine Folge in seiner Darstellung. Die Syllepsis als metaleptisches Verfahren markiert dergestalt das Erkennen im Erzählen. Dabei geht es noch nicht um die Abfolge der Stadien, die Aufschluss über

⁶ Wie die Münchener Ausgabe selbst vermerkt, enthält die Handschrift zahlreiche Fehler, die dort aber nur behutsam korrigiert sind. Für stärkere Eingriffe haben sich dagegen sowohl die Leopoldina-Ausgabe als auch die ihr folgende Frankfurter Ausgabe entschieden. Vgl. LA I, 11, 35 f.; FA 25, 24 f.

die Erdentstehung geben sollen, sondern schlicht um eine Abfolge im Syntagma des ersten Satzes. Bevor Goethe also noch den Erkenntnisprozess segmentiert und in eine Folge bringt, bereitet er diese Folge seines Gegenstandes auf seiner Darstellungsebene vor. Anschließend differenziert der Text drei personifizierte Rollen, die für den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess notwendig sind: Beobachter, Vergleich und Philosoph. Diese drei Rollen teilen sich den Erkenntnisprozess nicht einfach auf, sie bauen aufeinander auf und konstituieren dadurch ebenfalls eine Folge. Auffällig ist die fehlende Bestimmung des direkten Objekts in einem Nebensatz: Was beobachtet, geordnet und philosophisch ganz gemacht wird, ist also sekundär. Ebenso sekundär ist der ontologische Status der Hypothese als Hilfsmittel:

Sei auch eine solche Theorie eine solche Hypothese nur eine Dichtung so gewährt sie schon Nutzen genug sie lehrt uns einzelne Dinge in Verbindung entfernte Dinge in einer Nachbarschaft zu sehen, und es werden die Lücken einer Erkenntnis nicht ehr sichtbar als eben dadurch. (MA 3.2, 297)

Hier zeigt sich an der Verschaltung von Theorie und Hypothese wieder, dass Goethe mit asyndetischen und darum unspezifizierten Aneinanderreihungen arbeitet. In der unspezifizierten Synonymia wird die Relation zwischen Theorie und Hypothese betont ausgespart, aber in ihren epistemologischen Effekten beschrieben. Damit führt der Text vor, was er theoretisch behauptet: Gerade in den unterspezifizierten Reihen gibt er Einblick in sein eigenes Schließverfahren, weil die Synonymie Bedeutungsgleichheit nahelegt, wo terminologisch durchaus Differenzen vorliegen. Zusätzlich ist der Text dabei kaum merklich von der dritten Person Singular in die erste Person Plural gewechselt, die aber sofort zugunsten des unpersönlichen ‚man‘ wieder fallengelassen wird. Den eigentlichen Nutzen der Hypothesen veranschaulicht der Text mit einem Vergleich:

[...] und was mehr ist als alles ist: eine Hypothese erhebt die Seele und gibt ihr die Elastizität wieder welche ihr einzelne zerstückte Erfahrungen gleichsam rauben. Sie sind in der Naturlehre was in der Moral der Glaube an einen Gott in allen die Unsterblichkeit der Seele ist. Diese erhabenen Empfindungen verbinden in sich alles was übrigens gut in den Menschen ist, heben ihn über sich selbst weg und führen ihm weiter als er ohne sie gekommen wär. (MA 3.2, 297)

Hypothesen konstituieren also Zusammenhang; auch hier genügt nicht ein Vergleich („in der Moral“), sondern dieser wird sofort durch einen zweiten Vergleich („in allen“) spezifizierend fortgesetzt.

Der zweite Absatz greift diese Folge auf, indem er die „Theorien und Hypothesen“ (ebd.) selbst in eine Reihe setzt und als „Stufen“ definiert, „auf denen man das Publikum nur kurze zeit muß ruhen lassen um sie alsdenn immer höher und weiter hinauf zu führen“ (ebd.). Die einzelnen Hypothesen sind also

weniger synchrone Alternativen, sondern diachrone Stufen einer Wissenschaftsgeschichte und werden so in ein Fortschrittsnarrativ eingebettet. Aus einem Tableau wird eine Folge; der Text schreibt Wissenschaftsgeschichte. An dieser Stelle kündigt Goethe eine weitere Stufe in der Theorie der Erdentstehung an und wechselt dafür in die erste Person Singular:

In diesem Sinne halte ich es gar nicht für überflüssig noch eine Theorie von der Entstehung der Erde zu wagen die zwar an sich nicht neu ist wohl aber manches in eine neue Verbindung stellt, und ich bin überzeugt daß man die ganze Lehre wie ich sie vorstelle in vielen Schriftstellern zerstreut antreffen werde und ich wünschte daß irgend ein jungermann der sich auf die Studien dieser Wissenschaft legte bei seiner Lektüre acht haben und durch Citata einen jeglichen das Seinige wieder geben wollte. (MA 3.2, 297 f.)

Was leisten hier also Hypothesen? Sie führen nicht unbedingt zu Erkenntnissen, die in ihren Teilen völlig innovativ sind. Allerdings erlauben sie das, was der Text im ersten Absatz dem Philosophen zuspricht: ein Ganzes zu produzieren, das die zerstreuten Teile an einem Ort zusammenführt und so operationalisierbar respektive narrativ vermittelbar macht. Goethe benutzt also die Wissenschaftsgeschichte zur narrativen Theoriebildung, indem er nicht eigene Untersuchungen über die Entstehung der Erde anstellt, sondern bestehende Theorien zu einer neuen Theorie zusammenführt und sich so selbst in die Wissenschaftsgeschichte einschreibt. Die Art und Weise dieser Zusammenführung erläutert der Text dabei nicht, sondern regt im Gegenteil zur eigenen Analyse an, indem er – durchaus ironisch – eine vierte Rolle in Gestalt eines jungen Mannes einführt, der die zusammengesetzte Hypothese wieder zerlegt und dabei philologische Quellenrecherche betreibt.

Der dritte Absatz zitiert schließlich eine Autoritätsbezeugung – ohne aber den „ersten Naturkundige[n]“ (MA 3.2, 298) namentlich zu nennen, auf den er sich beruft.⁷ Stattdessen begründet er seine Parteinahme in der „Theorie der Elekt[rizität]“ (ebd.) wieder mit seiner „[p]hilosophischen Absicht den Leser auf die Theorie aufmerksam zu machen“ (ebd.). Dass die Aufgabe von Theorien und Hypothesen dabei offenbar weit über ihren heuristischen Wert hinausgeht, wird schließlich darin deutlich, dass der Text diese Entscheidung nicht als Parteinaufnahme für eine der beiden konkurrierenden Theorien versteht. Vielmehr ist die Wahrheit der Theorie nicht entscheidend für ihren Wert, sondern ihre Anschaulichkeit:

Ich wünsche sehr hierbei nicht mißverstanden zu werden. Ich sehe solche Hypothesen in der Phisik für nichts weiter an als bequeme Bilder, sich die Vorstellung des Ganzen zu

⁷ Laut dem Kommentar der Frankfurter Ausgabe könnte es sich dabei um Georg Christoph Lichtenberg handeln. Vgl. FA 25, 875.

erleichtern. Die Vorstellungs Art die die größte Erleichterung gewährt, ist die beste, so weit sie auch von der Wahrheit selbst, der wir uns dadurch zu nähern suchen entfernt sein mag, Kenner werden nun mehr entscheiden ob die meinigen solche Vorzüge verbindet. (MA 3.2, 298)

Mit dem Ende des Textes wird deutlich: Anschaulichkeit in der Darstellung – das sollen Hypothesen leisten. Die Wahrheitssuche ist dabei bezeichnenderweise sekundär. In der Schlussformel ist vor allem die Wahl des Verbs „verbindet“ insofern signifikant, als die Hypothesen zur Erdentstehung, die der Text zumindest programmatich andeutet, eben nur in verbundener Form die Erkenntnisleistung garantieren und isoliert gar keinen Erkenntnisfortschritt bieten. Mit anderen Worten: Sie haben ihre Berechtigung nur in ihrer Zusammenstellung und Anordnung als Folge. Dabei hängen sie von dem Operator der Verbindung ab, die der Text nicht expliziert, aber in seinem Verfahren – den sich häufenden asyndetischen Synonymiae – vorführt.

Derartige Fragen der Folge sind nicht strikt auf Goethes naturwissenschaftliche Schriften beschränkt, sondern mit ästhetischen Erwägungen verbunden, welche die Erkenntnis ebenfalls strukturieren. Besonders prominent stellt – von der Münchener Ausgabe unter ‚Vermischte Schriften‘ rubriziert – *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* diese Folge bereits in den Titel. Denn die 1789 im *Teutschen Merkur* erschienene Abhandlung postuliert, „dass die ‚naturgemäße Darstellung‘ sich mit dem Begriff des Stils beschreiben lässt“.⁸ Es geht also zunächst um die Naturdarstellung. Die Folge, die *Über die Notwendigkeit von Hypothesen* noch als Folge im Erkenntnisprozess verortet hat und die von Erfahrungen über Beobachtungen zu Hypothesen führt, wird hier gänzlich von der Natur auf die Darstellung verschoben. Dabei ist zwar eine eindeutige Präferenz für den Stil festzustellen, aber die Abfolge bedeutet trotzdem keine Hierarchie: Jeder Begriff hat Anteil an der Darstellung der Natur.

Goethe beginnt mit einer kurzen Rechtfertigung und Ankündigung der folgenden Begriffsarbeit, um dann in drei unterschiedlich langen Abschnitten die drei Leitbegriffe anhand der Rolle eines Künstlers in der dritten Person Singular zu explizieren. Der erste Begriff, die einfache Nachahmung der Natur, bedingt „beschränkte Gegenstände“ (MA 3.2, 187), die von einer wiederum „beschränkte[n] Natur“ (ebd.) – als Erkenntnissubjekt – dargestellt werden. Sie verschaltet also Erkennen und Darstellen dergestalt, dass die Natur vom darzustellenden Erkenntnisobjekt auf die Seite des Erkenntnissubjekts rückt. Dabei fällt auf, dass Erkennen und Darstellen hier enggeführt werden, indem das Erkenntnissubjekt nicht nur Natur erkennt, sondern sie auch darstellen muss. Denn in der

⁸ Bies 2012, 123 f.

einfachen Nachahmung besteht eine völlige Kongruenz zwischen Erkennen und Darstellen einerseits und Subjekt und Objekt andererseits: Ein von der Natur beschränkter, aber mit „natürliche[m] Talent“ (ebd.) ausgestatteter Künstler ahmt ein beschränktes Objekt detailgetreu nach. Dementsprechend funktioniert die einfache Nachahmung ein Stück weit autonom, sodass sie „ihrer Natur nach eine hohe Vollkommenheit nicht aus[schließt]“ (ebd.). Damit dient die Natur selbst zur Qualifikation der Nachahmung, ist also das Regulativ der subjektiven Natur, die nachahmt, und der objektiven Natur, die nachgeahmt wird. Diese Volten der Attribution verschieben die Natur also von der Objekt- auf die Subjektseite und machen transparent, was der Text mit der Kongruenz von Subjekt und Objekt nur impliziert: Eine (künstlerische) Darstellung von Natur ist ohne das Erkennen nicht zu denken. Damit setzen die unter dem Aspekt der Folge beobachtbaren metaleptischen Verfahren einen anderen Akzent als diejenigen des Aspekts des Ortes, von dem aus erkannt und erzählt werden kann; mit ihrer Frage nach Kausalität destabilisieren sie die Zuschreibungen von Erkenntnisobjekt und Erkenntnissubjekt.

In der zweiten Form der Naturdarstellung führt die Beschränkung dieser direkten Übertragung der einfachen Nachahmung zu einer partiellen Abstraktion von einzelnen Details mithilfe einer „Sprache“ (ebd.). Weder der Zugriff auf die Natur noch die Darstellung der Natur erfolgen damit direkt. Die Natur wird in ein eigenes Zeichensystem übertragen. Die Darstellung mit Manier gibt ihr „eine eigne bezeichnende Form“ (ebd.). Diese Sprache hat Rückwirkungen auf die Naturerkenntnis: „[S]o wird auch jeder Künstler dieser Art, die Welt anders sehen, ergreifen und nachbilden, er wird ihre Erscheinungen, bedächtiger oder leichter fassen, er wird sie gesetzter oder flüchtiger wieder hervorbringen“ (MA 3.2, 188). Wo also in der einfachen Nachahmung noch eine direkte Kongruenz zwischen Subjekt und Objekt besteht, hat die in Goethes Sinn manieristische Naturdarstellung Rückwirkungen auf die Naturerkenntnis. Damit deutet die Manier die Stärke ihres Erkennens bereits an, die in der Komplexitätsreduktion besteht. Dementsprechend sind komplexe Objekte wie Landschaften die idealen Gegenstände für die Darstellung der Manier, die anders als die einfache Nachahmung nicht Gefahr läuft, sich in Einzelheiten zu verlieren.

Die dritte und komplexeste Form der Naturdarstellung bezeichnet schließlich der Stil, den der Text in eine Reihe stellt:

Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch *genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst*, endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art wie sie bestehen genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Styl der höchste Grad wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf. (MA 3.2, 188)

Das Ende der Reihe im Stil besteht also in der Übersicht der „Reihe der Gestalten“. Dafür muss der Stil im Gegensatz zur einfachen Nachahmung und zur Manier „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis“ (ebd.) gegründet sein. Spätestens an dieser Stelle zeigt sich, dass Ästhetik und Naturwissenschaft aufeinander angewiesen sind, wenn es um das Erkennen und das Darstellen ihrer Gegenstände geht. Selbst in der einfachen Nachahmung hilft es, wie der Text weiter ausführt, wenn der Künstler „noch ein unterrichteter Botaniker ist“ (MA 3.2, 189) und sich durch diese Kenntnisse „einen Styl“ (MA 3.2, 190) bildet. Die drei Möglichkeiten der Naturdarstellung sind also epistemologisch grundiert und dabei voneinander abhängig; die einfache Nachahmung verortet der Text „also gleichsam im Vorhofe des Styls“ (ebd.) und die Manier findet ihren Platz im Erkenntnisprozess als „Mittel“ (ebd.) zwischen Nachahmung und Stil. Der Stil führt schließlich an die Grenzen des Erkennens „in so fern uns erlaubt ist“ (MA 3.2, 188). Narrativ ist diese programmatiche Darstellung des Erkenntnisprozesses, indem sie Motivierungen andeutet, die die Ordnung des Darzustellenden im Stil betreffen. Ohne diese Motivierungen wäre die Reihenbildung des Stils unmöglich. Kunst meint hier also nicht nur eine besondere Fertigkeit der Darstellung, sondern ist immer auf das Erkennen im Erzählen bezogen.

Dieser Bezug zeigt sich in einem etwas späteren Aufsatz im Kontext der Biologie, die bereits in *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* ihre bevorzugten Beispiele in den Titel stellte. Im 2. Abschnitt. Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre von 1794 erhält die bisher noch abstrakt formulierte Reihe der nebeneinander zu stellenden Phänomene im Kontext des *Versuchs über die Gestalt der Tiere* und vor allem des *Versuchs einer allgemeinen Knochenlehre* ihren Gegenstand und pointiert das Problem der Reihenbildung in der Spannung zwischen der Frage nach der Ursache und dem Ziel der Reihe, also nach kausaler und finaler Motivierung.⁹ Dabei positioniert sich der Text dezidiert gegen teleologische Vorstellungen in der biologischen Folge und plädiert auf diese Art und Weise gegen ein anthropozentrisches Schöpfungsnarrativ und dafür, die Bedingungen in den Gestalten der Natur zu untersuchen, statt im Menschen ihren Zweck vorauszusetzen. Folglich gibt der Text weniger Richtlinien für eine allgemeine Vergleichungslehre an die Hand, als er mehr Bedingungen ihrer Möglichkeiten erläutert. Vergleichungslehre heißt in diesem Zusammenhang stets die Anordnung in Reihen, die Schlüsse ermöglichen: von Ursachen und Bedingungen auf ihre in Gestalten überlieferten Konsequenzen.

Der argumentative Ausgangspunkt ist die Diagnose einer wissenschaftlichen Krise, die keine Erkenntnisfortschritte mehr produziert und „nicht von

⁹ Vgl. allgemein Günzler 1964, bes. 55–65.

Flecke zu rücken scheint“ (MA 4.2, 179). Auch dieser Text operiert also mit einer doppelten, hier wissensgeschichtlichen Folge: der ins Stocken geratenen Folge der Wissenschaft und der Folge der Natur, die von der Wissenschaft untersucht wird. Die Ursachen für diese Stagnation der ersten Folge findet der Text in der „Vorstellungsart nach welcher die Gegenstände herkömmlich betrachtet werden“ (ebd.) und in der Terminologie, die Irrtümer unhinterfragt reproduziert. Die Vorstellungsart, welche die Erkenntnis der Naturgeschichte – das Hauptthema des Textes – lähmt, ist die der Zweckgebundenheit der Natur. Doch bevor Goethe dieses Hauptproblem benennt, rechtfertigt er in einer intrikaten Wendung sein Vorgehen: „Von dieser allgemeinen Betrachtung, gehe ich gleich zu dem Gegenstande über welchen wir hier behandeln um sogleich so deutlich als möglich zu sein und mich von meinem Zwecke nicht zu entfernen.“ (ebd.) Bevor er also die weit verbreitete Meinung kritisiert, dass die Natur zum Zweck des Menschen geschaffen sei, verortet der Text seinen eigenen Zweck eben in dieser Kritik. In der ersten Folge der Wissenschaft gibt es folglich einen Zweck, der im Erkenntnisfortschritt besteht und dem sich das wissenschaftliche Subjekt unterordnet. Für die Natur gilt diese Zweckgebundenheit allerdings nicht. Die Vorstellung, dass die Gestalten der Natur „durch eine absichtliche Urkraft“ (MA 4.2, 180) bestimmt werden, wird zurückgewiesen. Dabei scheut sich der Text aber vor einem Rundumschlag:

Es kann diese Vorstellungsart für sich fromm, für gewisse Gemüter angenehm für gewisse Vorstellungsarten unentbehrlich sein, und ich finde es weder räthlich noch möglich sie im ganzen zu bestreiten. Es ist wenn man sich so ausdrücken darf eine triviale Vorstellungsart, die eben deswegen wie alle triviale Dinge trivial ist, weil sie der menschlichen Natur im ganzen bequem und zureichend ist. (MA 4.2, 180)

Statt die Vorstellungsart also völlig abzulehnen, wird sie selbst auf die menschliche Natur zurückgeführt und so erklärt- wie angreifbar. Dass der Mensch sich für „das Letzte der Schöpfung“ hält und sich so als „Endzweck“ setzt, kann damit als „Trugschluß“ entlarvt werden (ebd.). Rhetorische Fragen gestehen der Vorstellung die Funktion zur Komplexitätsreduktion durchaus zu und lassen den Text schließlich konstatieren, dass „es überhaupt den Menschen unmöglich ist diese Vorstellungsart fahren zu lassen“ (MA 4.2, 181). Der Naturforscher allerdings muss sich von dem geläufigen Anthropozentrismus verabschieden, auch wenn er „als Mensch jene Vorstellungsart nicht los werden könnte wenigstens insofern er ein Naturforscher ist“ (ebd.).

Die Begründung führt – neben dem Beispiel eines Botanikers – zu einer anderen „Betrachtung [...], die jedoch unmittelbar aus der vorigen fließt“ (ebd.): zu der Frage nach der Gestalt von komplexen Organismen. Dabei kehrt der Text die Richtung der Determination um und verabschiedet mit ihr die finale Moti-

vierung zugunsten einer kausalen Relation. Goethe schafft in diesem Zusammenhang die kausale Begründungsfigur in Gestalt einer „Urkraft der Natur“ (MA 4.2, 182) und der „Weisheit eines denkenden Wesens welches wir derselben [Urkraft, SM] unterzulegen pflegen“ (ebd.) nicht ab, sondern unterstellt ihr mittelbares Wirken. Statt also die Gestalt der Tiere allein durch ihren Bauplan in der Schöpfung zu begründen, gesteht Goethe Umwelteinflüssen entscheidende Wirkung zu, wie er am Beispiel des Fisches expliziert:

Der Fisch ist für das Wasser da, scheint mir viel weniger zu sagen als: der Fisch ist in dem Wasser und durch das Wasser da; denn dieses letzte drückt viel deutlicher aus, was in dem erstern nur dunkel verborgen liegt, nämlich: die Existenz eines Geschöpfes das wir Fisch nennen, sei nur unter der Bedingung eines Elementes das wir Wasser nennen möglich, nicht allein um darin zu sein, sondern auch um darin zu werden. Eben dieses gilt von allen übrigen Geschöpfen. Dieses wäre also die erste und allgemeinste Betrachtung von innen nach außen und von außen nach innen, die entschiedene Gestalt ist gleichsam der innere Kern, welcher durch die Determination des äußeren Elementes sich verschieden bildet. (MA 4.2, 182)

Die Zweckmäßigkeit nach außen, das heißt die Finalität der Gestalt liegt also weder im Menschen begründet noch alleine in einem göttlichen Plan, sondern in den Einflüssen der Umwelt.¹⁰ Dabei verwirft Goethe nicht grundsätzlich die Rahmung einer schöpfenden Kraft, aber ihre direkten Wirkungen. Tiere sind also nicht so geschaffen, dass sie ihrer Umwelt angepasst sind, sondern die Umwelt passt die Tiere in ihrer Gestalt an: Sie sind geschaffen, „um darin zu werden“.

Die determinierenden Faktoren sieht der Text dann auch in den Elementen und dementsprechend stellt sich die Frage neu:

[N]unmehr fragen und untersuchen [wir] was wirkt ein allgemeines Element unter seinen verschiedenen Bestimmungen auf eben diese allgemeine Gestalt? Was wirkt die determinierte und determinierende Gestalt diesen Elementen entgegen? Was entsteht durch diese Wirkung für eine Gestalt, der festen, der weicheren, der innersten und der äußersten Teile. (MA 4.2, 183)

Wie die Frage durch die Zusammenführung von determinierten und determinierenden Gestalten andeutet, gibt sich der Text nicht mit dem Schema zufrieden, dass die Elemente die Gestalten determinieren. Vielmehr werden die Gestalten selbst zu determinierenden Faktoren; die Reihe der Gestaltbildung wird so fortgesetzt.

10 Diese Umwelt kann als *natura naturans* freilich wiederum mit diesem Ziel kurzgeschlossen werden, wie für Goethe öfter durch den Rekurs auf Spinoza festgestellt wird. Vgl. exemplarisch Bies 2012, 142 f.; vgl. weiter Jannidis 1996, 130–132.

Moment dieser Erweiterung und Fortführung des Arguments ist ein Vergleich, der hier metaleptisch herstellt, was die Argumentation nicht anders begründen kann:

Und wie würdig ist es der Natur daß sie sich immer derselben Mittel bedienen muß um ein Geschöpf hervorzubringen und zu ernähren; so wird man auf eben diesen Wegen fortschreiten und wie man nur erst die unorganisierten, undeterminierten Elemente als Vehikel der unorganisierten Wesen angesehen, so wird man sich nunmehr in der Betrachtung erheben und wird die organisierte Welt wieder als einen Zusammenhang von vielen Elementen ansehen. Das ganze Pflanzenreich z.E. wird uns wieder als ein ungeheures Meer erscheinen, welches eben so gut zur bedingten Existenz der Insekten nötig ist, als das Weltmeer und die Flüsse zur bedingten Existenz der Fische, und wir werden sehen daß eine ungeheure Anzahl lebender Geschöpfe in diesem Pflanzen-Ozean geboren und ernährt werde, ja wir werden zuletzt die ganze tierische Welt wieder nur als ein großes Element ansehen, wo ein Geschlecht auf dem andern und durch das andere, wo nicht entsteht doch [sich] erhält. Wir werden uns gewöhnen Verhältnisse und Beziehungen, nicht als Bestimmungen und Zwecke anzusehen, und dadurch ganz allein in der Kenntnis wie sich die bildende Natur von allen Seiten und nach allen Seiten äußert weiterkommen. (MA 4.2, 183 f.)

Das Pflanzenreich als Meer, das wiederum die Gestalten beeinflusst; die Tierwelt als Element, das ebenso zur determinierenden Kraft avanciert: das ist die Umstellung, die der Text wagt. Katalysator dieser Umstellung ist die Frage der Folge, die Finalität durch Kausalität ersetzt. Die letzte Frage nach der Determination des Menschen allerdings spart Goethe aus und verschiebt sie stattdessen auf die Frage nach der Funktion des wissenschaftlichen Fortschritts, der „ein nützliches Resultat für die Menschheit“ (MA 4.2, 184) verspricht. Die Schlusswendung des Textes bedient sich dabei also wieder der doppelten Folge, die er bereits am Anfang installiert hat: von der Folge der Natur in ihren vielfältigen Gestalten zur Folge der Wissenschaft in der Reihe von Hypothesen und Theorien.

Dass die Frage nach dem Ziel der Natur im Allgemeinen und dem Ziel des Menschen im Besonderen trotz dieser Verschiebung von finaler auf kausale Motivierung virulent bleibt, zeigt die titelgebende Frage *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne*, den ich als letzten Text der Voraussetzungen analysiere. Nicht nur versucht dieser Text, ästhetische Prinzipien für die Naturwissenschaft fruchtbar zu machen, sondern vor allem generiert er implizit eine eigene Typologie, die schöne von hässlichen Tieren unterscheidet. Schönheit ist damit kein Kriterium, das – wie im *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre* noch in Gestalt des botanischen Naturliebhabers – die naturwissenschaftliche Typologie stört, sondern wird im Gegenteil zu einem eigenen, erkenntnisgenerierenden Kriterium in der Ordnung der Wirbeltiere. Schönheit definiert der Text als Ausdruck von Freiheit. Vollkommenheit ist dabei gewissermaßen Voraussetzung. Denn sobald

„ein Tier nur die notwendigen beschränkten Bedürfnisse ungehindert befriedigen“ (MA 4.2, 186) kann, ist es vollkommen. Freiheit ist dann möglich, wenn das Tier in seinem Körperbau nicht dergestalt beschränkt ist, dass der „willkürliche Gebrauch“ (ebd.) des Körpers unmöglich wird. Wenn dem Tier also „neben der Befriedigung des Bedürfnisses noch so viel Kraft und Fähigkeit bleibt, willkürliche gewissermaßen zwecklose Handlungen zu unternehmen; so wird es uns auch äußerlich den Begriff von Schönheit geben“ (ebd.). Schönheit ist damit kein objektives Kriterium, es lässt sich nicht auf „irgend eine Proportion von Zahl oder Maß beweisen“ (ebd.), sondern ist insofern subjektiv, als sie auf das Sinnliche beschränkt ist und darüber hinaus im Potenzialis verbleiben muss:

Ich muß noch eins hierbei bemerken. Wir nennen ein Tier schön, wenn es uns den Begriff gibt, daß es seine Glieder nach Willkür brauchen *könne*, sobald es sie wirklich nach Willkür gebraucht, wird die Idee des Schönen sogleich durch die Empfindung des Artigen, Angenehmen, Leichten, Prächtigen pp verschlungen. (MA 4.2, 187)

Die Schönheit findet sich also nicht in der Realität, sondern nur in der Vorstellung, die entsteht, wenn man die Gestalten der Tiere vergleichend studiert.¹¹ Sie ist damit weder Teil des Erkenntnissubjekts noch Teil des Erkenntnisobjekts, sondern Produkt der Relation zwischen beiden Instanzen. Mithilfe der Ästhetik schlägt der Text damit die durchaus metaleptische Brücke zwischen Tier und Mensch, indem er die Tiere gewissermaßen verschönert. Dementsprechend unternimmt er einen „Versuch über die tierische und menschliche Gestalt“ (MA 4.2, 187), den der *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre* noch scheut.

Dabei ist nicht nur dieser Sprung interessant, sondern vor allem der Versuch, eine adäquate Darstellungsweise zu formulieren. Denn am Schluss wird der Text programmatisch und hebt an, eine ästhetisch informierte Naturwissenschaft auf der Basis einer „anatomischen physiologischen“ (MA 4.2, 188) Grundlage zu skizzieren. Diese durch Schönheit geführte Naturwissenschaft soll die Brücke zwischen Freiheit und Determination schlagen und so gewissermaßen die teleologische Vorstellung der Freiheit mit dem kausalen Konzept der Determination versöhnen. Aber „allein zur Darstellung eines so mannigfaltigen und so wunderbaren Ganzen hält es sehr schwer sich die Möglichkeit der Form eines angemessenen Vortrags zu denken“ (ebd.). Diesen angemessenen Vortrag explorieren die folgenden Texte zur Biologie auf verschiedene Art und Weise. Oft schalten sie Bilder ein, meist versuchen sie, sich an ein weites Publikum zu wenden, immer aber sind sie narrativ: Sie inszenieren eine doppelte Folge, wel-

¹¹ Zu Spinoza in diesem Kontext siehe Kap. II.1.1.

che die Motivierungen der verschiedenen Stadien über metaleptische Verfahren markiert und problematisiert.

1.2 Osteologische Folge: Schriften zur Knochenlehre

Eine der brisantesten Reihen der Spätaufklärung ist die osteologische Folge, die Vergleiche zwischen verschiedenen anatomischen Formen anstellt, um dadurch etwa die Mensch-Tier-Grenze zu bestimmen. Nicht zuletzt durch Lavaters Übersetzungen wurden in diesem Zusammenhang Charles Bonnets Theorien am Ende des achtzehnten Jahrhunderts äußerst populär, die auf osteologischer Basis Affen und Menschen vergleichen. Während Linné keinen anatomischen Unterschied zwischen dem Menschen und dem Affen feststellt, meint der niederländische Mediziner und Anatom Peter Camper, im Fehlen des Zwischenkieferknochens beim Menschen den anatomischen Prüfstein der Mensch-Tier-Grenze bestimmt zu haben.¹² Um diesen Vergleich führen zu können, müssen die Knochen in einer bestimmten Art angeordnet werden; die narrative Darstellung dieser Anordnung – so meine These – ermöglicht es überhaupt erst, aus den so gereihten Knochen Schlüsse auf die Naturgeschichte zu ziehen. Dabei basiert die Folge, die Goethes Texte produzieren, nicht auf einer Entwicklung der dargestellten Objekte auseinander, wie sie etwa die Evolutionstheorie annimmt. Stattdessen wird die Folge zunächst in der Beschreibung von Knochen verschiedener Tiere im Sinne einer Suite von Schädelbeschreibungen erstellt, die aber eine Entwicklung der naturgeschichtlichen Erzählung und damit des Erkennens nahelegt.¹³ Das Produkt dieses Erkennens folgt schließlich einer Abstraktion, indem der Schädelknochen als Objekt der narrativen Folge nicht mehr an ein konkretes Tier gebunden ist, sondern einen Typus beschreibt. Die Darstellung des Typus als allgemeines Bild des osteologischen Schädelaufbaus von Säugetieren hängt aber von den narrativen Folgen ab, die sich aus der Folge der Schädelbeschreibungen verschiedener Tiere ergeben. Kausalität produzieren die frühen osteologischen Schriften durch ihre narrative Darstellung; an deren metaleptischen Verfahren, die Übertragungen ohne Zwischenschritt herstellen, zeigt sich ihre epistemologische Grundierung.

Im Folgenden zeichne ich die Stationen der frühen osteologischen Schriften bis zum Typus nach. An diesen Stationen verschärft sich sukzessive die Frage der Folge und mit ihr häufen sich die metaleptischen Verfahren. Der erste Text, in dem sich Goethe mit osteologischen Folgen beschäftigt, ist der *Naturge-*

¹² Vgl. Wyder 2004, 35; Kuhn 1997, 332; Wenzel 1988.

¹³ Vgl. Wyder 1998, 186 f.

schichtliche Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ von 1776.¹⁴ Desse[n] wiederum erster, mit „EINGANG“ (MA 2.2, 525) überschriebener Abschnitt beginnt mit einem Lob der Anatomie des menschlichen Schädels. In einer Kette von Ausrufen wird zunächst die Lage des Schädels in Beziehung zum Körper gesetzt, um dann die einzelnen Teile des Schädels zu preisen. Keineswegs beschränkt sich Goethe dabei auf anatomische Fakten, sondern sieht im anatomischen Gerüst die Möglichkeit für andere Organe gegeben: Gehirn, Lippen und Augen sind es, die laut Goethe den Menschen im Denken und im Ausdruck von Empfindungen zum Menschen machen. Der zweite Absatz stellt die anatomischen Möglichkeiten des menschlichen Schädels gegen den Tierschädel. Der menschliche Schädel wird so zum Normalfall, der Tierschädel zum defizitären Subtyp, der selbst „Erinnerung und überlegte Entscheidung“ (ebd.) zwar nicht völlig unmöglich macht, aber doch stark beschränkt. Wenn der Text sich anschließend 21 verschiedenen Tierschädeln widmet, dann erweitert er das physiognomische Verfahren auf die Tiere. So soll der anatomische Bau Rückschlüsse auf den Charakter des Tieres im Rahmen der physiognomischen Ausdruckspsychologie ermöglichen. Aber im Unterschied zu den Menschen sind die Tiere dabei immer Vertreter ihrer Art und nie Individuen. Darin besteht auch die Grenze der Übertragbarkeit des physiognomischen Verfahrens von Menschen auf Tiere. Denn während jeder Tierschädel in der physiognomischen Projektion immer prototypische Charaktereigenschaften indiziert und es dementsprechend genügt, einen Schädel pro Art zu analysieren, muss „die Verschiedenheit der Menschenschädel“ (MA 2.2, 526) untersucht werden, weil sich bei den Menschen prinzipiell alle Charaktereigenschaften finden lassen. Die Mensch-Tier-Grenze ist also auch durch eine Komplexitätssteigerung gekennzeichnet, die sich freilich nicht aus den anatomischen Strukturen herleiten lässt, sondern die der Text im Gegenteil postuliert und durch narrative Schlüsse reproduziert.

In der Beschreibung der Tierschädel greift Goethe auf Schädelzeichnungen aus Buffons *Histoire naturelle* zurück. Auffällig sind freilich nicht die anatomischen Details, die zu Zeichen für den Charakter der Tiere werden, sondern auch ihre Einteilung und Reihenfolge. Denn keineswegs ist der Knochenbau der Ausgangspunkt der Argumentation, vielmehr indiziert er die Instrumentalisierung der Tiere durch den Menschen bzw. ihr Jagdverhalten. Von „Last- und weiden-

¹⁴ Bekanntermaßen beschränkt sich Goethes Anteil an den *Physiognomischen Fragmenten* nicht auf diesen naturgeschichtlichen Beitrag. Allerdings beschäftigen sich seine übrigen Beiträge (vgl. exemplarisch Wellbery 1996, 331–335; Gray 2003, 93–104) nicht mit Aspekten der Folge und sprengen auch die weiteste Definition naturkundlicher oder naturwissenschaftlicher Schriften (vgl. Saltzwedel 1993, 214–227). Deshalb beschränke ich mich auf diesen Text, um die osteologische Folge zu analysieren.

den Tiere[n]“ (ebd.) grenzt der Text die „gierigen Tiere ohne Grausamkeit“ (MA 2.2, 527) oder die „Raubtiere[]“ (MA 2.2, 528) ab. Die vergleichende Reihenfolge der Abbildungen wird zugunsten dieser Gruppierung aufgebrochen; die Anordnung folgt dabei grob dem Merkmal absteigender Nähe zum Menschen im Sinne von Zahmheit. Am Beispiel des Löwenschädels lässt sich zeigen, dass Goethe weniger an anatomischen Details interessiert ist als vielmehr an ihrer Semantisierung:

Wäre 9. der *Löwe* besser gezeichnet; aber schon im *Büffon*, woraus diese kopiert sind, steht just dieser herrliche Schädel am unbestimmtesten gebildet.

Wie merkwürdig auch schon so, der länglichstumpfe Hinterkopf!

Die Wölbung, wie edel; der Abgang der anstoßenden Linien, wie sanft! – des Schnauzbeins Niedersteigen, wie schnell, wie kräftig! Der Vorderkopf, wie gepackt! stark! ruhig und gewaltig! wert der spezialsten Vergleichung mit dem Tiger! Wie wenig, wie viel sind beide verschieden! (MA 2.2, 529)

Die Abbildung des Schädels dient hier offenbar nicht der Wissensgewinnung, sondern ist nur Ausgangspunkt zu einer Reihe hymnischer Ausrufe, die den „herrliche[n] Schädel“ (ebd.) preisen. Das Fundament der Semantisierung, die Knochen qualifiziert, wird dabei betont ausgespart. Die Lobpreisung des Schädels verweist nur auf einen näheren Vergleich mit dem Tiger, der aber nicht durchgeführt, sondern auf ihre charakterliche Verschiedenheit verschoben wird, wobei der Text nicht vor Widersprüchen zurückschreckt. Als letzten Schädel untersucht der Text die Hyäne:

18. Die *Hyäne* . . ist durch das Hinterhaupt von allen sehr merklich verschieden. Dieser Kopf zeigt bei Menschen, wenn er hart und massiv ist, und wenn er nicht die ganze Wölbung des Kopfes ausmacht – Hartsinn und Herzenskraft. – Im Ganzen scheint dies Profil eine eisenmäßige Hartnäckigkeit auszudrücken. (MA 2.2, 530)

Über die Fallen der Rückübertragung der menschlichen Physiognomie¹⁵ auf tierische Schädel streiten bereits Goethes Zeitgenossen heftig. Tierschädel – so stellt der Text bereits zu Beginn fest – zeichnen sich nämlich durch dominante Merkmale aus, die auf spezifische charakterliche Eigenschaften schließen lassen. Alle diese charakterlichen Eigenschaften sind allerdings im Menschen vorhanden, sodass die Tierschädel im Umkehrschluss zu einem Paradigma menschlicher Charaktereigenschaften avancieren. Bezogen auf die Hyäne benennt Goethe dieses Verfahren nun explizit, weil der Schädel nur über die Charaktereigenschaften zu entschlüsseln ist, die beim Menschen beobachtet werden können. Die an-

¹⁵ Vgl. exemplarisch Niekerk 1995, 7f.

fangs noch so zurückhaltend formulierte Warnung vor der „Anwendung auf die Verschiedenheit der Menschenschädel“ (MA 2.2, 526) schlägt der Text damit am Ende selbst in den Wind. Nicht mehr die Tierschädel sind paradigmatisch für die Untersuchung der menschlichen Physiognomie, sondern umgekehrt: Weil die menschliche Anatomie alle Charaktereigenschaften vereint, erklärt sie den Charakter der Tiere, die sich nicht durch individuelle Abweichung auszeichnen, sondern immer für ihre gesamte Art stehen. Was bei Menschen, die sich durch „Hartsinn und Herzenskraft“ (MA 2.2, 530) auszeichnen, an der „hart[en] und massiv[en]“ (ebd.) Bildung ihres Hinterkopfes zu erkennen ist, findet sich auch bei allen Hyänen, deren Art folglich bestimmte Charaktereigenschaften zugeschrieben werden können.

Der Text suggeriert mit seiner narrativen Reihe damit Kausalität, wo nur Koinzidenz vorliegt. Dieser Mechanismus funktioniert über die Anordnung der Beschreibungen nach Merkmalen, die nicht anatomisch fundiert sind, sondern über externe Merkmale an den Knochenbau herangetragen werden. Der Charakter der Tiere scheint so nur von ihrem Knochenbau abzuhängen; die Argumentation und ihre Darstellung in normativen Ausrufen aber zeigt das Gegenteil. Die in Ansätzen erkennbare Übertragung auf menschliche Anatomie bringt die argumentative Reihe schließlich ins Wanken und kehrt das Argument um. Damit zeigt der Text die wechselseitige Abhängigkeit der Schließverfahren, die allesamt metaleptisch – also als Übertragungen ohne Zwischenschritt – funktionieren: Von den Menschen wird zunächst auf die Tiere geschlossen, um dann anhand verschiedener osteologischer Merkmale der Tiere auf menschliche Eigenschaften zu schließen. Indem nun bei der Hyäne dieser Mechanismus nochmals umgekehrt wird, entzieht Goethe der Physiognomie nichts weniger als ihr epistemologisches Fundament. In der narrativen Darstellung werden die Grenzen des Erkennens also nicht überspielt, sondern im Gegenteil sogar betont.

Auch aus zeitgenössischer Perspektive steht der 1784 erschienene *Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre*¹⁶ auf wissenschaftlich solideren Füßen, weil er keine Charaktereigenschaften aus dem Knochenbau ableitet, aber trotzdem die Mensch-Tier-Grenze hinterfragt. Goethes *Naturgeschichtlicher Beitrag* zu

¹⁶ In der Münchener Ausgabe, die hier verwendet wird, ist der Aufsatz unter dem Titel *Dem Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der obren Kinnlade zuzuschreiben* abgedruckt und mit dem Zusatz „Jena 1786“ versehen. Sowohl die falsche Datierung als auch der abweichende Titel stammen aus der Zweitpublikation im zweiten Heft des ersten Bandes *Zur Morphologie* von 1820. Da die dortige Version nur in einer kleinen, aber entscheidenden Stelle von der Erstpublikation als Prachthandschrift von 1784 abweicht, bildet die Münchener Ausgabe trotzdem die Grundlage dieses Kapitels, die um die Frankfurter Ausgabe an entscheidender Stelle ergänzt wird.

Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ ist aber als Vorgeschichte des *Versuchs* aufschlussreich, weil er als Goethes erster osteologischer Text das vergleichende Verfahren mit der Reihenbildung kurzschließt. Diesen Kurzschluss veranschlagt der *Versuch* zum Zwischenkieferknochen nun auch programmatisch:

Einige Versuche osteologischer Zeichnungen sind hier in der Absicht zusammen geheftet worden, um Kennern und Freunden vergleichender Zergliederungskunde eine kleine Entdeckung vorzulegen die ich glaube gemacht zu haben. (MA 2.2, 530)

Bereits der erste Satz argumentiert also mit einer intentional arrangierten Folge von anatomischen Zeichnungen, die Wilhelm Waitz nach Campers bereits erwähnter Methode angefertigt hat. Diese Tafeln dienen zunächst der Veranschaulichung des Zwischenkieferknorpels bei verschiedenen Tieren: Pferd, Ochse, Fuchs, Löwe, Walross und Affe werden so auf den Zwischenkieferknorpel hin befragt, damit Goethe schließlich in vier Abbildungen den Zwischenkieferknorpel beim Menschen illustrieren kann. Nach der ersten Tafel, die den Oberkiefer eines Pferdes zeigt (MA 2.2, 532), setzt der Text zudem eine Tabelle (vgl. MA 2.2, 533) ein, die nicht nur als Legende der ersten Tafel dient, sondern auch eine Ordnung postuliert. Um den Beweis zu führen, dass der Zwischenkieferknorpel keineswegs das Zeug zum Prüfstein zwischen Affen und Menschen hat, genügt es Goethe also nicht, lediglich Affe und Mensch zu vergleichen: Er bildet eine, wenn auch vorläufige Reihe, die durch „Augenschein“ (MA 2.2, 530) überzeugen soll. Denn der Zwischenkieferknorpel ist „bei verschiedenen Tieren von sehr verschiedener Gestalt“ (MA 2.2, 531) und braucht deshalb genaue Erläuterungen. Die Einteilungen, die der Text dann zur Beschreibung der verschiedenen Tafeln vornimmt, sind zumindest programmatisch strikt motiviert:

Vielleicht wird es hier und da nicht sogleich in die Augen fallen, warum man diese und jene Einteilung festgesetzt und eine oder andere Benennung gewählt hat. Es ist nichts ohne Ursache geschehen und wenn man mehrere Schädel durchsieht und vergleicht, so wird die Schwierigkeit deren ich oben schon gedacht noch mehr auffallen. (MA 2.2, 533f.)

Die Anordnung der Darstellung ist also nicht willkürlich, sondern dient in einer „lineare[n] Ordnung“¹⁷ dem Ziel, den Zwischenkieferknorpel beim Tier in vielfältigsten Varianten mit einer kontinuierlichen Reihe genau zu beschreiben, um ihn schließlich beim Menschen nachweisen zu können; eine durchgehende Kausalkette ist also sein erklärt Ziel in der Darstellung. Zähne und Knochenkanäle wie -nähte werden so zu den Merkmalen, die in unterschiedlichen Ausprägungen in je anderer Art und Weise nachgewiesen werden können.

¹⁷ Kleinschnieder 1971, 37.

Die Folge reproduziert nun gerade nicht das Anordnungsprinzip der *scala naturae*, benutzt aber insofern ihr Kontinuitätsprinzip, als sie möglichst vollständige Reihen zu bilden versucht, und postuliert sogar die funktionale Äquivalenz der verschiedenen Knochen über die verschiedenen Tiere hinweg, was Manfred Kleinschnieder als „Abteilungskonstanz“ bezeichnet.¹⁸ Außerdem bietet der Text keine lineare Abfolge der Tafeln an, sondern vollzieht Sprünge, wenn sich bestimmte Formen beim menschlichen Schädel bei einem anderen Tierschädel besonders gut illustrieren lassen (vgl. MA 2.2, 542). So kann der Text – nach vielen Verweisen auf andere anatomische Arbeiten – endlich schließen:

Es wird also kein Zweifel übrig bleiben, daß diese Knochenabteilung sich sowohl bei Menschen als Tieren findet, ob wir gleich nur einen Teil der Grenzen dieses Knochens an unserem Geschlechte genau bestimmen können, da die übrigen verwachsen und mit der oberen Kinnlade auf das genaueste verbunden sind. (MA 2.2, 543)

Die unterschiedlichen Ausprägungen versucht der Text noch durch unterschiedliche Zahnbildung zu erklären und kündigt schließlich eine groß angelegte Reihe in der vergleichenden Knochenlehre an, die Fische und Amphibien neben Vögeln und Walen umfasst.

An dieser Stelle wird der Text erneut programmatisch: Wo seine eigene Folge der verschiedenen Zwischenkieferknochen lückenhaft und beschränkt ist, verspricht er eine – unerreichbare und auch deshalb im Konjunktiv verbleibende – vollständige Folge in einer „ausführliche[n] Betrachtung“ (MA 2.2, 544), die der „außerordentliche[n] Mannigfaltigkeit“ (ebd.) des Phänomens gerecht werde:

Man könnte alsdann mehr ins einzelne gehen und bei genauer stufenweiser Vergleichung mehrerer Tiere, vom Einfachsten auf das Zusammengesetztere, vom Kleinen und Eingegangten auf das Ungeheure und Ausgedehnte fortschreiten.

Welch eine Kluft zwischen dem os intermaxillare der Schildkröte und des Elefanten, und doch läßt sich eine Reihe Formen dazwischen stellen die beide verbindet. Das was an ganzen Körpern niemand leugnet, könnte man hier an einem kleinen Teile zeigen. (MA 2.2, 544 f.)

Diese hier angekündigte vollständige Folge gehorcht nicht mehr dem analytischen Prinzip, das die verschiedenen Teile des Zwischenkieferknochens benennt und dann die Beispiele so anordnet, dass die verschiedenen Aspekte besonders deutlich zu erkennen sind. Vielmehr will diese Anordnung die Stufen

¹⁸ Kleinschnieder 1971, 39.

der Anatomie verdeutlichen. Sie beantwortet damit viel mehr als nur die Frage nach dem anatomischen Unterschied zwischen Affe und Mensch, weil sie von der Vollständigkeit und der Verbindung diskreter Formen träumt. Form ist hier das Stichwort, das den Text entscheidet. Denn in der Erstpublikation steht statt der „Reihe Formen“ (MA 2.2, 545) noch die „Reihe Wesen“ (FA 24, 23). Während diese nicht genau zu datierende Substitution das Vorhaben deutlich abstrahiert, deutet die ursprüngliche Fassung an, dass der Text in seiner programmatischen Folge ein mehr oder weniger direktes Abbild einer Kette von Wesen geben wollte. Diese Kette würde die zoologische Typologie stabilisieren und einen Beitrag zur „Naturgeschichte“ (MA 2.2, 545) leisten.¹⁹ Das Ziel dieser anatomischen Vergleiche ist klar: den gemeinsamen Nenner der Natur über ihre Ausprägungen hinweg zu finden und zu konstatieren, dass sie „immer gleich, immer mehr bewundernswürdig“ (ebd.) bleibt. Dieser gemeinsame Nenner wird aber nicht theoretisch postuliert, sondern narrativ durch metaleptische Verfahren – die vergleichende Reihe, die Übertragungen ohne Zwischenschritt vornimmt – hergestellt, welche die verschiedenen Ausprägungen des Zwischenkieferknochens derart vollständig abbilden, dass dieser Knochen auch im menschlichen Schädel zu finden ist.

Was den osteologischen Folgen der bislang analysierten Texte indes fehlt, ist ein regulatives Prinzip: Sie verfahren größtenteils deskriptiv und arbeiten sich an den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von anatomischen Strukturen ab. Der *Versuch über die Gestalt der Tiere* dagegen postuliert neben der Forderung nach einer einheitlichen Terminologie ein regulatives Prinzip, das er im osteologischen Typus entwirft und an verschiedenen Beispielen demonstriert. Der Typus wird damit explizit zu einem Schlüssel des Erkennens, der die Gestalt der Tiere nicht nur beschreiben, sondern auch erklären kann. Die osteologischen Texte steigern also ihren Abstraktionsgrad und damit aber auch ihren Erklärungsanspruch. Hat der *Naturgeschichtliche Beitrag* eine Typologie verschiedener Schädelknochen vorgelegt, wurde diese Typologie mit dem Zwischenkieferknochen auf eine spezifische Differenz hin fokussiert. Im *Versuch über die Gestalt der Tiere* geht Goethe weiter, weil er die Ähnlichkeit der verschiedenen Tiere über ihre Anatomie erklären will, indem er den Typus als Bauplan der Tiere zur Ursache der anatomischen Entwicklung erhebt und die einzelnen Tierarten nur als Realisierungen dieses Bauplans konzipiert. Goethe unternimmt also in diesem Text einen großen Rückschluss von einer Vielzahl von Schädeln auf einen Prototyp. Um diesen Prototyp herzuleiten, kommt er

¹⁹ Ansätze dafür finden sich in der *Beschreibung des Zwischenkieferknochens mehrerer Tiere bezüglich auf die beliebte Einteilung und Terminologie*, die neben den bisher behandelten Zwischenkieferknochen die von Reh, Hase, Schwein und Elefant beschreibt.

nicht um metaleptische Verfahren herum, die Notwendigkeit postulieren und das Schließverfahren umkehren.

Der *Versuch* gliedert sich in drei Kapitel, von denen das erste wiederum in drei Teile unterteilt ist. Im ersten Teil resümiert er den Forschungsstand der vergleichenden Anatomie und formuliert die gegenwärtigen Probleme der Anatomie, die zwar ein detailliertes Beschreibungsinstrumentarium der Einzelphänomene entwickelt hat, aber ohne tertium comparationis Fehlschlüsse von diesen Einzelphänomenen auf ein allgemeineres Prinzip begeht. Der zweite Teil erkundet zunächst abstrakt verschiedene Möglichkeiten, um die Probleme zu überwinden – und der dritte Teil schlägt schließlich den osteologischen Typus als tertium comparationis und damit als Mittel dieser Überwindung vor. Ein zweites und drittes Kapitel schließen sich an; bleiben aber – wie auch die letzten Abschnitte des vorangehenden dritten Teils – in Stichpunkten formuliert und damit fragmentarisch. In der als „Vorerinnerung“ überschriebenen Einleitung grenzt der *Versuch* bereits beide Teile des Titels ein. Statt sich mit allen Tieren zu beschäftigen, beschränkt sich der Text auf die Säugetiere, und statt sich mit der Gestalt im Allgemeinen zu befassen, konzentriert er sich auf die Osteologie. „Das Übrige behält sich der Verfasser für die Zukunft vor“ (MA 4.2, 134), nicht aber ohne eine Schließbewegung anzudeuten: Von den Säugetieren kann nämlich später auf andere Tiere, von der anatomischen Struktur „auf die weicheren Teile des Gebäudes“ (ebd.) geschlossen werden.

Im ersten Teil des ersten Kapitels referiert der *Versuch* den Forschungsstand in der Anatomie, um daraus Desiderate abzuleiten. Dafür analysiert er die Methode, mit der die Anatomie ihre Erkenntnisse gewinnt: Ähnlichkeit macht sie durch Vergleiche sichtbar. Allerdings wendet die zeitgenössische Anatomie – so der Vorwurf des Textes – diese Ähnlichkeit unzureichend an. Die Ähnlichkeit der Tiere untereinander ist dabei weniger problematisch als die „Ähnlichkeit der Tiere mit dem Menschen“ (ebd.). Spätestens hier kommt die Methode, die sich im „Beschreiben Zergliedern und Ordnen“ (ebd.) erschöpft, an ihre Grenzen. Denn die isolierte Betrachtung der anatomischen Teile verhindert gerade den Vergleich, weil sie separate Terminologien entwickelt: „Reiter, Jäger, Fleischer“ (MA 4.2, 135) haben „jeder für sich“ (ebd.) Begriffe für ihre Gegenstände, ohne auf eine gemeinsame Basis des Vergleichs Rücksicht zu nehmen, sodass „falsche Vergleichung“ (ebd.) zu falschen Schlüssen führt. Den Menschen selbst zur „Base der vergleichenden Anatomie“ (ebd.) zu erheben, führt ebenfalls zu Fehlschlüssen, weil diese Basis den tierischen Knochenbau „auf die Terminologie der menschlichen Teile reduziert“ (ebd.). Es braucht also eine neue Basis, ein einheitliches tertium comparationis, das sich Goethe zu finden vorgenommen hat.

Der zweite Teil formuliert die Notwendigkeit dieses tertium comparationis in einem von Konditionalphrasen und konjunktivischen Formulierungen durchsetzten Absatz:

Wie nun aber gegenwärtig bei so vielen trefflichen Vorarbeiten bei täglich fortgesetzten Bemühungen so vieler einzelner Menschen, ja ganzer Schulen, die Wissenschaft auf einmal zur Konsistenz gelangt, ein allgemeiner Leitfaden durch das Labyrinth der Gestalten gegeben ein allgemeines Fachwerk, worin jede einzelne Beobachtung zum allgemeinen Gebrauch niedergelegt werden könne, aufzubauen wäre, scheint mir der Weg zu sein wenn ein allgemeiner Typus, ein allgemeines Schema ausgearbeitet und aufgestellt würde, welchem sowohl Menschen als Tiere untergeordnet blieben, mit dem die Klassen, die Geschlechter die Gattungen verglichen, wornach sie beurteilt würden. (MA 4.2, 136)

Ein Schema, das die Grenzen zwischen Mensch und Tier in der Anatomie überspannt, das „nicht empirisch“ (MA 4.2, 136) vorgeht, sondern sich „rationell“ (ebd.) in Abstraktion versucht, ist also das Ziel dieser Anatomie. Auffällig ist die Argumentation des *Versuchs* – gerade wenn es darum geht, die Irrtümer zu diskreditieren. Denn er führt ein kausales Schließverfahren ein, das „von der übereinstimmenden Gestalt, auf die Konsequenz des Baues“ (MA 4.2, 137) schließt. Weil der Knochenbau das Aussehen in Form der Gestalt verursacht, ist der Umkehrschluss heuristisch naheliegend. Die „Konsequenz des Baues“ bedeutet, dass der Knochenbau die analytische Folge der Gestalt ist. So ist von der Gestalt des Menschen darauf zu schließen, dass der Menschenschädel einen Zwischenkieferknochen besitzt, auch wenn der Knochen selbst in der anatomischen Analyse nicht mehr sichtbar ist, weil er mit benachbarten Knochen verwachsen ist. Das Schließverfahren invertiert also das, was der Aufsatz die „Bildung eines Geschöpfes“ (MA 4.2, 136) nennt. Die Folge der Natur (erst die Knochen, dann die Gestalt) hat damit eine andere Richtung als die Folge der Darstellung (erst die Gestalt, dann die Knochen), wobei letztere einen klaren epistemologischen Vorteil mit sich bringt. Der immer noch programmatische Typus würde die „Spuren“ (MA 4.2, 137) der Bildung entschlüsseln und so

bestimmen und festsetzen: inwiefern ein jeder Teil notwendig und immer gegenwärtig sei, ob er sich manchmal nur durch eine wunderbare Gestalt verberge durch eine Verwachsung der Suturen zufällig verstecke in verminderter Zahl erscheine sich bis [auf] eine kaum zu erkennende Spur verliere, für überwiegend untergeordnet oder gar als aufgehoben betrachtet werden müsse. (MA 4.2, 137)

Das durch diese metaleptische Umstellung geschulte Darstellungs- und Erkenntnisverfahren macht also Dinge sichtbar, die dem Auge nicht zugänglich sind; es findet Suturen, die zwar nicht in den Objekten vorhanden sind, aber vorhanden sein müssten.

Der dritte Teil macht genau diesen Vorschlag und zeigt abermals, wie obsessiv Goethe mit kausalen Strukturen operiert. Denn zunächst kündigt er an, die „Ursachen“ (ebd.) zu erläutern, die ihn dazu bewogen haben, das Schema in dieser Weise zu ordnen. Davor allerdings sind noch „einige Betrachtungen vo-

raus zu schicken“ (ebd.). Diese Bemerkungen stellen einen Paradigmenwechsel dar, weil sie nicht mehr nur die verschiedenen Tiere anhand ihrer anatomischen Strukturen synchron vergleichen, sondern den Typus in der diachronen Entwicklung der einzelnen Tiere suchen: „es mögen solche [Knochenabteilungen, SM] an einigen Tierarten in ihrem ausgewachsenen Zustande sich deutlich sehen lassen oder bei andern nur an jüngeren Tieren vielleicht gar nur an Embryonen zu erkennen sein“ (MA 4.2, 138). Es geht hier dementsprechend nicht mehr um den synchronen Vergleich verschiedener anatomischer Strukturen, sondern um die diachrone Entwicklung dieser Strukturen. Die osteologische Folge erhält damit eine zusätzliche temporale Qualität, weil die Knochen nicht einfach nur narrativ gereiht werden, sondern sich selbst auseinander entwickeln. Der Typus hilft also dabei, die Knochen zu erkennen, „wie sie die Natur sondert bildet und bestimmt“ (ebd.) und führt so auf „einen höhern Standpunkt der Erkenntnis“ (MA 4.2, 139). Er erlaubt es, die vielfältigen Gestalten der Natur auf bestimmte Gesetze zurückzuführen, fordert aber auch einen genauen Blick auf diese verschiedenen Bildungen.

Im Gegensatz zu Goethes *Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“* wird es so möglich, „sogar das Tier mit sich selbst zu vergleichen“ (ebd.), das heißt die Realisierung mit ihrem Typus. Entscheidende Variablen dieser Bildungen sind „Größe, Lage, Richtung und Verhältnis“ (ebd.), die aber alle auf die „unveränderliche Verbindung der Teile unter einander“ (ebd.) zurückgeführt werden können. Als erstes Beispiel für diesen Rückschluss gibt der Text die Schädel der Tiere. Gesetzt ist dabei,

daß die Natur nicht allein diesen Hauptteil des tierischen Gebäudes, nach einem und demselben Muster bildet, sondern daß sie auch ihren Zweck bei allen durch einerlei Mittel erreicht, daß die mannigfaltigen Knochenanfänge und die daraus entstehenden Knochenabteilungen, an den Schädeln aller Tiere völlig dieselben, und überall im Grunde auf einerlei Weise, obgleich in den mannigfältigsten Modifikationen gegenwärtig seien. (MA 4.2, 140)

Dieses Muster bildet der Typus, der den gemeinsamen Nenner des anatomischen Baus beschreibbar macht und dabei auch als Leitfaden der anatomischen Analyse dient. Denn wenn die Gestalt es nahelegt, muss der Knochenteil zu finden sein:

Man wird diese Teile sorgfältig aufsuchen und weil man gewiß daß man sie finden müsse nicht eher ruhen bis man sie ausgefundnen und ihre Gestalt ihr Verhältnis gegen die übrigen Teile genau bezeichnet. (MA 4.2, 140)

Die „Konsequenz der Gestalt“ (MA 4.2, 140) kommt also so zu ihrem Recht; der Typus erlaubt die Formulierung eines „Bildungs-principi[ums]“ (ebd.), das

auch – zumindest prinzipiell – nicht vor dem Bildungsprozess halmacht und Embryos und nicht ausgewachsene Tiere untersucht. Mit zwei Beispielen konkretisiert der Text sein Verfahren: dem Tränenbein des Ochsen und der Verbindung von Oberkiefer und Nasenknochen bei „reißenden Tieren“ (MA 4.2, 141) wie dem Bären. In beiden Fällen verbinden sich Knochen, die sich – gemäß dem osteologischen Bauplan – nicht verbinden dürften. Der Widerspruch lässt sich in beiden Fällen mit einer Rückführung auf das „os wormianum“ (MA 4.2, 142) auflösen, das als Nahtknochen die Verbindung nahelegt, weil es mit den anderen Knochen verwachsen ist. Dergestalt verbindet ein „dritte[r] Knochenpunkt“ (ebd.) die beiden Teile, sodass das osteologische System intakt bleibt.

Anschließend bricht der Text mit seinem bisherigen Erzählverfahren, wiederholt zunächst stichpunktartig die bereits erläuterten Thesen und konkretisiert sie ab einem gewissen Punkt. Besonders auffällig ist, dass der Typus, der im ersten Abschnitt nicht auf den Begriff gebracht wird, nun explizit als Bild bezeichnet wird. Die „Ausarbeitung dieses Bildes“ (MA 4.2, 143) verbleibt so wie der Text generell im Status einer Ankündigung. Bevor der Text in seinem zweiten und dritten Kapitel ausfranst, bricht der letzte Absatz des ersten Kapitels mitten im Satz ab:

Wenn sich nun in der Folge zeigen wird; daß nur aus der genauesten Kenntnis dieser Knochenabteilungen der eigentliche allgemeine Typus ausgearbeitet und zuletzt der geistige Punkt der Vergleichung hervorsteigen kann; so wird hoffentlich die Ursache (MA 4.2, 145)

Ausgerechnet mit dem Begriff der Ursache endet die Näherung an den Typus, der das Regulativ der vergleichenden Osteologie bilden soll. Der *Versuch über die Gestalt der Tiere* bildet deshalb einen weitreichenden Paradigmenwechsel ab, weil er der osteologischen Folge, die zunächst nur verschiedene anatomische Objekte synchron zueinander ins Verhältnis setzt, eine diachrone Entwicklung zugesteht. Die Ursachensuche, die diese Entwicklung gefordert hat, verbleibt gleichwohl im Status einer Ankündigung und wird schließlich ausgegerechnet mit der Hoffnung auf die Entdeckung der Ursache auch in einer syntaktischen Ellipse abgebrochen.

Im *Versuch einer allgemeinen Knochenlehre*, den die Frankfurter Ausgabe als 1. Abschnitt unter den allgemeinen Titel *Zur Vergleichungslehre* stellt, zeigt sich konkret an der Beschreibung des Tierschädels, wie die osteologische Folge von metaleptischen Verfahren produziert wird und damit ihre epistemologische Struktur markiert. Denn der Aufsatz beschreibt nicht mehr einen oder mehrere spezifische Tierschädel, sondern den Typus des Schädels der sogenannten höheren Tiere, wie der *Versuch über die Gestalt der Tiere* gefordert hat. Dafür beschreibt Goethe die elf Knochen nicht einfach in einer beliebigen Reihenfolge;

die Sequenz konstituiert eine Folge, insofern diese sich dem Gegenstand als besonders angemessen, ja als „natürlich“ (MA 4.2, 146) inszeniert und dergestalt mit Motivierungen kalkuliert. Diese natürliche Folge braucht aber eine Rechtfertigung und hier finden sich die Reste der zu Beginn des Kapitels analysierten Physiognomie: Während Beschreibungen des menschlichen Schädels vom Stirnknochen ausgehen, weil dieser signifikant für die sich durch Geistes-tätigkeit auszeichnende „menschliche Natur“ (ebd.) ist, muss man beim Tier von den „Werkzeuge[n] der Nahrung“ (ebd.) ausgehen, weil sich Tiere durch Nahrungsaufnahme charakterisieren und klassifizieren lassen. Ausgerechnet der Zwischenkieferknochen wird so zum Ausgangspunkt der narrativen Erkundung des typischen Tierschädels. Allerdings nennt ihn der Versuch als Schneideknochen explizit anders und distanziert sich damit zumindest terminologisch von den Arbeiten zum Zwischenkieferknochen. Nichtsdestotrotz ist dieser Knochen „höchst merkwürdig“ (MA 4.2, 147), weil er „fast allein, schon auf die Lebensweise eines Tieres schließen“ (ebd.) lässt. Von der Funktion für das Fressverhalten des Tieres und der daraus resultierenden Typologie kommt Goethe zu einer Beschreibung des Knochens, den er nun als „Schlußstein“ (ebd.) der tierischen Anatomie bezeichnet. Außerdem zeigt sich, dass der *Versuch* an dieser Stelle den Typus als eine Art Gerüst denkt, das verschiedene Variationen möglich macht: Ob das Tier Schneidezähne hat und welche Form genau die verschiedenen Teile des Knochens annehmen, lässt der Typus offen; er ist ein System der Potenzialität, das von jeder Art unterschiedlich aktualisiert wird. Dementsprechend kann der Text verschiedenste Säugetiere vom Ochsen über das Reh zum Hasen oder Bären zur Illustration desselben Knochens präsentieren. Seine äquivalente Aufgabe für die Nahrungsaufnahme des Tieres bleibt inides konstant.

Vom Zwischenkieferknochen kommt der Text zur oberen Kinnlade, dann zum Wangenbein und über das Tränenbein zum Gaumenbein – so beginnt die Folge des osteologischen Typus. Zwei narrative Spezifika sind bei der Beschreibung dieser fünf Knochen bemerkenswert. Erstens wird den Knochen zumindest rhetorische Handlungsmacht zugestanden, wenn sie zum Subjekt der Beschreibung werden: Verschiedene Knochen verbinden sich miteinander, lassen Öffnungen zu und fordern Schließungen. Zweitens erweckt die erste Person Plural den Eindruck einer angeleiteten Beschreibung, die von einer Station zur nächsten führt. „Wir teilen“ (MA 4.2, 151), „Wir suchen“ (MA 4.2, 152) bestimmte Knochen mit ihren Teilen und dabei „betrachten wir“ (ebd.) eine ganze Reihe von Phänomenen. Nach den ersten fünf Knochen pausiert die Abhandlung, um zu rekapitulieren und zu den weiteren Knochen überzuleiten:

Wir wollen die bisher beschriebenen Knochen, nunmehr in einem Zusammenhange vornehmen, teils um die Ursachen anzuseigen warum wir sie in dieser Ordnung vorgenom-

men, teils um sie, insofern es geschehen kann unter einander zu vergleichen, teils auch das Gebäude so weit es jetzt aufgeführt ist mit einem Blick zu übersehen. (MA 4.2, 154)

Der Text synthetisiert hier nicht nur die vorher in einer Abfolge erzählten Phänomene, er reflektiert dezidiert seine Ordnung, die keineswegs zwingend ist, wenn man sich das Schema eines Säugetierschädels vergegenwärtigt (vgl. MA 4.2, 1036 f.). Da Goethe bis auf seinen Ausgangspunkt die Übergänge zwischen den einzelnen Knochen nicht motiviert, sondern nur gereiht hat, holt er diese Motivierung nun nach und wechselt gleichzeitig den Standpunkt, um einen Überblick zu schaffen. Dabei bildet Goethe zunächst eine Gruppe von drei Knochen und baut so aus dem entstandenen Kiefer die Basis für ein „Gebäude“ (MA 4.2, 155), dem aber „sowohl sein Inhalt als seine Decke fehle“ (ebd.). Damit beschreibt Goethe weniger den anatomischen Aufbau eines Schädels, als dass er in der Verknüpfung der einzelnen Beschreibungen sein eigenes Objekt aufbaut, worauf die persistente Gebäudemetapher hinweist.

Als „Übergang“ (ebd.) zu den folgenden sechs Knochen, die neben den bisherigen fünf jeweils einen eigenen Abschnitt erhalten, beschreibt der Text sechs kleinere Knochen und konzentriert sich auf das Siebbein, das „sonderbare Eigenschaften“ (MA 4.2, 157) vereint und dabei auch die Ordnung der Erzählung gefährdet. Denn sein Aufbau fordert eigentlich Schlüsse zu anderen Knochen, die aber die Disposition verbietet:

Wir können diesen Begriff gegenwärtig hier nur andeuten; und es wird erst künftighin, wenn wir das Labyrinth des Siebbeins mit dem Körper des Keilbeins vergleichen können, [sich zeigen] in wiefern solche Meinung Grund hat. (MA 4.2, 157)

Wie die Variation der Gebäudemetapher durch die Qualifikation des Siebbeins als Labyrinth hier indiziert, werden Begriffe also prekär und gefährden die kontinuierliche Folge der Darstellung:

Es kann aber von allem diesen nur gegenwärtig die Anzeige getan werden, indem in der Folge wenn wir das ganze Knochengebäude zusammengestellt, durch Vergleichung diese Begriffe erst entwickelt und bestätigt werden können. (MA 4.2, 157)

Der *Versuch* weigert sich also beharrlich, seine Thesen zu explizieren, und er geht sich stattdessen in Andeutungen, um schnell zu den verbleibenden sechs Knochen in der zweiten Hälfte der Abhandlung zu wechseln.

Nicht umsonst setzt der zweite Teil ausgerechnet beim Stirnbein an, mit dem jede Beschreibung des menschlichen Schädels zu beginnen hat, wie die Einleitung noch fordert. Hier allerdings muss sich die Abhandlung „von dem Begriff, den uns der menschliche Stirnknochen eingeprägt, völlig entfernen“ (MA 4.2, 158). Statt das Stirnbein nun zu beschreiben, macht der Text einige Bemerkun-

gen, die seine Relation zu anderen Knochen des Schädels bestimmen. Die „Beschreibung der allgemeinen Gestalt“ (MA 4.2, 160) reicht er hingegen erst nach. Das Keilbein als siebter beschriebener Knochen schließlich wird abermals zum Anlass, von der Reihe nebeneinander gestellter Knochen zurückzutreten:

Betrachten wir das von uns bisher aufgeführte Gebäude im ganzen, so können wir fortfahren die Teile desselben unter einander zu vergleichen und die bisher nur neben einander gestellten Dinge uns durch die lebendige Kraft des Urteils auch lebendiger zu machen. (MA 4.2, 163)

Zum wiederholten Mal stellt der Text Gruppen zusammen und macht diese Gruppenbildung zur Basis seines Vergleichs. In der Anordnung – und ihren metaleptischen Umstellungen – versteckt sich also das regulative Prinzip der Erzählung. Dass der *Versuch* hier persistent mit der Metapher des Gebäudes operiert, das er durch metaleptische Verfahren in der erst nachträglich motivierten Reihe aber gleichsam erstellt, macht auf die Äquivalenzbeziehungen aufmerksam, die der narrativen Folge zugrunde liegen. Diese Äquivalenzbeziehungen expliziert der *Versuch* aber nicht, sondern produziert sie über metaleptische Verfahren. Form und osteologische Relation werden also zum gemeinsamen Nenner von Stirn- und Nasenknochen trotz ihrer unterschiedlichen Größe. Die verbleibenden vier Knochen bilden den „zweiten Abschnitt des Schädels [...] welcher einfach leichter zu denken und vor- und rückwärts zu verbinden ist“ (MA 4.2, 163 f.). Das hintere Keilbein wird mit dem Schlafbein, dem Zitzenbein und dem Felsenbein verbunden; die letzten Teile des hinteren Schädels motiviert der Text stärker untereinander: Das Felsenbein als letzter Knochen etwa ist „ohne den Zusammenhang mit den vorigen schwer zu beschreiben“ (MA 4.2, 167). Nach dem Felsenbein schließt Goethe mit einer Analogie zwischen Tier und Mensch. Denn die letzten drei Knochen sind bei Tieren – insbesondere bei der Ziege – separat sichtbar; beim Menschen jedoch erst, nachdem sich die anatomische Betrachtung am Tier geübt hat, weil sie beim Menschen miteinander verwachsen sind. Hier kehrt der Text also die viel kritisierte Richtung um, die von der menschlichen Anatomie auf die tierische schließt. Der Mensch kann durch die Analyse des Tieres erkannt werden. Dieses Tier allerdings ist nicht eine spezifische Art, sondern ein Typus, der sich selbst nur in der Folge verschiedener Tiere zeigt und auch nur als solche dargestellt werden kann.

Die vier analysierten Texte zeigen also nicht nur eine Komplexitätssteigerung bezogen auf ihre Gegenstände, sondern vor allem in ihren narrativen Verfahren. Der *Naturgeschichtliche Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“* arrangiert eine narrative Folge aus verschiedenen Tieren und lässt über diese Folge auf ihre Charaktereigenschaften schließen. Die Basis dieser typologischen Folge von Projektionen ist der Vergleich mit dem Menschen, der über

metaleptische Verfahren hergestellt wird. Der *Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre* übernimmt zunächst das Verfahren aus dem *Naturgeschichtlichen Beitrag*: Er führt eine Reihe von Tierschädeln auf und arrangiert sie in einer Folge. Allerdings ändert er das Verfahren, indem die Tierschädel in der Folge explizit verglichen werden. Ein Regulativ dieser Folge postuliert allerdings erst der *Versuch über die Gestalt der Tiere*, der den Typus als tertium comparationis der aus dem Vergleich zu ziehenden Analogieschlüsse ausweist. Der *Versuch einer allgemeinen Knochenlehre* schließlich führt aus, was der *Versuch über die Gestalt der Tiere* fordert: Mit einem Typus erklärt er nicht mehr verschiedene Tierarten, sondern die Gattung der Säugetiere; sein Schließverfahren hängt von der Synekdoche ab. An der osteologischen Folge lässt sich zeigen, dass metaleptische Schließverfahren zur Bildung des Typus beitragen. Am Ausgangspunkt des Typus liegt damit die narrative Folge, die über den Vergleich der gereihten Elemente zu einem abstrakten Modell führt. Aus der vergleichenden ist so eine allgemeine Knochenlehre geworden.

1.3 Botanische Folge: ‚Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären‘

Die narrative Funktion der frühen biologischen Schriften ist eine epistemologische Funktion, weil sie Folgen produziert, die von metaleptischen Verfahren abhängen. Die osteologischen Schriften schreiben Naturgeschichte, indem sie aus dem Vergleich verschiedener Knochen einen Typus ableiten, der die Folge der Knochen reguliert und so den anatomischen Aufbau und dadurch die Gestalt von Tieren erklären kann. Die osteologische Folge produziert also einen Schlüssel für die Analyse von weiteren Knochen, der nicht theoretisch formuliert, sondern nur in narrativer Form vermittelt werden kann. Die botanische Folge geht noch einen Schritt weiter, indem sie die Übergänge der verschiedenen Entwicklungsstufen von Pflanzen in den Blick nimmt. Der Haupttext der botanischen Folge ist Goethes *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, der aber – anders als der Titel verspricht – nichts in dem Sinn erklärt, dass er die Ursachen der Pflanzenentwicklung erläutert. Vielmehr beschreibt er die Übergänge der einzelnen Stadien und legt so Rückschlüsse auf die Regeln der Metamorphose nahe. Dabei steht dezidiert ein Typus mit „einer nicht näher spezifizierten, symbolischen Pflanze“²⁰ im Zentrum des *Versuchs*. Wo die neueste Forschung – wie etwa Michael Bies – die Abhängigkeit der naturwissenschaftli-

20 Bies 2012a, 529.

chen Ergebnisse von ihrer Darstellung festgestellt hat, setzt mein Argument an: Goethes botanische Schriften erzählen ebenso wie auch seine osteologischen, nämlich erzählen sie Naturgeschichte bzw. Naturgeschichten. Doch während sich die Knochen nicht von der Stelle bewegen – längst sind alle Tiere tot –, wird das Erzählen noch einmal komplizierter, sobald es um wachsende und sich damit ständig verändernde Pflanzen geht.²¹ Sie liegen Goethe nicht in einem still gestellten Tableau vor, sondern er stellt sie sich in ihrem permanenten Wachstum lebendig vor Augen, ohne sie beim narrativen Zugriff an einem Punkt ihres Wachstums still zu stellen.

Dass die botanische Erzählung der Pflanzenentwicklung grundsätzlich mit Zeitraffung arbeitet, verwundert angesichts der Wachstumszeiten der einjährigen Pflanze nicht. An den entscheidenden Stellen – den metamorphischen Übergängen – muss die raffende Erzählung aber unterbrochen werden, um die Motivierung der verschiedenen Entwicklungsstadien bestimmen zu können. Diese Motivierungen röhren aber an einen zeitgenössischen Streit der Botanik zwischen Evolution und Epigenese.²² Auf der einen Seite des Konflikts geht die prädarwinistische Evolutionstheorie von präformierten, sich sukzessive entfaltenden und sich so entwickelnden Kernen der Pflanze aus: Die Ursache für das Pflanzenwachstum findet sich dementsprechend in seinem Ausgangspunkt. Die Aufgabe der botanischen Analyse ist es folglich, die entwickelte Pflanze in allen sich entwickelnden Stadien zu finden; sie operiert also mit einer finalen Motivierung. Auf der anderen Seite des Disputs geht die Theorie der Epigenese aber davon aus, dass der Pflanzenkern unstrukturiert ist und von einem unterschiedlich konzipierten Bildungstrieb ausgeformt wird. Die daraus abgeleitete Aufgabe der botanischen Analyse besteht also darin, die Ursache des Triebs zu beschreiben; sie operiert mit einer kausalen Motivierung. Beide Theorien reagieren so auf Lücken im zeitgenössischen botanischen Wissen.²³ Goethe allerdings stellt diese Lücken durch metaleptische Verfahren aus. Der Entwicklung der „symbolischen Pflanze“²⁴ des *Versuchs* ist nur mit einem Erzählverfahren beizukommen, das die lebendige Pflanze in jedem Stadium ihrer Entwicklung anschaulich darstellen kann und gleichzeitig an ihren Übergängen die epistemologische Funktion der narrativen Funktion ausstellt. Denn die von Goethe beschriebene Pflanze gibt es genauso wenig wie den osteologischen Typus: Sie ist nicht zu beobachten, weil sie eine Hochrechnung von verschiedenen einjährigen Pflanzen ist. Diese Hochrechnung aber ist in der botanischen Folge kein still

²¹ Vgl. bes. Bies 2012; Bies 2012a.

²² Vgl. Kleinschmied 1971, 91–129.

²³ Vgl. Bies 2012a, 526–533.

²⁴ Bies 2012a, 529.

gestellter Typus, sondern muss in ihrer Entwicklung als verzeitlichte Typenbildung beschrieben werden. Diese botanische Folge analysiere ich schwerpunktmäßig am *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, nicht ohne jedoch zunächst auf zwei Texte einzugehen, welche die botanische Folge vorbereiten.

Noch vor der italienischen Reise widmet sich der kurze Aufsatz *Von den Kotyledonen* von 1785/86 den Keimblättern; er ist eine von Goethes frühesten Untersuchungen zur Botanik. Sie inszeniert noch keine botanische Folge im skizzierten Sinn, sondern vergleicht ähnlich wie die osteologischen Schriften verschiedene Keimblätter (Kotyledonen). Statt also das Wachstum der Pflanzen aus den Kotyledonen zu beschreiben, klassifiziert der Text verschiedene Pflanzen nach der Gestalt ihrer Keimblätter (vgl. MA 2.2, 580), die aber in den späteren Texten zum Ausgangspunkt der botanischen Folge avancieren. Die „wunderbarsten Übergänge“ (MA 2.2, 585), die hier im Fokus stehen, sind nicht die Übergänge verschiedener Stadien im Pflanzenwachstum, sondern Übergänge in der Klassifikation des Pflanzenreichs, die zwischen dem türkischen Korn, der Bohne, einer „[d]ritte[n] Art Pflanzen“ (MA 2.2, 588) und der Dattelpalme durch ihre verschieden strukturierten Keimblätter unterscheidet. Nur in einer Nebenbemerkung werden die Anfänge der Pflanze, die sich in eben den Keimblättern erkennen lassen, in ihrer „sukzessive[n] Entwicklung“ (MA 2.2, 590) betrachtet. Allerdings beschränkt sich diese Beobachtung auch auf das „Wachstum der kleinen Placenta bis zu völliger Aufzehrung des Kernes“ (ebd.), bleibt also bei der Ausbildung der Kotyledonen stehen.

Die *Notizen aus Italien*, in denen Goethe während seiner italienischen Reise meist spontan botanische Beobachtungen und Reflexionen festhält, fließen schließlich in einen Text ein, mit dem die Münchner Ausgabe ohne Übertitel die biologischen Schriften zwischen 1786 und 1790 beginnen lässt und den die Frankfurter Ausgabe mit „Botanik als Wissenschaft“ überschreibt (FA 24, 93). An diesem fragmentarischen Text lässt sich zeigen, dass Goethes frühe botanischen Texte der „Begriff vom Hervorbringen“ (MA 3.2, 303) zunehmend in dem Sinn fasziniert, dass ein „Wachstum oder die Entwicklung von Knoten zu Knoten“ (MA 3.2, 304) zu erkennen ist. Dabei entscheidet sich der Text weder für die prädarwinistische Evolutionstheorie, die Goethe als „Einschachtlungs Hypothese“ (ebd.) bezeichnet, noch die Epigenese, sondern sucht einen „Begriff zwischen beiden Hypothesen“ (MA 3.2, 305). Gemessen am programmatischen Charakter des Textes fällt umso mehr auf, dass er sich keineswegs auf regelmäßige Pflanzenbildungen beschränkt, sondern mit den „durchgewachsnen Blumen“ (MA 3.2, 307) ausgerechnet die Phänomene besonders hervorhebt, die gegen die ausgewachsene Pflanze sprechen, für die sich wiederum Linné vorwiegend interessiert. Der Text formuliert also den Anspruch, ausgehend von den Ausnahmen eine Regel zu formulieren, die diese nicht als Abweichung,

sondern als Fundament begreift. Dabei trifft er aber auf das Problem der Bewegung:

Die größte Schwierigkeit bei der Auslegung dieses Systems besteht darin daß man etwas als still und feststehend behandeln soll was in der Natur immer in Bewegung ist daß man dasjenige auf ein einfaches sichtbares und gleichsam greifbares Gesetz reduzieren soll was in der Natur sich ewig verändert und sich vor unsrern Beobachtungen bald unter diese bald unter jene Gestalt verbirgt, wenn wir nicht gleichsam a priori uns überzeugen könnten daß solche Gesetze dasein müßten so würde es eine Verwegenheit sein solche aufzusuchen und entdecken zu wollen allein es muß uns dieses nicht abhalten vorwärts zu gehn. (MA 3.2, 307)

Die Abteilungskonstanz, die für die osteologische Folge veranschlagt wird, gilt also auch hier, allerdings nun auf das Wachstum der Pflanze bezogen, die der Text als „eine Hervorbringung ihres Gleichen ohne Geschlechts Würkung“ (MA 3.2, 309) definiert. Die Abteilungskonstanz wird damit um die Homonomie der verschiedenen Abschnitte im Wachstum der Pflanze ergänzt, die eine Gleichartigkeit der verschiedenen Pflanzenteile über ihre Entwicklung hinweg postuliert. Zeit ist dabei von ausschlaggebender Bedeutung, weil die Pflanze in ihren Stadien durch Wiederholung dieselbe bleibt: „sie wiederholt sich sie bringt sich selbst wieder hervor“ (ebd.). Bezeichnend für diesen frühen Text ist, dass er den Begriff der Urpflanze verabschiedet hat, der – wie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* so prominent nahelegt – in Italien noch ein Schlüsselbegriff der Naturbetrachtung ist. Statt die Gesetze der Pflanzenbildung auf das statische Konzept der Urpflanze zurückzuführen,²⁵ betont die Sukzession bereits das dynamische Prinzip der botanischen Folge, das der *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* veranschlagt.

Das metaleptische Verfahren, das die Metamorphose der Pflanzen darstellen kann, zielt genau auf dieses dynamische Prinzip, das sich an den Übergängen zwischen verschiedenen Stadien zeigt. Auch wenn Goethe dieses Prinzip in seinen *Punkten zur Beobachtung der Metamorphose der Raupe* (MA 4.2, 240–257) auf Tiere anwenden wird, verwendet er den Begriff zunächst in der Botanik. Während der Typus die Gesetzmäßigkeit betont, akzentuiert die Metamorphose „alle vorhandenen Möglichkeiten der Natur, vom Grundmuster oder Typus abzuweichen“.²⁶ Dabei bezeichnet die Metamorphose sowohl Prozess als auch Ergebnis.²⁷ Dass jedes Ergebnis der Metamorphose aber nur ein vorläufiges ist, zeigt sich in der Struktur des *Versuchs die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*.

²⁵ Vgl. Gädeke 2000.

²⁶ Zaharia 2012, 542.

²⁷ Vgl. Becker 1998, 700.

ren, der nicht nur Übergänge erzählt, sondern diese auch zu motivieren, das heißt physiologisch zu erklären versucht. Dabei arbeitet er sich an dem Widerspruch zwischen Ausdehnung und Zusammenziehung ab, den die Metamorphose inszeniert.²⁸ Um die „geheime Verwandtschaft der verschiedenen äußern Pflanzenteile“ (MA 3.2, 319) zu untersuchen, bedarf es deshalb bestimmter narrativer Verfahren, allen voran das der Segmentierung in verschiedene Abschnitte. Deshalb erzählt der Text in 123 Paragraphen vorwiegend in der ersten Person Plural die Geschichte der einjährigen Pflanze vom Samenkorn über die verschiedenen Stadien bis hin zu den Früchten und Samen. Die Motivierung der verschiedenen Stadien führt aber an die Grenzen der bereits erwähnten konkurrierenden Theorien von Evolution oder Epigenesis und ihrer unterschiedlichen Motivierungsvorschriften. Statt sich nun festzulegen, verschiebt der Text die Motivierung immer weiter, bis sich die Reihe der Stadien nicht mehr schließen lässt. Katalysator dieser Verschiebung sind sylleptische Übertragungen ohne Zwischenschritt, die genau an den Stellen das Argument überbrücken, wo der Text ins Spekulieren geraten müsste. Diese Stellen sind blinde Flecken einer kausalen Reihe, die aber gleichwohl nicht dazu führen, dass der Text sie zugunsten einer finalen Motivierung verabschiedet.

Vor dem Hintergrund der beiden Grundbegriffe des Textes – Typus und Metamorphose – besteht mein Vorschlag darin, diese Übergänge in Beziehung zum Gesetz des Pflanzenwachstums zu stellen, das Goethe in der Wechselbeziehung von Ausdehnung und Zusammenziehung formuliert. Denn in einer narratologischen Analyse werden Ausdehnung und Zusammenziehung zu narrativen Prinzipien, die Zeit- und Motivierungsstruktur verschalten. An den Übergängen der verschiedenen Stadien pausiert die botanische Folge folglich, um die Stadien im Wachstum umso schneller zu raffen. Dabei inszeniert die botanische Folge jedes Stadium als die Ursache für das unmittelbar darauffolgende Stadium; sie stellt also kausale Motivierung her. Allerdings wird diese Kausalkette in den narrativen Pausen der Darstellung unterbrochen und mit dem Ziel des Wachstums abgeglichen. Am Ende jedes Entwicklungsschritts komplementiert der *Versuch* deshalb die kausale Struktur mit finalen Motivierungen, um den vorläufigen Schließungen an den Unterbrechungen der Erzählung eine Richtung zu geben. Die folgende Analyse will zeigen, wie die Paragraphenreihe des *Versuchs* mit metaleptischen Figuren der Folge arbeitet, um die Metamorphose der Pflanzen zu erklären.

Neben dem seit 1784 in einer Prachthandschrift zirkulierten Aufsatz zum Zwischenkieferknochen ist der *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* der erste naturwissenschaftliche Text, den Goethe veröffentlicht hat. Mit nur

²⁸ Vgl. Geulen 2017, 359 f.; Breidbach 2006, bes. 122–126; Bies 2012, 162–176.

einer Publikation zu Lebzeiten begnügt sich Goethe allerdings nicht: Nach der ersten Veröffentlichung 1790 nimmt er den Text 1817 fast unverändert in *Zur Morphologie* auf, um ihn schließlich 1831 nochmals als deutsch-französischer Paralleldruck mit einer Übersetzung von Soret zu publizieren. Der Aufsatz beginnt mit einem lateinischen Linné-Zitat aus der *Prolepsis Plantarum*, das die Prämisse formuliert, nach der die Natur sich selbst immer ähnlich sei („natura enim sibi semper est similis“, MA 3.2, 318). Diese Ähnlichkeit gilt es also in jedem Stadium der Pflanzenmetamorphose zu erläutern, wie bereits ein Blick in das dem Motto vorangestellte Inhaltsverzeichnis nahelegt; Wiederholung wird damit zum Grundprinzip des Textes. Konsequenterweise teilt das Inhaltsverzeichnis die 123 Paragraphen in 18 Abschnitte ein, denen bis zum elften Abschnitt Stadien der Pflanzenentwicklung entsprechen. So führt der *Versuch „[v]on den Samenblättern“* (MA 3.2, 318) im ersten Abschnitt bis zu „den unmittelbaren Hüllen des Samens“ (ebd.) im elften Abschnitt. Dann ändert der Text aber sein Verfahren: Im zwölften Abschnitt beschreibt er als „Rückblick und Übergang“ (ebd.) nicht mehr nur den Übergang der Pflanze, sondern auch den Übergang des Textes und kommt so auf Unregelmäßigkeiten der Metamorphose wie die bereits erwähnten durchgewachsenen Pflanzen zu sprechen. Besonders auffällig ist dabei, dass Linné nicht nur zum Motto des Textes avanciert, sondern dass seine „Theorie von der Antizipation“ (ebd.) einen eigenen vorletzten Abschnitt erhält. Im letzten Abschnitt der „Wiederholung“ (ebd.) wird der Text dabei nicht nur die Pflanze imitieren, die sich im Wachstum durch den Übergang in einen neuen Zyklus selbst wiederholt (vgl. MA 3.2, 309), sondern zugleich seinen Gewährsmann Linné überbieten, indem er seine Theorie als früheres Stadium der Wissenschaftsgeschichte inszeniert.

Diese Überbietungsgeste hängt aber von narrativen Verfahren ab, die ich nun in drei Schritten untersuche. Zunächst analysiere ich, wie der Text in der Einleitung programmatisch sein Erkenntnisinteresse exponiert und dabei bereits darauf hinweist, dass die narrative Funktion der botanischen Folge eine epistemologische Funktion ist. Zweitens analysiere ich die ersten elf Abschnitte bis zur Zäsur des zwölften Abschnittes. Dort inszeniert der Text die regelmäßige Metamorphose der Pflanze als chronologische und durchgehend motivierte Sequenz ohne temporale Anachronien, wohl aber mit Anisochronien: Raffungen und Pausen, die Ähnlichkeit der verschiedenen Stadien untereinander suggerieren. Drittens schließlich analysiere ich die Abweichungen von dieser Sequenz in den letzten sechs Abschnitten, die nun mit Anachronien in Gestalt von Prolepsen und Analepsen den Abweichungen ihres Gegenstandes Rechnung tragen muss.

Goethe beginnt ohne Ankündigung mit einer aus neun Paragraphen bestehenden Einleitung. Am Anfang dieser Einleitung steht eine Setzung, die im ersten Paragraphen eine Beobachtung fordert:

Ein jeder, der nur das Wachstum der Pflanzen einigermaßen beobachtet, wird leicht bemerken, daß gewisse äußere Teile derselben, sich manchmal verwandeln und in die Gestalt der nächstliegenden Teile bald ganz, bald mehr oder weniger übergehen. (MA 3.2, 319)

Mit einer Allaussage führt Goethe so seinen Gegenstand ein: Statt sich der Pflanze oder ihrem Wachstum im Allgemeinen zu widmen, interessieren ihn die Übergänge, die aber – so das erste Beispiel des *Versuchs* – auch an der ausgewachsenen Blume im Sinne einer simultanen Metamorphose als „sichtbare Zeichen ihres Ursprungs“ (MA 3.2, 319) erkennbar bleiben, also als Zeichen, die auf die sukzessive Metamorphose verweisen. Der dritte Paragraph beschreibt diese Zeichen indes als Skandal, weil sie darauf hinweisen, „daß es auf diese Weise, der Pflanze möglich ist einen Schritt rückwärts zu tun, und die Ordnung des Wachstums umzukehren“ (ebd.). Der Kommentar der Münchner Ausgabe bemüht sich zu beschwichtigen, dass eine solche Umkehr eigentlich ein „Verhalten in der Entwicklung“ (MA 3.2, 620) und damit unproblematisch ist. Dass der Text diese Entwicklung der Staubblätter aber als Umkehr inszeniert, weist auf das metaleptische Verfahren hin, das mit Prolepsen und Analepsen arbeiten wird, um die Entwicklung der Pflanze – vor dem Hintergrund des dynamischen Typus – transparent zu machen. Dabei inszeniert der *Versuch* seine Ergebnisse zunächst als relativ unspektakulär:

Die geheime Verwandtschaft der verschiedenen äußern Pflanzenteile, als der Blätter, des Kelchs, der Krone, der Staubfäden, welche sich nach einander und gleichsam auseinander entwickeln, ist von den Forschern im allgemeinen längst erkannt, ja auch besonders bearbeitet worden, und man hat die Wirkung, wodurch ein und dasselbe Organ sich uns mannigfaltig verändert sehen läßt, die *Metamorphose der Pflanzen* genannt. (MA 3.2, 319)

Dezidiert stellt sich der Text damit in die Tradition der zeitgenössischen Naturforschung; hinter dieser rhetorischen Nachfolge, die – wie sich im Verlauf des *Versuchs* zeigen wird – durchaus das Potenzial einer Vereinnahmung in sich trägt, verbergen sich aber signifikante Umstellungen, die ausgerechnet an dem Punkt zu Tage treten, an dem Goethe auf seinen titelgebenden Begriff zu sprechen kommt. Denn zum einen verwendet der *Versuch* den Metamorphose-Begriff keineswegs konform mit der zeitgenössischen Forschung,²⁹ ohne freilich auf einen bestimmten Beitrag zu verweisen, obwohl der Schluss auf Linné nahe liegt.³⁰ Zum anderen aber – und das ist entscheidender für mein Argument – zeigt sich bereits an der syntaktischen Struktur, dass der Text aus einer tempora-

²⁹ Vgl. Saltzwedel 1993, 234 f.; Kuni 2002, 79 f.

³⁰ Vgl. MA 3.2, 620.

len Sukzession eine kausale Folge macht: „nach einander und gleichsam auseinander“ (ebd.) konzipiert Goethe die verschiedenen Stadien; die Metamorphose der Pflanzen ist nicht mehr nur ein beschreibender Begriff, sondern wird zu einer „Wirkung“, die „sehen läßt“ (ebd.).

Goethe versteckt also seine These hinter der – wenngleich unspezifischen – Referenz auf die zeitgenössische Forschung und gibt im Folgenden eine Einteilung der Metamorphose in drei verschiedene Arten: die regelmäßige, die unregelmäßige und die zufällige Metamorphose. Die regelmäßige oder „*fortschreitende*“ (MA 3.2, 320) Metamorphose steht im Zentrum zumindest des ersten Teils des *Versuchs*. Sie beschreibt die „Umwandlung einer Gestalt in die andere, gleichsam auf einer geistigen Leiter“ (ebd.) und wird an einjährigen Pflanzen demonstriert. Die unregelmäßige oder „*rückschreitende*“ (ebd.) Metamorphose dagegen kehrt diese Leiter um. Auch dieser Metamorphose widmet sich der *Versuch*, weil sie abseits des „großen Zwecke[s]“ (ebd.), der das Ziel der regelmäßigen Metamorphose ist, Rückschlüsse auf den Kausalzusammenhang treffen lässt:

Durch die Erfahrungen, welche wir an dieser [unregelmäßigen, SM] Metamorphose zu machen Gelegenheit haben, werden wir dasjenige enthüllen können was uns die regelmäßige verheimlicht, deutlich sehen, was wir dort nur schließen dürfen; und auf diese Weise steht es zu hoffen, daß wir unsere Absicht am sichersten erreichen. (MA 3.2, 320)

Die Absicht und damit das Ziel des *Versuchs* ist also nur über die Abweichung zu erreichen. Genauso wichtig wie die Integration der unregelmäßigen Metamorphose ist dem Text aber auch die Abgrenzung von der zufälligen Metamorphose, „weil sie uns von dem einfachen Wege, welchem wir zu folgen haben, ableiten und unsern Zweck verrücken könnte“ (ebd.). Denn mit der zufälligen Metamorphose ist das Kausalgefüge, das der Text untersuchen möchte, nicht mehr auf die Natur in Gestalt der Pflanze zurückzuführen, sondern insofern zufällig, als sie „von außen, besonders durch Insekten gewirkt wird“ (ebd.), und damit nicht kontrolliert werden kann. Mit „diesen monströsen, und doch in gewisse Grenzen eingeschränkten Auswüchsen“ (ebd.) will der Text nichts zu tun haben. Der letzte Paragraph der Einleitung verbindet eine Rechtfertigung mit einer Ankündigung und wechselt dazu in die erste Person Singular. Zunächst rechtfertigt der *Versuch* seinen Verzicht „auf erläuternde Kupfer“ (MA 3.2, 321), die er „in der Folge nachzubringen“ (ebd.) andeutet, und betont seine Vorläufigkeit. Die sich daran anschließende Widmung ist insofern interessant, als sie nicht nur eine Verbeugung vor „gleichgesinnten Schriftstellern“ (ebd.) darstellt, sondern sich an „gleichzeitige[] Meister“ (ebd.) wendet, in die sich Goethe hier zunächst implizit, später explizit einreihrt.

Damit komme ich zum zweiten Schritt meiner Analyse. Die Einleitung hat die Voraussetzungen der regelmäßigen Metamorphose expliziert, die der *Ver-*

such nun in zwölf Abschnitten und 75 Paragraphen erläutert. Die Erzählung folgt in ihrer Anordnung der regelmäßigen Metamorphose, indem sie die Stadien chronologisch abhandelt und durch Raffung beschleunigt, um an ihren Übergängen zu pausieren. Die narrative Basisstruktur ist dabei für jedes Stadium ähnlich: Auf die Bezeichnung der Phänomene folgt ihre Explikation über eine genaue Beschreibung und schließlich ein Analogieschluss von Planzenteilen verschiedener Stadien, worauf wiederum die Überleitung zum nächsten Stadium folgt. So werden die Kotyledonen zunächst benannt (§ 11), dann ihre Erscheinung anhand der verschiedenen Bestandteile expliziert (§ 12 f.), woraufhin geschlossen werden kann: „[W]ir erkennen sie vielmehr für die ersten Blätter des Stengels“ (MA 3.2, 322). Wenn sie als Blätter gelten können, lässt sich der Analogieschluss bilden, dass sie Knoten sowie Augen haben müssen und folglich Ansatzpunkte für die weitere Entwicklung der Pflanze bieten. Anschließend aber pausiert die Beschreibung der Kotyledonen, um sie in einer „Bemerkung“ (ebd.) in Beziehung zu den „folgenden Blättern“ (ebd.) zu stellen.

Diese narrative Pause hat es in sich, weil sie nicht nur Merkwürdigkeiten der Pflanzenentwicklung vorwegnimmt, sondern in der Beschreibung bestimmter nichtprototypischer Arten gar Stadien bis zum Kelch überspringt, der erst im IV. Abschnitt behandelt werden wird. Um diese Bemerkung, die sich „wieder zu erinnern“ (MA 3.2, 325) der Versuch vornimmt, in den Griff zu bekommen, schließt der Abschnitt mit einer weiteren Bemerkung, der zu den Stengelblättern überleitet, indem er sie mit den Kotyledonen auf der Basis ihrer Komplexität vergleicht. Der nächste Abschnitt von der Ausbildung der Stengelblätter wiederholt diese Abfolge, indem er zunächst die Blätter als „Federchen[]“ (ebd.) bezeichnet, dann ihre Gestalt im Gegensatz zu den Kotyledonen beschreibt (§ 19), um schließlich die verschiedenen, sich in ihrer Komplexität stets steigernden Variationen anzusehen (§ 20). Darauf folgt der Analogieschluss zum Blattstiel (§ 21), um über weitere Analogieschlüsse schließlich das Stadium der Stengelblätter über deren größte Ausdehnung zur „Epoche der *Blüte*“ (MA 3.2, 329) überzuleiten, nachdem die narrative Folge wiederum in einer Bemerkung (v. a. § 27) pausiert. Der Aufbau der einzelnen Abschnitte lässt sich also grob als Abfolge von Bezeichnung, Explikation, Analogieschluss, Bemerkung und Überleitung beschreiben. Auffällig ist, dass sich der Text im Zuge der Analyse dieser Stadien mehrfach dagegen wehrt, Abweichungen von seinem Schema zu behandeln und so seine Folge zu gefährden (vgl. §§ 17, 22, 23): Hinweise auf diese Phänomene erledigt der Text „im Vorbeigehn“ (MA 3.2, 327) und verweist auf eine Behandlung „in der Folge“ (MA 3.2, 326). Die einzelnen Stadien werden also über Wiederholung verknüpft, die sich in dieser Struktur mit ihren sukzessiv angeordneten Elementen beobachten lässt. Einerseits reguliert der *Versuch* seine Folge damit insofern, als er ohne Anachronien in durchgehenden Motivie-

rungen die regelmäßige Metamorphose darstellt und die unregelmäßige Metamorphose ausschließt. Andererseits weisen Anisochronien in Gestalt von pausierenden Erzählerkommentaren, die diese Ausschließung rechtfertigen und die Folge des Pflanzenwachstums durch Bemerkungen vervielfältigen, immer darauf hin, wie begründungsbedürftig die regelmäßige Metamorphose ist.

Wenn Goethe bei der Darstellung der regelmäßigen Metamorphose von kausalen Zusammenhängen spricht – etwa in der „vornehmste[n] Ursache“ (ebd.) der Ausbildung des nächsten Stadiums –, dann heißt das weder, dass er die Stadien auf die ausgewachsene Pflanze hin final strukturiert, noch dass er die „ersten Triebfedern der Naturwirkungen entdecken“ (MA 3.2, 351) will. Vielmehr meinen Ursache und Wirkung hier die Möglichkeit der Entwicklung, dass also in einem Stadium der Metamorphose beginnend mit den Kotyledonen die Möglichkeiten für weitere Entwicklungen angelegt sind. Damit handelt es sich um eine Kausalität auf einer höheren Ebene, die nicht mehr die Stadien verbindet, sondern die Wiederholungsbeziehungen in der Realisierung von Möglichkeit bis hin zum Ziel der Metamorphose bezeichnet. Die Kausalität der Folge wird damit durch die Wiederholung erst narrativ geschaffen. Im § 38 resümiert der Text zum ersten Mal sein metaleptisches Verfahren, nachdem er die Bildung des Kelches beschrieben hat, die im § 16 schon angedeutet wurde. Erst dieses Resümee erlaubt es, das Ziel der Pflanze zu formulieren. An diesem Paragraphen lässt sich damit das Prinzip der Motivierung zeigen:

§. 38

Auf diese Weise bildete also die Natur den Kelch; daß sie mehrere Blätter und folglich mehrere Knoten, welche sie sonst *nach einander*, und in einiger Entfernung von *einander* hervorgebracht hätte, *zusammen*, meist in einer gewissen bestimmten Zahl und Ordnung um Einen Mittelpunkt verbindet. Wäre durch zudringende überflüssige Nahrung der Blütenstand verhindert worden; so würden sie alsdann aus einander geruckt, und in ihrer ersten Gestalt erschienen sein. Die Natur bildet also im Kelch kein neues Organ, sondern sie verbindet und modifiziert nur die uns schon bekannt gewordenen Organe, und bereitet sich dadurch eine Stufe näher zum Ziel. (MA 3.2, 332)

Dieser Paragraph ist aus zwei Gründen signifikant für die Paragraphenreihe des *Versuchs*. Zum einen zeigt er explizit, dass es dem Text um den Typus einjähriger Pflanzen geht; dieser Typus erlaubt es, Aussagen im Konjunktiv zu treffen und so die Bedingungen für das Pflanzenwachstum („überflüssige Nahrung“) zu beschreiben. Dabei wird offensichtlich, dass die Form des Erzählens für die Form des Erkennens entscheidend ist. Dass die Prämissen des Schlusses im Konjunktiv stehen, verhindert nicht den Schluss im Indikativ; im Gegenteil macht der Potenzialis den Schluss erst möglich und führt zum Ziel des Pflanzenwachstums, das aber – wie noch zu zeigen sein wird – gar nicht so einfach zu definieren ist. Zum anderen wechselt der Text in diesem Paragraph das erste

Mal von der Präsenserzählung ins spätere Erzählen. Das tut er genau an dem Punkt, an dem das Pflanzenwachstum kein neues Organ aus einem bereits bestehenden hervorbringt, sondern bereits existierende Bestandteile der Pflanze „verbündet und modifiziert“ (ebd.). Wo die Pflanze also von der Sukzession verschiedener Organe das erste Mal schließt, spiegelt das der Text, indem er von der botanischen Folge abstrahiert und selbst – durch den Konjunktiv markiert – eine narrative Pause inszeniert. Zugleich weist er auf die Gefahr hin, die in den Bedingungen der Folge liegt. Denn die Schließung erfolgt nur, wenn die Pflanze nicht durch überflüssige Nahrung dazu verleitet wird, immer weiter zu wachsen, ohne einen Kelch zu bilden (vgl. § 30).

Die Kronenbildung ist also die erste Pause, die die Pflanze in ihrer Metamorphose einlegt; bei den Kronenblättern besteht auch die Gefahr, die Ähnlichkeit der verschiedenen Stadien zu erkennen, denn „[i]hre feine Organisation, ihre Farbe, ihr Geruch, würden uns ihren Ursprung ganz unkenntlich machen, wenn wir die Natur nicht in mehreren außerordentlichen Fällen belauschen könnten“ (MA 3.2, 335). Entscheidend für dieses Argument ist insbesondere ein außerordentlicher Fall, der in einem Übersprung besteht:

Auch geht die Natur manchmal, indem sie das Organ des Kelchs gleichsam überspringt, unmittelbar zur Krone, und wir haben Gelegenheit in diesem Falle gleichfalls zu beobachten, daß Stengelblätter zu Kronenblättern übergehen. (MA 3.2, 336)

Nur über die Übersprünge eines Stadiums lässt sich so die Homonomie von Stengelblättern und Kronenblättern beweisen. Dass die Pflanze ein Stadium der regelmäßigen Metamorphose überspringt, deutet als Ellipse aber auf den regelmäßigen Ablauf hin. Sie gefährden also nicht die regelmäßige Metamorphose, sondern bedingen sie geradezu. Denn nur der Übersprung des Kelchs zeigt die Homonomie der verschiedenen Pflanzenteile; der Übersprung wird zum Katalysator der regelmäßigen Folge, weil er die metamorphotischen Stadien des Typus erkennen lässt. Die Abweichung ist an dieser Stelle also noch gut in das Erkennen wie das Erzählen zu integrieren, auch wenn die Darstellung des Pflanzenwachstums währenddessen pausiert werden muss, um den theoretischen Reflexionen im Erzählerkommentar Platz zu geben.

Im 59. Paragraphen reflektiert der Text zum zweiten Mal sein Verfahren und sein Erkenntnisinteresse und schaltet so am Ende des siebten Abschnitts nochmals einen Erzählerkommentar ein:

§. 59

Unnötig würde es sein, sich hier ernstlich zu verwahren, daß es bei diesen Bemerkungen die Absicht nicht sei, das durch die Bemühungen der Beobachter und Ordner bisher abgesonderte und in Fächer gebrachte zu verwirren; man wünscht nur durch diese Betrachtungen die abweichenden Bildungen der Pflanzen erklärbarer zu machen. (MA 3.2, 343)

Hier wird zumindest programmatisch formuliert, dass der *Versuch* die taxonomische Ordnung in der Nachfolge von Linné nicht abschaffen, sondern ergänzen will – und zwar auf die abweichenden Bildungen der unregelmäßigen Metamorphose und explizit nicht auf die regelmäßige Metamorphose. Diese Fokussierung geht mit einer ausgefeilten narrativen Modellierung einher: Denn die eigentliche Abgrenzung ist eine weitere Form der in Goethes frühen naturwissenschaftlichen Texten oft gebrauchten *captatio benevolentiae*, die aber hier nicht nur im Konjunktiv steht, sondern explizit als „[u]nnötig“ (MA 3.2, 343) bewertet wird. Mit der so gerahmten *captatio benevolentiae* geht darüber hinaus ein Stimmenwechsel einher, der zunächst von einem syntaktisch kompliziert aufgebauten Passiv die Absicht des Textes eher versteckt als offenlegt. Auch in der positiven Reformulierung des Programms findet der Text nicht in die sonst dominierende erste Person Plural zurück, sondern flüchtet sich in ein unpersönliches ‚man‘. Diese *captatio benevolentiae* dient aber ausgerechnet als Übergang zum nächsten Abschnitt, der „[n]och einiges von den Staubwerkzeugen“ (ebd.) erläutert. Der narrative Kommentar beendet also nicht einen eigenen Abschnitt, sondern zerstückelt den Abschnitt zu den Staubwerkzeugen in zwei Teile, was die narrative Folge weiter verlangsamt. Inhaltlich dienen die Staubwerkzeuge in diesem Zusammenhang als „Argument für die innere Identität der verschiedenen Pflanzenteile, welche uns bisher in so mannigfältigen Gestalten erschienen sind“ (ebd.); sie wiederholen die Nektarien, die ja bereits als „Annäherungen der Kronenblätter zu den Staubgefäßern“ (MA 3.2, 342) eingeführt wurden. Trotz dieser Analogie der unterschiedlichen Pflanzenteile braucht der *Versuch* verschiedene, aufeinander folgende Abschnitte. Wo dieser Übergang im Objekt prekär ist – die Abgrenzung der Nektarien von den Staubwerkzeugen ist nicht selbstverständlich (vgl. § 71) –, leistet ein narrativer Bruch den Übergang, wie im § 59 sichtbar wurde. Das Erzählverfahren bildet damit die epistemologische Struktur ab.

Der *Versuch* verwendet also enorme Energie darauf, die als analog gesetzten Teile der Pflanze in eine narrative Folge zu bringen und gerät dabei zunehmend in Erklärungsnot, was sich in den immer umfangreicheren Kommentaren niederschlägt. Die ähnlichen Teile zeigen sich in der Pflanze selbst bereits im Laufe ihres Wachstums nacheinander. Besonders aufschlussreich sind Fälle, in denen die Pflanze – wie im § 72 formuliert – die Folge ihres Wachstums umkehrt, nachdem der vorhergehende Paragraph die regelmäßige Folge thematisiert hat. Denn erst „[r]ückschreitend zeigt uns die Natur öfters den Fall, daß sie die Griffel und Narben wieder in Blumenblätter verwandelt“ (MA 3.2, 346). Statt also die Kausalität begründen zu können, funktioniert die Argumentation über eine analeptische Umkehrung. An dieser Stelle formuliert der Text sein erstes Gesetz:

§. 73

Wir wiederholen hier jene oben angezeigte Bemerkungen, daß Griffel und Staubfäden auf der gleichen Stufe des Wachstums stehen, und erläutern jenen Grund des wechselseitigen Ausdehnens und Zusammenziehens dadurch abermals. Vom Samen bis zu der höchsten Entwicklung des Stengelblattes, bemerkten wir zuerst eine Ausdehnung, darauf sahen wir durch eine Zusammenziehung den Kelch entstehen, die Blumenblätter durch eine Ausdehnung, die Geschlechtsteile abermals durch eine Zusammenziehung; und wir werden nun bald die größte Ausdehnung in der Frucht, und die größte Konzentration in dem Samen gewahr werden. In diesen sechs Schritten vollendet die Natur unaufhaltsam das ewige Werk der Fortpflanzung der Vegetabilien durch zwei Geschlechter. (MA 3.2, 347)

Die Wiederholung, mit der der *Versuch* sein Gesetz hier einleitet, ist mehr eine Zusammenfassung. Zwar wird die Polarität von Ausdehnen und Zusammenziehen in verschiedenen Paragraphen angedeutet (u. a. in den §§ 33, 38, 41 und 50), aber erst hier bringt der Text sie – im Erzählerbericht des späteren Erzählers – in eine strukturierte Folge von sechs Schritten, in denen sich Ausdehnung und Zusammenziehung abwechseln. Spätestens an dieser Stelle zeigt sich auch, wie der Text diese Folge konzipiert: Bemerken, sehen, gewahr werden sind die Verben, mit denen die botanische Folge dargestellt wird. Damit wird die Erzählung selbst zu einem Mittel der Erkenntnis, das jedoch von der Folge abhängt, die sie über metaleptische Verfahren produziert. Das Prinzip von Ausdehnung und Zusammenziehung ist dabei der Schlüssel, der die Prinzipien der regelmäßigen Metamorphose gerade durch ihre Abweichungen in Gestalt der unregelmäßigen Metamorphose ergründen kann. Die Griffel und Staubfäden spiegeln dieses Prinzip insofern wider, als sie beide durch eine Zusammenziehung entstehen, obwohl sie der Text in den Abschnitten VIII und IX nacheinander abhandeln muss. Der Text muss also nacheinander erzählen, was im Wachstum der Pflanze auf derselben Entwicklungsstufe zu finden ist.

Damit kann sich Goethe dem letzten Abschnitt widmen: der Ausdehnung der Frucht und dem Zusammenziehen des Samens. Auch hier ist die „rück-schreitende Metamorphose“ (MA 3.2, 347) wieder von heuristischem Wert, besonders wenn es die „Blattähnlichkeit“ (MA 3.2, 349) zu beweisen gilt. Die Darstellung der regelmäßigen Metamorphose endet mit dem Abschnitt XII, der als „Rückblick und Übergang“ (MA 3.2, 351) das Verfahren im späteren Erzählen nochmals zusammenfasst und kommentiert:

Und so wären wir der Natur auf ihren Schritten, so bedachtsam als möglich gefolgt; wir hätten die äußere Gestalt der Pflanze in allen ihren Umwandlungen, von ihrer Entwicklung aus dem Samenkorn, bis zur neuen Bildung desselben begleitet. Und ohne Anmaßung die ersten Triebfedern der Naturwirkungen entdecken zu wollen, auf Äußerung der Kräfte, durch welche die Pflanze ein und eben dasselbe Organ nach und nach umbildet, unsre Aufmerksamkeit gerichtet. Um den einmal ergriffenen Faden nicht zu verlassen,

haben wir die Pflanze durchgehends nur als einjährig betrachtet, wir haben nur die Umwandlung der Blätter welche die Knoten begleiten bemerkt, und alle Gestalten aus ihnen hergeleitet. (MA 3.2, 351)

Der Text kommt also an dieser Stelle zu einem vorläufigen Ende, das wiederum vom Konjunktiv abhängt und in den Indikativ über die Ellipse des Hilfsverbs überleitet und so schließt: Vom Samenkorn ausgehend ist er wieder beim Samenkorn angelangt. Dass diese Schritte der Natur erst in der narrativen Folge erkennbar und unterscheidbar werden und dass weiter die Ähnlichkeit der einzelnen sukzessiv auftretenden Pflanzenteile erst durch diese Folge aus dem Blatt abzuleiten ist, macht der Text zwar nicht explizit. Aber er zeigt, dass diese Schließung eine vorläufige ist, weil er betont, dass es, „um diesem Versuch die nötige Vollständigkeit zu geben, nunmehr noch nötig [ist], von den *Augen* zu sprechen welche unter jedem Blatt verborgen liegen“ (MA 3.2, 351). Deshalb ist der *Versuch* mit diesem ersten Durchgang von den Samen zu den Samen nicht abgeschlossen, sondern braucht einen weiteren narrativen Durchgang durch die botanische Folge.

Der zweite Teil des *Versuchs* beginnt somit mit der Erläuterung der Augen, die eine zweite Form der Metamorphose der Pflanze in Gang bringen, die neben der „erste[n], einfache[n], langsam fortschreitende[n] Fortpflanzung der Vegetabilien“ (MA 3.2, 352) als ungeschlechtliche Form der Fortpflanzung steht. Es gibt also eine zweite Folge, die der bislang dargestellten Folge aus verschiedenen Knoten und der abschließenden geschlechtlichen Fortpflanzung von Staubfäden und Griffel beigeordnet ist. Das Auge hat dabei „in seinen Wirkungen eine große Ähnlichkeit mit dem reifen Samen“ (ebd.); ist also Ausgangspunkt einer alternativen Folge, die nicht auf Keimblättern und damit der Ableitung aus dem Blatt gründet – der Hauptanalogie und Basis für den Typus des *Versuchs*. Zunächst reagiert der Text auf diese Bedrohung seines Systems neben dem Verweis auf den Botaniker Joseph Gärtnner mit der Differenzierung zwischen „ausgebildeten Pflanzen“ (MA 3.2, 353), bei denen Samen von Augen deutlich unterschieden sind, und „unausgebildeten Pflanzen“ (ebd.), bei denen sich aber „der Unterschied zwischen beiden selbst vor den Blicken des schärfsten Beobachters zu verlieren“ (ebd.) scheint. Die Krise ist noch tiefgreifender als gedacht. Denn sie röhrt an die Methode des *Versuchs*, der nach dieser für die unausgebildeten Pflanzen vergeblichen Differenzierung nochmals ansetzt:

Es gibt unbezweifelte Samen, unbezweifelte Gemmen [Knospen, SM]; aber der Punkt, wo wirklich befruchtete, durch die Wirkung zweier Geschlechter von der Mutterpflanze isolierte Samen mit Gemmen zusammentreffen, welche aus der Pflanze nur hervordringen und sich ohne bemerkbare Ursache loslösen, ist wohl mit dem Verstande, keineswegs aber mit den Sinnen zu erkennen. (MA 3.2, 353)

Das schärfste Beobachten hilft hier also nicht weiter, sondern muss um die Fähigkeit des Verstandes ergänzt werden, Analogien zu bilden. Die Folgerung bezieht sich dementsprechend auf die Analogie, dass die Samen trotz ihrer unterschiedlichen Gestalt in ihrer Aufgabe für das Pflanzenwachstum „mit beiden [Gemmen und Augen, SM] nahe verwandt sind“ (ebd.).

Im folgenden Abschnitt XIV macht Goethe die Probe aufs Exempel, indem er die Bildung der zusammengesetzten Blüten und Fruchtstände aus den Augen erklärt, wo er bisher nur die einfachen Blüten aus den Knoten erklären konnte. Die aus Augen entwickelten Pflanzen als „besondere Pflänzchen“ (ebd.) können dabei das Stadium des Kelchs überspringen und direkt zur Blüte gelangen. Das erklärt der Text mit den „reinere[n] Säfte[n]“ (MA 3.2, 354), welche die Tochterpflanze aus den Knoten ihrer Mutterpflanze erhält. Bei der Behandlung der Augen nimmt sich der Text also die erste Folge, die er in den ersten 84 Paragraphen beschrieben hat, nochmals vor, aber modifiziert und begründet sie anders. Gleichwohl bleibt die erste Folge das Basismodell für die zweite. Indem der *Versuch* so Analogien der Entwicklung „von Knoten zu Knoten“ und „von Auge zu Auge“ (MA 3.2, 355) bildet, ist die Folge indes prinzipiell unabschließbar; die Folge der Pflanze kann beliebig wuchernd fortgesetzt werden: Jedes Stadium wird so potenziell zum Ansatzpunkt einer neuen Pflanze. Die dadurch entstehenden „mannigfaltigen Gestalten“ (MA 3.2, 356) lassen sich – wie der Text im § 102 vorläufig schließt – nichtsdestotrotz erklären:

nur wird freilich dazu erforderlich, daß man mit jenen oben festgestellten Begriffen der Ausdehnung und Zusammenziehung, der Zusammendrängung und Anastomose, wie mit Algebraischen Formeln bequem zu operieren, und sie da, wo sie hingehören anzuwenden wisse. Da nun hierbei viel darauf ankommt, daß man die verschiedenen Stufen, welche die Natur so wohl in der Bildung der Geschlechter, der Arten, der Varietäten, als in dem Wachstum einer jeden einzelnen Pflanze betritt, genau beobachte und mit einander vergleiche: so würde eine Sammlung Abbildungen zu diesem Endzwecke neben einander gestellt, und eine Anwendung der botanischen Terminologie auf die verschiedenen Pflanzenteile bloß in dieser Rücksicht angenehm und nicht ohne Nutzen sein. Es würden zwei Fälle von durchgewachsenen Blumen, welche der oben angeführten Theorie sehr zu statthen kommen, den Augen vorgelegt, sehr entscheidend gefunden werden. (MA 3.2, 356)

Nicht nur der Vergleich mit der Mathematik ist hier bemerkenswert, weil er den Status der deskriptiven Begriffe ändert. Vielmehr erweitert der *Versuch* seinen Gegenstandsbereich radikal, indem die Metamorphose der Pflanze generalisierbar wird. Der *Versuch* will also nicht nur die Metamorphose der Pflanze analysieren und erklären, sondern einen Schlüssel zu weiteren – wenn nicht allen – Bildungen der Natur liefern: Gattungen, Arten und Varietäten werden so im Analogieschluss zur Metamorphose der Pflanze erklärbar. Gleichzeitig verbleibt

die Forderung nach Abbildungen im Konjunktiv³¹ – genauso wie das Beispiel der durchgewachsenen Blumen, das den Abschnitt zu den Augen veranschaulichen könnte.

Letzteres löst der Text aber in den Abschnitten XV und XVI ein, die sich nun nicht mehr mit einem Pflanzentypus, sondern mit konkreten Pflanzen in Gestalt der durchgewachsenen Rose und Nelke beschäftigen. Sie bilden den vorläufigen Abschluss des zweiten Teils des *Versuchs* und werden explizit funktionalisiert: „Alles was wir bisher nur mit der Einbildungskraft und dem Verstande zu ergreifen gesucht, zeigt uns das Beispiel einer durchgewachsenen Rose auf das Deutlichste.“ (MA 3.2, 357) Die beiden durchgewachsenen Blumen sind aber durchaus problematisch. Zwar liefern sie den „sichtbaren Beweis“ (ebd.) für einige Hypothesen und vor allem für die Blattähnlichkeit des Kelches. Gleichzeitig zeigen sie eine Gefahr der Natur:

Und so zeigen uns denn beide Fälle, daß die Natur gewöhnlich in den Blumen ihren Wachstum schließe und gleichsam eine Summe ziehe, daß sie der Möglichkeit ins Unendliche mit einzelnen Schritten fortzugehen Einhalt tue, um durch die Ausbildung der Samen schneller zum Ziel zu gelangen. (MA 3.2, 358)

Den Einhalt der potenziell ins Unendliche ausgreifenden Folge, den der Text hier so optimistisch formuliert, ist durch die „ungeheure[] Entwicklung“ (MA 3.2, 358) durchaus bedroht, auch wenn die Bildung von Samen in der durchgewachsenen Nelke eine Fortpflanzung im Sinne der regelmäßigen Metamorphose ermöglicht.

Diese Bedrohung der natürlichen Folge im Wachstum der Pflanze, die nicht mehr schließt, sondern potenziell unendlich weiterwächst, affiziert auch die Folge des *Versuchs*. Denn in seinem letzten Abschnitt vor dem Fazit widmet sich der Text Linnés Theorie der Antizipation:

§. 107

Wenn ich, auf diesem Wege, den einer meiner Vorgänger, welcher ihn, noch dazu, an der Hand seines großen Lehrers versuchte, so fürchterlich und gefährlich beschreibt, (c) auch hie und da gestrauchelt hätte, wenn ich ihn nicht genugsam geebnet und zum besten meiner Nachfolger von allen Hindernissen gereinigt hätte; so hoffe ich doch diese Bemühung nicht fruchtlos unternommen zu haben. (MA 3.2, 361)

Der Konditionalsatz im Konjunktiv, der mit der Fußnote (c) auf Ferber und Linne verweist, macht nochmals klar, dass die Nachfolge, in die sich der Text stellt, alles andere als einfach ist. Gleichwohl versteckt sich hier im Konjunktiv nur kaum der eigene Anspruch, der schließlich darin besteht, Linnés Theorie hinter

³¹ Vgl. Bies 2012, 165 f.

sich zu lassen, also „da fortschreiten [zu] können, wo er stehen blieb“ (MA 3.2, 361). Statt Linnés Theorie nun Schritt für Schritt zu falsifizieren, begnügt sich der Text mit der Darstellung dessen, „was ihn hinderte weiter fort und bis ans Ziel zu schreiten“ (ebd.). Das Ziel freilich ist der *Versuch* selbst, wie im weiteren Verlauf der Argumentation klar wird. Denn Linné hat seine Theorie mit den Bäumen am falschen, weil zu komplexen Beispiel entwickelt, statt wie Goethe „auf die einjährigen Pflanzen besonders Rücksicht zu nehmen“ (MA 3.2, 362). Die einjährigen Pflanzen hätten nämlich Linnés Vorstellung der Antizipation oder Prolepsis falsifiziert, da die Knospen genau dieser Pflanzen nicht darauf hindeuten können, dass sie eigentlich auf sechs Jahre angelegt wären. Vielmehr lassen sich mithilfe des *Versuchs* die Knospen des Baumes als einjährige Pflanzen erfassen: Die einjährigen Pflanzen werden zum Prototyp der Metamorphose und können die mehrjährigen Pflanzen erklären. Linné hat also das Gesetz der Zusammendrängung einer sukzessiven Entwicklung (vgl. MA 3.2, 361) von der falschen Seite her betrachtet, weil er sich mehr für die ausgewachsene Pflanze als für ihre Entwicklung interessiert. Neben diesem Hauptargument gegen Linné identifiziert der *Versuch* noch eine zweite Ursache für seinen Irrtum, weil er die innere Rinde des Baumes in ihrer Rolle für die weitere Entwicklung der Pflanze unterschätzt hat (vgl. § 111). Am Ende des Textes wird so klar, dass das Motto, das der *Versuch* eben diesem Text entnimmt, nicht bloße Referenz, sondern vielmehr der Ausgangspunkt zum Erkenntnisfortschritt ist, den der *Versuch* in seiner Paragraphenfolge vorlegt.

In zwölf Paragraphen fasst der *Versuch* seine Ergebnisse schließlich zusammen. Er beginnt mit einem Wunsch, dass der Text Nachfolger finde und so selbst nur eine Stufe auf dem Weg „der Wahrheit“ (MA 3.2, 363) einnehme. Damit reiht sich Goethe in eine Folge ein und inszeniert einen offenen Prozess. In der anschließenden Wiederholung der „Haupt Resultate“ (ebd.) strukturiert der Text seine bisher – bis auf wenige summierende Abschnitte – sukzessiv angeordneten Stufen der Metamorphose der einjährigen Pflanze neu und leitet Thesen ab: Das Wachstum der Pflanze und ihre Fortpflanzung hängen miteinander zusammen, obwohl die Fortpflanzung „auf einmal“ (MA 3.2, 364) und das Wachstum „sukzessiv“ (ebd.) vonstattengeht. Ob die Pflanze weiterwächst oder Blüten ausbildet, ist manipulierbar: Der *Versuch* hat damit auch eine zumindest angedeutete experimentelle Komponente. Die Verbindung zwischen diesen beiden Modi der Metamorphose der Pflanze wird aber sofort in das polare Schema von Ausdehnung und Zusammenziehung integriert, indem das Wachstum mit ersterem, die Fortpflanzung mit letzterem assoziiert wird. Deshalb kann der Text zusammenfassen: „Es mag nun die Pflanze sprossen, blühen oder Früchte bringen, so sind es doch nur immer *dieselbigen* Organe welche in vielfältigen Bestimmungen und unter oft veränderten Gestalten die Vorschrift

der Natur erfüllen“ (MA 3.2, 364 f.). Der *Versuch* in seiner Folge kann dieses Organ in allen Metamorphosen beschreiben, obwohl er sich schließlich weigert, ein „allgemeines Wort“ (MA 3.2, 366) zu setzen, das „dieses in so verschiedene Gestalten metamorphosierte Organ“ bezeichnet (ebd.) und stattdessen auf die Konkretion seines in der botanischen Folge erst produzierten Gegenstandes vertraut.³² Auffällig ist, dass die Abweichungen der unregelmäßigen Metamorphose und die potenziell problematischen Phänomene wie die durchgewachsenen Blumen in der Zusammenfassung keine Erwähnung finden, sieht man von einem kurzen Paragraphen zu den Augen ab (vgl. § 122). Auch wenn der Text schließlich ankündigt, seinen Gegenstand „in der Folge genauer und umständlicher abzuhandeln“ (ebd.), bleibt der zweite Versuch zur Metamorphose der Pflanzen fragmentarisch.

1.4 Zusammenfassung: Entwicklung erzählen – Biologie

Folge erzählen heißt für Goethes biologische Schriften, dass die narrative Funktion epistemologisch grundiert ist, wenn sie zwischen verschiedenen biologischen Ereignissen Zusammenhang stiftet und so Erklärungspotenzial beansprucht. Dabei hängt sie von metaleptischen Verfahren ab, welche die narrative Zeit mit Ordnung, Dauer und Frequenz je verschieden konfigurieren: Anachronien (Prolepsis, Analepsis, Syllepse etc.) und Anisochronien (Raffung, Pause etc.) sowie alle Abweichungen von singulativen Frequenzen (insbesondere Iteration und Repetition). Mit der temporalen Struktur der Erzählungen ändert sich aber auch ihre Motivierung. Sie oszillieren zwischen kausaler und finaler Motivierung, was für die theoretischen Schlüsse der Biologie weitreichende Konsequenzen hat. Nur in diesem Zusammenspiel von Zeit und Motivierung bildet die biologische Folge einen Typus als Schlüssel für weitere Untersuchungen, der aber nicht theoretisch formuliert, sondern nur narrativ dargestellt werden kann. Diese biologische Folge hat das Kapitel in drei Schritten analysiert.

In einem ersten Schritt habe ich die Voraussetzungen der biologischen Folge untersucht. Die Analyse von *Über die Notwendigkeit von Hypothesen* indiziert eine Verschiebung im Erkenntnisinteresse wie in der Darstellungsweise: Statt nach dem Ursprung der Welt zu fragen, steht nun die Entwicklung mit ihren unterschiedlichen Stadien im Zentrum. Diese Entwicklung kann nur eine arbeitsteilige theoretische Folge von Beobachtung, Vergleich und Hypothese erklären. Dass der Text selbst im Status der Hypothese verbleibt und seine eigent-

³² Vgl. Pörksen 1986, 85–88.

liche Hypothese zur Erdbildung gar nicht erst formuliert, unterstreicht dieses metaleptische Verfahren, das eine theoretische Folge mit einer narrativen Folge darstellt. Die Frage nach Entwicklung ist dabei eng mit ästhetischen Überlegungen verbunden, wie die Untersuchung von *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* zeigt. Zwar suggeriert der Text eine Stufenfolge, welche die drei Darstellungsweisen aber nicht hierarchisieren will. Den Darstellungsweisen entsprechen nichtsdestotrotz ihre bevorzugten Gegenstände mit ansteigender Komplexität, die sukzessiv voraussetzungsreichere epistemologische Zugriffe fordern. Als Überleitung zur Osteologie habe ich schließlich zwei weitere kurze Texte analysiert, die den bisher analysierten Stufen explizit die Frage ihrer Motivierung stellen. Der 2. Abschnitt. *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre* plädiert für eine strikt kausale Vorgehensweise, weigert sich aber, ein Schöpfungsnarrativ als Erstursache zu platzieren. Stattdessen wechselt er das Register und fragt danach, was das Schöpfungsnarrativ in der Naturforschung leistet, um schließlich ein erstaunlich dichtes Netz an Determinationen für die Entwicklung der verschiedenen Gestalten der Natur zu präsentieren. Dabei operiert der Text prominent mit einer doppelten Folge: der Folge seiner Gegenstände in eben jenen Gestalten der Natur und der Folge der Wissenschaft, die im Fortschritt ihr Ziel besitzt; er verbindet damit Naturgeschichte und Wissenschaftsgeschichte. Dass der Text durch die Verschiebung von der Folge der Natur zur Folge der Wissenschaft den Sprung vom Tier zum Menschen ausklammert, zeigt sich insbesondere in einem weiteren kleinen Text, der diesen Zusammenhang zu seinem Hauptthema macht: *In wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne* schlägt nicht nur eine Typologie der Tiere nach ästhetischen Kriterien vor. Indem er diese Kriterien reflektiert, stellt er die Prinzipien des typologischen Verfahrens ebenso in Frage wie das teleologische Schöpfungsnarrativ, das den Menschen als Ziel der Naturgeschichte setzt.

An den im engeren Sinn osteologischen Schriften lässt sich anschließend zeigen, dass der Aspekt der Folge nicht von der Abfolge der Gegenstände abhängt, sondern vor allem auf der Darstellungsebene zu suchen ist. Die Folge von osteologischen Strukturen ist ein – dezidiert narratives – Mittel des Vergleichs, das umfassende Erkenntnisse über den Knochenaufbau verschiedener Tiere zu generieren verspricht. Im *Naturgeschichtlichen Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“* zeigt sich so der menschliche Schädel als Normalfall, um den verschiedene Tierschädel als verminderte Subtypen qua Äquivalenzen gruppiert werden und so den Charakter der einzelnen Tierarten bestimmen. Im *Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre* wird letzteres zwar fallen gelassen, aber die Reihenbildung der verschiedenen Tierschädel wird umgekehrt zum heuristischen Instrument für die Suche nach dem Zwischenkieferknochen

des Menschen. Der *Versuch über die Gestalt der Tiere* unterlegt diesem typologischen Verfahren einen regulativen Begriff: den osteologischen Typus. Um die Gestalt der Tiere erkennen zu können, bedarf es eines Schlüssels in Gestalt dieses Typus, der als Muster eine Stufe höher als die bisher verhandelten Phänomene angesiedelt und dementsprechend in den beobachtbaren Realisierungen variabel ist. Mit dem Begriff der Ursache allerdings bricht der Text genau dann ab, wenn es an die Definition dieses Typus geht. Der 1. Abschnitt. *Versuch einer allgemeinen Knochenlehre* beschreibt schließlich exakt diesen Typus in Gestalt des Schädels der sogenannten höheren Tiere. Dabei problematisiert er in seiner Darstellung besonders die Frage der Kausalität, indem den verschiedenen Knochen je nach Ausprägung Potenzial für Rückschlüsse auf die Tiere unterstellt wird. Der Typus des Tierschädels wird damit zu einem Schema, das in unterschiedlichen Realisierungen unterschiedliche Schlussfolgerungen zulässt. Goethes frühe osteologische Schriften zeigen so, wie im Zusammenspiel von Erkennen und Erzählen in doppelten Folgen ein zunächst vergleichendes Verfahren in eine programmatisch allgemeine Knochenlehre übergeht.

Mit der Botanik ändert sich nicht nur der Gegenstand, sondern auch die narrative Folge: Anders als die toten Knochen entwickelt sich die Pflanze nämlich und besitzt damit eine ihr eigene Zeitlichkeit. Die Übergänge zwischen den verschiedenen Stadien dieser Entwicklung stehen mit dem Begriff der Metamorphose im Mittelpunkt des *Versuchs die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. In Vorarbeiten wie *Von den Kotyledonen* und *Botanik als Wissenschaft* lässt sich schrittweise nachvollziehen, wie der typologischen Gleichzeitigkeit eine sequentielle Folge unterlegt wird. Die Metamorphose ist dabei grundsätzlich mehrdeutig, weil der Begriff sowohl den Prozess als auch das Ergebnis bezeichnet. Dem Begriff entspricht dabei ein metaleptisches Verfahren, das die Entwicklung der einjährigen Pflanze segmentieren, darstellen und erklären kann. Sichtbar wird die Metamorphose nur, indem Goethe über Raffung und Pause die Erzähldauer moderiert. Am Ende jedes Stadiums in der Entwicklung der Pflanze pausiert die Erzählung und beschreibt den Übergang zum nächsten. Diese Sukzession ist aber motiviert. Denn indem jedes Stadium die Ursache für das folgende Stadium bildet, wird aus der temporalen Sukzession eine kausale Folge, die aber im Lauf der regelmäßigen Metamorphose zunehmend erkläруngsbedürftig wird. Probleme ereilen dieses Kausalgefüge schließlich, wenn das Ziel der einjährigen Pflanze in den durchgewachsenen Pflanzen ignoriert wird. Hier zeigt sich die Stärke des metaleptischen Verfahrens, das die Abweichungen der botanischen Folge in die narrative Folge des *Versuchs* integrieren kann. Der Preis für diese Integration besteht indes darin, dem Typus der einjährigen Pflanze die individuellen Abweichungen der durchgewachsenen Rose und Nelke gegenüberzustellen. Die alternative Folge der durchgewachsenen Pflanze

lässt also eine Verzweigung der narrativen Struktur aus. Der *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* ist damit weniger die Beschreibung einer spezifisch botanischen Versuchsanordnung oder das Protokoll von botanischen Beobachtungen, sondern zuallererst eine Erzählung, welche die Übergänge zwischen verschiedenen Stadien der Entwicklung mittels metaleptischer Verfahren generiert. In der biologischen Folge gibt es kein neutrales Erzählen, das unabhängig von seinen Gegenständen und der Erkenntnis dieser Gegenstände wäre; vielmehr besitzt selbst die chronologische und durchgehend motivierte Abfolge ein epistemologisches Profil. Goethes frühe biologische Erzählungen sind dementsprechend nicht Erzählungen von der Entwicklung der Naturgeschichte, sondern stellen diese erst im Erzählen her.

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 mehrern Stücken der Epopée, 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; Steincke 1984; Gutjahr 2007, 11–25; Pfeiffer 2008; Krings 2008; Drüg 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. Zum-busch 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 theatricalischer 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 Jahresheften* 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 Erzählinstantz 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 familiale 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 anzeigen 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 Ahnung. (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 zuginige? 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, jemehr 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 empfingen. (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]nsfern 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 lebhafte 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 Stüecke 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, 32 f.) 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 „Mädchen“ 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 weniges, wieder Mädchen wie vorher, den Namen, den sie einmal hatte, behielt sie, und galt wechselseitig 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 einweihst, 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 unge reimtes 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 Schreibszene 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 Elander müßt ich sein wenn ich an diesen Zeichen, die reine, uneigennützige, 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 demonstriert, 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 Liebesbekennen, 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 wahlgemerkt 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 Liebesbekennen von Mariane besiegt 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 Gengabe 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 Innsicht 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 Analysen 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 Geschöpf“ (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 mit Hilfe 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 hingegaben; 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 letzterem, 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 Einnehmer-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 verkennt „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 Königsohn sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt“ (MA 5, 69).²⁶ Während der Unbekannte das Bild als schlecht gemalt und manieriert 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 „Glückswchsel“ (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 eignem Verstände 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 chiastischen 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 Gegen teil: 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 herzstellenden 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, 48f.

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, Mumien 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 keineswegs 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 möchte 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 unterscheidbar.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]“ (MA 5, 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 rekuriert, 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 vermittelte 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 Lieblings-thema – 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 zurückwirkt, 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[n] 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 rechtmässig 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 gebannt 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 familiale 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, 62f.

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 vereinbart, 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 zugesetzten 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 besiegt 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 fiebigerhafter 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 Königsohn 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 Schlussatz 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 Joseph 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 Mariannes 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 theatrale 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.

3 Fazit: Die Folgen des Erzählens

Die narrative Funktion beschreibt keine neutralen temporalen Relationen, sondern setzt durch metaleptische Verfahren epistemologische Strukturen. Sie stiftet Verbindungen, legt Zusammenhänge nahe und erklärt Ereignisse; kurzum: sie bildet narrative Folgen, die Erkennen und Erzählen miteinander verschalten. Darin besteht auch der gemeinsame Nenner der in diesem Kapitel analysierten Texte. Sowohl Goethes biologische Schriften mit ihren osteologischen und botanischen Folgen als auch die Folgen des Wilhelm Meister-Komplexes sind narrative Experimente im Umgang mit beschränkter Erkenntnis. Sie arbeiten sich an der Definition, Verbindung und Zielsetzung von Entwicklungsstadien ab. Die Folge der Biologie wie die Folge der Literatur kommen dabei stets an die Grenzen ihres Erkennens. Dementsprechend sind die Folgen des Bildungsromans genauso prekär wie die der biologischen Schriften, was beide in ihrer temporalen Struktur und der Struktur ihrer Motivierungen – also mit narrativen Mitteln – reflektieren.

Mit den Fragen der Folge wird nämlich erstens die Segmentierung der Gegebenstände bzw. Ereignisse prekär. Sowohl die biologische Folge als auch die literarische Folge produzieren an bestimmten Stellen vorläufige narrative Schließungen: sei es in den Stadien der Pflanze oder den oft mit Büchern markierten Stadien der Figur eines Bildungsromans. Zweitens wird die Verbindung zwischen diesen Entwicklungsstadien im Sinne eines durchgängigen Kausalgefüges prekär. Dass die Ereignisse nacheinander folgen, impliziert nämlich keineswegs einen kausalen Zusammenhang, auch wenn die Folge diese Schlüsse – sei es bei den osteologischen Schlässen auf die Gestalt und den Charakter der Tiere oder den literarischen Schlässen auf die Determination der Figur – nahelegt. Mit der Frage nach der Ursache stellt sich aber drittens auch die Frage nach dem Ziel, die beide Folgen ebenfalls stellen, aber zugleich problematisieren. Jeder Schließung im Sinne eines Ziels – sei es der Pflanze, sei es der Figur – entziehen die narrativen Folgen Stück für Stück ihre Grundlage. Weder sind Wilhelm oder die vermeintlich steuernde Turmgesellschaft am Ende der *Lehrjahre* am Ziel noch ist es die einjährige Pflanze, wie sich in den durchgewachsenen Pflanzen zeigt. Diese Fortsetzungsbemühungen, wo Schließungen ihren Platz beanspruchen, werden durch narrative Verfahren hergestellt, die konsequenterweise eindeutige Zuordnungen explizit vermeiden. Keines der narrativen Segmente kann als Teil einer Folge isoliert existieren; ihre Verweise auf eine bestimmte narrative Folge sind elementar. Gerade weil sie keine Schließung zulassen, treffen sich Erkennen und Erzählen. Die analysierten Erzählungen reflektieren damit sowohl Blanckenburgs Motivierungsgebot als auch Herders durchgängig theologisch abgesicherte Kette der Bildung. In ihren Übertragungen ohne Zwischenschritt zeigen sie das Potenzial und die Grenzen narrativer Verfahren der Folge unter den Bedingungen von beschränkter Erkenntnis.

IV Modus

Mit dem Begriff des Modus ist diese Arbeit an der dritten Systemstelle angekommen, welche die narrative Funktion als epistemologische Funktion markiert. Denn mit der Kategorie lässt sich nach Genette die „*Regulierung der narrativen Information*“¹ analysieren, womit auch die epistemologischen Bedingungen dieser Information in den Fokus rücken. Mittelbarkeit und Perspektive bedingen epistemologische Fragen – das ist der Ausgangspunkt dieser Analyse. Beide Regulatoren der narrativen Information hängen dabei von Ort und Folge, den anderen Systemstellen des hier vorgestellten narratologischen Ansatzes, ab: Erstens setzt der Modus die Erzählinstanz mit der Wahrnehmung bzw. dem Wissen der Figuren in Beziehung. Zweitens setzen die Strukturen von Zeit und Motivierung verschiedene Grade der modalen Vermittlung voraus. Damit operiert jede Art der Vermittlung bzw. Perspektivierung mit einer Verdoppelung.

Diese Verdoppelung reflektiert Engel durch seine Abwägung der unterschiedlichen Profile von Gespräch und Erzählung, mithin von dramatischem und narrativem Modus *avant la lettre*. Nur eine Arbeitsteilung zwischen den beiden Formen der Vermittlung kann – so sein Plädoyer – die narrative Handlung darstellen. Denn während der dramatische Modus Handlung im Sinne eines Monologs, Dialogs oder Polylogs unmittelbar darstellen kann, leistet der narrative Modus durch seine mittelbare Darstellung Übersicht und Einordnung. Beide Darstellungsmodi sind so aufeinander angewiesen; ihr Einsatz und ihre Grenzen bedürfen besonderer Aufmerksamkeit. Dabei argumentiert Engel besonders gegen Paralipsen – Auslassungen der Handlung –, die das Gespräch in seiner Leistung der Vollständigkeit einschränken würden.

Kant zeigt auf der anderen Seite, dass der Modus des Erkennens auf narrative Verfahren zurückgreift. Auch wenn er sich dagegen verwehrt, einen Roman zu schreiben, rekurriert er in seiner programmatischen Bestimmung einer künftigen allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht auf zwei miteinander konfligierende narrative Dramaturgien mit unterschiedlichen Schwerpunkten. In seinem Ausgangspunkt schafft er zunächst mit dem Theater als Metapher einen Ort, von dem aus er den Lauf der Geschichte analysieren kann, obwohl er Teil dieser Geschichte ist. Darüber hinaus bedient er sich Personifikationen, tendenziöser Klammern, rhetorischer Fragen und ungedeckter Behauptungen im Irrealis, um sein Argument zu führen. An einem argumentativen Knackpunkt setzt er schließlich einen Moduswechsel über eine Klammer ein, um Scheinalternativen zu seiner These zu diskreditieren. Kant benutzt damit die Paralepsis, die nicht nur seine Perspektive in der Theatermetapher erweitert, sondern darüber hinaus die Informationen über Klammern kommentiert. An den Modus-

¹ Genette 1998, 115.

wechseln zeigen sich deshalb die epistemologischen Voraussetzungen der narrativen Funktion, weil sie diese Verdoppelung markieren können.

Goethe benutzt komplexe modale Strukturen mit einer Vielzahl von Moduswechseln, um die epistemologische Dimension der narrativen Funktion zu markieren. Indem die Moduswechsel unterschiedliche Distanzen und Perspektiven zwischen der Erzählinstanz und ihren Gegenständen produzieren, machen sie auf die epistemologischen Voraussetzungen der narrativen Information aufmerksam. Sie werden im Kontext dieser Arbeit dementsprechend als metaleptische Verfahren analysierbar. Dabei avancieren besonders die Paralipse als intentionale Auslassung und die Paralepse als Informationsüberschuss zu den leitenden metaleptischen Verfahren, mit denen nun die Modi der Natur wie die Modi der Literatur zu untersuchen sind.

1 Die Modi der Natur: Optische Schriften

Die Optik ist der dritte Schauplatz in Goethes frühen naturwissenschaftlichen Schriften. Im Gegensatz zum ‚Urgestein‘ Granit, das den Ursprung der Welt erklären soll, und im Gegensatz zur ‚Urpflanze‘, die alle Stadien der Pflanzenentwicklung bestimmen soll, geht es beim ‚Urphänomen‘ der Optik weder um Fragen des Ursprungs noch um Fragen der Entwicklung. Vielmehr soll es die stets reproduzierbare Farbentstehung erklären, die Goethe aber nicht im Objekt, sondern im Subjekt verortet: Die von Goethe untersuchten Farben entstehen zuläufigerst im Auge und sind so keine objektiven Eigenschaften, sondern subjektive Phänomene.¹ Wie sind diese aber zu untersuchen und darzustellen? Hier setzt das Leistungsprofil metaleptischer Verfahren an, indem sie verschiedene Formen von Mittelbarkeit und Perspektive und damit – in der erzähltheoretischen Diktion des achtzehnten Jahrhunderts – innere Handlung darstellen können. Narrative Strukturen können also – so meine These – die Farben nur durch verschiedene Moduswechsel abbilden; erst in der Verbindung einer doppelten Perspektive und einer doppelten Mittelbarkeit werden sie als subjektive Farben sichtbar.

In der folgenden Analyse gilt es deshalb, Mittelbarkeit und Perspektive gerade an ihren Grenzen und Wechseln zu untersuchen. Wie in den systematischen Vorüberlegungen ausgeführt, bezeichnet die Kategorie Modus nicht nur die „Regulierung der narrativen Information“², sondern immer auch die Reflexion der Informationsgewinnung. Mit dem Begriff des Modus lässt sich so die Reflexion des Erkennens im Erzählen analysieren, weil er die beiden epistemologischen Zentren in narrativen Texten – Erzählinstanz und Figur – in ihrem asymmetrischen, aber arbeitsteiligen Zugriff auf die erzählte Welt in Relation setzt. In diesem Zusammenspiel von Erzählinstanz und Figur zeigt sich die narrative Funktion, die nur als epistemologische zu denken ist.

In einem ersten Schritt arbeite ich diese epistemologische Dimension der unter dem Begriff des Modus zur Disposition stehenden Vermittlung am *Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1792) heraus, der die naturwissenschaftliche experimentale Anleitung mit einem narrativen Essay kurzschließt (1.1). Das entscheidende Kriterium für das Gelingen des naturwissenschaftlichen Experiments wie des Essays ist nämlich eine Mittelbarkeit, die über Reihenbildung funktioniert. Diese Mittelbarkeit zeigt sich auf der Darstellungsebene als Moduswechsel. Anschließend untersuche ich mit den *Beiträgen zur Optik* (1791/92)

1 Zu den phänomenologischen Implikationen des ‚Urphänomens‘ vgl. Hennigfeld 2015.

2 Genette 1998, 115.

Goethes erste größere Publikation seiner Farbstudien vor der ungleich berühmteren *Farbenlehre* (1.2). Dabei zeigt sich die epistemologische Funktion des Moduswechsels im abwechselnden Einsatz von narrativer Rahmung und dramatischer Versuchsanleitung. Der Text hat erstens zum Ziel, das ‚Urphänomen‘ der Farbe sichtbar zu machen, obwohl diese Farbe ihren Ort nur im betrachtenden Subjekt hat. Der Moduswechsel zwischen Nullfokalisierung und interner Fokalisierung überschreitet so paraleptisch permanent die Perspektive des Farbe sehenden Subjekts, obwohl die *Beiträge* genau die Erfahrung dieses optischen Phänomens anleiten. Weil der Text diese Farbe aber nur beschreiben und nicht sehen lassen kann, erfolgt hier zweitens der Einsatz eines komplexen multimedialen Arrangements, das mit dem den *Beiträgen* beigelegten optischen Kartenspiel, nicht zu ignorieren ist (1.3). In den *Beiträgen* oszillieren damit Versuchsanleitungen im dramatischen Modus und Voraussetzungen bzw. Schließungen im narrativen Modus, die alle einem, wenn auch verglichen mit der *Farbenlehre* noch zurückhaltend formulierten Ziel untergeordnet sind: Newtons Theorie der Farbentstehung zu widerlegen.

1.1 Theoretische Modi: ‚Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt‘

Für Johann Jakob Engel sind Moduswechsel der Königsweg guten Erzählens; ein „philosophischer Naturkündiger“³ ist das Paradebeispiel für einen erfolgreichen Erzähler, weil er „Naturerscheinungen werden sehen“⁴ lassen kann und diese Erscheinungen aus der Vergangenheit des narrativen Modus in die Gegenwart des dramatischen Modus transponieren kann. An entscheidenden Stellen soll die Erzählung „den Vorhang aufziehn“⁵ und die Mittelbarkeit drastisch reduzieren. Der dramatische Modus ist aber nichtsdestotrotz auf die vermittelnde Rahmung durch den narrativen Modus angewiesen, gerade wenn es um die Darstellung unsicherer Erkenntnis geht. Das zeigt sich insbesondere bei Goethes *Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, der wohl berühmtesten Reflexion seiner eigenen Methode, in der er das Leistungsprofil des Versuchs bestimmt und dabei – so Engelhardt – die *Beiträge zur Optik* als vorkantische Arbeit mit einem Rekurs auf Kant rechtfertigt.⁶ Dass der Versuch nicht nur die

³ Engel 1964, 186.

⁴ Ebd.

⁵ Engel 1964, 240.

⁶ Vgl. Engelhardt 2000, 12.

Vermittlung zwischen Objekt und Subjekt betrifft, wie der Titel indiziert,⁷ sondern darüber hinaus auf seiner Darstellungsebene ein komplexes Spiel von Mittelbarkeit inszeniert, will meine Lektüre zeigen. Goethe geht es – so meine These – zwar vordergründig um das erkenntnisstiftende Verfahren des naturwissenschaftlichen Experiments. An dessen Grenzen allerdings muss der Text auf narrative Darstellungsverfahren zurückgreifen, um die Gefahr von Fehlschlüssen, die mit der naturwissenschaftlichen Experimentalanordnung verbunden ist, durch eine doppelte Mittelbarkeit zu bannen. Das Ziel des Textes besteht dabei darin, eine „Verfahrungsart“ (MA 4.2, 332) zu entwickeln, die vor den Kurzschlüssen sowohl der Erfahrung als auch der Theorie schützt.

Bereits im Versuch als titelgebendem Leitbegriff zeigt sich diese doppelte Mittelbarkeit. Denn der Versuch hat hier zwei Bedeutungen, die nur auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Erstens bezeichnet der Versuch ein erkenntnisgenerierendes Verfahren im Sinne des Experiments: Der Versuch als Experiment schafft Erkenntnis und formuliert dabei ein Ergebnis. Zweitens bezeichnet der Versuch aber auch spätestens seit Montaignes *Essais* ein dem Genre entsprechendes Darstellungsverfahren, das der Ergebnisoffenheit seiner Gegenstände Rechnung trägt. Der Vorgang des Erkenntnisgewinns ist in dieser zweiten Bedeutung tendenziell unabschließbar und nähert sich seinem Objekt nur an, ohne es je erschöpfend zu erklären.⁸ Im Verlauf des *Versuchs* werden diese beiden Bedeutungen des Versuchs unterschiedlich konfiguriert. Sie produzieren eine wechselseitige Abhängigkeit von narrativem Essay und naturwissenschaftlichem Experiment. Auf den Schritten seiner Argumentation begegnet der Essay allerdings stets einem ästhetischen Gegennarrativ, von dem sich die naturwissenschaftliche Epistemologie einerseits abgrenzen muss, aber an dem sie andererseits auch parasitär Anteil nehmen muss, um ihr Ziel in den Erfahrungen höherer Art zu erreichen.⁹ Dabei wechselt der *Versuch* – wie auch in seinen zahlreichen Vergleichen – in den narrativen Modus, indem er die Mittelbarkeit seiner Darstellung erhöht. Auf der Darstellungsebene vollzieht er damit,

⁷ Ob der Titel von Goethe selbst stammt, ist dabei ungewiss. Im Austausch mit Schiller spricht Goethe von der unbetitelten Handschrift noch deutlich allgemeiner als den ‚Kautelen des Beobachters‘. Ob der schließlich überlieferte Titel der revidierten Fassung, die 1823 in *Zur Naturwissenschaft überhaupt* erschien, von Goethe selbst oder von Riener stammt, ist ungeklärt. Vgl. MA 4.2, 1077. Für eine ausführliche Interpretation von Goethes experimenteller Methode, allerdings mit holistischen Schlüssen auf Goethes Bewusstsein und dementsprechend weitem Anspruch für Goethes Gesamtwerk vgl. Schimma 2014, bes. 64–78, 93 f.

⁸ Für diese doppelte Bedeutung des *Versuchs* mit weiteren Hinweisen zum Essay vgl. van der Laan 2005.

⁹ Dabei knüpfe ich an die systematischen Bemerkungen von Friedrich Steinle an, der jüngst Goethes Referenzen auf die französische Aufklärung nachgewiesen hat. Vgl. Steinle 2014.

was er auch inhaltlich mit der Mittelbarkeit des Versuchs fordert. Diese Struktur will ich im Folgenden beschreiben.

Die ersten drei Absätze führen in das Hauptproblem der Vermittlung ein, indem sie verschiedene Erkenntnisszenen mit unterschiedlichen Möglichkeiten darstellen, „die Sachen anzusehen und zu beurteilen“ (MA 4.2, 321). Indem der Text in den ersten beiden Absätzen der subjektiven Methode ihr objektives Gegenteil gegenüberstellt und schließlich im dritten Absatz einen ersten Versuch zur Vermittlung unternimmt, bildet die Exposition die Argumentation metonymisch ab. Der Essay beginnt in der dritten Person, die sich im generalisierenden Singular den subjektiven Beobachtungen des Menschen widmet. Ausgangspunkt ist das mehrdeutige „Sobald“ (ebd.), das sowohl als temporale als auch als konditionale Konjunktion fungieren kann. Indem sich der Mensch zum Maßstab seiner Naturbeobachtungen macht, sind diese notorisch unzuverlässig; sie führen zu „tausend Irrtümern“ (MA 4.2, 321), weil der Mensch mit seiner Einbildungskraft und seinem Witz voreilig Schlüsse zieht, die an den Phänomenen vorbeigehen. Der erste Absatz zeigt also die Probleme einer Epistemologie auf, die ganz auf das Subjekt ausgerichtet ist. Im zweiten Absatz stellt Goethe dieser subjektiven Relation ihr Gegenteil entgegen: eine objektive Herangehensweise, die allerdings nicht weniger unbefriedigend ist. In der dritten Person Plural erkunden Naturforscher die Natur, ohne sie auf sich selbst als Erkenntnissubjekte zu beziehen mit dem Anspruch, zu „gleichgültige[n] und gleichsam göttliche[n] Wesen“ (MA 4.2, 322) zu werden. Der „Maßstab zu dieser Erkenntnis“ (ebd.) ist also ein radikal objektiver und damit nicht weniger problembehaftet als der subjektive Zugang, wie der dritte Absatz des Essays in einem ersten Vermittlungsversuch zwischen den beiden Extremen zeigt.¹⁰

In der ersten Fassung von 1792 findet sich aber noch vor dieser Vermittlung zunächst die Disposition des Essays, wo als Beleg für die Probleme der objektiven Methode auf die „Geschichte der Wissenschaften“ (ebd.) verwiesen wird, die der zweite Teil des Aufsatzes erläutern soll. Der erste Teil ist dagegen der Erkenntnis der „Kräfte der Natur“ (ebd.) gewidmet. Nach dieser Disposition versucht der Essay die erste Vermittlung zwischen subjektiver und objektiver Methode. Dazu variiert er seine Eingangsformel, die durch den Doppelpunkt und die Konjunktion „so“ ebenfalls sowohl konditional als auch temporal gelesen werden kann:

Sobald wir einen Gegenstand in Beziehung auf sich selbst und in Verhältnis mit andern betrachten und denselben nicht *unmittelbar* entweder begehrn oder verabscheuen: so werden wir mit einer ruhigen Aufmerksamkeit uns bald von ihm, seinen Teilen, seinen Verhältnissen einen *ziemlich deutlichen Begriff* machen können. (MA 4.2, 322, Herv. SM)

¹⁰ Vgl. anders Neubauer 1997, 66 f.

An dieser Stelle legt die futurische Verbform des Hauptsatzes die konditionale Lesart nahe, die nun nicht mehr zu einer Beschreibung, sondern zu einer Anweisung wird, wie Gegenstände zu erkennen sind und wie – in der ersten Person Plural – die Vermittlung zwischen „de[m] Mensch[en]“ (MA 4.2, 321) der subjektiven und dem Naturforscher der objektiven Methode zu leisten ist. Die damit verbundene Epistemologie, die zwischen möglichst unvoreingenommener Betrachtung und vorläufiger Begriffsbildung oszilliert, wird Schiller 1798 im Briefwechsel mit Goethe zu diesem Essay als „rationelle Empirie“ (MA 4.2, 1076) bezeichnen.¹¹ Mir geht es an dieser Stelle aber vor allem um die Mittelbarkeit, die diese Oszillation transportiert. Sie schützt nämlich vor den Irrtümern der subjektiven Methode, ohne diese zu verwerfen, weil sie zum Ausgangspunkt einer narrativen Reihe avanciert, welche die „Betrachtungen fortsetzen“ (MA 4.2, 322) und „Gegenstände unter einander verknüpfen“ (ebd.) lässt. Der „ziemlich deutliche[] Begriff“ (ebd.) ist dabei eine nur vorläufige Schließung; bei der „Prüfung geheimer Naturverhältnisse“ (MA 4.2, 323) stößt diese Form der Naturbeobachtung schnell an ihre Grenzen. Denn sie fordert immer eine reflexive Distanz, die das Subjekt selbst zu „sein[em] eigne[n] strengste[n] Beobachter“ (ebd.) werden lässt. Dennoch lässt sich der Essay von dieser „hypothetische[n] Unmöglichkeit“ (ebd.) nicht entmutigen, sondern formuliert sein eigenes Programm:

[...] wir werden wenigstens am weitsten kommen, wenn wir uns die Mittel im Allgemeinen zu vergegenwärtigen suchen, wodurch vorzügliche Menschen die Wissenschaften zu erweitern gewußt haben, wenn wir die Abwege genau bezeichnen, auf welchen sie sich verirrt, und auf welchen ihnen manchmal Jahrhunderte eine große Anzahl von Schülern gefolgt bis spätere Erfahrungen erst wieder den Beobachter auf den rechten Weg eingeleitet. (MA 4.2, 323)

Die Mittel der Erkenntnis zu vergegenwärtigen, setzt sich der Essay also programmatisch zum Ziel, wobei auch die Vermittlung zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt anklingt. Kaum merklich verschiebt der Text dabei auch das Instrument seines Erkennens: Nicht mehr die Beobachtung oder Betrachtung der Natur ist der Leitbegriff, sondern die deutlich voraussetzungsreichere Erfahrung,¹² die in den Erfahrungen höherer Art ihr Ziel finden wird. Wie kommt man aber von den einfachen Erfahrungen zu den Erfahrungen höherer Art?

¹¹ Zu Goethes Empirismus v. a. bezogen auf die *Farbenlehre* vgl. Vogl 2009, bes. 120–123. Zum Briefwechsel vgl. Di Bartolo 2011, bes. 157–162.

¹² Vgl. Adler 1998. Zu den Implikationen dieses Modells der Erfahrung, das sich anders als Newtons *Opticks* nicht objektivieren lassen, vgl. Crary 1996, 37–73.

Der anschließende Teil des Essays führt die in der Ausgangsfrage eingeführten Konzepte weiter und nimmt dafür den Begriff der Erfahrung zum Ausgangspunkt. Das Problem liegt dabei weniger in der epistemologischen Struktur der Erfahrung als in der Frage, „wie diese Erfahrungen zu machen und wie sie zu nutzen“ (ebd.) sind. Das daran anschließende Plädoyer für kollektives Arbeiten führt der Essay abermals mit einer Variation der Eingangsformel ein: „Sobald scharfsinnige Menschen“ (ebd.) nämlich nur auf bestimmte Phänomene aufmerksam gemacht werden, zeigen sie sich „zu Beobachtungen so geneigt als geschickt“ (MA 4.2, 324). Kollektives Arbeiten ist also das Mittel der Wahl, wenn es darum geht, Irrtümer zu vermeiden und Erkenntnis zu befördern, wobei hier die Betonung auf die Beschaffenheit der gemeinsam arbeitenden Menschen gelegt wird: ihren Scharfsinn. Doch für den kollektiven Erkenntnisprozess muss – wie Goethe in einem ersten Verweis auf die *Beiträge zur Optik* postuliert – die individuelle Erfahrung formalisiert und vor allem reproduzierbar werden.¹³

Damit kommt der Text zur Definition des Versuchs, der als zentraler Begriff den dergestalt vermittelten Erkenntnisprozess reguliert:

Wenn wir die Erfahrungen welche vor uns gemacht worden, die wir selbst oder andere zu gleicher Zeit mit uns machen, vorsätzlich wiederholen und die Phänomene die teils zufällig teils künstlich entstanden sind, wieder darstellen, so nennen wir dieses einen Versuch. (MA 4.2, 325)

Der Versuch generiert für Goethe keine Erfahrungen, er wiederholt sie und stellt sie wieder dar. Mit Wiederholbarkeit ist hier also nicht nur die Reproduzierbarkeit einer Erfahrung gemeint, sondern auch und vor allem ihre Darstellung. Ob Darstellung an dieser Stelle allerdings heißt, dass der Versuch *als* Darstellung operiert oder ob der Versuch selbst eine Darstellung braucht, ist unentscheidbar. Diese Unentscheidbarkeit führt aber – wie Eva Geulen bemerkt – zumindest dazu, dass Darstellung „mit bedacht sein [will] bei Versuchen und Versuchen über Versuche“¹⁴. Diese Darstellung erfolgt narrativ durch Reihenbildung, also mittels geordneter Vervielfältigung. Am Verfahren der Reihenbildung lassen sich die Probleme des Versuchs als erkenntnisgenerierendes Verfahren erläutern. Denn nur unmittelbar können Versuche nichts beweisen, mittelbar aber durchaus.¹⁵ „Kombinationen“ (MA 4.2, 325) oder „Maschinen“ (ebd.) sorgen für die Reproduzierbarkeit des Versuchs, aber nur in Form der Reihe – „durch Ver-

¹³ Zu einer Einordnung dieses kollektiven Erkenntnisprozesses vgl. Reulecke 2016, 252–254.

¹⁴ Vgl. Geulen 2014, 217. Vgl. auch Geulen 2017, 359 f. Zu einer Möglichkeit, diese Reihenbildung narrativ zu denken, vgl. Sturm 2015.

¹⁵ Vgl. Geulen 2017, 364 f.

einigung und Verbindung“ (MA 4.2, 326) – erklären Versuche die so dargestellten Phänomene.

Doch diese Reihenbildung ist alles andere als unproblematisch: „[Z]wei Versuche die mit einander einige Ähnlichkeit haben zu vereinigen und zu verbinden, gehört mehr Strenge und Aufmerksamkeit, als selbst scharfe Beobachter oft von sich gefordert haben“ (ebd.). Zudem ist der Versuch auch im Plural notorisch unzuverlässig, wenn aus ihm Schlüsse gezogen werden, weil sie Kausalität nahelegen: „Zwei Versuche können *scheinen* auseinander zu folgen, wenn zwischen ihnen noch eine große Reihe stehen sollte, um sie in eine recht natürliche Verbindung zu bringen.“ (ebd., Herv. SM) An diesem Punkt, „beim Übergang von der Erfahrung zum Urteil, von der Erkenntnis zur Anwendung“ (ebd.) unterlaufen dem Erkenntnissubjekt Fehler, weil – in der Metapher eines Überfalls – „seine inneren Feinde auflauren, Einbildungskraft [...], Ungeduld, Vorschnelligkeit, Selbstzufriedenheit, Steifheit, Gedankenform, vorgefaßte Meinung, Bequemlichkeit, Leichtsinn, Veränderlichkeit, und wie die ganze Schar mit ihrem Gefolge heißen mag“ (ebd.). Dergestalt in den Hinterhalt geraten muss sich das Erkenntnissubjekt vorsehen. Um dies zu veranschaulichen greift die Metapher des Überfalls nicht, weshalb der *Versuch* das Register wechselt und ein Paradox aufstellt:

Ich möchte zur Warnung dieser Gefahr [unmittelbar aus Versuchen zu schließen] [...] hier eine Art von *Paradoxon* aufstellen, um eine lebhaftere *Aufmerksamkeit* zu erregen. Ich wage nämlich zu behaupten: daß Ein Versuch, ja mehrere Versuche in Verbindung nichts beweisen, ja daß nichts gefährlicher sei als irgend einen Satz *unmittelbar* durch Versuche beweisen zu wollen. (MA 4.2, 326, Herv. SM)

Worin liegt dieses Paradox? Wie Wolfgang Krohn ausführt, handelt es sich um ein Paradox der Ähnlichkeit, das sowohl die Unterschiede der ähnlichen Versuche als auch ihre Gleichheit betont.¹⁶ Dabei läuft der Experimente anstellende Beobachter Gefahr, die Phänomene „für näher verwandt zu halten als sie sind“ (MA 4.2, 327) und dadurch das Paradox der Ähnlichkeit über Analogiebildung vorschnell aufzulösen. Weil aber die „Neigung zu Hypothesen, zu Theorien, Terminologien und Systemen“ (ebd.) nicht aus der menschlichen Epistemologie wegzudenken ist, muss Goethe sie in seine Epistemologie integrieren.¹⁷ Dabei gibt er aber Aufschluss über sein Konzept von der epistemischen Grundausstat-

¹⁶ Vgl. Krohn 1998, 407–409. Zugleich gilt für die Semantik des Paradoxes um 1800, dass es – wie Anita Traninger für die frühe Neuzeit bemerkt – nicht umstandslos mit der logischen Paradoxie gleichgesetzt werden darf, sondern vor allem als rhetorisches Paradox den „Widerspruch gegen eine etablierte Meinung“ bedeutet. Vgl. Traninger 2012, 216.

¹⁷ Allgemein zu Goethes Epistemologie vgl. Wellbery 2010.

tung des Menschen: „Eine jede Erfahrung die wir machen, ein jeder Versuch, durch den wir sie wiederholen ist eigentlich ein isolierter Teil unserer Erkenntnis, durch öftere Wiederholung bringen wir diese isolierte Kenntnis zur Gewißheit.“ (MA 4.2, 326 f.) Diese isolierten Teile zu verbinden, ist damit die Aufgabe der Versuchsreihen, denen aber nicht der Status von Theorien zugeschrieben werden soll, die dann wiederum die Erfahrungen regulieren. Daten sammeln, statt aus Daten zu schließen, ist also die Konsequenz aus den Problemen des Versuchs, wenn man – wie die Vergleiche nahelegen – keinen „despotischen Hofe“ (MA 4.2, 328) gründen oder zum „Stifter einer Sekte“ (ebd.) werden will.¹⁸

Nachdem der Essay den Versuch definiert und die Probleme des experimentellen Verfahrens reflektiert hat, beschäftigt sich sein nächster Abschnitt mit der Frage, wie mittelbare Schlüsse aus Versuchsreihen gezogen werden können. Nur die „*unmittelbare* Anwendung eines Versuchs zum Beweis irgendeiner Hypothese“ (ebd.) ist problematisch, weniger die mittelbare, die sich zunächst in der Untersuchung „alle[r] Seiten und Modifikationen einer einzigen Erfahrung eines einzigen Versuches nach aller Möglichkeit“ (MA 4.2, 329) zeigt. Das Grundprinzip, das mittelbare Schlüsse erlaubt, ist also das der „Vermannigfaltung“ (ebd.), die bezeichnenderweise darin besteht, die Mittelbarkeit gleichzeitig auszuschalten und herzustellen. Die Überlegungen gehen davon aus, dass die Natur ein komplexes Kausalgefüge darstellt, das sich in „einer ewigen Wirkung und Gegenwirkung“ (ebd.) befindet.¹⁹ Diese Verbindungen gilt es zu entschlüsseln, wofür ein erster Versuch allerdings nur der Anfang ist:

Haben wir also einen solchen Versuch gefaßt, eine solche Erfahrung gemacht, so können wir nicht sorgfältig genug untersuchen, was *unmittelbar* an ihn grenzt, was *zunächst* aus ihm folgt, dieses ist, worauf wir mehr zu sehen haben, als was sich auf ihn *bezieht*. Die *Vermannigfaltung eines jeden einzelnen Versuches* ist also die eigentliche Pflicht eines Naturforschers. (MA 4.2, 329)

Statt also aus dem initialen Versuch eine Schlussfolgerung zu ziehen, plädiert der Essay für einen weiteren Versuch, der möglichst unmittelbar aus dem ersten Versuch folgt. Hier löst sich das Paradox der Mittelbarkeit auf: Diese unmittelbare Folge der Versuche ermöglicht erst die mittelbare Schlussfolgerung. Als

18 Steinle sieht hier den „Politiker Goethe“ (Steinle 2014, 227) sprechen, was m. E. die Frage nach der Funktion dieses Vergleichs eher verstellt als beantwortet. Ich argumentiere hingegen dafür, die Metaphorik ernst zu nehmen und in ihrer Funktion für die Argumentation des Textes zu betrachten.

19 Diese Prämissen ist vor allem auch für den Aspekt der Folge leitend. Unter dem Begriff der Realteleologie analysiert sie Philip Ajouri im Gegensatz zur narrativ produzierten Teleologie. Vgl. Ajouri 2007, bes. 18–23, 52–57.

Beispiel führt der Text – nun bereits zum zweiten Mal – die *Beiträge zur Optik* an, die nicht nur eine Reihe von unmittelbar aneinander grenzenden, also nur in einem Aspekt voneinander unterschiedenen Versuchen sind, sondern „wenn man sie alle genau kennt und übersieht, gleichsam nur *Einen* Versuch ausmachen, nur *Eine* Erfahrung unter den mannigfältigsten Ansichten darstellen“ (MA 4.2, 329 f.). Diese in einer Reihe von Versuchen multiperspektivisch umstellte Erfahrung qualifiziert Goethe als eine Erfahrung „offenbar von einer *höheren Art*“ (MA 4.2, 330). Als „Formel“ (ebd.) kann sie die einzelnen Erfahrungen erklären und bleibt dennoch an die Anschaulichkeit der einzelnen Erfahrungen in den Wiederholungen der Versuche gebunden. Mit dem mathematischen Vergleich und dem Vorbild der „mathematische[n] Methode“ (ebd.) ist also das Schließverfahren, nicht aber die theoretische Abstraktion der Rechenoperationen gemeint. Dergestalt vermittelt durch „eine Reihe Erfahrungen der höheren Art“ (MA 4.2, 331), die jederzeit ihre einzelnen Erfahrungen offenlegt, können die Vermögen wieder zum Erkenntnisprozess zugelassen werden, welche Goethe noch bei den einzelnen Versuchen verbannt hat: Verstand, Einbildungskraft und Witz sind nun „nicht schädlich“ (ebd.), sondern dem Erkenntnisprozess förderlich, weil die einzelnen, möglichst lückenlosen Erfahrungen in den Versuchen immer präsent sind.

Diese möglichst lückenlosen Erfahrungen, welche die ästhetischen Vermögen bannen sollen, verstehen sich aber keineswegs von selbst, wie die Vergleiche mit Politik und Mathematik andeuten. Zur Herleitung dieses Paradoxes der durch Unmittelbarkeit hergestellten Mittelbarkeit bedient sich Goethe an entscheidenden Punkten des Essays eines in seinen theoretischen Konsequenzen meist überlesenen Gegennarrativs. Dieses Gegennarrativ vermittelt die erste Opposition zwischen subjektiver und objektiver Epistemologie mit einer zweiten Opposition zwischen vermeintlich subjektiver Kunst und vermeintlich objektiver Wissenschaft. Wie ich an den Einsätzen dieses Gegennarrativs zeigen werde, kollabieren diese Oppositionen aber schließlich und ermöglichen erst die Erfahrungen höherer Art.

An drei Stellen definiert Goethe die naturwissenschaftliche Erkenntnisgewinnung in Abgrenzung zur Kunst: zunächst zur Kunst im Allgemeinen, dann zur Literatur und schließlich zur Rhetorik. Diese Definitionen *ex negativo* zeigen den Punkt, an dem der Text gewissermaßen von Erkenntnistheorie in Ästhetik umschaltet. Damit reflektiert er sein Verfahren als doppelten Versuch. Die erste Opposition operiert mit dem Begriff der Ganzheit. Der Künstler soll nur ein fertiges Ganzes vorlegen, sich erst nach Abschluss seines Kunstwerks Lob und Tadel aussetzen und in einem neuen Kunstwerk beherzigen; der Wissenschaftler muss dagegen „jede einzelne Erfahrung, wider Vermutung öffentlich“ (MA 4.2, 325) machen, also mit offenen Karten spielen, weil er allein gar kein Ganzes

bilden kann. Subjektiven Verzerrungen kann also durch kollaboratives Arbeiten ein Stück weit vorgebeugt werden. Die zweite Opposition variiert diese Gegenüberstellung mit dem Begriff der Vermannigfaltung – und zwar in vertauschten Rollen. Während der „Schriftsteller[], der unterhalten will“ (MA 4.2, 329), bewusst Lücken in seinen Texten als Einfallstore der Einbildungskraft belassen muss und damit eben gerade kein Ganzes im Sinne von Vollständigkeit vorzulegen hat, soll der Naturforscher so arbeiten, als ob er der wissenschaftlichen Community „nichts zu tun übrig lassen“ wollte (ebd.). Indem er also die Erfahrungen mit anderen unmittelbar angrenzenden Erfahrungen verbindet und so die einzelne Erfahrung vermannigfaltet, schafft er Erfahrungen „von einer *höheren Art*“ (MA 4.2, 330). Diese Erfahrungen müssen in einer lückenlosen Reihe dargestellt werden, die zwar prinzipiell unabschließbar ist, aber im Idealfall unmittelbare, lückenlose Relationen zwischen den gereihten Elementen produziert. Das „Nächste aus dem Nächsten zu folgern“ ist also die Pflicht des Naturforschers, der sich – wie bereits angedeutet – von der Mathematik leiten lässt (ebd.). Doch auch die Mathematik führt in Goethes Vergleich ganz ähnlich wie der unmittelbare Versuch keine Beweise in dem Sinne, dass sie neue Erkenntnisse generiert; sie legt nur dar, sie rekapituliert. Das ist der Einsatz für die dritte Variation des Gegennarrativs: Der kluge Redner nämlich stiftet Verbindungen zwischen isolierten Phänomenen durch „Witz und Einbildungskraft“ (ebd.) und kann Beweise aus Argumenten stiften, wo der redliche Naturforscher nur Reihen bilden kann. Die Lücken zwischen den Phänomenen werden also durch die Verbindungen des Redners gefüllt, unabhängig davon, ob diese Verbindungen den objektiven Zusammenhängen entsprechen oder nicht. Die Rhetorik gefährdet also zumindest potenziell die Wahrheitssuche des Naturwissenschaftlers.

Spätestens an dieser Stelle kollabieren allerdings die eingeführten Oppositionen. Denn den höheren Erfahrungen ist ohne Einbildungskraft und Witz – den prototypischen Vermögen der Kunst – nicht beizukommen, auch sie müssen wiederum in eine Reihe gebracht werden. „Hat man aber eine Reihe Erfahrungen der höheren Art zusammengebracht, so übe sich alsdann der Verstand, die Einbildungskraft, der Witz an denselben wie er nur mag. Dieses wird nicht schädlich, ja es wird nützlich sein“ (MA 4.2, 331). Das Gegennarrativ der Ästhetik in Goethes *Versuch* über den Versuch weist auf die epistemologische Pointe des Textes hin und verschiebt gleichzeitig die Argumentationsweise, indem es die Unterscheidung von Wissenschaft und Kunst unterläuft. Wenn der erste Einsatz die isolierte Erfahrung für den intersubjektiven naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozess propagiert und die Produktion von Ganzheit dem Künstler zuweist, stellt er eine Opposition zwischen verschiedenen epistemologischen Verfahren auf. Wenn der zweite Einsatz aber Ganzheit mit Reihenbildung asso-

ziert, vertauscht das Gegennarrativ die Rollen: Der Naturwissenschaftler hat eine lückenlose Reihe zu produzieren, während der Schriftsteller Lücken modifizieren muss. Der dritte Einsatz schließlich stellt das Verfahren der Rhetorik als eines aus, das den „Schein eines Rechts oder Unrechts, eines Wahren oder Falschen“ (MA 4.2, 330) austauschbar macht. Indem aber die Naturwissenschaft bei den Erfahrungen höherer Art mit Witz und Einbildungskraft dieselben Mittel benutzt wie die Rhetorik, ist auch die Bildung eines „höhere[n] Prinzip[s]“ (MA 4.2, 332), das die Erfahrungen höherer Art wiederum reguliert, mit den skizzierten Mitteln prekär.

Goethe nimmt also eine mittlere Position zwischen subjektiver und objektiver Methode ein. Diese Positionierung erfolgt narrativ, und zwar im doppelten Sinn: Erstens ist der Essay narrativ im engeren Sinn, weil seine lineare Anordnung nicht beliebig ist, sondern einem bestimmten Ziel dient: der Vermittlung von Objekt und Subjekt. Dazu etabliert Goethe ein Gegennarrativ, das die Naturforschung zunächst *ex negativo* definiert. Am Schluss erlaubt es aber gerade dieses Gegennarrativ, die Einbildungskraft und den Witz in den naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozess zu reintegrieren und durch die Erfahrungen höherer Art produktiv zu machen. Dergestalt sind die subjektive und objektive Methode vermittelt. Zweitens führt der Essay auch mithilfe der Modellierung seiner Erzählinstanzen als Agenten der Vermittlung vor, was er theoretisch fordert: Statt einen unerreichbaren „gleichsam göttliche[n]“ (MA 4.2, 322) Standpunkt der reinen Objektivität oder einen Standpunkt der reinen Subjektivität zu veranschlagen, wählt Goethe die Form des Essays mit variablen Erzählinstanzen, die Mittelbarkeit produzieren. Dementsprechend variiert der Versuch zwischen erster und dritter Person sowie zwischen Singular und Plural und betont damit, dass es sich um eine Beobachtung zweiter Ordnung handelt – auch wenn der Essay gar kein Objekt der Natur zum Gegenstand hat, sondern seine eigene Methode. Der Einsatz des Gegennarrativs wie auch der nur ange deuteten vielzähligen Vergleiche markiert den Modus des Essays, indem es ihn strukturiert und die Mittelbarkeit punktuell deutlich erhöht. In den im Essay mehrfach erwähnten *Beiträgen zur Optik* verschärft sich dieses Verfahren der Modusvariation noch deutlich markierter, wie ich im folgenden Kapitel zeigen werde.

1.2 Narrative Rahmung und dramatische Versuchsanleitung in den ‚Beiträgen zur Optik‘

Die *Beiträge zur Optik* beschäftigen sich mit den Phänomenen, die Goethe in seiner *Farbenlehre* die physischen Farben nennen wird (vgl. MA 10, 22, 64). Der

Gegenstandsbereich der *Beiträge* nimmt damit eine Mittelstellung zwischen subjektiven und objektiven Phänomenen ein. Denn einerseits sind die physischen Farben objektiver als jene die *Farbenlehre* einleitenden physiologischen Farben, die etwa als Nachbilder im Auge erscheinen. Andererseits sind sie aber subjektiver als die chemischen Farben, die eine Eigenschaft von Objekten bezeichnen. In dieser Mittelstellung liegt ihr Potenzial, aber auch ihre darstellerische wie epistemologische Herausforderung. Mit den physischen Farben steht nämlich nichts weniger als das ‚Urphänomen‘ auf dem Spiel, das nur schwer zu entdecken und noch schwerer darzustellen ist.²⁰ Denn das ‚Urphänomen‘ in Gestalt der physischen Farben entsteht aus dem Zusammenspiel von Licht und Schatten und ist deshalb an der Grenze von hellen und dunklen Flächen zu beobachten. Das größte Problem dieses Phänomens besteht allerdings darin, dass es nicht objektivierbar ist; es entsteht im Auge des Betrachters und kann so nur angeleitet nachvollzogen, nicht aber einfach dargestellt werden. Wie Goethe in der Schlussbetrachtung über Sprache und Terminologie der *Farbenlehre* feststellen wird: Farben „lassen sich nicht festhalten, und doch soll man von ihnen reden“ (MA 10, 226). Es genügt also nicht, das ‚Urphänomen‘ schlicht zu beschreiben, es muss nachvollziehbar gemacht werden.

Das unternimmt Goethes erste Publikation zu seinen optischen Versuchen – fast vierzig Jahre vor dem kolportierten Gespräch mit Eckermann zum ‚Urphänomen‘ – mithilfe eines relativ komplizierten multimedialen narrativen Arrangements, das ich im Folgenden in zwei Schritten analysiere. Erstens verschalten die *Beiträge* in der Paragraphenreihe verschiedene Grade von Mittelbarkeit, indem sie eine mittelbare narrative Rahmung mit unmittelbaren dramatischen Versuchsanleitungen kombinieren. Damit einher geht der Wechsel von reflektierender Nullfokalisierung in den narrativen Rahmungen und interner Fokalisierung in den dramatischen Versuchsanleitungen. Diese Arbeitsteilung von Erklären und Erfahren wird aber durch verschiedene Fokalisierungswechsel dahingehend verkompliziert, dass die *Beiträge* dezidiert beides zugleich regulieren und darstellen wollen: die Erfahrung des Farben sehenden Subjekts und die Schlüsse, die dieses Subjekt aus der Erfahrung zieht. Dementsprechend kalkulieren die *Beiträge* zweitens mit ihrer eigenen Medialität, indem sie von der Medienkombination aus Text, Spielkarten und Prisma abhängen. Dort kollabiert die Arbeitsteilung schrittweise, bis schließlich deutlich wird, dass die Reihe von in den Versuchsanleitungen produzierten Erfahrungen durch die leitende Hypothese von Anfang an reguliert ist. Stets sind die Versuche also derart angeordnet, dass sie eine Übersicht (Nullfokalisierung) nahelegen, diese aber von Passagen der Mit-

²⁰ Vgl. Borchmeyer 2011, 65 f.; Schimma 2012.

sicht (interne Fokalisierung) ableiten; so suggeriert die Versuchsreihe, dass das erzählende Ich mehr weiß und wahrnimmt als das erzählte und experimentierende Ich, das darüber hinaus öfter als ‚man‘ oder ein allgemeiner Beobachter generalisiert wird.

In den *Beiträgen zur Optik* von 1791 wird die Vermittlung der Gegenstände gegenüber Goethes anderen frühen naturwissenschaftlichen Texten durch das narrative Arrangement stabilisiert, wenn nicht gar kontrolliert.²¹ Die Struktur widerspricht also – wie ich zeigen will – dezidiert der Selbstinszenierung der *Beiträge*, dass sie eine prinzipiell ergebnisoffene Anordnung darstellen.²² Wie Goethe 1791 in seiner im *Journal des Luxus und der Moden* erscheinenden Ankündigung nach einer *captatio benevolentiae* expliziert,²³ behandeln die *Beiträge* zunächst die „reine[n], ursprüngliche[n] Farben“, die paradoxerweise „an völlig ungefärbten Körpern“ wahrzunehmen sind (MA 4.2, 262). Dementsprechend geht es Goethe in seinen *Beiträgen* um die Herstellung dieser Farben. Sein Ausgangspunkt ist dabei die – später mit den Büttner'schen Prismen und der daran anschließenden Urszene als sogenanntes Prismenaperçu narrativierte – Ablehnung von Newtons Refraktionshypothese, wie bereits Goethes erster überliefelter Text zur Farbenlehre zeigt: *Die Kraft, Farben hervorzubringen* (vgl. MA 4.2, 260).²⁴ Bevor er allerdings die Versuchsanordnung expliziert, mit der die Farben produziert werden können, bedarf es einiger Vorbereitung. Dafür nimmt sich der Text durchaus Zeit: Von 122 Paragraphen verwendet er 42 darauf, um die Versuche mit den Spielkarten und einem Prisma narrativ zu rahmen. In der Ankündigung nimmt er dabei den Erkenntnisprozess vorweg und erläutert den Durchgang durch die verschiedenen Farbphänomene, wobei er zunächst die Versuchsanordnung mit dem Prisma als „Instrument[]“ (MA 4.2, 263) in den Mittelpunkt stellt, das aber nicht ohne Anleitung – das heißt:

21 Die Forschung attestiert dem Text dabei eine rhetorische Durcharbeitung und dementsprechende Leserlenkung. Vgl. Wenzel 2012, 84. Diese Aspekte der Steuerung decken sich auch – wenngleich mit anderen theoretischen Grundlagen – mit dem Befund von Heather I. Sullivan, die Goethes *Farbenlehre* in die Nähe von ökologischem Posthumanismus rückt. Vgl. Sullivan 2014, bes. 84 f. Vgl. anders Sepper 1988, 46–57.

22 Diese Annahme setzt sich bis in die neueste Forschung fort. Olaf L. Müller etwa argumentiert – allerdings mit Fokus auf die *Farbenlehre* –, dass Goethes prismatische Versuche „our own free, creative contribution to theory construction“ entdeckt (Müller 2016, 323). Vgl. auch Müller 2015, 128–130.

23 Allein dieser Publikationsort zeugt von der veränderten Zielgruppe gegenüber dem *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Zum Status des *Journals des Luxus und der Moden* vgl. Borchert/Dressel 2004. Wenn sich Goethe hier explizit an ein Laienpublikum richtet, mag das als Indiz für ein gesteigertes Bemühen um narrative Rahmung gewertet werden, was aber am Text belegt werden will.

24 Zum Prismenaperçu vgl. Wenzel 2010; Schimma 2014, 80–83.

Goethes Anleitung in den *Beiträgen* – auskommt. Denn der Text präsupponiert zunächst in der ersten Person Plural, dass „wir“ – und das meint „wir alle“ – in unserer „Jugend“ in spielerischer Weise durch das Prisma in Staunen versetzt werden; mehr noch: „wir bewundern die Farben, die dadurch an allen Gegenständen sichtbar werden“ (ebd.). Danach sind wir aber schnell entmutigt: „Allein dieses Vergnügen dauert nicht lange; das Schauspiel ist prächtig, aber regellos, und wir legen bald, ohne darüber viel gedacht zu haben, mit geblenden Augen das Glas aus den Händen“ (ebd.). Die *Beiträge* geben dem Schauspiel seine Regel – dem Staunen seine nüchterne und erkenntnisgenerierende Fortsetzung; sie tun das aber zunächst nicht durch eine Theorie, sondern durch eine „Folge von Versuchen“ (ebd.), die das regellose Schauspiel zur Erkenntnis des ‚Urphänomens‘ macht:

Ich konnte mir in diesen Rücksichten den Wunsch nicht versagen, eine Anzahl Erfahrungen, an denen ich großes Vergnügen fand und die mir und andern merkwürdig genug schienen, bekannt zu machen. Ich denke sie in einer gewissen Ordnung vorzutragen, so daß eine durch die andere gewissermaßen erklärt werde. (MA 4.2, 263)

Was bieten die *Beiträge zur Optik* also nicht? Sie sind keine offene experimentale Anordnung, die Grenzen des Erkennens konzediert und deren Ordnung sich an diesen Grenzen abarbeitet. Sie sind vielmehr eine als narrative Reihe durchgearbeitete Folge von Versuchen, die auf ein bestimmtes Ziel hin arrangiert sind: die Leser von Goethes Theorie von der Farbentstehung durch angeleitete Farberfahrungen zu überzeugen. Das Mittel dieser Überzeugung soll zunächst kein expliziter Erzählerkommentar sein, sondern die Vollständigkeit der Reihe. Ein Versuch soll durch den nächsten erklärt werden, womit die Anordnung Kausalität erzeugt.

Dieses Verfahren hat allerdings – wie der programmatische Erzählerkommentar postuliert – seine Schwächen:

[...] da ich aber allgemeiner zu interessieren wünsche, und man nicht leicht eine Folge von Versuchen vortragen kann, ohne daß der Verstand und die Einbildungskraft des Zuschauers und Zuhörers auch ihren Teil an der Unterhaltung verlangen, so werde ich der Notwendigkeit nicht ausweichen können, durch Theorie und Hypothese die vorzutragenden Erfahrungen einigermaßen zu verbinden, ja man würde mir verzeihen, wenn ich mich genötigt sehen sollte, von jenem System einigermaßen abzuweichen, das ungeachtet aller Widersprüche, die es erdulden mußte, sich noch immer im ausschließlichen Ansehen erhalten hat. (MA 4.2, 263)

Theorie und Hypothese werden also die Darstellung der Versuche verbinden, die sich aber immer auf die „Anzahl Erfahrungen“ (ebd.) zurückbinden lassen, die Goethe in den *Beiträgen* mitteilt. Programmatisch annonciert Goethe so den

für die *Beiträge* bezeichnenden Moduswechsel von narrativem Erzählerkommentar und dramatischer Versuchsanleitung. Dass darüber hinaus Newton – hier noch sehr verhalten als herrschendes „System“ (ebd.) tituliert – der Hauptgegner auch in der Darstellungsweise ist, deutet sich im Gegensatz zur späteren *Farbenlehre* erst an. Denn die Ankündigung verspricht, sich „der möglichsten Deutlichkeit zu befleißigen“ (MA 4.2, 264) und sich über die beigegebenen „Spielkarten“ (ebd.) buchstäblich in die eigenen Karten blicken zu lassen. Abschließend umreißt die Ankündigung ihre wahrlich breite Zielgruppe, die neben dem „schöne[n] Geschlecht“ (ebd.) Künstler, Lehrer und sowohl Liebhaber als auch Kenner ihrer Gegenstände umfasst.

Die eigentlichen *Beiträge zur Optik* beginnen mit einer aus 32 Paragraphen bestehenden und damit relativ umfangreichen Einleitung, die anders als die folgenden Abschnitte nicht nummeriert ist und die zunächst die „Reize der Farben“ (ebd.) beschwört.²⁵ Dabei geht es noch nicht um die sogenannten reinen Farben, die nur im Auge des Betrachters entstehen, sondern um die Farben der „sichtbare[n] Natur“ (ebd.). Implizit arbeitet der Text mit einer Farbsemantik: So folgen auf Grün, das als Grundfarbe der Natur inszeniert wird, die sogenannten „entschiedenern Farben [...] in den Stunden ihrer Hochzeitsfeier“ (MA 4.2, 265). Diese Farben des Frühlings sind nicht unmittelbar zugänglich, sondern werden auch kulturell codiert, wie der dritte Paragraph exemplarisch zeigen kann, der mit einer Reihe von Ausrufen beginnt:

§ 3

Wie angenehm beleben bunte und gescheckte Tiere die Wälder und die Wiesen! Wie ziert der Schmetterling die Staude, der Vogel den Baum! Ein Schauspiel, das wir Nordländer freilich nur aus Erzählungen kennen. Wir staunen als hören wir ein Märchen, wenn der entzückte Reisende uns von einem Palmenwalde spricht, auf den sich ein Flug der größten und buntesten Papageien niederläßt und zwischen seinen dunkeln Ästen wiegt. (MA 4.2, 265)

Die Farben sind hier nicht das Produkt von Licht und Schatten, sondern Teil der Natur, die aber – und das ist der entscheidende Punkt – im narrativen Modus vermittelt werden müssen. Erzählung und Märchen stehen also nicht dem Erkennen entgegen, sondern sind sogar die Voraussetzung des Erkennens der Farben, die in der ‚südländischen‘ Intensität eben nicht unmittelbar erfahren werden können. Zugleich aber ist dem Text hier sein präsuppositionaler Charakter nicht abzusprechen: Die Erfahrungen, die er beschreibt, setzen die Farberfahrung voraus, die sie vorgeben zu moderieren. So entdeckt der vierte Para-

²⁵ Zu einer allgemeinen Einordnung in den Farbdiskurs bei Goethe vgl. Muenzer 2007.

graph in Italien zumindest retrospektiv als „Märchen“ die drei Grundfarben in einer Reinheit, die fast vom späteren Grundprinzip der Farbentstehung ablenkt, nämlich „daß auch Licht und Schatten in diesem Bilde sei“ (MA 4.2, 266). In dem der Farberfahrungsraum Italien zunächst als Märchen eingeführt und dann als Bild bezeichnet wird, zeigt sich, dass die *Beiträge* auch vor ihrem Rekurs auf die Spielkarten ein mediales Arrangement in Szene setzen, das im Gestus der Ekphrasis Bilder beschwört, um sie dann zu moderieren: „und ich lasse einen Vorhang über dieses Gemälde fallen, damit es uns nicht an ruhiger Be- trachtung störe, die wir nunmehr anzustellen gedenken“ (ebd.). Auf diese Art und Weise wird betont beiläufig die Hauptthese des Textes eingeführt, dass die Farben an der Grenze von Licht und Schatten entstehen, um das so beschworene Bild zu moderieren. Der fünfte Paragraph thematisiert folglich die Gesetze der Farben, die aber nicht die Farbentstehung erklären, sondern zum Indiz für Entwicklungen wie etwa Jahreszeiten werden. Allerdings werden „diese zarten Erscheinungen“ (ebd.) zum Ausgangspunkt für die „Lufterscheinung“ (MA 5, 267): Die Luft ist nicht blau, sie erscheint blau; der Regenbogen ist keine Eigen- schaft der Luft, sondern das Ergebnis des Zusammenspiels eines „Schleier[s]“ (ebd.) und der Sonne.

Im achten Paragraph prägen die *Beiträge* schließlich – wieder im narrativen Modus – ihr „sehr einfaches und beständiges Gesetz“ (ebd.). Sie formulieren dieses Gesetz aber nicht juristisch oder in Gestalt einer abstrakten Setzung, sondern sie erzählen explizit eine heterodiegetische Geschichte, die auf das Entwicklungs- narrativ der Ankündigung rekurriert. Denn Goethe narrativiert sein Gesetz über verschiedene Stadien der Erkenntnis, die den unterschiedlichen Le- bensaltern – vom Kind über den Knaben und Jüngling zum Mann – entspre- chen. In dieser als natürlich präsupponierten Entwicklung gibt es zwischen dem Stadium des Jünglings und dem letzten Stadium des Mannes einen Bruch. An der Stelle, wo in der Ankündigung „mit geblendetem Augen das Glas aus den Händen“ (MA 4.2, 263) gelegt wird, setzt Goethes Gesetz somit an. Denn die „Farben, die bisher so angenehm waren, so manche Ergötzlichkeit gewährten“ (MA 4.2, 267), werden nun „dem Manne in dem Augenblicke hinderlich und verdrießlich“ (ebd.), in dem er die Farben selbst in Experimenten reproduzieren will. Die Farben werden in diesem Stadium zu „schönen und, wie gesagt, unter gewissen Umständen unbequemen Erscheinungen“ (ebd.) und können nur in der Reihe von Versuchen gebändigt werden. Farben sehen, aber ihre Regeln nicht erklären können: das ist die Herausforderung dieses Stadiums. Bevor eine Reihe von Versuchen dieser Herausforderung entgegentritt, handeln die *Beiträ- ge* noch in wenigen Paragraphen die „Geschichte der Optik“ (ebd.) ab und nennen nun – zunächst als „tiefsinnige[n] Mann“ (MA 4.2, 268) eingeführt – mit Newton auch ihren Hauptgegner. Die Wissensgeschichte ersetzt also die durch

die verschiedenen Lebensalter bezeichnete allgemeine Abfolge und suggeriert so den Schluss, dass mit Goethe endlich die Regeln der Farbentstehung und ihre Veranschaulichung zusammenentreffen. Dabei kündigt Goethe dezidiert nicht an, sich an Newtons Theorie mit ihren „verwickelt und beschwerlich nachzumachen[den]“ (ebd.) Versuchen und ihren Voraussetzungen in der „höhere[n] Rechenkunst“ (ebd.) abzuarbeiten.²⁶ Stattdessen postuliert der vierzehnte Paragraph, dass „reine Erfahrungen zum Fundament der ganzen Naturwissenschaft“ (MA 4.2, 268 f.) werden sollen. Damit schiebt er die bisherige Theoriegeschichte weg:

In dieser Überzeugung entschloß ich mich, den physikalischen Teil der Lehre des Lichtes und der Farben ohne jede andere Rücksicht vorzunehmen und gleichsam für einen Augenblick zu supponieren, als wenn in demselben noch vieles zweifelhaft, noch vieles zu erfinden wäre. (MA 4.2, 269)

Dementsprechend rahmt Goethe die nun folgende Versuchsreihe mit ausführlichen Rechtfertigungen, die eine einzige *captatio benevolentiae* im Gestus von Geständnissen darstellen. Hier expliziert der Text sein Vorgehen und erläutert auch sein Arrangement:

§ 15

Meine Pflicht war daher, die bekannten Versuche aufs genaueste nochmals anzustellen, sie zu analysieren, zu vergleichen und zu ordnen, wodurch ich in den Fall kam, neue Versuche zu erfinden und die Reihe derselben vollständiger zu machen. (MA 4.2, 269)

Wohlgemerkt handelt es sich keinesfalls um die Versuche derjenigen Theorien, denen Goethe hier widerspricht. Der Text legt mit seinen Versuchen auch keine offene Reihe vor, die noch keine Schlüsse aus den Phänomenen zieht. Vielmehr versucht er in einer geordneten und vollständigen Reihe von Versuchen, die Schlüsse zwingend zu machen, indem die Zielgruppe „so leicht und bequem als möglich die Erfahrungen selbst anstellen könne“ (ebd.).

Bevor die *Beiträge* aber endlich zu ihren diese Erfahrungen produzierenden Versuchen kommen, inszeniert Goethe sein Interesse an den Farben als zufällig und nicht durch die Wissenschaft, sondern durch den „Umgang mit Künstlern“ (MA 4.2, 270) hervorgerufen. Auch diese biographische Volte ist Teil der Argu-

26 Dass Goethe die für Newtons Argument nötigen mathematischen Grundlagen entbehrt hat, ist ein Topos vor allem der älteren Goethe-Forschung. Vgl. exemplarisch Zehe 1987. Zu den unterschiedlichen Methoden von Newton und Goethe und mit weitreichenden Konsequenzen für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Goethes Theorie der Farbenlehre vgl. Heisenberg 1967, bes. 422 f.

mentation, weil sie den *Beiträgen* erlaubt, das ästhetische „Verhältnis der Farben zu Licht und Schatten“ (MA 4.2, 271) zu erläutern und unter ein allgemeineres, der Polarität unterworfenes „Gesetz der sogenannten *warmen und kalten Tinten*“ (MA 4.2, 272) zu stellen. Und immer noch bevor die *Beiträge* den ersten Versuch anstellen und auf diese Gesetze zurückkommen, fordert Goethe die bestimmende Arbeitsteilung der *Beiträge* zwischen narrativer Moderation und dramatischer Handlungsanweisung: dass „wir erst eine Reihe Erfahrungen“ (ebd.) durchmachen, nachdem Goethe „das Allgemeinere“ (ebd.) vorangestellt hat. Alle diese Erfahrungen sind wohlgeremt in den *Beiträgen* angeleitet; sie existieren zuallererst im Text und sind durch Goethes Hypothesen gerahmt. Die *Beiträge* operieren also mit einer homodiegetischen Verdoppelung: Das erzählende Ich erklärt die Farben, die das erzählte Ich sieht und die der Adressat der *Beiträge* sehen soll. In den folgenden Paragraphen setzen die *Beiträge* nochmals auf der Ebene der narrativierenden Rahmung an und explizieren ihre hypothetischen Grundbegriffe.

Dabei zeigt sich eine folgenreiche Asymmetrie in den beiden Polen von Finsternis und Licht. Während die Finsternis als ein „Zustand des Raums [...] abstrakt ohne Gegenstand als eine Verneinung“ (ebd.) zu denken ist, ist das Licht nicht abstrakt vorstellbar, sondern „als die Wirkung eines bestimmten Gegenstandes, der sich in dem Raum befindet und durch eben diese Wirkung andere Gegenstände sichtbar macht“ (ebd.). Nachdem die *Beiträge* den Gegensatz von Licht und Finsternis als „beständigen Streit“ (MA 4.2, 273) charakterisiert haben, definieren sie die physischen Farben als „*absolute Farben*“ (ebd.), die an „farbige[n] Körper[n]“ (ebd.) erscheinen. Schwarz und Weiß werden dagegen nicht als Farben akzeptiert, sondern als „Repräsentant der Finsternis“ (MA 4.2, 274) respektive als „Repräsentant des Lichts“ (ebd.) instrumentalisiert, was auf die später einzusetzenden, meist schwarzen und weißen Spielkarten verweist. Die triadische Konstellation der drei Grundfarben löst Goethe abschließend gemäß dem Gesetz der Polarität auf, indem er lediglich Gelb und Blau als reine Farben gelten lässt und Rot zwischen den beiden Farben platziert. An dieser Stelle ändert der Text sein Verfahren, indem er von der narrativ strukturierten Vermittlung der Experimente zum Prisma als ihrem ersten und wichtigsten Instrument gelangt.

In vier Schritten haben sich die *Beiträge* bis zu diesem Punkt ihrer Versuchsreihe genähert und die Grundfarben der folgenden Experimente formuliert: Erstens adressiert die Ankündigung noch vor der Paragraphenreihe der *Beiträge* eine möglichst diverse Zielgruppe, bis schließlich die ersten Paragraphen in einer zweiten Rahmung keine Theorie der Farben postulieren, sondern von den Bedingungen und Möglichkeiten ihres Entstehens erzählen. In einer dritten Rahmung reflektieren die *Beiträge* schließlich die „Geschichte der Optik“ (MA 4.2,

267), um diese in einer als *confessio* inszenierten *captatio benevolentiae* an die Geschichte des eigenen Erkenntnisinteresses zu binden und die Zielgruppen der Ankündigung wiederaufzunehmen. Erst dann formulieren die *Beiträge* viertens die Gesetze der Farbentstehung als „das Allgemeinere“ (MA 4.2, 272). Narrativ sind diese Rahmungen nicht nur, weil sie in sich kleine Erzählungen darstellen, sondern auch weil sie miteinander durch die Motivierungsstruktur narrativ verbunden sind, indem jede Rahmung die Grundlage für die folgende bildet. Erst jetzt beschäftigt sich der folgende, als erster Abschnitt bezeichnete Teil der *Beiträge* mit dem zentralen Instrument der Versuche: dem Prisma, das Farben sehen lässt, wo eigentlich nur ungefärbte Körper sichtbar sind. Auch dieses Prisma wird aber zunächst nicht als wissenschaftliches Instrument eingeführt; vielmehr wird sein Besitz zum „Majestätsrecht“ (MA 4.2, 275) des chinesischen Kaisers erklärt, womit die Farben bereits zum zweiten Mal exotisiert und damit kulturell aufgeladen werden. Vor dem ersten Versuch, der noch weniger die Farben als mehr das Prisma zum Gegenstand hat, warnen die *Beiträge* vor Risiken und Nebenwirkungen: „[D]ie Erscheinung ist blendend und manchen Augen schmerhaft“ (ebd.). Damit setzt Goethe abermals an dem Narrativ seiner Ankündigung an, wo die Farberfahrung wegen der Blendung abgebrochen wurde. Hier fordert er die Übung mit dem Prisma, um einen methodischen Verlauf der Versuche zu gewährleisten, „daß die Seele des Beobachters aus der Zerstreuung sich sammle und von dem Staunen zur Betrachtung übergehe“ (MA 4.2, 276).²⁷ Erst jetzt erfolgt der Einsatz des Prismas:

§ 37

Man nehme also zuerst das Prisma vor, betrachte durch dasselbe die Gegenstände des Zimmers und der Landschaft, man halte den Winkel, durch den man sieht, bald oberwärts, bald unterwärts, man halte das Prisma horizontal oder vertikal und man wird immer dieselbigen Erscheinungen wahrnehmen. Die Linien werden im gewissen Sinne gebogen und gefärbt sein; schmale, kleine Körper werden ganz farbig erscheinen und gleichsam farbige Strahlen von ihnen ausfahren; man wird Gelb, Rot, Grün, Blau, Violett und Pfirsichblüt bald hier und da erblicken; alle Farben werden harmonieren; man wird eine gewisse Ordnung wahrnehmen, ohne sie genau bestimmen zu können, und ich wünsche, daß man diese Erscheinungen so lange betrachte, bis man selbst ein Verlangen empfindet, das Gesetz derselben näher einzusehen und sich aus diesem glänzenden Labyrinth herauszufinden. Alsdann erst wünschte ich, daß man zu den nachstehenden Versuchen überginge und sich gefallen ließe, der Demonstration mit Aufmerksamkeit zu folgen und das, was erst Spiel war, zu einer ernsthaften Beschäftigung zu machen. (MA 4.2, 276)

²⁷ Die Bedeutung des Auges für den Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess ist hier nicht zu unterschätzen; sein Training ist ein wesentlicher Teil der *Beiträge*, weil sie den Grundstein für eine physiologisch orientierte Farbenlehre legen. Vgl. Crary 1996, 75–102; Schimma 2014, 27. Zu den Apparaten im Spätwerk vgl. Schimma 2010.

Im beschwörenden auffordernden Konjunktiv verlangen die Beiträge nicht nur, die Zutaten zum Experiment zu kombinieren, sondern sie wollen ein „Verlangen“ installieren, das die Voraussetzung für die folgenden Erfahrungen darstellt. Die Beschreibung des Vorversuchs erschöpft sich also nicht in den Anweisungen („Man nehme“, „man halte“...) und in der vorwegnehmenden Beschreibung der Ergebnisse („man wird [...] wahrnehmen“, „man wird [...] erblicken“). Vielmehr fordern sie eine bestimmte Haltung ein, welche die folgende Versuchsreihe leitet. Die *Beiträge* führen also erst „aus dem glänzenden Labyrinth“ ihrer Gegenstände heraus, nachdem sie in das Labyrinth gelockt haben. Eine narratologische Modusanalyse dieses Paragraphs steht vor einigen Problemen, die sich insbesondere durch das unpersönliche ‚man‘ und das Futur ergeben. Anhand des Paragraphen lässt sich aber zeigen, wie die *Beiträge* ihre Theorie vermitteln und ihre Phänomene produzieren. Aus der bisher bestimmenden homodiegetischen Verdoppelung von erzählendem und erzähltem Ich ist eine heterodiegetische Verdoppelung von anleitendem (‚ich‘) und durchführendem Experimentator (‚man‘) geworden. Diese Verdoppelung geht mit einem Fokalisierungswechsel einher: Nach der Anleitung des Beobachters beschreibt der Paragraph nämlich futurisch, also im früheren Erzählen, die Farberfahrungen. Damit beschränkt sich Goethe auf die Erfahrungen, die nur der Beobachter machen kann; der Versuchsleiter kann diese Erfahrung lediglich anleiten, selbst sehen kann er sie nicht, weil sie – wie öfter betont – nur im Auge des Beobachters entstehen. Diese interne Fokalisierung ist insofern paradox, dass sie die Wahrnehmung nicht auf eine konkrete Figur beschränkt, sondern auf einen abstrakten Beobachter. Sie wechselt sofort wieder in den Nullfokus, sobald aus diesen Erfahrungen Erkenntnisse abgeleitet werden. Diese Erkenntnisse werden bezeichnenderweise nicht mehr im subtil auffordernden Konjunktiv vorgebracht, sondern durch das „ich wünsche“ als explizite Willenserklärung formuliert, die schließlich durch den Konjunktiv II („wünschte“) wieder abgeschwächt wird. In dieser Willenserklärung pausiert die experimentale Anordnung. Der Einstieg in die nun folgenden Experimente wird solange dispensiert, bis das „Verlangen“ im Beobachter installiert ist.

1.3 Spielkarten ohne Spiel: Das multimediale Arrangement der ‚Beiträge zur Optik‘

Unter dem zweiten Abschnitt „Besondere prismatische Versuche“ (MA 4.2, 276) erfolgt an dieser Stelle des Textes der Einsatz der sogenannten Spielkarten,²⁸

²⁸ Vgl. den Farbbogen zu MA 4.2; Maul/Giersch 2007. Zu einer kunsthistorischen Analyse vgl. Rehm 2009. Dass Goethes Spielkarten vor allem formale Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen

die ähnlich einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung funktionieren: Sie nehmen ihre Ergebnisse in Form von Erfahrungen vorweg, lenken dadurch den Erkenntnisprozess und sind keineswegs ein Apparat, der es erlaubt, „die Farberscheinung *unmittelbar sinnlich*“ wahrzunehmen.²⁹ Die *Beiträge* bringen dazu ein multimediales Arrangement in Anschlag, das aus Text, Bild (in Form der Spielkarten), Prisma und Beobachter besteht. In diesem Sinne sind die Versuche narrativ gerahmt; sie werden gerade durch ihre vermeintlich reduzierte Mittelbarkeit zu Argumenten für die übergeordnete narrative Struktur, indem sie die Theorie der Farbentstehung illustrieren sollen. Dass die Versuche aber nur vermeintlich weniger stark vermittelt sind, zeigt ihre Abhängigkeit von dem multimedialen Arrangement, das sie erst produziert.³⁰

Die narrative Rahmung der Versuche ist dabei bezeichnend, weil sie im narrativen Modus die größtenteils im dramatischen Modus präsentierten Versuchsanleitungen moderiert und die anschließend intern fokalisierten und durch früheres Erzählen vorweggenommenen Farberfahrungen noch durch nullfokalierte narrative Kommentare reguliert. So erfolgt der Einsatz der Spielkarten keineswegs unmittelbar. Zuerst wird die im 37. Paragraphen noch wenig regulierte Haltung des Prismas eingeschränkt und axial gelenkt; dann – so fordern die *Beiträge* auf – „beschaut der Beobachter nochmals zuerst alle Gegenstände, die sich in seinem Gesichtskreise befinden“ (MA 4.2, 277), um auch hier das Ergebnis im Futur sogleich zu beschreiben: „Er wird überall bunte Farben erblicken“ (ebd.). Das erste Ergebnis dieser Vorversuche beschreibt den Ort der Farbentstehung: „an horizontalen Rändern“ (ebd.) zwischen ver-

Kartenspielen aufweisen, obwohl sie – wie ich argumentiere – wenig Spielraum bei ihrem Einsatz und den produzierten Erfahrungen lassen, hat ebenfalls Rehm gezeigt. Vgl. Rehm 2012a, 3–5. An dieser Stelle ließen sich gerade im Rekurs auf Baumgartens ästhetische Übung – wie Rehm andeutet (Rehm 2012a, 5–8) – weitere Überlegungen zum Spielbegriff anstellen, der allerdings andere narratologische Voraussetzungen als diese Arbeit nahelegt.

29 Rehm 2009, 499, Herv. SM. An dieser Stelle treten die Grenzen der Systematik meiner Arbeit wohl am deutlichsten zu Tage, die genauso medienblind ist wie die ihr zugrundeliegenden Theorien. Denn die Medienkombination, der sich das multimediale Arrangement der *Beiträge* durch die Spielkarten nebst Prisma bedient, kann sie narratologisch nur bis zu einem gewissen Punkt erklären. Dieser Punkt ist hier im weiteren Sinn funktional bestimmt, indem ich zunächst danach frage, welche Funktion dieses Arrangement für die gesamte narrative Struktur der *Beiträge* hat. Anschließend beschreibe ich, welcher Struktur die Reihe der Karten – wie sie durch den Einsatz im Text und ihre Nummerierung nahegelegt wird – selbst folgt. Zum leitenden Begriff der Medienkombination vgl. Rajewsky 2002, 18–23; Berndt/Tonger-Erk 2013, 166–169. Zur Frage der Medienblindheit der Narratologie vgl. exemplarisch Rimmon-Kenan 1989; Pierstorff 2018.

30 Zur Frage der Multimedialität vgl. Mersch 2003. Zum dafür grundlegenden Medienbegriff vgl. Mersch 2006, bes. 18–27.

schiedenfarbigen Objekten. Bei einfarbigen Flächen wie dem „reinen blauen Himmel“ (ebd.) dagegen erscheinen keine Farben. Narrativiert werden diese Vorversuche also durch präsentliches Erzählen in der dritten Person sowie durch unpersönliches Erzählen im auffordernden Konjunktiv, wobei letzteres die späteren Anleitungen zum Farbensehen dominiert.

Nachdem Risiken und Nebenwirkungen unvollkommener Versuchsinstrumente im 42. Paragraphen abgehandelt wurden, beschreibt der 43. Paragraph den ersten Versuch mit einer Spielkarte (s. Abb. 1):³¹

§ 43

Um sich davon [dem Entstehen der Farben an den Rändern von Licht und Schatten] zu überzeugen, nehme man die Karte Nr. 1 vor das Prisma und man wird sehen, wie die Farben sich an die wurmförmig gezogenen Linien anschmiegen. Man wird ein übereinstimmendes, aber ein verworrenes und zum Teil undeutliches Farbenspiel bemerken. (MA 4.2, 278)

Die bisher unkontrollierten Objekte der Vorversuche werden durch die erste Karte eingeschränkt. Dabei wird Unordnung im Sinne von Verworrenheit und Undeutlichkeit produziert, statt die These an einer klaren Grenze zwischen Licht und Schatten zu veranschaulichen. Die Anleitung zur Benutzung der ersten Spielkarte folgt damit der narrativen Struktur von gleichzeitigem Erzählen im Nullfokus als Anleitung zum Sehen und dem intern fokalisierten, früheren Erzählen, das die Ergebnisse vorwegnimmt und sich dabei temporär auf den Wahrnehmungsbereich des Beobachters beschränkt. Der erste Versuch mit dem Kartenspiel steigert dieses Verfahren bezogen auf die Hauptthese der *Beiträge* sogar, indem er die unreinen, potenziell verfälschenden Instrumente der Farberzeugung reguliert, vor denen der vorhergehende Paragraph noch in Form von „Knötchen“ (ebd.) im Papier oder der hervorstehenden „Faser“ (ebd.) in der Tapete warnt und zum Ausgangspunkt der Versuchsreihe macht. Der erste Versuch führt also nicht nur den Beweis von Goethes These, dass Farben an den Grenzen von Licht und Schatten produziert werden können, sondern bringt dazu ausgegerechnet die Abweichung von der Regel in Anschlag. Der zweite Versuch begnügt sich anschließend nicht mehr mit der Produktion von verworrenen Farben, sondern verlangt anhand der zweiten Karte (s. Abb. 2), die ein schwarz-weißes Rautenmuster zeigt: „Man wird mit Vergnügen ein Viereck wie das andere gefärbt sehen“ (ebd.). Zur weiteren Verdeutlichung springt der Text hier entgegen der

³¹ Der Klassik-Stiftung Weimar sei an dieser Stelle herzlich für die Rechte zur Abbildung der Karten aus Goethes optischem Kartenspiel gedankt. Alle Rechte an den Abbildungen verbleiben dessen ungeachtet bei ihr.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

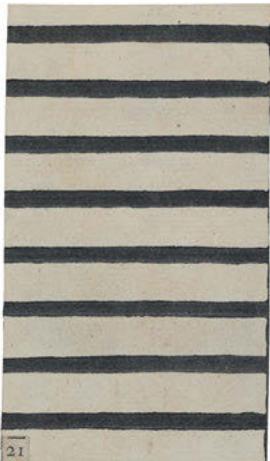


Abb. 4



Abb. 5

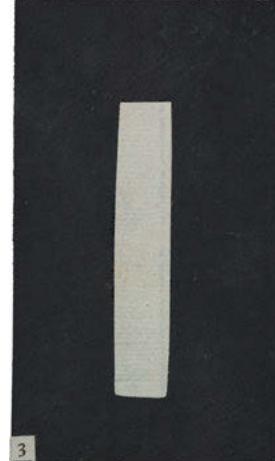


Abb. 6

sonstigen Abfolge zu den Karten 20 (s. Abb. 3), 21 (s. Abb. 4) und 22 (s. Abb. 5), um das Phänomen der zweiten Karte zu analysieren, das sich abhängig von der Ausrichtung verändert, mit der man die Karte vor das Prisma hält.

Der Versuch mit der zweiten Karte wird also nicht durch einen narrativen Kommentar erläutert, sondern durch weitere Versuche variiert. Mit den folgenden Karten aber ändert der Text signifikant sein Verfahren:

§ 45

Um diese wunderbaren Erscheinungen näher zu analysieren, nehmen wir die Karte Nr. 3 vor das Glas, und zwar so, daß der weiße Streifen derselben parallel mit der Achse gerichtet sei; wir bemerken alsdann, wenn das Blatt ohngefähr eine Elle vom Prisma entfernt steht, einen reinen, wenig gebogenen Regenbogenstreifen, und zwar die Farben völlig in der Ordnung, wie wir sie am Himmel gewahr werden, oben Rot, dann herunterwärts Gelb, Grün, Blau, Violett. Wir finden in gedachter Entfernung den weißen Streifen ganz aufgehoben, gebogen, farbig und verbreitert. Die Karte Nr. 5 zeigt die Farbenordnung und Gestalt dieser Erscheinung. (MA 4.2, 279)

Während der Fokalisierungswechsel bisher durch einen Tempuswechsel – vom Präsens ins Futur – indiziert war, zeigt der 45. Paragraph einen Fokalisierungswechsel im gleichzeitigen Erzählen der ersten Person Plural. Denn auf die Anleitung durch den Versuchsleiter, wie die dritte Karte (s. Abb. 6) zu handhaben ist, folgt die Erläuterung dessen, was der Beobachter sieht, ohne dass diese Differenzierung in der grammatischen Person abgebildet würde. Statt die Entstehung der Erscheinungen zu erklären, werden die Farben als „diese wunderbaren Erscheinungen“ in weiteren Versuchen umstellt – die *Beiträge* verlassen sich also auf ihre intern fokalisierten Farberscheinungen. Besonders bemerkenswert ist dabei nicht nur, dass Goethe hier einen Regenbogen produziert, sondern vor allem, dass er den Karten ab jetzt Lösungskarten beigibt und sich nicht mehr auf die Beschreibung der Versuchsergebnisse verlässt. Die Karten wiederholen also die im Text beschriebene Erfahrung gleich doppelt. Die fünfte Karte (s. Abb. 7) zeigt so die Lösung für Karte drei, die sechste Karte (s. Abb. 8) für Karte vier (s. Abb. 9), bei der siebten Karte (s. Abb. 10) aber genügt nicht mehr nur eine Lösung: Sie braucht mit den Karten acht und neun zwei Lösungskarten (s. Abb. 11/12) – je nachdem wie die Karte gedreht wird, was die Paragraphen 47 und 48 zeigen. Und eigentlich braucht sie noch eine dritte Karte im Paragraphen 49, wo sich keine Farben zeigen – wo also die Karte selbst ihre eigene Lösung ist.

An dieser Stelle verzweigt sich das Narrativ der *Beiträge* und zeigt das, was Goethe später mit ‚Vermannigfaltung‘ bezeichnen wird: Alternative Möglichkeiten, die aber durch die möglichst vollständige Reihe, in der die *Beiträge* ihre Versuche anordnen, in Schach gehalten werden. Entsprechend präsupponiert der Text am Ende des 49. Paragraphen: „Diese Erfahrungen führen uns natürlich zu den folgenden Versuchen.“ (MA 4.2, 280) Genau an dieser Stelle der narrativen Komplexitätssteigerung, wenn die *Beiträge* verschiedene Versuche anstellen und so interne Fokalisierung an interne Fokalisierung reihen, um zu beweisen, „daß sich die Ordnungen der Farben gewissermaßen umkehren“ (MA 4.2, 279), erfährt die Versuchsreihe den ersten Ansatzpunkt einer Schließung, indem die erste Regel in einem Imperativ formuliert wird: „diesem Geset-



Abb. 7



Abb. 8

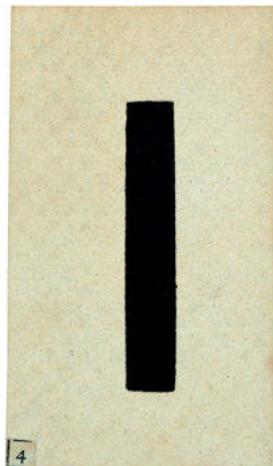


Abb. 9

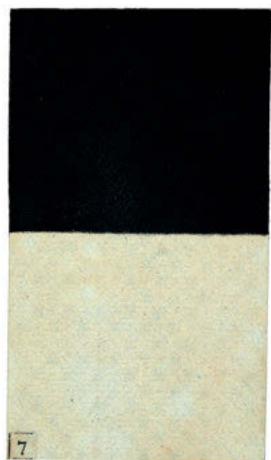


Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

ze weiter nach[zu]spüren“ (MA 4.2, 280). Dezidiert „deswegen“ (ebd.) erfolgt der Einsatz der siebten Karte mit ihren Lösungskarten. Nachdem die zehnte Karte wiederum mit ihrer Lösungskarte den „Begriff von dem Gegensatze [...] uns immer einleuchtender“ (ebd.) zeigt, wiederholen die *Beiträge* die Versuche mit den Karten drei und vier in veränderter Ausrichtung und dementsprechend mit neuen Lösungskarten.

Nach den besonderen prismatischen Versuchen gibt der dritte Abschnitt der *Beiträge* eine „Übersicht und weitere Ausführung“ (MA 4.2, 281). Der 54. Paragraph formuliert dafür zusammenfassend die Regeln der bisher hervorgebrachten Erscheinungen:

§ 54

Das Prisma zeigt nur Farben da, wo Licht und Schatten horizontal wechseln; deswegen zeigt es gewöhnlich an allen horizontalen Rändern Farben, weil kaum ein Rand zu denken ist, wo nicht auch Abweichung der Farbe oder des Lichts und des Schattens von einem Gegenstand zum andern existiert.

(Ich merke hier zu mehrerer Deutlichkeit an, was erst in der Folge weiter ausgeführt werden kann, daß an den Rändern, wo farbige Gegenstände aneinander stoßen, das Prisma gleichfalls die Farben nach dem bisherigen Gesetze zeigt, nämlich nur in so fern, als eine Farbe, die über der andern steht, dunkler oder heller ist.) (MA 4.2, 281f.)

Abgesehen davon, dass diese Regel die Tautologie mehr als streift, indem sie den horizontalen Wechsel von Licht und Schatten an Rändern beobachtet und schließlich den Begriff des Randes expliziert, statt die Farberscheinung zu erklären, ist hier für mein Argument die Klammer von besonderer Bedeutung. Denn in der Klammer wird die Regel plötzlich zum Gesetz und seine Reichweite zugleich vergrößert. Der narrative Modus, der die dramatischen Versuchsanordnungen rahmt, hat also – durch die Klammer überdeutlich markiert – einen doppelten Boden. Er erklärt nicht nur die im dramatischen Modus der Anweisung produzierten Erfahrungen, sondern beobachtet sich selbst permanent bei dieser Erklärung. Durch den damit einhergehenden Fokalisierungswchsel wird diese doppelte Struktur aber prekär. Denn die *Beiträge* wechseln Nullfokalisierung und interne Fokalisierung; durch die Reihe ihrer Versuche überschreiten sie die interne Fokalisierung der einzelnen Versuche, die auf den Beobachter festgelegt sind. Der Versuchsleiter reguliert damit nicht nur die einzelnen Farberfahrungen des Beobachters, sondern auch die Reihe der Versuche und damit dessen Erkenntnisprozess. Um mit dem *Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* zu sprechen: Die Reihe mit ihrer doppelten Fokalisierung schafft den Sprung von Erfahrung zu Erkenntnis; die Kosten dieses Sprungs sind paraleptische Übergriffe, die dem Beobachter nicht nur vorschreiben, was er zu sehen hat, sondern auch erklären wollen, warum die Farben so entstehen. Statt diesen Grund aber zu explizieren, verschieben die Versuche der *Beiträge* ihre Erklärung auf immer weitere Versuche.

Damit wird die Reihe der Versuche und mit ihr die Reihe der Paragraphen in ihrer Anordnung in Frage gestellt. Da der Gegensatz von Licht und Schatten aber dazu führt, dass sich die Farben „nicht auf einander folgend“ (MA 4.2, 282) zeigen, fordern die *Beiträge* dazu auf, „die Versuche, die wir schon gesehen

haben, in dieser Rücksicht nochmals zu wiederholen“ (ebd.). Das Gesetz vom Gegensatz hat also Auswirkungen auf die Paragraphenreihe, die nun nicht mehr nur sequenziell organisiert ist, sondern über Querverweise Wiederholungen fordert. Formal ausgedrückt: die Gegenstände der Versuche erfordern in ihrer narrativen Darstellung einen Moduswechsel; der Moduswechsel fordert eine veränderte Folge der Darstellung; die Paragraphenreihe wird folglich zu einem Paradigma für eine Theorie, die keine Kausalität mehr kennt, sondern eine anders geregelte Farbwahrnehmung erspielt.

Wie die *Beiträge* organisiert sind, sobald sie diese Flucht in die Versuche unterbrechen und Gesetze bzw. Regeln formulieren, lässt sich am 56. Paragraphen zeigen, der die Wiederholung der Versuche mit den Karten drei und vier als Dunkelkammer-Experiment inszeniert, auf das Newton seine Theorie der Farbentstehung gründet:

§ 56

Wenn wir den Versuch, welcher den horizontalen weißen Streifen ganz gefärbt und die fünf Farben einer Folge zeigt, einen Augenblick bewundern, so hilft uns doch bald die alte Theorie und wir können uns diesen horizontalen Papierstreifen als eine Öffnung eines Fensterladens, als die Wirkung eines hereinfallenden, in die fünf oder sieben Farben gebrochenen Lichtstreifens vorstellen. Wenn wir aber den schwarzen Streifen auf weiß Papier vor uns nehmen: so verwundern wir uns um desto mehr, da wir auch diesen schwarzen Streifen völlig aufgehoben und die Finsternis sowohl als das Licht in Farben verwandelt sehen. Ich habe fast einen jeden, der diese letzte Erfahrung zum ersten Mal machte, über diese beiden Versuche erstaunt gesehen; ich habe die vergeblichen Bemühungen gesehen, das Phänomen aus der bisherigen Theorie zu erklären. (MA 4.2, 282)

Die dritte Karte (s. Abb. 6) wird also durch die narrative Rahmung zum Dunkelkammer-Experiment, das Newtons These als „alte Theorie“ scheinbar bestätigt.³² Doch die Umkehrung der vierten Karte (s. Abb. 9) will gemäß dem Gesetz des Gegensatzes bzw. der Polarität zeigen, dass Newtons These falsifiziert ist. Die Analogie der durch die *Beiträge* eingesetzten multimedialen Anordnung mit der Versuchsanordnung in Newtons *experimentum crucis* ist freilich problematisch, was der Paragraph aber durch narrative Kohärenzstiftung verdeckt.³³ Der Versuch wird nämlich nicht nur wiederholt, er wird „einen Augenblick“ lang bewundert, was nicht nur auf eine erneute Durchführung schließen lässt, sondern auf affektive Aufladung, die hier im Sinne einer Zeitdehnung operiert. Erst

³² Allgemein zum Status der Camera obscura vgl. Crary 1996, 37–73. Zu Goethes Ablehnung der Camera obscura, allerdings nicht bezogen auf die *Beiträge zur Optik*, vgl. Crary 1996, 75–83.

³³ Zu Newtons Experiment in Bezug auf Goethes *Farbenlehre* vgl. Müller 2015, 88–99.

diese Aufladung produziert die Analogie zu Newtons Versuch: Vom anfänglichen Bewundern des Versuchs löst die nun theoretisch aufgeladene Versuchsreihe aber Verwunderung aus, sobald die vierte Karte ‚Licht‘ als weiße Fläche und ‚Finsternis‘ als schwarzen Balken vertauscht. Gleichzeitig wechseln die *Beiträge* explizit die Ebene, wenn nun die Erfahrungen produzierenden Beobachter im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen und nicht mehr die direkten Farberfahrungen. Denn von der Bewunderung über die Verwunderung führt die Reihe zum Erstaunen darüber, dass die *Beiträge* völlig andere Erfahrungen produzieren, als die „bisherige[] Theorie“ nahelegt. Der Ebenenwechsel wird an dieser Stelle über das Verb eingeleitet, das eben erst Farben sehen lässt und dann das Erstaunen der Beobachter bzw. die vergeblichen Bemühungen seiner Auflösung gesehen hat. Die Vorzeitigkeit des Perfekts – alle Versuche sind bereits gemacht und wurden auch von Goethe als Versuchsleiter angeleitet und beobachtet – deutet hier wiederum an, dass die *Beiträge* keineswegs eine offene, theoriefreie Erkenntnismethode vorführen, sondern vielmehr eine Theorie falsifizieren und durch eine alternative Theorie ersetzen wollen.

Das Grundgesetz dieser Theorie formulieren die *Beiträge* schließlich im 59. Paragraphen als „Gesetz der farbigen Ränder“ (MA 4.2, 283):

§ 59

Gesetz der farbigen Ränder, wie solche durchs Prisma erscheinen, wenn, wie bei allen bisherigen Versuchen vorausgesetzt wird, der brechende Winkel unterwärts gekehrt ist:

<i>Schema 1.</i>
Weiß auf Schwarz
rot
gelb
† † †
blau
violett

<i>Schema 2.</i>
Schwarz auf Weiß
blau
violett
† † †
rot
gelb

Ist der Körper, an dem die Ränder erscheinen, breit genug: so kann der mit † † † bezeichnete Raum eine proportionierliche Breite haben; ist der Körper schmal oder es vermehrt sich die Strahlung durch Entfernung, so entsteht an dem Orte, der mit † † † bezeichnet ist, in dem ersten Falle Grün, in dem andern Pfirsichblüt, und das Schema sieht alsdenn so aus:

<i>Schema 3.</i>
Weiß auf Schwarz
rot
gelb
grün
blau
violett

<i>Schema 4.</i>
Schwarz auf Weiß
blau
violett
pfirsichblüt
rot
gelb

Nur ist in beiden Fällen zu bemerken, daß die Mischungen Grün und Pfirsichblüt bei starken Strahlungen dergestalt prädominieren, daß sie die Farben, woraus sie zusammengesetzt sind, gänzlich aufheben; doch wird dieses erst in dem eigenen Kapitel von der Strahlung genauer ausgeführt werden. (MA 4.2, 283 f.)

Bei der Formulierung seines ersten, aus den Versuchen abgeleiteten Gesetzes greifen die Beiträge bezeichnenderweise nicht mehr auf die Karten zurück, um die Farben zu bezeichnen, sondern ersetzen in ihren Schemata das Zusammenspiel von Anleitung, Prisma und Karten durch Text.³⁴ Weil auch keine Lösungskarte mehr die verschiedenen Schemata illustriert, wird das multimediale Arrangement am Moment der theoretischen Schließung also weitgehend verabschiedet.³⁵ Es bleibt aber dergestalt Teil der Beiträge, als der Text nicht nur linear gelesen werden will, sondern zum Schauen auffordert, das räumliche Beziehungen zwischen den einzelnen Wörtern und Zeichen produziert. Also kalkulieren die Beiträge selbst mit ihrer eigenen Textbildlichkeit,³⁶ sobald sie ihr Gesetz formulieren; sie stellen über einen Chiasmus von „Weiß auf Schwarz“ zu „Schwarz auf Weiß“ eine parallele Struktur her, wo in den Karten und Versuchen nur eine Abfolge zu erkennen ist. Durch diese Parallelisierung zwingt der Text zur Synthese, statt die Reihe fortzusetzen und insinuiert gleichzeitig, dass Newtons Experiment nur eine Seite der Farbentstehung erklären kann. Alle bisherigen Versuche werden also durch diese vier Schemata erklärbar.

Bevor die *Beiträge* aber in einer Rekapitulation nochmals die Ergebnisse der einzelnen Versuche zusammenfassen, modifizieren die folgenden Paragraphen das experimentale Setting, indem zunächst andere Prismen herangezogen werden (§§ 60 f.), die Karten nach Form (§§ 62, 64) und Farben (§ 63) modifiziert werden, um schließlich den Zielpunkt der experimentellen Folge offenzulegen: Dabei handelt es sich wiederum um Newtons *experimentum crucis*.

§ 68

Ich habe noch einen weiten Weg zu machen, ehe ich an das Experiment gelange, wo ein durch einen Fensterladen in eine dunkle Kammer geworfener Lichtstrahl ein Phänomen zeigt, dem ähnlich, das wir auf unserer Karte erblicken. So viel aber leidet die Reihe der Demonstration hier anzuführen [...]. (MA 4.2, 287)

³⁴ Diese Struktur ignoriert die auf Kant rekurrierende Entgegensetzung von Bild und Schema, die Rehm vornimmt. Vgl. Rehm 2009, 502–505.

³⁵ Indirekt greift auch dieser Paragraph Newton auf, indem er – wie Friedrich Steinle gezeigt hat – Newtons Spektrum in seinem dritten Schema zum Spezialfall der eigenen Theorie macht. Vgl. Steinle 2002, 148 f.

³⁶ Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, 168. Dabei geht es aber nicht in einer „verbale[n] Transkription der experimentellen Arrangements“ (Steinle 2014, 234) auf, sondern operiert dezidiert mit den Mitteln von Textbildlichkeit.

Was die *Beiträge* bereits im 56. Paragraphen angedeutet haben, explizieren sie nun in einer – freilich in den beiden Teilen der Erzählung nie eingelösten – Ankündigung: Newtons Experiment nachzustellen. Der 69. Paragraph gibt eine Ahnung davon, wie die *Beiträge* dabei mit Newton umzugehen gedenken. Nicht nur verweisen sie auf ein Kapitel, „das eigens von der Strahlung handeln soll“ (MA 4.2, 288), sondern sie zeigen eine regelwidrige Wiederholung von Newtons Versuch, weil sie ihn außerhalb der Camera obscura durchführen. Newtons Versuch wird so nicht widerlegt, sondern im doppelten Sinne vorgeführt.³⁷

In der Rekapitulation, die den vierten Abschnitt der *Beiträge* ausmacht, ist der narrative Modus besonders prägnant, weil er einen Einblick in das Schließverfahren gibt, indem er „teils die Erfahrungen selbst, teils diejenigen Sätze, welche unmittelbar daraus folgen“ (MA 4.2, 289), wiederholt. Statt einer vollständigen Reihe von Erfahrungen wiederholt die Zusammenfassung eine Auswahl, die nun erneut eine Folge bilden und so eine Erfahrung höherer Art darstellen. Auch die Ordnung der Erfahrungen und Sätze wird als „mehr oder weniger willkürlich“ (ebd.) annonciert, weil eine „rein und natürlich“ (ebd.) entwickelte Folge erst künftig zusammengestellt werden kann, sobald die Phänomene „auf mehr als eine Weise bearbeitet“ (ebd.) sein werden. Nach den 24 Thesen der Rekapitulation, die je auf unterschiedliche Paragraphen verweisen und dabei eine alternative Folge der *Beiträge* nahelegen, deutet der 73. Paragraph die weiteren Versuche an, indem er „einige allgemeine Betrachtungen“ (MA 4.2, 291) auf das Ende der Fortsetzung der *Beiträge* verschiebt. Der „Grund zu allem Künftigen“ (ebd.) aber ist in den bisher dargestellten Versuchen schon gelegt; das Gesetz wird „in allen Linsen, Glaskugeln und andern mannigfaltig geschliffenen Gläsern, in Wassertropfen und Dünsten, ja endlich mit dem bloßen Auge“ (ebd.) nur verifiziert werden.

Mit dem fünften und sechsten Abschnitt endet der erste Teil der *Beiträge zur Optik*. Sie setzen die Folge der Versuche nicht fort, sondern stellen die Versuchsanordnung dar. Der fünfte Abschnitt beschreibt den „zu diesen Versuchen nötigen Apparat“ (ebd.) mit besonderem Fokus auf die Karten, während der sechste Abschnitt die Tafeln beschreibt. Der fünfte Abschnitt präsentiert allerdings weniger das multimediale Arrangement, als er es narrativiert und rechtfertigt. Er beginnt im Präteritum mit der Entstehungsgeschichte der *Beiträge*. Denn sobald sich Goethe „vornahm, die Erfahrungen über die Entstehung der prismatischen Farben dem Publikum vorzulegen“ (ebd.), ergreift ihn Sendungsbewusstsein in Form eines Wunsches, „sie so schnell als möglich, wenigstens in [s]einem Vaterlande, bekannt und ausgebreitet zu sehen“ (ebd.). Zur Veran-

³⁷ Zu Goethes Umgang mit Newtons *Opticks* vgl. exemplarisch Steinle 2002.

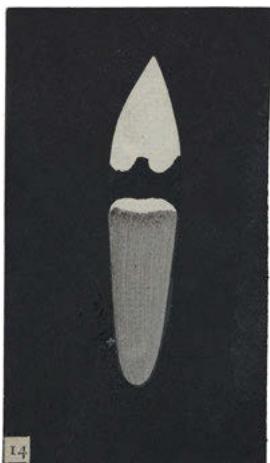


Abb. 13



Abb. 14

schaulichung der Erfahrungen reichen weder Beschreibung noch Kupfer aus, sondern lediglich das Kartenspiel genügt, um sowohl „durch das Anschauen zu überzeugen, als auch ein lebhafteres Interesse zu erregen“ (MA 4.2, 292). Das optische Kartenspiel ist also ein „Evidenz“ (MA 4.2, 293) stiftendes narratives Medium, aber auch schlicht ein verkaufsförderndes Surplus der *Beiträge*. Die Karten sind dabei durch ihre einfache Grundstruktur in Schwarz und Weiß „ins Unendliche [zu] vervielfältigen“ (MA 4.2, 292); die so gewonnenen Gegenstände sind darauf ausgelegt, „von der Konsequenz“ (ebd.) der Goethe’schen Theorie zu überzeugen. Während der 87. Paragraph die 14. Karte (s. Abb. 13) und ihre Lösungskarte (s. Abb. 14) erklärt, die in der Versuchsreihe „nicht Platz nehmen konnte“ (MA 4.2, 295), aber „zur Belustigung“ (ebd.) durchaus angestellt werden darf, gibt der 88. Paragraph schließlich eine Art narrativiertes Glossar, das in einer Liste endet, welche die Positionierung des Prismas genauer beschreibt. In dieser nachgetragenen Anleitung zeigen die *Beiträge* abermals, dass sie keineswegs mit einer linearen Lektüre kalkulieren, sondern über Querverweise alternative Folgen anbieten.

Der als zweites Stück überschriebene zweite und letzte Teil der *Beiträge* ändert das multimediale Arrangement, indem nun statt Spielkarten eine große – und im Gegensatz zu den meisten Spielkarten – kolorierte Tafel und ein Kupfer beigegeben werden.³⁸ Die Nummerierung der Abschnitte schließt an den ersten Teil an, sodass der siebte Abschnitt mit der „Beschreibung eines großen

³⁸ Zur Tafel vgl. Rehm 2012.

Prisma[s]“ (MA 4.2, 299) beginnt. Die Veränderung des Erfahrungsapparats der *Beiträge* begründet sich im Misserfolg des ersten Teils. Denn die dafür nötigen „Prismen [sind] beinahe gänzlich aus dem Handel verschwunden“ (MA 4.2, 300) und die Erfahrungen deshalb für den Großteil der Zielgruppe nur in der Beschreibung und in den Lösungskarten zu erfahren. Deshalb ist der siebte Abschnitt weniger die Beschreibung eines Prismas als vielmehr eine mit einer Abbildung (vgl. MA 4.2, 314) unterstützte Bauanleitung der „einfache[n] Maschine“ (MA 4.2, 300) eines Wasserprismas.

Der folgende achte Abschnitt lässt aufgrund seines Titels – „Von den Strahlungen“ (MA 4.2, 301) – vermuten, dass es hier um Newtons optische Theorie gehen soll, wie die *Beiträge* in ihrem ersten Teil angekündigt haben (vgl. MA 4.2, 288). Diese Vermutung lösen die *Beiträge* aber nicht ein, sondern sie werden an dieser Stelle definitorisch, indem sie Strahlung als Phänomen der physischen Farben definieren, „ohne noch irgend auf die Ursache desselben deuten zu wollen“ (MA 4.2, 302). Im Folgenden aber werden die so definierten „farbigen Erscheinungen an den Rändern“ (ebd.) situieren und affirmieren damit das Gesetz, das die *Beiträge* selbst im ersten Teil aufgestellt haben. Doch sowohl mit Strahlung als auch mit Rand meint der zweite Teil nicht dasselbe wie der erste: also nicht den Newton'schen Lichtstrahl oder den Rand zwischen schwarzen und weißen Flächen, sondern die Ränder zwischen den prismatisch erzeugten Farben. Die folgenden beiden Abschnitte untersuchen anhand der beigelegten Tafel graue und farbige Flächen; sie sind im Gestus ebenso affirmativ wie der vorangegangene Abschnitt und begrifflich nicht schärfer.

Im neunten und letzten Abschnitt der *Beiträge* unternehmen sie eine vorläufige Schließung, indem sie die Farben nochmals dezidiert als subjektiv klassifizieren, weil sie „in dem Auge des Beobachters“ (MA 4.2, 312) entstehen. Die Grunderfahrung, die diese Farben sehen lässt, besteht aus „zwei entgegengesetzte[n] Ränder[n]“ (ebd.), die „sämtliche prismatische Farben“ (ebd.) erzeugen. Dass dieser Rekurs auf einen einzigen Versuch nicht gegen die Komplexität der *Beiträge* spricht, will der Text mit Vergleichen zu Mathematik und Geographie bzw. Navigation veranschaulichen, um nochmals sein Verfahren zu postulieren:

Ein solches Gesetz kann gefunden, deutlich gemacht und tausendfältig angewendet werden, ohne daß man eine theoretische Erklärungsart gewählt oder gewagt hat.

Darf ich mir schmeicheln, in einer so durchgearbeiteten Materie, als die Lehre von den Farben ist, etwas Nützliches und Zweckdienliches zu leisten: so kann ich es nur alsdann, wenn ich die vielen Versuche, welche bezüglich auf Entstehung der Farben von so vielen Beobachtern angestellt worden und die überall zerstreut liegen, zusammenbringe, und sie nach ihrer natürlichen Verwandtschaft ohne weitere Rücksicht in Ordnung stelle. (MA 4.2, 312 f.)

Wenn die *Beiträge* ihr Verfahren selbst als dezidiert untheoretisch beschreiben, so sind sie aber – wie meine Analyse gezeigt hat – von metaleptischen Verfahren abhängig. Dass das hier formulierte Ziel der Reihenbildung nicht nur weitere Texte ankündigt, sondern auch das eigene Verfahren mithilfe rhetorischer Fragen zu rechtfertigen sucht, zeigt die narrative Schließung. Die heraufbeschworene natürliche Ordnung ist noch keineswegs gefunden, sondern bleibt Desiderat. Die Schließung der *Beiträge* hängt somit von einer Präsupposition ab: „Man wird mir verzeihen, wenn ich nicht gleich anzeige, woher ich sie [die Versuche] nehme, wo und wie sie bisher vorgetragen worden, wie man sie zu erklären gesucht und ob sie dieser oder jener Theorie günstig scheinen.“ (MA 4.2, 313) Die *Beiträge* verzichten in der Darstellung ihrer Versuche weitgehend auf Belege und Theorien und verlassen sich ganz auf ihr multimediales Arrangement. Als eine Art Nachwort enden die *Beiträge* nach dem Fazit – analog zu den Spielkarten des ersten Teils – mit einer Erklärung der Kupfertafel.

Bis 1810 veröffentlicht Goethe keine weitere Untersuchung zu seinen Farbstudien, obwohl verschiedene Texte gerade für die Zeit von 1792 bis 1795 eine intensive Tätigkeit hierzu nahelegen (vgl. MA 4.2, 315–441). Im mit *Blendendes Bild* überschriebenen Text zeigt sich ein deutlich anderes Verfahren, als es die *Beiträge zur Optik* veranschlagen, was auch mit dem veränderten Gegenstand zu tun hat, der nochmals an Subjektivität gewonnen hat. Denn nun beschäftigen den Text nicht mehr die als physische Farben bezeichneten Phänomene, sondern die in der *Farbenlehre* als physiologisch bezeichneten und prominent an den Anfang der Abhandlung gestellten Farben. Diese entstehen nun völlig im Auge als Nachbilder.³⁹

Erster Versuch

Er ward in einer dunkeln Kammer angestellt, welche nicht ganz verfinstert war, sondern in welcher man die Gegenstände, besonders eine weiß aufgestellte Tafel, noch deutlich unterscheiden konnte. Ich ließ durch die Öffnung des Ladens auf ein horizontal liegendes weißes Papier das Sonnenlicht fallen [...]. Nach eröffnetem Schieber sah ich fünf Sekunden starr auf den erleuchteten Raum, schloß darauf den Schieber und sah gleichfalls starr auf die weiße Tafel. Es erschien mir sogleich daselbst das Spektrum [...]. (MA 4.2, 438)

Die Farben erscheinen also nicht mehr durch ein Prisma an den Rändern verschiedenfarbiger Flächen, sondern im Auge des Betrachters, der hier nur in der ersten Person Singular von seinen subjektiven Erfahrungen berichten kann. Die kurze Reihe von vier Versuchen unterscheidet sich dementsprechend signifi-

³⁹ Jonathan Crary setzt Goethe mit Schopenhauer an den Beginn des subjektiven Sehens, geht aber weder auf die *Beiträge zur Optik* noch auf das *Blendende Bild* ein. Vgl. Crary 1996, 75–105.

kant von der Versuchsreihe der *Beiträge*. Die Versuche sind keine Anleitungen mehr, sondern Wahrnehmungsprotokolle im Präteritum mit relativ genauen Zeitangaben, die extradiegetisch-homodiegetisch Erfahrungen fixieren, auf ihre Wiederholbarkeit achten und dabei Regelmäßigkeit andeuten, aber noch auf kein Gesetz schließen. Zeitlichkeit spielt deshalb eine so große Rolle, weil die Phänomene einen bestimmten Ablauf und nur eine begrenzte Dauer haben, wovon die den Versuchsprotokollen vorangestellte Liste Auskunft gibt, die unterschiedliche Zeitangaben miteinander in Verbindung setzt.⁴⁰

Dieser kurze Text ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, vor allem aber weil er genau die Versuchsanordnung in Anschlag bringt, welche die *Beiträge zur Optik* als Ziel formulieren. Denn der Aufbau zeigt erstaunliche Ähnlichkeit mit der Ankündigung im 68. Paragraphen. Hier wird ein Versuchsaufbau beschrieben, „wo ein durch einen Fensterladen in eine dunkle Kammer geworferner Lichtstrahl ein Phänomen zeigt“ (MA 4.2, 287).⁴¹ Was tut das *Blendende Bild* aber mit der so entworfenen dunklen Kammer: Die Versuchsanleitung schließt die Öffnung und findet abermals nicht Newtons Hypothese bestätigt, sondern physiologische Nachbilder. Ohne These freilich publiziert Goethe diese Versuche nicht, sondernbettet sie in den didaktischen Teil seiner Farbenlehre ein, wo sich wieder die aus den *Beiträgen* bekannte Form des auffordernden Konjunktivs finden wird (vgl. MA 10, 36–39). Ein zweiter Aspekt zeigt sich an der Gegenüberstellung des *Blendenden Bildes* mit den *Beiträgen*. Der Text zu den physiologischen Farben inszeniert in seinen Versuchsprotokollen eine Mitsicht, bleibt damit auf die Wahrnehmung und den epistemologischen Horizont des erzählten Ichs beschränkt, um in der vorangestellten Tabelle eine Übersicht herzustellen. Die *Beiträge zur Optik* operieren an keiner Stelle mit dieser Beschränkung der Perspektive. Stets sind die Versuche so angeordnet, dass durch die Reihe von intern fokalisierten Versuchen eine Übersicht produziert wird; stets legen die Verbformen nahe, dass das erzählende Ich mehr weiß und wahrnimmt als das erzählte und experimentierende Ich.

1.4 Zusammenfassung: Farbensehen erzählen – Optik

Die *Beiträge zur Optik* regen trotz gegenläufiger Rhetorik nicht zu eigenen Versuchen an, sondern wiederholen Goethes Versuchsreihe in einer Abhandlung,

⁴⁰ Zum Moment der Zeitlichkeit bei den physiologischen Farben und zu den Implikationen für die Objektivität subjektiver Phänomene vgl. Crary 1996, 103–140.

⁴¹ Dass weitere Karten, die in den ersten beiden publizierten Teilen der *Beiträge zur Optik* keine Rolle spielen, diese Analogie zu produzieren suchen, hat Rehm gezeigt. Vgl. Rehm 2009, 513–518.

in der Erkennen und Erzählen zusammenfallen. Ihre metaleptischen Verfahren sind dabei darauf ausgerichtet, Goethes These zur Farbentstehung zu bestätigen. Sie erreichen dieses Ziel, indem sie auf eine vermittelnde Versuchsanordnung zurückgreifen, wie sie der *Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* formuliert. Dort zeigt sich die doppelte Bedeutung des Versuchs, der nicht nur die titelgebende Vermittlung leistet, sondern von einer bestimmten Form der Mittelbarkeit abhängt. Die Reflexion des narrativen Modus schiebt sich dabei aber vor die im dramatischen Modus entworfene experimentale Anordnung. Denn nur mittelbar kann der naturwissenschaftliche Versuch etwas beweisen. Diese Mittelbarkeit reflektiert der *Versuch* narrativ, indem er – vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ästhetik – drei ‚Rollen‘ des Erzählens vorsieht, an denen sich wiederum das epistemologische Profil der narrativen Funktion zeigt: Künstler, Schriftsteller und schließlich Redner. Als Personifikationen veranschaulichen sie die ästhetische Alternative zum naturwissenschaftlichen Erzählverfahren. Die naturwissenschaftliche Erzählung soll erstens – anders als die Kunst – nicht als Ganzes abgeschlossen sein; sie soll zweitens – anders als die Literatur – einen lückenlosen Text bilden und keine Einfallstore für Einbildungskraft generieren und sie soll drittens – anders als die rhetorisch durchgeformte Rede – keine Verbindungen nahelegen, wo sie keine vollständige Reihe konstituieren kann. Gerade aber die Rhetorik, die mit Witz und Einbildungskraft Verbindungen stiftet, wird schließlich doch in den naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozess integriert, wenn der Gegenstand stimmt: Nicht mehr an einzelnen Versuchen, sondern an der möglichst abgeschlossenen Reihe dürfen sich die sonst so schädlichen Vermögen üben. In seinem ästhetischen Zuschnitt hängt der *Versuch* vom metaleptischen Verfahren des Moduswechsels ab, indem er die Mittelbarkeit seiner eigenen Darstellung schlagartig entschieden erhöht.

Die *Beiträge zur Optik* veranschlagen dasselbe metaleptische Verfahren des Moduswechsels. Sie tun dies auf zwei Ebenen, wobei die erste Ebene nur mit textuellen Verfahren operiert und die zweite Ebene ein multimediales Arrangement bemüht, das aus Text, Spielkarten, Prisma und Beobachter besteht. Auf der ersten Ebene lässt sich ein permanenter Moduswechsel zwischen narrativem und dramatischem Modus konstatieren: In narrativen Kommentaren und Erläuterungen erhöhen die *Beiträge* die Mittelbarkeit ihres Zugriffs auf das Phänomen der Farben, während sie in den Versuchsanleitungen im dramatischen Modus ihre Phänomene erst produzieren. Dabei wechseln sie zwischen nullfokalisierten Kommentaren und intern fokalisierten Farberfahrungen. In der Anordnung der so gerahmten Versuche bleibt nur wenig von der programmatisch bemühten Freiheit der Versuchsanordnung übrig. Sie alle haben ein Ziel: Goethes Theorie der Farben zu bestätigen und Newton als Hauptgegner zu widerlegen. In den Anleitungen zum Farbensehen erfolgt der Einsatz der opti-

schen Spielkarten, die aber sowohl durch ihre narrative Rahmung als auch durch verschiedene Lösungskarten keine offene experimentale Anordnung inszenieren. Das zeigt sich insbesondere an den Stellen, an denen die *Beiträge* mithilfe der Spielkarten Newtons experimentelle Anordnung abzubilden vorgeben, ohne dabei ihre Bedingungen zu erklären oder zu explizieren. Bezeichnenderweise formulieren die *Beiträge* ihr Gesetz in vier Schemata, in denen schließlich der Text selbst mit seiner Bildlichkeit kalkuliert, indem er listenförmige Zuordnungen nahelegt, die Newtons Spektrum umfassen. Nicht zuletzt mit dem *Blendenden Bild* als Kontrastfolie und Urszene der physiologischen Farben zeigt sich im virtuosen Wechsel zwischen narrativem und dramatischem Modus einerseits sowie in der Medienkombination des multimedialen Arrangements andererseits die intrikate Darstellungsweise der *Beiträge*.

2 Die Modi der Literatur: „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“

Moduswechsel sind kennzeichnend für die Stellen der *Beiträge zur Optik*, an denen Erzählen und Erkennen zusammenfallen: Das Objekt der Erkenntnis hängt vom Subjekt des Erkennens ab. Auch für die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, die in sechs Teilen in den *Horen* des Jahrgangs 1795 erschienen sind, ist das metaleptische Verfahren des Moduswechsels konstitutiv, das die narrative als epistemologische Funktion von Erzählungen entlarvt. Erzählungen stellen ihre Ereignisse nicht einfach dar, sondern sie binden diese Darstellung an ein epistemologisches Organon, was sich in den *Unterhaltungen* an den widerstreitenden politischen Perspektiven zeigt, die durch das Erzählen unterschiedlich vermittelt werden. Dabei sind politische Fragen aus den *Horen* – wie Schillers berühmte Ankündigung expliziert – eigentlich programmatisch ausgeschlossen.¹ Nichtsdestotrotz führen die *Unterhaltungen* den politischen Streit in die Zeitschrift ein, allerdings ohne sich klar auf eine Seite zu schlagen. Denn Moduswechsel und Fokalisierungswechsel erlauben keine Übersicht; diese mangelnde Übersicht der einleitenden Rahmenerzählung kritisiert Schiller neben dem politischen Thema in seinem Brief an Goethe vom 29. 11. 1794. Wie auch bezogen auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bemängelt er dabei insbesondere, dass der Leser „zu wenig auf einmal zu übersehen“ (MA 8.1, 40) bekommt und deshalb „die notwendigen Beziehungen des Gesagten auf das Ganze“ (ebd.) nicht angemessen bestimmen kann. Diese Orientierungslosigkeit ist also zu einem guten Teil auf die narrative Struktur zurückzuführen, die zu „AuslegungsSucht“ (MA 8.1, 41) reizt, statt Übersicht – und politische Positionierung – zu bieten.

Dass die *Unterhaltungen* tatsächlich zu Interpretationen anregen, zeigt die – abgesehen von der stets umfangreichen Diskussion des *Märchens* – erst kürzlich intensivierte Forschung, welche die *Unterhaltungen* größtenteils als eine Schule der Entzagung liest, die als Schwellentext von Goethes Frühwerk auf sein Spätwerk verweisen.² Im Kontext meiner Überlegungen soll es dagegen um die Momente gehen, welche die Übersicht erschweren und die ich auf metaleptische

1 Die Frage nach den verschiedenen ästhetischen Programmen von Goethe und Schiller hat die Forschung bezogen auf die *Unterhaltungen* intensiver beschäftigt. Vgl. Witte 1984; Reinhart 2003; Clement 2010, 243.

2 Vgl. Zumbusch 2012, 303; Oesterle 2001, 185. Einen Überblick über die ältere Forschung samt der asymmetrischen Aufmerksamkeit, die das *Märchen* gegenüber dem Rest der *Unterhaltungen* erfahren hat, gibt der Eintrag zu den *Unterhaltungen* im Goethe-Handbuch. Vgl. Bauschinger 1997, 242–248.

Verfahren zurückföhre. Denn genau an den Störungen der Übersicht zeigen die *Unterhaltungen*, dass die narrative Funktion eine epistemologische Funktion ist. Mit dem hier entwickelten narratologischen Ansatz lässt sich argumentieren, dass die *Unterhaltungen* in ihrer narrativen Struktur die motivischen Variationen des Entzagens konterkarieren. Denn der Entzagnung auf der Motivebene der verschiedenen Erzählebenen steht nämlich ein ausuferndes Erzählen entgegen, das sich dezidiert nichts versagen kann und deshalb zu keinem Ende und keiner normativen wie narrativen Schließung kommt, sondern die narrative Struktur der Erzählreihe im *Märchen* suspendiert.³ Mit dem Modell der Metalepse greife ich nochmals auf den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller zurück, in dem Goethe den Übergang zur letzten metadiegetischen Erzählung der *Unterhaltungen* im Brief vom 21. 8. 1795 als „Übersprung“ (MA 8.1, 101) ankündigt. Dieser Übersprung ist ein erstes Indiz für die Paralipsen, welche die *Unterhaltungen* als metaleptische Verfahren nicht nur am Rande des *Märchens* kennzeichnen, sondern als Übersprünge von narrativer Information strukturbildend sind. Die Lücken der erzählten Welt werden über Moduswechsel – also Distanzmanagement und Perspektivsteuerung – markiert und treten zunächst in der einleitenden Rahmenerzählung und schließlich an den Grenzen aller metadiegetischer Erzählungen auf,⁴ so sind sie für die gesamte narrative Struktur konstitutiv und führen zur Grundsatzreflexion eines Erzählers, das widerstreitende Meinungen narrativ verbindet, ohne sie zu synthetisieren. Dem dominierenden Entzagnungsmotiv, das die Forschung dem Text unterstellt, läuft damit – wie ich zeigen will – die narrative Struktur der *Unterhaltungen* zuwider.

In einem ersten Schritt analysiere ich den politischen Rahmen der ersten intradiegetischen Ebene, der für eine Novellensammlung ungewöhnlich viel Raum einnimmt (2.1).⁵ Dort lässt sich anhand der verschiedenen Moduswechsel zeigen, dass sich die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstantz sukzessi-

³ Dabei knüpfe ich an die – allerdings nicht auf die narrative Struktur abzielende – Feststellung von Zumbusch an, dass die Entzagnung der *Unterhaltungen* einen „Doppelsinn“ besitzt. Zumbusch 2012, 304.

⁴ Die Benennung folgt hier Genette 1998, 249–256. Dass das Attribut metadiegetisch für Erzählung unter den funktionalen Gesichtspunkten der Stimme, wie sie im systematischen Kapitel erläutert werden (siehe Kap. I.1.2), durchaus problematisch ist, sei hier betont. Denn der Platz der Erzählungen im diegetischen Rahmen legt eigentlich nahe, dass sie ebenfalls intradiegetisch sind – im Gegensatz zur extradiegetischen Rahmenerzählung. Nicht umsonst greift Genette auf das durchaus fragwürdige Sprechblasenmodell zurück (Genette 1998, 250), um diese Ebenen als Rahmungen zu veranschaulichen.

⁵ Dass die *Unterhaltungen* überhaupt als Novellensammlung rezipiert werden, hat eine lange Tradition. Vgl. exemplarisch Müller 1969, 162; Kunz 1973, 29–32; Neumann 1984; Schlaffer 1993, 50; Müller 2001a, 97.

ve zurückzieht, bis sie von einem intradiegetischen Erzähler abgelöst wird, der aber die Lücke der politischen Positionierung nicht füllen wird. Dieser Erzähler handelt tatsächlich als Arrangeur, der seine Erzählungen programmatisch rahmt und die gesellige Gemeinschaft der titelgebenden Ausgewanderten in ihren Erzählungen und Deutungen steuert. In einem zweiten Schritt untersuche ich die metadiegetischen Erzählungen, die nicht nur verschiedene Motive und Erzählgenres variieren (2.2). Vielmehr bilden sie eine Stufenfolge des Erzählers, die auf der Suche nach der perfekten Erzählform mit verschiedenen Erzählverfahren experimentiert. In einem dritten Schritt analysiere ich schließlich das *Märchen*, das die *Unterhaltungen* in der Logik ihrer seriellen Publikationsform einerseits fortsetzt, andererseits aber auch beendet (2.3). Diese Mehrdeutigkeit bezogen auf die Struktur der gesamten *Unterhaltungen* reflektiert das *Märchen* durch verschiedene Figurationen des Fortsetzens und Schließens, die gleichzeitig semantische Unterbestimmtheit und narrative Überbestimmtheit erzeugen.

2.1 Diegetische Struktur: Politische Rahmungen und narrative Übersprünge

Vor allem die jüngere Forschung hat herausgestellt,⁶ dass die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* das Leistungsprofil des Erzählers reflektieren. Angesichts ihrer Handlung und der abundanten intertextuellen Bezüge auf novelistische Traditionen ist dies nicht verwunderlich, angesichts der politischen Umstellung im Rahmen – etwa gegenüber der Pest als initialer Katastrophe im *Decamerone* – allerdings auch keineswegs selbstverständlich.⁷ Dieser diegetische Rahmen erscheint zunächst relativ einfach zu rekapitulieren: Eine Gruppe linksrheinischer Adeliger flieht vor den Revolutionstruppen auf die rechte Rheinseite und lässt sich – als sich das Glück gegen die französische Armee stellt – auf einem Landgut unweit des Rheins und der linksrheinischen Kampfhandlungen nieder, um in der Hoffnung auf baldige Rückkehr die weiteren Ereignisse abzuwarten. Durch die unterschiedlichen politischen Einstellungen der Ausgewanderten kommt es zu Spannungen, die eine veritable Krise ihrer

⁶ Vgl. Müller 2001a; Kleinschmidt 2011, bes. 97 f.; Zumbusch 2012, 304 f.; Eriksson 2013; Strohmaier 2013, bes. 214–223.

⁷ Zumbusch hat mit Verweis auf die *Reisen der Söhne Megaprazons* darauf hingewiesen, dass Krankheit und Politik im Diskurs der Zeit durchaus assoziiert sind und dass die französische Revolution als ‚Zeitfieber‘ therapiebedürftig semantisiert wird. Vgl. Zumbusch 2012, 300. Zu strukturellen Analogien zwischen dem *Decamerone* und den *Unterhaltungen* vgl. Auer 2015, 159–164.

Gemeinschaft – in den Begriffen der *Unterhaltungen* wie der Novellentheorie: ihrer Geselligkeit⁸ – nach sich ziehen. Dieser Krise wird mit der Aufstellung verschiedener programmatischer Regeln für die Erzählungen begegnet, mit denen sich die Gesellschaft unterhält und die ihre Gemeinschaft sichern sollen. Bereits der extradiegetische Einsatz des Erzählers ist dabei keineswegs unproblematisch. Denn er ist weniger Antwort als vielmehr Symptom einer handfesten Krise, die sich sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Darstellungsseite zeigt. Genau in dieser Umstellung besteht mein Argument: Die Erzählprogramme und die ihnen folgenden metadiegetischen Erzählungen sind keine unterhaltend-eskapistische Antwort auf die politische Krise, sondern sind mit ihr strukturell aufs Engste verbunden. Das zeigt sich weniger in motivischen Kongruenzen als vielmehr in formalen Strukturanalogen zwischen Intradiegese und Metadiegesen in Form von Ebenensprüngen, die durch Moduswechsel ausgelöst werden.⁹ Bevor diese Sprünge anhand der einzelnen metadiegetischen Erzählungen analysiert werden können, ist die intradiegetische Ebene zu diskutieren.

Die *Unterhaltungen* zeichnen sich in ihrem Rahmen durch eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz aus, die von der politischen Krise mit dominanter Nullfokalisierung erzählt. Nichtsdestotrotz ist dieses Erzählen keineswegs objektiv und frei von normativen Stellungnahmen, sondern situierbar und vor allem normativ gebunden, was der Beginn der *Unterhaltungen* zeigt:

In jenen unglücklichen Tagen, welche für Deutschland, für Europa, ja für die übrige Welt die traurigsten Folgen hatten, als das Heer der Franken durch eine übelverwahrte Lücke in unser Vaterland einbrach, verließ eine edle Familie ihre Besitzungen in jenen Ggenden und entfloß über den Rhein, um den Bedrängnissen zu entgehen, womit alle ausgezeichnete Personen bedrohet waren, denen man zum Verbrechen mache, daß sie sich ihrer Väter mit Freuden und Ehren erinnerten, und mancher Vorteile genossen, die ein wohldenkender Vater seinen Kindern und Nachkommen so gern zu verschaffen wünschte. (MA 4.1, 436)

Die Erzählung lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, auf welcher Seite der Auseinandersetzung – der historische Hintergrund der Koalitionskriege lässt sich leicht rekonstruieren¹⁰ – ihre Sympathien liegen; ihre Situierung in „un-

⁸ Vgl. Aust 2012, 4 f. Zu den Klassifikationsproblemen der *Unterhaltungen* als Novellensammlung vgl. ebd., 92–94.

⁹ Unter den theoretischen Voraussetzungen der Grice'schen Kommunikationsmaximen und dementsprechend mit anderen Ergebnissen als meine Arbeit untersucht Alexandra Strohmaier diesen Moduswechsel als Bruch mit der Maxime der Modalität und stellt so die einschlägige Verbindung der *Unterhaltungen* zu *Die guten Frauen* her. Vgl. Strohmaier 2013, bes. 219 f.

¹⁰ Vgl. MA 4.1, 1067.

ser[em] Vaterland“ wird unmittelbar in der Reihung von Deutschland, Europa, Welt im Tricolon klimaktisch universalisiert. Zugleich ist es keine beliebige Gruppe von adeligen Exilierten, sondern dezidiert eine Familie, was die Erzählung sofort auf die genealogischen Fragen von Erbschaft und Geburt bringt. Die eigentliche Bedrohung der Revolution richtet sich in dieser normativen Perspektive nicht gegen den Adel als einen Stand, sondern gegen eine Familie und ihre Möglichkeiten, im Modell des „wohldenkende[n] Vater[s]“ seinen Nachkommen „Vorteile“ zu vererben.

Bezeichnenderweise wird diese Position im folgenden Absatz von einer Frau ausgefüllt. Das Familienoberhaupt in Gestalt der Baronesse von C. ist zwar eine „Witwe in mittlern Jahren“ (ebd.), aber „als eine treffliche Hausmutter“ (ebd.) angesichts der gleichwohl stets von Kontingenzen bedrohten Bedingungen der Flucht keineswegs überfordert.¹¹

Nun mußte sie sich unerwartet als Führerin einer kleinen Karawane darstellen und wußte auch diese zu leiten, für sie zu sorgen und den guten Humor, wie er sich zeigte, in ihrem Kreise, auch mitten unter Bangigkeit und Not zu *unterhalten*. Und wirklich stellte sich bei unsrem Flüchtlingen die gute Laune nicht selten ein, denn überraschende Vorfälle, neue Verhältnisse gaben den aufgespannten Gemütern manchen Stoff zu Scherz und Lachen. (MA 4.1, 436, Herv. SM)

Neben der exotistischen Metapher, die den distanzierten und ironischen Ton der extradiegetischen Erzählinstanz markiert, ist vor allem die Einführung der titelgebenden Unterhaltungen bezeichnend. Denn die erste Nennung markiert die Mehrdeutigkeit des Verbs ‚unterhalten‘, das nicht etwa in der heute weiterverbreiteten und im Grimm’schen Wörterbuch formulierten Bedeutung von jemanden „mit angenehmer Unterredung [...] beschäftigt halten, (angenehm) beschäftigen“ gebraucht wird, sondern im ‚Erhalten‘ des „guten Humor[s]“ (ebd.).¹²

Die Ausgewanderten zu unterhalten, ist damit die Aufgabe der Baronesse. Dass mit Humor mehr als gute „Stimmung“ (MA 4.1, 1067) gemeint ist, zeigt sich an dem folgenden Erzählerbericht und dem anschließenden Kommentar. Denn ein merkwürdiges Paradox kennzeichnet die Flucht über den Rhein: dass „diese traurige[n] Zustände lustiger wurden, als eine vorsätzliche Lustreise ehemals hatte werden können“ (MA 4.1, 437). Dieser gar durch den Indikativ des Hilfsverbs ‚hatte‘ verstärkte Übersprung des Traurigen ins Komische scheint begründungsbedürftig; die Erzählung rekurreert kommentierend auf Literatur, genauer auf das Drama,

11 Zur Rolle des Zufalls vgl. Auer 2015; Zumbusch 2012, 309 f.

12 URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=unterhalten> [31. 08. 2018].

um die erzählte Welt im Vergleich zu bebildern und zu erläutern. In diesem Vergleich wird die (Ver)Fassung der *Unterhaltungen* aus dem politischen Kontext der Zeit und dem affektiven Bereich der Figurenpsychologie in einen explizit poetologischen Bereich verschoben. Die Frage der Fassung wird auf diese Art und Weise zu einer Formfrage. Dass dabei ausgerechnet das Drama zum Bildspender avanciert, zeigt die Formulierung des Leistungsprofils des Erzählers *ex negativo*:

Denn wie wir manchmal in der Komödie eine Zeitlang ohne über die absichtlichen Possen zu lachen, ernsthaft zuschauen können, dagegen aber sogleich ein lautes Gelächter entsteht, wenn in der Tragödie etwas Unschickliches vorkommt: so wird auch ein Unglück in der wirklichen Welt das die Menschen aus ihrer Fassung bringt gewöhnlich von lächerlichen, oft auf der Stelle, gewiß aber hinterdrein, belachten Umständen begleitet sein. (MA 4.1, 437)

Beschrieben wird weniger eine Inversion als ein asymmetrischer Vergleich, der eine metaleptische Übertragung ohne Zwischenschritt inszeniert: Die Tragödie wie das „Unglück in der wirklichen Welt“ sind anfälliger für uneigentliche Elemente als die Komödie.¹³ Entscheidend ist die ‚Fassung‘, die das Unglück gefährdet; denn sie verbindet als tertium comparisonis Mensch und dramatische Gattung im – zugegeben abenteuerlichen – Vergleich, wenn beide aus der Fassung geraten.¹⁴ Das Lachen ist die Reaktion sowohl des Zuschauers in der Tragödie als auch des Menschen im Unglück der „wirklichen Welt“, allerdings mit gegensätzlichem Effekt: Während das Lachen der Tragödie die Fassung völlig zerstört, gewinnen die Menschen im Unglück durch das Lachen ihre Fassung erst wieder. Allerdings ist dieser Effekt dezidiert erst „hinterdrein“ gewiss, was – hier wechselt die Gattungstheorie ihre Systemstelle – auf eine bestimmte, nämlich narrative Vermittlung der komischen Elemente inmitten des erlebten Unglücks verweist. Denn erst das spätere Erzählen von den lächerlichen Umständen kann im Unglück der wirklichen Welt die Fassung durch Lachen wiederherstellen. Der einer Affektäußerung des Lachens als Disposition zugrundeliegende Humor weist deshalb auf das eigentliche Ziel der *Unterhaltungen* hin:¹⁵

¹³ Dabei knüpfe ich durchaus an das an, was Zumbusch unter der Ansteckungsgefahr des „Zeitfieber[s]“ semantisiert, wenngleich ich die zugrundeliegende narrative Struktur beschreibe. Zumbusch 2012, 300.

¹⁴ Zum Begriff der Fassung und zur Verfassung der geselligen Gemeinschaft vgl. Auer 2015, bes. 166–169. Den hier in den Blick genommenen dramatischen Vergleich vernachlässigt Auer dabei allerdings, wenngleich er den Rahmen der *Unterhaltungen* durch das Wortfeld grundlegend destabilisiert sieht.

¹⁵ Vgl. dazu den entsprechenden Eintrag im DWB; URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=humor> [31.08.2018].

die Wahrung der Fassung. Dementsprechend ist es nur konsequent, wenn alle Figuren, die fast wie in einem Personenverzeichnis als Teile des Flüchtlingszugs aufgeführt werden, zunächst ihre Fassung verlieren. So kennt Luise, die älteste Tochter der Baronesse, bei der Flucht weder sich selbst, noch erkennt sie mehr ihren Verlobten. Die Fassungslosigkeit der Figuren ordnet die extradiegetische Erzählinstanz kommentierend ein und rahmt sie auch normativ.

Das zeigt sich an der Beschreibung von Karl, dessen politische Ansichten der übrigen Gesellschaft und der Erzählung zuwiderlaufen, weil er sich „von der blendenden Schönheit [hat] verführen lassen, die unter dem Namen Freiheit sich erst heimlich, dann öffentlich so viele Anbeter zu verschaffen wußte [...]“ (MA 4.1, 438). Karl ist also Anhänger der revolutionären Ideale und trotzdem Teil der Ausgewanderten. Der Vergleich, den die *Unterhaltungen* heranziehen, um Karl zu beschreiben, ist dabei bezeichnend. Denn auch hier erklärt ein Erzählerkommentar, dass sowohl die Idee der Freiheit als auch die „Leidenschaft“ (ebd.) der Liebe die normative Hierarchie gefährdet. Besonders gefährdet sie den eingangs so betont bedrohten Wert der Familie. Denn „Eltern, Verwandte und Freunde werden uns fremd indem wir uns etwas zueignen, das uns ganz ausfüllt und uns alles übrige fremd macht“ (ebd.). Die Aufgabe des Erzählerkommentars erschöpft sich hier nicht darin, die psychologische Disposition der Figuren zu erläutern; er gibt einen genauen normativen Rahmen vor, indem er die Figuren situiert. Karl ist dabei klar derjenige, der „die Zufriedenheit der Gesellschaft“ (ebd.) durch seine Gespräche gefährdet und stört. Zugleich wird er zum diskursiven Zentrum der *Unterhaltungen*, an dem sich die anderen Figuren in ihrer politischen wie familialen Positionierung abarbeiten müssen:

Friedrich hatte sich schon einmal mit ihm überworfen und ließ sich in der letzten Zeit gar nicht mehr mit ihm ein. Die Baronesse wußte ihn auf eine kluge Weise wenigstens zu augenblicklicher Mäßigung zu leiten; Fräulein Luise machte ihm am meisten zu schaffen, indem sie, freilich oft ungerechter Weise, seinen Charakter und seinen Verstand verdächtig zu machen suchte. Der Hofmeister gab ihm im Stillen recht; der Geistliche im Stillen unrecht und die Kammermädchen [...] hörten ihn gerne reden [...]. (MA 4.1, 438 f.)

In dieser Liste der Hauptfiguren wird klar, dass sie sich – egal in welcher Weise – zu Karl verhalten müssen.

Davon nicht ausgenommen ist der Geheimerat von S. samt Familie, der auf dem rechtsrheinischen Gut der Baronesse ankommt. Auch er steht – in Diensten eines Fürsten – auf Seiten der deutschen Koalitionstruppen und avanciert zu einer Spiegelfigur der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanz. Denn analog zum Beginn der *Unterhaltungen* wird seine politische Haltung mit einem identifikatorischen Tricolon eingeführt:

Sein Fürst, das Land, er selbst hatten viel durch den Einfall der Franzosen gelitten; er hatte die Willkür der Nation, die nur vom Gesetz sprach, kennen gelernt und den Unterdrückungsgeist derer die das Wort Freiheit immer im Munde führten. (MA 4.1, 440f.)

In diesem Tricolon zeigt sich dieselbe politische Positionierung wie am Anfang der Erzählung, auch wenn der Erzählerkommentar dem Geheimerat durchaus ein „hypochondrische[s] Gemüte“ (MA 4.1, 441) und Leidenschaft im Urteilen attestiert, was sich bezogen auf Karl als fatal für die gesellige Gemeinschaft herausstellen wird. Als sich die politische Situation mit der Blockade von Mainz schließlich zuspitzt, kommt es zum Eklat und zum Disput „mit ungebundener Leidenschaft“ (MA 4.1, 442). An dieser Stelle wechselt die Erzählung zum ersten Mal über längere Passagen in den dramatischen Modus, indem sie das Streitgespräch zwischen dem Geheimerat und Karl in direkter Rede wiedergibt und sich so einer Bewertung wie Positionierung entzieht. Nach den längeren Eingangsäußerungen der beiden Kontrahenten (vgl. MA 4.1, 442f.) schaltet die Erzählung wieder in den Gesprächsbericht um, um den Streit schließlich in indirekter Rede abzubilden:

Der Geheimerat behauptete dagegen, es sei lächerlich zu denken, daß die Franzosen nur irgend einen Augenblick, bei einer Kapitulation oder sonst für sie sorgen würden, vielmehr würden diese Leute gewiß in die Hände der Alliierten fallen und er hoffe sie alle gehangen zu sehen.

Diese Drohung hielt Karl nicht aus und rief vielmehr: er hoffe, daß die Guillotine auch in Deutschland eine gesegnete Ernte finden und kein schuldiges Haupt verfehlten werde. Dazu fügte er einige sehr starke Vorwürfe, welche den Geheimerat persönlich trafen und in jedem Sinne beleidigend waren. (MA 4.1, 444)

Welcher Art diese Vorwürfe waren, die Karl – nachdem sie sich gegenseitig Galgenstrick und Guillotine an den Hals gewünscht haben – an den Geheimerat richtet, verschweigt die Erzählung in einer Ellipse, woraufhin letzterer sich aus der „Gesellschaft [zu] entfernen“ (MA 4.1, 444) genötigt sieht.

Hier ist die gesellige Gemeinschaft temporär still gestellt: „Die Gesellschaft schwieg.“ (MA 4.1, 445) Dieses Stillschweigen führt nicht zum Abbruch des Erzählens: Die Erzählinstanz kompensiert das Schweigen im narrativen Modus und beschreibt die Abreise im Erzählerbericht und im Gesprächsbericht. Nach der Abreise des Geheimerats und seiner Familie wirft die Baronesse Karl vor, dass sie durch sein Verhalten nicht nur die Gesellschaft ihrer langjährigen Freundin missen muss, sondern darüber hinaus auch dass der gesamten geselligen Gemeinschaft nun „die Unterhaltung ihres Gatten“ (MA 4.1, 446) fehlt, der vor allem die Gabe hat, sein „unerschöpfliches“ (ebd.) Wissen in gute, ja unterhaltsame Geschichten zu verpacken. Mit diesem Bruch der geselligen Gemeinschaft korrespondiert ein eklatanter Moduswechsel. Nachdem die Erzählung bei

der Darstellung des Streitgesprächs noch alle Register der Vermittlung von Figurenrede gezogen hat, zieht sie sich nun auf einen radikalen dramatischen Modus zurück, der nicht einmal mehr moderierende *verba dicendi* kennt, sondern – ähnlich einem dramatischen Text – nur noch die Figurennamen ihrer Rede kursiv voranstellt. Mit der Krise der Geselligkeit korrespondiert also bereits auf der Darstellungsebene eine Krise des Erzählers, wo die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz die Fassungslosigkeit der Figuren nicht mehr zu kompensieren vermag, sondern selbst ihre Fassung verliert.

Dieser Rückzug der Erzählinstanz wird durch das erste Erzählprogramm der *Unterhaltungen* reflektiert, indem die Baronesse dieses zunächst als Befehl und Forderung, dann abgeschwächt als „Rat“ und „Bitte“ (MA 4.1, 447) formuliert. In Rückbesinnung auf „gesellige Bildung“ (MA 4.1, 448) und „gesellige Schonung“ (MA 4.1, 449), welche die Baronesse in der Zurechweisung Karls selbst noch gebrochen hat (vgl. MA 4.1, 446), wird ein „Gesetz“ etabliert, dass aus der Gesellschaft „gänzlich alle Unterhaltung über das Interesse des Tages [zu] verbannen“ (MA 4.1, 450) ist. Das oberste Ziel der Unterhaltungen ist dabei klar die Selbsterhaltung der geselligen Gemeinschaft: „lehrreich, nützlich und besonders gesellig zu sein“ (ebd.) wird zur Maxime.¹⁶ Das Erzählprogramm der Baronesse regelt also zunächst die Inhalte der Unterhaltung, das somit zwar Reiseberichte, Geschichte, Philosophie und Naturkunde als mögliche Gegenstände absteckt (vgl. ebd.), aber vor allem widerstreitende politische Meinungen ausschließt.

Doch dieses Programm ist insofern nur bedingt gültig, als mit dem Geistlichen der intradiegetische Erzähler der meisten nun folgenden metadiegetischen Erzählungen fehlt: Er hat – auf „einem langen Spaziergang“ (MA 4.1, 451) – weder dem Eklat noch der programmatischen Lösung beigewohnt. In seiner daher notwendigen narrativen Wiederholung wird das Programm aber variiert. Diese Variation wird bisher meist als Begründung eines novellistischen Erzählprogramms gedeutet, was vor allem an der programmatischen Reformulierung des Neugheitswerts einer Erzählung liegt:¹⁷ Denn „[n]ur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt und unsre Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt, unser Gefühl nur leicht berührt und unsern Verstand völlig in Ruhe lässt“ (MA 4.1, 452). Reflexionsloses Erzählen ohne Bezug zu den sich Unterhaltenden – also ohne Gefahr die gesellige Gemeinschaft zu gefährden – scheint zum Zwecke „ewiger Zerstreuung“ (ebd.) die Konversation zu bestimmen und bildet unüber-

¹⁶ Zu den Implikationen dieses Modells von Geselligkeit und allgemeinerer Verortungen vgl. Peter 1999, bes. 304; Kiefer 2001; Scialdone 2014.

¹⁷ Vgl. Neumann 1984; Schlaffer 1993, 50.

sehbar zugleich das entschiedene Feindbild des intradiegetischen Erzählers. Die Rekonfiguration des Erzählprogramms durch den Geistlichen nimmt nämlich indirekt einen zweiten Ausschluss vor: Nicht nur das „Interesse des Tages“ (MA 4.1, 450), sondern eben das, was „Tück- und Schadenfreude“ (MA 4.1, 452) fördert. Glücklicherweise hat der Geistliche eine Sammlung von Geschichten, die eben keine „skandalöse Chronik“ (MA 4.1, 453) ist, wie Luise insinuiert. Denn der Geistliche hat ausgewählt:

Zur Übersicht der großen Geschichte fühl ich weder Kraft noch Mut, und die einzelnen Weltbegebenheiten verwirren mich; aber unter den vielen Privatgeschichten, wahren und falschen, mit denen man sich im Publiko trägt, die man sich insgeheim einander erzählt, gibt es manche die noch einen reineren, schöneren Reiz haben als den Reiz der Neuheit. Manche die durch eine geistreiche Wendung uns immer zu erheitern Anspruch machen, manche die uns die menschliche Natur und ihre innere Verborgenheiten auf einen Augenblick eröffnen, andere wieder, deren sonderbare Albernheiten uns ergötzen. Aus der großen Menge, die im gemeinen Leben unsere Aufmerksamkeit und unsre Bosheit beschäftigen und die eben so gemein sind als die Menschen, denen sie begegnen oder die sie erzählen, habe ich diejenigen gesammelt, die mir nur irgend einen Charakter zu haben schienen, die meinen Verstand, die mein Gemüt berührten und beschäftigten und die mir, wenn ich wieder daran dachte, einen Augenblick reiner und ruhiger Heiterkeit gewährten. (MA 4.1, 453 f.)

Der Geistliche scheint das Erzählprogramm der Baronesse deutlich zu verschärfen, indem er den Zweck der Unterhaltung nicht nur *ex negativo* definiert, sondern eine voraussetzungsreichere Wirkungsästhetik entwirft.

Aber nicht nur Luise scheint nicht zu wissen, worauf der Geistliche mit seiner Sammlung hinauswill. Auch die Erzählung entzieht sich jeglichen Kommentars und wechselt nochmals in den radikalen dramatischen Modus. Weder handelt es sich bei den Erzählungen des Geistlichen um eine „Sammlung lüsterner Späße“ (MA 4.1, 454) noch um eine frömmelnde „Mädchenbachule“ (ebd.), aber der Geistliche weigert sich dennoch beharrlich, seine Geschichten zu klassifizieren oder positiv zu bestimmen. Erst nachdem ihn auch die Baronesse dazu auffordert, gibt er folgende Definition, die wieder auf die intendierte Wirkung der Erzählung abzielt:

Der Alte. Soll ich wiederholen, mein Fräulein: daß dem wohldenkenden Menschen nur dann etwas skandalös vorkomme, wenn er Bosheit, Übermut, Lust zu schaden, Widerwillen zu helfen bemerkt, daß er davon sein Auge wegwendet; dagegen aber kleine Fehler und Mängel lustig findet, und besonders mit seiner Betrachtung gern bei Geschichten verweilt, wo er den guten Menschen in leichtem Widerspruch mit sich selbst, seinen Begierden und seinen Vorsätzen findet, wo alberne und auf ihren Wert eingebildete Toren beschämmt, zurecht gewiesen oder betrogen werden; wo jede Anmaßung auf eine natürliche, ja eine zufällige Weise bestraft wird; wo Vorsätze, Wünsche und Hoffnungen bald gestört, aufgehalten und vereitelt, bald unerwartet angenähert, erfüllt und bestätigt wer-

den. Da wo der Zufall mit der menschlichen Schwäche und Unzulänglichkeit spielt, hat er am liebsten seine stille Betrachtung und keiner seiner Helden, deren Geschichten er bewahrt, hat von ihm weder Tadel zu besorgen noch Lob zu erwarten. (MA 4.1, 455)

Was der Geistliche hier entwirft, ist ein Programm der moralischen Erzählung, die explizit mit Komik angereichert ist,¹⁸ aber keine Lehrsätze formuliert. Statt dessen regt sie eine stille Betrachtung an und stellt dadurch die anfangs so gefährdete Fassung der Figuren als Zuhörende sicher.¹⁹ Den Gegenständen entspricht ein auf die Art und Weise des Erzählens abzielendes Erzählprogramm, das zunächst mit Motivierung kalkuliert, indem der Zufall aufgewertet wird. Darüber hinaus expliziert der Geistliche: „Es kommt freilich vieles auf die Beobachter an, und was für eine Seite man den Sachen abzugewinnen weiß.“ (ebd.) Der Geistliche legitimiert seine Erzählungen über ihre modale Struktur: Mittelbarkeit und Perspektive bilden die Punkte der Beobachtung, die eine Erzählung in diesem Sinne reizvoll machen. Dabei verbietet er sich jede Interpretation, die in seinen Erzählungen Personen der diegetischen Welt wiedererkennen will: „man soll keine meiner Geschichten deuten!“ (MA 4.1, 456) In dieser Art und Weise werden nicht nur Gegenstände der Erzählungen beschränkt, sondern ihre „Gestalt“ (ebd.) – und damit wird ihre Erzählweise zum entscheidenden Merkmal. Mit der Engführung von Beobachter und Erzähler lenkt der Text die Aufmerksamkeit genau auf die modale Struktur der Erzählungen und auf die Relation zwischen Erzähler und Erzählung.

Die Beschränkung der Gegenstände, wie sie die Baronesse im ersten Erzählprogramm formuliert, erweist sich folglich als nicht hinreichend für die Rahmung der folgenden metadiegetischen Erzählungen. Erst die durch den Geistlichen in seiner Variation und Modifikation des ersten Erzählprogramms formulierten Modalitäten des Erzählens wie der Interpretation können die Verfassung der geselligen Gemeinschaft in den darauffolgenden Erzählungen sichern. Das Deutungsverbot besteht dabei auch weniger in einer Entzagung aller Interpretationsmöglichkeiten als vielmehr in einer Art Referenzverbot: Das „Rätsel zu entziffern“ (ebd.) heißt eben nicht, Verbindungen zur Welt der Rahmenerzählung herzustellen, sondern die „Gestalt“ (ebd.) vor die Gegenstände der Erzählungen zu stellen. Luise erkennt wohl, dass dem Geistlichen theore-

¹⁸ Zum Verhältnis von Moralistik und Komik vgl. Scholl 2011.

¹⁹ Vgl. den Eintrag im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, der Moralistik als „[i]n unsystematischer Form präsentierte, auf explizite moralische Belehrung verzichtende Darstellungen menschlicher Verhaltensweisen“ definiert (Werle 2000, hier 633). Einen breiteren Blick auf die Moralistik bieten Behrens/Moog-Grünwald 2010; darin besonders Stierle 2010, 10–22. Zur anthropologischen Grundierung und ihren narratologischen Konsequenzen vgl. weiter Berg 2007, bes. 366–372; Berg 2006, bes. 288–291; Becheru 2011, bes. 282–284.

tisch nicht beizukommen ist, und verlangt eine Geschichte als „ein Stückchen zur Probe“ (ebd.), was der Geistliche mit dem Hinweis auf die gesellige Funktion der Geschichten verweigert. Der Disput zwischen Luise und dem Geistlichen ist damit allerdings nicht beendet, sondern lediglich auf die metadiegetischen Erzählungen verschoben. Erst nachdem dieses zweite Erzählprogramm formuliert ist, wechseln die *Unterhaltungen* wieder in den narrativen Modus zurück; gleichwohl werden die Erzählerkommentare, die den Anfang der *Unterhaltungen* noch dominiert haben, im Verlauf des Textes nicht mehr in diesem Ausmaß zu finden sein. An ihre Stelle treten die intradiegetischen Erzähler und ihre metadiegetischen Erzählungen.

2.2 Modi des Erzählens: Reihe der metadiegetischen Erzählungen

Nach dem doppelten programmaticischen Rahmen können die metadiegetischen Erzählungen beginnen. Ihr Ausgangspunkt ist genau das Szenario, das die Baronesse explizit untersagt hat: Kaum hat sich die Baronesse zurückgezogen, machen „Nachrichten“ und „Gerüchte“ (MA 4.1, 456) über den Verlauf der Kämpfe die Runde und mit ihnen der „Zweifel“ (ebd.) über ihren Wahrheitsgehalt. Der Geistliche hat sogleich eine pragmatische Lösung bei der Hand: „daß wir dasjenige glauben, was uns angenehm ist, ohne Umstände das verwerfen, was uns unangenehm wäre, und daß wir übrigens wahr sein lassen, was wahr sein kann“ (MA 4.1, 457). Damit ist die entscheidende Wendung weg vom „Interesse des Tages“ (MA 4.1, 450) hin zum „Romanhaften [und] Geisterhaften“ (MA 4.1, 457) und damit zum Interesse der Erzählungen vollzogen. Doch gerade hier ist die Frage nach der Wahrheit nicht abzuschaffen, was sich darin zeigt, dass der Geistliche die Bewertung des Wahrheitsgehalts durch Zeitgenossen der ersten metadiegetischen Erzählung von der *Sängerin Antonelli* – einer veritablen Geistergeschichte – voranstellt. Damit verschiebt sich die Frage der Wahrheit der gegenwärtigen Nachrichten auf die Frage nach der Wahrheit der Erzählung.²⁰ Diese Wahrheit wird sogar doppelt verhandelt, indem die Diskussion gespiegelt und damit von der intradiegetischen auf die metadiegetische Welt verschoben wird, wie der intradiegetische Rahmen zeigt:

Als ich mich in Neapel aufhielt, begegnete daselbst eine Geschichte, die großes Aufsehen erregte, und worüber die Urteile sehr verschieden waren. Die einen behaupteten, sie sei völlig ersonnen, die andern, sie sei wahr, aber es stecke ein Betrug dahinter. Diese Partei

20 Vgl. Zumbusch 2012, 307–309.

war wieder unter einander selbst uneinig; sie stritten *wer* dabei betrogen haben könnte; andere dagegen behaupteten: es sei keinesweges ausgemacht, daß geistige NATUREN nicht sollten auf Elemente und Körper wirken können, und man müsse nicht jede wunderbare Begebenheit ausschließlich entweder für Lüge oder Trug erklären. Nun zur Geschichte selbst. (MA 4.1, 457)

Noch bevor der Geistliche zu seiner ersten Erzählung ansetzt, stellt er also die Diskussion um die Geschichte mit ihren verschiedenen Parteien vor. Dabei beglaubigt er selbst als intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler ihre Begebenheit, die allerdings wohlgerne zunächst nicht in den erzählten Ereignissen besteht, sondern in der Geschichte, die „begegnete“. Die Erzählung selbst beginnt mit einer Beschreibung der Hauptfigur, die durch eine Rechtfertigung darüber abgeschlossen wird, wie der Geistliche zu seinen Informationen gekommen ist. Denn er selbst war – nun als erzähltes Ich – Teil der Geschichte: Er kann also aus direkter Anschauung von der Sängerin Antonelli berichten, der ein seltsames akustisches Phänomen begegnet, das in einem verlassenen und verstorbenen Liebhaber seine Ursache haben soll.²¹ Das hindert ihn aber nicht, im dezidierten Nullfokus von den Gefühlen unterschiedlicher Figuren zu berichten oder ihre Einstellungen kommentierend zu bewerten.

Größtenteils bedient sich die Erzählung des narrativen Modus; nur vereinzelt und an entscheidenden Stellen wechselt sie in den dramatischen Modus und stellt Figurenrede direkt dar (vgl. MA 4.1, 459, 462, 464 f.). In einer Erzählpause wiederholt die gesellige Gemeinschaft der Ausgewanderten genau die Fragen nach der Wahrheit der Geschichte, die der Geistliche im Rahmen vorweggenommen hat:

Als der Erzähler einen Augenblick inne hielt, fing die Gesellschaft an ihre Gedanken und Zweifel über diese Geschichte zu äußern, ob sie wahr sei, ob sie auch wahr sein könne?

Der Alte behauptete, sie müsse wahr sein, wenn sie interessant sein solle: denn für eine erfundene Geschichte habe sie wenig Verdienst. (MA 4.1, 466)

Damit verschiebt sich die Debatte von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit. Denn ob die Geschichte „wahr sei“, kann nur der intradiegetische Erzähler bezeugen. Ob sie indes „wahr sein könne“, ist dagegen eine Frage der Wahrscheinlichkeit und damit interpretative Aufgabe des intradiegetischen Publikums, die der Geistliche außerdem direkt vor dem Erzählen der Geschichte als Maxime der Wahrheitsfindung gestellt hat (vgl. MA 4.1, 457). Diese Verschie-

²¹ Diese Erzählung hat – wie die meisten metadiegetischen Erzählungen der *Unterhaltungen* – ein Vorbild: Hier bedient sich Goethe der Geschichte der Pariser Schauspielerin Claire-Josephine Clairon de la Tude. Vgl. MA 4.1, 1068 f.

bung sekundiert der Geistliche – hier und im Folgenden öfter als der „Alte“ (ebd.) bezeichnet – auf die Wirkung der Geschichte in Gestalt ihres Interesses. Gleichwohl reagiert er auf den Einwand, ob sich niemand nach den Umständen des verstorbenen Liebhabers erkundigt habe, mit einem Rollenwechsel, indem er von seinen Nachforschungen erzählt, mit denen er diese Rückfragen bereits in der erzählten Welt vorweggenommen hat. Die Reaktionen des intradiegetischen Publikums steuern also auf den Verlauf der Erzählung. Als erzähltes Ich findet der Geistliche die Frau, die für den verlassenen Liebhaber der Sängerin bis zu seinem Tod gesorgt hat. Sie erzählt dem Geistlichen von den letzten Stunden des Liebhabers, was dieser als erzählendes Ich in indirekter Rede wieder gibt, einschließlich seiner letzten Worte:

Verzweiflend habe er ausgerufen: nein, es soll ihr nichts helfen! Sie vermeidet mich; aber auch nach meinem Tod soll sie keine Ruhe vor mir haben. Mit dieser Heftigkeit verschied er und nur zu sehr mußten wir erfahren, daß man auch jenseit des Grabes Wort halten könne. (MA 4.1, 467)

Hier zeigt sich die Kraft des Moduswechsels, der die Erzählebenen sprengt, indem nun nicht mehr die metadiegetische Erzählung der Frau vom Tod des Liebhabers in indirekter Rede berichtet, sondern mit dem Wechsel ins Präteritum Indikativ die Erfahrung, „daß man auch jenseit des Grabes Wort halten könne“, das akustische Phänomen beglaubigt.

Auch diese Nachforschungen klären die Diskussion der Ausgewanderten aber nicht abschließend. Denn vor die unlösbare Frage nach der Wahrheit der Geschichte gestellt, verschiebt Friedrich alias Fritz die Bewertung auf eine neue Geschichte: Statt zu interpretieren wird – unter dem Vorzeichen des Interesses, das der Geistliche zum Wahrheitskriterium erhoben hat – weitererzählt. Der Aufschub besteht darin, „gleichfalls eine Geschichte zu erzählen, die zwar der vorigen an Interesse nicht gleiche, aber doch auch [wie Friedrich seine Erzählung ankündigt] von der Art sei, daß man sie niemals mit völliger Gewißheit habe erklären können“ (ebd.). Die zweite metadiegetische Erzählung behandelt mit demrätselhaften Klopfen ein ähnliches akustisches Phänomen von zweifelhaftem Ursprung wie die erste Erzählung. Die Distanz zur erzählten Welt wird allerdings gesteigert. Der intradiegetische Erzähler ist nicht mehr Teil der erzählten Welt, aber über seinen „Freunde“ (ebd.) mit derselben verbunden. Diese kurze Erzählung ist deutlich distanzierter gestaltet und bricht kein einziges Mal mit dem narrativen Modus. Sie bietet wiederum eine Vielzahl von Anlässen, die „sich auf mehr als eine Weise deuten“ (MA 4.1, 469) lassen, sodass die versammelte Gesellschaft zunächst ihre verschiedenen Meinungen und Kommentare wiedergibt. Karl glaubt, dass es sich hier nur um einen Mangel an Informationen handelt, „weil die Umstände, unter welchen solche Wunder geschehen,

nicht alle bemerkt sind“ (ebd.). Für ihn handelt es sich bei den akustischen Phänomenen also um prinzipiell erklärbare; die Erzählungen zeigen kein unsicheres, sondern nur unvollständiges Wissen. Dagegen wendet der Geistliche ein, dass die Erzählungen eine veritable Krise des Erkennens inszenieren, der nicht einfach mit zusätzlichen Informationen beizukommen ist:

Wenn es nur nicht überhaupt so schwer wäre zu untersuchen, sagte der Alte, und in dem Augenblicke, wo etwas dergleichen begegnet, die Punkte und Momente alle gegenwärtig zu haben, worauf es eigentlich ankommt, damit man nichts entwischen lasse, worin Betrug und Irrtum sich verstecken könne. Vermag man denn einem Taschenspieler so leicht auf die Sprünge zu kommen, von dem wir doch wissen, daß er uns zum Besten hat? (MA 4.1, 469)

Alle Untersuchung ist also schwer, nicht nur die Umstände der Untersuchung sind es. Kaum wird diese Grenze des Erkennens problematisiert, zeitigen die metadiegetischen Erzählungen einen nicht zu unterschätzenden Effekt in der Welt der Intradiegese.²² Denn dasrätselhafte Klopfen der zweiten bzw. der knallende Ton der ersten metadiegetischen Erzählung wandern in Gestalt der zerspringenden Schreibtischplatte in die Rahmenerzählung, indem „ein sehr starker Knall“ (ebd.) die gesellige Gemeinschaft erschüttert. Diese narrative Metalepse verweist auf die epistemologische Funktion des Erzählers, die hier dann im dramatischen Modus expliziert wird, indem die Figuren über dasrätselhafte Phänomen diskutieren, das aus der Metadiegese in die Intradiegese gesprungen ist. Bezeichnenderweise steht dabei vor der Ursachenforschung eine weitreichende Interpretation: Das Phänomen wird erst analog zur Geschichte der *Sängerin Antonelli* durch Karl „scherzend“ als Zeichen eines „sterbende[n] Liebhaber[s]“ (ebd.) gedeutet. Diese Deutung bezieht Luise – bereits als leicht „aus der Fassung“ (MA 4.1, 437) zu bringende Figur eingeführt – dementsprechend auf ihren „Bräutigam“ (MA 4.1, 469), der auf der Seite der Alliierten gegen Frankreich kämpft. Die Geselligkeit ist durch diese Analogie wiederum gefährdet und muss gebannt werden. Dezidiert „um sie zu zerstreuen“ (ebd.) wird deshalb die Ursachenforschung mit Barometer, aber ohne Hygrometer aufgenommen, was gleichwohl in derselben erkenntnistheoretischen Aporie endet, die der Geistliche in Bezug auf die metadiegetischen Erzählungen formuliert hat. Der ironische Unterton ist dabei nicht zu überhören: „[I]mmern die nötigsten Instrumente“ (MA 4.1, 470) fehlen bei der Ursachenforschung unerklärlicher Phänomene.

²² Zum problematischen Wechsel zwischen Ebenen- und Weltmodell bei Genettes Definition der Metalepse siehe Kap. I.4.1. Zur Akustik des ersten Ebenensprungs vgl. Krings 2011.

Der Übersprung von Kausalketten ist an dieser Stelle programmatisch, weil er zum Hauptthema der *Unterhaltungen* führt: der erzähltheoretischen Reflexion von Geschichten wie Nachrichten. Wie immer, wenn die Figuren nicht mehr weiterwissen, kommt eine Nachricht der ratlosen Gesellschaft zu Hilfe, die allerdings das Ereignis narrativ kontextualisiert. Das Gut der Tante auf der anderen Seite des Rheins, auf der die Kampfhandlungen wütten, steht in Flammen. Diese Nachricht unterbricht nicht nur die Überlegungen zum Schreibtisch, sie wird für die Ursachenforschung entscheidend, weil sich auf dem Gut der Tante eine Art Zwilling des zersprungenen Schreibtisches befindet, der zur selben Zeit aus dem gleichen Holz vom identischen Tischler hergestellt wurde. Die Zerstörung des einen Tisches durch den Brand koinzidiert dergestalt mit der Zerstörung seines Gegenstücks, was Anlass zu Spekulationen über den Zusammenhang dieser Ereignisse bietet. Eine „unleugbare [...] Sympathie zwischen Hölzern“ (MA 4.1, 471) wird dadurch zum Erklärungsmodell für Phänomene, die „mit Händen [zu] greifen und doch nicht [zu] erklären“ (ebd.) sind. Ohne den Zufall in ein kausales Modell aufzulösen,²³ relativiert die extradiegetische Erzählinstanz die durch Fritz hervorgebrachte „Mutmaßung“ (MA 4.1, 470), indem sie seine Motivationen hinterfragt und sich zugleich weigert, die Frage zu beantworten oder zu bewerten: Ob Fritz „wirklich diese Meinung hegte, oder ob der Wunsch, seine Schwester zu beruhigen, ihm zu diesem Einfall geholfen, wollen wir nicht entscheiden“ (MA 4.1, 471). Das Modalverb ‚wollen‘ löst nun eine metaleptische Bewegung aus, welche die Erzählinstanz affiziert: Aus der Vermutung der Figur wird die Vermutung der Erzählung, die an dieser Stelle nicht mehr die Motive der Figur aufklärt und dieses Zurücktreten durch das Modalverb betont. Selbst im narrativen Modus markiert der Text an dieser Stelle also die Grenzen seines Erkennens. Auch wenn die Figuren in ihrer Epistemologie beschränkt sind, haben sie – insbesondere in der Konfiguration von Fritz und Karl – die gesellige Gemeinschaft erhalten und die aus der Fassung gebrachte Luise beruhigt. Der erkenntnistheoretischen Aporie wird also mit narrativer Kompetenz begegnet.

Der Knall der Schreibtischplatte ist eine veranschaulichte narrative Metalepse, weil er eine Übertragung ohne Zwischenschritt darstellt. Nicht nur überschreitet er die diegetischen Ebenen der Erzählung als narrative Metalepse, indem er von der metadiegetischen auf die intradiegetische Ebene springt. Zugleich unterlegt die Unerklärbarkeit des Zusammenhangs zwischen der Zerstörung der beiden Schreibtische dem rhetorischen Tropus der Metalepse eine Anschaubung, weil der Knall für die Darstellung der Beziehung zwischen Ursache und Wirkung verwendet wird, wobei genau die Mittelposition der Übertragung

23 Vgl. Zumbusch 2012, 309.

übersprungen wird.²⁴ Die kausale Reihe weist also eine Lücke auf. Den Hintergrund dieser narrativen Struktur – darauf weist der Kommentar der Frankfurter Ausgabe bereits hin, ohne sie beim Namen zu nennen²⁵ – bildet die empiristische Erkenntniskritik, wie sie etwa Hume im achtzehnten Jahrhundert prominent formuliert hat, indem er einen substantialistischen Begriff von Kausalität auflöst und Kausalität stattdessen in der Wahrnehmung verortet. Mit Wahrnehmung ist das Stichwort gefallen, dass die *Unterhaltungen* hier nicht nur etwa eine narrative Metalepse darstellen, die unter dem Aspekt des Ortes in dieser Arbeit analysiert werden könnte. Vielmehr reflektiert der Moduswechsel diese narrative Metalepse; weil über den Übersprung diskutiert wird, verschiebt sich das Erklärungspotenzial des narrativen Modus: Die Figuren spekulieren und die Erzählinstanz hält sich mit Vereindeutigungen zurück. Auf die narrative Metalepse reagiert der Text also mit einer Paralipese als intentionaler Auslassung, die auf die epistemologische Funktion der narrativen Funktion verweist.

Das so ausgestellte Verständnis von Kausalität, welches das zunächst auf die metadiegetischen Erzählungen bezogene Deutungsverbot des Geistlichen auf Weltdeutung erweitert, wird in Karls abwertender Parallelisierung von Naturwissenschaft und Geschichtsschreibung markiert, wonach die Wahrheit eher ver stellt als dargestellt wird:

Überhaupt, sagte Karl: scheint mir: daß jedes Phänomen, so wie jedes Faktum an sich eigentlich das Interessante sei. Wer es erklärt oder mit andern Begebenheiten zusammenhängt, macht sich gewöhnlich eigentlich nur einen Spaß, und hat uns zum besten, wie z. B. der Naturforscher und Historienschreiber. Aber eine einzelne Handlung oder Begebenheit ist interessant, nicht weil sie erklärbar oder wahrscheinlich, sondern weil sie wahr ist. Wenn gegen Mitternacht die Flamme den Schreibtisch der Tante verzehrt hat, so ist das sonderbare Reißen des unsrern zu gleicher Zeit für uns eine wahre Begebenheit, sie mag übrigens erklärbar sein und zusammenhängen mit was sie will. (MA 4.1, 471)

Der metaleptische Sprung des Knalls aus der Metadiegese in die Intradiegese wird also zum Anlass der Reflexion von Wahrheit und Wahrheitsbegriffen und schließt zugleich den Kreis, den die Spekulation über den Wahrheitsgehalt von „Nachrichten“ und „Gerüchte[n]“ (MA 4.1, 456) eröffnet hat. Eine Identifikation des hier vorgeführten Wahrheitsbegriffs, der an die Erkenntnisskepsis des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, trägt jedoch nur bedingt zum Verständnis der metaleptischen Verfahren bei, die diese Arbeit analysiert. Hingegen ist an dieser

²⁴ Diesen Mechanismus erklärt die Systematik dieser Arbeit ausführlich (siehe Kap. I.4).

²⁵ Dieser Hinweis bezieht sich zwar erst auf die Explizierung des moralistischen Erzählprogramms nach der vierten metadiegetischen Erzählung, ist aber bereits hier leitend. Vgl. FA 9, 1573 f.

Stelle festzuhalten, dass unter dem Begriff des Interesses die Verschiebung von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit, die der Geistliche noch vor der ersten metadiegetischen Erzählung vorgenommen hat, umgekehrt wird. Den Figuren gibt der Knall der Schreibtischplatte vielmehr Anlass, Wahrheit derart minimalistisch zu definieren, dass sie keine Zusammenhänge zwischen den Ereignissen außer ihrer Gleichzeitigkeit umfasst. Ganz los vom Interesse, zu „erklären und begreifen“ (MA 4.1, 471), kommt die Gesellschaft freilich nicht, und so macht Karl die Probe aufs Exempel, indem er eine Geschichte erzählt, die „nicht minder interessant sei“ (ebd.).

An diesem Punkt wird die dritte Erzählung eingeschaltet und mit ihr eine neue Form der Vermittlung von intradiegetischem Erzähler und metadiegetischer Erzählung. Sind die Ereignisse der ersten Erzählung dem erzählenden Geistlichen noch persönlich begegnet – waren also die Identität zwischen erzählendem und erzähltem Ich der homodiegetischen Erzählung der Garant einer Wahrheit in der Fiktion –, so war die zweite Erzählung durch Friedrichs Freund als den mittelbaren Erzähler abgesichert. Die dritte Erzählung schließlich wird über ihre Quelle – die „Memoiren“ des „Marschall[s] von Bassompierre“ (ebd.) – verbürgt, wobei sich der intradiegetische Erzähler Karl seiner Stimme bemächtigt, indem er die Erzählung damit ankündigt, dass es ihm „erlaubt [sei], in seinem [Bassompiers, SM] Namen zu reden“ (ebd.). Die dritte Erzählung präsentiert sich damit zwar formal als homodiegetische Erzählung, kündigt aber die Identität zwischen erzählendem und erzähltem Ich auf höherer diegetischer Ebene explizit auf. Sie verfährt dabei ähnlich wie die erste Erzählung, indem sie größtenteils im narrativen Modus und in transponierter Rede erzählt, aber an entscheidenden Stellen – den Anweisungen der titelgebenden ‚schönen Krämerin‘ an Bassompierre – in den dramatischen Modus umschaltet (vgl. MA 4.1, 473 f.). Die vierte Geschichte – ebenfalls vom Marschall von Bassompierre – erhöht die Distanz nochmals deutlich, indem sie heterodiegetisch erzählt wird und dazu nicht von Bassompierre selbst, sondern von „einem seiner Vorfahren“ (MA 4.1, 475) handelt. Keine Moduswechsel kennzeichnen diese Geschichte. Nur eine entscheidende Figurenäußerung wird in indirekter Rede wiedergegeben. Was die metadiegetischen Erzählungen abschließt, ist ein zweiter metaleptischer Sprung von der metadiegetischen auf die intradiegetische Ebene. Deutlich weniger verstörend als der Knall der Schreibtischplatte wird die Rede von Talismanen zum Anlass für Friedrich, ein „Geheimnis“ (MA 4.1, 475) anzudeuten, wonach sich auch in der Welt der Intradiegese ein derartiges Objekt erhalten hat und patrilinear vererbt wird, was angesichts des toten Vaters durchaus prekär ist. Bei der Andeutung muss es bleiben, woraufhin Friedrich die Erzählgemeinschaft auflöst.

Am nächsten Morgen findet sich – bevor die Erzählreihe fortgesetzt wird – eine dritte und letzte Variation des Erzählprogramms. Die Baronesse, die be-

zeichnenderweise allen bisherigen metadiegetischen Erzählungen ferngeblieben ist, formuliert es *ex negativo*, als der Geistliche anbietet, eine Geschichte zu erzählen: Ihr Negativbeispiel bilden „Erzählungen [...], bei welchen, nach Weise der Tausend und Einen Nacht, Eine Begebenheit in die andere eingeschachtelt, Ein Interesse durch das andere verdrängt wird“, damit die „vernünftige Folge“ der erzählten Ereignisse „durch Unterbrechung“ (MA 4.1, 476) gereizt wird. Die Baronesse geht weiter, indem sie – im Widerspruch zu ihrem ersten Programm – die Erzählweise über die Erzählgegenstände stellt: „Die Gegenstände Ihrer [des Geistlichen, SM] Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber lassen Sie uns wenigstens an der Form sehen, daß wir in guter Gesellschaft sind.“ (ebd.) Dann folgt ein Katalog poetischer Ökonomie, der aus den Poetiken des achtzehnten Jahrhunderts zu stammen scheint:

Geben Sie uns zum Anfang eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht sei, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nötig ist, die nicht still stehe, sich nicht auf Einem Flecke zu langsam bewege, sich aber auch nicht übereile, in der die Menschen erscheinen wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und liebenswürdig. Ihre Geschichte sei unterhaltend, so lange wir sie hören, befriedigend wenn sie zu Ende ist und hinterlasse uns einen stillen Reiz weiter nachzudenken. (MA 4.1, 476 f.)

Dieser Katalog verdichtet verschiedene zeitgenössische poetologische Regeln und ist als Erzählprogramm damit um einiges anspruchsvoller als jenes, welches die Baronesse noch nach der initialen geselligen Krise formuliert hat. Es reguliert die Figuren- und Ereignisanzahl, fordert eine reduzierte Handlung und bestimmte, wenngleich nicht näher spezifizierte Charaktereigenschaften, ein mittleres Erzähltempo und mittlere Charaktere als Figuren. Wie der Geistliche bemerkt, ist an dieser Reihe von „hohen und strengen Forderungen“ (MA 4.1, 477) besonders eine weitere Umstellung des Wahrheitsbegriffs zu erkennen, indem ‚wahr‘ und ‚gut erfunden‘ eben keinen Widerspruch mehr darstellen. Dementsprechend ist die folgende fünfte Erzählung die erste der *Unterhaltungen*, die die Stellung des intradiegetischen Erzählers zu seiner metadiegetischen Erzählung nicht expliziert. Sie stellt eine „Geschichte zur Probe“ (MA 4.1, 476) dar, indem sie nicht nur eine, sondern als „die erste und letzte“ (MA 4.1, 495) das Muster einer „moralischen Erzählung“ (ebd.) exemplifiziert. Dieses Muster wird hier allerdings erst nach der Erzählung deutlich gemacht, während es vor der ersten metadiegetischen Erzählung im Erzählprogramm des Geistlichen bloß angedeutet wird. Die Erzählung selbst ist als eine „alte Geschichte“ (MA 4.1, 477) in ihrer Herkunft unterbestimmt, operiert aber mit dezidiertem Nullfokus, kann so Gedankenrede als direkte Rede wiedergeben, hat Einblick in verschiedene Figuren und arbeitet mit rhetorischen Fragen und souveränen Modus-

wechseln. Die Erzählung ist also deutlich weniger limitiert als die ersten vier Erzählungen und damit freier in ihrer Vermittlung der erzählten Ereignisse. Obwohl sie mit der Frage der ehelichen Treue und der Entzagung eine dezidiert moralische Frage in ihr Zentrum stellt, formuliert sie keine explizite Moral im Erzählerkommentar. Sie endet vielmehr mit einer Figurenrede, in der die potenziell untreue Frau ihren Erkenntnisprozess reflektiert. Denn sie ist nach eigener Aussage durch eine „Schule durch Irrtum und Hoffnung“ (MA 4.1, 494) gegangen, die ihr die „Kraft der Tugend“ (ebd.) entdeckt hat.

Auf die Figurenrede folgt unmittelbar die Bewertung der Erzählung durch die Baronesse, welche die Erzählung als „zierlich, vernünftig, unterhaltend und unterrichtend“ (ebd.) lobt. Sie gibt ihr auch „den Ehrentitel einer moralischen Erzählung“ (MA 4.1, 495). Bezeichnenderweise wechseln die *Unterhaltungen* an dieser Stelle erneut in den dramatischen Modus. Die extradiegetische Erzählinstanz zieht sich erneut zurück, um die Figuren über die Erzählung urteilen zu lassen. Abermals disputieren Luise und der Geistliche über den Begriff der Moral, wobei der Geistliche mit den Begriffen von Pflicht und Neigung eine Kantische Pflichtenethik zu vertreten scheint.²⁶ Für die Frage meiner Analyse ist weniger der anzitierte philosophische Diskurs interessant, sondern mehr seine Konsequenzen für die intradiegetische Diskussion der Erzählverfahren. Denn der hier aufgespannte – von der extradiegetischen Erzählinstanz völlig unkommentierte – philosophische Horizont ermöglicht es, die moralische Erzählung zu umstellen, indem sie den „Geiste“ (MA 4.1, 496) einer moralischen Erzählung festlegen, aber ihren „Stoff“ (ebd.) freigeben. An dieser Stelle wird deutlich, dass der Geistliche im dramatischen Modus als Figur den extradiegetischen Erzähler insofern ablöst, als er das Leistungsprofil des Erzählers reflektiert: „Verwirrungen und Mißverständnisse sind die Quellen des tätigen Lebens und der Unterhaltung.“ (ebd.) Übersicht oder normative Einordnungen im Erzählerkommentar der Extradiegese wären in diesem Zusammenhang also sogar kontraproduktiv für die *Unterhaltungen*, weil sie dazu führen würden, dass die Erzählung abgebrochen und normativ still gestellt würde. Genauso kontraproduktiv wäre eine eindeutige Bewertung im Sinn des Kantischen Begriffs. Ein „befriedigend[es]“ Ende und ein „stille[r] Reiz weiter nachzudenken“ (MA 4.1, 477) als Effekt der Erzählung, den die Baronesse fordert, wären so das Ende jeder Geselligkeit, das die metadiegetische Erzählung natürlich nicht leistet. Kaum ist sie nämlich zu Ende, fordert die Baronesse statt einer theoretischen Diskussion eine weitere Erzählung: „Haben Sie noch eine Geschichte dieser Art, so wünschen wir sie zu hören. Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und

²⁶ Vgl. MA 4.1, 1071f. Vgl. darüber hinaus: Neumann 1984, 452f.; Zumbusch 2012, 312.

erklärt ihren Sinn besser als viele trockne Worte“ (MA 4.1, 496). In diesem Wunsch nach narrativer Variation statt interpretativer Schließung soll eine weitere metadiegetische Erzählung die Aufgabe einer intradiegetischen Diskussion übernehmen. Die Fortsetzung der Reihe wird dadurch aber auch prinzipiell unabschließbar, weil jede Erzählung ihre Interpretation in einer weiteren Erzählung zu fordern scheint.

Gleichwohl ist Übersicht und Innensicht in die Figuren das Alleinstellungsmerkmal in der sechsten metadiegetischen Erzählung der *Unterhaltungen*: „[N]ur durch eine genaue Darstellung dessen was in den Gemütern vorging“, wird diese „neu und interessant“ (MA 4.1, 497), wie der Geistliche seine Erzählung ankündigt. Das „Interesse des Tages“ (MA 4.1, 450) ist also durch das Interesse an der Darstellung des Innenlebens der Figuren substituiert. Damit ist eine Art Wanderungsbewegung der Vermittlung angedeutet, die direkt zum den Erzählrahmen sprengenden *Märchen* führt. Wo sich die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz zurückzieht, tritt der Geistliche auf der intradiegetischen Ebene an deren Stelle und gibt nun die Kommentare, die zu Beginn der *Unterhaltungen* der Extradiegese vorbehalten waren:

Man kann in Familien oft die Bemerkung machen, daß Kinder, sowohl der Gestalt als dem Geiste nach, bald vom Vater bald von der Mutter Eigenschaften zu haben scheinen, und so kommt auch manchmal der Fall vor, daß ein Kind die NATUREN beider Eltern auf eine besondere und verwundernwürdige Weise verbindet.

Hievon war ein junger Mensch, den ich Ferdinand nennen will, ein auffallender Beweis. (MA 4.1, 497)

Der Geistliche leitet das von der Baronesse geforderte „Familiengemälde“ (ebd.) also sentenzartig ein und kündigt die nachfolgende Geschichte als „auffallende[n] Beweis“ dieser Sentenz an. Die Souveränität des Erzählers geht sogar so weit, dass er ihre Hauptfigur rhetorisch selbst benennt (vgl. ebd.). Auch wenn die Herkunft der Geschichte nachgereicht wird – der Geistliche hat die Hauptfigur seiner Erzählung Jahre nach den erzählten Vorfällen kennen gelernt und die Geschichte selbst von ihr gehört (vgl. MA 4.1, 515 f.) –, bleibt die Erzählung intradiegetisch-heterodiegetisch mit Nullfokalisierung. Sie ist die mit Abstand umfangreichste Erzählung der *Unterhaltungen* und ist als letzte vor dem *Märchen* strukturell exponiert. Nach einer kurzen Charakterisierung der Hauptfigur und ihrer „zwei Seelen“ (MA 4.1, 497) erläutert der Geistliche diesen Charakter an „eine[r] Begebenheit, die seinen ganzen Charakter ins Licht setzt“ (ebd.). Die Erzählung ist mit Sentenzen förmlich gespickt, die allesamt einen doppelten Boden haben. Einerseits erklären sie den besonderen Fall in Gestalt von Ferdinand, andererseits verallgemeinern sie diesen Fall, indem sie ihn zum Exempel erheben. Gleichwohl lösen sie die Überlegungen der Figur nicht im Erzählerkommentar auf. Das zeigt sich insbesondere an den Überlegungen zum Zufall,

mit denen Ferdinand seine Lage beschreibt und die der Erzähler als „Sophistereien über Besitz und Recht“ (MA 4.1, 501) zwar qualifiziert, aber ihren Inhalt nicht bewertet.²⁷ Schließlich zeigt die Erzählung eine Entwicklung der Figur, die ähnlich wie die Erzählung vom Prokurator eine moralische Einsicht statt einer Norm formuliert:

Er hatte sich überzeugt, daß der Mensch Kraft habe, das Gute zu wollen und zu vollbringen, er glaubte nun auch, daß dadurch der Mensch das göttliche Wesen für sich interessieren und sich dessen Beistand versprechen könne, den er so eben unmittelbar erfahren hatte. (MA 4.1, 513)

Wieder in indirekter Rede wird diese Sentenz – im Gegensatz zu den umfangreichen Erzählerkommentaren – nur vermittelt formuliert. Unmittelbar an die Erzählung anschließend formuliert Luise allerdings deren Moral, die in der Frage nach der Möglichkeit besteht, „diesem oder jenem Wunsche zu entsagen“ (ebd.). Als sie den Geistlichen auffordert, seine Erzählung fortzusetzen, wechseln die *Unterhaltungen* ein viertes und letztes Mal in den dramatischen Modus. Wohlgerne hängt dieser Moduswechsel nur bedingt von der vorhergehenden moralischen Diskussion zwischen Karl und Luise ab. Vielmehr bricht die Erzählung ab, sobald es um poetologische Fragen geht:

Lassen Sie uns, sagte Luise zum Alten, nun Ihre Geschichte weiter hören.

Der Alte. Sie ist wirklich schon aus.

Luise. Die Entwicklung haben wir freilich gehört, nun möchten wir aber auch gerne das Ende vernehmen.

Der Alte. Sie unterscheiden richtig, und da Sie sich für das Schicksal meines Freundes interessieren, so will ich Ihnen wie es ihm ergangen noch kürzlich erzählen. (MA 4.1, 513)

Indem Luise zwischen Entwicklung und Endpunkt unterscheidet, hat sie eine andere Lektion gelernt als eine moralische: nämlich eine narratologische Lektion, die auf die Motivierungsstruktur der Erzählung abzielt. Die Entwicklung bezeichnet dabei die kausale Struktur der Ferdinand-Erzählung, die mit Ferdinands entscheidender Einsicht tatsächlich abgeschlossen ist. Ihr Ende findet die Erzählung aber erst im Schicksal bzw. Ziel der Figur – mithin in der Ehe und der bürgerlichen Absicherung. Was die Ferdinand-Erzählung damit abbildet, erinnert abseits aller motivischer Unterschiede im Initiationsplot durchaus

²⁷ Vgl. Auer 2015, 172. Die strukturgebende Frage von Zufall und Schicksal bietet eine weitere Parallele der Ferdinand-Erzählung zu Wilhelm Meister. Denn die Ferdinand-Erzählung endet mit der Produktion von Kontingenz, indem die Hauptfigur selbst zum Auslöser des Zufalls wird. Vgl. MA 4.1, 516.

an die *Theatralische Sendung* bzw. die *Lehrjahre*. Die hier diskutierten Aspekte der Motivierung werden aber – und darauf kommt es mir an dieser Stelle an – nicht durch Erzählerkommentar, sondern im dramatischen Modus reflektiert: Die *Unterhaltungen* betonen damit ihre Vermittlung mit dem Geistlichen als Erzähler und Luise als Stichwortgeberin der Erzählung – und rahmen dergestalt die Initiationserzählung.

Am Ende der Erzählung offenbart der Geistliche die Herkunft der Erzählung und setzt sich – wie bereits erwähnt – in einer doppelten Rolle zu ihr ins Verhältnis. Denn eigentlich erzählt er eine metadiegetische Erzählung, die ihm durch die Hauptfigur selbst als autodiegetische Erzählung vermittelt wurde. Ferdinand hat aus seiner Erfahrung ein pädagogisches Programm gemacht, worin eine weitere Analogie zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren* auf struktureller, wenn auch nicht auf figuraler Ebene liegt.²⁸ Bevor aber auch das Ende der Erzählung interpretiert werden kann, kommt Friedrich von seiner Expedition zum Gut der Tante zurück, das nach den ersten beiden Erzählungen gebrannt hat. Wie Cornelia Zumbusch herausgestellt hat, ist der Bericht vom gesprungenen Schreibtisch an dieser Stelle explizit eine Art Schutzerzählung,²⁹ weil er die „Szenen des Jammers und der Verwüstung“ (MA 4.1, 517) verdrängt, die der Brand verursacht hat, sodass er Friedrichs „heiter[e]“ (ebd.) Verfassung wiederherstellt. Die Schutzerzählung entfaltet ihre Kraft allerdings nur, solange tatsächlich erzählt wird. Dementsprechend darf das Erzählen als Fortsetzung der Spekulation über den Vorfall nicht enden.

Gleichwohl bleibt es bei der Koinzidenz der beiden Ereignisse: Ihr Zeitpunkt ist identisch, was durch eine vom verbrannten Schreibtisch gerettete Uhr bewiesen wird, die genau im Moment des Brandes stehen geblieben ist. Auch wenn der Hofmeister den Unterschied zwischen Koinzidenz und Kausalität anmerkt, geht die Einbildungskraft erneut mit den Figuren durch. Ihr wird „abermals vollkommen freien Lauf“ (ebd.) gelassen, was den Zusammenhang der beiden Ereignisse angeht. Die Einbildungskraft stellt hier gerade keine Kantische³⁰ Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Verstand her, sondern wird zum Katalysator von spekulativen, metaleptischen Sprüngen. Deren Agentin ist in diesem Fall Luise, die Tochter der Baronesse, die inzwischen „von dem Wohlbefinden ihres Bräutigams Nachricht gehabt“ (ebd.) hat, das durch den Riss der Schreib-

²⁸ Ohne auf die narrative Struktur einzugehen, weist Bernd Witte auf das „Kaufmannsmilieu“ als gemeinsamen Nenner der fünften und sechsten Erzählung mit den *Lehrjahren* hin. Vgl. Witte 1984, 469.

²⁹ Vgl. Zumbusch 2012, bes. 308f.

³⁰ Vgl. Kant 2011, B181; für Bezüge auf Kants Ästhetik des Ornamentes vgl. Oesterle 2001, 190–194.

tischplatte noch in Frage gestellt war. Die Spekulation über den Zusammenhang der beiden Ereignisse wird nicht weiter vertieft; stattdessen wird die ungezügelte Einbildungskraft zum Anlass der tatsächlich letzten Erzählung, die als „Fortsetzung“ (MA 4.1, 519) den Erzählrahmen zugleich sprengt – zum Anlass des *Märchens*:

Wissen Sie nicht, sagte Karl zum Alten, uns irgend ein Märchen zu erzählen? Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen, nur mag ich nicht gern, wenn sie das was wirklich geschehen ist, verarbeiten will; die luftigen Gestalten, die sie erschafft, sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen, verbunden mit der Wahrheit bringt sie meist nur Ungeheuer hervor und scheint mir alsdann gewöhnlich mit dem Verstand und der Vernunft im Widerspruche zu stehen. Sie muß sich, deucht mich, an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen, sie soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen und zwar so daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt. (MA 4.1, 517)

Ausgerechnet Karl verlangt damit nach einer Erzählung, die explizit alles ausschließt, „was wirklich geschehen ist“ und begründet diesen Verzicht auf die Gegenstände wirkungsästhetisch. Doch der Verzicht geht weiter, indem Karl auch eine Erzählung fordert, die es schafft, dass die Einbildungskraft „an keinen Gegenstand“ mehr gebunden ist. Der Geistliche alias der Alte und Meistererzähler der *Unterhaltungen* antwortet darauf mit einer Umkehrung, indem er die Einbildungskraft nicht als aktiv steuerndes Vermögen klassifiziert, weil sie „nicht fordern“ (ebd.) kann und „erwarten [muss,] was ihr geschenkt wird“ (ebd.). Die *Unterhaltungen* enden aber nicht mit dem Versprechen des Geistlichen, ein Märchen zu erzählen, durch das die Ausgewanderten „an nichts und an alles erinnert werden sollen“ (MA 4.1, 518). Vielmehr schließt die Erzählung mit dem Hinweis auf „Neuigkeiten und Nachrichten“ (ebd.), die Friedrich von seiner Exkursion auf die andere Rheinseite und damit von den dort laufenden Kampfhandlungen mitgebracht hat. Auf diese – dezidiert tagespolitischen – Mitteilungen, die nochmals gegen das erste Erzählprogramm der Baronesse verstößen, verweisen die *Unterhaltungen* aber in der Erwähnung des sprachlichen Akts nur abstrakt; ihr Inhalt bleibt ausgespart.

2.3 Fortsetzung und Schließung: Das ‚Märchen‘

Mit dem *Märchen* sind die *Unterhaltungen* am Ende der Stufenfolge zunehmend vermittelter Erzählungen angelangt; der intradiegetische Erzähler löst die extra-diegetisch-heterodiegetische Erzählinstantz nicht nur auf einer ihm untergeordneten Ebene ab, sondern setzt sich als intradiegetisch-heterodiegetischer

Erzähler mit Nullfokus gar an ihre Stelle, wenn man das Zurücktreten der Rahmenerzählung in der paratextuell indizierten „Fortsetzung“ (MA 4.1, 519) ernst nimmt.³¹ Diese Verschiebung zeigt sich zunächst im Verhältnis der metadiegetischen Erzählungen zu ihrem intradiegetischen Erzählrahmen. War der Zusammenhang zwischen Intradiegese und Metadiegese in den bisherigen sechs Erzählungen bereits interpretationsbedürftig, wird er bezogen auf das *Märchen* vollends prekär. Annonciert ist das *Märchen* nämlich ausdrücklich als Erzählung, die alles ausschließt, „was wirklich geschehen ist“ (MA 4.1, 517).³² Die Fiktivität der Gegenstände versperrt Deutungen im Sinne von direkten Bezügen zur intradiegetischen Welt. Die Einbildungskraft, die durch die Nachricht der Koinzidenz der beiden zerstörten Schreibtische befeuert wurde, wird also auf die Gattung des Märchens verschoben, allerdings nicht ohne dass der Geistliche als ihr Erzähler zuvor die Bilder des *Märchens* ins Gedächtnis zurückrufen und so die freie Einbildungskraft zumindest die Erinnerung zügeln muss, um dann „an nichts und an alles“ (MA 4.1, 518) zu erinnern.

Damit ist das Stichwort der vorliegenden Analyse gegeben. Denn das *Märchen* zeichnet sich strukturell durch semantische Unterbestimmtheit aus, die bisher als „Ambivalenz“³³ oder „bewußte Vieldeutigkeit“³⁴ interpretiert wurde. Diese semantische Unterbestimmtheit geht auf das Konto einer intertextuellen Überdeterminiertheit, was sich nicht zuletzt in einer Vielzahl von – gerade mythischen – Deutungen zeigt.³⁵ 1816 stellt Goethe selbst drei mögliche Deutungslinien tabellarisch nebeneinander, um dabei anzumerken, dass die Erzählung deshalb zu verschiedenen, durchaus gleichberechtigten Interpretationen einlädt, weil sie „Bilder, Ideen und Begriffe durch einander schlingt“ (MA 4.1, 1054).³⁶ Auch wenn Harry Maync bereits um 1900 diesen Überblick über die „Deutungswut“³⁷ der verschiedenen Interpretationen erweitert und damit die prinzipielle Unmöglichkeit einer alleingültigen, kohärenten Deutung des enigmatischen Textes besiegelt, war die Forschung in ihren Bemühungen um eine schlüssige Interpretation durch Entschlüsselung ausgesprochen persistent, was – wenig überraschend – zu vielfältigen und sich widersprechenden Inter-

³¹ Diesen viel beachteten Bruch des Novellenzyklus interpretiert etwa Andreas Gailus als Ausdruck einer Krise der dezidiert narrativen Repräsentation. Vgl. Gailus 2003, bes. 446.

³² Diese Stelle interpretiert die Forschung öfter als Hinweis auf ein autonomieästhetisches Programm. Vgl. exemplarisch Zumbusch 2012, 314.

³³ Neumann 1984, 454.

³⁴ MA 4.1, 1049.

³⁵ Ein besonders schlagendes Beispiel dieser Deutungen im ideologisierten Gestus der Offenbarung bilden die Aufsätze von Rudolf Steiner. Vgl. Steiner 1999.

³⁶ Vgl. Oesterle 2001, 198–200.

³⁷ Zit. nach Kreuzer 1977, 221.

pretationen geführt hat.³⁸ Vereinzelt hat man auch Parallelen zu Goethes Farbforschungen gezogen, hat sich dabei aber auf die motivische Ebene konzentriert, auf der narrative Strukturen keine Rolle spielen.³⁹ Dass das *Märchen* sehr wohl auch auf den politischen Rahmen der *Unterhaltungen* zu beziehen ist, ist eines der weniger umstrittenen Ergebnisse.⁴⁰ An dieser Verbindung knüpfe ich an und verfolge zunächst eine formale Beschreibung des *Märchens* als Erzählung in der Reihe der anderen metadiegetischen Erzählungen der *Unterhaltungen*. Denn ich will die Unterschiede und Gemeinsamkeiten des *Märchens* und der anderen Erzählungen nicht motivisch, sondern strukturell analysieren.

Zwei strukturelle Modelle – so die These meiner Lektüre – führt das *Märchen* eng. Auf der einen Seite kennzeichnet die Erzählung geradezu eine Obsession mit Kreisen und Kreisförmigkeit: Kreise werden eröffnet, geschlossen, gespiegelt und aufgelöst, was in der Forschung im Rückgriff auf das Modell des Kaleidoskops reflektiert wird, in dem verschiedene Kreisfiguren aufeinander folgen.⁴¹ Auf der anderen Seite stellt die Erzählung gerade bezogen auf die Erzählstruktur und die Figurenanordnung dem Modell des Kreises das Modell der Reihe und Abfolge entgegen. In der Kombination dieser beiden Strukturen finden sich die metaleptischen Verfahren, die hier als Paralipsen Lücken produzieren. Narratologisch kann diese Kombination als Engführung der Erzählstruktur der *Unterhaltungen* verstanden werden, indem die korrespondierenden Probleme der Fortsetzung und Schließung einander entgegengestellt werden. Denn das *Märchen* ist beides zugleich: sowohl die paratextuell annoncierte Fortsetzung als auch der Abschluss der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Narrative Vermittlung spielt für diese Ambiguität des *Märchens* die entscheidende Rolle; ausgerechnet indem sie Lücken produzieren, werden die Moduswechsel zum Motor des Erzählers. Das *Märchen* erzählt nämlich nicht zuletzt die Geschichte einer allerdings unspezifischen Erfüllung, die von Worten abhängt. Diese Worte finden sich in verschiedenen Prophezeiungen, aber am programmatischsten in der Reihe, die in einer Rätselstruktur vom Gold über das Licht zum Gespräch führt. Bevor ich aber zu dieser exponierten orakelgleichen Stelle komme, sind die narrativen Rahmenbedingungen des *Märchens* zu skizzieren.

Bereits für eine Fortsetzung der *Unterhaltungen* spricht die in der Modusanalyse grundlegende Bestimmung der intradiegetischen Stimmen, die – im Verlauf der verschiedenen Erzählungen zunehmend abstrakter geworden – nun bezogen auf das *Märchen* bei völliger Unanschaulichkeit angelangt sind und

³⁸ Vgl. Nigg 2001, 91–95.

³⁹ Vgl. Kraft 2012, bes. 98–110; Sullivan 2007.

⁴⁰ Vgl. Brown 1975, 20–32; Fink 1971, 114 f.; Mommsen 1981; Bauschinger 1997, 246–248.

⁴¹ Vgl. Kreuzer 1977, 225–230.

keinerlei Lücken des Wissens oder der Perspektive mehr offenbaren. Dabei ist die durch den Geistlichen erzählte Geschichte nicht nur „irgend ein Märchen“ (MA 4.1, 517), wie Karl es fordert. Der bestimmte Artikel ist hingegen geradezu charakteristisch für die Erzählung, deren demgemäß regulierte Zeit- und Raumstruktur keineswegs den gängigen Gattungsvorgaben für Märchen entspricht.⁴² So kombiniert die Erzählung mit Blick auf ihre Orts- und Zeitangaben Unbestimmtheit einerseits mit dem Singular des bestimmten Artikels und andererseits mit der Beschwörung der Gegenwart: „An dem großen Flusse, der eben von einem starken Regen geschwollen und übergetreten war, lag in seiner Hütte, müde von der Anstrengung des Tages, der alte Fährmann und schlief.“ (MA 4.1, 519, Herv. SM) Auch wenn Raum und Zeit also nicht spezifiziert werden, erweckt der Gebrauch des bestimmten Artikels den Eindruck der – nicht näher konkretisierten – Singularität. Die Verwendung des temporalen Adverbs ‚eben‘ suggeriert trotz des späteren Erzählens im Präteritum die Nähe von Erzählzeit und erzählter Zeit. Bezogen auf die Raumstruktur sind die Parallelen des *Märchens* zur Rahmenhandlung wenngleich abstrakt, doch unübersehbar: Ein durch einen Fluss zweigeteilter Raum ist durch eine Krise erschüttert, die sich im Gesang der weiblichen Hauptfigur der schönen Lilie (vgl. MA 4.1, 534) verdichtet. Diese und weitere Kongruenzen haben vor allem die ältere Forschung veranlasst, das *Märchen* als eine „Allegorie der Französischen Revolution“⁴³ zu interpretieren. Dagegen stehen Interpretationen, welche die Rätselhaftigkeit der Erzählung explizit in ihrer Erzählweise verorten: „Zum Rätsel aber wird jetzt nicht mehr wie in den ersten Geschichten die erzählte Begebenheit, sondern die Erzählung selbst, der Text mit seinen symbolischen Bildern.“⁴⁴

Dass diese Bilder sich zwar – wie Goethe selbst bemerkt – „durch einander schlingen“,⁴⁵ aber dabei keineswegs zufällig oder beliebig wirken, ist der Effekt eines bestimmten Erzählverfahrens, das Ingrid Kreuzer als „pseudofinal“ charakterisiert.⁴⁶ Obwohl alle Handlungen dezidiert nicht kausal motiviert sind, folgen sie einer Art Bauplan.⁴⁷ Er bedient sich wiederum verschiedener mythischer, insbesondere heilsgeschichtlicher Topoi, was in dem leitmotivisch wiederkehrenden Ausspruch „Es ist an der Zeit!“ (MA 4.1, 525; vgl. in Variation

⁴² So fehlen berühmte Märchenformeln wie das einleitende „Es war einmal“ oder das schließende „und wenn sie nicht gestorben sind ...“. Vgl. zu den Strukturen des *Märchens* Neuhaus 2005, bes. 9, 24–26, 89–96; Kreuzer 1977, 222.

⁴³ Vgl. MA 4.1, 1048.

⁴⁴ MA 4.1, 1050.

⁴⁵ MA 4.1, 1054.

⁴⁶ Kreuzer 1977, 228.

⁴⁷ Vgl. Breithaupt 2000, 100–102.

MA 4.1, 527, 533, 535, 543) mit seinen Anspielungen an die Offenbarung des Johannes und an das Lukasevangelium⁴⁸ deutlich wird. Dieser Bauplan zeigt sich insbesondere in der bereits skizzierten Raumstruktur, die nicht nur eine Vielzahl von Rundbauten anordnet, sondern die Erzählung im Zirkelschluss beendet. Denn sowohl Ausgangspunkt als auch Schlusspunkt der Erzählung bildet die Hütte des Fährmanns, die – in einen silbernen Altar verwandelt – in den Rundtempel integriert wird und auch das Ende der Erzählung markiert, indem die Hauptfiguren durch den Altar in einen Raum – einen nicht näher beschriebenen Palast – außerhalb der erzählten Welt abgehen. Dem Schluss im Zentrum des Rundtempels geht eine Reihe von Figuren voran, die zum Erzählprinzip avanciert: Hier als „Zug“ (MA 4.1, 542) in eine veritable Reihe der erzählten Welt gebracht, strukturieren die Figuren den Gang der Erzählung: vom Fährmann über die Irrlichter und die grüne Schlange zum Alten mit der Lampe – einer Spiegelfigur des Geistlichen der Rahmenhandlung⁴⁹ – bis hin zu dessen Frau, dem Prinz und der schönen Lilie. Bis auf eine Ausnahme, nämlich die Erzählung der Frau des Alten vom Besuch der Irrlichter (vgl. MA 4.1, 526 f.) ist die Erzählung strikt linear und hat jeweils eine der Figuren im Fokus, die einander wie in einem Staffellauf abwechseln.⁵⁰ Weder zeitliche noch räumliche Sprünge kennzeichnen dabei die Erzählung: Die Bewegungen der Figuren bilden ein topographisches Kontinuum,⁵¹ das ohne Analepsen oder Prolepsen erzählt wird. Besonders fällt das bereits in der Rahmenhandlung der *Unterhaltungen* wiederholt verwendete *verbum dicendi* ‚versetzen‘ auf, das im *Märchen* zwanzig Mal auftritt. Es indiziert eben keine Schließung, sondern die kontinuierliche Fortsetzung einer Reihe von Äußerungen.⁵² Die Kehrseite dieses Kontinuums und die relative Nähe der Erzählung zu den Figuren besteht in der paralipotischen Aussparung einer Übersicht,⁵³ vor allem über die relational vermittelte Raumstruktur, wie sie sich in den Lokaladverbien zeigt, die – etwa im ‚Diesseits‘ und ‚Jenseits‘ des Flusses (vgl. MA 4.1, 522) – stets an die Wahrnehmung der Figuren gebunden bleiben.

⁴⁸ Offb Joh 22,10; Lk 9,51 – vgl. MA 4.1, 1073; Oesterle 2015; Ohly 1995, bes. 232–235.

⁴⁹ Vgl. anders Ludwig 2014, 91.

⁵⁰ Vgl. Kreuzer 1977, 222–224.

⁵¹ Vgl. Zumbusch 2012, 315 f.

⁵² Dieses Bindemittel des dramatischen Modus wäre in einer anderen Untersuchung mit der intensiv diskutierten Frage der Forschung zu konfrontieren, ob das *Märchen* einem symbolischen oder allegorischen Prinzip folgt. Vgl. Bauschinger 1997, 247.

⁵³ Ohne auf ihre narrative Faktur hinzzuweisen, konstatiert diese fehlende Übersicht über den erzählten Raum bereits Kreuzer. Vgl. Kreuzer 1977, 234.

Die ausgesparte Übersicht über die topographische Struktur geht mit der Unterbestimmung des Ziels der Handlung einher. Obwohl es ein Ziel zu geben scheint, dem alle Figuren und ihre Handlungen unterworfen sind, wird dieses Ziel paralipisch ausgespart, was den Unterschied zu den zitierten biblischen Topoi von Erlösung und Erfüllung markiert.⁵⁴ Dementsprechend weist das *Märchen* keine einzige freie Handlung auf: Selbst das als Fortsetzung der Entzagung der anderen metadiegetischen Erzählungen interpretierte Opfer der Schlange⁵⁵ nimmt nur ein Geopfert-Werden vorweg; ihre Entscheidung zum Opfer ist also dezidiert unfrei, wie die Figur selbst konstatiert: „Mich aufzuopfern, ehe ich aufgeopfert werde“ (MA 4.1, 541).

Wie kommt es aber nun zu dem spezifischen Verhältnis von Reihe und Schließung, welches das *Märchen* kennzeichnet? Das erste Moment der Schließung der Figurenreihe, die durch den Tausch vornehmlich von Gold angetrieben wird, findet im Garten der Lilie statt, der bezeichnenderweise nicht von mehreren Figuren gleichzeitig betreten werden darf: „[N]ur einzeln“ nämlich dürfen die Besucher „kommen und gehen, wenn sie nicht empfindliche Schmerzen erdulten sollten“ (MA 4.1, 532). Auch deutet die Raumstruktur das Moment der Schließung an: „Auf einem eingeschlossenen grünen Platze in dem Schatten einer herrlichen Gruppe mannigfaltiger Bäume“ (ebd.) erwartet die Lilie ihre Besucher. Der Jüngling und spätere König der Märchenwelt durchbricht den Kreis und lässt sich – gefangen im „traurigen Kreis“ (MA 4.1, 537) der Märchenwelt und ohne Hoffnung, die „Umarmung [der Lilie zu] genießen“ (MA 4.1, 536) – durch die Berührung der Lilie töten. Das veranlasst die Schlange zu einer erneuten Schließung, indem sie in der Form des Ouroboros einen Kreis um den Leichnam des Jünglings zieht.⁵⁶ Dieser Kreis löst zwar seine Bedeutung als Ewigkeitssymbol nicht ein, doch kann er „wenigstens die nächsten schrecklichen Folgen des Unglücks auf einige Zeit“ (MA 4.1, 537) aufschieben – gemeint ist die Verwesung, die den Gesetzen des *Märchens* zufolge besonders bei Nacht droht. Auf die Auflösung des Kreises folgt das Opfer der Schlange, das den Jüngling und den Kanarienvogel der Lilie wiederbelebt. Der Jüngling ist zunächst jedoch ohne Bewusstsein, mit dem er anschließend im Rundbau des Tempels über die Attribute des Schwertes, Zepters und Lorbeerkränzes ausgestattet wird, woraufhin der Riese des *Märchens* im Zentrum einer Sonnenuhr auf dem Vorhof des Tempels in eine „kolossalische mächtige Bildsäule“ (MA 4.1, 548) mutiert. Damit sind nur die vielleicht markantesten Beispiele der „Textbewegung“ prä-

⁵⁴ Christian Clement deutet die ästhetische Erfahrung des *Märchens* sogar als apokalyptisches Ereignis. Vgl. Clement 2010, bes. 242–248.

⁵⁵ Vgl. Oesterle 2002, 68 f.

⁵⁶ Vgl. Berndt/Maienborn 2013, 101.

sentiert, „in der sich ein komplexes Verhältnis von innen und außen, Einschluß und Ausschluß, Berührung und Schutz, Leben und Tod entfaltet“.⁵⁷ Zugleich steht der Bewegung der Schließung die Bewegung der fortsetzenden Reihe entgegen, die selbst im Schlussbild nicht abgeschlossen wird, indem „der König mit den Seinigen in den Altar“ (MA 4.1, 549) steigt und die erzählte Welt verlässt. Dementsprechend ist das Schlussbild der Erzählung keineswegs so optimistisch, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Gefahr, dass die Menschenmenge im Tempel erdrückt wird (vgl. ebd.), kann nur über einen Goldregen auf dem Vorplatz abgewendet werden, der aber dazu führt, dass sich die Menschenmenge „drängte und zerriß [...] auch noch da keine Goldstücke mehr herabfielen“ (MA 4.1, 550). Die dergestalt geschaffene Ordnung ist am Ende des *Märchens* also keineswegs perfekt. Zumindest muss gelten, dass das „Wunschbild [...] von Entzagung und Liebe“,⁵⁸ zu dem es der Kommentar der Münchner Ausgabe im Gegensatz zu den politischen Wirren der *Unterhaltungen* inszeniert, nicht ungebrochen dargestellt wird.

Das zeigt sich an zwei Einsatzpunkten des dramatischen Modus, die ich exemplarisch analysieren will: der Orakelstruktur von Frage und Antwort im dramatischen Modus sowie dem bereits erwähnten Lied der schönen Lilie. Generell dominiert der dramatische Modus das *Märchen* verglichen mit den anderen metadiegetischen Erzählungen der *Unterhaltungen*; ‚versetzen‘ ist – wie bereits erwähnt – die am häufigsten verwendete *inquit*-Formel neben dem allgemeinen ‚sagte‘; Erzählerkommentare sind ausgesprochen selten und geben nur bedingten Aufschluss über die normative Ordnung der erzählten Welt.⁵⁹ Die Handlung des *Märchens* beginnt mit der Ankunft dreier glänzender Irrlichter, die Gold verzehren und in Form von Münzen wieder ausschütten können. Dieses Gold findet die grüne Schlange, verschlingt es und wird so selbst glänzend, was sie veranlasst, einen merkwürdigen unterirdischen Tempel zu besuchen, den sie bisher nicht sehen konnte. Dort findet sie „das Bildnis eines ehrwürdigen Königs in lautem Golde aufgestellt“ (MA 4.1, 524), das sie in das rätselhafte Gespräch verwickelt:

Kaum hatte die Schlange dieses ehrwürdige Bildnis angeblickt, als der König zu reden anfing und fragte: wo kommst du her? – Aus den Klüften, versetzte die Schlange, in denen das Gold wohnt. – Was ist herrlicher als Gold, fragte der König? – Das Licht, ant-

⁵⁷ Zumbusch 2012, 314.

⁵⁸ MA 4.1, 1050.

⁵⁹ Ein Beispiel für einen derartigen Kommentar ist die Funktionsweise des Korbs, mit dem die Alte den zu Onyx gewordenen Mops und das dem Fluss versprochene Gemüse trägt. Vgl. MA 4.1, 527 f. In dieser Funktion ist er eine veranschaulichte Metapher. Vgl. Breithaupt 2000, 112.

wortete die Schlange. – Was ist erquicklicher als Licht? fragte jener – das Gespräch antwortete diese. (MA 4.1, 524)

Das Bildnis beginnt also die Schlange zu befragen; die drei Fragen sind dabei miteinander verbunden und regulieren eine Klimax von Gold über das Licht zum Gespräch.⁶⁰ In den drei Fragen exponiert dieses so kurze wie enigmatische Zwiegespräch eine Struktur, die sogleich variiert wird. Denn die Schlange bleibt nicht allein im unterirdischen Tempel, sondern wird von einem Mann mit einer Lampe ergänzt, dem ebenfalls drei Fragen gestellt werden:

Indessen sagte der goldne König zum Manne: wie viel Geheimnisse weißt du? – Drei versetzte der Alte – Welches ist das wichtigste? fragte der silberne König. – Das offbare, versetzte der Alte. – Willst du es auch uns eröffnen? fragte der eherne. – Sobald ich das vierte weiß, sagte der Alte – Was kümmerts mich! murmelte der zusammengesetzte König vor sich hin. (MA 4.1, 525)

Die zweite Fragenreihe zeigt, dass Wissen nicht im Tempel zu finden ist, sondern von außen – in Gestalt der Schlange bzw. des Alten – in den Tempel getragen und durch die Fragen eröffnet wird. Im Zusammentreffen der Schlange und des Alten im Tempel deutet sich dabei die Erfüllung der Prophezeiung an, die die Welt des *Märchens* zu strukturieren scheint. Denn die Schlange „weiß das vierte“ (ebd.). Es bleibt allerdings bei der Erwähnung, dass die Schlange dem Alten „etwas ins Ohr“ (ebd.) zischt, was diesen zu eben der Prophezeiung veranlasst: „Es ist an der Zeit!“ (ebd.)

Bevor eine ähnliche Fragenreihung zum dritten Mal in der Erzählung erscheint, ist aber das Lied der schönen Lilie eingeschaltet. Nachdem der Alte die hermeneutische Anleitung gegeben hat, „das größte Unglück als Vorbote des größten Glückes an[zu]sehen“ (MA 4.1, 533), die in Ironie alle Zeichen in der Welt des *Märchens* ins Gegenteil verkehrt, singt die schöne Lilie folgendes Lied:

Was helfen mir die vielen guten Zeichen?
Des Vogels Tod, der Freundin schwarze Hand?
Der Mops von Edelstein, hat er wohl seines gleichen?
Und hat ihn nicht die Lampe mir gesandt?
Entfernt vom süßen menschlichen Genusse,
Bin ich doch mit dem Jammer nur vertraut.
Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse,
Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut! (MA 4.1, 534)

⁶⁰ Dass diese Frageszene einen Schlüssel zur Interpretation des *Märchens* darstellt, ist ebenfalls ein Topos der Forschung. Vgl. Zumbusch 2012, 318; Oesterle 2001, 204–209.

Die Zweiteilung des relativ einfach strukturierten Liedes ist überdeutlich markiert. Zwei Kreuzreimstrophen mit vier Versen sind zu einem Achtzeiler verbunden; jeder Vers weist mit Ausnahme des dritten fünf Akzente auf; alle Akzente alternieren regelmäßig ebenso, wie sich betonte und unbetonte Kadenzen regelmäßig abwechseln. Die Zweiteilung ergibt sich neben dem Reimschema vor allem aus der Syntax, die in der ersten Hälfte des Gedichts aus Fragen besteht und in der zweiten Hälfte aus einer Feststellung und zwei Ausrufen, die gleichwohl syntaktisch als Fragen formuliert sind. Laut Horst J. Frank zeigt die für das achtzehnte Jahrhundert relativ seltene Form der hier kombinierten Vierzeiler eine besondere Affinität zum „Ausdruck bittenden Verlangens“.⁶¹ Das Gedicht fasst die verschiedenen hermeneutischen Fäden zusammen, die das *Märchen* bisher in Ereignissen ausgelegt hat, um schließlich in den abschließenden Ausrufen einen Einblick in die Prophezeiung zu gewähren, welche die Welt des *Märchens* zu strukturieren scheint. Die Gesetze der Welt des *Märchens* werden also nicht im Erzählerkommentar expliziert, sondern in direkter, dazu noch in gesungener Figurenrede angedeutet. Die strukturgebende Paralipse hängt damit vom Moduswechsel ab.

Zur Erfüllung der Prophezeiung bedarf es allerdings noch einer verdoppelten Frageszene, die wiederum im dramatischen Modus wiedergegeben wird. Die Gruppe der Figuren versammelt sich im unterirdischen Tempel:

Nach einiger Pause fragte der goldne König woher kommt ihr? – aus der Welt! antwortete der Alte. Wohin geht ihr? fragte der silberne König – in die Welt! sagte der Alte – Was wollt ihr bei uns? fragte der eherne König – euch begleiten, sagte der Alte. (MA 4.1, 543)

Der vierte König wird durch eine Intervention der Irrlichter an dieser Stelle zunächst übergangen, sodass es sich nochmals um drei Fragen handelt, die eine Transformation von der einen in die andere Welt ankündigen und damit ihre Gegenwart als einen Zwischenzustand beschreiben. Schließlich, während sich die Irrlichter über das Gold des gemischten Königs hermachen, fragt dieser:

Wer wird die Welt beherrschen? rief dieser mit stotternder Stimme. – Wer auf seinen Füßen steht, antwortete der Alte – Das bin ich! sagte der gemischte König – Es wird sich offenbaren, sagte der Alte, denn es ist an der Zeit.

Die schöne Lilie fiel dem Alten um den Hals und küßte ihn aufs herzlichste. Heiliger Vater! sagte sie, tausendmal dank ich dir, denn ich höre das ahnungsvolle Wort zum dritten mal. (MA 4.1, 543)

Diese vierte Frage mit ihrer Antwort löst die Transformation der Welt des *Märchens* aus; der unterirdische Tempel überquert – ebenfalls unterirdisch – den

⁶¹ Frank 1993, 311.

Fluss und kommt an die Oberfläche. Wieder ist es der Alte, der mit drei Worten die Rollen der drei ungemischten Könige erläutert: „drei sind die da herrschen auf Erden: die Weisheit, der Schein und die Gewalt“ (MA 4.1, 545). Die drei Könige lassen sich den Begriffen zuordnen, während sich der gemischte König „plötzlich ungeschickt niedersetzt“ (ebd.) und zum „Mittelding zwischen Form und Klumpen“ (ebd.) geworden ist. In der Erfüllung kehrt sich nun die Struktur um. Denn die Könige statthen den Jüngling und Zukünftigen der schönen Lilie mit Schwert, Zepter und Eichenkranz aus und geben ihm – wieder in direkter Rede – Instruktionen, wie er mit diesen Herrschaftsattributen umzugehen hat:

Der Jüngling gürte sich – Das Schwert an der Linken, die Rechte frei! Rief der gewaltige König. Sie gingen darauf zum silbernen, der sein Szepter gegen den Jüngling neigte. Dieser ergriff es mit der linken Hand, und der König sagte mit gefälliger Stimme: Weide die Schafe. Als sie zum goldenen Könige kamen, drückte er mit väterlich segnender Gebärde dem Jüngling den Eichenkranz aufs Haupt und sprach: erkenne das Höchste. (MA 4.1, 546)

Mit diesen drei Attributen ist die Initiationserzählung, die das *Märchen* so prominent figuriert, aber nicht abgeschlossen. Denn der Jüngling teilt dem Alten mit:

Herrlich und sicher ist das Reich unserer Väter, aber du hast die vierte Kraft vergessen, die noch früher, allgemeiner, gewisser die Welt beherrscht, die Kraft der Liebe. Mit diesen Worten fiel er dem schönen Mädchen um den Hals [...]. (MA 4.1, 546)

Erst jetzt ist aus dem Jüngling ein König geworden. Das *Märchen* endet mit dem Paradox von Schließung und Fortsetzung, indem die Figuren in die zum Altar verwandelte Hütte des Fährmanns steigen, was zwar zum Anfang des Textes zurückführt.⁶² Gleichzeitig führt den König dieser Weg „durch verborgene Hallen nach seinem Palaste“ (MA 4.1, 549) und damit aus der erzählten Welt des *Märchens* hinaus. Auch im Schluss der letzten metadiegetischen Erzählung bleibt also die Frage nach Fortsetzung oder Schließung der *Unterhaltungen* unentschieden, die Paralipse selbst im Ende unaufgelöst.

2.4 Zusammenfassung: Modi zu erzählen – „Unterhaltungen“

In seiner Rezension der *Horen* im Januar 1796 bespricht August Wilhelm Schlegel das Ende der *Unterhaltungen* mit einem Kommentar zu ihrer narrativen Struktur: „und wenn wir geendigt haben; so sehen wir im Geist den Erzähler,

⁶² Zu den Anspielungen auf römische Architektur vgl. Ohly 1995, bes. 218–224.

der bisher unter der Gestalt eines alten Geistlichen aufgetreten ist, die Maske abwerfen, und mit einem Flügelpaar dastehn“.⁶³ Dass der Alte in Gestalt des Geistlichen sukzessive die extradiegetische Erzählinstanz ablöst und schließlich im *Märchen* in der Figur des Alten mit der Lampe eine weitere Spiegelfigur findet, hat meine Analyse gezeigt. Die *Unterhaltungen* können damit keineswegs als bloße narrative Schule der Entzagung gelesen werden. Denn normative Zuschreibungen werden in der Kette von metadiegetischen Erzählungen weniger affirmiert als durch den immer stärker dominierenden dramatischen Modus systematisch destabilisiert. Dergestalt markieren die paralipotischen Moduswechsel – sowohl in Änderungen der Mittelbarkeit als auch der Fokalisierung – die epistemologische Basis der narrativen Funktion, die sich an drei Schritten beobachten lässt.

In einem ersten Schritt habe ich die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz analysiert. Anfangs in ihren normativen Zuschreibungen mit abundanten Erzählerkommentaren noch ausgesprochen stabil, gerät sie an ihre Grenzen, sobald dieser normative Rahmen in Frage gestellt wird und die gesellige Gemeinschaft zu zerbrechen droht. Das zeigt sich im Text an entscheidenden und radikalen Wechseln in den dramatischen Modus, an denen die sonst dominierende nullfokalisierte Erzählinstanz versagt. Der erste Wechsel reagiert dementsprechend auf die bedrohte Gemeinschaft der Ausgewanderten. Der zweite Wechsel allerdings antwortet auf die Reformulierung des Erzählprogramms durch den Geistlichen. Aus dem politischen Streit, der die Geselligkeit bricht, ist ein narratologischer geworden, der Geselligkeit stiften kann. Nicht mehr die Frage nach der richtigen politischen Einstellung ist der zentrale Motor der Erzählung, sondern die Frage nach der richtigen Erzählung und damit nach dem Leistungsprofil des Erzählers.

In einem zweiten Schritt habe ich die verschiedenen metadiegetischen Erzählungen analysiert, die dieses Leistungsprofil auf die Probe stellen. Die sechs Erzählungen fungieren dabei keineswegs als Lösung der Krise, sondern als ihre Suspension bzw. Fortsetzung mit anderen Mitteln. In der Reihe der Erzählungen ist weniger ein „Museum abgegriffener Prosaformen“⁶⁴ als vielmehr eine Schule des Erzählers zu erkennen, welche die Grenzen der ihr zugrundeliegenden narrativen Funktionen sukzessive ausweitet. Diese Erweiterung geht aber mit zunehmender Abstraktion einher, was die Stellung der intradiegetischen Erzähler zu ihren metadiegetischen Erzählungen bestimmt. Zugleich wird die Steuerung von Mittelbarkeit zunehmend komplexer: Der dramatische Modus, der die intradiegetische Erzählung so wirkmächtig affiziert und die extradiegetische Erzähl-

⁶³ Zit. nach MA 4.1, 1064.

⁶⁴ Schlaffer 1993, 19.

instanz zurückgedrängt hat, gewinnt nun in den metadiegetischen Erzählungen schrittweise an Bedeutung.

In einem dritten Schritt habe ich das *Märchen* in seiner doppelten Struktur als Schließung und Fortsetzung der *Unterhaltungen* untersucht. Durch den Widerstreit von zyklischen Formationen, die vor allem die erzählte Welt strukturieren, und Figurationen der Reihe, die besonders die Figuren arrangieren, spiegelt das *Märchen* die narrative Struktur der *Unterhaltungen* wider. Auch im *Märchen* zeigt sich dabei das Leistungsprofil des Moduswechsels. Denn die Gesetze der enigmatischen erzählten Welt werden nicht im narrativen Modus vermittelt, sondern im dramatischen Modus von orakelähnlichen Frage- und Antwort-Sequenzen sowie dem zentralen Lied der schönen Lilie. Die narrative Struktur des *Märchens* bindet es enger an die *Unterhaltungen*, als das die Forschung bisher beschrieben hat. Der Moduswechsel hat damit nicht nur das Potenzial, die narrative Gemeinschaft aufzulösen, sondern die Deutung der narrativen Welt offenzuhalten.

3 Fazit: Die Modi des Erzählens

Die verschiedenen Formen des Moduswechsels sind metaleptische Verfahren, die der narrativen Funktion eine epistemologische Struktur unterlegen. Das *Märchen* als Schluss und Fortsetzung der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zeigt, dass der strukturgebende Moduswechsel nicht denselben Effekt haben muss wie in den *Beiträgen zur Optik*. Denn während auf der Seite der *Unterhaltungen* Lücken über Paralipsen geschaffen und offengehalten werden und so zu proliferierenden Interpretationen führen, kennzeichnet die *Beiträge* eine paraleptische Tendenz zur Schließung, weil sie ihre Ergebnisse in einem multimedialen Setting maximal absichern. Zusammenfassend seien diese Mechanismen von Paralipse und Paralepse in ein Verhältnis gesetzt. Denn auch wenn ihr Effekt unterschiedlicher kaum sein könnte, bedienen sie sich ähnlicher Verfahren, um die Informationsvergabe des Erzählens zu steuern. Diese Steuerung betrifft den Modus des Erzählens, der die Mittelbarkeit und die Perspektive der Erzählungen analysierbar macht.

Die Modusanalyse erlaubt es, die „*Regulierung der narrativen Information*“¹ zu beschreiben, indem sie die Distanz graduell und die Perspektive punktuell bestimmen kann. Dabei zeichnet sich die Modusanalyse in der hier erarbeiteten Perspektive durch vielfältige Relationen zu den Aspekten aus, die mit den Begriffen von Ort und Folge analysiert wurden. Der Modus hängt nämlich erstens von einer Stimme ab, die mit den Figuren – sei es in ihrer Rede oder Wahrnehmung – der erzählten Welt in Relation gesetzt werden muss. Zweitens hängt der Modus von den Folgen der Erzählung ab, weil der dramatische Modus mit geringstmöglicher Vermittlung Zeitdeckung inszeniert, während der narrative Modus Freiheit in den Erzähltempi besitzt. Die Paralipsen als intentionale Ausschüsse und die Paralepsen als Informationsüberschüsse verweisen schließlich auf eine epistemologisch grundierte Basisfunktion des Erzählens, weil sie den epistemologischen Zugriff auf die erzählte Welt markieren und reflektieren.

Der *Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* operiert mit dieser epistemologischen Funktion sowohl in seinen theoretischen Forderungen als auch in seiner narrativen Form. Mittelbarkeit ist Goethes entscheidendes Kriterium für das naturwissenschaftliche Experiment wie für den Essay als narratives Genre. Der konzeptuelle Vorschlag des *Versuchs* besteht einerseits in der Reihenbildung, die Erfahrungen der höheren Art generiert, hängt aber andererseits in seiner Argumentation von der Darstellungsweise ab, die an entscheidenden Stellen – den argumentativen blinden Flecken des Essays – in den narrativen

¹ Genette 1998, 115.

Modus umschaltet und sein Verfahren kommentiert. Dabei greift der *Versuch* auf ein Narrativ zurück, das nicht nur der Abgrenzung von Ästhetik und Naturwissenschaft dient, sondern eine wechselseitige Abhängigkeit inszeniert, welche die anfänglich noch aus der naturwissenschaftlichen Erkenntnis ausgeschlossenen ästhetischen Vermögen – besonders die Einbildungskraft – wieder integrieren kann. Der Moduswechsel zeigt hier also sowohl auf der konzeptuellen Ebene als auch auf der Darstellungsebene Effekte. Die Vermittlung, die der *Versuch* titelgebend leistet, hängt von seiner eigenen Modalstruktur ab.

In den *Beiträgen zur Optik* zeigt sich die epistemologische Funktion des Moduswechsels in der Variation von narrativer Rahmung und dramatischer Versuchsanleitung auf zwei Ebenen, welche die dieser Arbeit zugrundeliegende Systematik an ihre Grenzen geführt haben. Denn zunächst lässt sich ein permanenter Wechsel zwischen narrativem und dramatischem Modus feststellen: Die im dramatischen Modus hergestellten Phänomene werden durch den narrativen Modus theoretisch gerahmt und kommentierend kontrolliert. Die Folge der Versuche ist damit keineswegs eine freie Versuchsreihe, die zu eigenständigen Erkenntnissen führen soll, sondern dient der Bestätigung der spezifischen Theorie der Farbentstehung. Permanente Paralepsen kennzeichnen den Text, der zwar vorgibt, eine freie Anordnung zu inszenieren, aber dabei die Lösungen stets parat hat und vorwegnimmt. Dieses Verfahren verschärft sich mit dem multimedialen Arrangement der *Beiträge*, das mit optischen Spielkarten, einem Prisma und einem Betrachter kalkuliert und in Anleitungen Farberfahrungen produziert. Auch diese Reihe der derart aufgerüsteten Versuche zum Farbensehen zeigt aber keine offene epistemologische Anordnung, sondern reguliert mit Lösungskarten und tendenziösen Darstellungen ihres Hauptgegners ihr Ergebnis. Am Ende des Kartenspiels gewinnt stets Goethes Theorie, die sich gleichwohl nicht auf die Anschaulichkeit ihres Kartenspiels verlässt, sondern ihre Erkenntnis in textbildlich organisierten Schemata generiert. Die *Beiträge zur Optik* sind also – das hat die Analyse ihrer Erzählmodi gezeigt – eine geschlossene Folge von Versuchen, die auch in ihrer Unabschließbarkeit immer nur eines produzieren kann: eine alternative Theorie zu Newtons *Opticks*.

Die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* arbeiten sich ebenfalls an der Frage der Mittelbarkeit ab. Anstelle der Farben treten zunächst politische Überzeugungen, die durch eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz sowohl normativ als auch in ihrer Darstellung gerahmt werden. Sobald aber die normativen Koordinaten der erzählten Welt keine eindeutige Zuordnung mehr erlauben, versagt diese Erzählinstanz und zieht sich paralitisch so weit zurück, dass sie nur mehr zu einem radikalen dramatischen Modus in der Lage ist. Bereits auf dieser ersten diegetischen Ebene verschiebt sich der Hauptkonflikt der *Unterhaltungen* von einem politischen zu einem narratologischen Dis-

put. Diesen Disput kann nur noch ein intradiegetischer Erzähler schlichten. Er tut dies aber nicht in autoritativen Erzählerkommentaren, sondern ebenfalls im Dialog durch Gespräche und damit im dramatischen Modus. Gleichwohl ist diese Ablösung der extradiegetischen Erzählinstanz durch den Geistlichen weniger eine Schlichtung als die Initialzündung für eine veritable Schule des Erzählens in der folgenden Reihe von metadiegetischen Erzählungen. Die verschiedenen, aber allesamt vom dramatischen Modus abhängenden Erzählprogramme sind die Katalysatoren dieser Erzählreihe.

In den verschiedenen metadiegetischen Erzählungen machen die *Unterhaltungen* die Probe aufs Exempel. Denn sie sind keineswegs willkürlich angeordnet, sondern ihre formale Struktur legt eine Entwicklung in der Art und Weise ihrer Vermittlung nahe. Die intradiegetischen Erzähler weiten nämlich sukzessive ihre Kompetenzen aus; sie lassen immer weniger Informationen weg, je abstrakter ihre Stellung zu den erzählten Welten wird. Trotzdem setzen sie den dramatischen Modus immer stärker ein und verhindern so – etwa in vereindeutigenden oder gar moralisierenden Kommentaren – die Diskussion der Erzählgemeinschaft. Ab einem gewissen Punkt allerdings verselbstständigt sich die Reihe der Erzählungen, sodass eine Tendenz zur Metadiegese unübersehbar wird. Denn sobald die Baronesse „Parallelgeschichten“ (MA 4.1, 496) fordert, ersetzen weitere Erzählungen die Diskussion auf intradiegetischer Ebene.

Das den Rahmen der Erzählgemeinschaft sprengende *Märchen* schließlich führt die Deutungsbestrebungen der *Unterhaltungen* durch mehrere Aspekte *ad absurdum*. Bereits der Status der Erzählung ist als Schließung und Fortsetzung der *Unterhaltungen* unentscheidbar, was das *Märchen* durch seine variierend kreisförmige Topologie und narrativ strukturierende Figurenreihung reflektiert. Aber der unterbestimmten Semantik entspricht eine recht geschlossene Struktur, die wiederum vom Einsatz des dramatischen Modus abhängt. Die gleichwohl unterbestimmten Regeln der erzählten Welt werden so nicht in einem Erzählerkommentar vermittelt, sondern in Figurenrede. In den Frage- und Antwortsequenzen wird erstens die Erfüllung einer Prophezeiung zunächst angekündigt und schließlich eingelöst. Die Regeln dieser Prophezeiung werden zweitens im Lied der schönen Lilie in Figurenrede angedeutet. Besiegelt wird die Erfüllung der Prophezeiung nochmals in drei direkten Reden, die als Direktiven aus dem Jüngling einen König machen. Nichtsdestotrotz gibt das *Märchen* keine Übersicht – weder über seine Topographie noch über die regulierenden normativen Strukturen. Die Paralipse ist ihr Strukturmerkmal; in ihr liegt die Energie, welche die bis heute ungebremsten Interpretationen antreibt. Statt die Lücken des *Märchens* zu füllen, kann eine narratologische Analyse die Struktur beschreiben, die diese Lücken produziert. Bezeichnenderweise ist die Paralepsis die andere Seite dieser Medaille: Statt Lücken zu produzieren, markiert sie durch Informations-

überschüsse die epistemologische Grundierung der narrativen Funktion. Mittelbarkeit und Perspektive werden so zu den Aspekten der Erzählung, die ohne Erkennen nicht zu denken sind.

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“,¹ die verschiedene Aufgaben des Erzählers

¹ 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 Doppeleinheit 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 Münchner 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 zeigt² – nicht nur im publikationsgeschichtlichen Kontext³ von Goethes *Elegien* steht, sondern darüber hinaus in seinen idyllischen Strukturen ernst genommen werden muss.⁴ Dass das elegische Distichon⁵ diese Mehrdeutigkeit von Lehrdichtung und Idylle transportiert, ist dabei grundlegend. Die Bezeichnung der *Metamorphose* als *Lehrgedicht* steht also unter Vorbehalt;⁶ 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)

² Vgl. Peters 1990, 49–51; Peters 1993, 176–196.

³ Vgl. Arz 1996, 253 f.

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

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

⁶ 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*.⁷ 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 eingeweichter 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,⁸ verändert sich auch das im Gedicht geführte wie

⁷ Vgl. Krämer 2015, 39–41.

⁸ Vgl. Holland 2009, 43.

verführte Erkenntnissubjekt in Gestalt der Geliebten.⁹ 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.¹⁰ 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,¹¹ 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-

⁹ Vgl. Stiening 2010, 195.

¹⁰ 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.

¹¹ Vgl. Richter 1984, bes. 156–160.

führlich und anschaulich¹² 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:¹³

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.¹⁴ Als „Gott der Hochzeiten“¹⁵ 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.¹⁶ 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

¹² Stiening 2010, 211.

¹³ 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 mythischen „Versatzstücke“ (Siegrist 1974, 113), mit denen die Lehrschrift ihr Wissen ausschmückt, sondern im Kontext der *Metamorphose der Pflanzen* um eine Frage der Ursache.

¹⁴ Hederich 1770, 1306.

¹⁵ Hederich 1770, 1307.

¹⁶ 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.).¹⁷ 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;¹⁸ zum Gedicht gibt der *Versuch* keinen entschlüsselnden „Kommentar“¹⁹ 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

¹⁷ Vgl. Weber 2014, bes. 112–114.

¹⁸ Vgl. Stiening 2010, 210.

¹⁹ 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.

Literaturverzeichnis

Goethe-Ausgaben mit Siglen

- FA: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.
40 Bände, hg. von Hendrik Birus et al., Frankfurt am Main 1987–2013.
- LA: Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher zu Halle. Leopoldina. Begründet von K. Lothar Wolf und Wilhelm Troll, hg. von Dorothea Kuhn und Wolf von Engelhardt. 11 Text- und 18 Kommentarbände, Weimar 1947 ff.
- MA: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München 1985–1998.

Nachschlagewerke

- Brunner, Otto, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart 1972–1997.
- Conversations-Lexicon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit, Amsterdam, Leipzig 1809–1811 [= Brockhaus-Conversations-Lexikon].
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854–1961. Trier Center for Digital Humanities / Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier. 1998–2016. URL: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> [31. 08. 2018].
- Hederich, Benjamin, Gründliches mythologisches Lexicon, Leipzig 1770. Reprografischer Nachdruck, Darmstadt 1996.
- Konersmann, Ralf (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt ³2014.
- Lausberg, Heinrich, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Stuttgart ⁴2008.
- Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehendelt, Leipzig 1771–1774.
- Zedler, Johann Heinrich, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Halle, Leipzig 1731–1754.

Weitere Quellen

- Baumgarten, Alexander Gottlieb, Reflections on Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, translated, with the Original Text, an Introduction, and Notes, hg. von Karl Aschenbrenner und William B. Holter, Berkeley, Los Angeles 1954.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, Ästhetik, übers., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.

- Blanckenburg, Friedrich von, Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965.
- Blanckenburg, Friedrich von, Über Werthers Leiden. In: Texte zur Romantheorie II (1732–1780), hg. von Ernst Weber, München 1981, S. 392–441.
- Engel, Johann Jakob, Über Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, hg. von Ernst Theodor Voss, Stuttgart 1964.
- Herder, Johann Gottfried, Über den Ursprung der Sprache. In: Frühe Schriften 1764–1772, hg. von Ulrich Gaier (= Werke in zehn Bänden: Bd. 1), Frankfurt am Main 1985, S. 695–810.
- Herder, Johann Gottfried, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Werke, Bd. 3, hg. von Wolfgang Proß, München 2002.
- Kant, Immanuel, Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 72011.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Werke 1758–1759, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main 1997.
- Moritz, Karl Philipp, Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Werke, hg. von Horst Günter, Frankfurt am Main 1981, S. 549–578.
- Quintilianus, Marcus Fabius, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und deutsch, hg. u. übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 2011.
- Schiller, Friedrich, Über Anmut und Würde. In: Werke und Briefe, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Otto Dann et al., Frankfurt am Main 1992, S. 330–394.
- Schlegel, Friedrich, Über Goethes Meister. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Bd. 2, hg. von Ernst Behler, München u. a. 1967, S. 125–146.

Forschungsliteratur

- Abbott, H. Porter, Narrativity. In: The Living Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn et al., Hamburg 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> [31.08.2018].
- Adler, Hans, Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder, Hamburg 1990.
- Adler, Hans, Erfahrung. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4.1: Personen, Sachen, Begriffe: A–K, hg. von Bernd Witte et al., Stuttgart, Weimar 1998, S. 272–274.
- Adler, Hans, Herder's Style. In: A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder, hg. von Hans Adler, Wulf Koepke, Rochester 2009, S. 331–350.
- Ajouri, Philip, Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller, Berlin, New York 2007.
- Alber, Jan, Monika Fludernik (Hg.), Postclassical Narratology. Approaches and Analyses. Columbus 2010.
- Albertsen, Leif Ludwig, Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur mit einem unbekannten Gedicht Albrecht von Hallers, Aarhus 1967.
- Albrecht, Andrea, Claudia Löschner, Käte Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis. In: Käte Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis, hg. von Andrea Albrecht, Claudia Löschner, Berlin, Boston 2015, S. 1–10.
- Albrecht, Andrea, „[H]eute gerade nicht mehr aktuell“. Käte Hamburgers Novalis-Deutung im Kontext des Marburger Neukantianismus und der deutschen Geistesgeschichte. In: Käte

- Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis, hg. von Andrea Albrecht, Claudia Löschner, Berlin, Boston 2015, S. 11–76.
- Alewyn, Richard, Klopstock! In: *Euphorion* 73/1, 1979, S. 357–364.
- Ameriks, Karl, Das Schicksal von Kants *Rezensionen* zu Herders *Ideen*. In: Immanuel Kant. Schriften zur Geschichtsphilosophie, hg. von Otfried Höffe, Berlin 2011, S. 119–136.
- Ammerlahn, Hellmut, Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv: Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten. In: *Monatshefte* 64/1, 1972, S. 15–24.
- Amrine, Frederick, Goethean Intuitions. In: *Goethe Yearbook* 18, 2011, S. 35–50.
- Arz, Maike, Die Metamorphose der Pflanzen. In: *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto, Bernd Witte, Stuttgart, Weimar 1996, S. 253–257.
- Auer, Michael, (Ver)Fassungsfragen. Recht und Zufall in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie, hg. von Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks, Christian Schmitt, Stefan Tetzlaff, Heidelberg 2015, S. 159–176.
- Aurnhammer, Achim, Maler Werther. Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge, begründet von Hermann Kunisch im Auftrage der Görres-Gesellschaft 36, 1995, S. 83–104.
- Aust, Hugo, Novelle, Stuttgart, Weimar 52012.
- Avanessian, Armen, Sektion 1. Die Entstehung zweier Disziplinen: Biologie und Ästhetik. Einleitung. In: *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. von Armen Avanessian, Winfried Menninghaus, Jan Völker, Zürich, Berlin 2009, S. 15–16.
- Avanessian, Armen, Anke Hennig (Hg.), Der Präsensroman, Berlin, Boston 2013.
- Bal, Mieke, Narration and Focalization. In: Bal, A Mieke Bal Reader, Chicago 2006, S. 3–39.
- Barr Nisbet, Hugh, Die Naturgeschichte der Nationen. Naturgeschichte und naturwissenschaftliche Modelle in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders, hg. von Regine Otto, Würzburg 1996, S. 153–164.
- Barr Nisbet, Hugh, Naturgeschichte und Humangeschichte bei Goethe, Herder und Kant. In: Goethe und die Verzeitlichung der Natur, hg. von Peter Matussek, München 1998, S. 15–43.
- Barthes, Roland, S/Z, Frankfurt am Main 1987.
- Barthes, Roland, Die Handlungsfolgen. In: Barthes, Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1988, S. 144–155.
- Baumann, Peter, Erkenntnistheorie, Stuttgart 32015.
- Bauschinger, Sigrid, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. In: *Goethe-Handbuch*, Bd. 3: Prosaarbeiten, hg. von Bernd Witte, Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1997, S. 232–252.
- Becheru, Sorina, Der ‚ganze‘ Mensch als ‚abenteuerliche‘ Erzählung. Anthropologische Dimensionen einer narrativen Evolution kleiner Prosaformen in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750–1830), hg. von Alexander Košenina, Carsten Zelle in Verbindung mit Ute Pott, Hannover 2011, S. 271–300.
- Becker, Hans Joachim, Metamorphose. In: *Goethe-Handbuch*, Bd. 4.2: Personen, Sachen, Begriffe: L–Z, hg. von Bernd Witte et al., Stuttgart, Weimar 1998, S. 700–702.
- Behre, Maria, Selbsterforschung – Naturforschung – Leseforschung in den Alpen. Goethes Lösung des *Werther*-Problems in den *Briefen aus der Schweiz*. In: Das Erschreiben der

- Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur, hg. von Johann Georg Lugofer, Innsbruck 2014, S. 47–59.
- Behrens, Rudolf, Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Moralistik. Explorationen und Perspektiven*, München 2010.
- Bell, Matthew, *Goethe's Naturalistic Anthropology. Man and Other Plants*, Oxford 1994.
- Benn, Gottfried, *Goethe und die Naturwissenschaften*, Zürich 1949.
- Berg, Gunhild, *Erzählte Menschenkenntnis. Moraleische Erzählungen und Verhaltensschriften der deutschsprachigen Spätaufklärung*, Tübingen 2006.
- Berg, Gunhild, Beiträge zur Menschenerkenntnis. „*Anthropologisierte*“ Erzählstrategien in Moralischen Erzählungen der deutschsprachigen Spätaufklärung. In: *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*, hg. von Manfred Beetz, Jörn Garber, Heinz Thoma, Göttingen 2007, S. 354–372.
- Berndt, Frauke, *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900* (Moritz – Keller – Raabe), Tübingen 1999.
- Berndt, Frauke, *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*, Berlin, Boston 2011.
- Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk, *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin 2013.
- Berndt, Frauke, Claudia Maienborn, The Sucking Subject. Structural Ambiguities of Goethe's „Auf dem See“ in Literary and Linguistic Perspective. In: *Goethe Yearbook* 20, 2013, S. 91–115.
- Berndt, Frauke, Literarische Bildlichkeit und Rhetorik. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart, Berlin, Boston 2014, S. 48–67.
- Berndt, Frauke, Die Kunst der Analogie. A. G. Baumgartens literarische Epistemologie. In: Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik, hg. von Andrea Allerkamp, Dagmar Mirbach, Hamburg 2016 (Sonderheft. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorische 15), S. 183–199.
- Berndt, Frauke, Mundus poetarum. A. G. Baumgartens Fiktionstheorie. In: Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart, Weimar 2017, S. 316–338.
- Beutler, Ernst, *Vom griechischen Epigramm im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1909.
- Bickenbach, Matthias, Die Sentenz in der Fabel und ihr Verschwinden im 18. Jahrhundert (Lessing, Goethe). In: *Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*, hg. von Alice Stašková, Simon Zeisberg, Göttingen 2014, S. 188–209.
- Bies, Michael, Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt, Göttingen 2012.
- Bies, Michael, Der Goethe des Grashalms: Zur „Darstellung“ der Naturforschung um 1800. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131/4, 2012a, S. 513–535.
- Blatter, Christoph, Johann Jakob Engel (1741–1802). Wegbereiter der modernen Erzählkunst. Untersuchungen zur Darstellung von Unmittelbarkeit und Innerlichkeit in Engels Theorie und Dichtung, Bern u. a. 1993.
- Blechschmidt, Stefan, Goethes lebendiges Archiv. Mensch, Morphologie, Geschichte, Heidelberg 2009.
- Blessin, Stefan, Die radikal-liberale Konzeption von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49, 1975, S. 190–225.
- Bleumer, Hartmut, „Historische Narratologie? Metalegendarisches Erzählen im *Silvester Konrads* von Würzburg. In: *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*, hg. von Harald Haferland, Matthias Meyer, Berlin, New York 2010, S. 231–261.

- Bleumer, Hartmut, Historische Narratologie. In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, hg. von Christiane Ackermann, Michael Egerding, Berlin, Boston 2015, S. 213–274.
- Blödorn, Andreas, Daniela Langer, Michael Scheffel, Einleitung: Stimmen – *im Text?* In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel, Berlin, New York 2006, S. 1–8.
- Blödorn, Andreas, Daniela Langer, Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel, Berlin, New York 2006, S. 53–82.
- Blödorn, Andreas, Lektüre als Fieberanfall – Empathie als Modell der (An)Spannung. In: Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung, hg. von Ingo Isrigler, Christoph Jürgensen, Daniela Langer, München 2008, S. 165–188.
- Bockwinkel, Peggy, Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* und die Rezeption der Deixis. In: Käte Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis, hg. von Andrea Albrecht, Claudia Löschner, Berlin, Boston 2015, S. 233–252.
- Böhme, Hartmut, Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes *Wilhelm Meister, Faust und Der Sammler und die Seinigen*. In: Goethe und die Verzeitlichung der Natur, hg. von Peter Matussek, München 1998, S. 178–201.
- Bollacher, Martin, Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs, Tübingen 1969.
- Bollacher, Martin, Spinoza, Baruch de. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4.2: Personen, Sachen, Begriffe: L–Z, hg. von Bernd Witte et al., Stuttgart 1998, S. 999–1003.
- Borchert, Angela, Ralf Dressel (Hg.), *Das Journal des Luxus und der Moden*: Kultur um 1800. Heidelberg 2004.
- Borchmeyer, Dieter, Goethe und die moderne Naturwissenschaft. Einführung. In: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 25, 2011, S. 63–73.
- Borgards, Roland, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (Hg.), Literatur und Wissen. Stuttgart 2013.
- Bornmüller, Falk, „All for nothing?“ Die symbolische Darstellungs- und Erkenntnisform als philosophische und literaturtheoretische Herausforderung. In: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 6, 2013. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/falk-bornmueller-symbolische-darstellungs-und-erkenntnisform> [31. 08. 2018].
- Bothe, Katrin, Der junge Goethe und die Natur. Zu einigen Parallelen zwischen ‚Urfaust‘ und ‚Werther‘. In: „Gottes ist der Orient! Gottes ist der Occident!“. Goethe und die Religionen der Welt, hg. von Wolfgang Beutin, Thomas Bülow, Frankfurt am Main u. a. 2000, S. 109–133.
- Brandstetter, Gabriele, Gerhard Neumann (Hg.), Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, Würzburg 2004.
- Braungart, Georg, Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben. In: Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit. Zeit im Wandel der Zeiten, Kulturen, Techniken und Disziplinen, hg. von Ulrich G. Leinsle, Jochen Mecke, Regensburg 2000, S. 107–120.
- Braungart, Georg, Die Geologie und das Erhabene. In: Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen, hg. von Georg Braungart, Bernhard Greiner, Hamburg 2005, S. 157–176.

- Braungart, Georg, Poetik der Natur: Literatur und Geologie. In: Natur – Kultur. Zur Anthropologie von Sprache und Literatur, hg. von Thomas Anz, Paderborn 2009, S. 55–77.
- Breidbach, Olaf, Goethes Metamorphosenlehre, München 2006.
- Breidbach, Olaf, „Die Wahlverwandtschaften“ – Versuch einer wissenschaftshistorischen Perspektivierung. In: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Werk und Forschung, hg. von Helmut Hünn, Berlin, New York 2010, S. 291–310.
- Breidbach, Olaf, Goethes Naturverständnis, München 2011.
- Breithaupt, Fritz, Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung, Freiburg im Breisgau 2000.
- Breuer, Ulrich, Bekenntnisse. Diskurs – Gattung – Werk, Frankfurt am Main u. a. 2000.
- Brown, Jane K., Goethe's Cyclical Narratives. Die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Chapel Hill 1975.
- Brüning, Gerrit, Ungleiche Gleichgesinnte. Die Beziehung zwischen Goethe und Schiller 1794–1798, Göttingen 2015.
- Bunia, Remigius, Faltungen: Fiktion, Erzählen, Medien, Berlin 2007.
- Burdorf, Dieter, Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart, Weimar 2001.
- Burkhardt, Achim, Metalepsis. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5: L–Musi, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2001, Sp. 1087–1099.
- Busch, Werner, Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst: zu Goethes geologischem Begriff. In: Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze, Friedmar Apel, Ostfildern 1994, S. 485–497.
- Campe, Rüdiger, Von Fall zu Fall. Goethes *Werther*, Büchners „Lenz“. In: Was der Fall ist. Casus und Lapsus, hg. von Inka Mülder-Bach, Michael Ott, München 2014, S. 33–55.
- Carter, William H., „Die Ketten [...] mit der Zeit lieben lernen“: Herder's Reflections on Individual Freedom and Political Liberty in the *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: Herder-Jahrbuch 13, 2016, S. 63–83.
- Chatman, Seymour, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca, London 1978.
- Chihaia, Matei, Gérard Genette (*1930). In: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler, hg. von Matías Martínez, Michael Scheffel, München 2010, S. 343–364.
- Clement, Christian, „Offenbares Geheimnis“ oder „geheime Offenbarung“? Goethes *Märchen* und die Apokalypse. In: Goethe Yearbook 17, 2010, S. 239–257.
- Cohn, Dorrit, Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton 1983.
- Cohn, Dorrit, Discordant Narration. In: Style 34/2, 2000, S. 307–316.
- Cohn, Dorrit, Metalepsis and Mise en Abyme. In: Narrative 20/1, 2012, S. 105–114.
- Crary, Jonathan, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, übers. von Anne Vonderstein, Dresden, Basel 1996.
- Culler, Jonathan, Apostrophe. In: Diacritics 7/4, 1977, S. 59–69.
- Currie, Pamela, Goethe's Visual World, London 2013.
- Dainat, Holger, Goethes *Natur* oder: *Was ist ein Autor?* In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, hg. von Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek, Berlin 2004, S. 101–116.
- Dane, Gesa, Käte Hamburger (1896–1992). In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller, Werner Röcke, Berlin, New York 2000, S. 189–198.

- Dane, Gesa, „Das noch nie erklärte böse Ding“. Zur Anthropologie der Sünde in Goethes *Bekenntnisse einer schönen Seele*. In: Lenz-Jahrbuch 19, 2011, S. 97–117.
- Dehrmann, Mark-Georg, Die Vorschule des Dialogischen. Theorie und Praxis des philosophischen Dialogs bei Engel. In: Johann Jakob Engel (1741–1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter, hg. von Alexander Košenina, Hannover-Laatzen 2005, S. 27–46.
- Demmerling, Christoph, Íñgrid Vendrell Ferran (Hg.), Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge, Berlin 2014.
- De Jong, Irene, Metalepsis in Ancient Greek Literature. In: Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature, hg. von Jonas Grethlein, Antonios Rengakos, Berlin, New York 2009, S. 87–115.
- Di Bartolo, Maurizio, „Wären Sie als ein Grieche [...] gebohren worden...“ Die Debatte um die „rationelle Empirie“ in dem Briefwechsel von Goethe und Schiller (Januar–Februar 1798). In: Naturforschung und menschliche Geschichte, hg. von Thomas Bach, Mario Marino, Heidelberg 2011, S. 153–174.
- Dilthey, Wilhelm, Aus der Zeit der Spinoza-Studien Goethe's. In: Archiv für Geschichte der Philosophie 7/3, 1894, S. 317–341.
- Dörr, Volker C., Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Bernhard Fischer, Norbert Oellers, Berlin 2011 (Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie 14), S. 121–136.
- Dollinger, Roland, The Self-Inflicted Suffering of Young Werther: An Example of Masochism in the 18th Century. In: One Hundred Years of Masochism. Literary Texts, Social and Cultural Contexts, hg. von Michael C. Finke, Carl Niekerk, Amsterdam, Atlanta 2000, S. 91–108.
- Drügh, Heinz, Luxus der Lehrjahre. Zur Logik der Verschwendungen in Goethes *Wilhelm Meister*. In: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne, hg. von Christine Weder, Maximilian Bergengruen, Göttingen 2011, S. 143–159.
- Eckle, Jutta, Dorothea Kuhn, „Wie dauern Sie mich, armer Freund“. Ein Fundstück zu Goethes Aufsatz *Naturlehre*. In: Physica et historia. Festschrift für Andreas Kleinert zum 65. Geburtstag, hg. von Susan Splinter et al., Stuttgart 2005, S. 243–253.
- Edmiston, William Fredrick, Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory. In: Poetics Today 10/4, 1989, S. 729–744.
- Edmiston, William Fredrick, Hindsight and Insight. Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels, University Park 1991.
- Edmunds, Kathryn, „der Gesang soll deinen Namen erhalten“: Ossian, Werther and Texts of/for Mourning. In: Goethe Yearbook 8, 1996, S. 45–65.
- Egger, Irmgard, „... eine Art von Experiment“: Goethes Kritik szientifischer Methoden und die ‚Wilhelm Meister‘-Romane. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1997, S. 69–92.
- Egger, Irmgard, Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen, München 2001.
- Eichner, Siglinde, Die Prosaafabel Lessings in seiner Theorie und Dichtung. Ein Beitrag zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Bonn 1974.
- Engel, Manfred, Der Roman der Goethezeit. Band I: Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendentale Geschichten, Stuttgart, Weimar 1993.
- Engelhardt, Wolf von, Goethes Beschäftigung mit Gesteinen und Erdgeschichte im ersten Weimarer Jahrzehnt. In: Genio huius loci. Dank an Leiva Petersen, hg. von Dorothea Kuhn, Bernhard Zeller, Wien u. a. 1982, S. 169–204.

- Engelhardt, Wolf von, Goethe und die Geologie. In: Ein unteilbares Ganzes. Goethe: Kunst und Wissenschaft, hg. von Günter Schnitzler, Gottfried Schramm, Freiburg im Breisgau 1997, S. 245–273.
- Engelhardt, Wolf von, „Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“: Goethes Aufsatz im Licht von Kants Vernunftkritik. In: Athenaeum 10, 2000, S. 9–28.
- Engelhardt, Wolf von, Goethe im Gespräch mit der Erde. Landschaft, Gesteine, Mineralien und Erdgeschichte in seinem Leben und Werk, Weimar 2003.
- Erhart, Walter, Beziehungsexperimente. Goethes ‚Werther‘ und Wielands ‚Musarion‘. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66, 1992, S. 333–360.
- Eriksson, Birgit, Revolution, Modernity, and the Potential of Narratives: Self-Determination and History in Goethe’s Works of the 1790s. In: German Life and Letters 66/4, 2013, S. 368–387.
- Esposito, Elena, Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität. Aus dem Italienischen von Nicole Reinhardt, Frankfurt am Main 2007.
- Fechner, Jörg-Ulrich, „Vergesellschaftete Begebenheiten“ für „rechtschaffene Müßiggänger“. Funktionen der Religiosität im Roman des 18. Jahrhunderts, an Hand einiger Zeugnisse und Beispiele. In: Religionskritik und Religiosität in der deutschen Aufklärung, hg. von Karlfried Gründer et al., Heidelberg 1989, S. 55–78.
- Felman, Shoshana, The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages, Stanford 2003.
- Fick, Monika, Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart ³2010.
- Fink, Gonthier-Louis, Das Märchen. Goethes Auseinandersetzung mit seiner Zeit. In: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 33, 1971, S. 96–122.
- Fink-Langlois, Antoinette, Le „Fragment de Roman Épistolaire“ de Goethe. In: Cahiers de l’Hermétisme, 1980, S. 209–217.
- Fischer-Lamberg, Hanna, Die Datierung des Goetheschen Romanfragments ‚Ariane an Wetty‘. In: Goethe-Jahrbuch 17, 1955, S. 246–253.
- Fischer-Lamberg, Hanna, Textkritische Bemerkungen zu ‚Ariane an Wetty‘ und dem Aufsatz ‚Über das, was man ist‘. In: Goethe-Jahrbuch 18, 1956, S. 190–193.
- Fludernik, Monika, Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. In: Style 37/4, 2003, 382–400.
- Fludernik, Monika, Erzähltheorie. Eine Einführung, Darmstadt ³2010.
- Forster, Eduard Morgan, Aspects of the Novel and Related Writings, London 1974.
- Förster, Eckart, Goethe und die Idee einer Naturphilosophie. In: Morphologie und Moderne. Goethes ‚anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin, Boston 2014, S. 43–56.
- Frank, Caroline, Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie am Beispiel von drei autodiegetisch erzählten Romanen. In: Diegesis 3/2, 2014, S. 22–49.
- Frank, Horst J., Handbuch der deutschen Strophenformen, Tübingen, Basel ²1993.
- Frey, Christiane, „Ist das nicht der Fall der Krankheit?“ Der literarische Fall am Beispiel von Goethes ‚Werther‘. In: Zeitschrift für Germanistik 19/2, 2009, S. 317–329.
- Frick, Werner, Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 1988.
- Fricke, Harald, Poetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III: P–Z, hg. von Jan-Dirk Müller et al., Berlin, New York 2003, S. 100–105.
- Fulda, Daniel, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860, Berlin, New York 1996.

- Gabriel, Gottfried, Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft, Stuttgart 1991.
- Gabriel, Markus, Die Erkenntnis der Welt – Eine Einführung in die Erkenntnistheorie, München 2012.
- Gädeke, Manfrid, Goethes Urpflanze und der ‚Bauplan‘ der Morphologie. In: Goethes Beitrag zur Erneuerung der Naturwissenschaften, hg. von Peter Heusser, Bern u. a. 2000, S. 107–129.
- Gaier, Ulrich, Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung. Goethes Rahmen der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* als satirische Antithese zu Schillers *Ästhetischen Briefen I–IX*. In: Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins, hg. von Helmut Bachmaier, Thomas Rentsch, Stuttgart 1987, S. 207–272.
- Gailus, Andreas, Poetics of Containment. Goethe's *Conversations of German Refugees* and the Crisis of Representation. In: Modern Philology 100/3, 2003, S. 436–474.
- Gailus, Andreas, Forms of Life: Nature, Culture, and Art in Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. In: The Germanic Review 87/2, 2012, S. 138–174.
- Gamper, Michael, Christine Weder, Gattungsexperimente. Explorative Wissenspoetik und literarische Form: Aphorismus/Fragment/Notat – Essay – Novelle/Roman – Lyrik (Michael Gamper) – Märchen (Christine Weder). In: Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien, hg. von Michael Gamper, Göttingen 2010, S. 96–178.
- Geisenhanslüke, Achim, Einführung in die Literaturtheorie, Darmstadt 2013.
- Genette, Gérard, Fiktion und Diktion. Aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1992.
- Genette, Gérard, Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München 2004.
- Genette, Gérard, Métalepse. De la figure à la fiction, Paris 2004.
- Gess, Nicola, Sandra Janßen (Hg.), Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur, Berlin, Boston 2014.
- Gess, Nicola, Sandra Janßen, Einleitung. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur. In: Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur, hg. von Gess, Janßen, Berlin, Boston 2014, S. 1–15.
- Geulen, Eva, Funktionen von Reihenbildung in Goethes Morphologie. In: Experimental-anordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität, hg. von Bettine Menke, Thomas Glaser, München 2014, S. 209–222.
- Geulen, Eva, Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Köln 2016.
- Geulen, Eva, Keeping it Simple, Making it Difficult. Morphologische Reihen bei Goethe und anderen. In: Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart 2017, S. 357–373.
- Gittel, Benjamin, Historische Epistemologie und Literaturwissenschaft. In: Scientia Poetica 20/1, 2016, S. 290–305.
- Giuriato, Davide, „klar und deutlich“. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau u. a. 2015.
- Gnam, Andrea, „Geognosie, Geologie, Mineralogie und Angehöriges“. Goethe als Erforscher der Erdgeschichte. In: Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, hg. von Matthias Luserke, Göttingen 2001, S. 79–87.
- Goebel, Eckart, Goethe-Handbuch Bd. 4: Personen, Sachen, Begriffe, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto [Rezension]. In: Weimarer Beiträge 45/2, 1999, S. 306–310.

- Goebel, Eckart, Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft. In: Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, hg. von Eberhard Lämmert, Berlin 1999a, S. 3–33.
- Goebel, Eckart, Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger, Berlin 2006.
- Goebel, Eckart, Jenseits des Unbehagens. „Sublimierung“ von Goethe bis Lacan, Bielefeld 2009.
- Görner, Rüdiger, Granit. Zur Poesie eines Gesteins. In: Görner, Goethe. Wissen und Entsagen – aus Kunst, München 1995, S. 50–62.
- Graczyk, Annette, Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004.
- Gratzke, Michael, Werther's Love. Representations of Suicide, Heroism, Masochism, and Voluntary Self-Divestiture. In: Publications of the English Goethe Society 81/1, 2012, S. 26–38.
- Gray, Richard T., Goethe als Stiefvater der modernen Physiognomik. In: Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne, hg. von Brigitte Prutti, Sabine Wilke, Heidelberg 2003, S. 93–125.
- Greiner, Bernhard, Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters „Aufgabe“ der theatralischen Sendung. In: Euphorion 83/3, 1989, S. 281–296.
- Grimm, Sieglinde, Johann Jakob Engel: Dichtung und Popularphilosophie. In: Johann Jakob Engel (1741–1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter, hg. von Alexander Košenina, Hannover-Laatzen 2005, S. 97–122.
- Groddeck, Wolfram, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, Frankfurt am Main, Basel 2008.
- Groß, Steffen W., Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens „Aesthetica“, Würzburg 2001.
- Grubmüller, Klaus, Fabel₂. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. I: A–G, hg. von Klaus Weimar et al., Berlin, New York 1997, S. 555–558.
- Grüne, Matthias, Das vergessene Erbe. Zur Konzeption einer Geschichte der Erzähltheorie. In: Diegesis 3/2, 2014, S. 50–65.
- Grüne, Matthias, Kontinuität und Historizität narratologischer Begriffe. In: Textuelle Historizität. Interdisziplinäre Perspektiven auf das historische Apriori, hg. von Heidrun Kämper, Ingo H. Warnke, Daniel Schmidt-Brücken, Berlin, Boston 2016, S. 123–139.
- Grüne, Matthias, Realistische Narratologie. Otto Ludwigs „Romanstudien“ im Kontext einer Geschichte der Erzähltheorie, Berlin, Boston 2018.
- Günzler, Claus, Das Teleologieproblem bei Kant und Goethe, Freiburg im Breisgau 1964.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Historisierung der Beobachtung zweiter Ordnung – eine epistemologische Rahmenerzählung. In: Beobachtung zweiter Ordnung im historischen Kontext. Niklas Luhmann in Amerika, hg. von Perla Chinchilla Pawling, Aldo Mazzucchelli, Hans Ulrich Gumbrecht, München 2013, S. 7–22.
- Gutjahr, Ortrud, Einführung in den Bildungsroman, Darmstadt 2007.
- Gutjahr, Ortrud, Theatralität und Innerlichkeit. Zur Bildungsfunktion der „Bekenntnisse einer schönen Seele“ in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk. Genese und Entwicklung einer literarischen und kulturellen Identität, hg. von Raymond Heitz, Christine Maillard, Heidelberg 2011, S. 45–69.
- Haferland, Harald, Matthias Meyer (Hg.), Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Berlin, New York 2010.

- Haferland, Harald, Motivation von hinten. Durchschaubarkeit des Erzählens und Finalität in der Geschichte des Erzählens. In: *Diegesis* 3/2, 2014, S. 66–95.
- Hajduk, Stefan, Esoterik der „Macht, die über uns waltet und alles zum Besten lenkt“: Das Wissen vom Anderen in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Goethe Yearbook* 19, 2012, S. 165–183.
- Halsall, Albert W., Apostrophe. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1: A–Bib, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 830–836.
- Hamacher, Bernd, Einführung in das Werk Johann Wolfgang von Goethes, Darmstadt 2013.
- Hamburger, Käte, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968.
- Hanebeck, Julian, Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression, Berlin, Boston 2017.
- Hansen, Adolph, Goethes Metamorphose der Pflanzen. Geschichte einer botanischen Hypothese, Gießen 1907.
- Hansen, Per Krogh, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Rolf Reitan (Hg.), *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin, Boston 2011.
- Harlos, Christopher, Rhetoric, Structuralism, and Figurative Discourse: Gérard Genette's Concept of Rhetoric. In: *Philosophy and Rhetoric* 19/4, 1986, S. 209–223.
- Hasubek, Peter, Der Erzähler in den Fabeln Lessings. In: *Fabelforschung*, hg. von Peter Hasubek, Darmstadt 1983, S. 363–383.
- Haverkamp, Anselm, Illusion und Empathie. Die Struktur der ‚teilnehmenden Lektüre‘ in den Leiden Werthers. In: *Erzählforschung. Ein Symposium*, hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1982, S. 243–268.
- Heinz, Jutta, „Der Dichter ist der einzige wahre Mensch“. Metamorphosen des Schöpferischen. In: *Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800*, hg. von Olaf Breidbach, Klaus Manger, Georg Schmidt, Paderborn 2015, S. 159–186.
- Heisenberg, Werner, Die Goethesche und die Newtonsche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik. In: *Goethe im zwanzigsten Jahrhundert*, hg. von Hans Mayer, Hamburg 1967, S. 418–432.
- Hennig, John, Goethe's Translations of Ossian's ‚Songs of Selma‘. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 45/1, 1946, S. 77–87.
- Hennig, John, Goethe's Translation from Macpherson's ‚Berrathon‘. In: *The Modern Language Review* 42/1, 1947, S. 127–130.
- Hennigfeld, Iris, Goethe's Phenomenological Way of Thinking and the Urphänomen. In: *Goethe Yearbook* 22, 2015, S. 143–167.
- Hering, Robert, Der Prosahymnus ‚Die Natur‘ und sein Verfasser. In: *Goethe-Jahrbuch* 13, 1927, S. 138–156.
- Herman, David, Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis. In: *Journal of Literary Semantics* 26/2, 1997, S. 132–152.
- Herman, David, Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative, Lincoln 2002.
- Herman, David, Basic Elements of Narrative, Oxford 2009.
- Herman, David, Storytelling and the Sciences of Mind, Cambridge 2013.
- Herman, David, Cognitive Narratology. In: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn et al., Hamburg 2013a. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> [31. 08. 2018].
- Heusser, Peter (Hg.), Goethes Beitrag zur Erneuerung der Naturwissenschaften. Bern u. a. 2000.
- Höffe, Otfried, Einführung. In: *Immanuel Kant. Schriften zur Geschichtsphilosophie*, hg. von Otfried Höffe, Berlin 2011, S. 1–27.

- Hörisch, Jochen, Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns, Frankfurt am Main 1983.
- Hoesch, Matthias, Vernunft und Vorsehung. Säkularisierte Eschatologie in Kants Religions- und Geschichtsphilosophie, Berlin, Boston 2014.
- Hoffmeister, Gerhart (Hg.), Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeptionen, New York u. a. 1993.
- Holland, Jocelyn, The School of Shipwrecks: Improvisation in *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* and the *Lehrjahre*. In: Goethe Yearbook 15, 2008, S. 19–33.
- Holland, Jocelyn, German Romanticism and Science. The Procreative Poetics of Goethe, Novalis, and Ritter, New York 2009.
- Horn, Eva, Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur, München 2006.
- Huck, Christian, Coming to Our Senses: Narratology and the Visual. In: Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative, hg. von Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin, New York 2009, S. 201–218.
- Huxley, Thomas Henry, Nature. Aphorisms by Goethe. In: Nature 1, 1869, S. 9–11.
- Immer, Nikolas, Friedrich von Blanckenburg und der Roman der Spätaufklärung. In: Aufklärung, Epoche, Autoren, Werke, hg. von Michael Hofmann, Darmstadt 2013, S. 169–190.
- Jäger, Hans-Wolf, Zur Poetik der Lehrdichtung in Deutschland. In kritischen Zusätzen zu L. L. Albertens Buch ‚Das Lehrgedicht‘. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44/3, 1970, S. 544–576.
- Jahn, Günter, Lessings Fabelabhandlungen. Ein Elementarbuch der Didaktik und Methodik, Bielefeld 2000.
- Jakobson, Roman, Linguistik und Poetik. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I, hg. von Jens Ihwe, Frankfurt am Main 1971, 142–178.
- Jannidis, Fotis, Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs ‚Bildung‘ am Beispiel von Goethes ‚Dichtung und Wahrheit‘, Tübingen 1996.
- Jannidis, Fotis, Narratology and the Narrative. In: What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory, hg. von Tom Kindt, Hans-Harald Müller, Berlin, New York 2003, S. 35–54.
- Jannidis, Fotis, Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin, New York 2004.
- Jannidis, Fotis, Wer sagt das? Erzählen mit Stimmverlust. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel, Berlin, New York 2006, S. 151–164.
- Jens, Tilman, Goethe und seine Opfer. Eine Schmähsschrift, Düsseldorf 1999.
- Jesch, Tatjana, Malte Stein, Perspectivization and Focalization: Two Concepts – One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation. In: Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative, hg. von Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin, New York 2009, S. 59–77.
- Jüttner, Siegfried, Auf dem Weg zur Wissenspoetik. Die enzyklopädische Essayistik von Denis Diderot am Beispiel des Artikels „Encyclopédie“. In: Vom Weltbuch bis zum World Wide Web. Enzyklopädische Literaturen, hg. von Waltraud Wiethölter, Frauke Berndt, Stephan Kammer, Heidelberg 2005, S. 105–128.
- Jung, Werner, Kleine Geschichte der Poetik, Hamburg 1997.

- Kablitz, Andreas, Erzählperspektive – Point of View – Focalisation: Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 98/3, 1988, S. 237–255.
- Kafalenos, Emma, Narrative Causalities, Columbus 2006.
- Kaminski, Johannes D., Werner's Accounting Eye: Circulating Blood and Money in *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. In: Publications of the English Goethe Society 83/1, 2014, S. 37–52.
- Kaminski, Nicola, Die Musen als Lexikographen. *Zedlers Großes Vollständiges Universal-Lexicon im Schnittpunkt von poetischem, wissenschaftlichem, juristischem und ökonomischem Diskurs*. In: Daphnis 29, 2000, S. 649–693.
- Kammer, Stephan, „Eins und doppelt“. Goethes Poetik der Ambiguität. In: Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz, hg. von Frauke Berndt, Stephan Kammer, Würzburg 2009, S. 157–182.
- Keller, Claudia, Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse, Göttingen 2018.
- Kiefer, Sascha, „Gesellige Bildung“. Ein Ideal des Rokoko und seine Fortschreibung in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). In: Literatur und Kultur des Rokoko, hg. von Matthias Luserke, Reiner Marx, Reiner Wild, Göttingen 2001, S. 235–249.
- Kindt, Tom, Hans-Harald Müller (Hg.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, New York 2003.
- King, Martina, „Ich habe im Sommer des Jahres 1838 eine Reihe von Beobachtungen angestellt“. Naturwissenschaftliches Erzählen im frühen 19. Jahrhundert. In: *Diegesis* 6/1, 2017, S. 20–45.
- Kinzel, Ulrich, Ethische Projekte. Literatur und Selbstgestaltung im Kontext des Regierungsdenkens. Humboldt, Goethe, Stifter, Raabe, Frankfurt am Main 2000.
- Kistler, Mark O., The Sources of the Goethe-Tobler Fragment ‚Die Natur‘. In: *Monatshefte* 46/7, 1954, S. 383–389.
- Kittler, Friedrich A., Über die Sozialisation Wilhelm Meisters. In: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, hg. von Gerhard Kaiser, Friedrich A. Kittler, Göttingen 1978, S. 13–124.
- Kleeberg, Ingrid, Die Ordnung der Ideen und Zeichen. Epistemologie und Literaturkritik im Zeitalter der Rationalität. In: *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, hg. von Nicola Gess, Sandra Janßen, Berlin, Boston 2014, S. 40–68.
- Klein, Sonja, Goethes ‚Ossian‘-Übersetzung oder Werthers Aufbruch in die deutsche Moderne. In: „Das Fremde im Eigensten“. Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung, hg. von Bernd Kortländer, Sikander Singh, Tübingen 2011, S. 59–75.
- Kleiner, Gerd, Anmut/Grazie. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1: Absenz bis Darstellung, hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart, Weimar 2010, S. 193–208.
- Kleingeld, Pauline, Die Bedeutung des weltbürgerlichen Zustandes. Der Siebente Satz der *Idee*. In: Immanuel Kant. Schriften zur Geschichtsphilosophie, hg. von Otfried Höffe, Berlin 2011, S. 79–89.
- Kleinschmidt, Christoph, Deutungsgewalt. Normen des Erzählers und Interpretierens in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: (Be-)richten und Erzählen, Literatur als gewaltfreier Diskurs?, hg. von Moritz Baßler et al., München 2011, S. 97–107.

- Kleinschnieder, Manfred, Goethes Naturstudien. Wissenschaftstheoretische und -geschichtliche Untersuchungen, Bonn 1971.
- Klimek, Sonja, Paradoxes Erzählen. Die Metalepsis in der phantastischen Literatur, Paderborn 2010.
- Köppé, Tilmann (Hg.), Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge, Berlin 2010.
- Kommerell, Max, Wilhelm Meister. In: Essays, Notizen, Poetische Fragmente. Aus dem Nachlass, hg. von Inge Jens, Olten, Freiburg im Breisgau 1969, S. 81–186.
- Kornbacher, Agnes, August Wilhelm Schlegels Einfluß auf den Aufsatz ‚Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller‘ (1797). In: Goethe-Jahrbuch 115, 1998, S. 63–67.
- Koschorke, Albrecht, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.
- Koschorke, Albrecht, Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes *Wilhelm Meister*. In: Empathie und Erzählung, hg. von Claudia Breger, Fritz Breithaupt, Freiburg im Breisgau u. a. 2010, S. 173–185.
- Koschorke, Albrecht, Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt am Main ³2013.
- Koselleck, Reinhart, Geschichte. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2: E–G, hg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart 1975, S. 647–717.
- Košenina, Alexander (Hg.), Johann Jakob Engel (1741–1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter, Hannover-Laatzen 2005.
- Kraft, Helga W., Goethes Farbenlehre und *Das Märchen*. Farbmagie oder -wissenschaft? In: Die Farben imaginerter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Monika Schäusten, Berlin 2012, S. 89–110.
- Kraglund, Rikke Andersen, ‚Alternate Strains are to the Muses Dear‘: The Oddness of Genette’s Voice in Narrative Discourse. In: Strange Voices in Narrative Fiction, hg. von Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Rolf Reitan, Berlin, Boston 2011, S. 37–54.
- Krämer, Olav, Transformationen des wissenschaftlichen Lehrgedichts um 1800. Erasmus Darwins ‚The Temple of Nature‘ und Johann Wolfgang Goethes ‚Metamorphose der Tiere‘. In: Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepic und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert, hg. von Henning Hufnagel, Olav Krämer, Berlin, New York 2015, S. 37–67.
- Kreutzer, Leo, Dialektischer Humanismus. Herder und Goethe und die Kultur(en) der globalisierten Welt, Hannover 2015.
- Kreuzer, Ingrid, Stukturprinzipien in Goethes Märchen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21, 1977, S. 216–246.
- Krimmer, Elisabeth, Mama’s Baby, Papa’s Maybe: Paternity and Bildung in Goethe’s ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘. In: The German Quarterly 77/3, 2004, S. 257–277.
- Krings, Hermann, Hans Michael Baumgartner, Erkennen, Erkenntnis. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2: D–F, hg. von Joachim Ritter et al., Basel, Stuttgart 1972, Sp. 643–662.
- Krings, Marcel, Die entgötterte Welt. Religion und Ökonomie in Goethes ‚Lehrjahren‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 127/2, 2008, S. 161–176.
- Krings, Marcel, ‚Versuche auf Geister‘. Zur Akustik der Gespenstergeschichte in Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘ und Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘. In:

- Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart, hg. von Marcel Krings, Würzburg 2011, S. 231–252.
- Krohn, Wolfgang, Goethes Versuch über den Versuch. In: Goethe und die Verzeitlichung der Natur, hg. von Peter Matussek, München 1998, S. 399–413.
- Kuch, Raphael, Intermediales Erzählen im frühneuzeitlichen illustrierten Roman. Zu Struktur und Wirkung der Medienkombination bei Jörg Wickram, Berlin 2014.
- Kuhn, Dorothea, Goethe und die Biologie. In: Ein unteilbares Ganzes. Goethe, Kunst und Wissenschaft, hg. von Günter Schnitzler, Gottfried Schramm, Freiburg im Breisgau 1997, S. 323–357.
- Kuni, Verena, Metamorphose. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4: Medien bis Populär, hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart, Weimar 2010, S. 72–83.
- Kunz, Josef (Hg.), Novelle, Darmstadt ²1973.
- Lämmert, Eberhard, Nachwort. In: Blanckenburg, Friedrich von, Versuch über den Roman, hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. 541–589.
- Lahn, Silke, Jan Christoph Meister, Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart ³2016.
- Lamarque, Peter, On Not Expecting Too Much from Narrative. In: Mind and Language 19/4, 2004, S. 393–408.
- Lange, Horst, Goethe and Spinoza: A Reconsideration. In: Goethe Yearbook, 18, 2011, S. 11–33.
- Lange, Stella Marie, Das Gespräch in seiner Inszenierung und Darstellung. Emotionales Sprechen im Briefroman zwischen rhetorischer und poetischer Praxis. In: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch 33 (Rhetorik im 18. Jahrhundert), 2014, S. 97–113.
- Laudin, Gérard, Herders „Bildung“ und Adelungs „Cultur“ im Vergleich. In: Herder und seine Wirkung / Herder and His Impact, hg. von Michael Maurer, Heidelberg 2014, S. 205–215.
- Liebrand, Claudia, Briefromane und ihre ‚Lektüreanweisungen‘. Richardsons ‚Clarissa‘, Goethes ‚Die Leiden des jungen Werthers‘, Laclos‘ ‚Les Liaisons Dangereuses‘. In: Arcadia 32/2, 1997, S. 342–364.
- Lockemann, Wolfgang, Die Auffassung des Erzählens in der deutschen Dichtungstheorie vom Barock zur Aufklärung, Mainz 1963.
- Löschner, Claudia, Denksystem – Logik und Dichtung bei Käte Hamburger, Berlin 2013.
- Lovejoy, Arthur O., Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, übers. von Dieter Turck, Frankfurt am Main 1993.
- Ludwig, Ariane, „Ohne Poesie lässt sich nichts in der Welt wirken, Poesie aber ist Mährchen.“ Zu Johann Wolfgang von Goethes Märchen und zu seinem *Mährchen*. In: Fabula 55, 2014, S. 87–104.
- Mac Con Mí, Torlach, Die Emotionen Ossians. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84/3, 2010, S. 292–314.
- Mahne, Nicole, Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007.
- Manger, Klaus, Herder im Weimarer Viergestirn. In: Herder und seine Wirkung / Herder and His Impact, hg. von Michael Maurer, Heidelberg 2014, S. 51–60.
- Manns, Stefan, Grenzen des Erzählens. Konzeption und Struktur des Erzählens in Georg Philipp Harsdörffers ‚Schauplätzen‘, Berlin 2013.
- Margolin, Uri, Telling in the Plural. From Grammar to Ideology. In: Poetics Today 21/3, 2000, S. 591–618.
- Margolin, Uri, Narrator. In: The Living Handbook of Narratology. Hamburg 2014, hg. von Peter Hühn et al., URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator> [31. 08. 2018].
- Martin, Dieter, Werthers Brieffreund. In: Wechselleben der Weltgegenstände. Beiträge zu Goethes kunsttheoretischem und literarischem Werk, hg. von Hee-Ju Kim, Heidelberg 2010, S. 197–217.

- Martínez, Matías, Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München 102016.
- Matussek, Peter (Hg.), Goethe und die Verzeitlichung der Natur, München 1998.
- Maul, Gisela, Ulrich Giersch (Hg.), Goethes Experimente zu Licht und Farbe, Weimar 2007.
- Maurer, Michael, Johann Gottfried Herder. Leben und Werk, Köln 2014.
- May, Kurt, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ein Bildungsroman? In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31/1, 1957, S. 1–37.
- Meier, Albert, Goethezeit. Unter Mitarbeit von Katharina Derlin. In: Geschichte des deutschsprachigen Romans, hg. von Volker Meid, Stuttgart 2013, S. 163–304.
- Meixner, Sebastian, Die Notwendigkeit der Apostrophe. Metaleptische Strukturen in Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. In: Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie, hg. von Christoph Pflaumbaum et al., Heidelberg 2015, S. 121–137.
- Meixner, Sebastian, Bekenntnisliteratur. In: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hg. von Frauke Berndt, Eckart Goebel, Berlin, Boston 2017, S. 424–444.
- Meixner, Sebastian, Erkenntnis erzählen. Goethes frühe naturwissenschaftliche Schriften. In: Die Erzählung der Aufklärung, hg. von Frauke Berndt, Daniel Fulda, Hamburg 2018, S. 617–628.
- Mersch, Dieter, Einleitung. Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens, hg. von Dieter Mersch, München 2003, S. 9–49.
- Mersch, Dieter, Medientheorien zur Einführung, Hamburg 2006.
- Meuthen, Erich, Selbstüberredung. Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1994.
- Meyer-Kalkus, Reinhart, Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, hg. von Friedrich A. Kittler, Horst Turk, Frankfurt am Main 1977, S. 76–138.
- Misselhorn, Catrin, Schamma Schahadat, Irina Wutsdorff (Hg.), Erkenntnis und Darstellung. Formen der Philosophie und der Literatur, Paderborn 2011.
- Mommsen, Katharina, „Märchen des Utopien“. Goethes *Märchen* und Schillers *Ästhetische Briefe*. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, hg. von Jürgen Brummack et al., Tübingen 1981, S. 244–257.
- Moravetz, Monika, Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsonsons ‚Clarissa‘, Rosseaus ‚Nouvelle Héloïse‘ und Laclos‘ ‚Liaisons Dangereuses‘, Tübingen 1990.
- Mücke, Dorothea E. von, Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature, Stanford 1991.
- Mücke, Dorothea E. von, The Practices of the Enlightenment. Aesthetics, Authorship, and the Public, New York 2015.
- Muenzer, Clark S., Fugitive Images and Visual Memory in Goethe's Discourse on Color. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 62/1, 2007, S. 219–237.
- Müller, Gerhard H., Goethe und die Steine. In: Goethe. Ungewohnte Ansichten, hg. von Karl Richter, Sankt Ingberg 2001, S. 223–253.
- Müller, Günther, Johann Wolfgang von Goethe. ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘. In: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen, Bd. 1, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1956, S. 251–271.
- Müller, Günther, Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Müller, Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1968, S. 269–286.

- Müller, Günther, Goethes Elegie ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘. Versuch einer morphologischen Interpretation. In: Müller, Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1968a, 356–387.
- Müller, Joachim, Zur Entstehung der deutschen Novelle. Die Rahmenhandlung in Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘ und die Thematik der Französischen Revolution. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaftliche Studien, hg. von Helmut Kreuzer in Zusammenarbeit mit Käte Hamburger, Stuttgart 1969, S. 152–175.
- Müller, Klaus-Detlef, Den Krieg wegschreiben. *Hermann und Dorothea* und die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine, hg. von Markus Heilmann, Birgit Wägenbaur, Tübingen 2001a, S. 85–100.
- Müller, Olaf L., Mehr Licht. Goethe mit Newton im Streit um die Farben, Frankfurt am Main 2015.
- Müller, Olaf L., Prismatic Equivalence – A New Case of Underdetermination: Goethe vs. Newton on the Prism Experiments. In: British Journal for the History of Philosophy 24/2, 2016, S. 323–347.
- Müller-Salget, Klaus, Zur Struktur von Goethes ‚Werther‘. In: Müller-Salget, Literatur ist Widerstand. Aufsätze aus drei Jahrzehnten, Innsbruck 2005, 73–87.
- Nauta, Ruurd, The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology. In: Über die Grenze. Metalepsis in Text- und Bildmedien des Altertums, hg. von Ute E. Eisen, Peter von Möllendorff, Berlin, Boston 2013, S. 469–482.
- Neubauer, John, Der Schatten als Vermittler von Objekt und Subjekt. Zur Subjektbezogenheit von Goethes Naturwissenschaft. In: Phänomenologie der Natur, hg. von Gernot Böhme, Gregor Schiemann, Frankfurt am Main 1997, S. 64–84.
- Neuhaus, Stefan, Märchen, Tübingen 2005.
- Neumann, Gerhard, Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers ‚Verbrecher aus verlorener Ehre‘ – Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmerl, Norbert Oellers, Stuttgart 1984, S. 433–460.
- Neumann, Michael, Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration, Berlin, Boston 2013.
- Neumeyer, Harald, Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800, Göttingen 2009.
- Niederhoff, Burkhard, Focalization. In: The Living Handbook of Narratology. Hamburg 2013, hg. von Peter Hühn et al., URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization> [31. 08. 2018].
- Niekirk, Carl, „Individuum est ineffabile“. Bildung, der Physiognomikstreit und die Frage nach dem Subjekt in Goethes Wilhelm-Meister-Projekt. In: Colloquia Germanica 28/1, 1995, S. 1–33.
- Niggel, Günter, Verantwortliches Handeln als Utopie? Überlegungen zu Goethes *Märchen*. In: Niggel, Studien zur Literatur der Goethezeit, Berlin 2001, S. 91–105.
- Nünning, Ansgar, Vera Nünning (Hg.), Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002.
- Oesterle, Günter, Die „schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos“ sowie „an nichts und alles erinnert“ zu sein. Bild- und Rätselstrukturen in Goethes *Das Märchen*. In: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen anschaulichkeit der Moderne, hg. von Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz, Bielefeld 2001, S. 185–209.

- Oesterle, Günter, Das Faszinosum der Arabeske um 1800. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002, S. 51–70.
- Oesterle, Ingrid, Zeit – Zeiten – Erinnerung in Märchen Goethes und der Frühromantik. In: Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Teil 1, hg. von Claudia Bringer-von der Heyde et al., Frankfurt am Main u. a. 2015, S. 43–50.
- Ohly, Friedrich, Römisches und Biblisches in Goethes ‚Märchen‘. In: Ohly, Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung, hg. von Uwe Ruberg, Dietmar Peil, Stuttgart, Leipzig 1995, S. 217–235.
- Oppel, Horst, Morphologische Literaturwissenschaft. Goethes Ansicht und Methode, Mainz 1947.
- Pabst, Stephan, Werthers Ossian. Zur Aporetik des Authentischen. In: Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900, hg. von Markus Dauss, Ralf Haekel, Würzburg 2009, S. 121–145.
- Peter, Emanuel, Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert, Tübingen 1999.
- Peters, Günter, Das Schauspiel der Natur. Goethes Elegien ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘ und ‚Euphrosyne‘ im Kontext einer Naturästhetik der szenischen Anschauung. In: Poetica 22, 1990, S. 46–83.
- Peters, Günter, Die Kunst der Natur. Ästhetische Reflexion in Blumengedichten von Brockes, Goethe und Gautier, München 1993.
- Peukert, Kurt Werner, Physiognomik in Goethes Morphologie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47/3, 1973, S. 400–419.
- Pfeiffer, Joachim, Das Subjekt des Romans. Zur Subversion des Bildungsromans in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal, hg. von Achim Geisenhanslücke, Georg Mein, Franziska Schößler, Heidelberg 2008, S. 137–150.
- Pier, John, Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics. In: Narrative 18/1, 2010, S. 8–18.
- Pier, John, Narrative Levels. In: The Living Handbook of Narratology. Hamburg 2016, hg. von Peter Hühn et al., URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014> [31. 08. 2018].
- Pierstorff, Cornelia, Medien des Erzählens: Inter- und Transmedialität. Einleitung. In: Die Erzählung der Aufklärung, hg. von Frauke Berndt, Daniel Fulda, Hamburg 2018, S. 423–428.
- Pinzani, Alessandro, Botanische Anthropologie und physikalische Staatslehre. Zum Fünften und Sechsten Satz der *Idee*. In: Immanuel Kant. Schriften zur Geschichtsphilosophie, hg. von Otfried Höffe, Berlin 2011, S. 63–78.
- Piper, Andrew, Mark Algee-Hewitt, The Werther Effect I. Goethe, Objecthood, and the Handling of Knowledge. In: Distant Readings. Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century, hg. von Matt Erlin, Lynne Tatlock, Rochester 2014, S. 155–184.
- Pirholt, Matthias, Metamimesis. Imitation in Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* and Early German Romanticism, Rochester 2012.
- Plett, Heinrich F., Einführung in die rhetorische Textanalyse, Hamburg 2001.
- Pörksen, Uwe, Wissenschaftssprache und Sprachauffassung bei Linné und Goethe. In: Pörksen, Deutsche Naturwissenschaftssprachen. Historische und kritische Studien, Tübingen 1986, S. 72–96.
- Pörksen, Uwe, Raumzeit. Goethes Zeitbegriff aufgrund seiner sprachlichen Darstellung geologischer Ideen und ihrer Visualisierung. In: Goethe und die Verzeitlichung der Natur, hg. von Peter Matussek, München 1998, S. 101–127.

- Pörksen, Uwe, Raumzeit. Goethes Zeitbegriff, abgelesen an seinen sprachlichen und zeichnerischen Naturstudien, Stuttgart 1999.
- Polaschegg, Andrea, Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus. Doppelte *dissimulatio* in Briefroman und bürgerlichem Trauerspiel. In: Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, hg. von Claude Haas, Andrea Polaschegg, Freiburg im Breisgau 2012, S. 189–214.
- Portmann, Adolf, Goethe and the Concept of Metamorphosis. In: Goethe and the Sciences: A Reappraisal, hg. von Frederick Amrine, Francis J. Zucker, Harvey Wheeler, Dordrecht u. a. 1987, S. 133–145.
- Raff, Thomas, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster u. a. 2008.
- Rajewsky, Irina O., Intermedialität, Tübingen 2002.
- Rehm, Robin, Bild und Erfahrung. Goethes chromatisches Kartenspiel der ‚Beiträge zur Optik‘ von 1791. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72/4, 2009, S. 497–518.
- Rehm, Robin, „Beweglichkeit der Farbe“. Goethes Foliotafel der ‚Beyträge zur Optik‘ und die harmonischen Farbkombinationen Philipp Otto Runges von 1810. In: „Ein Unendliches in Bewegung“. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe, hg. von Barbara Naumann, Margrit Wyder, Zürich 2012, S. 221–244.
- Rehm, Robin, Experiment und Spiel in Goethes Farbenlehre. In: Schwarze, Ludger (Hg.), Experimentelle Ästhetik. 2012a. URL: http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Rehm_Goethes_Kartenspiel.pdf [31. 08. 2018].
- Reinhart, Hartmut, Lizenz zum Spielen. Goethes *Märchen* in seiner dialogischen Verbindung mit Schillers ästhetischen Schriften. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 99–122.
- Renner, Karl N., „... laß das Büchlein deinen Freund seyn“. Goethes Roman ‚Die Leiden des jungen Werther‘ und die Diätetik der Aufklärung. In: Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende, hg. von Günther Häntzschel, John Ormrod, Karl N. Renner, Tübingen 1985, S. 1–20.
- Renner, Kaspar, Herder und der geistliche Stand. Neue Perspektiven für die germanistische Forschung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89/2, 2015, S. 198–234.
- Reulecke, Anne-Kathrin, Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie, München 2016.
- Rheinberger, Hans-Jörg, Historische Epistemologie. Zur Einführung, Hamburg 2007.
- Richardson, Brian, Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in ‚We‘-Narration. In: Point of View, Perspective, and Focalization, hg. von Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin, New York 2009, S. 143–159.
- Richter, Karl, Wissenschaft und Poesie „auf höherer Stelle“ vereint. Goethes Elegie ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘. In: Gedichte und Interpretationen, Bd. 3: Klassik und Romantik, hg. von Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 156–168.
- Ricken, Norbert, Die Ordnung der Bildung. Beiträge zu einer Genealogie der Bildung, Wiesbaden 2006.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, How the Model Neglects the Medium. Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology. In: Journal of Narrative Technique 19/1, 1989, S. 157–166.
- Rocks, Carolin, Konstellationen des Widerstreits. Zum Verhältnis von Begriff und Metapher in Kants Geschichtsphilosophie, Münster 2009 [unveröffentlichte Magisterarbeit].

- Röder, Gerda, Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman. Eine Studie zu Goethes „Wilhelm Meister“, München 1968.
- Rohde, Carsten, Phantasma der Fülle. Zur Funktion des Imaginären in der Literatur des 18. Jahrhunderts („Himmelslyrik“, Klopstock, Goethe). In: *Comparatio* 6/1, 2014, S. 137–157.
- Rüdiger, Horst, Pflanzensymbole in Goethes „Divan“. In: Horst, Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944–1983, hg. von Willy R. Berger, Erwin Koppen, Berlin u. a. 1990, S. 300–313.
- Ryan, Marie-Laure, Possible Worlds. In: Hühn, Peter et al. (Hg.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg 2013. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> [31. 08. 2018].
- Safranski, Rüdiger, Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie, München 2013.
- Saltzwedel, Johannes, Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit, München 1993.
- Sang, Jürgen, Christian Friedrich von Blanckenburg und seine Theorie des Romans. Eine monographische Studie, München 1967.
- Sauder, Gerhard, *Werther – empfindsam?* In: Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk. Genese und Entwicklung einer literarischen und kulturellen Identität, hg. von Raymond Heitz, Christine Maillard, Heidelberg 2010, S. 27–44.
- Schäfer, Armin, „Ich lehre nicht, ich erzähle“. Versuch über einen Essay von Goethe. In: Versuchsanordnungen 1800, hg. von Sabine Schimma, Joseph Vogl, Berlin 2009, S. 175–188.
- Schäfer, Armin, Kein „Frieden mit dem „schönen Schein““. Ausgewählte Problemstellungen in neuen Beiträgen zur Goethe-Forschung. In: *Monatshefte* 108/2, 2016, S. 259–277.
- Schaffrick, Matthias, Marcus Willand (Hg.), Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin, Boston 2014.
- Scheffel, Michael, Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* – ein „Grundbuch“ der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre. In: Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin, hg. von Johanna Bossinade, Angelika Schaser, Göttingen 2003, S. 140–155.
- Scheffel, Michael, Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht. In: Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz, hg. von Frauke Berndt, Stephan Kammer, Würzburg 2009, S. 89–103.
- Schildknecht, Christiane, Literatur und Philosophie. Perspektiven einer Überschneidung. In: Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge, hg. von Christoph Demmerling, Íngrid Vendrell Ferran, Berlin 2014, S. 41–56.
- Schimma, Sabine, Die Poesie der Doppelblicke. Goethes entoptische Studien im Gedicht und ihr wissenschaftlicher Hintergrund. In: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“. Experiment und Literatur II 1790–1890, hg. von Michael Gamper, Martina Wernli, Jörg Zimmer, Göttingen 2010, S. 77–99.
- Schimma, Sabine, „So sehr ich die Unvollkommenheit jenes ersten Versuches fühlte und fühle“. Die Medien und ihr Eigenleben in Goethes Farbstudien. In: *Goethe-Jahrbuch* 129, 2012, S. 21–29.
- Schimma, Sabine, Blickbildungen. Ästhetik und Experiment in Goethes Farbstudien, Köln 2014.
- Schings, Hans-Jürgen, „Agathon“, „Anton Reiser“, „Wilhelm Meister“. Zur Pathologie des modernen Subjekts im Roman. In: *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1984, S. 42–68.

- Schings, Hans-Jürgen, Wilhelm Meisters schöne Amazone. In: Schings, Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien, Würzburg 2011, S. 95–153.
- Schlaffer, Hannelore, Poetik der Novelle, Stuttgart, Weimar 1993.
- Schmid, Wolf, Narrativity and Eventfulness. In: What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory, hg. von Tom Kindt, Hans-Harald Müller, Berlin, New York 2003, S. 17–33.
- Schmidt, Wolf Gerhardt, ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons ‚Ossian‘ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, Berlin 2003.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm, Rhetorik und Topik der Geschichtsphilosophie am Beispiel Herder. In: Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts, hg. von Ralf Simon, Heidelberg 2014, S. 129–142.
- Schneider, Hermann, Goethes Prosahymnus ‚Die Natur‘. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 62, 1908, Bd. 120/3, S. 257–281.
- Schneider, Ulrich Johannes, Die Erfindung des allgemeinen Wissens. Enzyklopädisches Schreiben im Zeitalter der Aufklärung, Berlin 2013.
- Schnyder, Peter, Grund-Fragen. Goethes Text ‚Über den Granit‘ als „Ur-Ei“ der Wissensrepräsentation. In: „Ein Unendliches in Bewegung“. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe, hg. von Barbara Naumann, Margrit Wyder, Bielefeld 2012, S. 245–263.
- Schöndorf, Harald, Erkenntnistheorie, Stuttgart 2014.
- Schößler, Franziska, Das Ende des Subjekts. Goethes *Lehrjahre* und Kafkas *Schloß*. In: Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal, hg. von Achim Geisenhanslücke, Georg Mein, Franziska Schößler, Heidelberg 2008, S. 151–163.
- Scholes, Robert, Structuralism in Literature. An Introduction, New Haven 1974.
- Scholl, Dorothea, Moralistik und Komik. In: Literatur und Moral, hg. von Volker Kapp, Dorothea Scholl, Berlin 2011, S. 557–582.
- Schröder, Wolfgang M., Freiheit im Großen ist nichts als Natur. Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. Einleitung und Erster und Zweiter Satz. In: Immanuel Kant. Schriften zur Geschichtsphilosophie, hg. von Otfried Höffe, Berlin 2011, S. 29–44.
- Schutjer, Karin, Narrating Community after Kant: Schiller, Goethe, and Hölderlin, Detroit 2001.
- Schweitzer, Christoph E., Who Is the Editor in Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers*? In: Goethe Yearbook 12, 2004, S. 31–40.
- Scialdone, Maria Paola, Von einem aufklärerischen zu einem frühromantischen Geselligkeitsmodus. Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘. In: Links 14, 2014, S. 47–64.
- Sepper, Dennis L., Goethe contra Newton. Polemics and the Project for a New Science of Color, Cambridge 1988.
- Shen, Dan, Narrative, Reality, and Narrator as Construct: Reflections on Genette's ‘Narrating’. In: Narrative 9/2, 2001, S. 123–129.
- Siegrist, Christoph, Das Lehrgedicht der Aufklärung, Stuttgart 1974.
- Simon, Ralf, Polemik und Argument. Das kurze Kapitel zur Sprachphilosophie in Herders ‚Ideen‘ (9. Buch, 2. Kapitel). In: Vom Selbstdenken. Aufklärung und Aufklärungskritik in Herders ‚Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‘, hg. von Regine Otto, John H. Zammito, Heidelberg 2001, S. 145–156.

- Simon, Ralf, Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013.
- Sorg, Klaus-Dieter, Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann, Heidelberg 1983.
- Spoerhase, Carlos, Die lyrische Apostrophe als triadisches Kommunikationsmodell. Am Beispiel von Klopstocks Ode ‚Von der Fahrt auf dem Zürcher See‘. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87/2, 2013, S. 147–185.
- Stanitzek, Georg, Kommunikation (Communicatio & Apostrophe einbegriffen). In: Literaturwissenschaft, hg. von Jürgen Fohrmann, Harro Müller, München 1995, S. 13–30.
- Steinby, Liisa, Time, Space, and Subjectivity in Gérard Genette’s ‚Narrative Discourse‘. In: Poetics Today 37/4, 2016, S. 579–603.
- Steinecke, Hartmut, ‚Wilhelm Meister‘ und die Folgen. Goethes Roman und die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert. In: Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1984, S. 89–118.
- Steiner, Jacob, Sprache und Stilwandel in Goethes *Wilhelm Meister*, Zürich 1959.
- Steiner, Rudolf, Goethes geheime Offenbarung in seinem Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie, Dornach ²1999.
- Steiner, Uwe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Goethe-Handbuch, Bd. 3: Prosaschriften, hg. von Bernd Witte, Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1997, S. 113–152.
- Steinle, Friedrich, „Das Nächste ans Nächste reihen“. Goethe, Newton und das Experiment. In: Philosophia naturalis 39/1, 2002, S. 141–172.
- Steinle, Friedrich, „Erfahrung der höhern Art“. Goethe, die experimentelle Methode und die französische Aufklärung. In: Heikle Balance. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne, hg. von Thorsten Valk, Göttingen 2014, S. 221–249.
- Stephan, Inge, Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Köln 2004.
- Stiening, Gideon, Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman ‚Hyperion oder der Eremit in Griechenland‘, Tübingen 2005.
- Stiening, Gideon, „Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei“. Zum Verhältnis von Wissen und Literatur am Beispiel von Goethes *Die Metamorphose der Pflanzen*. In: Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge, hg. von Tilman Köppe, Berlin 2010, S. 192–213.
- Stierle, Karlheinz, Was heißt Moralistik? In: Moralistik. Explorationen und Perspektiven, hg. von Rudolf Behrens, Maria Moog-Grünwald, München 2010, S. 1–22.
- Strohmaier, Alexandra, Entwurf zu einer performativitätstheoretischen Narratologie am Beispiel der Rahmenzyklen Goethes. In: Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, hg. von Strohmaier, Bielefeld 2013, S. 199–227.
- Ströwick, Elisabeth, Sprechende Körper. Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik, München 2009.
- Strub, Christian, Von der ‚Großen Kette der Wesen‘ zur ‚Kette der Cultur‘? Eine Frage zur Verbindbarkeit von Traditionengehalten. In: Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte, hg. von Ernst Müller, Falko Schmieder, Berlin, New York 2008, S. 117–128.
- Strub, Christian, Weltzusammenhänge. Kettenkonzepte in der europäischen Philosophie, Würzburg 2011.

- Strub, Christian, Band, Kette. In: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, hg. von Ralf Konersmann, Darmstadt ³2014, S. 25–36.
- Sturm, Fabian, Das „Blätterwerk“ der Kunst. Auf den Spuren eines morphologischen Narrativs in Goethes ‚Novelle‘. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 59, 2015, S. 156–179.
- Sullivan, Heather I., Collecting the Rocks of Time. Goethe, the Romantics and Early Geology. In: European Romantic Review 10/1, 1999, S. 341–370.
- Sullivan, Heather I., Seeing the Light: Goethe's *Märchen* as Science – Newton's Science as Fairy Tale. In: Goethe Yearbook 14, 2007, S. 103–127.
- Sullivan, Heather I., The Ecology of Colors. Goethe's Materialist Optics and Ecological Posthumanism. In: Material Ecocriticism, hg. von Serenella Iovino, Serpil Oppermann, Bloomington 2014, S. 80–94.
- Suphan, Bernhard, Aus der Zeit der Spinoza-Studien Goethes 1784–85. In: Goethe-Jahrbuch 12, 1891, S. 3–12.
- Takeda, Arata, Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts, Würzburg 2008.
- Ter-Nedden, Gisbert, Lessings Meta-Fabeln und Bodmers ‚Lessingische unäsopische Fabeln‘ oder: Das Ende der Fabel als Lese-Literatur. In: Europäische Fabeln des 18. Jahrhunderts. Zwischen Pragmatik und Autonomisierung: Traditionen, Formen, Perspektiven, hg. von Dirk Rose, Bucha bei Jena 2010, S. 159–205.
- Thomé, Horst, Roman und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Vorgeschichte der deutschen Klassik, Frankfurt am Main u. a. 1978.
- Titzmann, Michael, Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770–1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen. In: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert, hg. von Jürgen Link, Wulf Wülfing, Stuttgart 1984, S. 100–120.
- Tobin, Robert, Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe, Philadelphia 2000.
- Traninger, Anita, Disputation, Deklamation, Dialog. Medien und Gattungen europäischer Wissensverhandlungen zwischen Scholastik und Humanismus, Stuttgart 2012.
- Traninger, Anita, Erzähler und *persona*. Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung, hg. von Gert Ueding, Gregor Kalivoda, Berlin 2013, S. 185–210.
- Trappen, Stefan, Handlungsbegriff und Literaturbegriff bei J. J. Engel. Ein Beitrag zur Poetik der Aufklärung. In: Johann Jakob Engel (1741–1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter, hg. von Alexander Košenina, Hannover-Laatzen 2005, S. 123–136.
- Trop, Gabriel, Poetry and Morphology. Goethe's ‘Parabase’ and the Intensification of the Morphological Gaze. In: Monatshefte 105/3, 2013, S. 389–406.
- Ueberweg, Friedrich, Helmut Holzhey, Grundriss der Geschichte der Philosophie, Bd. 9: Die Philosophie des 18. Jahrhunderts, Basel 2004.
- Ueding, Gert, Bernd Steinbrink, Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart ⁵2011.
- Van der Laan, James, Über Goethe, Essays und Experimente. In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause, Nicolas Pethes, Würzburg 2005, S. 243–250.
- Vasić Daki, Maija Zulja, Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen. Die theoretischen Grundlagen der ‚Logik der Dichtung‘, Stuttgart 2005.

- Völker, Jan, Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik, München 2011.
- Vogl, Joseph, Für eine Poetologie des Wissens. In: Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag, hg. von Karl Richter et al., Stuttgart 1997, S. 107–127.
- Vogl, Joseph, Poetologien des Wissens um 1800, München 1999.
- Vogl, Joseph, Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, München 2002.
- Vogl, Joseph, Bemerkung über Goethes Empirismus. In: Versuchsanordnungen 1800, hg. von Sabine Schimma, Joseph Vogl, Berlin 2009, S. 113–123.
- Voss, Ernst Theodor, Nachwort. In: Johann Jakob Engel, Über Handlung Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der ‚Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste‘, hg. und mit einem Nachwort versehen von Ernst Theodor Voss, Stuttgart 1964, S. 1*–175*.
- Voßkamp, Wilhelm, Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45/1, 1971, S. 80–116.
- Voßkamp, Wilhelm, Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg, Stuttgart 1973.
- Voßkamp, Wilhelm, Wilhelm Meisters theatralische Sendung. In: Goethe-Handbuch, Bd. 3: Prosaschriften, hg. von Berndt Witte, Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1997, S. 101–113.
- Voßkamp, Wilhelm, Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman, Berlin 2009.
- Voßkamp, Wilhelm, Utopie und Geheimnis oder Wie lässt sich vom Geheimen erzählen, an Beispielen von Bacon bis Goethe. In: Deutsche Geheimgesellschaften. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hg. von Jost Hermand, Sabine Mödersheim, Köln 2013, S. 15–30.
- Wagner, Tim, Topik. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9: St–Z, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 605–626.
- Waniek, Erdmann, *Werther* lesen und *Werther* als Leser. In: Goethe Yearbook 1, 1982, S. 51–92.
- Weber, Christian, Phänomenologie der visuellen Einbildungskraft in Goethes Gedicht ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘. In: Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Visualität in Wissenschaft und Kunst um 1800, hg. von Jürgen Kaufmann, Martin Kirves, Dirk Uhlmann, Paderborn 2014, S. 97–115.
- Weber, Ernst (Hg.), Texte zur Romantheorie II (1732–1780), München 1981.
- Weimar, Klaus, Wo und was ist der Erzähler. In: Modern Language Notes 109/3, 1994, S. 495–506.
- Weitin, Thomas, Dramatischer Stil im medialen Wandel. Goethes Anwaltsschriften als stilistisches Vorbild für den ‚Werther‘. In: Goethe-Jahrbuch 125, 2008, S. 15–27.
- Weixler, Antonius, Lukas Werner, Zeit und Erzählen – eine Skizze. In: Zeiten Erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, hg. von Antonius Weixler, Lukas Werner, Berlin, New York 2015, S. 1–24.
- Wellbery, David E., Morphisms of the Phantasmatic Body: Goethe’s ‚The Sorrows of Young Werther‘. In: Body and Text in the Eighteenth Century, hg. von Veronica Kelly, Dorothea E. von Mücke, Stanford 1994, S. 181–208.
- Wellbery, David E., Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation. In: Was heißt ‚Darstellen‘?, hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt am Main 1994a, S. 175–204.

- Wellbery, David E., Zur Physiognomik des Genies: Goethe/Lavater. „Mahomeths Gesang‘. In: Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen, hg. von Rüdiger Campe, Manfred Schneider, Freiburg im Breisgau 1996, S. 331–356.
- Wellbery, David E., Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis). In: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle, Rainer Warning, München 1996a, S. 600–639.
- Wellbery, David E., Romanticism and Modernity. Epistemological Continuities and Discontinuities. In: European Romantic Review 21/3, 2010, S. 275–289.
- Wellbery, David E., Die goethische Methodologie des intuitiven Verstandes. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 60/6, 2012, S. 1003–1010.
- Wellbery, David E., Form und Idee: Skizze eines Begriffsfeldes um 1800. In: Morphologie und Moderne. Goethes ‚anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin, New York 2014, S. 17–42.
- Wenzel, Manfred, Goethe und Darwin. Goethes morphologische Schriften in ihrem naturwissenschaftlichen Kontext, Bochum 1982.
- Wenzel, Manfred, Goethe und Darwin. Der Streit um Goethes Stellung zum Darwinismus in der Rezeptionsgeschichte der morphologischen Schriften. In: Goethe-Jahrbuch 100, 1983, S. 145–158.
- Wenzel, Manfred, Der gescheiterte Dilettant: Goethe, Soemmerring und das Os intermaxillare beim Menschen. In: Gehirn – Nerven – Seele. Anatomie und Physiologie im Umfeld S. Th. Soemmerrings, hg. von Gunter Mann, Franz Dumont, Stuttgart, New York 1988, S. 289–329.
- Wenzel, Manfred, „... ich sprach wie durch einen Instinkt sogleich vor mich laut aus, dass die Newtonische Lehre falsch sei.“ – Dokumente und Deutungen zur Datierung von Goethes Prismenaperçu. In: Liber Amicorum. Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag, hg. von Andreas Remmel, Paul Remmel, Bonn 2010, S. 541–570.
- Wenzel, Manfred (Hg.), Goethe-Handbuch. Supplemente 2: Naturwissenschaften, Stuttgart 2012.
- Werle, Dirk, Käte Hamburger und die frühe Erzähltheorie. In: Käte Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis, hg. von Andrea Albrecht, Claudia Löschner, Berlin, Boston 2015, S. 101–117.
- Werle, Peter, Moralistik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. II: H–O, hg. von Harald Fricke et al., Berlin, New York 2000, S. 633–636.
- Werner, Lukas, Zeit. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Matías Martínez, Stuttgart 2011, S. 150–158.
- Werner, Lukas, Zeit im Text – Möglichkeiten der formalen Historisierung. Zur Relation von Zeit und Ich-Erzähler in Grimmelhausens *Simplicissimus* und Schnabels *Insel Felsenburg*. In: Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, hg. von Antonius Weixler, Lukas Werner, Berlin, Boston 2015, S. 79–103.
- Westerhoff, Armin, „Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt“. Spinoza und die Verschränkung von Erkenntnis und Ethik in Goethes Elegie ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘. In: Ein neuer Blick auf die Welt. Spinoza in Literatur, Kunst und Ästhetik, hg. von Martin Bollacher, Thomas Kissler, Manfred Walther, Würzburg 2010, S. 19–27.
- Wiethölter, Waltraud, Frauke Berndt, Stephan Kammer, Zum Doppel Leben der Enzyklopädie – eine historisch-systematische Skizze. In: Vom Weltbuch bis zum World Wide Web. Enzyklopädische Literaturen, hg. von Wiethölter, Berndt, Kammer, Heidelberg 2005, S. 1–51.
- Winter, Hans-Gerhard, Dialog und Dialogroman in der Aufklärung, Darmstadt 1974.

- Wirth, Uwe, Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, München 2008.
- Witte, Bernd, Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ und im „Märchen“. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers, Stuttgart 1984, S. 461–484.
- Wokalek, Marie, Die schöne Seele als Denkfigur, Göttingen 2011.
- Wyder, Margrit, Die Scala Naturae und ihre Transformationen, Köln u. a. 1998.
- Wyder, Margrit, Von der Stufenleiter der Wesen zur Metamorphosenlehre. Goethes Morphologie und ihre Gesetze. In: Von der Pansophie zur Weltweisheit. Goethes analogisch-philosophische Konzepte, hg. von Hans-Jürgen Schrader, Katharine Weder, Tübingen 2004, S. 31–53.
- Wyder, Margrit, „Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit“. Biblische Bezüge in Goethes Gedanken zur Erdgeschichte. In: Goethe und die Bibel, hg. von Johannes Anderegg, Stuttgart 2005, S. 135–160.
- Wyder, Margrit, Goethes geologische Passionen: Vom Alter der Erde. In: Goethe-Jahrbuch 125, 2008, S. 136–146.
- Zaharia, Mihaela, Metamorphose. In: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 2: Naturwissenschaften, hg. von Manfred Wenzel, Stuttgart, Weimar 2012, S. 542–544.
- Zehe, Horst, Etwas über „das Exemplar von Newtons Optik, welches Goethe gebraucht [...] hat“. In: Goethe-Jahrbuch 104, 1987, S. 360–362.
- Zipfel, Frank, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001.
- Zipfel, Frank, Unreliable Narration and Fictional Truth. In: Journal of Literary Theory 5/1, 2011, S. 109–130.
- Zumbusch, Cornelia, Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Roman (Wieland, Goethe, Stifter). In: Poetica 43/3, 2011, S. 267–299.
- Zumbusch, Cornelia, Die Immunität der Klassik, Frankfurt am Main 2012.
- Zymner, Rüdiger, „Stimme(n)“ als Text und Stimme(n) als Ereignis. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel, Berlin, New York 2006, S. 321–347.

Personenregister

- Bal, Mieke 40
Barthes, Roland 32, 38, 40, 121, 122
Battoux, Charles 52, 62
Baumgarten, Alexander Gottlieb 6, 17, 18, 68, 69, 72–78, 89, 101, 102, 111, 115, 116, 317, 375
Berndt, Frauke 47, 72–75, 247, 317, 325, 361
Blanckenburg, Friedrich von 5, 6, 17, 18, 46, 50, 55–61, 63, 66, 104, 105, 108, 110, 149, 150, 158, 174, 193, 291, 374, 375
Bonnet, Charles 155, 211
Braungart, Georg 117
Breidbach, Olaf 12, 119, 120, 229
Breithaupt, Fritz 359, 362
Breitinger, Johann Jakob 52
Brown, Jane K. 358
Buffon, Georges-Louis Leclerc de 117, 137, 138, 155, 212, 213
Bühler, Karl 25, 26
- Campe, Rüdiger 26, 27, 182
Camper, Peter 211, 215
Chatman, Seymour 32
Cohn, Dorrit 20, 39, 62, 99, 108, 148, 166
Condillac, Étienne Bonnot de 155
Crary, Jonathan 301, 315, 323, 329, 330
Culler, Jonathan 151, 158, 165
- Darwin, Charles 197, 226
Darwin, Erasmus 378
Diderot, Denis 155
Dilthey, Wilhelm 124, 125, 187
Drügh, Heinz 246, 269
- Eckle, Jutta 124, 126, 129, 130
Engel, Johann Jakob 6, 17, 18, 46, 50, 60–64, 66, 108, 111, 295, 298, 374, 375
Engelhardt, Wolf von 117, 134, 142, 298
Erhart, Walter 166, 168
Esposito, Elena 34
- Forster, E. M. 32
Förster, Eckart 119
- Gamper, Michael 8
Gellert, Christian Fürchtegott 52
Genette, Gérard 11, 17–25, 27–43, 55, 59, 92–104, 106, 107, 109, 110, 115, 198, 252, 295, 297, 334, 347, 368, 373, 374
Gess, Nicola 9
Geulen, Eva 229, 302
Goebel, Eckart 11–13, 272
Gottsched, Johann Christoph 52
Greiner, Bernhard 250
Grimm, Jacob und Wilhelm 9, 275, 337
Groddeck, Wolfram 35, 93, 95, 96, 122
- Hamburger, Käte 18, 19, 24–29, 41–43, 92, 109, 374
Haverkamp, Anselm 152, 160, 162
Heisenberg, Werner 313
Heraklit 8
Herder, Johann Gottfried 6, 17, 18, 69, 72, 78–85, 88, 89, 105, 109, 111, 130, 154, 155, 194, 291, 375
Herman, David 19, 40, 42, 96, 97
Heusser, Peter 119, 197
Höffe, Otfried 82, 84, 85
Holland, Jocelyn 253, 377–379
Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 56, 74
Hörisch, Jochen 288
Horn, Eva 9
Huxley, Thomas Henry 120
- Jakobson, Roman 20, 21, 109
Jannidis, Fotis 10, 33, 106, 208
- Kant, Immanuel 6, 17, 18, 69, 72, 78, 81–90, 108, 109, 111, 123, 295, 298, 325, 355, 375
Kittler, Friedrich A. 281
Knebel, Karl Ludwig von 129
Kommerell, Max 246
Koppe, Johann Friedrich 253
Koschorke, Albrecht 11, 40, 83, 150, 151, 158, 252, 256, 257
Koselleck, Reinhart 78
Krohn, Wolfgang 303
Kuhn, Dorothea 129, 197, 211

- La Fontaine, Jean de 55
 La Motte, Antonie Houdar de 52
 Lamarque, Peter 10, 32
 Lämmert, Eberhard 11, 34, 55, 59, 60
 Lavater, Johann Caspar 157, 199, 200, 211, 212, 215, 220, 224, 243
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 53, 67, 72, 73, 89
 Lessing, Gotthold Ephraim 6, 17, 18, 45, 50–55, 61, 62, 65, 66, 76, 77, 101, 102, 110, 115, 255, 374
 Lichtenberg, Georg Christoph 203
 Liebrand, Claudia 149
 Linné, Carl von 198, 211, 227, 230, 231, 236, 240, 241, 378
 Livius, Titus 74, 75
 Lovejoy, Arthur O. 78
 Martínez, Matías 11, 25, 32, 34, 36, 38, 51, 99, 100
 Mersch, Dieter 317
 Moritz, Karl Philipp 127
 Mücke, Dorothea E. von 270, 272, 274, 284
 Muenzer, Clark S. 311
 Müller, Günther 11, 32, 377, 381
 Neumann, Gerhard 246, 334, 341, 352, 357
 Oesterle, Günter 333, 355, 357, 361, 363
 Oesterle, Ingrid 360
 Parmenides 8
 Polaschegg, Andrea 162
 Pörksen, Uwe 134, 143, 197, 242
 Proust, Marcel 35–37, 39, 41, 106, 373
 Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus) 52, 76, 77, 93–96
 Rehm, Robin 316, 317, 325, 327, 330
 Rheinberger, Hans-Jörg 9
 Richer, Henri 52
 Rocks, Carolin 85, 88
 Safranski, Rüdiger 12
 Saussure, Horace-Bénédict de 136, 143
 Scheffel, Michael 11, 24, 25, 30–32, 34, 36, 38, 51, 99, 100
 Schiller, Friedrich 3, 5, 246, 247, 272, 299, 301, 333, 334
 Schimma, Sabine 299, 308, 309, 315
 Schings, Hans-Jürgen 246, 248, 266–268
 Schlegel, August Wilhelm 5
 Stanzel, Franz Karl 11
 Stiening, Gideon 12, 149, 379–381
 Strowick, Elisabeth 271
 Sullivan, Heather I. 12, 13, 146, 309, 358
 Sulzer, Johann Georg 64, 67, 68, 126, 188
 Tobler, Georg Christoph 120, 122
 Todorov, Tzvetan 28
 Traninger, Anita 303
 Ueding, Gert 152
 Vergil (Publius Vergilius Maro) 74, 75, 94, 97
 Vogl, Joseph 8, 269, 288, 301
 Voßkamp, Wilhelm 60, 150, 152, 249, 266, 282
 Weder, Christine 8
 Wellbery, David E. 45, 112, 119, 170, 171, 212, 252, 253, 268, 269, 303
 Wenzel, Manfred 111, 118, 120, 128, 129, 197, 200, 211, 309
 Wirth, Uwe 148, 150, 159–161, 165, 248
 Wolf, Friedrich August 3
 Wolff, Christian 53, 72, 89
 Wyder, Margrit 12, 117, 129, 141, 143, 197, 211
 Zedler, Johann Heinrich 45, 47–51, 54, 65, 68–72, 89
 Zipfel, Frank 106
 Zumbusch, Cornelia 248, 261, 269, 270, 277, 279, 282, 286, 333–335, 337, 338, 344, 348, 352, 355, 357, 360, 362, 363

Werkregister

- Ariane an Wetty 13, 14, 147, 149, 153–157, 162, 184, 188
Beiträge zur Optik 7, 8, 10, 14, 212, 297, 298, 302, 305, 307–318, 320–333, 368, 369, 383
Blendendes Bild 329
Botanik als Wissenschaft 200, 227, 244
- Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt 14, 297, 298, 322, 331, 368
Die Leiden des jungen Werthers 1, 7, 12, 14, 29, 112, 115, 147–150, 153, 157–177, 179–189, 248, 256, 258, 378, 382, 384
Die Metamorphose der Pflanzen 13, 14
Die Natur 14, 118–123
- Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl 199, 200, 204, 206, 243
- Farbenlehre 13
- Granit I 14, 118, 134, 136–140, 142, 145, 146, 188
Granit II 14, 118, 128, 134, 138–141, 143–147, 188
- Hefte zur Morphologie 13
- In wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische NATUREN angewendet werden können 199, 200, 209, 243
- Märchen 2, 279, 311, 312, 333–335, 353, 356–368, 370, 384
- Naturformen der Dichtung 2, 14
Naturgeschichtlicher Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ 199, 212, 214, 217, 224, 225, 243
Naturlehre 118, 120, 128–134, 146, 188, 202
- Über die Notwendigkeit von Hypothesen 199, 200, 204, 242
Über epische und dramatische Dichtung 3, 14
- Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten 1, 7, 14, 112, 333–339, 341, 344, 345, 348, 349, 351–356, 358, 360, 362, 365–370, 384
- Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre 199, 200, 214, 225, 243
- 1. Abschnitt. Versuch einer allgemeinen Knochenlehre 200, 244
- 2. Abschnitt. Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre 199, 200, 206, 243
- Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären 13, 14, 200, 225, 227–229, 244, 245, 376, 383
- Versuch über die Gestalt der Tiere 199, 200, 217, 221, 225, 244
- Von den Kotyledonen 200, 227, 244
- West-östlicher Divan 2
- Wilhelm Meisters Lehrjahre 1, 7, 12–14, 112, 194, 246–250, 260–262, 265, 268–273, 277, 280–285, 288–291, 333, 354, 355, 383
- Wilhelm Meisters theatralische Sendung 1, 7, 14, 112, 193, 194, 248–251, 254, 260–263, 265, 266, 268, 269, 288, 289, 355, 383

Nachwort

Dieser Publikation liegt meine 2017 an der Eberhard Karls Universität Tübingen eingereichte Dissertationsschrift zugrunde, die ich für die Drucklegung geringfügig überarbeitet habe.

Mein größter Dank gilt Frauke Berndt. Sie hat diese Arbeit nicht nur betreut, sondern in der Balance von vertrauensvoller Freiheit und größter Ansprechbarkeit begleitet. Klaus Sachs-Hombach danke ich herzlich für die Zweitbetreuung und besonders für die Gespräche über die systematischen Fragen, denen sich diese Arbeit gestellt hat. Eckart Goebel hat einen nicht geringen Anteil an meiner anhaltenden Faszination für Goethes Texte. Für die Begutachtung meiner Arbeit danke ich ihm umso mehr.

Der Studienstiftung des deutschen Volkes danke ich nicht nur für die finanzielle Unterstützung, sondern vor allem für die intellektuelle Plattform, die sie bereitgestellt hat. Dem Tübinger Graduiertenkolleg ‚Ambiguität – Produktion und Rezeption‘ danke ich für die Unterstützung und den interdisziplinären Austausch, besonders Matthias Bauer und Joachim Knape.

David E. Wellbery danke ich herzlich für die Einladung an die University of Chicago im Herbst 2014 und das anregende Kolloquium zu Goethe, in dem ich erste Hypothesen meiner Arbeit entwickeln und testen durfte.

Dorothea E. von Mücke danke ich ebenso herzlich für ihre kritischen wie hilfreichen Anmerkungen zu dieser Arbeit.

Ohne das Kolloquium von Frauke Berndt, das dieses Projekt in Tübingen und Zürich von der Exposéphase bis zu seinem Abschluss immer konstruktiv begleitet hat, wäre die Arbeit nicht das, was sie heute ist.

Den Herausgeberinnen und Herausgebern der Reihe ‚Studien zur deutschen Literatur‘ – Georg Braungart, Eva Geulen, Steffen Martus und Martina Wagner-Egelhaaf – danke ich herzlich für die Aufnahme der Arbeit.

Dem Schweizer Nationalfonds danke ich für den großzügigen Zuschuss, der die Drucklegung der Arbeit ermöglicht hat; bei Marcus Böhm, Anja Michalski und Susanne Rade vom De Gruyter Verlag bedanke ich mich für ihre Unterstützung im Publikationsprozess. Josef Rauch und Friedemann Weitz bin ich ihrer sorgfältigen Korrekturen wegen zu Dank verpflichtet.

Für die anhaltende und intensive Diskussion zu dieser Arbeit und über sie hinaus danke ich besonders Cornelia Pierstorff und Carolin Rocks. Für den anregenden interdisziplinären Austausch danke ich neben meinen Tübinger wie Zürcher Kolleginnen und Kollegen vor allem Timo Kehren, Carolin Krahn und Christoph Poetsch.

Schließlich gilt ein besonderer Dank meiner Familie sowie Raphael Rauch, die diese Arbeit nicht nur intellektuell begleitet haben.

