Slavistische Beiträge · Band 392

(eBook - Digi20-Retro)

Alexei Rybakov

Deutsche und russische Literatur an der Schwelle zur Moderne

"Wilhelm Meisters Lehrjahre" und "Eugen Onegin" Zur Entstehung des modernen Weltbildes

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

http://verlag.kubon-sagner.de

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

BAND 392

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2000

Alexei Rybakov

Deutsche und russische Literatur an der Schwelle zur Moderne

„Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Eugen Onegin“

Zur Entstehung des modernen Weltbildes

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2000

Gedruckt mit Unterstützung der
Katholischen Universität Eichstätt

ISBN 3-87690-763-2

Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Vorbemerkung

Die nachstehende Arbeit wurde am 4. 11. 1998 der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt als eine Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktors der Philosophie vorgelegt. Die mündlichen Prüfungen wurden am 3. 3. 1999 abgeschlossen.

Bedanken möchte ich mich vor allem bei meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, sowie bei dem Korreferenten Herrn Prof. Dr. Winfried Wehle. Ihre Hinweise und Ratschläge haben diese Arbeit wesentlich mitgeprägt. Herr Prof. Dr. Leonid Luks, Eichstätt, hat die Arbeit noch im Manuskript gelesen und mich ständig ermuntert. Ihm gilt dafür mein herzlicher Dank.

Herrn Prof. Dr. Nicolaus Lobkowicz, Eichstätt, danke ich für die ständige Förderung meiner Arbeit, sowie der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung für ein Stipendium, welches die Niederschrift in der entscheidenden Phase beschleunigte. Dankbar erwähnen möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Karl Graf Ballestrem, Eichstätt, ohne dessen Vermittlung meine Promotion an der Katholischen Universität wohl kaum möglich gewesen wäre.

Mein Dank geht schließlich an die Katholische Universität Eichstätt für die Gewährung einer Druckbeihilfe für die Veröffentlichung, an Herrn Prof. Dr. Peter Rehder, München für die freundliche Aufnahme der Arbeit in die Reihe „Slavistische Beiträge“ sowie an Herrn Nikolai Schulpinov, Regensburg, für die Hilfe in der Gestaltung des Layouts.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Diese Arbeit ist – unter anderem: um es vorsichtig auszudrücken – aus einer (scheinbar) einfachen Frage entstanden, zugleich aber versucht sie, ein allgemeines Problem zu erörtern.

Die Frage lautet: Wo spielt sich eigentlich die Handlung der "Wilhelm Meisters Lehrjahre" ab? Ist es eine "wirkliche" Welt, eine Welt also, die wir "sonst auch kennen" oder – angesichts des zeitlichen Abstandes, der uns von dieser Welt trennt – die wir auch mit anderen, nicht literarischen, auf jeden Fall außerhalb des Werkes selbst liegenden Mitteln (etwa mit Hilfe der historischen Forschung) uns erschließen können? Oder ist es eine absichtlich "unwirkliche", eine bloß "imaginäre", eine Märchenwelt, oder, was auf ungefähr dasselbe hinausläuft, in eine mehr oder weniger märchenhafte Vergangenheit verlegte Welt? Offensichtlich nicht das zweite – aber auch, wie wir glauben und wie wir später werden versuchen zu zeigen, nicht das erste. Es trägt zwar einige Merkmale der "wirklichen Welt", diese Welt ist aber noch bei weitem nicht in dem Sinne und in dem Maße "wirklich", wie die Welt, die sich uns in der sogenannten "realistischen" Literatur – also vor allem in der Literatur des 19. Jahrhunderts – erschließt.

Wie steht es aber mit dieser "wirklichen Welt"? Wie steht es mit der "Wirklichkeit"? Sind wir noch in der Lage, diesen Begriff als etwas Selbstverständliches zu gebrauchen? Können wir noch von einer "Wirklichkeit an sich" überhaupt reden? Oder ist sie uns fragwürdig geworden? Oder sehen wir darin eben nur einen – Begriff? Das letztere ist für diese Arbeit der Fall. Sie sieht darin einen Begriff – und zwar einen "historischen". "Wirklichkeit" ist für diese Arbeit ein Begriff, der das grundsätzlich bestimmt, was man das "Weltbild" dessen nennen könnte, was man wiederum des öfteren (und zwar in

einem sehr weiten, noch näher zu definierenden Sinne) "die Moderne" nennt – oder, um es aus der grammatikalischen Verworrenheit zu befreien und auf eine einfache Formel zu bringen: *Wirklichkeit ist das Weltbild der Moderne.* Diese "Theorie" zu beweisen – oder vielmehr, und bescheidener, diese "Hypothese" zu entwickeln -, versuchen wir im ersten Teil der Arbeit; an dieser Stelle genüge eine schlichte Behauptung.

Wenn dem so ist, dann ergeben sich sofort zwei Fragen, die aber möglicherweise zugleich eine einzige übergreifende Frage bilden: die Frage nach der *Struktur* und die Frage nach der *Herkunft* dieses Weltbildes. Es gibt Grundeigenschaften oder Hauptmerkmale dieses letzteren, oder, anders ausgedrückt, es gibt *Themen der Moderne*, die sich durch die geistigen Produktionen dieser Epoche ziehen und deshalb auch die Themen einer Analyse der Moderne werden müssen; sie lassen sich aber u.E. am besten behandeln, indem man sie von dem Vorhergehenden (also: von dem Vor-Modernen) abgrenzt und ihre Entstehung verfolgt, mehr noch: indem man die Notwendigkeit ihrer Entstehung zu zeigen versucht. Eine strukturelle Analyse fällt somit mit einer genetischen zusammen.

Diese Prozesse ließen sich vielleicht auf einer rein "theoretischen", "geistesgeschichtlichen" oder "philosophischen" Ebene betrachten. Wenn wir sie – hauptsächlich – von der "Literaturgeschichte" ablesen wollen, so soll das nicht heißen, daß wir die Literatur etwa als eine "Abbildung" oder eine "Widerspiegelung" dieser, oder sonst noch welcher außer ihr sich abspielenden Prozesse auffassen, sondern wir verstehen die Literatur – wie auch etwa die Philosophie – als einen jener "Orte", wo das Geschehende (die Geschichte) eigentlich – geschieht, wo die Entscheidung fällt. Nicht außerhalb der Literatur, und von ihr bloß widerspiegelt, sondern "in" und "durch" die Literatur findet die uns interessierende Entwicklung statt.

Es wäre verlockend, diesen Prozeß der – wie wir es nennen könnten – Entstehung der Wirklichkeit nicht nur zu *analysieren*, sondern auch zu *beschreiben*, nicht nur auf einer allgemein-theoretischen Ebene anzusehen, sondern auch zu exemplifizieren, zu konkretisieren, ins Detail zu gehen, einzelne Werke auf diese Problematik hin zu untersuchen. Das hieße aber, sich ins Uferlose zu stürzen. Es schien uns daher ratsam, uns nur auf zwei Werke zu beschränken, und zwar auf zwei solche, die sozusagen *an der Grenze* zu diesem modernen Weltbild stehen, in denen die "Wirklichkeit" *schon* da

ist, zugleich aber *noch* nicht da ist. Es ist immer von Vorteil, glauben wir, sich mit Grenzerscheinungen zu befassen; denn sie weisen ja in beide Richtungen, sowohl rückwärts, als auch vorwärts; das Spätere von dem Früheren abgrenzend, fördern sie das Verständnis beider.

Und zwar müssen das "Schlüsselwerke" sein, Werke also, die eine bestimmte Tradition begründen und das Nachkommende auf eine entscheidende Weise beeinflussen, – sonst läuft man die Gefahr, in mehr oder weniger "Zufälligem" steckenzubleiben. Zugegeben: von einem bestimmten Standpunkt aus gibt es gar nichts "zufälliges", alles ist *irgendwie* "notwendig"; klar andererseits, daß – im Lichte der oben besprochenen Rolle der Literatur als eines der "Orte des (geschichtlichen) Geschehens" – je einflußreicher ein bestimmtes Werk ist, desto mehr und desto deutlicher sagt er über die "in" ihm stattfindenden, ihm also "immanenten", es aber zugleich "transzendierenden" geschichtlichen Prozesse aus.

Nun, um das weitere vorzugreifen, bedeutet ja die "Entstehung der Wirklichkeit" literaturgeschichtlich gesehen nicht zuletzt das Emporsteigen des Romans, der zum vorherrschenden Genre der Moderne wird, indem er eben die "Modernität der Moderne", ihre Wirklichkeitsbezogenheit, oder besser: ihre "Wirklichkeitsmäßigkeit", literarisch zu gestalten vermag. Es muß sich also um *Romane* handeln.

Da wären also einerseits die schon erwähnten "Wilhelm Meisters Lehrjahre", dieser Roman, der ja unsere ursprüngliche Frage hervorgerufen hat und dessen entscheidende Bedeutung für die *deutsche* Romantradition wir nicht länger zu erörtern brauchen. Eine ähnliche Rolle in der *russischen* spielt nun, wovon wir später noch ausführlicher sprechen wollen, *Eugen Onegin*, wobei sowohl der eine, als auch der andere Roman, wie es angesichts ihrer soeben erwähnten Rolle in der jeweiligen Romantradition nicht anders zu erwarten ist, die uns interessierenden Prozesse mit besonderer Deutlichkeit sehen läßt.

Daraus ergibt sich die Gliederung der ganzen Arbeit in drei Teile bzw. zwei Abschnitte. Im ersten Teil (der zugleich den ersten Abschnitt bildet) beschäftigen wir uns mit der allgemein-theoretischen Analyse; der zweite Teil ist den *Lehrjahren*, der dritte dem *Eugen Onegin* gewidmet; diese beiden Romane betrachten wir natürlich im Lichte unserer besonderen, im ersten Teile näher ausgearbeiteten Problematik; so etwas

wie eine (neue) "Gesamtinterpretation" der *Lehrjahre* oder des *Onegin* streben wir nicht an.

Wir wollen die Schwierigkeiten des Unterfangens nicht verhehlen. Einerseits ist jede Theorie bekanntlich grau und schon deshalb kaum imstande, der Fülle und Mannigfaltigkeit des immer bunten Lebens das Recht zu erweisen. Schlimmer noch: Wenn man eine "Theorie" auf konkrete Werke anzuwenden versucht, wenn man sie an konkreten Werken sozusagen überprüft, dann – ob man es will oder nicht – werden diese letzteren, mehr oder weniger, zu einfachen Beispielen, dann verlieren sie einigermaßen ihren Eigenwert, dann hören sie auf, das zu sein, was sie von Hause aus sind, der Zweck ihrer selbst. Dieser letzteren Schwierigkeit können wir vielleicht nur dadurch beikommen, daß wir sie stets im Auge behalten. Denn unser Interesse ist ein doppeltes: Sowohl der an den Werken zu überprüfenden "Theorie" gilt es, als auch den Werken selber, die im Lichte der "Theorie" vielleicht anders gesehen werden können. In der einen Perspektive ist der zweite Abschnitt eine Exemplifizierung und Konkretisierung des ersten; in der anderen ist der erste ein bloßes Vorspiel und theoretische Vorbereitung für den zweiten. Wir sollen also keineswegs erwarten, daß der zweite Abschnitt der Arbeit dem ersten vollkommen angepaßt werden kann, daß sich alles restlos zusammenfügt und eine völlige Harmonie aller Teile entsteht. Das Konkrete übersteigt stets das Abstrakte.

Auch ist es uns klar, daß wir uns – im zweiten Abschnitt unserer Arbeit – an zwei Werke heranwagen, die zu den am häufigsten und ausführlichsten untersuchten Werken der Weltliteratur gehören. Es bleibt uns nichts übrig, als die Arbeiten unserer zahlreichen Vorgänger dankbar und so weit wie möglich zur Kenntnis und die unvermeidlichen Wiederholungen des schon Festgestellten in Kauf zu nehmen. Ob eine erneute Hinwendung zu diesen zwei Werken durch die zugleich allgemeine und besondere Perspektive, die wir im ersten Teil zu entwerfen versuchen, gerechtfertigt wird, – die Entscheidung darüber überlassen wir dem Leser.

ABSCHNITT 1.

TEIL 1: WIRKLICHKEIT ALS WELTBILD DER MODERNE

Kapitel 1: Zur Einleitung. Wirklichkeit als eine "geschichtliche Erscheinung"

"Die Natur selbst" sagt Schiller "ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt."[1] Was für die Natur gilt, gilt auch für – Wirklichkeit. Es gibt Bäume, Pflanzen, Gesteine, Gebirge – es gibt, strenggenommen, keine "Natur". Es gibt Bäume, Häuser, Gebirge und Eisenbahnen – es gibt, strenggenommen, gar keine "Wirklichkeit". "Wirklichkeit" – strenggenommen – ist nur eine Idee, eine Vorstellung, ein Begriff.

Es ist ein Begriff; wie alle Begriffe ist er zu vielen, manchmal ganz verschiedenen und einander widersprechenden Bedeutungen fähig. Er kann klar und deutlich, er kann auch dunkel und verschwommen sein. Es gibt einen reflektierten, einen philosophischen Begriff der Wirklichkeit; es gibt seine Abwandlungen bei diesem oder jenem Autor. Es gibt aber auch einen unreflektierten, einen naiven, einen allen zugänglichen und allgemeingültigen Begriff der Wirklichkeit (obwohl die Grenzlinie zwischen den beiden sich natürlich nicht mit endgültiger Eindeutigkeit ziehen läßt); diesem letzteren gilt jetzt unser Interesse.

---

[1] Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden.* Bd. 5. F.a.M., 1996, S.284.

Wirklichkeit ist eine Vorstellung; sie existiert, indem ich sie denke. Ich denke sie aber, ohne zu wissen, daß ich denke.[2] Denn wenn ich weiß, daß ich denke, wenn ich zu mir komme und meiner selbst bewußt werde, wird sie fraglich – wie alle allgemeinen Vorstellungen. Sie gehört zu den Begriffen, die – um das schöne Bild von Paul Valéry zu verwenden – jenen "leichten Holzbrettern" gleichen, die über einen Abgrund geworfen sind: nur sehr schnell darf man über sie laufen, sich nicht aufhalten, geschweige denn ihre Widerstandskraft abzumessen versuchen – sonst stürzt man in diesen Abgrund des Rätselhaften.[3]

Wenn ich aber schnell genug laufe und etwa – ganz naiv – von der "Wirklichkeit" rede, weiß ich – mehr oder weniger – was ich meine, und meine Gesprächspartner wissen es auch – vorausgesetzt, daß sie zu demselben Kulturkreis gehören, wie ich. Denn die Wirklichkeitsvorstellung ist – nach Zeit, Ort, Kultur usw. – variabel, und doch ist sie – innerhalb eines Kulturkreises – allen offen, jedem zugänglich.[4]

Diese Vorstellung ist – zunächst – vollkommen unbestimmt. Was ist Wirklichkeit? Alles ist Wirklichkeit. Die Natur, aber auch die Gesellschaft, das unmittelbar Gegenwärtige, aber auch das – sei es zeitlich, sei es räumlich – Entfernte. Wirklichkeit ist die allgemeine Voraussetzung, der Generalbaß – um diesen Lieblingsvergleich Schopenhauers zu benutzen -, der alle unsere Vorstellungen, Gedanken und Reden begleitet. Alles ist Wirklichkeit – jedenfalls alles, was "wirklich" ist. Was aber "wirklich" ist, und ob nicht vielleicht alles "unwirklich" ist, darüber kann jeder frei entscheiden. Und trotzdem präsentiert sich die Wirklichkeit – jedenfalls dem naiven,

---

[2] Vgl. Johannes Kleinstuck, *Die Erfindung der Realität*. Stuttgart, 1980, S 36: " der Bereich der Wirklichkeit ist eine Denk-Konstruktion, aber er wird konstruiert von einem Denken, das naiv ist, weil es nicht weiß, daß es denkt "

[3] "Chaque mot, chacun des mots qui nous permettent de franchir si rapidement l'espace d'une pensee, et de suivre l'impulsion de l'idée qui se construit elle-même son expression, me semble une de ces planche légères que l'on jette sur un fossé, ou sur une crevasse de montagne, et qui supporte le passage de l'homme en vif mouvement Mais qu'il passe sans peser, qu'il passe sans s'arrêter – et surtout, qu'il ne s'amuse pas à danser sur la mince planche pour éprouver sa résistance! Le pont fragile aussitôt bascule ou se rompt, et tout s'en va dans les profondeurs. Consultez votre expérience, et vous trouverez que nous ne comprenons les autres, et que nous ne nous comprenons nous-même, que grâce à la *vitesse de notre passage par les mots*. Il ne faut point s'appesantir sur eux, sous peine de voir le discours le plus clair se décomposer en énigmes, en illusions plus ou moins savantes" *Poésie et pensée abstraite*. In Paul Valéry, *Oeuvres*. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1957, Bd 1, S 1317-1318

[4] Peter L Berger / Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. F a M., 1969, S 3 "was für einen tibetanischen Mönch "wirklich" ist, braucht für einen amerikanischen Geschaftsmann nicht "wirklich" zu sein" Es fragt sich freilich, ob es sich in bezug auf einen tibetanischen Monch von der "Wirklichkeit" überhaupt reden laßt

und das heißt zugleich dem von sich selbst entfremdeten Bewußtsein – als etwas Unwiderrufliches, Unvermeidliches. Sie ist einfach da – ob man es will, oder nicht.[5] In diesem Sinne ist sie nicht nur "uns allen" gemeinsam[6], sondern auch "für uns alle" verbindlich.

Auf literarischer Ebene entspricht diesem allgemeinen Begriff der Wirklichkeit die Wirklichkeitsvorstellung, die dem sogenannten "Realismus" zugrundeliegt. Unter "Realismus" versteht man bekanntlich mindestens zweierlei. Einerseits meint man damit eine bestimmte literarische Bewegung, die Mitte des vorigen Jahrhunderts zur führenden wurde; andererseits versteht man "Realismus" als eine typologische Konstante. Man spricht dann – auch in bezug auf Autoren, die sich nicht, oder nicht ausdrücklich, zu den "Realisten" rechnen – von der "Nähe zur Wirklichkeit", von der "Darstellung der Wirklichkeit" usw.; man versucht diesen Begriff der Wirklichkeit – zusammen mit dem des Realismus selber – auf die dem "Realismus" – als historischer Erscheinung – vorhergehenden Epochen auszudehnen, indem man etwa von der "Darstellung der Wirklichkeit bei Homer" oder von einem "mittelalterlichen Realismus" spricht[7]; was aber, fragen wir uns, wenn diese Wirklichkeitsvorstellung selbst einmal entstanden ist und einmal – möglicherweise – vergehen wird? wenn sie mithin selber eine historische Erscheinung ist? So ist es, glauben wir, in der Tat.

Es ist nämlich *nicht* so – glauben wir – daß etwa Mitte des 19. Jahrhunderts (oder vielleicht noch etwas früher) die Hinwendung zu einer *schon vorhandenen*

---

[5] Berger und Luckmann, denen ich hier folge, definieren die Wirklichkeit als "Qualität von Phanomenen (.) die ungeachtet unseres Wollens vorhanden sind – wir konnen sie ver- aber nicht wegwunschen " *A.a.O., S.1.*

[6] Vgl. Kleinstuck, op. cit., S. 15 "Die Wirklichkeit des Realismus ist sozusagen Allgemeinbesitz, nicht nur er hat sie, sondern auch sein Publikum, das potentiell in sich den Kritiker enthält "

[7] Ein typisches Beispiel solcher Betrachtungsweise ist das bekannte Buch von Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Bern, 1946 In dieselbe Richtung – um nur einen Namen von vielen zu nennen – gehen etwa die Ausführungen von René Wellek "Realismus im Sinne einer naturgetreuen Darstellung ist zweifellos eine Hauptströmung der kritischen und schöpferischen Tradition sowohl in den bildenden Künsten als auch in der Literatur. Um nur Beispiele vor dem 19. Jahrhundert zu nennen, kann ich mich auf den naturgetreuen, genau nachahmenden Realismus vieler hellenistischen oder spätrömischen Plastiken oder auf viele holländische Gemälde oder, in der Literatur, auf Szenen des *Satiricon* von Petronius, auf mittelalterliche *fabliaux*, auf die große Masse der Schelmenromane, auf die umständliche Genauigkeit Daniel Defoes oder auf das bürgerliche Drama des 18. Jahrhunderts berufen " René Wellek, Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft. Abgedr in: R.Brinkmann (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus.* Darmstadt, 1974, S.401. Nun ist das alles u. E. gar nicht so "zweifellos"; wir sehen gleich warum U.a. setzt Wellek offensichtlich die "Wirklichkeit" der "Natur" gleich, was uns auch vollkommen illegitim scheint (s. unten)

"Wirklichkeit" sich vollzog, was sich eben im Bereich der Literatur als "Realismus" äußerte, sondern der "Realismus" war überhaupt nur möglich, weil diese – uns immer noch geläufige – Wirklichkeitsvorstellung (und das heißt letzten Endes die "Wirklichkeit" selber – denn Wirklichkeit ist eben eine Vorstellung) die Oberhand gewonnen hat.[8]

Das zeigt schon die Bedeutungsgeschichte des Wortes "Wirklichkeit" selber – und zwar aufs eindeutigste. Eine gewisse Ironie des Schicksals kann man übrigens und am Rande bemerkt darin sehen, daß sowohl das Adjektiv "wirklich", als auch seine Substantivierung – also "Wirklichkeit" -, diese zwei Begriffe, die in dem modernen Sprachgebrauch so oft in der Argumentation der "auf dem harten Boden der Tatsachen" stehenden und schon darum jeder "Mystik" entschieden abgeneigten "Realisten" vorkommen, ursprünglich von den deutschen (spätmittelalterlichen) Mystikern geprägt worden sind. Denn "wirklich" – oder "würk(en)lich" – kommt zuerst in der mystischen Literatur des 13. Jahrhunderts als eine Adjektivbildung zum Verb "wirken" vor und zwar, was für uns vor allem wichtig ist, mit der Bedeutung "im Wirken, durch Handeln bestehend"[9], oder, wie die Brüder Grimm es formulieren, "handelnd, tätig", "durch handeln geschehend, im tun bestehend"[10]. Das Substantiv "Wirklichkeit" wurde dann von Meister Eckhart gebildet als Übersetzung des lateinischen *actualitas*[11], eines Begriffs, der einerseits etymologisch von *agere* (also: "tun, wirken") stammt, was die Nachbildung ja auch ermöglichte, andererseits, in der philosophischen Tradition bis jetzt, einen Gegensatz zu *potentialitas* beinhaltet[12], womit schon jenes Hauptmerkmal der "Wirklichkeit" (s. unten) vorgeprägt erscheint, mit dem wir uns später eingehend beschäftigen werden, ihre Opposition zu etwas anderem. Erst im 18. Jahrhundert

---

[8] Ähnlich argumentiert Johannes Kleinstück (die Entstehung der Wirklichkeit – jedenfalls an dieser Stelle – auf die Herausbildung der neuzeitlichen Wissenschaft zurückführend, was uns eher als ein Teilaspekt erscheint – der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Natur, den er selber anderenorts, und ganz zu Recht, hervorhebt, tritt dabei zu sehr in den Hintergrund): "Wenn nämlich die Wirklichkeit als der Bereich des Feststellbaren und virtuell Feststellbaren erst im Laufe der Neuzeit ins Bewußtsein tritt, dann muß man folgern, daß es sie früher und anderswo nicht gab, und tatsächlich sind die Menschen lange ohne diese Konzeption ausgekommen." J. Kleinstück, *Wirklichkeit und Realität*. Stuttgart, 1971, S.66.

[9] *KLUGE. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23. Aufl., Berlin-NewYork, 1995, S. 893-894.

[10] *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. B. 14, 2. Abteilung, Leipzig, 1960, S. 578.

[11] *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg, 1955, S. 672.

[12] Ibid. S. 23.

bekommt der Begriff "wirklich", und zwar in Abgrenzung gegen "wirksam", allgemein die Bedeutung "real"[13]. Höchst interessant sind für uns die Definitionen, die *Johann Christoph Adelung* diesen beiden Begriffen in seinem zuerst in den Jahren 1774-1786 erschienen Wörterbuch gibt. "Wirklich" wird hier durchgehend durch Gegensätze bestimmt: "1. In einer Wirkung bestehend, im Gegensatze dessen, was bloß der Fähigkeit nach vorhanden ist. [...] 2. Als Wirkung, folglich in der That bestehend, mit Kraft zu wirken versehen; im Gegensatze dessen, was nur dem Namen nach etwas ist. [...] 3. Als Wirkung, der Wirkung nach vorhanden, im Gegensatze dessen, was bloß möglich ist."[14] Wie wir sehen, behält hier das Adjektiv "wirklich" noch einen eindeutigen Bezug zum Verb "wirken" bei; noch wichtiger ist aber die Definition des Substantivs "Wirklichkeit": "Die Eigenschaft, da etwas wirklich ist, besonders in der vorigen dritten Bedeutung, zum Unterschiede von der Möglichkeit." (Ebd.) "Wirklichkeit" ist hier also noch ausschließlich eine *Eigenschaft*, oder, was dasselbe ist, noch eine bloße Abstraktbildung zu "wirklich"; kein Wort fällt hier über jene Bedeutung, in der wir heute diesen Begriff – meistens, obwohl nicht ausschließlich – gebrauchen und die man etwa als "die Summe alles Wirklichen" definieren könnte – oder, wie es in DUDEN steht "[alles] das, Bereich dessen, was als Gegebenheit, Erscheinung wahrnehmbar, erfahrbar ist."[15] Diese Bedeutung ist mithin eine spätere. Zuerst und zunächst ist "Wirklichkeit" ein Gegenteil der "Möglichkeit" (*potentialitas*); erst dann die Totalität des "Wirklichen". In der für unsere gesamte Konzeption so wichtige Zeit (s. unten), die wir – ganz allgemein – die Zeit der deutschen Klassik und Romantik nennen können, dominiert noch der *ältere* Sprachgebrauch, wofür wir, außer *Adelung*, genügend Belege besitzen.[16] Aber auch noch der moderne Sprachgebrauch behält eine gewisse Doppeldeutigkeit bei. In der Tat: Wir benutzen ja das Adjektiv "wirklich" nach wie vor im – mehr oder weniger ausdrücklichen – Gegensatz zu dem bloß Gedachten, Vorgestellten, oder nur Möglichen, folglich Unwirklichen; oder als eine einfache Verstärkung ("das war wirklich gut"). Was die "Wirklichkeit" angeht, so

---

[13] *KLUGE*, a.a.O. Vgl. auch *Grimm*, a a O.

[14] Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. B 4, Leipzig, 1801, S. 1574.

[15] *DUDEN. Das große Worterbuch der deutschen Sprache*. Bd 8, Mannheim usw., 1995, S. 3934

[16] Um die Beispiele nicht unnötig zu vermehren, verweisen wir auf den *Exkurs* im 1 Kapitel des 2. Teils dieser Arbeit, wo wir den Gebrauch der Wörter "wirklich", "Wirklichkeit" usw. in den *Lehrjahren* analysieren

klingt diese Bedeutung vor allem im Ausdruck "in Wirklichkeit" nach ("ich habe dieses oder jenes so oder so erwartet, vermutet, gedacht, erhofft usw. – in Wirklichkeit kam es anders"). Auch die soeben angeführte DUDEN-Definition beinhaltet eine verdeckte Opposition: das, "was als Gegebenheit, Erscheinung wahrnehmbar, erfahrbar ist" steht somit im Gegensatz zu dem als Gegebenheit und Erscheinung nicht Wahrnehmbaren, nicht Erfahrbaren. Das allein schon verleiht dem Begriff eine nicht zu übersehende Paradoxie: "die Totalität *alles* Seienden" wird in diesem Begriff im Gegensatz zu *noch etwas* gedacht, wobei dieses *noch etwas* lediglich auf dem Niveau einer philosophischen Reflexion mit dem *Nichts* gleichgesetzt werden kann; in der Umgangssprache bleibt es unreflektiert.

In diese Fragen wollen wir uns vorerst nicht vertiefen; sie werden uns später beschäftigen; festhalten müssen wir auf jeden Fall, daß also erst im 18. Jahrhundert (und somit zur Zeit der Aufklärung) dieser Begriff seine moderne (nicht widerspruchsfreie) Bedeutung bekam – wie übrigens auch der Begriff "Realismus" selber erst in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts zwar nicht geschaffen, aber zuerst, und zwar von *Schiller*, auf Kunst und Literatur angewendet worden ist.[17]

Ähnlich sieht auch die Geschichte der entsprechenden russischen Begriffe "dejstvitel'nyj", "dejstvitel'nost'" aus. Abgeleitet vom Verb "dejstvovat'" ("wirken", "handeln"), das seinerseits mit den Verben "dejat'", "delat'" ("tun", "machen") etymologisch verbunden ist, existierte das Adjektiv "dejstvitel'nyj" auch vor dem 18. Jahrhundert, genau wie das deutsche "wirklich", in der Bedeutung von "handelnd, tätig, wirksam"; u.a. ist die Verwendung des Begriffs in der grammatikalischen Terminologie sehr früh belegt und auch heute noch üblich – "dejstvitel'nyj zalog" (das Aktiv; wörtlich: "die handelnde Aktionsrichtung") im Gegensatz zu "stradatel'nyj zalog" (das Passiv; wörtlich: "die leidende Aktionsrichtung"); beide Termini, wie leicht zu sehen ist, den lateinischen, bzw. den entsprechenden griechischen nachgebildet.[18] Erst im 18. Jahrhundert, und zwar möglicherweise als eine Nachbildung des deutschen "wirklich", bekommt es die heutige Bedeutung von "real".[19] "Dejstvitel'nost'" nun (also

[17] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg von Joachim Ritter und Karlfried Grunder, Bd.8, Darmstadt, 1992, S 169

[18] G P Cyganenko, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jasyka*. Kiev, 1989, S 104.

[19] *Ètimologičeskij slovar' russkogo jasyka*. Pod red N.M.Šanskogo, t 1,5, Moskva, 1973, S. 50-51 Vgl auch *Slovar' russkogo jasyka 18 veka*, t.6, Leningrad, 1991, S 74-75

"Wirklichkeit") ist eindeutig eine aus demselben 18. Jahrhundert stammende Nachbildung des deutschen Wortes, die aber zuerst in der Bedeutung von "Aktivität, Tätigkeit, Wirksamkeit" verwendet wurde. In der Bedeutung von "Realität" ist das Wort zum erstenmal im Jahre 1767 verwendet, wiederum in einer Übersetzung aus dem Deutschen ("Einführung zu der Historie der vornehmsten Staaten und Reiche so jetziger Zeit in Europa sich finden" von Samuel Pufendorf, 1632-1694). (Ebd.)

Schon das allein müßte uns aus dem "dogmatischen Schlummer" wecken; man sollte ja die Wörter, die man gebraucht, ernst nehmen: Sprachgeschichte ist Seinsgeschichte (heideggerianisch gesprochen). Nun ist die Naivität im Sprachgebrauch eine überaus hartnäckige Sache. Und so setzen sich Debatten über den ("wahren") "Realismus" und die ("eigentliche") "Wirklichkeit" bis in unsere Gegenwart fort. Man läßt dabei also zwei (grundsätzliche) Tatsachen aus den Augen. Einerseits verkennt man den "idealen" Charakter der Wirklichkeit. Immer und immer wieder wird nach der "eigentlichen" Wirklichkeit gefragt und gesucht – so, als ob es *wirklich* eine Wirklichkeit "an sich" gäbe -, was die Forscher natürlich in unentwirrbare Widersprüche, letztlich in einen "Streit um die Worte" hineinstürzt[20]. Warum es so geschehen *muß*, haben wir schon angedeutet und werden wir noch *in extenso* erörtern: "Wirklichkeit" ist – noch einmal – zugleich *alles* und doch *etwas anderem* immer entgegengesetzt; in diesem Sinne ist sie *ihrer selbst nicht sicher* und muß sich selbst suchen. Andererseits verkennt man ihren "geschichtlichen" Charakter. Man argumentiert so, als ob es nicht nur eine Wirklichkeit "an sich" gäbe, sondern auch als ob es sie *immer* gegeben hätte. Man nimmt also unkritisch den Begriff der Wirklichkeit, wie er im 19. Jahrhunderte sich gebildet hat, hypostasiert ihn – auch nach dem Vorbild der 19. Jahrhunderts – zusammen mit dem Begriff des "Realismus" selber[21] zu einer weltgeschichtlichen Konstante und versucht

---

[20] Ein gutes Beispiel dafür ist der ganze Band *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, a.a.O. Vgl. dessen Kritik bei Kleinstück, *Wirklichkeit und Realität*, a.a.O., S.29 ff.

[21] "Die mit dem heutzutage geläufigen Realismusbegriff verbundenen Konnotationen zeigen, daß sie von der Dichtung eines bestimmten Zeitraums, des 19. Jahrhunderts, bestimmt sind. Erst diese von der Dichtung des 19. Jahrhunderts geprägten Erwartungen führen dazu, Realismus als eine die ganze Dichtungsgeschichte durchziehende Konstante geltend zu machen." W. Preisendanz, Das Problem der Realität in der Dichtung. In: Ders., *Wege des Realismus*. München. 1977, S.217. Vgl. überhaupt die Argumentation Preisendanz' in diesem Aufsatz. Siehe auch Roman Jakobson, Über den Realismus in der Kunst (1921). In: R.J., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. F.a.M., 1979, S. 131

ihn dann – recht naiv – auf andere Epochen auszudehnen.[22] Warum geschieht das nun – immer und immer wieder? Die Antwort scheint uns klar: Weil wir immer noch in demselben "Weltbilde" stehen, das zwar schon lange schwankt und bröckelt, aber immer noch auf eine recht paradoxe Weise (s. unten) seine Gültigkeit behält.

Der Sache wird auch wenig geholfen, wenn man zugibt, daß die "Wirklichkeitsvorstellungen" sich im Laufe der Geschichte verändern, daß etwa die Griechen ein anderes "Bild der Wirklichkeit" hatten, als wir Heutigen usw. Im Gegenteil: Solche Redewendungen zeugen vielmehr davon, daß wir Heutigen immer noch in der – unreflektierten – "Wirklichkeitsvorstellung" stecken, die immer und immer wieder in unsere Denkkonstruktionen hineinschleicht. Ein für allemal sollte man feststellen: Die Griechen kannten gar keine "Wirklichkeit"; "Wirklichkeit" ist ein – dominierendes – Bestandteil unseres Weltbildes, unserer Weltauffassung.

Maßgebend, wie wir glauben, ist hier die schon erwähnte – allerdings, wie wir noch sehen werden, scheinbare Unbestimmtheit des Begriffs. Er kann so leicht überall hineinschleichen, eben weil er – scheinbar – alles bedeuten kann. Und ausgerechnet diese *Unbestimmtheit*, die zugleich seine *Selbstverständlichkeit* ausmacht, schafft – und auch, wenn man so will, beweist – die ihm innewohnende Möglichkeit, das moderne Weltbild zu dominieren. Denn in ein "Weltbild" soll ja schließlich alles irgendwie "hineinpassen"; es soll von einem Begriff beherrscht werden, der sich unmittelbar und mit möglichst großer Selbstverständlichkeit darbietet, sobald wir – ohne unseren Denkvorgang zu reflektieren – an die (nennen wir es so) Gesamtheit der (äußeren) Erscheinungen denken. In Wahrheit, wie wir noch sehen werden, ist diese Vorstellung gar nicht unbestimmt – genau so wenig, wie es die Vorstellungen waren, die sie

[22] Mehr noch: man unterschiebt den modernen Begriff der Wirklichkeit solchen Autoren, die davon nichts wußten, noch wissen konnten, und zwar geschieht das ganz unmerklich, sozusagen auf der Sprachebene. Nehmen wir ein einfaches Beispiel. So schreibt etwa Klaus L. Berghahn: "Denn schon vor den Realismusdebatten des 19. und 20. Jahrhunderts hatte man Ansichten von der Wirklichkeit und ihrer Darstellung in der Kunst. Der lapidare Anfang der aristotelischen Poetik, wonach Dichtung Nachahmung ist, kann wohl ohne Übertreibung als der folgenreichste Satz in der Geschichte der Poetik bezeichnet werden." Kl. L. Berghahn, Von der Naturnachahmung zum Realismus. In: *Realismustheorien*. Hrsg. von R. Grimm und J. Hermand. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1975, S. 17. Dabei will Kl. L. Berghahn, wie er selber behauptet, "keinem zeitlos typologischen Realismusbegriff das Wort" reden (*ibid.*). Schon ist es aber geschehen, schon erscheint Aristoteles als eine Art – Georg Lukács. Wobei man natürlich nichts gegen den zweiten Satz dieser Behauptung einzuwenden hat, nur seine Stellung unmittelbar nach dem ersten macht ihn irreführend. Die Konzeption der "Nachahmung" bei Aristoteles hat mit dem modernen Begriff der "Wirklichkeit" selbstverständlich nichts gemein (vgl. unten).

sozusagen abgelöst hat (etwa "Schöpfung" oder "Natur" – s. unten); der Suche nach den *Bestimmungen der Wirklichkeit* gilt ja auch unsere Arbeit (in ihrem ersten Teil).

Zuerst müssen wir allerdings den zeitlichen Rahmen wenigstens skizzieren (die Einzelheiten ergeben sich in der konkreten Analyse). Denn es stellt sich natürlich die Frage: wann eigentlich hat die Wirklichkeit diese Position gewonnen? Anders ausgedrückt: wann ist sie entstanden? Die Vermutung liegt nahe, und auch die Sprachgeschichte deutet darauf hin, daß es noch – zeitlich – *vor* dem "Realismus" geschehen oder mindestens sich vorbereiten mußte, denn der Realismus erscheint eben als eine, sowohl chronologische, als auch logische Folge davon. Das Geburtsdatum der Wirklichkeit läßt sich natürlich nicht genau bestimmen; wie immer in der Geschichte haben wir es hier mit langwierigen und höchst komplizierten Prozessen zu tun. Das Neue keimt schon in dem Alten, das Alte wirkt in dem Neuen nach. Deshalb verschwimmt alles – wenn man genau hinsieht. Alles ist dynamisch, nicht statisch, nur Bewegung, nie Ruhe. Alles letzten Endes nur Übergang. Wie dem auch sei: Man kann also eine Zeit postulieren, in der die "Wirklichkeit" zur endgültigen Vorherrschaft gekommen ist, was sich, wie schon gesagt, literaturgeschichtlich in dem "Sieg des Realismus" äußerte, die Zeit also – ziemlich genau – um die Mitte des vorigen Jahrhunderts (sowohl in Deutschland, als auch in Rußland, wie übrigens auch in Frankreich; sowohl in Deutschland, als auch in Frankreich ist die Revolution von 1848 natürlich eine deutliche Trennlinie). Das wäre dann so etwas wie die *nähere* Grenze. Eine *etwas entferntere* ist wohl die Zeit um 1830, in der jene große "Hinwendung zur Wirklichkeit", und zwar keineswegs nur im Bereich der Literatur, sich vollzog, die – in diesem Bereich – den späteren "Sieg des Realismus" zum großen Teil ermöglichte. Dafür haben wir genügend Zeugnisse[23], in die wir jetzt allerdings nicht näher einzugehen brauchen, genau so wenig, wie wir jetzt das National-Spezifische dieser Entwicklungen zu berücksichtigen brauchen (die Prozesse, die sich z.B. in Rußland abspielen, weisen übrigens erstaunliche Ähnlichkeiten mit den entsprechenden deutschen auf); wichtig ist, festzustellen, daß in dieser Zeit etwas *beginnt*, was in dem

[23] Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848.* Stuttgart, 1972. Siehe auch Hartmut Steinecke, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus.* Bd. 1, Stuttgart, 1975, insbes. S. 49 ff.

"Sieg des Realismus" dann *endet*. Zugleich aber *endet* etwas zu dieser Zeit – die "Romantik" (ganz allgemein gesprochen), so daß der *Beginn* dieses zum "Sieg des Realismus" führenden Prozesses wenigstens als eine *chronologische* Folge des Endes, bzw. des Zusammenbruchs der romantischen Bewegung erscheint. Daß es sich um mehr, und viel mehr, als um eine bloß chronologische Folge handelt, werden wir in Kürze sehen; in der Tat: der Romantik kommt in dieser Entwicklung eine entscheidende Rolle zu, was wir jetzt noch nicht zu beweisen vermögen, was sich aber, wie wir hoffen, aus dem Späteren mit großer Deutlichkeit ergibt. Aber auch die Romantik selbst – und obwohl diese Ausführungen sich immer mehr wie eine rückwärts gerichtete Skizze europäischer geistiger Strömungen ausnehmen – auch die Romantik selbst hatte also ihre Vorgängerin, die wir (wiederum: ganz allgemein) die "Aufklärung" zu nennen pflegen; schon die von uns skizzierte Geschichte des Sprachgebrauchs zeigt, daß wir die *allerersten Anfänge* dieser zu der Vorherrschaft der Wirklichkeit führenden Entwicklung dort suchen müssen. Weiter brauchen wir auf jeden Fall nicht zu gehen; höchstens zur Abhebung von dem vorhergehenden Weltbild werden wir einige Abstecher in die früheren Epochen nötig haben.

Wenn dem so ist, dann fällt die Zeit der – sich allmählich anbahnenden – Vorherrschaft der Wirklichkeit mit der "modernen Zeit" schlechthin – oder mit der Zeit der "Moderne" – zusammen: – in einer der vielen Bedeutungen dieses überaus mehrdeutigen Begriffs. Und der Begriff ist sehr mehrdeutig – dermaßen, daß wir als allererstes klären müssen, in welcher Bedeutung wir ihn gebrauchen wollen, wobei wir natürlich keine Möglichkeit haben, uns in die Moderne- , geschweige denn Postmoderne-Diskussion einzumischen. Wir gebrauchen es auf jeden Fall *nicht* im Sinne von "Modernismus". In diesem Sinne bezieht es sich hauptsächlich auf das 20. Jahrhundert – vor allem natürlich auf die Kunst des 20 Jahrhunderts -, wobei man die Wurzeln dieser Kunst selbstverständlich noch im 19. finden kann. Es ist vollkommen berechtigt; es ist aber, wie gesagt, nicht *unsere* Bedeutung. Wir berufen uns vor allem auf *J. Habermas* und auf sein "Projekt der Moderne", das er eben auf die Aufklärung zurückführt[24], wobei es uns weniger auf den "Inhalt" dieses Projekts ankommt (obwohl

[24] Jürgen Habermas, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Rede aus Anlaß der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt. In: J.H., *Kleine Politische Schriften (IV)*. F.a.M., 1981, S. 444 – 464.

auch in dieser Hinsicht einige Parallelen gezogen werden könnten – s. unten), als vielmehr auf die zeitliche Grenze, die dadurch markiert wird.

Letzten Endes ist es weniger wichtig, wie wir diese Zeit bezeichnen werden; die Hauptsache ist, über den Inhalt der Bezeichnung im klaren zu sein, sonst läuft man wiederum die Gefahr, sich in einen "Streit um die Worte" verwickelt zu sehen.

Erwähnenswert scheint es allerdings, daß die von uns skizzierte Einteilung (die Moderne also im eigentlichen Sinne – sagen wir, nach der Romantik bzw. noch etwas später, – und eine lange Übergangszeit, die mit der Aufklärung einsetzt) den Ergebnissen entspricht, zu denen auch viele sich mit der Problematik der Moderne beschäftigende Forscher gekommen sind.[25] Daß – politisch, aber nicht nur politisch gesehen – die Französische Revolution eine deutliche Grenze darstellt, ist inzwischen schon eine Selbstverständlichkeit. Als eine entscheidende Grenze wurde sie ja auch von den Zeitgenossen empfunden.[26] Nicht weniger selbstverständlich ist es, die Revolution selber als ein Resultat und das sichtbarste Zeugnis der ihr vorangehenden Prozesse zu betrachten – wiederum nicht nur in dem politischen, sondern auch in dem geistesgeschichtlichen Sinne.[27] Aber auch die Bedeutung der Romantik als einer Etappe in dem Prozeß der Entstehung der Moderne ist in der Forschung durchaus gewürdigt worden.[28]

Es gibt natürlich mehrere Möglichkeiten, die Moderne zu charakterisieren; mehrfach ist sie auch charakterisiert worden. Eins könnte man auf jeden Fall als die Grundbestimmung der Moderne ansehen: Die Moderne ist die Zeit, die uns Heutigen

---

[25] "Die Frage nach dem Beginn der modernen Welt ist zuletzt von der Begriffs- und Sozialgeschichte aufgegriffen worden, mit dem Resultat, daß sich zwischen der Mitte des 18 und der Mitte des 19. Jahrhunderts – der sogenannten "Sattelzeit" mit dem Scheitelpunkt der französischen Revolution – der entscheidende Horizontwandel vollzogen haben dürfte." Hans Robert Jauß, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Ders., *Studien zum Epochenwandel des ästhetischen Moderne*. F.a.M., 1989, S. 77.

[26] Vgl.: "Die Erfahrung, daß der Gang der Geschichte seit 1789 völlig anders geworden ist, steht am Anfang eines Epochenbewußtseins, das den vollzogenen Schritt vom Alten zum Neuen als einen völligen Bruch in der Zeit wahrnimmt: die Revolution hat den Faden zwischen Vergangenheit und Gegenwart durchschnitten". H.R.Jauß, Literarische Tradition und gegenwartiges Bewußtsein der Modernität. In: H.R.Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*. F.a.M., 1970, S. 52.

[27] Noch Hans Sedlmayr schrieb u.a.: "In den Jahren und Jahrzenten vor 1789 hat in Europa eine innere Revolution von unvorstellbaren Ausmaßen eingesetzt: die Ereignisse, die man als "Französische Revolution" zusammenfaßt, sind selbst nur ein sichtbarer Teilvorgang dieser ungeheueren inneren Katastrophe". Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*. Salzburg, 1947, S.7.

[28] Vgl.: "Fern in diesem Sinne, als abgeschiedene Vergangenheit unserer Modernitat, kann heute die Romantik als literarische wie auch als politische Epoche gelten". Jauß, a.a.O. S.11.

noch unmittelbar zugänglich, noch "offen" ist. (Ebd.) Ob wir selber noch innerhalb dieser Zeit uns befinden, oder schon an der Grenze zu einer anderen neuen Zeit, zu einer *Postmoderne* also, stehen, lassen wir dahingestellt; auf jeden Fall orientieren wir uns in der Moderne noch "ohne die Vermittlung des historischen Verstehens." (Ebd.) Der Grund dafür – vorsichtiger ausgedrückt: einer der Gründe dafür – ist jetzt nicht schwer zu erraten: Wir befinden und bewegen uns (noch) innerhalb des Weltverständnisses – des Welt-Vorverständnisses – das der Moderne insgesamt eigen ist. Wir verstehen die Welt (immer noch) als – Wirklichkeit.

Uns interessiert, wie gesagt, jene Grenze, welche die Moderne von dem Vor-Modernen trennt; der Frage nach dem Ende des modernen Weltbildes gehen wir nicht nach. Wir können aber auch nicht so tun, als ob dieses Weltbild immer noch in seiner Selbstverständlichkeit vorherrschte. Es ist nämlich nicht der Fall – nur, wie schon angedeutet, müssen wir zuerst das Weltbild selber auf seine Bestimmungen hin untersuchen, um auch den – überaus paradoxen und schon sehr lange andauernden – Prozeß seiner Auflösung verstehen zu können (was, noch einmal, nicht der Zweck dieser Arbeit ist, wozu wir aber am Ende des 1. Teils einige Bemerkungen zu machen gedenken). Zuerst müssen wir es von dem vorhergehenden Weltbild ablösen – schon dadurch, glauben wir, gewinnen wir einige seiner wesentlichen Charakteristika.

Kapitel 2: Wirklichkeit und Natur

In der Tat: Die Wirklichkeit kam doch nicht von nirgendwo und entstand nicht aus dem nichts. Sie muß ein anderes Weltbild abgelöst haben; was für eins, läßt sich auch nicht schwer erraten - die "Natur". Die ihrerseits - was aber schon ganz außerhalb der Rahmen unserer Arbeit liegt - ein noch früheres Weltbild ablöste, nämlich: die "Schöpfung".[1]

Wir hätten somit die Möglichkeit, so etwas wie eine "Reihenfolge der Weltbilder" zu postulieren - *cum grano salis*, versteht sich, und der Grobheit der Verallgemeinerung vollkommen bewußt. "Kosmos" stünde dann für die Antike, "Schöpfung" für das Mittelalter, "Natur" für die Neuzeit und "Wirklichkeit" für die Moderne. Diese letzte Unterscheidung (einerseits die "Neuzeit", andererseits die "Moderne") mag zunächst befremden. Wir kommen aber ohne sie nicht aus, wenn wir das Spezifische der letzten zwei Jahrhunderte begrifflich erfassen und von den ihnen unmittelbar vorhergehenden abtrennen wollen. An sich ist diese Unterscheidung übrigens nicht so neu, wie es zuerst scheinen mag.[2]

Daß die "Natur" das Weltbild der Neuzeit weitgehend bestimmt, ist auch eine mehrmals analysierte Tatsache[3]; wichtig ist aber, daß die Natur *vor der Moderne* (in der Zeit also, die wir *die klassische Neuzeit* nennen könnten) etwas grundsätzlich anderes war, als das, was sie in der Moderne geworden ist. Zwar kann man es vielleicht auf die Formel bringen, Wirklichkeit sei Natur plus Geschichte (bzw. Gesellschaft)[4], nur hat

---

[1] Siehe dazu Romano Guardini, *Das Ende der Neuzeit* Würzburg, 1950. U.a.: "Die Welt hört auf, Schöpfung zu sein, und wird zur "Natur" S.51.

[2] Vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* Weinheim, 1987, S.65ff.

[3] Vgl. u.v.a. Guardini, op. cit., S. 46 ff.

[4] Vgl. bei Flaubert "L'histoire, l'histoire et l'histoire naturelle! Voilà les deux muses de l'âge moderne. C'est avec elles que l'on entrera dans les mondes nouveau." Zit. nach: Wolfgang Preisendanz, Voraussetzungen des poetischen Realismus. In: Ders., *Wege des Realismus* A.a.O., S.76.

sich die Natur mit dem Aufkommen der Wirklichkeit - *innerhalb* der Wirklichkeit - dermaßen verändert, daß wir - die wir ja auch noch innerhalb der Wirklichkeit stehen - nur noch vermuten können, was sie früher war. Sie hat zwar einige, eher äußerliche, Ähnlichkeiten mit der modernen "Wirklichkeit", indem sie auch ein allgemeiner Begriff ist, der letzten Endes "alles" bedeuten kann - was auch dazu führt, daß man diese beiden Begriffe des öfteren, und recht unkritisch, gleichsetzt[5] -, ihrem Wesen nach unterscheidet sie sich aber sowohl von dem modernen Begriff der Natur, als auch von dem der Wirklichkeit, und zwar grundsätzlich. Wir müssen uns folglich mit dem vormodernen Begriff der Natur kurz auseinandersetzen, wobei es uns völlig klar ist, daß wir dieses überaus reiche und spannende Thema höchstens zu streifen imstande sind. Uns geht, wie gesagt, lediglich um eine Abgrenzung der Wirklichkeit von dem vorhergehenden Weltbild, woraus wir einige Auskünfte über ihre eigenen Wesensbestimmungen erwarten.

Folgende Momente können (und müssen) wir auf jeden Fall herausheben (Momente, die miteinander selbstverständlich aufs engste verknüpft sind). Zuerst einmal: Die (vormoderne) Natur ist nicht nur - als "natura naturata" - "objektiv", oder die Gesamtheit von "Objekten", sondern auch - als "natura naturans" (zu dieser Unterscheidung werden wir in Kürze zurückkehren) - "subjektiv", sogar ein "Subjekt".[6] Sie ist ein Subjekt, die "Göttin Natur", die "Mutter Natur"[7]; "great creating nature", wie Shakespeare sie nennt[8], "great dame Nature, With goodly port and gracious Maiesty", wie es bei Edmund Spenser heißt[9]; sie trägt deutliche *mythologische* Züge. Wie jedes mythologisches Wesen ist sie numinos, faszinierend und erschreckend zugleich, unergründlich und unerschöpflich.

---

[5] Siehe dazu Johannes Kleinstück, *Die Erfindung der Realität*, a.a.O., S 48.

[6] Vgl wieder bei Kleinstück, op cit, S.50: "Der Mensch, als "natura naturata", hat das Bewußtsein mit der "natura naturans" gemeinsam Shakespears Natur ist daher kein blindes Objekt, sondern wissendes und planvoll handelndes Subjekt Sie unterscheidet sich daher von der Natur der modernen Naturwissenschaften, und sie unterscheidet sich auch von dem, was in der Theorie der Widerspiegelung "Wirklichkeit" genannt wird "

[7] Ibid, S 49: " sie ist weder immanent noch materiell, sondern gottlich: eine Göttin, die man anrufen und zu der man beten kann "

[8] *The Winter's Tale, IV, 3, 87.*

[9] *Faerie Queene, VII, 7, 5.* Diese - und andere - Beispiele bei Kleinstück, op. cit., S. 49 und Anmerk 28 Noch ein, und u E sehr schones, Beispiel dieser Art wollen wir aber an einer anderen Stelle anführen (s. nächstes Kapitel)

Als "einen vollkommenen Ausdruck" dieses Naturbewußtseins bezeichnet *Guardini*[10] - u.E. völlig mit Recht - jenes "Die Natur" betitelte Fragment aus dem Goethes "Tiefurter Journal" vom Jahre 1783, als dessen Autor *Georg Christoph Tobler* gilt[11]; in der Tat finden wir hier die entsprechenden Grundzüge mit großer Klarheit ausgedrückt:

> Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen - unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen. 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.
> Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder - Alles ist neu, und doch immer das Alte. [...]
> Sie lebt in lauter Kindern, und die Mutter, wo ist sie? - Sie ist die einzige Künstlerin: aus dem simpelsten Stoffe zu den größten Kontrasten: ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung - zur genauesten Bestimmtheit immer mit etwas Weichem überzogen. [...]
> Gedacht hat sie und sinnt beständig; aber nicht als ein Mensch, sondern als Natur. Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann.[12]

Das *Mythologische* also - und im Zusammenhang damit das *Metaphysische*. Im Unterschied zu der strengen mittelalterlichen Trennung zwischen dem "Reich der Natur" und dem "Reich der Gnade", zwischen *lex naturalis* und *lex divina*, läßt sich, um mit *Ernst Cassirer* zu sprechen, die "Grundtendenz" und das "Grundprinzip" der "Naturphilosophie der Renaissance" "dahin aussprechen, daß das wahre Sein der Natur nicht im Kreise des G e s c h a f f e n e n , sondern im Kreise des S c h a f f e n s zu suchen ist. Die Natur ist mehr als bloße Kreatur; sie hat am ursprünglichen göttlichen S e i n Anteil, weil in ihr selbst die Kraft des göttlichen W i r k e ns lebendig ist. Der Dualismus zwischen Schöpfer und Geschöpf ist damit aufgehoben. Die Natur steht nicht länger als das bloß-Bewegte dem göttlichen Beweger gegenüber; sie ist vielmehr ein innerlich-bewegendes, ein ursprünglich-gestaltendes Prinzip. Dieses Vermögen zur Selbstgestaltung und Selbstentfaltung prägt ihr das Siegel des Göttlichen auf."[13] Je mehr

---

[10] A.a O., S. 47

[11] Vgl. HA, B. 13, Kommentar, S. 576.

[12] HA, B. 13, S. 45-46. Auch weiter; das ganze Fragment ist sehr charakteristisch, wir haben lediglich einige Proben angegeben

[13] Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*. Tubingen, 1932, S. 53.

also die christliche Vorstellung von der Sündhaftigkeit der (bloßen) Natur an Verbindlichkeit und Anziehungskraft verliert, desto mehr wird die Natur zu dem metaphysisch Letzten, der Anschauung und Anbetung gleichermaßen würdig, was vielleicht in der Spinozas Formel "deus sive natura" seinen Höhepunkt und prägnantesten Ausdruck findet.[14]

Auf welchem Weg nun man sich diesem mythologisch-metaphysischen Wesen nähert, spielt keine prinzipielle Rolle. Alle Wege führen zu einem Ziel, alle Wegweiser zeigen in dieselbe Richtung. Als Gegenstand der religiösen Verehrung ist die Natur zugleich und in einem damit der Gegenstand des wissenschaftlichen Erforschens.[15] Zwar führt man des öfteren die Haltung der Eroberung, der Überwindung der Natur gegenüber auf die Anfänge der Neuzeit zurück, zur Vorherrschaft kommt sie wohl erst in der Moderne. Noch im 18. Jahrhundert - bei allem "Materialismus", der diesem Jahrhundert so oft, und nicht ganz zu Unrecht[16], nachgesagt wird - scheint das wissenschaftliche Erforschen der Natur noch von einem eindeutig religiösen Pathos beseelt und getragen worden zu sein.[17]

Noch ein Drittes kommt hinzu. Als Gegenstand der religiösen Verehrung *und* des wissenschaftlichen Erforschens ist die Natur zugleich und in einem damit der

---

[14] Vgl Guardini, op cit , *S. 46-47:* "Der Begriff "Natur" druckt also etwas Letztes aus, hinter das zuruckzugreifen nicht möglich ist Was aus ihr abgeleitet werden kann, ist endgultig verstanden Was als ihr gemaß begrundet werden kann, ist gerechtfertigt Das heißt nicht, die Natur als solche konne begriffen werden, sie tragt vielmehr den Geheimnischarakter des Urgrundes und End-Zieles Sie ist "Gott-Natur" und Gegenstand einer religiosen Verehrung Sie wird als schopferisch weise und gutig gepriesen Sie ist die "Mutter Natur", welcher der Mensch sich mit unbedingten Vertrauen hingibt So ist das Naturliche zugleich das Heilige und Fromme "

[15] Vgl Jorg Zimmermann. Zur Geschichte des asthetischen Naturgefuhls In Jörg Zimmermann (Hrsg), *Das Naturbild des Menschen.* Munchen. 1982 Insbes S 128-130

[16] Allerdings auch nicht *ganz* zu Recht, vgl Ernst Cassirer, a a O., S 73: "Man pflegt die Wendung zum "Mechanismus" und "Materialismus" als ein charakteristischen Kennzeichen der Naturphilosophie des achtzehnten Jahrhunderts zu betrachten [ ] In Wahrheit handelt es sich jedoch in diesem Materialismus, wie er z B durch H o l b a c h s "Système de la Nature" und durch L a m e t t r i e s "L'Homme Machine" vertreten wird, um eine vereinzelte Erscheinung, der keineswegs typische Bedeutung zukommt Beide Werke stellen einen Sonderfall dar und sie bilden einen Ruckfall in jene dogmatische Denkart, die das achtzehnte Jahrhundert in seinen fuhrenden wissenschaftlichen Geistern bekampft, und die es zu uberwinden sucht "

[17] Vgl J Huizinga, Naturbild und Geschichtsbild im achtzehnten Jahrhundert, in J H. *Parerga.* Basel, 1945, S 159 "Dieser Materialismus des 18 Jahrhunderts schließt im allgemeinen keinen volligen Materialismus als Wirklichkeitslehre in sich Hinter dem rein mechanischen Prozess von Leben und Natur sind die meisten nichtsdestoweniger bereit, eine sinnreiche Leitung durch die Gottheit anzuerkennen " Auch weiter, S 166 "Die Grundstimmung der Naturwissenschaft ist tiefe Ehrfurcht vor der Majestat und der Sinnhaftigkeit der Natur, auch das Geringste ist der verehrenden Aufmerksamkeit und der Arbeit eines Menschenlebens mehr als wurdig "

Gegenstand der ästhetischen Anschauung. Beobachtung und Kontemplation unterscheiden sich noch nicht grundsätzlich voneinander[18]. Noch bei Goethe fallen sie praktisch zusammen.[19] "Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion": dieser berühmte Spruch Goethes ist auch die prägnanteste Formel jener Einheit, von der wir reden. Zugleich aber dokumentiert sie das *Unmoderne* seiner geistigen Haltung.

Somit können wir drei Wesensbestimmung der vor-modernen Natur feststellen: das Mythologische, das Metaphysische und - nennen wir es so - die Ununterschiedbarkeit (die Undifferenziertheit) des religiösen, des wissenschaftlichen und des ästhetischen Verhaltens dieser Natur gegenüber.

Völlig klar nun, daß die Aufhebung dieser letzten Bestimmung (also die allmähliche Ausdifferenzierung der aufgezählten Momente) zugleich und in einem die (allmähliche) Verdunkelung und das (fast völlige) Verschwinden der ersten zwei Bestimmungen bedeutet. Umgekehrt: Das "Sich-Entziehen" des Metaphysischen, wie auch die fortschreitende Entmythologisierung der Natur, bedeuten auch das zunehmende Auseinandergehen des Wissenschaftlichen und des Ästhetischen. Wie das geschieht, können wir hier natürlich nicht ausführlich behandeln; wir begnügen uns also mit einigen kurzen Bemerkungen. Auf jeden Fall haben wir es hier mit einem sehr lange andauernden geschichtlichen Prozeß zu tun, in dem - wie wohl immer in der Geschichte - alles zugleich Ursache und Wirkung ist. Durch die - ihrerseits immer mehr nach mechanistisch-matematischen Prinzipien arbeitenden - Naturwissenschaften immer mehr mechanisiert, verliert die Natur weitgehend ihre metaphysische Dimension; eben dadurch, wie *Joachim Ritter* in seinem bekannten Aufsatz über die Landschaft ("Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft") eindrucksvoll gezeigt hat, konstituiert sich das ästhetische Naturerlebnis zu einem gesonderten Bereich, in welchem jene aus der Wissenschaft verbannte Dimension sich noch am weitesten zu

---

[18] "In der Liebe zur Natur, in der Bewunderung für den Bau des Insekts und das Wachstum des Grashalms zeigt sich das Element Wissen durchwoben mit dem Element Schönheit wie Einschlag und Kette. Der Natursinn hat einen doppelten Charakter, indem das Intellektuelle und das Asthetische sich gegenseitig aufwiegen. In dem Maße als die Wissenschaft die Natur vertrauter, vertraulicher, liebenswerter gemacht hatte, und in dem Maße als die Verwerfung der Natur als einer sündigen und gefährlichen Macht ihre Kraft verlor, ja die Naturbetrachtung gleichsam das Residium der Gottesvorstellung in sich aufsog, wurde auch der ästhetische Ausblick auf die Natur freier, ungehemmter, einfacher" Ibid S 168.

[19] Vgl Wolfgang Schadewaldt, *Goethes Begriff der Realität*. „Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft", 1956, S 54ff

behaupten vermag.[20] Das wissenschaftliche und das ästhetische Verhältnis zur Natur geraten immer mehr in Streit miteinander; fast könnte man sagen, daß es zwei grundverschiedene "Naturen" sind, mit denen sie zu tun haben[21].

Es kommt noch eine dritte hinzu. Denn neben der "Kontrollnatur", um mit *Odo Marquard*[22] zu sprechen (der Natur also, mit der sich die Wissenschaften beschäftigen) und der "Romantiknatur" (der "ästhetisch" erlebten Natur) steht, als die geheimste und bedrohlichste, die "Triebnatur": "das die Not und Unlust fliehende, die Befriedigung, die Macht und Lust suchende "sinnliche" und dabei zur individuellen oder Gruppenexistenz "vereinzelte" Interessendasein der Lebewesen, speziell der Menschen."[23] Ihre Trennung, mehr noch: ihr Kampf gegeneinander, der dann zu der "Entzauberung der Romantiknatur" und folglich zu der modernen Vorherrschaft der Kontroll- und der Triebnatur führt, kulminiert, wie schon angedeutet und wie es auch aus den Analysen *Odo Marquards* eindeutig hervorgeht, in der Romantik, wobei diese als der letzte Versuch erscheint, das Auseinandergehende, fast schon Auseinandergegangene wieder zusammenzubringen, die verlorengehende, fast schon verlorengegangene Totalität wieder herzustellen, ein Versuch, dessen *Scheitern* diesen Prozeß des Auseinandergehens beschleunigt und besiegelt[24].

---

[20] Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* Munster, 1963, S 21-22 "In der geschichtlichen Zeit, in welcher die Natur, ihre Kräfte und Stoffe zum "Objekt" der Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung werden, übernehmen es Dichtung und Bildkunst, die gleiche Natur - nicht weniger universal - in ihrer Beziehung auf den empfindenden Menschen aufzufassen und "ästhetisch" zu vergegenwärtigen [ ] Sieht man auf die Reflexion, in der Dichter und Maler sich ihr Tun wie ihre Aufgabe zu deuten suchen, dann zeigt sich, daß diese Gleichzeitigkeit wissenschaftlicher Objektivierung und ästhetischer Vergegenwärtigung im Verhältnis zur Natur nicht zufällig ist Der ästhetische Sinn wird von einer Macht ergriffen, die ihn zum Organ ihrer Darstellung macht, weil sie ohne ihn ungesagt und ungesehen bleiben muß " Vgl auch Jörg Zimmermann, a a O., S 130 "Die Verdrängung des metaphysischen durch den wissenschaftlichen Naturbegriff läßt eine Leerstelle zurück, die nunmehr ausdrücklich von einem differenzierter entfalteten ästhetischen Naturbegriff besetzt wird Dies erklärt auch, warum Wissenschaft und Kunst hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Natur in deutliche Opposition geraten können "

[21] Vgl J Zimmermann, a a O., S.130 "Die im Denken der Romantik kulminierende *Transformation des metaphysischen in den ästhetischen Naturbegriff* ist als einer der bedeutendsten kulturgeschichtlichen Vorgänge des 18 Jahrhunderts bezeichnet und gewürdigt worden, hat aber allgemein viel weniger Beachtung gefunden als die Ablösung des metaphysischen Naturbegriffs durch das mechanistische Weltbild der neuzeitlichen Wissenschaft "

[22] Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*. Köln, 1987

[23] A a O., S.55.

[24] Es ist verlockend, diesen Prozeß der Ausdifferenzierung des Naturbegriffs, oder, was eigentlich dasselbe ist, *der Natur* mit jenem Prozeß der Ausdifferenzierung der *Vernunft* zu vergleichend, den J Habermas, in Anlehnung an Max Weber, als Grundlage der Moderne betrachtet "Max Weber hat die

Die *Logik dieses Scheiterns*, wenn man so sagen darf, fällt offensichtlich mit der Logik des Scheiterns des romantischen Ansatzes überhaupt zusammen; wir sehen uns jetzt allerdings außerstande, dieses große und auch bis jetzt wohl nicht endgültig geklärte Thema mit der ihm gebührenden Ausführlichkeit zu behandeln; einige Bemerkungen mögen genügen.

"Willst du ins Innere der Physik dringen, so laß dich einweihen in die Mysterien der Poesie", heißt es bei Fr. Schlegel.[25] Oder bei Novalis: "Der Poet versteht die Natur besser, wie der wissenschaftliche Kopf."[26] Wie auch: "Die Physik ist nichts als die Lehre von der Phantasie."[27] Am prägnantesten vielleicht in den *Lehrlingen zu Sais*; hier heißt es von "Naturforschern": "Unter ihren Händen starb die freundliche Natur, und ließ nur tote, zuckende Reste zurück." Auch weiter: "So genoß sie [die Natur] himmlische Stunden mit dem Dichter, und lud den Naturforscher nur dann ein, wenn sie krank und gewissenhaft war. Dann gab sie ihm Bescheid auf jede Frage, und ehrte gern den ernsten, strengen Mann. Wer also ihr Gemüt recht kennen will, muß sie in der Gesellschaft der Dichter suchen, dort ist sie offen und ergießt ihr wundersames Herz. Wer sie aber nicht aus Herzensgrunde liebt, und dies und jenes nur an ihr bewundert, muß ihre Krankenstube, ihr Beinhaus fleißig besuchen." Was sich schließlich zu der

---

kulturelle Moderne dadurch charakterisiert, daß die in religiösen und metaphysischen Weltbildern ausgedruckte substantielle Vernunft in drei Momente auseinandertritt, die nur noch formal (durch die Form argumentativer Begrundung) zusammengehalten werden Indem die Weltbilder zerfallen und die uberlieferten Probleme unter den spezifischen Gesichtspunkten der Wahrheit, der normativen Richtigkeit, der Authentizitat oder Schonheit aufgespalten, jeweils *als* Erkenntnis-, *als* Gerechtigkeits-, *als* Geschmacksfragen behandelt werden konnen, kommt es in der Neuzeit zu einer Ausdifferenzierung der wertspharen Wissenschaft, Moral und Kunst " J Habermas, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt* Zit nach Ders, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, 2 Aufl, Leipzig, 1992, S 41. Daß Wissenschaft und Kunst der Kontroll- bzw der Romantiknatur entsprechen, liegt auf der Hand, etwas schwieriger ist es mit der Zuordnung der Moral zum Bereich der Triebnatur bestellt, obwohl auch eine solche sich mit einigen Einschrankungen durchaus vertreten läßt (vgl bei Marquard "die Triebnatur ist (temperiert) prasent als Gesellschaft " A a O., S.56) "Das Projekt der Moderne" besteht nun nach Habermas bekanntlich darin, "die objektivierenden Wissenschaften, die universalistischen Grundlagen von Moral und Recht und die autonome Kunst unbeirrt in ihrem jeweiligen Eigensinn zu entwickeln, aber gleichzeitig auch die kognitiven Potentiale, die sich so ansammeln, aus ihren esoterischen Hochformen zu entbinden und für die Praxis, d.h für eine vernunftige Gestaltung der Lebensverhaltnisse zu nutzen " A a O., S 42. Auf die Romantik kommt Habermas nicht zu sprechen, klar aber, daß sie dieses Projekt zuruckzunehmen versucht, indem sie diese gesonderten Bereiche keineswegs "in ihrem jeweiligen Eigensinn zu entwickeln" bestrebt ist, sondern sie zum letzten Mal - und zwar, wie wir gleich sehen werden, *unter der Vorherrschaft des Asthetischen* - zum Einklang zu bringen versucht. Das Scheitern dieses letzten Versuchs, um es noch einmal zu wiederholen, besiegelt die Trennung

[25] Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente in sechs Banden* Bd 2 Munchen, Paderborn u a., 1988, S.230

[26] Novalis, *Werke in zwei Banden*. Bd 2, Köln, 1996, S 278

[27] A.a O., S 179.

Behauptung steigert: " ... alles Bestreben nach Wahrheit in den Reden und Gesprächen von der Natur entfernt nur immer mehr von der Natürlichkeit."[28] Aus diesen Beispielen, die sich leicht mehren lassen, entnehmen wir mindestens zweierlei. Erstens: Der Versuch, die ursprüngliche Einheit wiederherzustellen, geschieht unter dem eindeutigen Vorzeichen des *Ästhetischen* - was zugleich als Folge und *Beweis* der (schon stattgefundenen) Zerstörung dieser Einheit gedeutet werden kann.[29] Denn das heißt ja, daß das Gleichgewicht schon dahin ist; wir haben hier eben mit Kampf und Feindseligkeit zu tun. Das Ästhetische in der Natur rückt *zu sehr* in den Vordergrund; romantischer Naturbegriff ist ein *überspannter* Begriff. Zweitens: Die romantische Natur ist eine "ferne" Natur; sie ist zugleich da und nicht da; sie ist präsent und der Poet "versteht" sie, zugleich aber ist sie schon "vergangen", "gestorben" unter den Händen von Naturforschern.[30] Aber *nicht nur* im Vergleich mit und gegenüber der "Kontrollnatur" ist sie "fern". Denn: Wir haben es hier ja mit *gleichzeitigen Prozessen* zu tun (nur in der Analyse betrachten wir sie gesondert; jetzt also *sub specie naturae*). Wenn das alte "Weltbild" (fast) schon aufgelöst ist (und wir, wie gesagt, mit dem letzten Versuch seiner Wiederherstellung zu tun haben), heißt es, logischerweise, daß auch das neue (fast) schon da ist. Und in der Tat: Die romantische Natur ist nur zu begreifen, wenn man sie im (grundsätzlichen) Gegensatz nicht nur zu dem fast schon vorherrschenden mechanistischen Naturbild, sondern auch zu der (fast schon) vorherrschenden "Wirklichkeit" begreift. Die programmatische Hinwendung zu der

---

[28] Novalis *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais.* Stuttgart, 1984, S 68

[29] Vgl bei Marquard, a.a.O., S.183: "Schellings Naturphilosophie (und mutatis mutandis die romantische Naturphilosophie uberhaupt): sie deutet die Natur als die heile Ursprunglichkeit und geschichtsrettende Vernunftigkeit des Organismus, sie deutet diese Natur also - im Gegenzug gegen die Gefahr ihres Verständnisses als "Triebnatur" und als "Kontrollnatur" - als "Romantiknatur", und sie tut das so, daß sie diese Natur "ästhetisch" deutet *Die Natur der romantischen Naturphilosophie d.h. die "Romantiknatur" ist "ästhetische", ist "verzauberte" Natur.* Die Philosophie dieser Natur - in reprasentativer Weise also Schellings Naturphilosophie - ist, um es überspitzt zu sagen, so etwas wie ein Filialunternehmen der Kunstphilosophie, sie stilisiert die Naturwissenschaft zum Statthalter und Ersatz der - unterm Banner der Subjektivität und Geniekunst zerfallenen - Theorie des "Naturschönen" sie ist in gewissem Sinne nicht so sehr "Physik", als vielmehr *Ästhetik der Natur.*"

[30] Daß dieses Motiv das Schicksal der meisten romantischen Motive teilt, nämlich sehr schnell durch das haufige Wiederholen popularisiert und ausgehöhlt wird, brauchen wir kaum zu erwähnen, auf jeden Fall ließen sich mehrere Beispiele dieser Art auch aus der späteren, und zwar nicht nur der deutschen, Romantik anfuhren Aus dieser ganzen Fulle erwähnen wir vielleicht nur noch ein Gedicht von *Evgenij Baratynskij* aus dem Jahre 1840 ("Vorzeichen", *Primety*) mit einem fast gleichen Gedankengang, der mehr als vierzigjahrige Abstand, der es von Novalis trennt, ist angesichts der allgemeinen "Verspätung" der russischen Romantik (vgl. die Einleitung zum 2 Teil dieser Arbeit) - wenn es sich hier von "Verspatung" uberhaupt reden läßt - nicht verwunderlich, andererseits ist ein wenigstens indirekter, durch Schelling und die sogenannten "russischen Schellingianer" vermittelter Einfluß nicht auszuschließen

("romantischen" und "fernen") Natur ist *u.a.* zu verstehen als ein "kompensatorischer" Versuch angesichts der in der Romantik zum erstenmal mit aller Bewußtheit und emotionalen Kraft *als eine solche* empfundenen und erlebten (und das heißt: *zu einer solchen gewordenen*) "alltäglichen", "niedrigen" und "gemeinen" Wirklichkeit (s. unten).

Daß das alles nicht lange halten konnte, liegt auf der Hand. Keine Spannung hält lange; keine Verzauberung ist vom Dauer. Eine "Entzauberung", eine Ent-spannung folgen mit innerer Notwendigkeit. Der Rausch verfliegt; Ernüchterung stellt sich ein. Diese innere Dialektik der Berauschung und Ernüchterung hat man in bezug auf die Romantik mehrmals analisiert[31]; auch unter anderen Gesichtspunkten werden wir uns noch damit konfrontiert sehen; es genügt vielleicht vorerst, darauf bloß hinzuweisen. Außerdem: eine "ferne", eine "vergangene" Natur ist sozusagen von Hause aus "ohnmächtig"[32]; einen wirklichen Einfluß auf die tatsächliche Gegenwart vermag sie kaum auszuüben; man kann bloß versuchen, seine Sache auf sie zu stellen; mehr als ein Versuch kommt dabei kaum zustande. Und man versucht es selbstverständlich vor allem dadurch, daß man sie aus einer "vergangenen" zu einer "zukünftigen" zu machen trachtet; man versucht es also *auf dem Wege der Utopie*. Daher das immer wieder, und zwar in bezug auf verschiedene Themen, in der Romantik sich wiederholende Schema, das Schema eines *Weges*, der von dem ursprünglichen heilen Zustand durch die

---

[31] Schon in der älteren Germanistik finden wir dieses Thema sehr fein ausgearbeitet, vgl. z.B. die bekannte Arbeit von Karl Joël, *Nietzsche und die Romantik*, Jena und Leipzig, 1905.

[32] Marquard, op. cit., S. 167: "Die Natur [...] ist auf gelungene Weise das, was der Mensch auf nicht gelungene Weise ist: Harmonie, Geist, Ich, vernunftige Geschichte. Darum ernennt die Naturphilosophie die Natur zur heilenden Macht, "denn alle Heilkraft ist nur in der Natur" [Schelling]. Heilende Macht kann die Natur aber nur dann sein, wenn sie uberhaupt "Macht" in der menschlichen Geschichte und uber die menschliche Geschichte hat. [...] Es geht dabei um die *Präsenz* der Natur in der Menschengeschichte. [...] Denn: der naturphilosophische Nachweis, daß die durch "Depotenzierung" des Ich ermächtigte Natur nicht "Triebnatur", sondern "Romantiknatur" (also nicht "rohe", sondern "reine" Natur) ist - er ware durchaus zu *schwach*, wenn man die Romantiknatur nur als die *ferne*, wesentlich *verlorene* Natur gelten ließe. Wo der "jeweilige Ursprung" grundsätzlich zur "Vergangenheit" geworden ist, verfallen Gegenwart und Zukunft - also das entscheidende Terrain der Geschichte menschlicher Freiheit und menschlichen Glücks - einer Herrschaft der Triebnatur und Unvernunft: *die Verfassung der "fernen" Natur ist selbst eine "indirekte Ermächtigung der Triebnatur"*. Das ist eine ernste Schwierigkeit. Diese Schwierigkeit entsteht dort, wo die "Natur" nicht mehr metaphysisch als die perennierende, immerpräsente Macht des Wesens, sondern wo sie als eine durch die Zeit im innersten geprägte, als "historisierte" Natur auftritt und wesentlich als die unbewußte Vorgeschichte des Menschen begriffen wird - durch die Gleichsetzung von Natur und Vergangenheit. [...] Die Romantiknatur wird selber "ohnmächtig", wo sie die nur "vergangene" Natur ist, wo ihr eine echte Präsenz in der Menschengeschichte fehlt."

unerquickliche Gegenwart in das zweite, zukünftige "goldene Zeitalter" führen soll.[33] Nun haben ja die Utopien die Eigenschaft, daß sie sich nie und niemals erfüllen; jene "Regeneration des Paradieses", von der Novalis einmal spricht[34], fand also nicht statt.

So ist die "Romantiknatur" zu einem *gesonderten* - hauptsächlich *ästhetischen* - Erlebnis geworden. Zwar rettet sich dort einigermaßen das aus anderen Bereichen verbannte Metaphysische; es erhebt aber kaum noch einen *Anspruch auf Totalität*. Zwar bleibt die Natur nach wie vor jene "heilende Macht", zu der die von den Strapazen der Wirklichkeit geplagten "poetischen Geister" nach wie vor ihre Zuflucht nehmen, die Möglichkeit etwa einer Heilung der Wirklichkeit selber durch die Natur wird aber kaum noch ernst erwogen. Die durch die Natur vermittelten "ästhetischen" Augenblicke fallen sozusagen aus dem Kontext des Lebens heraus; dieses letztere darauf *aufzubauen* ist offensichtlich unmöglich.

Bedeutet das nun, daß *diese* Natur kein "Teil" der Wirklichkeit ist? Sie ist es einerseits, insofern "Wirklichkeit" ja, wie wir schon gesehen haben, "alles" bedeuten kann, folglich auch alles *irgendwie* in sich "aufzunehmen" imstande ist. Zugleich aber und andererseits ist sie es nicht; vielmehr wird sie, auch in den postromantischen Zeiten, in der "Moderne" also, der Wirklichkeit nach wie vor entgegengesetzt; sie schlägt sich sozusagen auf die Seite des Hauptopponenten der Wirklichkeit, des "Ideals" (s. unten), was übrigens auch sowohl bei Schiller (der ganze Gedankengang der Abhandlung "Über naive und sentimentalische Dichtung" zeugt davon), als auch bei den Romantikern[35] schon vorgebildet ist; wie allem Idealen (s. wiederum unten) haftet ihr, wie übrigens aus dem Vorhergehendem schon ersichtlich ist, der Verdacht der - Unwirklichkeit.

Sie ist aber auch *die* Natur, vielleicht sogar die einzige Natur, mit der sich der Mensch zu identifizieren vermag - und sei es nur in der Sehnsucht nach einer wirklichen, nunmehr verlorenen Einheit. Der "Kontrollnatur", dem Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung und der technischen Beherrschung, steht das menschliche

---

[33] Speziell in bezug auf die Natur finden wir es *u.a.* bei Schiller vorgebildet, so sagt er z.B. über die unser "sentimentalisches" Interesse hervorrufenden Gegenstände: "Sie *sind*, was wir *waren*, sie sind, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen." *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd.8, Fr./M., 1992, S 708.

[34] Novalis, *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, a.a.O., S. 165.

[35] "Die Natur ist das Ideal." Novalis, a.a.O., S. 179

Subjekt notwendigerweise *gegenüber*[36]; aber auch die "Triebnatur", der dunkle Drang, die heimlich-unheimliche Macht, die zwar im Menschen selber, wie auch in der Außenwelt, waltet, läßt trotzdem eine Identifikation mit sich kaum zu.[37] Die Identifikation mit der ästhetischen Natur ist nun aber, wie schon gesagt, nicht von Dauer und ohne nachhaltige Auswirkungen auf das ("wirkliche") Leben; daher u.a. jene "Entfernung", "Entfremdung" des (modernen) Menschen von der Natur, die so oft beklagt wird, daß wir kaum Beispiele davon zu geben brauchen.[38] In diesem Sinne ist auch *diese* Natur, trotz aller Identifikationsmöglichkeiten, eine grundsätzlich "äußere", letztendlich "fremde" Macht (oder "Ohnmacht") geworden (was übrigens wiederum schon durch das Schillersche Traktat von der naiven und sentimentalischen Dichtung aufs eindeutigste dokumentiert wird[39]) - in krassem Gegensatz zu der "vor-modernen" Natur, die ja in allen ihren Schöpfungen, "in lauter Kindern" lebte oder, um Goethe noch einmal zu zitieren, deren "Kern" "Menschen im Herzen" lag.[40]

Daß - kunst- und literaturtheoretisch gesehen - das alles das Zurücktreten des Prinzips der "Nachahmung der Natur" bzw. seine Ersetzung durch das Prinzip der "Widerspiegelung der Wirklichkeit" bedeutet, brauchen wir kaum zu erwähnen: ein mehrmals beschriebener Prozeß, der - was für uns wichtig ist - eben in der Zeit zwischen Aufklärung und (einschließlich) Romantik sich im wesentlichen abgespielt zu haben scheint, in dessen Einzelheiten einzugehen wir jetzt aber weder brauchen, noch

---

[36] "Die Natur hat nicht nur ihre exemplarische Verbindlichkeit verloren und ist zum Objekt nivelliert wiorden, dessen theoretische und praktische Bemeisterung seine Bedeutung ausschöpft, sie ist vielmehr so etwas wie die Gegeninstanz des technischen und künstlerischen Willens geworden" Hans Blumenberg, "Nachahmung der Natur" Zur Vorgeschichte der Idee des schopferischen Menschen In H.Bl., *Wirklichkeiten, in denen wir leben* Stuttgart, 1986, S.63.

[37] Besonders deutlich ist das bei *Schopenhauer* zu sehen, dessen "Wille" ja, *wenn man will*, nichts anderes als eine hypostasierte "Triebnatur" ist. Als solche steht sie der "hellen" Welt der "Vorstellung", der asthetischen Anschauung, unversöhnlich gegenuber Auch Schopenhauer identifiziert sich keineswegs mit dem Willen, der doch bei ihm das "Ding an sich" ist, also das Wesen des Menschen und der Welt ausmacht, bekanntlich fordert er im Gegenteil einen "Abkehr" von dem Willen, eine "Verneinung des Willens zum Leben" Erst *Nietzsche* unternimmt dann den (tragischen) Versuch einer Identifikation

[38] Wir zitieren lediglich - da sie dem deutschen Leser wenig bekannt sind - die in der russischen Tradition für diese Problematik maßgebende Verse von *Fjodor Tjutčev* aus dem Jahre 1865 "Woher, wie kam die Zwietracht, Und warum im gemeinsamen Chor Die Seele singt nicht dasselbe wie das Meer, Und es empört sich das denkende Schilf?" F.I. Tjutčev, *Stihotvorenija*. Moskva, 1988, S. 124.

[39] "Wie kommt es, daß wir, die in allem, was die Natur ist, von den Alten so unendlich weit übertroffen werden, gerade hier der Natur in einem höheren Grade huldigen, mit Innigkeit an ihr hangen und selbst die leblose Welt mit der warmsten Empfindung umfassen können. *Daher* kommt es, weil die Natur bei uns aus der Menschheit verschwunden ist und wir sie nur außerhalb dieser, in der unbeseelten Welt, in ihrer Wahrheit wieder antreffen." *Schiller*, a.a.O., S.725.

[40] HA, B. I, S. 306

imstande sind.[41] Noch weniger können wir uns mit dem Prinzip der "Nachahmung der Natur" selbst, sei es in seinen Ursprüngen bei Aristoteles, sei es in seiner mehr als zweitausendjährigen Geschichte, auseinandersetzen. Wichtig ist für uns lediglich, daß der ihm zugrundeliegende Naturbegriff eben jener (vor-moderne) Naturbegriff ist, den wir soeben umrissen haben; nur wenn man das berücksichtigt, entgeht man der Gefahr, es mit dem (modernen) Prinzip der "Widerspiegelung der Wirklichkeit" zu verwechseln, was ja auch nicht selten geschieht. Dieser Verwechselung gilt es ganz entschieden entgegenzusteuern. Denn in dem Naturnachahmungsprinzip, so wie auch in dem ihm zugrundeliegenden Begriff der Natur, finden wir die uns schon bekannten Momente wieder: einerseits wird die Natur als *natura naturata* verstanden, also, um mit Wolfgang Preisendanz zu sprechen, als "die von der Natur produzierten Dinge, Erscheinungen, Gestaltungen, Realitäten"[42], andererseits als *natura naturans*, als "produzierendes Prinzip und Vermögen".[43] Entsprechend anders versteht man die Nachahmung selbst: entweder ist sie eine "Darstellung, Wiedergabe von Naturgegebenen", oder aber "Bereicherung, Vervollkommnung, Idealisierung des Naturgegebenen", "Vollendung dessen, was in der Natur nur angelegt ist", "Vollendung der Entelechie der Natur", wenn nicht sogar "ein dem produktiven Vermögen der Natur Nacheifern."[44] Es liegt nun auf der Hand, daß eine "Widerspiegelung der Wirklichkeit" nur das erste, also eine Darstellung, eine Wiedergabe des (Natur)gegebenen, sein kann; von einer Identifikation

---

[41] Siehe dazu u.a. H.R.Jauß, Kunst als Anti-Natur. Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: H.R.J. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Fr./M., 1989. Siehe auch *Nachahmung und Illusion*. Hrsg. von H.R.Jauß, München, 1969.

[42] W.Preisendanz, Zur Poetik der deutschen Romantik. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Ders., *Wege des Realismus*, a.a.O., S.9.

[43] Ibid. Vgl. auch: "...nature in Aristotle is not the outward world of created things; it is the creative force, the productive principle of the universe" S.H.Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. Dover Publications, Inc., New York, Fourth Edition, 1951, S.116.

[44] Preisendanz, op. cit., S.9. Für Aristoteles selber scheint die zweite Auslegung zu treffen: ""Imitation", so understood, is a creative act. It is the expression of the concrete thing under an image which answers to its true idea. To seize the universal, and to reproduce it in simple and sensuous form is not to reflect a reality already familiar through sense perceptions; rather it is a rivalry of nature, a completion of her unfulfilled purposes, a correction of her failures" Butcher, op. cit., S.154. Noch anno 1725 konnte man z.B. schreiben (in der sogenannten *"Breslauer Anleitung"*): "Übereinstimmung mit der Natur ist nichts anders, als wenn wir ein Ding vorbringen, *wie es die Natur selber sagen würde, wenn sie auftreten und reden sollte*. Demnach muß ein Schäfer nicht hoch und prächtig, ein Held nicht verzagt und niedrig, ein Betrübter nicht allzu künstlich, ein Verliebter nicht allzu scharf und gar zu sinnreich sprechen" usw. (Kursiv mein). (Anonym): *Anleitung zur Poesie, Darinnen ihr Ursprung, Wachstum, Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersucht und gezeiget wird*. Breslau, 1725. Zit. nach: Hans Peter Hermann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*. Berlin/Zürich, 1970, S.26-27.

mit dem "inneren", "produzierenden Prinzip" kann, wie gesagt, kaum noch die Rede sein; ein Künstler, der die Wirklichkeit "widerspiegeln" soll, steht dieser Wirklichkeit (inklusive "Natur") als einer *fremden Macht* gegenüber.[45]

[45] "Diese Wirklichkeit [die Wirklichkeit der Widerspiegelungstheorie] ist vom Bewußtsein abgetrennt, Wirklichkeit und Bewußtsein stehen sich als zwei verschiedene Wesenheiten gegenüber, die Wirklichkeit ist das eine, das Bewußtsein das andere." Kleinstück, *Die Erfindung der Realität*, a.a.O., S.50.

Kapitel 3: Die primäre Wirklichkeit

Wirklichkeit ist uns *fremd*; zugleich aber sind wir doch selber nur *ein Teil* davon. Das heißt, wir sind von Anfang an *in der Fremde*; wir haben mithin *keine Heimat*. Daß das romantische Gefühl der Heimatlosigkeit, sowie das romantische Suchen nach einer "Heimat" ("Die Philosophie ist eigentlich Heimweh, ein Trieb überall zu Hause zu sein", heißt es bei Novalis, um nur ein Beispiel von vielen anzuführen[1]) Zeugnisse dieser grundsätzlichen Entfremdung sind, liegt auf der Hand. Für das eigentliche – also postromantische – 19. Jahrhundert war die Wirklichkeit, trotz allen programmatischen Beteuerungen, wohl auch keine Heimat – daher u.a. ein gewisser Unterton des Pessimismus, der bei so vielen Autoren dieser Zeit unüberhörbar ist.

Dabei *sollte* uns diese Wirklichkeit eigentlich nicht so fremd sein. Denn sie ist schließlich das, womit wir am meisten – *zunächst und zumeist*, wie Martin Heidegger sagen würde – zu tun haben. Sie liegt uns auch – in ihrer Grundform am nächsten. Denn die Wirklichkeit ist nicht einheitlich, sondern in sich gegliedert. "Verschiedene Objekte stellen sich in meinem Bewußtsein als Komponenten verschiedener Wirklichkeitsbereiche dar. Die Wirklichkeit des Mitmenschen, mit dem ich im Alltagsleben zu tun habe, erlebe ich anders als die körperlosen Gestalten meiner Träume. Verschiedene Sorten von Objekten verlangen verschiedene Grade der Anspannung und Beachtung von meinem Bewußtsein. Es ist also in der Lage, sich von einer Art Wirklichkeit zur anderen zu bewegen. Anders ausgedrückt: ich bin mir der Welt als einer Vielfalt von Wirklichkeiten bewußt."[2] Ein Wirklichkeitsbereich

[1] Novalis, *Werke in zwei Bänden*. B 2, a.a O., S. 159
[2] Berger/Luckmann, op cit., S 23-24

behauptet sich dabei als der primäre. "Unter den vielen Wirklichkeiten gibt es eine, die sich als Wirklichkeit par excellence darstellt. Das ist die Wirklichkeit der Alltagswelt. Ihre Vorrangstellung berechtigt dazu, sie als die oberste Wirklichkeit zu bezeichnen. In der Alltagswelt ist die Anspannung des Bewußtseins am stärksten, das heißt, die Alltagswelt installiert sich im Bewußtsein in der massivsten, aufdringlichsten, intensivsten Weise. In ihrer imperativen Gegenwärtigkeit ist sie unmöglich zu ignorieren, ja, auch nur abzuschwächen."[3]

Nun aber ist die Alltäglichkeit eine genau so "subjektive" Kategorie, wie die Wirklichkeit selbst. Zwar "installiert sich" die Alltagswelt "im Bewußtsein in der massivsten, aufdringlichsten, intensivsten Weise", ihre Alltäglichkeit ist nichtsdestoweniger ein "Produkt" des Bewußtseins selber, Folge einer bestimmten Bewußtseinseinstellung. Denn etwas ist "alltäglich" nur insofern ich es so ansehe, letzten Endes insofern ich es so – will. "An sich" ist nichts "alltäglich", noch "unalltäglich". "Alltäglichkeit" – bzw. "Unalltäglichkeit" – ist keine Eigenschaft der "Dinge" (oder "Ereignisse", "Umstände" usw.); es ist eine Eigenschaft, die ich den Dingen verleihe. Die *Unterscheidung* selbst stammt von mir, nicht von den Dingen.[4].

Denn was heißt: alltäglich? Alltäglich ist offensichtlich das, was "alle Tage" geschieht, folglich das, was sich wiederholt. Nichts wiederholt sich aber – das weiß ja die Menschheit seit Heraklit – in genau der Form, unter der es das letzte Mal da war; das Sich-Wiederholende ist immer und zugleich das Sich-Verändernde. Wenn das Neue alt ist, so ist auch das Alte neu. Es liegt also an mir, dem Betrachtenden, wichtiger: dem Erlebenden, ob ich die Umstände meines Lebens unter dem Aspekt ihrer Veränderlichkeit oder unter dem ihres Gleich-Bleibens betrachte, wichtiger: erlebe. Und ich habe natürlich noch eine dritte Möglichkeit, nämlich: sie so hinzunehmen, wie sie sich mir darbieten, ohne mich speziell zu fragen, ob sie nun "neu" oder "alt", "anders" oder "gleich" sind. *Wenn* ich sie aber als "alltäglich", als sich wiederholend erlebe, und

---

[3] Ebd. S.24.

[4] Das sehen auch Berger und Luckmann: "Die Alltagswelt wird ja nicht nur als wirklicher Hintergrund subjektiv sinnhafter Lebensführung von jedermann hingenommen, sondern sie verdankt jedermanns Gedanken und Taten ihr Vorhandensein und ihren Bestand." A.a.O., S.21-22. Wir gehen weiter; wir bezweifeln die erste These dieser aus zwei Thesen bestehenden Behauptung. Denn *nicht nur* heißt zugleich *also doch*; die Alltagswelt ist für uns aber keineswegs ein "wirklicher Hintergrund" von was auch immer – eben weil die Wirklichkeit selber für uns keineswegs "objektiv", sondern nur "subjektiv" *wirklich* ist.

sogar *dann, wenn* ich, der Alltäglichkeit etwa überdrüssig, das Neue und Sich-Verändernde an ihnen – oder sonstwo – zu entdecken versuche: in beiden Fällen ist die grundsätzliche Trennung schon vollzogen, der Riß schon da. Das Alltägliche beinhaltet somit den Gegensatz zum Unalltäglichen, dem Alltag steht das Fest gegenüber[5]. Ein Fest nun ist seinem Wesen nach etwas Bedeutenderes, Wertvolleres, als der Alltag, schon deshalb, weil es ja selten stattfindet, das Alltägliche hingegen "alle Tage". Der Alltag ist immer "bloß Alltag", das Alltägliche "nur alltäglich". Das heißt aber, daß ich meinen Alltag, wenn ich ihn *als* Alltag erlebe, *eo ipso* als etwas mehr oder weniger Wert- und Sinnloses, Unbedeutendes, ja Kleinliches empfinde. Denn es können sich auch große Dinge wiederholen, Ereignisse, die man keineswegs als "alltäglich" bezeichnen würde; nicht darum geht es hier aber, sondern um den "alltäglichen Kram", der mich vielleicht von Wichtigerem ablenkt, den ich aber nie, oder nur selten, "loswerden" kann. In ihrer "imperativen Gegenwärtigkeit" läßt die Alltagswelt sich nicht ignorieren – es ist aber die "imperative Gegenwärtigkeit" des Kleinen und Kleinlichen, in seiner Kleinlichkeit um so mehr Störenden.

Ich erlebe also meinen Alltag *zunächst und zumeist* negativ und als etwas Negatives. Das alltägliche Leben gleicht der "alltäglichen Routine"; es ist ein "gewöhnliches", wenn nicht gleich ein "gemeines" Leben; es ist nicht bloß "langweilig", sondern die Langeweile, die es in mir erzeugt, scheint geradezu sein Wesen auszumachen; im Gegensatz zu den aus dem Alltag herausfallenden, oder besser ihn übersteigenden, "erfüllten" Augenblicken ist es leer und öde; mit einem Wort nichtig; fast gar nichts. Es ist fast gar nichts, oder gar fast Nichts; trotzdem, wie gesagt, kann ich ihm nicht entgehen.

Dieser "nichtige" Charakter des Alltäglichen wird sehr prägnant durch einen russischen Begriff ausgedrückt, der wohl keine Entsprechungen in anderen europäischen Sprachen hat und deshalb nicht leicht zu übersetzen ist, durch den Begriff "byt", der so etwas wie "(alltägliche) Lebensweise" bedeutet, zugleich aber, da er etymologisch von dem Verb "byt'", "sein" abhängt, auch mit dem Begriff "bytie", "das Sein" zusammenhängt – oder ihm entgegengesetzt wird. Er ist also einerseits "tiefer",

---

[5] Vgl Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. F.a.M., 1979, S.95: "Die Erfahrung des Gewöhnlichen wird erst prägnant im Kontrast zum Erlebnis des Festes."

als der einfache Begriff des Alltäglichen (wofür es im Russischen auch genauere Entsprechungen gibt); er weist sozusagen auf den Seinsgrund hin; andererseits, indem er geradezu als eine Opposition zum Sein gebraucht werden kann[6], unterstreicht er vielleicht noch stärker das Abgetrenntsein von diesem Grund, die, wenn man so sagen darf, "Seinsleere" des Alltäglichen.[7]

Woher kommt nun aber diese "imperative Gegenwärtigkeit" der alltäglichen Wirklichkeit? Die Antwort liegt auf der Hand und läßt sich am besten durch den Begriff "Intersubjektivität" ausdrücken. Die alltägliche Wirklichkeit ist die Wirklichkeit, in der ich mit den meisten meiner Mitmenschen zusammenkomme; nur höchst selten übersteigen zwischenmenschliche Beziehung diese einfache Dimension. Diese Wirklichkeit ist zugleich "meine" Wirklichkeit, "mein" Alltag *und* eine "gemeinsame" Wirklichkeit, die ich mit anderen Menschen teile. Mit anderen Menschen in der alltäglichen Wirklichkeit zusammenkommend gehe ich immer davon aus, daß sie für diese Menschen *grundsätzlich* die gleiche ist wie für mich.[8] Eine Art "allgemeiner Konsens" garantiert für mich die Wirklichkeit des Alltags (trotzdem, wie wir noch sehen werden, entbehrt diese Wirklichkeit, wie jede Wirklichkeit, der letzten Sicherheit und Fundierung). Sie läßt sich nicht ignorieren, weil sie nicht in meiner Macht steht. Das Alltagsleben ist mein Leben – zugleich aber ist es mir eigentümlich fremd: schon deshalb, weil ich es ja nicht leugnen kann. Ich kann den *Wert* dieses Lebens leugnen,

---

[6] Vgl z B so einen Buchtitel wie "Byt i bytie", "*Byt* und Sein" Furst Sergei Volkonskij, *Byt i bytie*. [Ohne Erscheinungsort], 1924 Reprint YMCA-Press, Paris, 1978

[7] Da dieser Begriff auch in der russischen Literaturkritik bzw -wissenschaft nicht selten verwendet wird, bemerken wir gleich (es wird für uns spater, im 3 Teil der Arbeit, wichtig), daß er, angesichts des soeben dargelegten "subjektiven" Charakters alles Alltaglichen, sozusagen von Hause aus eine *Interpretation* darstellt, daß folglich sein unkritischer Gebrauch als völlig illegitim abgelehnt werden muß Es geht nicht darum, ob dem Kritiker bzw Historiker etwas an einem literarischen Werk als *byt*, bzw als zu dem "alltäglichen" Leben zugehörig, vorkommt, sondern lediglich und ausschließlich darum, ob der Autor dieses oder jenes in seinem Werk als *byt* empfindet, darstellt oder auch (stillschweigend) voraussetzt

[8] Berger/Luckmann, op cit., S. 25-26 "Ihre Intersubjektivitat trennt die Alltagswelt scharf von anderen Wirklichkeiten Ich bin allein in der Welt meiner Träume Aber ich weiß, daß die Alltagswelt für andere ebenso wirklich ist wie für mich Tatsächlich kann ich in der Alltagswelt nicht existieren, ohne unaufhörlich mit anderen zu verhandeln und mich mit ihnen zu verständigen Ich weiß, daß meine natürliche Einstellung zu dieser Welt der natürlichen Einstellung anderer zu ihr entspricht [...] Das Wichtigste, was ich weiß, ist, daß es eine fortwährende Korrespondenz meiner und ihrer Auffassungen von und in dieser Welt gibt, daß wir eine gemeinsame Auffassung von ihrer Wirklichkeit haben Die natürliche Einstellung ist die Einstellung des normalen Jedermannsbewußtseins, eben weil sie sich auf eine Welt bezieht, die für jedermann eine gemeinsame ist Jedermannswissen ist das Wissen, welches ich mit anderen in der normalen, selbstverständlich gewissen Routine des Alltags gemein habe "

nicht aber seine *Faktizität*. Täte ich das, bliebe ich völlig allein, in einem Zustand, den meine Mitmenschen höchstwahrscheinlich für "Wahnsinn" erklären würden. Ich kann das Persönliche leugnen – meine eigenen Pläne und Hoffnungen; der Alltag bleibt aber immer bestehen. Daher bedarf die alltägliche Wirklichkeit anscheinend keiner anderen Legitimation.[9]

Es ließe sich nun aber zeigen, daß die Alltäglichkeit auch eine genauso "geschichtliche" Erscheinung ist, wie die Wirklichkeit, daß folglich – und wie könnte es anders sein? – die Alltäglichkeit gleichzeitig und zusammen mit der Wirklichkeit ihre zentrale Bedeutung gewonnen hat. Schon die Tatsache, daß z.B. in der Literatur des Barock die Schilderung des "alltäglichen Lebens" vollkommen fehlt, sollte uns auf die "Geschichtlichkeit" dieser Erscheinung aufmerksam machen[10]. In der Tat: Die Begebenheiten des Lebens überhaupt (jenes Leben eingeschlossen, das wir jetzt das alltägliche nennen würden) scheinen in den vor-modernen (genauer: in den voraufklärerischen) Zeiten vor allem unter dem Aspekt ihrer Veränderlichkeit wahrgenommen worden zu sein (was allerdings nicht heißen soll, daß sie darum als prinzipiell "unalltäglich" empfunden wurden; die Unterscheidung an sich ist ja, wie wir schon angedeutet haben und wie wir gleich noch genauer sehen werden, "modern"); schon jene Stellung, welche die Vorstellung von der "Fortuna" bis zur Aufklärung eingenommen hat, zeugt davon mit aller Deutlichkeit. Interessant ist nun Folgendes: Wenn die "weltlichen" Angelegenheiten von einer "Göttin" geregelt werden (der "Fortuna" eben), die "Natur" aber, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, auch als eine "Göttin" vor- und dargestellt wird, so stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der beiden Gottheiten zueinander. Denn wenn die "Natur" das "Weltbild" insgesamt bestimmt, so läßt sich, könnte man vermuten, die "Welt" von der "Natur" auch nicht eindeutig trennen. Und tatsächlich: Die beiden Bereiche, obwohl man sie einerseits

---

[9] "Die Wirklichkeit der Alltagswelt wird als Wirklichkeit hingenommen. Über ihre einfache Präsenz hinaus bedarf sie keiner zusätzlichen Verifizierung. Sie ist einfach *da* – als selbstverständliche, zwingende Faktizität." A.a.O., S. 26.

[10] Vgl. R.Alewyn, Gestalt als Gehalt. Der Roman des Barock. In: Ders., *Probleme und Gestalten*. F.a.M., 1974, S. 126: "Was den Stoff angeht, so fanden wir beim Heroischen Roman in Personen und Sachen ausschließlich und vollständig alle sozialen, ästhetischen und ethischen Werte verkörpert, im Picaroroman ebenso einseitig alle sozialen, ästhetischen und ethischen Unvollkommenheiten. Dieser Gegensatz ist um so auffallender, als in der Romanliteratur des Jahrhunderts die Mitte, nämlich die Darstellung alltäglichen Lebens, in dem sich Edles und Gemeines, Schönes und Häßliches, Gutes und Böses mischen, so gut wie nicht vertreten ist."

voneinander abgrenzt, oder wenigstens abzugrenzen versucht, fließen andererseits doch irgendwie ineinander; dafür finden wir u.a. ein sehr prägnantes Beispiel bei Shakespeare. Obwohl dieses Problem nicht unmittelbar zu unserem Thema gehört, erlauben wir uns, die entsprechende Szene ganz anzuführen:

> *Rosalind.* What shall be our sport, then?
> *Celia.* Let us sit and mock the good housewife Fortune from her wheel, that her gifts may henceforth be bestowed equally.
> *Rosalind.* I would we could do so, for her benefits are mightily misplaced, and the bountiful blind woman doth most mistake in her gifts to women.
> *Celia.* 'Tis true; for those that she makes fair, she scarce makes honest, and those that she makes honest, she makes very ill-favouredly.
> *Rosalind.* Nay, now thou goest from Fortune's office to Nature's; Fortune reigns in gifts of the world, not in the lineaments of Nature.
> *Enter Touchstone.*
> *Celia.* No? When Nature hath made a fair creature, may she not by Fortune fall into the fire? Though Nature hath given us wit to flout at Fortune, hath not Fortune sent in this fool to cut off the argument?
> *Rosalind.* Indeed, there is Fortune too hard for Nature, when Fortune makes Nature's natural the cutter-off of Nature's wit.
> *Celia.* Peradventure this is not Fortune's work neither, but Nature's, who, perceiving our natural wits too dull to reason of such goddesses, hath sent this natural for our whetstone; for always the dulness of the full is the whetstone of the wits.[11]

Wie wir sehen, sind die Machtbereiche der beiden Göttinnen voneinander scharf abgetrennt: die Natur "macht" *(makes)* ein Geschöpf, die Fortuna bestimmt sein weiteres Schicksal in der Welt, die "weltlichen Gaben" *(gifts of the world)*, die es erhält oder nicht erhält; zugleich aber geraten diese Grenzen doch in Schwanken. Denn einerseits verändert sein weiteres Schicksal das von der Natur so oder so Erschaffene auch in seinen "natürlichen Zügen" *(lineaments of Nature)*: ein "schönes Geschöpf" fällt ins Feuer und wird dadurch anders; andererseits, was uns besonders interessant vorkommt, setzt die letzte Bemerkung Celias so etwas wie einen fortdauernden Schaffensprozeß voraus: die Natur selber versucht vielleicht den "natürlichen Witz" der beiden witzigen Mädchen noch weiter zu "schleifen", indem sie ihnen den Narren "zum Schleifstein" *(for our whetstone)* schickt. Etwas einem zu schicken wäre aber, könnte

[11] *As You Like It, I, 2.*

man meinen, eindeutig eine Aufgabe des Schick-sals, der Fortuna; *irgendwie* verschmelzen also die beiden Göttinen zu einer einheitlichen Gestalt, um sich vielleicht sofort wieder voneinander zu trennen. Das von der Natur Gegebene läßt sich von dem durch die Welt Bestimmten letzten Endes doch nicht ganz eindeutig unterscheiden.

Und diese beiden Göttinnen, die zugleich eine sind und doch nicht sind, verschwinden auch – zugleich, entziehen sich – gleichzeitig. Wie die Vorstellung von der göttlichen Natur in der Aufklärung allmählich verdunkelt und zurücktritt, so löst sich bekanntlich auch die Vorstellung von der Göttin Fortuna allmählich auf. Daß wir es hier mit verwandten Prozessen zu tun haben, liegt auf der Hand; die Veränderung des Naturbildes *hätte* ja auch nicht ohne Auswirkungen auf das Weltbild insgesamt vor sich gehen *können*.

In der Tat: Erst in der Aufklärung scheint der Prozeß der – wenn man so sagen kann – "Veralltäglichung" der Welt sich eingesetzt zu haben.[12] Es spielen hier wohl – miteinander übrigens von sich aus, wie leicht einzusehen ist, eng verbundene – gesellschaftliche und weltanschauliche Momente ineinander. Einerseits ist die Welt sicherer geworden; die Aufklärung, um mit *Richard Alewyn* zu sprechen, "bedeutete im bürgerlichen Leben die planmäßige Eindämmung von Zufall und Willkür, die Entthronung der Fortuna, die bisher als unumschränkte Herrin des Weltlaufs gegolten hatte, die Entmachtung des "Verhängnisses", gegen das sich aufzulehnen als zwecklos, wo nicht geradezu als götterlästerlich gegolten hatte, und statt dessen die planmäßige Ausdehnung des Raums des Vorhersehbaren und Vorherberechenbaren, die Abschaffung des Abenteuers, die Absicherung des bürgerlichen Handels und Wandels durch Gesetz und Polizei gegen jede abwendbare Gefahr."[13] Ein gesichertes Leben, und eigentlich nur ein solches, kann, ob nun in einem größeren oder kleineren Maße, als "normal", also auch als "alltäglich" empfunden werden[14]; eine "Wiederholung" des Gefährlich-Bedrohlichen wird kaum als Wiederholung empfunden; wie auch umgekehrt: man muß sich einigermaßen sicher fühlen, um sich an der Wiederkehr der

---

[12] Vgl dazu insbesondere Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, a a.O

[13] Richard Alewyn, *Die Lust an der Angst*. A.aO., S.316.

[14] Pikulik, op cit., S 112 ff Hier auch viele Beispiele dieser neuen, mit der Aufklärung aufkommenden Sicherheit

gleichen Lebensumstände langweilen zu können; nur ein sicheres Leben kann zur Routine werden.[15]

Andererseits wirkt sich hier jene allmählich fortschreitende Mechanisierung des Natur- und Weltbildes aus, von der schon in unserem letzten Kapitel die Rede war; "in der geistigen Welt", um noch einmal *Richard Alewyn* zu zitieren, bedeutete ja die Aufklärung "die ebenso planmäßige Erweiterung der Front des Bekannten und Erklärten gegenüber dem Unerkannten und Unerforschlichen."[16] Das Bestreben, das "Funktionieren" der Natur auf einige wenige Gesetze zu reduzieren, bedeutet *eo ipso* eine Art "Normalisierung" dieser Natur.[17] "Die Anschauung der Realität mit den Mitteln der Vernunft läuft darauf hinaus, alles Sein als Wiederkehr identischer Aufbaueinheiten und alles Geschehen als Wiederkehr identischer Grundvorgänge zu verstehen (...)."[18] Zwar sind die Gesetze, die das Alltagsleben selber beherrschen, offensichtlich nicht durchschaubar; zwar, was dasselbe ist, läßt sich der Zufall vielleicht aus der Natur, nicht aber aus dem Alltagsleben verbannen; mehr noch: das Alltägliche ist *seinem Wesen nach* "zufällig" (s. unten); trotzdem bleibt selbstverständlich die Auffassung von der Natur als von einem durch bestimmte, wenigstens bestimmbare Gesetze regulierten Ganzen ("Mechanismus der Natur") keineswegs ohne Auswirkungen auf das Weltbild insgesamt, folglich auch auf das Bild der Alltagswelt, besser: auf die Welt, die dadurch allmählich zur Alltagswelt wird.

Auch diesen Prozeß der "Veralltäglichung" müssen wir uns als einen langwierigen und nicht geradlinigen vorstellen; in seine Einzelheiten können wir jetzt wiederum nicht eingehen. Auf jeden Fall ist festzuhalten, daß auch hier der Romantik eine entscheidende Bedeutung zukommt.[19] Zwar beginnt ja die "Veralltäglichung" der Welt noch in der Aufklärung, zu einem wirklichen "Erlebnis" wird sie wohl erst in der

---

[15] Das weiß übrigens jeder – wenn wir uns eine "autobiographische" Bemerkung erlauben dürfen -, der etwa im "sozialistischen" Osten gelebt hat oder aufgewachsen ist. Das Schwierige, ja z.T. Gefährliche des dortigen Alltags machte, und in der jetzigen "postsozialistischen" Zeit immer noch macht, diesen Alltag zu einem etwas "weniger alltäglichen Alltag" als z.B. der gesicherte Alltag im Westen.

[16] Alewyn, a.a.O., S. 316.

[17] Pikulik, op. cit., S. 57ff.

[18] A.a.O., S. 60.

[19] Da wir, wie gesagt, in die Einzelheiten nicht eingehen können, verweisen wir noch einmal auf das schon mehrmals erwähnte Buch von L.Pikulik, der die Erfahrung der "Normalität" als die Grunderfahrung der (deutschen) Romantik betrachtet, die romantische Poesie nun (im weitesten Sinne des Wortes) als eine Reihe von "kompensatorischen" Versuchen ausführlich und u.E. sehr überzeugend deutet.

Romantik; mehr noch: die Erfahrung der Alltäglichkeit des Alltäglichen, und zwar eine eindeutig *negativ* geprägte Erfahrung, gehört wohl zu den Grunderfahrungen der Romantik schlechthin, zu den, wenn man so sagen darf, sowohl "psychologischen", als auch "weltanschaulichen" *Voraussetzungen* dieser letzteren.[20] Erst in der Romantik wird das Alltagsleben endgültig zu einem "niedrigen" und "gemeinen", was u.a. jene mehrmals analysierte romantische Tendenz erklärt, diesem niedrig-gemeinen Alltag, oder besser: der als "niedrig", "gemein" und "alltäglich" empfundenen *Gegenwart* eine märchen- und zauberhafte *Vergangenheit* entgegenzusetzen, eine Tendenz, die wiederum, sozusagen in dem zweiten Anlauf, den alltäglich-gemeinen Charakter dieser Gegenwart entschieden verstärkt.[21]

Ähnlichkeiten mit dem im vorigen Kapitel umrissenen Prozeß, der zu dem modernen Naturbegriff führt, sind dabei nicht zu übersehen. Eigentlich ist es ein und derselbe Prozeß, von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet. Die Trennung ist vollbracht; dem Alltäglichen steht das Unalltägliche, das "Wunderbare" und "Märchenhafte" und wie es sonst noch heißen mag, unversöhnlich gegenüber. Und dieses Unalltägliche verhält sich auf die gleiche Weise wie die romantische "Natur": einerseits ist es "da", immer und überall präsent, andererseits wird es, wie schon gesagt, in eine verklärte Vergangenheit verlegt, ist also "fern". Genau wie die Natur ist es *als* vergangenes "ohnmächtig", ohne praktische Auswirkungen auf die trostlose Gegenwart. Dem soll wiederum auf dem Wege der Utopie abgeholfen werden; die "ohnmächtige" Vergangenheit soll also in einer nicht weniger verklärten Zukunft seine "Vollmacht" zurückerlangen[22]. Ein Aphorismus Novalis', das wir schon z.T. zitiert haben (wir

---

[20] Pikulik, a.a.O., S. 20 "Nun hat auch schon die Aufklärung die Welt als von Normen bestimmt und geordnet, ja als etwas Alltagliches, Gewöhnliches erfahren, und insofern knupft die Romantik an bereits Vorgeprägtes an. Neu ist jedoch, daß in der Romantik diese Erfahrung, abgesehen davon, daß sie Ungenugen auslost, sich radikalisiert und daß sie den Charakter einer sowohl totalen, d.h. alle Lebensbereiche umfassenden, wie zwanghaften Heimsuchung annimmt."

[21] Pikulik, op. cit., S.96 "Überhaupt tragt die Romantik zur Banalisierung der Wirklichkeit kräftig bei, wenn sie die gegenwärtige Welt vorzugsweise aus der Perspektive einer wunderbar verklärten Vergangenheit betrachtet. Wer sich die Vergangenheit als zauberhaft ausmalt, dem erscheint die Gegenwart nicht nur deshalb gewohnlich, weil sie es objektiv ist [nach allem schon Gesagten ist es wohl uberflussig zu bemerken, daß uns die These von einer "objektiven" Gewöhnlichkeit der Welt uberaus fraglich erscheint – AR], sondern weil die Folie des Zauberhaften daruber hinaus das Gewöhnliche auch konstituiert."

[22] Vgl. Hans-Joachim Mahl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk von Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen.* Heidelberg, 1965

beschränken uns wiederum auf ein Beispiel von vielen), dokumentiert das alles in seiner Ganzheit aufs deutlichste. "Das Paradies ist gleichsam über die ganze Erde verstreut, und daher so unkenntlich usw. geworden. Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt, sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses."[23] Hier sehen wir es ganz deutlich: die These von der Gegenwärtigkeit des "Paradieses" ("Das Paradies ist gleichsam über die ganze Erde verstreut"), auf die noch im selben Satz, und zwar paradoxerweise als eine Art logische Schlußfolgerung, die Antithese von seiner "Ferne" folgt ("... und daher so unkenntlich usw. geworden"), was in der – programmatischen – Synthese von der "Regeneration des Paradieses" gipfelt. Nun, wie wir schon wissen, führt diese romantische Dialektik immanent zum Scheitern; der Weg der Utopie erweist sich sehr bald als nicht gangbar; *der scheiternde Versuch der Überwindung verfestigt das Zu-Überwindende.*

Daß der "Realismus" eine Darstellung der Wirklichkeit in ihrer Alltäglichkeit postuliert und fordert, ist allgemein bekannt und bedarf keiner besonderen Erläuterung. Es geschieht dabei eine, allerdings, wie wir bald sehen werden, nur *scheinbare*, Umwertung der Werte, indem das Alltägliche sozusagen gerechtfertigt und gutgeheißen wird; den Charakter und den Sinn dieses Prozesses werden wir etwas später zu skizzieren versuchen; erst gilt es, noch einiges festzustellen.

Die primäre Wirklichkeit ist also – oder anders, und entschiedener: die Wirklichkeit ist also *primär* eine "niedrige", eine "gefallene". Wovon fällt sie nun ab? Davon auch später. Auf jeden Fall gilt: Die in diesem Kapitel behandelte Opposition "Alltäglich-Unalltäglich" ist offensichtlich nur eine Form, unter der jene grundlegende Trennung sich manifestiert, die, wie wir bald sehen werden, geradezu das Wesen der Wirklichkeit ausmacht. Denn es ist ja ein leichtes, die Oppositionspaare auszuwechseln; einige sind uns schon begegnet. Statt "Alltäglich-Unalltäglich" kann man auch "Gewöhnlich-Ungewöhnlich" sagen, oder: "Prosa und Poesie", oder schließlich: "Wirklichkeit und Ideal" (s. nächstes Kapitel).

Die "räumliche" Metapher ist offensichtlich: "Niedrig-Hoch". Indem die "niedrige" Wirklichkeit sich von etwas "Höherem", was das auch immer sein mag, trennt, fällt sie ab und verfällt sie. Sie fällt von etwas ab, uns aber – zu. Sie ist also, und zwar ihrem

[23] Novalis, *Werke in zwei Bänden*, B 2, a.a.O., S. 164-165

Wesen nach, zu-fällig. "Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit für den Augenblick entdecken, nennen wir das Gemeine," sagt Goethe[24]. Und gleich weiter: "Das Wirkliche ohne sittlichen Bezug nennen wir gemein." (Ebd.) In der Tat: Obwohl die Vorstellung von der Gesetzmäßigkeit der Natur an der Konstruktion der alltäglichen Wirklichkeit, historisch gesehen, mitgewirkt hat, bleibt, wie schon gesagt, die Gesetzmäßigkeit dieser Wirklichkeit selber nicht durchschaubar. Es geht dabei in erster Linie nicht um eine "philosophische" Auffassung dieser Wirklichkeit, sondern um das unmittelbare Erlebnis. Sogar ein Verfechter des konsequentesten Determinismus wird zugeben müssen, daß ich *als* Subjekt des Alltagsleben die Gesetzmäßigkeit dieses Lebens nicht durchschaue, daß ich es folglich als zufällig erlebe, abgesehen davon, ob ich *als* Subjekt einer philosophischen Reflexion an eine solche Gesetzmäßigkeit glaube oder nicht (was ich als Subjekt dieser Arbeit nicht tue). "Für den Augenblick", also im unmittelbaren Erlebnis, erkenne ich darin weder ein "Naturgesetz", noch ein "Gesetz der Freiheit", einen "sittlichen Bezug" (wie Goethe es auf eine erstaunlich-kantianische Art ausdrückt), weder eine "physische", noch eine "metaphysische" Notwendigkeit. Es gestaltet sich so oder so, es könnte sich auch anders gestalten. Weder sein So-Sein, noch sein Sein ist notwendig; es ist eben – zufällig, kontingent, unfundiert.

Daher u.a. – das wird für uns später wichtig (vgl. Teil 2, Kap. 1) – jene von der Forschung längst festgestellte, aber, wie es scheint, nicht hinreichend gewürdigte Tatsache, daß jener Eindruck der "Wirklichkeitstreue", den uns die "realistische" Literatur (vor allem die des 19. Jahrhunderts) vermittelt, u.a. durch die in dieser Literatur übliche Anhäufung von mehr oder weniger "zufälligen", mit der "Handlung" also nicht unmittelbar verbundenen "Details" entsteht, durch jene für diese Literatur typische *Beschreibungen* also, die, wie *Paul Valéry* einmal feststellt, sozusagen von sich aus "zufällig" sind, so oder so ausfallen können, und deren Eindringen in die Literatur zusammen mit dem beginnenden Abnehmen der *Intellektualität* in dieser letzteren einhergeht.[25] Häuft man die Beschreibungen vielleicht an, um sich von der

---

[24] *Maximen und Reflexionen*, HA, XII, 512

[25] "Une *description* se compose de phrases que l'on peut, en général, *intervertir:* je puis décrire cette chambre par une suite de propositions dont l'ordre est à peu près indifférent. Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus *vrai*, que ce vagabondage, car ... *la vérité, c'est le hasard* ... " *Degas, Dance, Dessin*. In Paul Valéry, *Oevres*, t.2, a.a.O., S.1219-1220. Vgl. auch Margret Walter-

Wirklichkeit der "Wirklichkeit" zu überzeugen?'das bleibt eine "psychologische" Vermutung, auf der wir nicht bestehen mögen.

Eher müssen wir uns, dieses Kapitel abschließend, eine andere Frage stellen. Wenn ich "mir der Welt als einer Vielfalt von Wirklichkeiten bewußt" bin (s. oben), die "Wirklichkeit der Alltagswelt" sich aber "als Wirklichkeit par excellence darstellt"[26], so stellt sich natürlich die Frage nach dem Verhältnis dieser "Alltagswirklichkeit" zu anderen "Wirklichkeiten". Was sind das überhaupt für – "Wirklichkeiten"? *Sind* das überhaupt – "Wirklichkeiten"? Wir sehen uns hier noch einmal mit jener schon festgestellten Tatsache konfrontiert, daß der Begriff "Wirklichkeit" "alles" bedeuten kann, so daß, wenn man seinen "Inhalt" aufzudecken versucht, man sich sofort in (begriffliche) Widersprüche und Unklarheiten verwickelt sieht. Daß *Berger und Luckman*, wie wir sehen, den Begriff auch in diesem allgemeinen und unbestimmten Sinne gebrauchen, ist übrigens innerhalb ihres streng phänomenologischen, rein "beschreibenden" Ansatzes völlig berechtigt; wir hingegen, da wir ja ausgerechnet die *Selbstverständlichkeit* des Begriffs in Frage zu stellen versuchen, müssen auf unseren eigenen Sprachgebrauch in besonderem Maße achtgeben. Andererseits geht es uns in erster Linie nicht um unseren eigenen, sondern um den "allgemeinen" Sprachgebrauch der Moderne; begriffliche Unklarheiten, mit denen wir uns konfrontiert sehen, sind für uns folglich *als solche* interessant. Auf jeden Fall gilt: Die "nicht alltäglichen" Lebensbereiche, ob man sie nun als "Wirklichkeiten" bezeichnet oder nicht, sind von der Alltagswirklichkeit scharf abgegrenzt. "Verglichen mit der Wirklichkeit der Alltagswelt, erscheinen andere Wirklichkeiten als umgrenzte Sinnprovinzen, als Enklaven in der obersten Wirklichkeit. Ihre Grenzen sind markiert durch fest umzirkelte Bedeutungs- und Erfahrungsweisen. Die oberste Wirklichkeit umhüllt sie gleichsam von allen Seiten und das Bewußtsein kehrt immer wieder wie von einer Reise zu ihr zurück. [...] Ästhetische und religiöse Erfahrungen stecken voller derartiger Grenzübergänge, in eben dem Maße, in dem Kunst und Religion Provinzen sind, in denen immerwährend "Enklaven" abgegrenzt werden."[27] Das Alltägliche und das

---

Schneider, *Die Kunst des Hintergrunds in "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*. „Jahrbuch des deutschen Schillergesellschaft", 24, 1980. Hier auch dieses Zitat aus Valéry.

[26] Berger/Luckmann, vgl. Fußnote 2.

[27] Berger/Luckmann, a.a.O., S. 28.

Unalltägliche brauchen also nicht unbedingt einander so scharf entgegengesetzt zu werden, wie es für das "romantische" Bewußtsein charakteristisch ist, voneinander abgegrenzt sind sie immer. "Für alle Enklaven, das heißt für alle Bereiche geschlossener Sinnstruktur, ist charakteristisch, daß sie die Aufmerksamkeit von der Alltagswelt ablenken. [...] Bei religiösen Erfahrungen hat man das treffend einen "Sprung" genannt." (Ebd.). Nun sehen wir aber folgendes: Einerseits ist, wie schon mehrmals gesagt, "alles" irgendwie "wirklich"; andererseits aber erscheint das Unalltägliche vom Standpunkt des Alltäglichen, wie auch umgekehrt: das Alltägliche vom Standpunkt des Unalltäglichen, in seiner Wirklichkeit problematisch. Solange ich in meinem Alltag aufgehe, muß ich das Unalltägliche zwar nicht unbedingt ausdrücklich leugnen (das wäre, romantisch gesprochen, der Standpunkt eines "Philisters"), es bleibt aber für mich weitgehend ausgeschaltet. Es ist für mich also – (fast) *unwirklich*. Ich erinnere mich vielleicht seiner als einer anderen, "besseren", "höheren", für mich aber, wenigstens für den Augenblick, nicht zugänglichen Welt. Trete ich in diese Welt ein, so wird für mich mein alltägliches Treiben augenblicklich unwichtig, letzten Endes auch – *unwirklich*. Das heißt also, daß die "unalltägliche Wirklichkeit", ob als eine "Wirklichkeit" aufgefaßt oder nicht, sich als eine *Negation* der "alltäglichen" darstellt. Wie auch umgekehrt: die alltägliche Wirklichkeit negiert jede andere. Das eine ist *par rapport* zum anderen prinzipiell – *unwirklich*.

Das gilt übrigens nicht nur für die "Romantiknatur" (s. oben), sondern auch für die wissenschaftliche, die "Kontrollnatur" also (eine Frage, die wir im vorigen Kapitel – bewußt – ausgeklammert haben). Das Verhältnis gestaltet sich hier zwar etwas anders, indem eine ausgesprochene Hochachtung für die Wissenschaften mit zur Modernität des "modernen Menschen" (auch in seinem Alltagsleben) gehört; klar andererseits, daß das Subjekt der wissenschaftlichen Forschung mit dem Subjekt des Alltagslebens auch keineswegs zusammenfällt. Für den "Alltagsmenschen" ist, sagen wir, die Relativitätstheorie weitgehend unwirklich; für den in seine Berechnungen vertieften Naturforscher spielt der Alltag (sein eigener nicht ausgenommen) wenigstens für den Augenblick keine Rolle. Hinzu kommt die schon erwähnte Unmöglichkeit, die "Naturgesetze" auf den ihrem Wesen nach "zufälligen" Alltag auszudehnen; zwar *glaubt* normalerweise das Subjekt des Alltagslebens (in seiner allgemeinen

Wissenschaftsgläubigkeit), daß es doch "irgendwie" möglich ist (oder wenigstens möglich sein *sollte*), in seinem unmittelbaren Erlebnis des Alltags bleibt dieser trotzdem das, was er ist, und so, wie er ist, zufällig und kontingent. Deshalb bildet die wissenschaftliche Natur zwar keinen Gegensatz zur (primären) Wirklichkeit (wie die ästhetische), aber so etwas wie ihren *weiten Horizont*; als wirklich geltend (und mit großem Respekt behandelt) wird sie kaum als wirklich erlebt.

So geht ein Riß durch die Wirklichkeit, eine grundsätzliche Trennung, die ihre beiden, voneinander abgetrennten Teile, d.h. aber letzten Endes sie in ihrer Gesamtheit, der – Unwirklichkeit verdächtig macht. Das ist eben jene Paradoxie, die, wie wir in dem einleitenden Kapitel festgestellt haben, der Wirklichkeit als solcher eigen ist: einerseits ist sie "alles", andererseits ist sie immer etwas anderem entgegengesetzt, konstituiert sich also *im Gegensatz* zu etwas anderem. Jetzt gilt es für uns, diese Gegensätze uns näher anzuschauen.

Kapitel 4: Ideal und Utopie

1. Wirklichkeit und Ideal. Gegensätze.

Wie schon gesagt, ist es weniger wichtig, wie man die Gegensätze nennt; die Hauptsache ist, daß sie immer da sind. Ob als "Alltäglich-Unalltäglich", "Alltäglich-Zauberhaft", "Gewöhnlich-Ungewöhnlich", oder als "Prosa-Poesie", "Wirklichkeit-Ideal", "Wirklichkeit-Traum", der grundsätzliche Gegensatz gehört zu dem Wesen des modernen Weltbildes. Die "räumliche" Metapher ist, wie gesagt, klar; das eine steht immer "höher" als das andere; die Wirklichkeit, und zwar die "primäre" Wirklichkeit, jene Wirklichkeit, die trotz aller Versuche seitens des "Ideals", sie zu negieren, immer noch, wie wir gleich sehen werden, die Oberhand behält, diese Wirklichkeit ist also *vor allem* eine niedrige, von dem abgefallen, womit wir unsere Wertvorstellungen verbinden können. In diesem Abfallen, Verfallen wird sie geradezu konstituiert. Es ist hinlänglich bekannt und keineswegs zufällig, daß das Eindringen der Wirklichkeit in die Literatur in jenen Gattungen beginnt, welche die traditionellen Poetiken als "niedrig" zu bezeichnen pflegten, in der Komödie, in der Satire. Nicht weniger bezeichnend ist natürlich die auch hinlänglich bekannte und von uns später noch zu behandelnde Tatsache, daß die "Entstehung" der Wirklichkeit und ihr endgültiges Zur-Vorherrschaft-Kommen mit dem Emporkommen des Romans gleichzeitig ist und sich auch in diesem Emporkommen aufs prägnanteste äußert; Roman, diese "niedrige" Gattung *par excellence*, die in der Vor-Moderne noch gar nicht (oder fast nicht) zu der "hohen" Dichtung gezählt und in der traditionellen Poetik sogar noch am Anfang des 19. Jahrhunderts höchstens am Rande behandelt wurde, ist, literaturhistorisch gesehen, der eigentliche "Ort" der Wirklichkeit.

Das "Niedrige" erscheint nun in der Literatur selbstverständlich nicht ohne *Bewertung*. Diese ist grundsätzlich *negativ*. Das ursprüngliche Verhältnis zur Wirklichkeit, mit dem sie sozusagen überhaupt zuerst eingeführt wird, ist das *des satirischen Herabsetzens* (wobei diese letzte Bezeichnung keineswegs auf die "Satire" als "Dichtungsart" begrenzt zu werden braucht). "Satirisch" sagt Schiller "ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf eins hinaus[1]) zu seinem Gegenstande macht."[2] Und auch weiter: "In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt. Es ist übrigens gar nicht nötig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüt zu erwecken weiß; dies muß er aber schlechterdings, oder er wird gar nicht poetisch wirken. Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung; aber, worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung muß wieder notwendig aus dem entgegengesetzten Ideale entspringen."[3]

Die grundsätzliche Opposition zu etwas anderem gehört also zum Wesen der Wirklichkeit. Das eine, wie gesagt, negiert das andere; das eine ist vom Standpunkt des anderen – unwirklich. Andererseits – und das ist, wenn man will, das *Tragische* – zeigen schon die Begriffe, in denen der Gegensatz ausgedrückt werden kann und immer wieder wird, und zwar mit aller Deutlichkeit, *daß dem zugleich so ist und doch nicht so ist*. Klar, daß die "Wirklichkeit" irgendwie "wirklicher" ist, als bloße "Träume" (ob nun "poetische" Träume oder Träume schlechthin); klar auch, daß sie auch "wirklicher" ist, als etwa das Ideal; nicht umsonst schließlich nennen wir sie so. Auch durch unsere Alltagserfahrung wird das bestätigt. Denn wie oft ich auch in die "unalltäglichen" "Enklaven" "springen" und welchen *Wert* ich darauf auch legen mag, immer wieder kehre ich in den Alltag zurück. "Die Alltagswelt-Wirklichkeit behält – das muß ausdrücklich betont werden – ihr Übergewicht auch nach solchen Sprüngen."[4] *Ohne* solche "Enklaven" ist ja das Leben schließlich vorstellbar, ohne Alltag eben nicht. Das Unalltägliche (das "Poetische", das "Ideale" usw.) kann also die Wirklichkeit des

---

[1] Vgl. oben, Kap. 2; die "Natur", haben wir dort festgestellt, schlägt sich auf die Seite des "Ideals"
[2] *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a.a.O., S. 740
[3] Ebd., S. 741.
[4] Berger/Luckmann, a.a.O., S. 28

Alltäglichen, des Niedrig-Gewöhnlichen so viel, so oft und so entschieden negieren, wie es will; *irgendwie* behält das letztere doch die Oberhand.

Dasselbe gilt für einen solchen Begriff wie etwa die "subjektive Wirklichkeit". Diese letztere wiederum kann für mich auch noch so großen Wert haben; sie ist trotzdem immer "bloß" subjektiv; sie entbehrt jene Verbindlichkeit, jene unmittelbare Überzeugungskraft, die der "objektiven" Wirklichkeit eigen sind; was für einen "wirklich" ist, braucht für einen anderen, um so mehr: *für uns alle*, gar nicht so "wirklich" zu sein. Wie auch umgekehrt: Ich kann zwar alles für unwirklich erklären; es fällt mir aber viel schwerer, sagen wir, die Existenz eines Menschen zu leugnen, als etwa seine Träume. Denn wenn ich seine Existenz leugne, werde ich vielleicht selber als Träumer abgestempelt; seine Träume sind aber nicht nur für mich – bis zu einem gewissen Grade sind sie sogar für ihn selbst unverbindlich. Träume sind bekanntlich Schäume, der Boden der Tatsachen ist hingegen hart. Sobald die grundsätzliche Trennung vollzogen ist, behauptet sich das von dem "Höheren" abgetrennte "Niedrige" als der "wirklichere" Teil der Wirklichkeit, letztendlich als *die* Wirklichkeit schlechthin.

Das ist natürlich ein Zustand, der nicht so einfach hingenommen werden kann. Daher wird es immer und immer wieder versucht, der "niedrigen" Wirklichkeit eine "höhere" entgegenzusetzen, ob diese nun mit dem "Ideal" gleichgesetzt wird oder als eine "andere" Wirklichkeit hinter der unmittelbar gegebenen gesucht wird. Das erstere charakterisiert die Anfänge der Moderne, jene Übergangsperiode also, mit der wir uns hauptsächlich beschäftigen, das letztere vielmehr die Moderne als solche, nach jener großen "Hinwendung zur Wirklichkeit" und jenem "Sieg des Realismus", von denen noch die Rede sein wird. Es wäre ein leichtes, viele Beispiele aus der Grenzzeit anzuführen, welche die Opposition "Wirklichkeit-Ideal" thematisieren; begnügen wir uns mit den Worten *Schellings* von dem "Kampf des Idealen mit dem Realen, der unsere aus der Identität herausgetretene Welt bezeichnet"[5], oder etwa mit den schon zitierten Worten *Schillers* von der Wirklichkeit, die "als Mangel dem Ideal *als der höchsten Realität* gegenübergestellt" wird. An einer anderen Stelle gibt Schiller folgende "Zeitdiagnose": "Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese

[5] F W Schelling, *Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1966, S.325

muß die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfnis und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der N u t z e n ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fronen und alle Talente huldigen sollen."[6] Diese Schillersche Verfechtung des Ideals gehört übrigens dermaßen zu dem allgemeinen Bildungsgut, daß wir kaum darauf einzugehen brauchen.

Wiederum erscheint hier die Romantik als der letzte, jedenfalls als der letzte ernste und groß angelegte Versuch, die schon vollzogene Trennung zurückzunehmen, die schon verlorene Einheit zurückzugewinnen. Wir haben ihn eigentlich schon beschrieben. Denn es spielt, wie gesagt, keine Rolle, wie man die Gegensätze nennt; der Prozeß, oder, wenn man will, die innere Dialektik bleibt sich gleich. Der "Kampf des Idealen mit dem Realen" wird in der Romantik *vor allem* als der Kampf der "Poesie" mit der "Prosa" ausgetragen. Einerseits wird die "Poesie" zu der "höchsten Realität" proklamiert; andererseits ist sie im Vergleich mit der Wirklichkeit ein "Traum" und in diesem Sinne "ohnmächtig". Wiederum wird ein "Reich der Poesie" in ein künftiges "goldenes Zeitalter" projiziert, wie es u.a. in "Heinrich von Ofterdingen" ganz deutlich zu sehen ist.[7] Nun, wie schon gesagt, ließ sich auf die tatsächliche "Herstellung der Märchenwelt"[8] – in wie weit entfernter "utopischer" Perspektive auch immer – nur eine kurze Zeit hoffen. Denn wenn die "Wirklichkeit" vom Standpunkt der "Poesie" ein "Traum" ist, die "Poesie" aber vom Standpunkt der "Wirklichkeit" auch bloß ein "Traum", dann ist klar, daß dieser Zustand der *Unentschiedenheit* nicht lange dauern kann. Entweder muß die "Poesie" in diesem Streit siegen, sich endgültig als die "höhere Realität" behaupten – das ist der erwünschte Ausgang; oder umgekehrt – und das ist der tatsächliche. Zwar wird der (erwünschte) Sieg der "Poesie" nicht als eine einfache Negation der "Wirklichkeit" postuliert, sondern – wiederum in einer "utopischen" Perspektive – als eine Verschmelzung der beiden, Aufhebung der Gegensätze,

---

[6] *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.* In: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden.* Bd. 8, a.a.O., S.559.

[7] Vgl. Hans-Joachim Mähl, op.cit., S.397ff.

[8] Novalis, *Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen.* "Goldmann Verlag", 1988, S.190.

"Poetisierung der Welt"[9]; klar aber, daß eine solche Verschmelzung in Wahrheit einen eindeutigen "Sieg der Poesie" bedeutet und bedeuten muß. Denn in dem ("goldenen") "Reich der Poesie" bleibt diese, was sie ist, die Verkörperung des höchsten Wertes, die "Wirklichkeit" verliert aber ihren grundsätzlichen Charakter, hört auf, "alltäglich", "niedrig" und "zufällig" zu sein, *das* zu sein mithin, was sie ihrem Wesen nach *ist*.

2. *"Sturz in die Wirklichkeit"*.

Wie der Kampf ausgegangen ist, wissen wir. Es ist jetzt weder möglich, noch nötig, jene große "Hinwendung zur Wirklichkeit", die in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts eingesetzt hat, in ihrer Einzelheiten zu beschreiben; heben wir bloß einige Momente hervor (denn es kommt uns vor allem auf die die Konstruktion der Wirklichkeit selber betreffenden *Schlußfolgerungen* an). Noch in der *Romantik selbst* nimmt das Interesse für die Wirklichkeit fortwährend zu, wobei die entscheidende Wende zwischen der "frühen" und der "späten" Romantik zu liegen scheint.[10] Überflüssig zu sagen, daß vor allem *E.T.A.Hoffmann* in dieser Entwicklung eine wesentliche Bedeutung zukommt (wie in Rußland *N.Gogol*, mit dem man ja nicht von ungefähr E.T.A.Hoffmann auch immer wieder vergleicht). In der Tat: Die Welt ist ja bei Hoffmann auf der konsequenten und scharfen Trennung zwischen denselben Oppositionspaaren "Prosa" und "Poesie", "Alltag" und "Traum" aufgebaut, der Unterschied zu den "früheren" Romantikern besteht aber vor allem darin, daß diese Trennung aus der *Voraussetzung* der Dichtung zu dem *konstituierenden Prinzip* derselben geworden ist. Die früheren Romantiker setzten ja die Trennung bloß voraus, verlegten aber, wie wir schon erwähnt haben, die Handlung ihrer bedeutendsten Werke in eine ganz andere, mehr oder weniger "märchenhafte" Welt (sei es in ein verklärtes

---

[9] A a O Vgl. Mähl, a a O., S 406: "Der ganze Ofterdingen-Roman ist von vornherein in diese Spannung von Marchenwelt und Wirklichkeit hineingestellt und sollte sich schließlich in eine Märcheneinheit losen Um die Darstellung dieser Verwandlung, dieser Durchdringung der Wirklichkeit mit dem poetischen Geiste ging es Novalis "

[10] Vgl dazu ein schon relativ altes und in Deutschland wohl kaum bekanntes Buch von V.M.Žirmunskij, *Die deutsche Romantik und die zeitgenössische Mystik* (*Nemezkij romantism i sovremennaja mistika*, S -Peterburg, 1914), wo ich denn überhaupt viele Anregungen zu dieser Arbeit gefunden habe

Mittelalter, wie in "Heinrich von Ofterdingen", oder etwa in die deutsche Renaissance, wie in "Franz Sternbald"). Dabei konnte der Gegensatz zwischen "poetischen Bestrebungen" des Helden und der "prosaischen Wirklichkeit" seiner Umgebung zwar durchaus als *Thema* behandelt werden, von einer *Schilderung* dieser Wirklichkeit selber konnte aber kaum die Rede sein, wodurch selbstverständlich auch der Gegensatz selber an Schärfe und Wirkung verlor. Ganz anders bei Hoffmann: die "Wirklichkeit" ist schon da, mit allen ihren wesentlichen Eigenschaften. Sie erscheint hier als eine groteske, dämonische, fratzenhafte Wirklichkeit (durchaus ähnlich bei Gogol); sie kann aber nicht geleugnet werden; ihre Präsenz ist sozusagen unwiderrufbar. Die andere Seite hingegen verblaßt; die "Ideale" werden immer unwirklicher; "Der goldene Topf" etwa kann hier als sehr prägnantes Beispiel dienen. Denn all das, was der "prosaischen", "philisterhaften" und fratzenhaften Wirklichkeit entgegengesetzt wird, die gold-grünen Schlangen, Archivarius Lindhorst als "Salamander", "Atlantis" schließlich als das "Reich der Phantasie", das alles hat bei weitem nicht den Ernst, folglich auch nicht die Überzeugungskraft, von Novalisschen eschatologischen Erwartungen; alles löst sich letztendlich in ein Spiel mit diesen "romantischen" Motiven auf.[11]

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts setzt schließlich jene große "Hinwendung zur Wirklichkeit" ein, in der, wie wir glauben, das Resultat der oben skizzierten, mit der Aufklärung beginnenden Entwicklung gesehen werden kann und die man als das "Kommen der Wirklichkeit zur endgültigen Vorherrschaft" bezeichnen könnte, ein "umfassender Prozeß", wie *Hartmut Steinecke* ihn charakterisiert, "der in der frühen Restaurationszeit stattfindet: eine Abwendung von idealistischen Systemen und Spekulationen und eine Hinwendung zur Wirklichkeit, zu den Realien und

---

[11] Sehr aussagekräftig u.E. ist in diesem Zusammenhang der Vergleich, den *Heine*, ein Mensch anderer, der "Wirklichkeit" schon bewußt zugewandter Epoche, zwischen Novalis und Hoffmann in seinem Buch über "Die romantische Schule" zieht "In seiner Periode wurde er [Hoffmann] viel gelesen, aber nur von Menschen, deren Nerven zu stark oder zu schwach waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Die eigentlichen Geistreichen und die poetischen Naturen wollten nichts von ihm wissen. Diesen war der Novalis viel lieber. Aber, ehrlich gestanden, Hoffman war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer, mit seinen idealischen Gebilden, schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert. Wie aber der Riese Antäus unbezwingbar stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob: so ist auch der Dichter stark und gewaltig, so lange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt." Heinrich Heine. *Werke in vier Bänden.* B. 4, F.a M., 1994, S.240.

Objekten. Es ist ein Symptom dieses Prozesses, daß die pejorativen Bestimmungen im Zusammenhang mit dem Begriff "Wirklichkeit" ("gemeine" Wirklichkeit) seltener werden, daß hingegen der Begriff "Ideal" einen zunehmend negativen Nebenton erhält."[12] Wir haben hier also mit einer *Umwertung* zu tun – allerdings, wie schon angedeutet und wie wir gleich noch sehen werden, mit einer z.T. nur scheinbaren Umwertung. Das "Niedrige" gilt nicht mehr als "niedrig", das "Hohe" nicht mehr als "hoch". Der große "idealistische" Aufschwung ist zu Ende. Ob mit einem wehmütigen Unterton, wie etwa in einem Brief von Karl Immermann – "Die Wirklichkeit hat sich eine große, ungeheure Geltung erworben, die nur der Thor läugnen oder bestreiten kann, und ihre Last liegt auf unsrer Aller Brust"[13] – oder ohne einen solchen konstatieren die Zeitgenossen immer wieder diese Wende.[14] Diesem Gesinnungswandel entsprechen naturgemäß tiefgreifende Veränderungen auf allen Gebieten des Wissens und geistiger Produktion, sowohl in der Philosophie, als auch in den Wissenschaften, als auch, und selbstverständlich, in der Literatur. "Innerhalb der Wissenschaften tritt ein positivistischer Forschertyp an die Stelle des spekulationsfreudigen Theoretikers. In der Geschichtswissenschaften werden umfangreiche Quellensammlungen begonnen [...]. Die empirischen Naturwissenschaften ("Erfahrungswissenschaften") blühen auf, die Zeit der großen technischen Erfindungen beginnt."[15]

---

[12] Hartmut Steinecke, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*. Bd 1, Stuttgart, 1975 S 49-50

[13] Karl Immermann, Brief an Michael Beer von 15 10 1829 In K Immermann, *Briefe*. Bd 1, Munchen, 1978, S.773

[14] Dieses und andere Beispiele s bei Steinecke "Innerhalb relativ kurzer Zeit setzt sich in weiten Kreisen die Ansicht durch, daß sich die Zeit zur Wirklichkeit hin entwickelt Zeugnisse für die Verbreitung dieser Ansicht sind überall zu finden Immermann konstatiert 1826, "seit mehrern Jahren" sei "wie im politischen Leben, so in der Literatur und Poesie [..] eine entschiedne Richtung gegen das Wirkliche" zu bemerken [ ] Hauff spricht 1827 die Überzeugung aus, daß man nach hundert Jahren als Charakteristikum dieser Zeit anführen wird: "die Dichter, weit entfernt, mit ihrem idealen Gebiet zufrieden zu sein, stiegen hinab in das mühsamste Feld des Realen" Alexis betont 1830, daß die "Rechte, eingeraumt der lebendigen Wirklichkeit", allenthalben zunehmen." A a O., S.50.

[15] A.a.O Hier auch andere, z.T. sehr pragnante, Merkmale dieser Entwicklung, wie z.B "Die als "Realien" bekannte Schulfächer nehmen auf Kosten der spekulativen Fächer zu; das Realgymnasium tritt als Schultypus neben das humanistische Gymnasium Der größte Bucherfolg der Zeit ist die Brockhaussche *Real-Encyclopedie für gebildete Stände*, deren Auflage zwischen 1817 und 1830 uber 100 000 Exemplare betrug Die 1818 erfolgte Änderung des Titels – bis dahin erschien das Werk als *Conversations-Lexicon* – betont die stärkere Ausrichtung auf das Faktische nachdrücklich. Ein über die Realien informierendes Nachschlagwerk wird das neben der Bibel am weitesten verbreitete Buch der Zeit: das ist vielleicht das bezeichnendste Symptom für die beginnende Vorherrschaft der Realien " Vgl zu dieser ganzen Problematik: Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848*. Stuttgart, 1972

In der Literatur äußert sich das vor allem, und wie hinlänglich bekannt, durch das Emporsteigen des Romans, der erst jetzt seine führende Position gewinnt, eine Position, die er bis heute innehat. "Im Laufe der zwanziger Jahre ging die Ansicht, der Roman sei eine "romanhafte", wirklichkeitsferne Geschichte, immer mehr zurück; hingegen nahm die Vorstellung, daß der Roman primär die Aufgabe habe, die Wirklichkeit zu schildern, "wie sie ist", ständig zu. Solger definiert den Roman als "Epos der Wirklichkeit", Hegel spricht vom "Prosaischen und Alltäglichen" des Romans, Rosenkranz hält die "Darstellung des wirklichen Lebens", Meyer die "Copie" "des wirklichen Lebens" für seine Aufgabe. [...] Die Reihe ähnlicher Äußerungen von Ästhetikern, Kritikern und Schriftstellern ließe sich noch erheblich vermehren. [...] Zu dieser Zeit gibt es in der Tat kaum noch einen Kritiker, der nicht die Meinung geteilt hätte, der Roman besitze eine besonders enge Beziehung zur Wirklichkeit und finde seine Hauptaufgabe in der Beschäftigung mit der Wirklichkeit."[16] Aus einer Randerscheinung, die, wie schon gesagt, in traditionellen Poetiken kaum Platz fand, wird der Roman allmählich zum Hauptgenre der Moderne, zu der Gattung also, die dem Weltbild der Moderne am getreuesten entsprechen kann.

In der berühmten Stelle, die Hegel in seinen "Vorlesungen über die Ästhetik" (1818-1829) dem Roman gewidmet hat, kann man u.E. diesen Übergang ganz genau beobachten; der Roman, heißt es hier, setzt zwar "eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit" voraus, er soll aber auch der "Poesie", "soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist", ihr "verlorenes Recht" wieder erringen.[17] Nun sieht man

---

[16] Steinecke, a.a O., S 49.

[17] "Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt." Zit. nach *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane.* Hrsg. von H. Steinecke. Tübingen, 1984, S 45. Sehr charakteristisch in diesem Zusammenhang ist die Kritik, die *Friedrich Theodor Vischer* in seiner "Ästhetik" (1857) an der (früheren) Romantik übt, indem er, von den soeben angeführten These Hegels ausgehend, die romantische Tendenz zur Verlegung der Handlung in eine "andere", "märchenhafte", "nicht prosaische" Welt, der wir im Laufe dieser Untersuchung immer wieder begegnet sind, thematisiert. *Wie*, so fragt er sich, soll nun der Roman der Poesie "ihr verlorenes Recht" wiedererringen. "Es kann dies auf verschiedenen Wegen geschehen. Der erste ist der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Prosa noch nicht oder nur wenig Meisterin der Zustände war; allein dies ist nur scheinbar die einfachste Auskunft, denn das Wissen um die unerbittliche Natur der Realität ist jedenfalls im Dichter und teilt sich dem Gedichte mit; wo nun eine ganze Dichtart einmal auf dies Wissen gestellt ist, sucht sie ihrem Wesen gemäß das Poetische gerade in einem Kampfe der inneren Lebendigkeit des Menschen mit der Härte der Bedingungen des Daseins, und Zustände, die noch so flüssig sind, daß sie einer schönen Regung des Lebens keine Hindernisse

aber aus der Entwicklung dieses Gedankens, daß die "zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit" die "Poesie" schon eindeutig überwiegt, daß mithin die Möglichkeit, dieser letzteren ihr "verlorenes Recht" zu geben, kaum noch ernst zu nehmen ist. "Eine der gewönlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen", heißt es weiter, "ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände: ein Zwiespalt, der sich entweder tragisch und komisch löst oder seine Erledigung darin findet, daß einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und dadurch eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen."[18] Es geht also vor allem um eine "Aussöhnung" mit der "gewöhnlichen Weltordnung"; wie gering Hegel selber die Verwirklichungsmöglichkeiten der zweiten, sozusagen "poetischen", Lösung einschätzte, zeigt vielleicht seine – wie oft bei Hegel fast "unheimliche" – Ironie in einer anderen, nicht weniger berühmten, Stelle derselben Vorlesungen, wo er, denselben Konflikt des "Subjekts" mit der "Weltordnung" erörternd, u.a. schreibt: "Mag einer noch so viel sich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein, – zuletzt bekömmt er meistens doch sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch: die Frau steht der Haushaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sich ohngefähr ebenso aus wie alle anderen, das Amt gibt Arbeit und Verdrießlichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und so ist der ganze Katzenjammer der übrigen da."[19] Das ist also – die "Aussöhnung", wie sie "wirklich" ist; von dem "Setzen" einer "der Schönheit und Kunst verwandte[n] und befreundete[n] Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa" geht hier die Rede überhaupt nicht.

---

entgegenbringen, entbehren daher für den Roman ebenso des Salzes wie die plastische Schönheit der antiken Kulturformen für den Maler" Friedrich Theodor Vischer, *Asthetik oder die Wissenschaft des Schonen*. Bd.6, Munchen, 1923, S.177. Was seine allgemeinen Bestimmungen des Romans anbelangt, so gehen sie auch ausdrucklich in dieselbe Richtung wie bei Hegel und sind für uns nicht weniger aussagekraftig, so z.B.: "Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, ist die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt" A.a.O., S.176.

[18] A.a.O., S.46

[19] A.a.O., S.45.

Man soll aber diese (nicht zu verwirklichende) Möglichkeit nicht einfach als ein Zugeständnis an den vom "Idealismus" noch geprägten "Zeitgeist" abtun; wie wir gleich sehen werden, ist hier *auch* ein Zug vorgebildet, der sich durch die ganze Moderne zieht und auch noch in "realistischsten", aller "poetischen Verklärung der Wirklichkeit" am entschiedensten abgeneigten Programmen und Forderungen mehr oder weniger ausdrücklich präsent ist.

Wie schon gesagt, kommt es uns auf die *Schlußfolgerungen* an; wir werden deshalb auf die Einzelheiten dieser zu einer immer "positiveren" Einschätzung der Wirklichkeit, folglich zu einer immer größeren Konsequenz und Ausschließlichkeit dessen, was man das "realistische Programm" nennen könnte, oder auch: zum endgültigen "Sieg des Realismus", führenden Entwicklung nicht eingehen können; auch die, in der Forschung übrigens hinlänglich ausgearbeitete, Frage nach der deutschen Spezifik dieser Entwicklung, jener Spezifik, die den deutschen "Realismus", in der Gestalt vor allem des sogenannten "poetischen Realismus", von dem "gesamteuropäischen" Weg einigermaßen fernhielt, können wir unerörtert lassen.

Es scheint allerdings ratsam, einige Bemerkungen über den Ablauf dieses Prozesses in *Rußland* zu machen; denn hier sehen wir die gleiche Entwicklung in ihren konsequenten Phasen nicht weniger deutlich, vielleicht sogar deutlicher, als in Deutschland, wie ja auch, wie hinlänglich bekannt, der russische ("realistische") Roman eine europäische Bedeutung erlangte, die ihn neben den englischen und französischen stellte. Wie schon erwähnt, vollzieht sich die eindeutige Hinwendung zur Wirklichkeit schon bei *Gogol*, wobei sein Weg von den folkloristisch geprägten früheren Erzählungen, mit starkem Lokalkolorit, aber auch mit sehr stark ausgeprägten, noch, wenn man will, "romantischen", "dämonisch-unheimlichen" Motiven, zu der immer größeren Annäherung an die Gegenwart, an die gegenwärtige Wirklichkeit geht; diese letztere erscheint nun (in den sogenannten "Petersburger Novellen", in den "Toten Seelen" schließlich) in grotesk-"verzehrten" Bildern, in denen man die Nachwirkung des "Dämonisch-Unheimlichen" noch durchaus spüren kann. Von Gogol leitet sich nun die sogenannte "Natürliche Schule" ab, die man mit dem späteren "Naturalismus" nicht verwechseln darf und zu der in den vierziger Jahren viele Vertreter des späteren "Realismus" (so Turgenev, um den bekanntesten Namen zu nennen) noch gehörten. Der

"romantisch-dämonische" Hintergrund ist hier schon verschwunden; das Interesse für die ("niedrige") Wirklichkeit, meistens wiederum in eindeutig "grotesken" Bildern dargestellt, nimmt hingegen fortwährend zu, was sich u.a. in der Tendenz der "Schule" äußerte, große Sammelbände herauszugeben, in denen diese niedrige Wirklichkeit in fast sujetlosen, sogenannten "physiologischen Skizzen" festgehalten werden sollte; die Titel dieser "Skizzen" sind an sich sehr bezeichnend; so Nekrasovs "Zimmerecken von Petersburg" (Petersburgskie ugly, 1845), Grigorovičs "Petersburger Drehorgelspieler" (Petersburgskie šarmanščiki, 1845), V.Dal's "Petersburger Hausmeister" (Petersburgskij dvornik, 1842) u.a.m.[20] Mit der "Natur" als *Gegenpol* zur "Wirklichkeit" hat diese "Natürliche Schule" selbstverständlich nichts zu tun; vielmehr fungiert hier die "Natur" geradezu als ein *Synonym* der Wirklichkeit, und zwar einer ausgesprochen "niedrigen", "prosaischen" und alles in allem "häßlichen" Wirklichkeit[21]. Die endgültige "positive Umwertung" vollzieht sich nun, literaturhistorisch gesehen, bei dem schon Ende der vierziger Jahre beginnenden Übergang von der "Natürlichen Schule" zum "Realismus"; diese "Umwertung" kennzeichnet geradezu den Übergang: "Die Vorliebe für "Beschreibungen" erbte der russische Realismus von der "Natürlichen Schule". Kennzeichnend ist es aber, daß die Realisten – und zwar auch solche, die ihre Tätigkeit innerhalb der natürlichen Schule, etwa mit "physiologischen Skizzen" und sujetlosen "Bilderbogen", begannen – auf die meisten beliebten Kunstgriffe der natürlichen Schule verzichteten: Nicht nur Hyperbel und Groteske treten zurück, sondern noch mehr die Neigung, die Wirklichkeit in übertrieben finsteren Farben als "schmutzig", niedrig, sinnlos und sinnwidrig darzustellen. Die zerlumpten Gestalten, die außerhalb der menschlichen Gesellschaft stehen, die krankhaften und tierhaften Menschen mit geröteten Augen, gelähmten Gliedern, unbeholfener oder völlig defekter Sprache, unfähig, ihre Gedanken auszudrücken, verschwinden aus der Literatur des Realismus oder bleiben nur als komische Nebengestalten am Rande der realistischen Bilder... "[22]

---

[20] Vgl Dmitrij Tschižewskij, *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd.II. Der Realismus.* Munchen, 1967, S.18

[21] Tschižewskij, op cit., *Bd.I. Die Romantik.* München, 1964, S.116: "[...] seltsamerweise ist die "Natur" der Naturlichen Schule eher Unnatur, d h eine Karikatur der Wirklichkeit, was die Dichter selbst vielfach auch fühlten und beabsichtigten "

[22] Op.cit., Bd 2, a a O., S.15

Diese große "Hinwendung zur Wirklichkeit", sowohl in ihren Anfängen, als auch in ihrer Fortsetzung, sowohl in Deutschland, als auch in Rußland, eigentlich überall, geschieht nun mit einem deutlichen *politischen und, darüber hinaus, "weltanschaulichen" Vorzeichen.* Das ist natürlich kein Zufall, sondern macht geradezu eine wesentliche Bestimmung der jetzt zur Vorherrschaft kommenden Wirklichkeit aus, daß die bedeutenden Verfechter der Hinwendung zu dieser Wirklichkeit (vor allem natürlich die "Theoretiker", weniger die schaffenden Autoren selbst, bei denen ja die tatsächliche "Weltanschauung", soweit es sich von einer solchen überhaupt reden läßt, sehr oft in einem krassen Widerspruch zu dem *weltanschaulichen Hintergrund* der von ihnen gebrauchten Stilmittel stehen kann), bei allen Unterschieden, die sonst zwischen ihnen bestehen mögen, immer zugleich Verfechter der "Demokratie" sind; es genügt in diesem Zusammenhang etwa an die "Jungdeutschen" oder auch an Belinskij und die von ihm begründete "demokratische Kritik" zu denken. Das "neue Zeitalter" wird zugleich als "prosaisch", als "wirklichkeitsnah" und – als "demokratisch" aufgefaßt. So wird ja auch der Roman zu seiner neuen Schlüsselposition nicht zuletzt durch seine "niedrige", d.h. aber zugleich "demokratische" Herkunft, wie auch durch den ihm auch weiterhin innewohnenden "demokratischen" Charakter ermächtigt. "Für die Anhänger des Romans galten die formalen Freiheiten als äußere Zeichen eines freiheitlichen, ja demokratischen Genres. Es läßt sich leicht vorstellen, mit welchem Abscheu hingegen konservative Ästhetiker darauf reagierten; auch sie sahen darin ein Pendant zu den inhaltlichen Freiheiten, und eben aus diesen Gründen galt ihnen der Roman als eine revolutionäre oder gar eine anarchische Gattung."[23]

Klassische Formulierungen zu diesem Problemkomplex finden wir übrigens bei *Thomas Mann* – und zwar, was uns auf eine erfreuliche Weise unseren späteren Themen näherbringt, anhand der "Wilhelm Meister"-Kritik von Novalis:

> Aber es ist die Bürgerlichkeit des Romans überhaupt, deren man durch die "Wilhelm Meister"-Kritik des Novalis gewahr wird, sein eingeborener Demokratismus, der ihn form- und geistesgeschichtlich von dem Feudalismus des Epos unterscheidet und ihn zur dominierenden Kunstform unserer Epoche, zum Gefäß der modernen Seele gemacht hat. Die erstaunliche Blüte des Romans in Europa während des neunzehnten

[23] H Steinecke, *Romanpoetik in Deutschland*, a.a.O., S.,19.

> Jahrhunderts, in England, in Frankreich, in Rußland, in Skandinavien – diese Blüte ist kein Zufall; sie hängt zusammen mit dem zeitgerechten Demokratismus des Romans, mit seiner natürlichen Eignung, modernem Leben zum Ausdruck zu dienen, mit seiner sozialen und psychologischen Passion, welche ihn zur repräsentativen Kunstform der Epoche und den Romandichter selbst mittleren Formats zum modernen literarischen Künstlertyp par excellence gemacht hat.[24]

Wenn wir an unserer These von dem "idealen" Charakter der Wirklichkeit festhalten – und wir sehen keinen Grund, das nicht zu tun, – dann läßt sich vielleicht sagen, daß die Wirklichkeit – *wenigstens insofern sie positiv umgewertet wird* – von sich aus "demokratisch" und "bürgerlich" ist. Das "Bürgerliche" ist ja im Verhältnis zum "Adeligen" "niedrig" – genau wie die "Wirklichkeit" im Verhältnis zum "Ideal". Ebenso selbstverständlich das "Demokratische" im Verhältnis zum "Aristokratischen". Nun muß aber – nach dem "demokratischen" Programm – das "Niedrige" "hoch", die "Letzten" zu den "Ersten" werden; das ehemals "Hohe", sei es nun die Aristokratie oder das "Ideal", wird für "abgelebt", folglich – der Tendenz nach – für "unwirklich" erklärt. Es ist zwar noch da; es wird aber hoffentlich sehr bald verschwinden; diese unmittelbare Perspektive macht es aber schon jetzt bei weitem nicht so "wirklich", wie das sich im Aufsteigen befindende "Neue".

Diese "Zukunftsperspektive" ist die eigentliche "Perspektive", in der die "Wirklichkeit" verstanden werden kann. Denn es kommt noch etwas hinzu, das uns, um es gleich auszusprechen, auf den wesentlichsten Zug der Wirklichkeit schlechthin hinzuweisen scheint; wir meinen die sozusagen von Anfang an, seit dem Ende der Romantik und der "Hinwendung zur Wirklichkeit", laut werdende und dann auch nie endgültig verstummende, in fast allen "realistischen" Programmen des 19. Jahrhunderts, welche Unterschiede zwischen ihnen sonst bestehen mögen, und auch darüber hinaus, bis in unsere Gegenwart hinein, stets, in dieser oder jener Form, sich äußernde Forderung, man solle nicht nur das schildern, "was ist", sondern auch das, was "sein soll"; anders gesagt: das *Tendenzielle*, das dem "Realismus" von seiner Geburt an anhaftet. Schon bei den Jungdeutschen ist dies ganz deutlich zu erkennen[25]; noch

---

[24] *Die Kunst des Romans*. In: Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd 10, F.a.M., 1990, S.358

[25] Steinecke, a a O., S 19

deutlicher in dem weiteren Verlauf dieser Entwicklung (und genauso deutlich in Rußland). Dabei geraten, wie leicht einzusehen ist, diese beiden Forderungen in Widerspruch zueinander; das, "was sein soll", entfernt den jeweiligen Autor, wie auch den jeweiligen Leser, von dem, "was ist"[26]. Warum dieser Widerspruch *unvermeidlich* ist und welcher Grundzug der Wirklichkeit sich darin äußert, sehen wir aus dem Folgenden.

3. Wirklichkeit als "Projekt". Das Utopische.

Wie wir schon gesehen haben, behauptet sich die "alltägliche", "niedrige" Wirklichkeit als der "wirklichere" Teil der Wirklichkeit, letztendlich als *die* Wirklichkeit schlechthin. Nun könnte man meinen, daß es bei der *Umwertung der Wirklichkeit* dabei auch bleiben sollte. Es *kann* aber keineswegs dabei bleiben. Denn dieser "wirklichere" Teil der Wirklichkeit ist auch – man verzeihe uns die Tautologie – *in seiner Wirklichkeit problematisch.* Die primär-alltägliche Wirklichkeit entbehrt, wie schon gesagt, der Notwendigkeit und Fundierung; sie ist, und zwar ihrem Wesen nach, zufällig und kontingent. Sie ist mithin keine "garantierte Realität"[27]. Um das zu werden, muß sie offensichtlich auf etwas Sicheres und Unzweifelhaftes, Notwendiges, wenn nicht gar Absolutes Bezug nehmen, das ihr die nötige Fundierung geben könnte. Es muß aber etwas sein, das sie sozusagen immanent bestätigt, das zwar außer ihr selbst liegt, ihr aber wesensverwandt ist, das also selber *als Wirklichkeit* erscheinen könnte. Die metaphysischen, oder gar religiösen Vorstellungen können das selbstverständlich nicht mehr sein; denn sie gehören ja selbst zum Bereich der – für die Moderne fragwürdigen, von der "Wirklichkeit", wie schon gesagt, abgetrennten, und dadurch "unwirklich" gewordenen – "Ideale"; sie haben ihre Verbindlichkeit verloren; sie sind zu einem

---

[26] Steinecke, a.a O., S.23. "Das Gebot der Wirklichkeitsdarstellung geriet allerdings [in den vierziger Jahren], noch stärker als bei den Jungdeutschen, in den Widerspruch zwischen gegebener und erstrebter Wirklichkeit, zwischen Realismus und Tendenz. Die gesellschaftliche Wirklichkeit so darzustellen, "wie sie ist", die Misere nur zu registrieren, erschien den wenigsten genug. Wollte man sie nicht idealisierend verharmlosen, so mußte man zu Tendenzen greifen – und entfernte sich eben damit von der Wiedergabe des konkret Vorhandenen."

[27] Der Ausdruck stammt von Hans Blumenberg. Vgl. H.Bl. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: *Nachahmung und Illusion.* Hrsg. von H.R.Jauß. München, 1964, S.11.

gesonderten, zu einem privaten Erlebnis geworden. Es muß also etwas sein, das zugleich *wahr* und *wirklich* wäre, gleichzeitig *seiend* und seins*wert*. Es muß also – *die Wirklichkeit selbst* sein, aber ohne ihre grundlegenden Eigenschaften, ohne Kontingenz, ohne Alltäglichkeit. Das heißt: Die Wirklichkeit ist zugleich *ihr eigenes Ideal*. Und zwar existiert dieses "Ideal", wie leicht einzusehen ist, in einer *Zukunftsperspektive*. Das ist das, was man als den grundlegenden *Utopismus der Moderne* bezeichnen könnte. Genau wie die Romantik – in einer utopischen Perspektive – das "Reich der Poesie", die "Wiederherstellung des Paradieses", die Herrschaft der "Romantiknatur" postulierte, postuliert die postromantische Moderne – in einer nicht weniger utopischen Perspektive – die Herrschaft der "wahren", der nicht mehr zufälligen, notwendigen und durch sich selbst fundierten Wirklichkeit. "Wir wollen hier auf Erden schon / Das Himmelreich errichten", heißt es bei Heine[28] – ein Motiv, das sich durch das ganze 19. Jahrhundert zieht, in dem Marxismus wohl seinen Höhepunkt erreicht, um dann im 20. Jahrhundert zu den bekannten Versuchen zu führen, dieses "Himmelreich auf Erden" tatsächlich zu errichten, mit den bekannten Folgen dieser Versuche.

Nur in dieser Zukunftsperspektive kann die positive Umwertung der Wirklichkeit überhaupt erst geschehen. Fehlt sie, dann bleibt lediglich das Kontingente, das Niedrig-Alltägliche übrig. Nur eine Wirklichkeit, die sich zugleich als eine *Gegebenheit* und ein *Entwurf* (ein Ent-wurf: heidegerrianisch gesprochen) versteht, kann "positiv" sein. Die (positiv umgewertete) Wirklichkeit *ist* also zugleich eine Gegebenheit und ein *Entwurf ihrer selbst*, ein *Projekt*.

Schon bei Hegel, wie wir soeben gesehen haben, wird die Möglichkeit erörtert, "eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen." Und zwar soll es eine "Wirklichkeit" sein, nichts *grundsätzlich* Anderes, kein "Reich der Poesie" mehr, aber eine "Wirklichkeit", die doch – es fragt sich nur wie? – "der Schönheit und Kunst" verwandt und befreundet wäre, eine "Wirklichkeit" also, die zugleich "wirklich" und ohne die Grundeigenschaften der "Wirklichkeit" wäre, keine "prosaische", keine "niedrige" mehr.

---

[28] *Deutschland. Ein Wintermärchen. Caput I.* In Heinrich Heine, *Werke in vier Bänden.* Erster Band. F.a M., "Insel", 1994, S 425.

Daher kommt auch die Forderung nach der Schilderung des Sein-Sollenden (bis hin zu dem sogenannten "sozialistischen Realismus", mit seinem berüchtigten "Kampf des Guten mit dem Besseren"); *der "Realismus" kann seine "idealistischen" Ursprünge nicht verleugnen. Daher* auch die in der Moderne immer wieder einsetzende (nicht unbedingt mit dem "Realismus" als Stil und Bewegung verbundene) Suche nach der "wahren", der "eigentlichen", nach der, um es ganz übertrieben auszudrücken, "wirklich wirklichen" Wirklichkeit, für die es, bis in unsere Gegenwart hinein, unzählige Beispiele gibt. So, um nur ein, dafür aber ein sehr prägnantes Beispiel anzuführen, konnte *Paul Celan* (noch) im Jahre 1958 mit der ihm eigenen "dichterischen Dichte" behaupten: "Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein."[29]

Die *wahre* Wirklichkeit *ist* nicht, sie *muß* aber sein. Sie *ist* nicht, sie ist aber als *möglich* gedacht und angestrebt. Dieses "Für-Möglich-Halten" des Utopischen unterscheidet u.E. den Utopismus der Moderne von jedem anderen. Denn man kann ja den "Utopismus" als eine allgemein-menschliche Konstante ansehen; "Utopien" gibt es wohl immer und überall. Auch in der Moderne werden "Utopien" nach wie vor und immer wieder entworfen; sie *leugnen* aber ihren utopischen Charakter. Sie betrachten sich selbst als grundsätzlich realisierbar. Was sie entwerfen, ist kein bloßes "Gegenbild" des tatsächlichen Zustandes der Welt; und kein Bild einer Zukunft, die so unbestimmt fern ist, daß man sie als eine Art "mythologische Zukunft" bezeichnen könnte; sondern diese Zukunft leitet sich *unmittelbar* von der Gegenwart ab. Sie ist sozusagen eine logische Fortsetzung der Gegenwart. Auf dem Wege eines notwendigen Fortschritts soll sie erreicht werden. Diese neuen Utopien weisen der Menschheit den Weg in diese Zukunft. Utopien wollen sie, wie gesagt, nicht sein. Alles andere ist Utopie, nur die jeweilige Utopie eben nicht. Darum erklärt etwa der Marxismus alles andere zum "utopischen Sozialismus", sich selbst aber zum "wissenschaftlichen".

In diesem Sinne ist der moderne Utopismus ein Sonderfall des allgemeinen modernen *Fortschrittsglaubens*. Ob man die angestrebte Zukunft sich genauer vorzustellen versucht oder nicht, ist *in diesem Sinne* zweitrangig; wichtig ist, daß man die Wirklichkeit nur in einer Zukunftsperspektive überhaupt "positiv" bewerten kann,

---

[29] *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958).* In. Paul Celan, *Der Meridian und andere Prosa.* F.a.M., 1988, S.22.

sich also mit ihr "auszusöhnen" imstande ist. "Die Fortschrittsfreudigkeit gehört, wie kaum erwähnt werden muß, mit zur Modernität des modernen Menschen, der zwar schon glaubt, die Wirklichkeit zu haben, sie aber doch vielleicht noch ein wenig wirklicher machen möchte."[30] Anders gesagt: Wirklichkeit ist ihrem Wesen nach *fortschrittlich.*

Die "wahre" Wirklichkeit *ist* nicht, haben wir gesagt, man *glaubt* nur an sie. Wäre es zu gewagt, zu behaupten, daß dieser Glaube uns abhanden gekommen ist? Der Zusammenbruch der letzten, auf der Utopie gegründeten sozialen und ideologischen Systeme spricht auf jeden Fall dafür. In diesem Sinne befinden wir uns wirklich schon in einer *Postmoderne.*[31] Die Erörterung dieser Frage gehört allerdings, und wie schon gesagt, nicht zu unseren Aufgaben.

4. Zusammenfassung und Ausblicke.

Somit haben wir, wie wir glauben, die wesentlichen Eigenschaften des modernen "Weltbildes" bzw. die Wesensbestimmungen der "Wirklichkeit" (notgedrungen knapp) umrissen, so daß eine *Zusammenfassung* nicht unangebracht scheint

1). "Wirklichkeit" als das "Weltbild der Moderne" ist eine geschichtliche Erscheinung, die sich, beginnend mit der "Aufklärung" und durch die deutlich markierte Phase der "Romantik" hindurchgehend, allmählich ausbildet, um um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur endgültigen Vorherrschaft zu kommen.

2). Das moderne Weltbild entwickelt sich aus dem vor-modernen, von der "Natur" dominierten Weltbilde. Die einheitliche "Natur" zerfällt an der Grenze zur Moderne in verschiedene, voneinander weitgehend unabhängige "Naturen", die entweder den *Gegensatz* zur Wirklichkeit (die "Romantiknatur"), oder ihren *weiten Horizont* (die "Kontrollnatur") bilden.

---

[30] J Kleinstuck, *Wirklichkeit und Realität*, a.a.O., S.73

[31] Vgl. *Utopieforschung*. Hrsg von W Voßkamp, F a.M., 1984. Insbesondere: Bd.I, S.254ff.

3). Die *primäre* Wirklichkeit ist die Wirklichkeit des Alltags, die alltägliche Wirklichkeit.

4). Diese alltägliche Wirklichkeit ist ihrem Wesen nach eine "gefallene", "niedrige" und "gemeine".

5). Sie konstituiert sich im Gegensatz zu etwas anderem (zum "Ideal" oder zu anderen "Wirklichkeiten"), behauptet sich zugleich als der "wirklichere" Teil der Wirklichkeit, letzten Endes als die Wirklichkeit schlechthin.

5). Die primär-alltägliche Wirklichkeit ist ihrem Wesen nach "zufällig". Man versucht zwar, die Gesetze der Natur in sie hineinzuprojizieren, dieser Versuch gelingt aber nie vollständig, indem die "Natur" bloß einen "weiten Horizont" der primären Wirklichkeit bildet und insofern nicht eindeutig "wirklich" ist.

6). Die primäre Wirklichkeit ist aber auch selber, in ihrer Zufälligkeit, nicht eindeutig "wirklich"; sie entbehrt der Notwendigkeit, der Fundierung .

7). Deshalb muß sie immer nach einer solchen Fundierung streben; sie ist immer zugleich Gegebenheit und Entwurf, ihr eigenes Ideal.

8). Die "positive Umwertung" der Wirklichkeit geschieht in einer Zukunftsperspektive; als ihr eigenes Ideal ist die Wirklichkeit zugleich die Utopie ihrer selbst.

Wie schon gesagt, gehen wir der Frage nach dem Ende des modernen Weltbildes nicht nach; uns interessiert vielmehr sein Anfang, seine Entstehung; wir lassen deshalb auch das ganze Problemkomplex, das mit dem Begriff der *Postmoderne* des üblichen bezeichnet wird, unerörtert. Aber eins müssen wir auf jeden Fall berücksichtigen.

Es ist nicht zu übersehen nämlich, daß seit der Jahrhundertwende, bzw. seit dem Aufkommen des "Modernismus" in seinen verschiedenen Formen, das von uns umrissene Weltbild – die "Wirklichkeit" also – *wenigstens in der Kunst* nicht mehr jene Machtstellung besitzt, die wir ihm zugeschrieben haben. Es bedarf wohl keines besonderen Nachweises, daß die Kunst des 20. Jahrhunderts *im allgemeinen* ganz andere Wege geht, als die "realistische", die "wirklichkeitsbezogene" Kunst des 19. So könnte der Endruck entstehen, daß die Zeit der Vorherrschaft der Wirklichkeit auf das 19. Jahrhundert, also, ganz allgemein gesprochen, auf die Epoche des "Realismus" zu

beschränken ist. Das wäre nun, wie wir glauben, übereilt. Dagegen spricht nicht nur der Sprachgebrauch (und zwar sowohl der allgemeine, als auch der kunst- und literaturtheoretische), in dem die Wirklichkeit ihre Schlüsselstellung keineswegs eingebüßt zu haben scheint, sondern auch, und in erster Linie, die *Wesensbestimmungen* der ("modernistischen") Kunst des 20. Jahrhunderts selbst. Wir meinen vor allem die grundsätzliche *Unpopularität* dieser Kunst. Kann sie nicht als eine Reihe von Versuchen gedeutet werden, von dem (immer noch) vorherrschenden Weltbild *abzuweichen*, wenn nicht gar ein neues zu *schaffen*? Wir wollen auf der positiven Beantwortung dieser Frage nicht bestehen, da sie ja, wie gesagt, nicht zu unserem unmittelbaren Thema gehört; wir wagen also eine bloße Hypothese. Wenn aber eine solche Hypothese einen gewissen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit erheben darf, dann läßt sich, diesen Gedankengang weiter verfolgend, sagen, daß diese immer wieder gemachten Versuche, ein anderes, alternatives "Weltbild" zu schaffen, immer wieder auch *gelingen*. Sie gelingen aber lediglich *im* jeweiligen Werk und sozusagen *innerhalb* des jeweiligen Werks. Die von der Kunst des 20. Jahrhunderts geschaffenen alternativen "Weltbilder" *gelten* mithin nur für das jeweilige Werk; ob sie eine solche anstreben oder nicht, eine *allgemeine Gültigkeit* erlangen sie kaum. Die *allgemeingültige Voraussetzung* ist dieselbe geblieben; nur die Kunst erfüllt sie nicht mehr. Daher kommt eine Art *Unbehagen* dieser Kunst gegenüber. Sie wird "irgendwie" als eine *Abweichung von der Norm* empfunden. Das (ästhetische) Massenbewußtsein ist weitgehend bei der "realistischen" Kunst des 19. Jahrhunderts, oder, sagen wir, bei seinen letzten Repräsentanten, bei Fontane oder bei Tschechow etwa, stehengeblieben. Das "Weltbild der Moderne" (die "Wirklichkeit") bleibt also auf eine paradoxe Weise erhalten, indem es immer wieder negiert wird und trotzdem das einzige *allgemeingültige Weltbild* nach wie vor ist.

ABSCHNITT II

Zur Einführung: Die Parallele

Zwei Romane, die uns in diesem Abschnitt beschäftigen werden, stehen also, haben wir gesagt, unmittelbar an der Grenze – oder unmittelbar *vor* der Grenze – zu dem modernen Weltbild, das wir als *Wirklichkeit* schlechthin bezeichnet haben. Wenn wir eine solche Behauptung wagen, postulieren wir damit eine gewisse Parallelität in der Entwicklung der russischen und der deutschen Literatur: eine Parallelität, die sich sozusagen über eine offensichtliche Zeitdifferenz hinweg verwirklicht.[1] Denn mindestens drei Jahrzehnte trennen die beiden Romane voneinander (wenn wir ab den Jahren der endgültigen Niederschrift der *Lehrjahre*, also 1794-1796, rechnen; wenn wir auch die *Theatralische Sendung* berücksichtigen, wird der zeitliche Abstand von dem in den Jahren 1823-1831 geschriebenen *Eugen Onegin* selbstverständlich noch größer); im Kontext der *gesamteuropäischen* literarischen Entwicklung gehören sie weitgehend verschiedenen Epochen an. Mehr noch: unser Ansatz widerspricht offensichtlich dem üblichen Schema von literarischen Bewegungen und Stilen (s. unten), einem Schema – um es nur auf einen Punkt zu bringen, – wonach Goethe, obwohl er viele Romantiker

[1] Ein marxistischer Autor würde hier wohl von einer "Verspätung" reden – vgl. etwa Michael Wegner, Puškin und Goethe – Über den Rang klassischer Dichter. In: M. Wegner, *Erbe und Verpflichtung. Zur internationaler Wirkung der russischen und sowjetischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Jena, 1985, – und diese "Verspätung" selbstverstandlich mit einer "Verspätung" der allgemein-historischen Entwicklung in Verbindung setzen, da wir aber die Geschichte nicht wie ein Marathonrennen zu einem vorgegebenen und allgemeingültigen Ziel ansehen wollen, huten wir uns vor Uberlegungen dieser Art

bekanntlich überlebte, grundsätzlich "vor der Romantik", Puschkin hingegen entweder "in der Romantik" (so vor allem in der westlichen Slawistik), oder (so hauptsächlich in der russischen, besonders aber in der "sowjetischen" Literaturwissenschaft), und allem voran als Verfasser des *Eugen Onegin*, schon irgendwie "nach der Romantik" steht.

Daß sich von einer solchen Parallelität trotzdem reden läßt, wird, hoffen wir, aus dem Weiteren ersichtlich; daß diese Parallelität sich nicht auf die genannten Werke beschränkt, hoffen wir im Laufe der Arbeit wenigstens andeuten zu können.

Wir postulieren dabei sozusagen zwei Zeitrechnungen: die allgemeine, oder "gesamteuropäische", Zeit und die jeweilige, oder "nationale" Zeit; wobei, wenn man etwa zwei "Zeiten" miteinander vergleicht, sich das als "gleichzeitig" erweisen kann, was es in der allgemeinen Zeit gar nicht ist.

Als allererstes läßt sich Folgendes sagen: Die *Stellung*, oder der *Standort*, der beiden Romane innerhalb der beiden Literaturen – abgesehen vorerst von unserer eigenen, nennen wir es so, "Wirklichkeitstheorie" – ist durchaus vergleichbar. Denn genau wie die *Lehrjahre* alles Nachfolgende nicht nur gewaltig beeinflußt haben, sondern – und abgesehen davon wiederum, ob man etwa den Begriff des "Bildungsromans" beibehält oder in Frage stellt – so etwas wie der Prototyp des deutschen Romans schlechthin wurden[2], so auch *Eugen Onegin*: Es ist ein Roman, der schon die wesentlichsten Themen und Motive berührt hatte, die dann die ganze russische Literatur des 19. Jahrhunderts beschäftigten, so wie denn diese Literatur immer und immer wieder auf diesen Roman sich bezog. Auf jeden Fall stehen sie beide am Anfang einer Romantradition (wobei wir für unsere Zwecke die Bedeutung des Romans für die "Entstehung der Wirklichkeit" selbstverständlich nicht vergessen dürfen). Sie haben beide den Urtypus des deutschen bzw. des russischen Romans vorgebildet. Zugleich aber, ist man fast geneigt zu sagen, repräsentieren sie den Höhepunkt der jeweiligen Tradition.

---

[2]Vgl. u.v.a. Hartmut Steinecke, "Wilhelm Meister" und die Folgen Goethes Roman und die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert. In: W. Wittkowski (Hrsg.), *Goethe im Kontext*. Tübingen, 1984. S. 94: "Der "Wilhelm Meister" ist zum einen Prototyp einer neuen Romanart, deren wesentliche Elemente mit der Bezeichnung "Bildungsroman" zu eng gefaßt sind; zum zweiten: wichtiger noch ist, daß das Werk darüber hinaus das Vorverständnis der gesamten Gattung Roman in Deutschland fast ein Jahrhundert lang entscheidend bestimmt hat". Ob man diesen entscheidenden Einfluß nur auf *ein* Jahrhundert beschränken soll, ist eine andere Frage, die wir hier nicht erörtern wollen.

Und zwar – wie könnte es angesichts ihrer soeben besprochenen Rolle anders sein? – sind das zwei Romane vom Grundtypus des modernen Romans schlechthin, d.h. Romane, die sich, in welcher Form auch immer, mit der jeweiligen Gegenwart – oder mit der *unmittelbaren* Vergangenheit – beschäftigen, diese Gegenwart literarisch zu "bewältigen" suchen, in Folge davon diese "Bewältigung der Gegenwart", dadurch aber auch diese Gegenwart selbst zum Problem werden lassen.

Durchaus vergleichbar ist auch die Stellung beider *Autoren* innerhalb der entsprechenden Literatur. Dieser Vergleich ist schon längst und mehrmals gezogen worden; schon *Varnhagen von Ense* hat sich in diesem Sinne geäußert[3]; wie *Michael Wegner* ganz richtig bemerkt, ist er in den slawistischen – nicht aber in den nicht-slawistischen – Kreisen mehr oder weniger selbstverständlich.[4] Es genügt in diesem Zusammenhang an die bekannte, wie viele seine Urteile über die russische Literatur wohl von Dmitri Mereschkowski inspirierte[5], Formel von Thomas Mann zu erinnern, Puschkin sei "der Goethe des Ostens"[6].

Es liegt auf der Hand, daß dieser Vergleich mit dem Begriff der Klassik zusammenhängt, wie problematisch – weil zu vielbedeutend, zuviel bedeutend – dieser letztere auch sein mag[7], und zwar mit der "Klassik" im – mindestens – doppelten Sinne, mit der Klassik also als einem *Wertbegriff* (im Sinne also des "National-Klassischen", "Repräsentativ-Vorbildlichen" usw.), wie auch mit der Klassik als einem *Wesensbegriff* (was, ganz allgemein gesprochen, einen, ob nun einen ausdrücklichen oder eher einen

---

[3] In "Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik", Berlin, Oktober 1838. Vgl. *Alexander Sergejewitsch Puschkin. Dargestellt von Dorothea Fetzer.* Salzburg, 1984, S. 94.

[4] Siehe M. Wegner, op. cit., u.a. S. 54-55. Siehe auch Dorothea Fetzer,"Der Goethe des Ostens". In: *Alexander Sergejewitsch Puschkin. Dargestellt von Dorothea Fetzer.* A.a.O., S. 114-120.

[5] Siehe vor allem Dmitrij Merežkovskij, *Puškin.* Zuerst in *Filosofskie tečenija v russkoj poesii.* Pod red. P. Percova, S.-Petersburg, 1896. Abgedruckt in: *Puškin v russkoj filosofskoj kritike. Konec 19 pervaja polovina 20 vv.* Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja, bibliografičeskie spravki R.A. Gal'cevoj, Moskva, 1990, S. 92-160.

[6] *Russische Anthologie* (1921). In: Th. Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Bd. 10, a.a.O., S. 594.

[7] So schreibt z.B. *M. Wegner*, nachdem er einige andere Vergleichsansätze besprochen und kritisiert hat: "Produktiv hingegen scheint uns ein Vergleich zu sein, der zu ergründen trachtet, in welcher Weise zentrale Fragen des dichterischen Gesamtwerks beider Dichter eine Geistesverwandtschaft aufweisen, ein Vergleich also, der nach dem Standort, nach dem Platz und nach dem Rang beider Dichter im nationalliterarischen Prozeß fragt. Produktiv schiene uns – mit anderen Worten gesagt – die komparatistisch angelegte Frage nach der Klassizität der gedanklichen und künstlerischen Gesamtleistung dieser beiden Repräsentanten der russischen und deutschen Nationalliteratur." A.a.O., S. 45.

"inneren" Bezug zur Antike zu bedeuten hat).* Sowohl über Goethe, als auch über Puschkin gibt es genug Äußerungen und Ausführungen, die wiederum sowohl in die eine, als auch in die andere Richtung gehen (und die, am Rande bemerkt, fast immer die Gefahr laufen, einer gewissen Pathetik zu verfallen); glücklicherweise brauchen wir für unsere besondere Fragestellung uns nicht in diese Problematik zu vertiefen – genau so wenig wie wir uns mit der immer sehr schwierigen und nicht immer ergiebigen Begriffsbestimmung des Klassischen überhaupt (wie übrigens auch des Romantischen) zu quälen haben.

Wichtig ist für uns auf jeden Fall, daß man diesen Standort als eine *Grenzlage* bestimmen kann. Daß *Goethe* irgendwie "an der Grenze zur Moderne" steht, ist wohl allgemein empfunden und bedarf keines Kommentars. Ähnlich und doch etwas anders sieht es im Falle Puschkins aus – die soeben erwähnte Zeitdifferenz spielt hier wohl eine entscheidende Rolle. Wie schon angedeutet, erscheint hier der Begriff der Romantik als eine Art Störenfried, der einen direkten Vergleich verhindert – oder mindestens erschwert. Auf jeden Fall ist es – auch für unsere Zwecke – wichtig, daß die Romantik (als eine gesamteuropäische Erscheinung) zur Zeit der Verfassung von *Eugen Onegin* in vollem Schwung war, wenn nicht schon zu ihrem Ende neigte, denn, wie bekannt und wie wir später auch sehen werden, werden viele spezifisch "romantische" Motive und Themen in *Eugen Onegin* – z.T. parodistisch – behandelt. Hinzu kommt natürlich, daß man die früheren Werke Puschkins (vor allem die sogenannten "südlichen Poeme") des öfteren, und zwar sich auf seine eigenen Äußerungen, sowie auf den zeitgenössischen Sprachgebrauch stützend, als "romantisch" zu bezeichnend pflegt. Dadurch gerät man in zusätzliche Schwierigkeiten, sobald man die Spezifik des "späteren" Schaffens Puschkins (inklusive *Onegin*, den man übrigens nicht ohne Vorbehalte zu der späteren Periode rechnen kann) – wie übrigens auch, wenn nicht vor allem, die Spezifik der *Gesamterscheinung Puschkin* – zu verstehen und zu bestimmen sucht. Die sowjetische Literaturwissenschaft rettete sich bekanntlich aus dieser Lage, indem sie in dem *Onegin*, sowie in der späteren Prosa Puschkins, den Anfang dessen sah, was sie als "Realismus" zu bezeichnen pflegte, was wiederum nicht ganz

* Zu dieser Unterscheidung vgl z B Kurt Herbert Halbach, *Zu Begriff und Wesen der Klassik. Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider.* Tubingen, 1948 Abgedruckt in *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen.* Hrsg von H O Burger, Darmstadt, 1979

unbegründet ist, der Spezifik dieses Schaffens aber, jener Grenzlage, die es sowohl von dem Vorhergehenden, aber auch, und nicht weniger entschieden, von dem Nachkommenden trennt, nicht genug Rechnung trägt. Eher, wie schon gesagt – wenigstens was die "Gesamterscheinung" angeht – kann das der Begriff der Klassik, bzw. der "Hochklassik" tun, so daß wir, wenn wir bei dieser Problematik *blieben*, zu dem paradoxen Ergebnis kommen müßten, daß russische "Hochklassik" eigentlich *nach der Romantik* kommt.

Wie dem auch sei: Die Tatsache, daß Puschkin von der späteren Entwicklung durch eine bestimmte Zäsur getrennt ist, wird, ungeachtet aller Probleme, die sich aus dem Ineinanderspielen all dieser, höchst verschwommenen, Zeit- und Stilbegriffen ergeben mögen, nicht weniger allgemein empfunden, wurde übrigens schon von den Zeitgenossen gespürt – wofür die berühmte, noch von Belinskij stammende Unterscheidung zwischen der "Puschkinschen" und der "Gogolschen" Periode der russischen Literatur Zeugnis ablegt.[9]

Diese Unterscheidung, die ausgerechnet die uns beschäftigende Zäsur thematisiert, ist für uns *ipso facto* überaus wichtig – und auf diese Unterscheidung, die ihm wiederum durch Mereschkowski vermittelt wurde, greift auch Thomas Mann zurück, und zwar an eben der Stelle (in dem Aufsatz "Russische Anthologie" aus dem Jahre 1921), wo das bekannte Wort vom "Goethe des Ostens" fällt. Zusammenhängend lautet die Stelle folgendermaßen:

> Historisch und vor-modern mutet im Grunde nur Puschkin uns an, – der Goethe des Ostens. Er bildet eine Sphäre für sich, eine sinnlich strahlende, eine naive, heitere und poetische Sphäre. Mit Gogol setzt aber sofort das ein, was Mereschkowski die "Kritik" oder den "Übergang vom unbewußten Schaffen zum schöpferischen Bewußtsein" nennt und was ihm zwar das Ende der Poesie im Puschkin'schen Sinn, aber

[9] Ähnlich sieht es *M. Wegner*: "Wenn auch – wie schon gesagt – in Rußland die Zeitrechnung aufgrund der verspäteten historischen Entwicklung eine andere sein mußte, so ist Puškins Platz in diesem gesamteuropäischen Prozeß dadurch bestimmt, daß er in der Geschichte der literarischen Bewegungen nach der Aufklärung, aber noch vor dem kritischen Realismus in Rußland liegt. Zeitgenössische russische Literaturkritiker, so etwa Belinskij, haben diesen Standort Puškins in der russischen Literaturgeschichte dadurch markiert, daß sie von der Puškinschen Periode und der Gogolschen Periode der russischen Literatur sprachen, womit bei allen fließenden Übergängen bestimmte Zäsuren, bestimmte Grenzen gezogen wurden. Es sei in diesem Zusammenhang an eine gewisse Parallelität für die gesellschaftlich-historische und künstlerische Situation in Deutschland erinnert, die Heinrich Heine anspricht, wenn er mit Goethes Tod das Ende der Kunstperiode bezeichnet und damit ebenfalls eine Zäsur markiert, die etwas Neues für das geistige und literarische Leben in Deutschland bedeutet." A.a.O., S. 48

> zugleich den Anfang von etwas Neuem, sehr Zukünftigen bedeutet. Mit einem Wort, von Gogol an ist die russische Literatur modern.[10]

Wir brauchen hier wohl nicht auf die Vokabeln "modern" bzw. "vor-modern" aufmerksam zu machen; nach allem schon Gesagten leuchten sie ein; das Wort "naiv" ist für uns hier eher interessant. Denn: Achtzehn Jahre später, in dem in unserem ersten Teil schon zitierten Aufsatz "Die Kunst des Romans" (1939), setzt nun Thomas Mann diese Unterscheidung in Verbindung mit der Schillerschen Unterscheidung zwischen der "naiven" und der "sentimentalischen" Dichtung – und zwar im Hinblick auf die *Lehrjahre*, was für uns besonders wertvoll ist. Wir erlauben uns noch ein Zitat:

> Und wieder einmal gedenke ich dessen, was der russische Philosoph Dmitri Mereschkowski gelegentlich Puschkins und Gogols von der Ablösung der reinen "Poesie" durch die "Kritik" sagte, dem "Übergang vom unbewußten Schaffen zum *schöpferischen Bewußtsein*". Es handelt sich da um denselben Gegensatz, den Schiller in seinem berühmten Essay auf die Formel des "Naiven" und des "Sentimentalischen" bringt. Was Mereschkowski bei Gogol "die Kritik" oder "das schöpferische Bewußtsein" nennt, und was ihm im Vergleich mit dem "unbewußten Schaffen" Puschkins als das Modernere, Zukünftige erscheint, ist genau das, was Schiller unter dem "Sentimentalischen" im Gegensatz zum "Naiven" versteht, indem er ebenfalls das Sentimentalische, das Schöpfertum des Bewußtseins und der Kritik für die neuere, modernere Entwicklungsstufe erklärt. (A.a.O., S. 359).

Und zu dieser neueren, moderneren Entwicklungsstufe rechnet Thomas Mann offensichtlich (das geht aus dem Zusammenhang ganz eindeutig hervor) auch die *Lehrjahre*. Aber die Rechnung geht u.E. nicht *ganz* auf. Denn die *Lehrjahre* sind ja schließlich nicht von irgend jemand, sondern ausgerechnet von Goethe verfaßt, von jenem Goethe, den wir ja auch, wie soeben gezeigt, als mehr oder weniger "vor-modern", als "eine Sphäre für sich, eine sinnlich strahlende, eine naive, heitere und poetische Sphäre" bildend empfinden (daß diese Formulierungen im Falle Goethes sofort Einschränkungen bedürfen, braucht uns nicht zu stören; im Falle Puschkins bedürfen sie ihrer nicht minder); und die Schillersche Unterscheidung des "Sentimentalischen" und "Naiven" war ja bekanntlich eine Art Selbstbestimmung und -behauptung gegenüber Goethe, wobei er den Goethe eben als einen "naiven", sich selbst

[10] Thomas Mann, a.a.O.

hingegen als einen "sentimentalischen" Dichter auffaßte: – und dann haben wir folgende Rechnung. Auf einer Seite haben wir Puschkin und Goethe als zwei "naive" Dichter (oder – um mit Mereschkowski zu sprechen – zwei Vertreter der "Poesie"), auf der anderen Schiller (erst recht die Romantiker) und Gogol als "sentimentalische" Dichter (Vertreter der "Kritik"). Somit wären die Grundlinien gezogen und die Hauptunterscheidungen gemacht. Aber – und hier beginnt zugleich das Paradoxe und unsere spezifische Problematik – diese beiden "naiven" Dichter versuchen sich nun im *Roman* (ob in Prosa oder in Versen, das spielt für uns *jetzt* keine entscheidende Rolle) – in einer Gattung also – hier hat Thomas Mann selbstverständlich vollkommen Recht – die eben das "Neue", "Moderne", "Sentimentalisch-Kritische" repräsentiert und verkörpert. Sie dringen sozusagen in ein fremdes Terrain vor; sie behandeln das "Sentimentalische" "naiv"; sie versuchen dem "Kritischen" mit "poetischen" Mitteln beizukommen.

Das sah übrigens Schiller selber ganz deutlich. Es sei in diesem Zusammenhang an jene Stelle aus seinem berühmten Traktat erinnert, wo er ausgerechnet die uns jetzt interessierende Möglichkeit (also, in Schillers Worten: "wie der naive Dichtergeist mit einem sentimentalischen Stoff verfährt"[11]) bespricht – und dabei auf *Werther*, aber auch, ohne sie zu nennen, auf die *Lehrjahre* Bezug nimmt.[12] "Völlig neu und von einer ganz eigenen Schwierigkeit scheint diese Aufgabe zu sein, da in der alten und naiven Welt ein solcher *Stoff* sich nicht vorfand, in der neuen aber der *Dichter* dazu fehlen möchte. Dennoch hat sich das Genie auch diese Aufgabe gemacht und auf eine bewundernswürdig glückliche Weise aufgelöst." (Ebd.) So Schiller. Und erst in dieser Perspektive, glauben wir, wird die Eigentümlichkeit beider Romane sichtbar.

Das wäre dann also so etwas wie eine allgemeine, also noch zu konkretisierende, und zwar in Hinblick auf die im ersten Teil entworfene Problematik zu konkretisierende Bestimmung der schon mehrmals erwähnten Grenzlage, die unsere beiden Romane einnehmen: ein Zusammenspiel des Modernen und des Vor-Modernen, des "Naiven"

---

[11] *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a.a.O., S. 760.

[12] Ähnlich in dem Brief an Goethe von 20.10.1797: "Die Form des "Meisters", wie uberhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes .. Weil es aber ein echt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente und in dieser Form die poetischen Zustande ausdruckte, so entsteht ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung .. "

und des "Sentimentalischen", eines "naiven Dichtergeistes" und eines "sentimentalischen Stoffes" – bzw. eines grundsätzlich "modernen Genres".[13]

Aber auch die Romane selber – trotz offensichtlicher Unterschiede – zeigen, in mancher Hinsicht, erstaunliche Ähnlichkeiten. Wir wollen natürlich diese Unterschiede keineswegs zurückdrängen. Es versteht sich von selbst, daß wir es hier mit zwei Werken zu tun haben, die – in der allgemeiner Zeit – ganz verschiedenen Epochen angehören, die, weiter, "inhaltlich" kaum Parallelen aufweisen, die auch "formal" von Grund aus verschieden sind usw., so daß ein "direkter" Vergleich uns kaum möglich scheint. Man kann diese Werke nur miteinander vergleichen, indem man sie miteinander – nicht vergleicht. Um so frappierender sind die Ähnlichkeiten. Sie können zufällig erscheinen. Vielleicht lohnt es sich trotzdem, sie kurz hervorzuheben; vielleicht ist es doch nicht *ganz* zufällig, daß am Anfang von zwei Romantraditionen zwei Werke stehen, deren *allgemeine Charakteristika* sich dermaßen ähneln.

Wir brauchen diese Charakteristika für unsere besonderen Zwecke; andererseits wird es vorerst wohl reichen, wenn wir sie jetzt nur kurz besprechen; viele von den jetzt angesprochenen Themen werden im Laufe der Arbeit neu auftauchen.

Das treffendste Wort über die *Lehrjahre* hat wohl Goethe selbst geprägt, wenn er den Roman – und zwar mehrmals – "die inkalkulabelste Produktion" nannte.[14] Nicht zuletzt deshalb zieht es immer und immer wieder die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler zu sich. Genau wie *Eugen Onegin* – diese Formel werden wir jetzt wohl mehrmals wiederholen müssen – läßt es sich durch keine Interpretation erschöpfen, was natürlich eine Eigenschaft jedes Kunstwerkes ist[15], in diesen beiden

---

[13] Eine andere Frage ist es, ob man diese Begriffe des "Naiven" und "Sentimentalischen" noch *unmittelbar und ganz im Ernst*, das heißt als inhaltlich erfüllte Begriffe gebrauchen kann, und welchen Inhalt man in diesem Falle in sie hineinlegen will; für unsere Zwecke genügt es, sie in Anführungszeichen zu gebrauchen, als eine mögliche Bezeichnung, wenn nicht eine Abbreviatur, der uns allein interessierenden Grenzlage

[14] "Es bleibt [...] dieses eine der inkalkulabelsten Produktionen, mag man sie im ganzen oder in ihren Teilen betrachten; ja um sie zu beurteilen, fehlt mir beinahe selbst der Maßstab " *(Tag- und Jahreshefte für das Jahr 1796*, FA 18, 278*)*. Dasselbe im Gespräch mit Eckermann von 18.1.1825 "Es gehört dieses Werk übrigens zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches, mannichfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist." Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Berlin und Weimar, 1982, S.122

[15] Das sagt ja auch – und zwar mehrmals – Goethe selber, es genügt nur an das berühmte Zitat aus seinem Aufsatz "Über Laokoon" zu erinnern "Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für

Fällen aber irgendwie in einem besonderen Maße zuzutreffen scheint. Daher kommt auch die viel besprochene Vielfalt der möglichen Interpretationen – wobei man immer und immer versucht, so etwas wie einen "einheitlichen Sinn" ("a unifying sense" – R.Jakobson) – oder eine "Hauptidee", wie Schiller es nennt – beider Werke zu finden, und immer und immer wieder sich von ihnen überrumpelt fühlt.[16] Das ist das, was man das *Offene* dieser Werke nennen könnte.

Und zwar kann man dieses Offene in zweierlei Hinsicht interpretieren. Erstens (beginnen wir mit dem weniger Wichtigen) haben wir in beiden Fällen mit einem mehr oder weniger (bei *Eugen Onegin* mehr, bei den *Lehrjahren* weniger) offenen *Ende* zu tun, mit einem Ende also, das – drücken wir es vielleicht so aus – von dem Leser des entsprechenden Buches nicht so sehr als ein Punkt, sondern vielmehr als ein Fragezeichen empfunden wird. Denn auf zu viele Fragen fehlt eben die Antwort, was im Falle der *Lehrjahre* bekanntlich zur Forderung nach mehr Klarheit seitens Schiller, etwa in den Briefen vom 8.7.1796 und 9.7.1796, also noch in der Entstehungsphase des Romans, führte, worauf wiederum Goethe mit einer "allgemeinen Beichte" (9.7.1796) antwortet, wo u.a. das berühmte Wort von "einem gewissen realistischen Tic" fällt und wo es dann auch heißt:

> Es ist keine Frage, daß die scheinbaren, von mir ausgesprochenen Resultate viel beschränkter sind als der Inhalt des Werks, und ich komme mir vor wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen über einander

---

unsern Verstand immer unendlich es wird angeschaut, empfunden, es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden" HA, 12, 56.

[16] Was die *Lehrjahre* angeht, siehe z.B. Hans Eichner, *Zur Deutung von "Wilhelm Meisters Lehrjahren"*. „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts", 1966, insbesondere S. 165. Oder auch. Hans-Egon Hass, *Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Benno von Wiese (Hrsg.), *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Bd 1, Düsseldorf, 1963, S. 132 ff. An vielen Stellen seiner zusammenfassenden Arbeit zur Rezeptiongeschichte der *Lehr- und Wanderjahre* (*"Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen*. Assen, 1971) äußert sich auch *Klaus F.Gille* in diesem Sinne. Für den *Eugen Onegin* z.B. Ju.M.Lotman, Die künstlerische Struktur von "Eugen Onegin" In: Ders., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kr./Ts., 1974 Insbesondere S. 195 Sehr schön drückt das *Roman Jakobson* aus: "If we realize, as did the attentive Dobroljubov, that Puškin did not introduce a unifying sense into his images, we shall comprehend the futility of the endless arguments about how to interpret the multiplicity of meanings of his novel epistemologically – as a wealth of content or as a lack of content – and how to evaluate it ethically – as a moral lesson or as a proffesion of amorality We shall comprehend how it is possible that *Eugene Onegin* is a manifestation of powerless despair for one outstanding author and an expression of profound epicureanism for another and how it is possible that such contradictory judgements about the title hero as Belinskij's eulogy and Pisarev's censure can occur." Roman Jakobson, Marginal Notes on *Eugene Onegin*. In. R.J., *Puškin and His Sculptural Myth*. The Hague, Paris, 1975, S. 54-55

gestellt, endlich mutwillig selbst Additionsfehler machte, um die letzte Summe, aus Gott weiß was für einer Grille, zu verringern.'[17]

Hierher gehören natürlich auch jene "Verzahnungen", von denen Goethe im Brief an Schiller von 12 Juli 1796 spricht und die den Roman mit einer möglichen Fortsetzung verbinden müssen.

Im Falle *Onegins* ist es noch frappierender. Denn Puschkin unternimmt überhaupt keinen Versuch, seinen Roman in einer üblichen Weise abzuschließen (was Goethe immerhin macht: Wilhelms Heirat mit Natalie, wie auch seine Integration, oder sein Sich-Verlieren, je nachdem, wie man es nimmt, im Kreise der Turm-Gesellschaft, sind ja schließlich eindeutige Signale eines Romanschlusses), sondern bricht es bewußt und rasch ab, was bekanntlich viele seiner Zeitgenossen in Erstaunen versetzte (vgl. dazu sein Fragment aus dem Jahre 1835 *V moi osennije dosugi* ["In meinen herbstlichen Mußetagen"][18], in dem er, an die staunende "Freunde" sich wendend, die Möglichkeit einer Fortsetzung ironisch erwägt:

Ihr sagt zu Recht,
Daß es sonderbar, ja sogar unhöflich ist
Einen Roman abzubrechen, ohne ihn zu beenden,
Nachdem man ihn schon in den Druck gegeben hat,
Daß man seinen Helden irgendwie verheiraten,
Oder wenigstens umbringen,
Und auch andere Personen, nachdem man sie alle untergebracht
Und ihnen eine freundliche Verbeugung gemacht hat,
Aus dem Labyrinth hinausführen muß.)[19]

Aber nicht nur das Ende bleibt rätselhaft, sondern – zweitens – beide Romane erscheinen vor uns als *nach allen Seiten offen*. Sie weisen aus sich selbst hinaus; sie fallen mit sich selbst nicht zusammen. Das heißt also, sie haben beide einen symbolischen Charakter. "Es mache ihm Freude und Beruhigung zu finden, daß der

---

[17] HA, Bd.7, S.644

[18] Puschkin, Bd.3, S.323. Puschkin (außer *Onegin*) wird durchgehend nach der Ausgabe zitiert A.S Puškin *Polnoje sobranije sočinenij v desjati tomach*. Izdanie četvertoe. "Nauka", Leningrad, 1977-1979.

[19] Vgl. Lotman, op.cit., S.194: ""Einen Roman ohne Ende abzubrechen": das ist ein bewußtes kunstlerisches Prinzip. Ein Roman "mit Ende" ("verheiraten", "umbringen") gibt ein endliches Modell des unendlichen Lebens. Puškin konstruiert bewußt den Text als einen solchen, der eben dieses der Unabgeschlossenheit wiederherstellt" Siehe auch: J.N Tynjanov, O komposicii "Evgenija Onegina". In J.N.T., *Poetika, istorija literatury, kino*. Moskva, 1977.

ganze Roman durchaus symbolisch sei, daß hinter den vorgeschobenen Personen durchaus etwas Allgemeineres, Höheres verborgen liege", so gibt Kanzler von Müller eine spätere Bemerkungen Goethes wieder.[20] Immer wieder hat man den Eindruck, daß es in Wahrheit um etwas anderes geht, als das, worum es geht. Das macht denn auch eine "symbolische", oder, wenn man will, eine "esoterische" Deutung des Romans nahezu unentbehrlich, die aber – um vorzugreifen – und das ist eben jene "Offenheit", von der wir jetzt reden -, eine "exoterische" keineswegs ausschließt, sondern nur neben dieser letzteren sich behaupten kann.[21] Auch die schon erwähnte Auseinandersetzung zwischen Goethe und Schiller anläßlich der letzten Bücher des Romans kann durchaus in diesem Sinne interpretiert werden, denn das, was Schiller seine "Grille mit etwas deutlicher Pronunziation der Hauptidee" nennt (im Brief vom 19. 10. 1796), bezieht sich schließlich, obwohl eventuelle Veränderungen aus rein technischen Gründen nur den letzten zwei Büchern gelten konnten, auf das Ganze – aus dem einfachen Grunde, versteht sich, daß, wäre diese "Hauptidee" am Ende des Romans deutlicher ausgesprochen, auch das Ganze dadurch entschieden verändert wäre, – genau wie die eher ausweichenden Antworten Goethes sowohl den Schluß, als auch das Ganze treffen[22]. Nun ist eine solche "Hauptidee" in den *Lehrjahren*, wie schon gesagt, kaum vorhanden; höchstens schimmert etwas "Ideeähnliches" durch die Gestalten und Begebenheiten durch.[23]

Ist es nicht der Grund dafür, fragt man sich, oder mindestens einer der Gründe dafür, daß auch die Gestalten beider Romane nicht unbedingt mit sich selbst zusammenfallen?

---

[20] Aufzeichnung von 22 Januar 1821, zit. nach *HA, S. 619*. (Im folgenden zitieren wir sowohl den Text der *Lehrjahre*, als auch einige zeitgenössische Urteile über den Roman und Goethes eigene Äußerungen immer nach der "Hamburger Ausgabe", wenn kein Band angegeben ist, handelt es sich um Band 7, in dem sich die *Lehrjahre* befinden). Vgl. dazu u.a. Marcel Brion, *L'Allemagne romantique. Le voyage initiatique*. Bd. 2, Paris, 1978, S. 129.. "La grande lecon donnée par Goethe, tour à tour voilée et dégagée, en ce qui concerne le théâtre aussi bien que qu'au cours des autres aventures du voyage, veut que les êtres et les événements soient à la fois autres que ce qu'ils sont et tout à fait ce qu'ils sont. D'où l'atmosphère de mystère qui enveloppe faits et gens."

[21] Siehe dazu u.a.: Heinz Schlaffer, *Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen*. „Goethe-Jahrbuch" 95 (1978).

[22] Vgl. Gille, op. cit., S.23: "Mit Goethes Äußerung über seinen "realistischen Tic" haben wir nun endlich das Stichwort, das formelhaft das Verfahren Goethes kennzeichnet, den Leser fortwährend zu vexieren und eine scheinbar eindeutige Aussage sofort zu relativieren."

[23] Vgl. Wolfgang Baumgart, *Wachstum und Idee. Schillers Anteil an Goethes "Wilhelm Meister"*. „Zeitschrift für deutsche Philologie",1951/1952. U.a.: "Der "Wilhelm Meister" ist in seinem Wesen ein organisch entstandenes Kunstwerk, die künstlerisch autonome Schau eines Weltbildes mit eigenem Sinngehalt, aber weder ein Bild ohne Idee noch die Exemplifikation einer Idee." S.21.

Sie scheinen eben "vorgeschoben" zu sein (so Goethe) – oder sie geraten plötzlich ins Schwanken und verlieren ihre festen Umrisse. Das letztere charakterisiert insbesondere den *Eugen Onegin*, wo bekanntlich die (z.T. offensichtlichen, z.T. verdeckten) *Widersprüche* eine konstituierende Rolle spielen.[24] So – um vorerst nur ein, dafür aber das berühmteste Beispiel zu nennen – verändert sich Eugen selber auf eine radikale Weise schon innerhalb des ersten Kapitels: von einem mondänen Taugenichts zu einem romantisch "enttäuschten" Helden, dem eine bestimmte Tiefe der Gedanken und "Leidenschaften" ausdrücklich zugesprochen wird, so daß seine Gestalt sich der Gestalt des Autors annähern und er als sein ebenbürtiger Freund erscheinen kann. Veränderungen dieser Art finden immer und immer wieder statt; sie betreffen nicht nur Eugen, sondern auch Tatjana, nicht zuletzt auch den "Autor", den viele Forscher – u.E. vollkommen zu Recht – als die dritte "Hauptfigur" des Romans zu betrachten pflegen.

Das alles (bzw. diese doppelte Offenheit) macht aber mindestens zwei Sachen unmöglich. Unmöglich macht es erstens – das haben wir schon angedeutet – die Antwort auf die Frage nach dem "einheitlichen Sinn" beider Romane. Hat nun Wilhelm eine vollkommene Bildung erlangt oder nicht? War vielleicht die von ihm erlangte Bildung nur eine Ausbildung zu praktischen Zwecken? War überhaupt sein Weg eine Steigung oder ein Niedergang? Was ist es nun mit Eugen? War er nur ein mondäner Taugenichts oder eine tiefe Natur? War er vielleicht wirklich nur eine "Parodie"? Steht er am Ende verwandelt? Was bedeutet nun wirklich Tatjanas Treue zu ihrem Gatten? usw. Auf alle diese Fragen gibt es keine, wenigstens keine endgültige Antwort – wird es wohl nie eine geben. Zweitens wird es unmöglich – schon hier also muß das Schlüsselwort "Ironie" fallen – *das alles ganz ernst zu nehmen.* Wenn ein Buch über sich selbst hinausweist, wenn seine Figuren mit sich selbst nicht zusammenfallen, wenn man immer den Eindruck hat, daß es sich um etwas anderes handelt, dann rückt auch die in diesem Buch *ausgesprochene* Problematik, bzw. die die Helden dieses Buches beschäftigende Problematik, in ein ganz besonderes Licht. Man kann nicht umhin, man gewinnt im Laufe der Lektüre einen Abstand nicht nur zu den Helden und zu der

[24] Dieses Problem ist in der Forschung ausführlich ausgearbeitet worden. Außer schon erwähnten Aufsätzen von R.Jakobson und J.Lotman, siehe z.B. eine sehr aufschlußreiche Arbeit: A.Čudakov, Struktura personaža y Puškina. In: *Sbornik statej k semidesjatiletiju professora Y.M.Lotmana.* Tartu, 1982.

Handlung, sondern auch zu dem, was man "die innere Handlung" nennen könnte, zu den (mehr oder weniger "allgemeinen") Fragen, die diese Helden beschäftigen und über die sie etwa miteinander sprechen, so wie auch zu den Begriffen, in denen sie darüber sprechen, darüber nachdenken. Das wird für uns später wichtig. Aber – um es schon jetzt anzudeuten – erst in diesem Lichte, glauben wir, kann man z.B. sich mit der so viel besprochenen – vielleicht zuviel besprochenen – Bildungsproblematik der *Lehrjahre* auseinandersetzen.

Das hat in beiden Fällen, unter anderem, einen zunächst einfach scheinenden Grund. Beide Romane sind nämlich nicht "aus einem Guß"; ihre *Einheit* konstituiert sich auf eine kompliziertere Weise. Die Zeit des Schreibens wird in beiden Fällen zu einem konstituierenden Moment des Geschriebenen. Ursprüngliche Pläne schimmern durch die Endresultate durch, spätere Fassungen setzen sich von den früheren ab. So ist die Umarbeitung eines "Theater-" in einen "Bildungsroman" für das Verständnis der *Lehrjahre* von grundsätzlicher Bedeutung, wie etwa auch die Tatsache, daß für die endgültige Fassung der ersten fünf Bücher dieses Romans die "Theatralische Sendung" als Vorlage diente, während die letzten drei keine solche gehabt haben. Mehr noch: Wir werden versuchen zu zeigen, daß der eigentliche, der "spannungsbildende" und in diesem Sinne "konstruktive" Widerspruch der *Lehrjahre* eben der Widerspruch zwischen den ersten fünf und den letzten zwei Teilen ist. So reflektiert ja auch *Eugen Onegin*, was die Gestaltung der Handlung und der Helden, einschließlich des "Autors", aber auch die allgemeine "Stimmung" des Romans angeht, die Zeit seines Schreibens, wechselnde Ansichten Puschkins, wie auch die, in diesen Jahren sich rasch verändernde, gesellschaftliche und kulturelle Lage in Rußland.[25] Natürlich war es (nachträglich) möglich, die Widersprüche auszugleichen[26]; wichtig ist, daß – zum mindesten – Puschkin sie nicht ausgleichen wollte ("Ich habe das alles genau

[25] "The poet's age increased along with Onegin's chapters about squandered, vanishing youth. The course of his life became the dynamics of his work; the change in the writer's views on life caused inconsistencies between separate sections of the novel and enhanced its vitality. The alternation of different points of view on one and the same thing perfectly accords with Puškin's poetics, and thus Belinskij's shrewd paradox proves to be true: the very defects of *Eugene Onegin* constitute its great asset." Jakobson, op. cit., S.54. Siehe auch und insbesondere J.M.Lotman, K evolucii postroenija charakterov v romane "Evgenij Onegin". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, t.3, Moskva-Leningrad, 1960.

[26] Čudakov, op. cit., S. 201-202

durchgesehen: es stecken viele Widersprüche darin, doch will ich sie nicht beseitigen." *I, 60; S.32*[27]).

Daß das alles unter dem Begriff der *Ironie* zusammengefaßt werden kann, liegt auf der Hand[28] In den *Lehrjahren* ist das Ironische eher verdeckt[29], in *Onegin* tritt es hervor mit aller Deutlichkeit; in beiden Fällen ist die Ironie nicht nur, um mit Hans-Egon Hass zu sprechen, "das geistig-heitere Medium, in dem Welt und Gestalten verwandelt, aus der Begrenztheit ihres Wesens und ihres Schicksales herausgehoben werden"[30], sondern liegt sozusagen der gesamten *Erzählstruktur* zugrunde[31]. Denn in dem ganzen Durcheinander dargebrachter und geschilderter (geistiger, ethischer, gesellschaftlicher und welcher auch immer) Positionen, Ansichten und Meinungen ist eine "Position des Autors" kaum feststellbar; der Autor in beiden Fällen entzieht sich einer endgültigen Festlegung, verschreibt sich keiner der sich jeweils anbietenden Lösungen, hält sich in einer eigentümlichen Schwebe[32]. Hinzu tritt – in *Eugen Onegin* ein *literarisches* Spiel ohnegleichen. Denn hier stoßen nicht nur – vielleicht sogar nicht so sehr – Positionen und Ansichten der handelnden Personen aufeinander, als vielmehr – wenn nicht vor allem – *literarische* Positionen, poetische "Stilen", und zwar Positionen, zwar Stilen, die nur zu einem geringen Teil durch die Positionen der Helden (etwa durch den poetischen Stil Lenskijs) repräsentiert werden, sondern innerhalb, und als organisierende Bestandteile, eines "Gesamtvortrags" auftauchen, einer poetischen "Rede", die sie alle

---

[27] Außer speziell besprochenen Fällen, wird *Eugen Onegin* nach der deutschen Übersetzung von K Borowsky zitiert Alexander Puschkin, *Eugen Onegin. Ein Roman in Versen.* Übersetzung und Nachwort von Kay Borowsky Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1979 Die erste (römische) Zahl bedeutet immer das Kapitel, die zweite (arabische) die Strophe Diese Übersetzung ist wohl die einzige – auf jeden Fall, die einzige uns bekannte, – die sich für unsere Zwecke überhaupt eignet, da sie, unter Verzicht auf Reime, möglichst sinn- und wortgetreu zu bleiben trachtet Sie ist also nach denselben Prinzipien zustande gebracht, wie die inzwischen schon klassische englische Übersetzung von V Nabokov, die wir unter Umständen auch benutzen *Eugene Onegin. A novel in verse by Alexandr Pushkin.* Translated from the russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov, V 1-4 Routledge & Kegan Paul London, 1964 Als russische Vorlage dient die schon erwähnte zehnbändige Akademie-Ausgabe *Onegin* befindet sich im fünften Band

[28] Zum Begriff der Ironie in den *Lehrjahren* siehe insbesondere Hass, op. cit., vor allem S. 134-136, auch Gille, op cit., z B S. 15-23 Was den *Onegin* angeht, so gehört dieser Begriff in einem solchen Maße zum Gemeingut der Forschung, daß es uns kaum nötig scheint, auf besondere Werke hinzuweisen

[29] Hass, op cit, S. 136

[30] Op cit., S 135

[31] Vgl wiederum Hass, op. cit., S. 134

[32] Sehr treffend spricht Klaus F Gille von "perspektivischen Stellen des Romans, in denen aus der Sicht einer Person geurteilt wird, und die deshalb keineswegs als objektive Aussagen aufzufassen sind Das Schillernde und Vieldeutige dieses Romans beruht zu einem guten Teil auf dieser Technik " Gille, op cit., S 15

in sich einschließt und über sie alle hinauswächst, so daß "der eigentliche Stil" des Autors genauso unauffindbar wird, wie etwa seine Ansichten über die auf die "außerpoetische" "Realität" bezogenen Fragen.[33] Einerseits ... andererseits ...: diese rhetorische Figur werden wir im Laufe unserer Arbeit wohl mehrmals verwenden müssen.

Dieser Schwebestellung des jeweiligen Autors innerhalb des jeweiligen Werks entspricht nun (glauben wir) die Schwebestellung (die Grenzstellung) des Werks selber. Und das führt uns zu unserer eigenen Problematik zurück.

Denn unser besonderes Ziel ist es ja, diese Stellung unserer beiden Werke an der Grenze zu dem modernen Weltbild (das wir als "Wirklichkeit" bezeichnet haben) uns näher anzusehen. Die Frage lautet also folgendermaßen: Gibt es schon "Wirklichkeit" – in dem im ersten Teil dargelegten Sinne – in diesen beiden Werken und wenn ja, in welchem Maße und welche Rolle spielt sie dort? In den folgenden Kapitel begeben wir uns sozusagen auf die Suche nach dieser Wirklichkeit, wie auch nach dem, was als Gegengewicht zu ihr interpretiert werden kann.

---

[33] Vgl. dazu u.a. J.M.Lotman, *Die künstlerische Struktur von "Eugen Onegin"*, a.a.O. Siehe auch L.N.Štilman, Problemy literaturnych žanrov i tradicij v "Evgenii Onegine" Puškina. K voprosu perechoda ot romantisma k realismu. In: *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavicists, Moscow, September 1958*. Mouton & Co, 'S-Gravenhage, 1958.

TEIL 2: "WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE"

Kapitel 1: Die "Welt"

1. Allgemeines.

Kehren wir zu unserer ursprünglichen Frage zurück: Wo spielt sich eigentlich die Handlung der "Wilhelm Meisters Lehrjahre" ab? Wie schon angedeutet und um es vorerst rein negativ auszudrücken: Einerseits ist es keine "imaginäre" – und als eine solche der "wirklichen" notwendigerweise gegenübergestellte – Welt, andererseits eben keine (oder – um vorsichtig zu sein – kaum eine) "wirkliche" im Sinne des späteren "Realismus".

Daß es keine "phantastische" Welt ist, liegt auf der Hand und bedarf keiner ausführlichen Erläuterung (nur in den letzten Teilen nimmt die im Roman geschaffene Welt z.T. "phantastische" – weil "utopische" – Züge an; wovon später). Mit der zweiten Möglichkeit hingegen müssen wir uns auseinandersetzen. Denn es läßt sich natürlich nicht bestreiten, daß, erstens, die Handlung in einer Welt spielt, die an die "reale", das heißt in diesem Zusammenhang schlicht und einfach: die mit anderen (nicht literarischen) Mitteln erschließbare Welt mehr oder weniger angenähert und angepaßt ist, daß, zweitens, diese Welt Züge aufweist, die wir als "realistische" aufzufassen pflegen, daß, anders ausgedrückt, die "Wirklichkeit" (in dem im ersten Teil dargelegten Sinne) sich hier schon anbahnt und folglich *irgendwie* schon vorhanden ist.

Da diese "realistischen" Züge sehr leicht auszumachen sind, scheint es uns ratsam, sie nicht gesondert, sondern in einem mit den ihnen entgegengesetzten Zügen zu behandeln. Wir versuchen also nicht, erst die "Wirklichkeit" in den *Lehrjahren* zu

beschreiben, um dann vielleicht ihre Grenzen und Einschränkungen zu sehen; wir versuchen vielmehr, die Welt der *Lehrjahre* als eine in sich widersprüchliche und spannungsgeladene Totalität zu sehen.

Zu allererst beschäftigen wir uns mit den allgemeinsten Charakteristiken dieser Welt, mit ihrer *sichtbaren* – oder, wie wir bald werden feststellen können, mit ihrer *sichtbar-unsichtbaren Seite*, mit dem Räumlichen, dem Zeitlichen, dem Materiellen, wobei wir uns einige Arbeiten zunutze machen wollen, in denen diese Fragen auf eine sehr befriedigende Weise erörtert worden sind.

Diese Welt des Romans ist an die mit anderen Mitteln erschließbare Welt angenähert, haben wir gesagt. Die Merkmale dieser Nähe liegen auch dermaßen auf der Hand, daß wir befürchten müssen, uns lächerlich zu machen, wenn wir sie hervorheben wollten. Denn die Antwort auf die Frage nach dem Ort der Handlung ist ja schließlich vollkommen einfach: *Sie spielt in Deutschland.* Das ist mehrmals im Text selber gesagt. In der Welt des Romans kommen also uns *sonst auch* bekannte Länder vor – nicht nur Deutschland, sondern es werden auch Frankreich, Italien oder Amerika wenigstens erwähnt. Es ist eine Welt, in der es auch – obwohl nicht sehr viele – "historische Namen" gibt, die uns wiederum *sonst auch* bekannt sind, so z.B. Shakespeare, Racine oder Wieland. Es ist, ferner, eine Welt, in der man einige gesellschaftliche Strukturen des ausgehenden 18. Jahrhunderts wiedererkennen kann, das Bürgertum, den Adel, das Theatermilieu – obwohl es natürlich sehr naiv ist, darin ein Bild der Gesellschaft jener Zeit zu sehen, was man aber immer wieder tut[1]; zu viel fehlt nämlich in diesem Bilde[2]. Die materiellen Voraussetzungen des Lebens werden nie vergessen; im Gegenteil: das Ökonomische neigt eher dazu, in den Vordergrund zu rücken, was bekanntlich schon die ersten Leser des Romans (und vor allem die Romantiker – so Novalis oder Görres) stutzig machte, was auch einigen zeitgenössischen Autoren erlaubt, den Roman auf

---

[1] Schon Theodor Mundt, in seiner Rezension der *Wanderjahre* (1830) spricht z.B. davon, daß in den *Lehrjahren* "alle Elemente" des 18. Jahrhunderts "aufgefaßt sind" Zit. nach: Hartmut Steinecke, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland.* B.2, Stuttgart, 1976, S.85.

[2] Vgl. Hass, op. cit., 146. Siehe auch Hans Heinrich Borcherdt, *Der Roman der Goethezeit.* Urach u. Stuttgart, 1949, S.294. Auch Wolfgang Harich, *Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane.* Berlin, 1973, S.173, stellt fest, daß in den *Lehrjahren* "aus dem Gesellschaftsbild der damaligen deutschen Gesellschaft alles Politische wegretuschiert ist: Staat, Residenz, Hof, dynastische Interessen, die ganze Problematik des öffentlichen Lebens, mit Einschluß der auf sie sich beziehenden Ideenkämpfe, kommen einfach nicht vor."

seine soziologischen, politischen und wirtschaftlichen Implikationen hin zu interpretieren.[3]

2. Der Raum.

Das alles ist vollkommen klar und eindeutig. Aber – und auf dieses *aber* kommt uns jetzt an – die Umrisse dieser Welt sind, was auch in der Forschung längst bemerkt wurde, bei weitem nicht so deutlich, wie es etwa in der Literatur des 19. Jh. üblich sein wird. Zwar spielt die Handlung in Deutschland, aber *wo genau* erfahren wir nicht. Zwar gibt es "historische Namen", dafür aber keine Toponymen. So heißt z.B. die Stadt, wo die Truppe Serlos spielt, einfach "die lebhafte Handelsstadt" (S.276). Die Geburtsstadt Wilhelms hingegen bleibt überhaupt ohne Bezeichnung. Oder es ist nur von einem "Krämer in H ..." die Rede (S.42) – dem Krämer nämlich, von dem Wilhelm im ersten Buch ein Pferd holt. Genau so wenig erfahren wir über die geographische Lage des gräflichen Schlosses im 3. Buch des Romans; es ist einfach ein Schloß (bzw. zwei Schlösser) und es befindet sich *irgendwo*, irgendwo in Deutschland, nicht weit weg von jenem (wiederum unbenannten) "heiterem Landstädtchen" (S.90), in dem Wilhelm auf die Überreste der wandelnden Schauspielertruppe stößt und wo seine "Abenteuer" (siehe unten) eigentlich beginnen. Höchstens ist ein Gegensatz zwischen dem Gebirge und "dem flachen Lande" (S.90) vorhanden[4] – ohne genauere Angaben. So auch in den

[3] Es genugt solche Arbeiten zu nennen, wie Rolf-Peter Janz, Zum sozialen Gehalt der "Lehrjahre". In: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift fur Wilhelm Emrich.* Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin, 1975. Oder Stefan Blessin, *Die radikal-liberale Konzeption von „Wilhelm Meisters Lehrjahren"*. In: „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 49 Jg., 1975, Sonderheft "18 Jahhundert". Oder auch: Hans Rudolf Vaget, Liebe und Grundeigentum in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* Zur Physiognomie des Adels bei Goethe In: *Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200-1900.* Hrsg von P U Hohendahl und P M Lutzeler, Stuttgart, 1979 Die Titel sprechen hier für sich; ob nun und inwiefern ein solcher Ansatz der Eigenart des Romans gerecht wird, oder ob und inwiefern wir es hier vielleicht mit einem "Vorbeiinterpretieren" am Goetheschen Text zu tun haben, dazu werden wir in Laufe unserer eigenen Arbeit noch Gelegenheit haben, uns zu äußern

[4] Ein Gegensatz, der dann in den *Wanderjahren* eine ausschlaggebende Rolle spielen wird

"Bekenntnissen": dort ist viel vom "Hof" (z.B. S.363, 381), oder von "unserm neuen Hofe" (S.365), oder auch von einem "benachbarten Hof" (S. 385) die Rede, aber wiederum ohne Präzision. Mehrmals wird auch die Formel "Hof und Stadt" (S.363, 381) wiederholt – was für eine Stadt, erfahren wir nicht.

Daß das Schloß Lotharios (folglich auch der Turm) – wie übrigens auch der Landsitz des Oheims (später der Natalie) – noch weiter von der geographisch-feststellbaren Realität entfernt ist, davon zeugt schon der kurze Satz im 4. Buch des Romans (als Wilhelm nach dem Überfall die "schöne Amazone" aufzufinden versucht): "allein der Ort war in keiner Geographie, auf keiner Karte zu finden, und die genealogischen Handbücher sagten nichts von einer solchen Familie" (HA 239)[5]. Schon das allein weist auf den – im genauen Sinne des Wortes – u-topischen Charakter der Turm-Sphäre hin; wovon später.

Es wird uns eigentlich bis zuletzt nicht klar, oder nur zu einem geringen Teil klar, wie die im Roman erwähnten oder vorkommenden Orte sich zueinander verhalten; was ist näher und was ist ferner; ein Schema des Romanraumes, oder, sagen wir, eine Karte der Handlung, ist schlechthin unmöglich. Höchstens kann man sagen, daß z.B. das gräfliche Schloß unweit von dem "heiteren Landstädtchen" liegt, indem die wandernde Truppe es an einem Tag, und z.T. zu Fuß, erreicht (3. Buch, 3. Kapitel); oder daß Thereses Häuschen zwar in einiger, für die damaligen Vorstellungen wohl nicht unerheblichen Entfernung vom Schlosse Lotharios sich befindet, daß aber Wilhelm und Lydia lediglich einen Tag und eine Nacht brauchen, um es zu erreichen, wobei man noch die Zeit hinzurechnen muß, die Wilhelm und vor allem der Kutscher benötigen, um ein Herumirren vorzutäuschen (7. Buch, 4. Kapitel). So wissen wir z.B. auch, daß das Schloß Natalies vom Schlosse ihres Bruders eine – längere – Tagesreise entfernt ist, so daß Wilhelm, nachdem er früh morgens abgereist ist und in einer (wiederum weder genannten, noch beschriebenen) "kleinen Stadt" (S.510) eine Pause gemacht hat, tief in der Nacht dort ankommt (8. Buch, 2. Kapitel). Zu den zwei letzteren Beispielen muß man allerdings bemerken, daß diese drei Punkte im Raum (die zwei Schlösser also und das Häuschen von Therese) uns etwas näher zueinander vorkommen, als es aus dem Text selber, bei einer genauen Lektüre, hervorgeht; der Grund dafür ist klar: alles, was

[5] Vgl. Janz, op. cit., S 338

mit dem "Turm" zusammenhängt, bildet dermaßen eine Sphäre für sich (siehe unten), daß wir unwillkürlich dazu neigen, uns auch eine, in sich mehr oder weniger geschlossene, "Turm-Gegend" vorzustellen.

Nun aber: Wie weit entfernt sich eigentlich Wilhelm von seiner Heimatstadt? Oder anders: Wie weit von seiner Heimatstadt entfernt liegt eigentlich jenes "Landstädtchen", wo denn, wie schon gesagt, seine richtigen "Abenteuer" beginnen? Das können wir nicht feststellen. Er macht eine längere Reise durch das Gebirge; dann lesen wir, daß "er sich dem flachen Lande wieder näherte und am Fuße des Gebirges in einer schönen und fruchtbaren Ebene, an einem sanften Flusse" eben jenes Landstädtchen "liegen sah" (S. 90). Was heißt hier aber dieses "wieder"? Hat er das Gebirge überquert oder nicht? Liegt das Städtchen jenseits oder diesseits des Gebirges? Ist also Wilhelm durch das Gebirge von seinem Ausgangspunkt getrennt oder nicht? Das erstere wäre "sinngemäßer" und für ein auf das Räumliche achtendes Bewußtsein gar nicht unwichtig; eine Antwort fehlt aber. Oder: entfernt sich Wilhelm *noch weiter* von seiner Heimatstadt oder nähert er sich ihr, indem er nach dem Aufenthalt im gräflichen Schlosse und dem Räuberüberfall zu Serlo in die "lebhafte Handelsstadt" reist? Für das "räumliche" Bewußtsein auch keine unwichtige Frage, auf die wir auch keine Antwort haben. Noch wichtiger – für das genannte Bewußtsein – wäre natürlich die Frage – auf die es wiederum keine Antwort bekommt, – wie es eigentlich mit der "Turm-Gegend" im Verhältnis zu der Heimatstadt Wilhelms steht. Ist nun Wilhelm auf seiner "Endstation" *auch* im räumlichen Sinne näher zu seinem Ausgangspunkt, als er "unterwegs" war, oder wiederum *noch weiter* von ihm entfernt? Keine Auskunft.

Hinzu kommt, daß Goethe, wie *Eberhard Mannack*[6] gezeigt hat, diese unpräzisierten Abstände zwischen zwei Orten der Handlung regelmäßig überspringt, so daß auf eine Abreise (gewöhnlich am Ende eines Kapitels) unmittelbar und unvermittelt eine Ankunft (am Anfang des nächsten) folgt. So – um nur zwei Beispiele zu nennen – verläuft (oder vielmehr ausbleibt) die Reise Wilhelms zu Serlo nach dem Räuberüberfall (4. Buch, 12. -13. Kapitel); so auch seine zweite Reise zu Lothario (7. Buch, 8.-9. Kapitel).

---

[6] Eberhard Mannack, *Raumdarstellung und Realitätsbezug in Goethes epischer Dichtung*. F.a.M., 1972. Insb. S. 77

Schon jetzt also – in diesem Anfangsstadium – können wir jenes "Schwebeprinzip" beobachten, das für den ganzen Roman eigentümlich ist und das wir weiter in anderen Zusammenhängen untersuchen werden. Denn wir haben es hier weder mit einem *ganz bestimmten*, noch mit einem *ganz unbestimmten* Raum zu tun; wir haben just soviel Präzision, daß der Eindruck einer *prinzipiellen Bestimmbarkeit* entsteht, und just sowenig, daß diese letztere kaum über das *Prinzipielle*, das *Rein-Mögliche* hinausgeht. Alle diese Orte *könnten* bestimmt werden; die Geburtsstadt Wilhelms *könnte* vielleicht Frankfurt heißen, die Stadt, in der die Serlo-Truppe spielt, vielleicht Hamburg; das sind keine verzauberten Städte und keine Feenschlösser – mitnichten; sie *sind* aber nicht bestimmt, sondern verlieren sich in einem mehr oder weniger nebulösen Raum – oder, wenn man so will, in einem Land, das zwar und für diesmal eindeutig "Deutschland" heißt, dessen Ähnlichkeit aber mit dem "tatsächlichen" Deutschland schon deshalb problematisch ist, weil es eben ein *Land ohne Toponymik*, ein *Land der unbenannten Orte* bleibt.

3. Die Zeit.

Durchaus ähnlich verhält es sich mit der Zeit. Wie *Detlev W. Schumann* überzeugend gezeigt hat[7], läßt sich weder die "epische", noch die "historische" Zeit des Romans ganz genau berechnen. Zwar "ergibt sich für den Roman" – nach minuziösen Berechnungen – "eine Gesamtdauer von wahrscheinlich etwas weniger als fünf Jahren"[8], andererseits aber: "Widersprüche sind da; sie stammen von Goethe selbst"[9]. So – um nur einige Beispiele anzuführen – läßt sich einerseits die Handlungsdauer des 1. Buches auf genau 17 Tage berechnen (ausschlaggebend dabei ist der Brief Norbergs, den die alte Barbara

[7] Detlev W. Schumann, *Die Zeit in "Wilhelm Meisters Lehrjahren"*. „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts", 1968, S. 130-165.
[8] A.a.O., S. 148-149
[9] A.a.O., S. 154.

in der Eröffnungsszene des Romans erwähnt und in dem er "in vierzehn Tagen" von seiner Reise zurückzukehren verspricht (S.11); noch zwei Tage sind nach seiner Wiederkehr verstrichen; am Morgen des nächsten, also 17. Tages endet das erste Buch[10]); dieser Rechnung widerspricht aber andererseits erstens die schon im 11. Kapitel erwähnte Schwangerschaft Marianes, die, um noch einmal *Detlev Schumann* zu zitieren, "nicht nur mit etwas romanhaften Promptheit sich einzustellen, sondern vor allem auch, darüber hinaus, eigentümlich früh von der Betroffenen konstatiert zu werden" scheint[11] – so daß von einer "Diskrepanz zwischen kalkulabler Chronologie und innerer Wahrscheinlichkeit" gesprochen werden kann[12] -, zweitens der allgemeine Eindruck einer erheblich längeren Zeitdauer, den uns das erste Buch insgesamt vermittelt.[13] Inwiefern sich hier durch die spätere Fassung die frühere erkennen läßt (die entsprechende Zeitspanne in der "Theatralischen Sendung" ist offensichtlich länger und nicht auszurechnen[14]) ist für uns jetzt von zweitrangiger Bedeutung; wichtig ist die immerhin erstaunliche Unbekümmertheit Goethes, was die chronologische "Stimmigkeit" der von ihm erzählten Ereignisse anbelangt – eine Unbekümmertheit, die sich vorzüglich in einer Episode der Entstehungsgeschichte der *Lehrjahre* äußert, die auch Schumann in seinem aufschlußreichen Aufsatz *in extenso* behandelt.

> Ohne Zweifel ist es Ihre Meinung nicht, daß Mignon, wenn sie stirbt, 21 Jahre und Felix zu derselben Zeit 10 oder 11 Jahre alt sein soll Auch der blonde Friedrich sollte wohl bei seiner letzten Erscheinung noch nicht etliche und zwanzig Jahre alt sein u.s.f. Dennoch ist es wirklich so, denn von Wilhelms Engagement bei Serlo bis zu seiner Zurückkunft auf Lotharios Schloß sind wenigstens sechs Jahre verflossen. Werner, der im fünften Buche noch unverheuratet war, hat am Anfang des achten schon mehrere Jungens, die "schreiben und rechnen, handeln und trödeln, und deren jedem er schon ein eigenes Gewerb eingerichtet hat". Ich denke mir also den ersten zwischen dem 5ten und 6ten, den zweiten zwischen dem 4ten und 5ten Jahr; und da er sich doch auch nicht gleich nach des Vaters Tode hat trauen lassen und die Kinder auch nicht gleich da waren, so kommen zwischen 6 und 7 Jahren heraus, die zwischen dem 5. und 8. Buch verflossen sein müssen. (HA, S.636).

---

[10] Schumann, op. cit., S 134-136.
[11] Op cit. S. 136.
[12] Ibid
[13] "Ich mochte sogar sagen" schreibt Detlev Schumann (ibid.): "Der Verfasser selbst hat zwei verschiedene Auffassungen vom Zeitablauf des Ersten Buches, eine kürzere (berechenbare) und eine längere (unberechenbare)".
[14] Schumann, S. 136, Anm 10.

So schreibt Schiller an Goethe am 3. Juli 1796. Woraufhin Goethe in der Liste der zu korrigierenden Stellen, die seinem Brief an Schiller vom 9. Juli beigefügt ist, vermerkt: "7. Werners Kindern wird etwas von ihren Jahren abgenommen."(HA, S.644). Jetzt – und in der endgültigen Fassung – lautet diese Stelle: "Meine Kinder (so spricht Werner im 1. Kapitel des 8. Buches – S. 501) lassen sich zu gescheiten Jungen an. Ich sehe sie im Geiste schon sitzen und schreiben und rechnen, laufen, handeln und trödeln; einem jeden soll sobald wie möglich ein eignes Gewerbe eingerichtet werden ... ". Das ist aber, wie Detlev Schumann dargelegt hat, eine durchaus unzureichende Korrektur. Denn auch so – wenn Werner also nur voraussieht, was in der ersten Fassung als eine Tatsache dargestellt wurde, und seine Kinder folglich viel kleiner sein können – können diese Kinder "gar nicht existieren – oder allenfalls nur, wenn man annimmt, (a) daß er unmittelbar nach besagtem Brief [an Wilhelm, im 2. Kapitel des 5. Buches] geheiratet hat, (b) daß seine Frau ihn zum frühestmöglichen Termin beglückt hat, und zwar mindestens mit Zwillingen. und (3) daß diese Säuglinge sich schon in der Wiege zu "geschickten Jungen" mit merkantiler Begabung anlassen!"[15]

Es ist für uns wohl nicht unbedingt nötig, in die anderen Widersprüche einzugehen (wie die Tatsache z.B., daß der Graf und vor allem Werner erstaunlich schnell altern, während Friedrich im Gegenteil erstaunlich schnell heranwächst[16]); wichtig ist festzustellen, daß die zeitlichen Umrisse des Geschehens genauso undeutlich sind, wie die räumlichen.

Noch wichtiger für unsere Fragestellung ist aber der Bezug zur "historischen" Zeit. Was diese letztere angeht, so spricht vieles dafür, die Handlung in der Nähe des Jahres 1780 anzusetzen. So heißt es z.B. bei der Vorlesung eines deutschen Ritterdramas im 10. Kapitels des 2. Buches, daß solche Stücke "damals eben neu" waren (S. 124). "Eben neu", wie aus den Ausführungen von D.Schumann hervorgeht[17], waren diese Stücke um 1780. Oder ist es von dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg die Rede, in welchem Lothario, wie Aurelie im 16. Kapitel des 4. Buches dem Wilhelm erzählt, "in Gesellschaft einiger Franzosen mit vieler Distinktion unter den Fahnen der Vereinigten Staaten gedient hat." (S. 263). Das war aber mindestens vier Jahre vor dem Zeitpunkt

[15] Op cit., S. 153.
[16] Op. cit., S. 151-153.
[17] A.a O., S. 157.

des Erzählens.[18] Wann war also Lothario in Amerika? "Die Erwähnung seiner Waffengefährten weist auf La Fayette, der mit anderen französischen Freiwilligen im Juni 1777 in Amerika eintraf und der dort bis Januar 1779 blieb (später abermals von April 1780 bis Dezember 1781). Nehmen wir an, auch Lothario sei schon 1779 heimgekehrt, so ergibt sich als *terminus a quo* für seinen Eintritt in Wilhelms Gesichtskreis das Jahr 1783."[19] Somit stünde der Zeitpunkt des Geschehens fest – wenn andere Fakta nicht dieser Ansetzung widersprächen. Vor allem ein anderer, ein diesmal nicht in der fernen Amerika, sondern unmittelbar im Raum des Geschehens sich abspielender Krieg sprengt die historische Chronologie. Schon im 7. Kapitel des 2. Buches ist von diesem "bevorstehenden Krieg" die Rede. (S.112). Im Zusammenhang damit erscheint der Prinz auf dem gräflichen Schloß (S.175); auch die Reise der Schauspieler, während derer sie überfallen werden, verläuft offensichtlich mitten in der Kriegszeit. So hören wir im 4. Kapitel des 4. Buches von einem herumirrenden Freikorps; weiter heißt es: "Nach der Stellung der Armeen schien es unmöglich, daß ein feindliches Korps sich habe durchschleichen, oder daß ein freundliches so weit habe zurückbleiben können." (S. 220). Dieser Krieg ist aber nicht historisch identifizierbar.[20] Hier spielt wohl wieder die ursprüngliche Fassung in die endgültige hinein[21]; dasselbe ist wahrscheinlich auch für andere chronologische Ungereimtheiten verantwortlich (so der Wunsch des Grafen im 3. Kapitel des 8. Buches "den abgeschiedenen Grafen in der Gemeinde zu ersetzen" (S. 528) – gemeint ist natürlich Zinzendorf, der aber schon 1760

---

[18] Schumann, S. 159

[19] Ibid., S. 160.

[20] Vgl. noch einmal D. Schumann. "Besteht man darauf, wenigstens in der Nähe von 1780 zu bleiben, so mag man allenfalls an den Bayrischen Erbfolgekrieg (1778-1779) denken, der zwar recht unblutig verlief, in dem aber immerhin das friderizianische Preußen und das josefinische Osterreich einander gegenüberstanden. Man ist aber eigentlich auf der falschen Seite des Jahres 1780. Zudem ergibt sich sofort ein weiteres Problem, wenn in VIII/9 der Marchese von seinem so lange vermißten Bruder Augustin berichtet. "Endlich fanden wir in Graubünden eine Spur von ihm wieder, allein zu spät, und sie verlor sich bald. Wir vermuteten, daß er nach Deutschland sei, allein der Krieg hatte solche schwache Fußstapfen gänzlich verwischt" (S. 593). Das war natürlich eine geraume Zeit vor dem Erscheinen Augustins (in der Gestalt des Harfners) und seiner unerkannten zwölf- bis dreizehnjährigen Tochter Mignon im Roman. Vor 1778 aber hatte seit 1763 Friede geherrscht, fünfzehn Jahre lang. So kann also der in die Handlung hineinspielende Krieg hier, im Rahmen des abgeschlossenen Werkes, nicht historisch identifiziert werden" S. 160-161.

[21] "In der *Sendung* dürfte dem Verfasser noch in einem allgemeinen Sinne der Siebenjährige Krieg vorgeschwebt haben; später verlor sich in dieser Hinsicht die Verbindung des Romans mit der Zeitgeschichte." Ibid.

starb[22]; so auch "Wilhelms immerhin merkwürdige Unkenntnis der Wielandschen Shakespeare-Übersetzung"[23]): "Der zeitgeschichtliche Hintergrund der *Lehrjahre* gehört i m a l l g e m e i n e n den frühen achtziger Jahren an, aber einer anderen – früheren – Konzeption entstammen einige Züge, die eher auf die sechziger Jahre weisen"[24]. Wie wir es schon im vorigen Kapitel gesagt haben: Die Entstehungsgeschichte eines Romans reicht keineswegs aus, um seine Widersprüche zu erklären; diese letzteren hätten in der Endfassung immer noch ausgeglichen werden können; entscheidend ist der Unwille des Verfassers (in diesem Fall also Goethes) sie auszugleichen, bzw. sein Wille es nicht zu tun: "die Behandlung der historischen Zeit zeigt dieselbe Unbekümmertheit wie die der epischen"[25].

Es ist also dasselbe Schwebeprinzip, das wir schon im Bezug auf den Raum beobachten konnten, dasselbe Zusammenspiel einer (prinzipiellen) Bestimmbarkeit und einer (relativen) Unbestimmtheit. Wiederum wäre es ein leichtes, einige Daten anzugeben[26]; wichtig ist, daß Goethe es nicht tut.

In dieser (relativen) Unbestimmtheit bekommen manche Stellen den Charakter eines, wie man es nennen könnte, *"falschen Hinweises"*. Wenn Goethe in dem schon angeführten Beispiel von deutschen Ritterstücken sagt, daß sie "damals" "eben neu" waren, dieses "damals" – also die historische Zeit der Handlung – sich aber nicht genau feststellen läßt, dann entsteht ein eigentümliches Schwanken des Zeitgefühls. Der zeitliche Hinweis – "damals" – postuliert sozusagen einen Abstand von der Zeit des Erzählens (wie auch des Lesens), setzt eine "andere", eine "vergangene" Zeit an, aktualisiert damit das Zeitgefühl, oder das "historische" Gefühl des Lesers, das aber keineswegs auf seine Kosten kommt, weil die Präzision eben fehlt. Wir haben also einen *allgemeinen* Eindruck des Geschichtlichen – ohne *genauen* Bezug auf die Geschichte. Noch frappierender ist es in einem anderen, ähnlichen Fall. Denn in dem soeben besprochenen läßt sich wenigstens mit Hilfe der historischen Forschung feststellen, zu welcher Zeit erwähnte Ritterstücke "eben neu" waren; wir wissen

---

[22] Schumann, S. 159.
[23] Ebd., S. 161.
[24] Ibid.
[25] Ibid.
[26] Wie schon langst bemerkt worden ist, beginnt noch die *Theatralische Sendung* mit einer – obwohl nicht ganz präzisen – Zeitangabe.

wenigstens, um welche Stücke es geht. An einer anderen Stelle aber – als die Theatergesellschaft nach dem Verlassen des gräflichen Schlosses ihre Reise beginnt und Wilhelm und Philine vorschlagen, zur Übung irgendein Stück unterwegs zu spielen – heißt es: "Man überlegte nicht lange; das Stück ward bestimmt. Es war eines derer, die damals in Deutschland großen Beifall fanden und nun verschollen sind" (S. 214). Das ist sozusagen ein "falscher Hinweis" in einem absoluten Zustand. Hier fällt jegliche Präzision. Weder erfahren wir, was für ein Stück das war, und von welcher Art, noch läßt sich – folglich – das diesmal wieder vorkommende "damals" irgendwie bestimmen. Trotzdem entsteht dadurch fast derselbe Eindruck eines zeitlichen Abstandes, einer – diesmal vollkommen unbestimmten – "Geschichtlichkeit".

Allein deshalb lassen sich die *Lehrjahre* keineswegs als ein "Zeitroman" interpretieren (was, wie wir gesehen haben, schon Theodor Mundt gemacht hat und was auch später, in dieser oder jener Form, immer wieder geschah und geschieht): Goethe zielt überhaupt nicht auf die Beschreibung einer konkreten Epoche (z.B. der Epoche von "Sturm und Drang") ab. Seine Aufgabe ist eine vollkommen andere: er schafft eine Welt, die zugleich "geschichtlich" und doch irgendwie "geschichtsenthoben" ist, zugleich erkennbar und doch wiederum nicht.

4. Dinge.

Dieser Eigenart des Romans kann man sich auch von einer etwas anderen Seite nähern. Denn das Historische, das Zeitgebundene wird in einem literarischen Werk nicht nur dadurch gestaltet, daß der Autor etwa die genauen Daten der Handlung angibt oder irgendwelche geschichtliche Ereignisse, die mit der Handlung gleichzeitig sind, erwähnt, sondern auch – und zwar entweder *absichtlich*, wenn es sich um ein in einem weiteren oder engeren Sinne "historisches" Werk handelt, oder, meistens, *unabsichtlich* – durch die in diesem Werk vorkommenden materiellen Gegenstände, etwa Kleidungen

oder Möbelstücke, die für die entsprechende Zeit charakteristisch sind, also wiederum durch das – im weiten Sinne des Wortes – Räumliche: "Gerade im Räumlichen" schreibt Bruno Hillebrand[27] "begegnen wir in den Romanen des vorigen Jahrhunderts einem Stück Wirklichkeit, das sich uns für immer entzogen hat."[28] In den *Lehrjahren* nun begegnen wir auf diese Weise nur einem sehr kleinen "Stück Wirklichkeit" – was in der Forschung ja auch längst bemerkt wurde; wir sehen kaum Gegenstände des täglichen Gebrauchs, kaum Zimmer, kaum Kleidungen; wenn sie überhaupt vorkommen, werden sie meistens nur erwähnt, nicht beschrieben.[29] Was wissen wir eigentlich von all diesen Städten, Schlössern, Gasthäusern, Dörfern? Dermaßen wenig, daß Margret Walter-Schneider, u.E. vollkommen zu Recht, die *Lehrjahre* "eine Kunst beinahe ohne Hintergrund" nennen konnte[30]. Im ganzen Roman haben wir eigentlich nur zwei mehr oder weniger ausführliche Landschaftsschilderungen – was aber eher zum Thema "Natur in den *Lehrjahren*" gehört, das wir später zu behandeln gedenken.

Manchmal wissen wir sogar nicht, wo z.B. ein Gespräch stattfindet. So heißt es etwa im 2. Kapitel des 4. Buches, nachdem die Schauspielertruppe das gräfliche Schloß verlassen hat: "Schon befanden sie sich an dem Orte, wohin sie die Pferde des Grafen gebracht haben, und sahen sich nach andern Wagen und Pferden um, mit denen sie weiterzukommen hofften. Melina hatte den Transport übernommen und zeigte sich, nach seiner Gewohnheit, übrigens sehr karg. Dagegen hatte Wilhelm die schönen

---

[27] Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*. München, 1971, S. 20 f.

[28] Eine weitere Möglichkeit, das Historische *absichtlich* zu gestalten, ist natürlich die Sprechweise der Figuren (ein sehr pragnantes Beispiel dafür wäre etwa die französische Sprache in Tolstois "Krieg und Frieden"). Daß Goethe diese Möglichkeit nicht wahrnimmt, ist offensichtlich und bedarf keiner weiteren Erläuterungen – wie denn überhaupt, davon werden wir noch später reden, die Sprechweise seiner Figuren so gut wie keine Funktion einer "indirekten Charakterisierung" der Sprechenden hat (höchstens der Stil der "Bekenntnisse" könnte in diesem Sinne gedeutet werden – was aber wiederum ein für den gesamten Roman besonderer Fall ist). *Unabsichtlich* und von sich aus reflektiert selbstverständlich auch die Sprechweise der Gestalten der *Lehrjahre* ihre, bzw. die Goethesche Epoche.

[29] Vgl. dazu: Margret Walter-Schneider, *Die Kunst des Hintergrunds in "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, „Jahrbuch der dt. Schillergesellschaft," 24, 1980. U.a. "Beschreibungen ganz allgemein sind eher eine Seltenheit in den *Lehrjahren*. Versucht man, sich die Welt genau vorzustellen, in der man Wilhelm, Philine, Aurelie, Serlo, dem Harfner... begegnet ist, so gerät man in Verlegenheit." *S.88*. Siehe auch: *Mannack, op. cit.* Insbesondere S. 78 ff, wo die Räumlichkeiten des "heiteren Landstädtchens" *in extenso* analysiert werden. Vgl. auch: Wolfdietrich Rasch, Die klassische Erzählkunst Goethes. In: *Formkräfte der deutschen Dichtung von Barock bis zur Gegenwart*. Göttingen, 1963, S. 81 – 99. Abgedr. in: *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Hrsg. von H.O.Burger, Darmstadt, 1972, S. 391 – 412.

[30] Walter-Schneider, *op. cit., S. 89*.

Dukaten der Gräfin[31] in der Tasche, auf deren fröhliche Verwendung er das größte Recht zu haben glaubte ... usw." (S. 209-210). Vom Absteigen etwa in einem Gasthaus ist nirgendwo die Rede, so daß der Eindruck entstehen kann, daß die Reise eigentlich weitergeht. Nun entwickelt sich ein langes Gespräch zwischen den Schauspielern, ein Gespräch, daß mit dem Lästern über die soeben verlassenen "Gönner und Wohltäter" beginnt, im weiteren Verlauf zu dem von uns schon besprochenen Spielen eines "damals" populären Stückes führt, um dann am nächsten Tag und im nächsten Kapitel mit dem ersten Abschnitt der Wilhelms Hamlet-Interpretation zu enden. Von dem Ort des Gespräches, der Plazierung etwa der Sprechenden hören wir nichts; man könnte z.B. vermuten, daß das ganze Gespräch *im Gehen* geführt wird; fast unvermittelt kommt es vor, wenn es plötzlich heißt, daß Mignon "unter diesen Worten" – Wilhelm preist gerade die Vorteile der Armut, die allein erlaubt "das Glück der Freundschaft in reichem Maße zu genießen" usw., – sich ihm genähert hatte, "schlang ihre zarten Arme um ihn und blieb mit dem Köpfchen an seine Brust gelehnt *stehen*." (S. 212). Jetzt wissen wir wenigstens, daß sie weder gehen, noch etwa fahren; Mignon steht also; ob nun die anderen, etwa Wilhelm selbst, auch stehen, oder sitzen, können wir nicht ausmachen; der unmittelbar folgende Satz – "Er [Wilhelm] legte die Hand auf des Kindes Haupt und fuhr fort ..." (*ibid.*) – klärt uns darüber nicht auf: im Sitzen ist eine solche Geste auch möglich, obwohl das Stehen doch wahrscheinlicher ist. Es ist aber für Goethe, also auch für den Leser, der seinen Absichten folgt, vollkommen gleichgültig; nur auf den Sinn des Gesagten kommt es an, wodurch das Gesagte den Charakter einer "Rede" annimmt (siehe unten) und wir uns immer wieder in der Nähe des Dramas befinden, das ja schließlich in mehr oder weniger beliebigen Dekorationen sich abspielen kann[32]. Erst eine Seite später stellen wir, aber auch auf eine indirekte Weise, fest, daß das Gespräch doch in einem geschlossenen Raum, wohl in einem (Gasthof)Zimmer, geschieht: ""Unterdessen, bis ein Kenner uns auffindet, kann man Hungers sterben", rief einer *aus der Ecke*." (S. 213). Und erst im zweitnächsten, also 4.

---

[31] Daß es an dieser Stelle von den Dukaten der *Gräfin* und nicht des *Grafen* die Rede ist, ist wohl als ein Überrest der ursprünglichen, von Goethe nach dem Vorschlag Schillers korrigierten Fassung anzusehen (vgl. den Brief Schillers von 22. 02. 1795). Immerhin ist Goethes Nachlässigkeit in diesem, wie auch im Falle von Werners Kindern (vgl. oben), recht erstaunlich.

[32] Diese Nähe zum Drama stellt auch Margret Walter-Schneider fest "Die Welt, in der die Menschen dieses Romans leben, tritt kaum deutlicher in Erscheinung, als dies im Texte klassischer Dramen der Fall ist " Walter-Schneider, op cit., S. 88

Kapitel erfahren wir definitiv, daß die Gesellschaft diese ganze Zeit durch nicht reist, sondern immer noch in diesem nicht näher bezeichneten, geschweige denn beschriebenen "Orte" auf den Transport wartet.

Vor allem aber: ein Hintergrund wird ja in einem literarischen Werk in erster Linie durch mehr oder weniger "zufällige" Details gebildet, wie auch ein "Zeitbezug" in erster Linie durch solche hergestellt wird. Nicht so sehr das, was eine sinntragende und handlungsfördernde Funktion hat, als vielmehr das, was mit der Handlung und deren "Sinn" nicht unmittelbar verbunden ist, schafft eben den – im wörtlichen Sinne – Hintergrund, oder, wenn man will, die "Atmosphäre" der Handlung, die ihrerseits die "Atmosphäre" einer bestimmten Zeit wiedergibt. *Das Fehlen des Hintergrundes bedeutet also die Ausschaltung des Zufälligen.*[33] Nun, wie wir gesehen haben, ist die "Zufälligkeit" eine Grundeigenschaft der "Wirklichkeit" (in unserem Sinne). Das Wirkliche ist da, weil es da ist. Die sogenannten "Realien" in den *Lehrjahren* sind da, weil Goethe sie *braucht*. Erklären wir diesen letzten Gedanken.

Als Gegensatz zum Zufälligen soll man hier (meinen wir) nicht so sehr den Begriff des "Notwendigen", sondern den Begriff des "Zweckmäßigen" aufstellen. Das heißt also, daß ein bestimmtes Detail des, sagen wir, Mobiliars, der Kleidung oder der Bauten nur dann überhaupt vorkommt, wenn der Autor für seine Zwecke (vor allem zum Zwecke der Förderung der Handlung) es braucht – und auch erst dann, *wann* er es braucht. Nichts ist beschrieben der Beschreibung willen; nichts also ist um seiner selbst willen da; alles ist funktional; alles zweckmäßig.[34] Wir haben z.B. keine "richtige" "Beschreibung" der Wohnung von Mariane, des Hauses, in der diese Wohnung sich befindet, oder des Platzes vor dem Haus. Erst im letzten Kapitel des 1. Buches, als die ganze Mariane-Episode schon zu Ende geht, wird dieser Platz – auch übrigens nicht beschrieben, aber es werden wenigstens einige Merkmale angegeben. "Hohe Bäume

---

[33] So schreibt auch M. Walter-Schneider, indem sie auf die von uns auch angeführte Zitat aus Bruno Hillebrand Bezug nimmt: "Diese Auffassung des Räumlichen als eines in hohem Maße Zeitverhafteten macht deutlich, daß das weitgehende Aussparen des Raumes in den "Lehrjahren" dem übergeordneten Ziel dient, das Historisch-Zufällige, das Zeitliche zu meiden." S. 88., Anm. 7.

[34] Es mag also sein, daß Hans-Jürgen Schings in seiner sehr interessanten Interpretation der *Lehrjahre* einigermaßen recht hat, wenn er behauptet, daß die Struktur des Romans – unter direktem Einfluß von Spinoza – "anti-teleologisch" sei. (Hans-Jürgen Schings, Goethes "Wilhelm Meister" und Spinoza. In: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit.* Hrsg. von W.Wittkowski, Tübingen, 1988). Was aber seine *Schreibweise* betrifft, so bleibt Goethe in den *Lehrjahren* durchaus "teleologisch".

zierten den Platz vor ihrem Hause, darunter stellte er [Wilhelm] seine Sänger; er selbst ruhte auf einer Bank in einiger Entfernung und überließ sich ganz den schwebenden Tönen, die in der labenden Nacht um ihn säuselten." (S. 72). Eine Seite später, als die Musik aufhört, setzt sich Wilhelm auf die Schwelle des Hauses nieder; jetzt heißt es: "Er küßte den messingenen Ring, womit man an ihre Türe pochte, er küßte die Schwelle, über die ihre Füße ein und aus gingen usw." (S. 73). Ein leichtes wäre es z.B. gewesen, noch die alte Barbara in der Eröffnungsszene des Romans diese Bäume durch das Fenster sehen zu lassen (was für Bäume sind das übrigens? etwa Linden? oder Ahornbäume? für einen späteren Schriftsteller wäre auch das wichtig, für Goethe nicht), oder den Wilhelm in seiner Liebessehnsucht an den Klang dieses "messingenen Ringes" denken zu lassen usw. Dann hätten aber alle diese Dinge ein Eigendasein bekommen, das sie in der tatsächlichen Fassung so gut wie nicht haben. So erfahren wir auch nicht sofort (im 4. Kapitel des 2. Buches), daß der Gasthof, in dem Wilhelm im "heiteren Landstädtchen" absteigt, "eine steinerne Bank vor dem Tore" hat – eine Beschreibung dieses Gasthofes wird auch nicht und nie gegeben -, sondern erst am Ende des 11. Kapitels desselben Buches, als Wilhelm sich auf diese Bank niedersetzt, Philine sich zu ihm gesellt und die wohl "erotischste" Szene des ganzen Romans sich zwischen den beiden abspielt. So auch – um noch ein Beispiel zu nehmen – bekommen wir im 3. Buch (fast könnte man sagen: selbstverständlich) keine Beschreibung des gräflichen Schlosses, geschweige denn der zum Schloß gehörenden Anlagen (abgesehen natürlich von der – auch eher: knappen und durchaus "zweckmäßigen" – Beschreibung des alten Schlosses, wo die enttäuschten Schauspieler untergebracht werden); erst indem die Handlung das fordert, hören wir überhaupt von dem Schloßpark und der Landstraße, "welche durch denselben ging" (S. 193), – der Landstraße, die Goethe hier offensichtlich durch den Park gehen *läßt*, weil (und eigentlich: nur weil) sie das Erscheinen des unbekannten Offiziers (eines der Emissäre des Turms) ermöglicht.

Interessant zu bemerken übrigens, daß auch solche Gegenstände, die eine höchst bedeutsame, mitunter symbolische Funktion im Aufbau des Ganzen haben, auch eher genannt, als beschrieben werden. Bis zuletzt erfahren wir z.B. nicht, *welche Farbe* jenes schicksalhafte Halstuch von Mariane hatte, das Wilhelm am Ende des 1. Buches zu sich nimmt, in dem er den verhängnisvollen Zettel Norbergs entdeckt und das auch im

weiteren Verlauf der Handlung auftaucht. Mehr noch: an einer Stelle wird es als ein "flornes" Halstuch bezeichnet, an einer anderen als ein "seidnes" – wenn es sich allerdings um ein und dasselbe Halstuch handelt. Denn im 1. Buch selber, wo es denn seine tragische Rolle spielt, bekommt es überhaupt keine Bezeichnung; erst im 2. Kapitel des 2. Buches, als Wilhelm in seiner Verzweiflung die "Reliquien", die ihm von Mariane übriggeblieben sind, verbrennt, heißt es: "Einigemal hielt er zaudernd inne und hatte noch eine Perlenschnur und ein flornes Halstuch übrig, als er sich entschloß, mit den dichterischen Versuchen seiner Jugend das abnehmende Feuer wieder aufzufrischen." (S. 80). Ist es nun dasselbe Halstuch oder ein anderes? Ersteres halten wir für wahrscheinlicher; denn wenn es ein anderes ist, was ist dann aus jenem geworden? Andererseits müßte es in Wilhelm Erinnerungen an das abrupte Ende seiner Beziehung mit Mariane, an jene letzte Nacht usw. hervorrufen, Erinnerungen, von denen wir aber nichts hören. Dieses Halstuch aus dem 2. Buch auf jeden Fall – ob dasselbe, wie aus dem ersten, oder nicht – finden wir – wie auch die Perlenschnur – im 4. Buch wieder. Die Perlenschnur bekommt Mignon (S. 222); das Halstuch bildet einen Teil des neuen Kostüms Wilhelms; nur verändert es sich erstaunlicherweise: "Das schöne seidne Halstuch, das gerettete Andenken Marianens, lag nur locker geknüpft unter der nesseltuchnen Krause" (S. 210). Etwas mehr erfahren wir über die Tasche des Wundarztes, der nach dem Räuberüberfall den verwundeten Wilhelm verbindet, jene Tasche also, die Wilhelm dann im 7. Buch auf dem Schloß Lotharios in den Händen des jungen "Chirurgus" sieht und die sozusagen als das erste Zeichen der möglichen Nähe zur Natalie erscheint. In der Szene des Überfalls heißt sie einfach "lederne Tasche mit Instrumenten" (S. 227); von einem "Band" etwa ist nicht die Rede; im 7. Buch lesen wir nun: "Wilhelm betrachtete das Band, das von der Tasche herunterhing, er glaubte es zu kennen. Lebhafte, widersprechende Farben, ein seltsames Muster, Gold und Silber in wunderlichen Figuren, zeichneten dieses Band vor allen Bändern der Welt aus" (S. 428). Aber auch hier wird bezeichnenderweise fast nur mit allgemeinen, kaum veranschaulichenden Begriffen gearbeitet. "Lebhafte, widersprechende Farben" – welche denn? "Seltsames Muster" – was für eins? "Wunderliche Figuren" – welche? Von einem Eigendasein kann bei einer solchen Beschreibung auch kaum die Rede sein. Und was sollen wir denken, wenn diese Tasche nur einige Seiten später "Brieftasche"

genannt wird (S. 435)? Es scheint klar zu sein, das diese letzte Bezeichnung hier wiederum als ein allgemeiner Begriff verwendet wird (so etwas wie "eine Tasche auf einem Band", nehmen wir an, also keineswegs in der modernen Bedeutung); daß in dieser konkreten Tasche eben keine Briefe getragen werden, scheint Goethe gar nicht zu kümmern. Das Sinntragende unterliegt also denselben Gesetzen wie das Rein-Funktionale. Es hat eben eine etwas andere, eine wichtigere *Funktion;* das ist alles.

5. Gestalten.

Dasselbe "Gesetz der Zweckmäßigkeit" könnte man auf viele menschliche Gestalten des Romans ausdehnen (ob man sie in solchen Fällen überhaupt als "Gestalten" bezeichnen kann? Eigentlich sind das bloße "Erwähnungen"). Es wäre wohl eine Liste der bloß erwähnten Personen in den *Lehrjahren* möglich, und diese Liste wäre wohl keine kleine. So erfahren wir z.B. nichts Näheres über den Pfarrer, der Wilhelm nach seiner Verwundung in seinem (nicht näher charakterisierten) Haus – das sich wiederum in einem, nicht näher beschriebenen, Dorfe befindet – aufnimmt, als daß dieser Pfarrer "ein weites Bette, das schon lange Zeit als Gast- und Ehrenbette bereitstand" (S. 234) besitzt (ein Bett ist natürlich für einen Verwundeten wichtig), und, als der Genesende nach seiner "schönen Amazone" zu suchen beginnt, daß – und wie trifft sich doch alles in dieser zweckmäßigen Welt gut zu! – der Geistliche "schöne geographische und statistische Kenntnisse hatte und eine artige Bücher- und Kartensammlung besaß". (S. 238). Sonst wissen wir nichts; als eine Person ist dieser Pfarrer nicht vorhanden: genau so wenig, wie – um bei derselben Episode zu bleiben – der Wundarzt, der den Wilhelm pflegt (nicht zu verwechseln mit dem Chirurgus, der Natalie und ihren Oheim auf ihrer Reise begleitet und der dem Wilhelm sozusagen die erste Hilfe leistet; es gibt überhaupt erstaunlich viele Wundärzte in dem Roman – wohl eine Vorausdeutung auf die – oder eine Vorausahnung der – *Wanderjahre*) und von dem wir lediglich erfahren, daß er "ein

unwissender, aber nicht ungeschickter Mensch" war und "die Natur walten" ließ (S. 235); oder etwa der Jäger – wir bleiben immer noch bei derselben Episode -, den Natalie und der Oheim zurücklassen, um für den Verwundeten ein Quartier zu finden. Es ist wohl überflüssig zu sagen, daß ein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts (besonders seiner zweiten Hälfte) kaum versäumt hätte, diese Neben- und Zweckgestalten durch irgendein, wenn auch ein kleines, aber möglichst in die Augen springendes Detail zu beleben und sie damit ihrer Zweckmäßigkeit einigermaßen zu entheben (wie etwa – kehren wir, nach dem Jäger und Wundarzt, zu dem geistlichen Stande zurück – jener Pope in Turgenevs "Väter und Söhne", der auf eine so unangenehme Weise irgendwelche Fliegen von seinem Gesichte wegjagt und einige dabei auch mit den Fingern zerdrückt). Etwas ähnliches wäre bei Goethe nicht denkbar; nicht nur seine Nebengestalten, sondern auch solche, die man zu den Hauptpersonen rechnen kann und muß, sind ja, was in der Forschung längst bemerkt wurde, eher knapp und schnell charakterisiert, kaum beschrieben. Es ist schon viel, wenn wir erfahren, daß z.B. Philine blonde Haare und blauen Augen hatte; als Madame Melina zum ersten Mal eingeführt wird, heißt es einfach: "Die Art, wie sie gekleidet war und sich überhaupt betrug, zeigte, daß sie ein Mädchen sei, die etwas auf sich halte" (S. 49). Fast üppig wirkt im Vergleich die Beschreibung bei der ersten Einführung Jarnos, die aber auch eher in allgemeinen Begriffen gehalten wird: "Große, hellblaue Augen leuchteten unter einer hohen Stirne hervor, nachlässig waren seine blonden Haare aufgeschlagen, und seine mittlere Statur zeigte ein sehr wackres, festes und bestimmtes Wesen" (S. 162). Bezeichnend ist die Beurteilung Fontanes, also eines "Realisten", der eben das "Realistische" bei den Goeteschen Gestalten – vor allem bei den männlichen, weniger bei den weiblichen (was uns nicht sehr einleuchtend scheint) – vermißt: "Im ganzen genommen, wirken mir alle die männlichen Gestalten nicht plastisch genug; ich kann mir sie nicht deutlich vorstellen; sie haben etwas schemenhaftes, sind Begriffe, die Rock und Hose tragen. Das Interesse leidet darunter. Gewiß hätte Goethe die realistischen Details, die eine Gestalt beleben und ihr Rundung geben, auch herbeischaffen können; er hat es nicht gewollt und wird seine guten Gründe dafür gehabt haben. Ich bekenne aber doch, daß mir Gestalten, von denen ich glaube, die Knöpfe des Rockes und die Venen der Hand zählen zu können, lieber sind als diese, Richtungen und Prinzipien vertretenden

Schatten"[35]. Wir glauben trotzdem, daß Fontane dabei nicht ganz recht hatte. Denn den meisten Gestalten der *Lehrjahre* kann man eine bestimmte *Lebendigkeit* nicht absprechen, eine Lebendigkeit, die sich auf eine sehr merkwürdige und noch näher zu untersuchende Weise sozusagen *jenseits der plastischen Anschaulichkeit* behauptet; erst gegen das Ende zu, wovon wir später noch ausführlich reden wollen, also im Bereiche des Turms, werden die Gestalten zunehmend zu "Richtungen und Prinzipien vertretenden Schatten."

Hinzu kommt ihre Sprechweise. Nicht nur, daß die Sprechweise – und zwar aller Gestalten – mehr oder weniger die gleiche ist und kaum der Charakterisierung des jeweils Sprechenden dient, dermaßen, daß ein wandernder Schauspieler und ein Prinz eine fast ähnliche Sprache führen können[36]; nicht nur, daß sie des öfteren in einem mehr oder weniger unbestimmten Raum miteinander reden, sondern das, was sie sagen, gestaltet sich immer wieder, obwohl natürlich nicht immer, zu einer *Rede*, mit einer logisch-rhetorischen Konsequenz, die den Gestalten eines "realistischen" Romans sich keineswegs eignen mag. Es werden also noch "Reden geführt" in den *Lehrjahren* – was uns wiederum in die Nähe zum Drama bringt -, vor allem dort natürlich, wo es um mehr oder weniger "theoretische" Fragen geht, etwa über die Schauspielkunst oder den Unterschied zwischen Drama und Roman, oder in der Hamlet-Interpretation, die *Fontane* nicht von ungefähr ein "Hamlet-Essai" nennt und bei der, in seinen Worten, der Roman "wieder Schiffbruch leidet"[37]. Aber auch in solchen Szenen, wo es sich um ganz "praktische", keineswegs "theoretische" Dinge, z.B. um das Geld, handelt, neigt sich die Sprechweise der Gestalten zur Bildung einer Rede, wie etwa im 1. Kapitel des 4. Buches, in jener Szene also, wo der Baron dem Wilhelm das Geldgeschenk des Grafen überbringt:

---

[35] Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Erläuterungen und Dokumente.* Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1982, S 348 Vgl. z.B. auch *Kurt May*, der den *Lehrjahren* die sogenannte "Plastik" – ein Begriff, den man ja immer wieder mit dem Namen Goethe verbindet – auch entschieden abspricht. Kurt May, Weltbild und innere Form der Klassik und Romantik im "Wilhelm Meister" und "Heinrich von Ofterdingen" In: Ders., *Form und Bedeutung* Stuttgart, 3. Aufl., 1972, S.171.

[36] Vgl. Wolfdietrich Rasch, op. cit., S 398 ff.

[37] A.a O., S 349. Der Grund dieser Beurteilung ist wiederum klar, es ist noch einmal das Nicht-Realistische solcher zum Essaistischen neigenden Passagen, die die dynamische Entwicklung der Handlung einigermaßen unterbrechen; zu bemerken ist übrigens, daß schon einige der Einwände Schillers in diese Richtung gingen: "Es sieht zuweilen aus, als schrieben Sie *für* den Schauspieler, da Sie doch nur *von* dem Schauspieler schreiben wollen. [. .] Könnten Sie diesen Teil des Werkes füglich in engere Grenzen einschließen, so würde dies gewiß gut für das Ganze sein " (Brief an Goethe vom 17. 6. 1795).

"Vergeben Sie", versetzte Wilhelm, "meiner Verlegenheit und meinen Zweifeln, dieses Geschenk anzunehmen. Es vernichtet gleichsam das wenige, was ich getan habe, und hindert das freie Spiel einer glücklichen Erinnerung. Geld ist eine schöne Sache, wo etwas abgetan werden soll, und ich wünschte nicht in dem Andenken Ihres Hauses so ganz abgetan zu sein."
"Das ist nicht der Fall", versetzte der Baron; "aber indem Sie selbst zart empfinden, werden Sie nicht verlangen, daß der Graf sich völlig als Ihr Schuldner denken soll: ein Mann, der seinen großen Ehrgeiz darein setzt, aufmerksam und gerecht zu sein. [...] "
"Wenn ich nur an mich selbst denken, wenn ich nur meinen eigenen Empfindungen folgen dürfte", versetzte Wilhelm, "würde ich mich, ungeachtet aller Gründe, hartnäckig weigern, diese Gabe, so schön und ehrenvoll sie ist, anzunehmen; aber ich leugne nicht, daß sie mich in dem Augenblick, in dem sie mich in Verlegenheit setzt, aus einer Verlegenheit reißt, in der ich mich bisher gegen die Meinigen befand, und die mir manchen stillen Kummer verursachte. [...] " Usw. (S. 204-205).

Es ist hier wohl nicht unbedingt nötig, auf typische Merkmale einer "Rede" besonders hinzuweisen – wie etwa auf solche Wendungen, wie "das freie Spiel einer glücklichen Erinnerung", oder allgemeine Sentenzen, wie "Geld ist eine schöne Sache, wo etwas abgetan werden soll", oder rhetorische Figuren von der Art "daß sie mich in dem Augenblick, in dem sie mich in Verlegenheit setzt, aus einer Verlegenheit reißt" usw. – ; das alles springt in die Augen.

In diesem Zusammenhang ist noch eine Eigenschaft der Gestalten des Romans mindestens zu erwähnen, die uns später beschäftigen wird; wir meinen ihre Neigung zur Selbstcharakterisierung, oder zum, die Rahmen der Wahrscheinlichkeit beinahe sprengenden Erzählen ihrer Vorgeschichten.

Ein weiteres Merkmal, das noch hervorzuheben gilt, sind u.E. die im Roman vorkommenden Personennamen. Zwar sind einige "normal" und sonst auch gebräuchlich (so *Wilhelm Meister* selbst – mit der Einschränkung natürlich, daß der Nachname *Meister* ein "sprechender" ist und in diesem Sinne eben nicht ganz "normal"; so auch *Werner*, *Mariane* oder *Therese*), andere hingegen unterstreichen ganz offensichtlich den Abstand von der "realen Welt". Was Goethe im 3 Buch den Baron in bezug auf den Namen *Jarno* sagen läßt – "Man nenne ihn Jarno, wisse aber nicht recht, was man aus dem Namen machen solle" (S. 162) – paßt auch zu vielen anderen Namen in dem Roman. Einige sind "wenigstens" "sprechende Namen" (wie etwa *Philine*);

einige zwar auch, dem Klang nach, "sprechend", aber mit einer eher rätselhaften "Aussage" (so *Melina* oder *Aurelie*); einige endlich völlig rätselhaft (*Jarno, Serlo*). Erstaunlich viele Gestalten des Romans bekommen überhaupt keinen Namen – offensichtlich aus dem Unwillen Goethes, zu viele "normale" Namen zu geben einerseits, und angesichts der schon sehr großen Anzahl "seltsamer" Namen andererseits -, sie heißen dann einfach *Graf*, oder *Gräfin*, oder *Baron, Prinz, Baronesse*, oder auch *Abbé* usw. Auch die zwei "rätselhaftesten" Gestalten des Romans – also Mignon und der Harfner – haben keine "richtigen" Namen, sondern führen eben Bezeichnungen vergleichbarer Art, denn *Mignon* ist natürlich kein Name, sondern eine aus dem Französischen stammende Anrede (mit der Bedeutung etwa von "Liebling"), die ihr in der Seiltänzertruppe gegeben worden ist[38]. (Wichtig für das "zwitterhafte Wesen" Mignons ist natürlich auch die Tatsache, daß dieses Wort maskulin ist und von den zeitgenössischen Lesern wohl auch so empfunden wurde). Was den Harfner betrifft, so erfahren wir seinen Namen nur auf den letzten Seiten des Romans. Oder das sind Bezeichnungen (eigentlich Rollenbezeichnungen) aus dem Theaterbereich (*Pedant, Polterer*). Bei dem Namen *Laertes* endlich können wir Goethe sozusagen in die Karten sehen, denn es ist ja auch eine (diesmal ganz konkrete) "Rollenbezeichnung" (aus dem *Hamlet*), eingeführt aber lange bevor von *Hamlet*, überhaupt von Shakespeare die Rede ist, und zwar eingeführt – in den *Lehrjahren* eher eine Seltenheit – durch die plötzlich hörbar werdende und die narrative Illusion für einen kurzen Augenblick aufhebende auktoriale Stimme: "Dieser, den wir einstweilen Laertes nennen wollen, erbot sich ... usw." (S. 92).

Wir sehen also, daß sowohl in bezug auf die Personennamen, als auch in bezug auf die "äußere" (ihr "Inneres" haben wir bis jetzt noch so gut wie nicht berührt) Gestaltung der Figuren, als auch, endlich, in der Darstellung der materiellen Welt, dieselbe Doppeldeutigkeit, oder dasselbe Zusammenspiel einer (grundsätzlichen) Bestimmbarkeit und einer (tatsächlichen) Unbestimmtheit, oder, wenn man so will, dasselbe "Schwebeprinzip" zu beobachten ist, wie im Bezug auf die Gestaltung der

[38] "Hamburger Ausgabe", Anmerkungen, S. 726.

zeitlich-räumlichen Verhältnisse.[39] Es gibt Figuren in den *Lehrjahren*, die mehr oder weniger "normale" Namen haben; auch andere *könnten* solche bekommen; bekommen sie aber nicht. Einiges über ihr Äußeres erfahren wir; etwas mehr oder viel mehr *könnten* wir darüber erfahren; erfahren wir aber nicht. Dasselbe gilt natürlich auch für die Welt der Dinge. Gegenstände des täglichen Lebens kommen durchaus vor; die Welt ist einigermaßen erkennbar; nur sind solche Gegenstände, wie gesagt, sehr selten und besitzen kaum einen Eigenwert.

Daß angesichts einer solchen Beschaffenheit der Romanwelt eine "realistische" Deutung des Romans zumindest problematisch ist, liegt auf der Hand. Kann man allen Ernstes von einem "Bild" – oder gar einem "Abbild" – geschweige denn einer "Widerspiegelung" – irgendeiner "Wirklichkeit" in einem Roman sprechen, wo, um die prägnante Formel von *Wolfdietrich Rasch* zu benutzen, "nur so viel Realität erhalten" bleibt, "wie es die Romangattung als Minimum fordert"[40]? In welchem Maße das zutrifft, können wir allerdings auf diesem Stadium der Arbeit noch nicht voll einschätzen. Wir haben uns nämlich bis jetzt nur mit der "äußeren Hülle" der Romanwelt beschäftigt (obwohl es selbstverständlich unmöglich ist, das "Äußere" von dem "Inneren" eindeutig zu trennen: Kunst – wie Natur – kennt auch "weder Kern, noch Schale"); aber die Fragen nach der "inneren" Beschaffenheit dieser Welt, nach den Gesetzen, denen sie gehorcht, nach den Mächten, die sie regieren, – alle diese Fragen wurden noch gar nicht gestellt: wie auch die Frage nach den Veränderungen innerhalb dieser Welt. Denn schon die von uns bis jetzt untersuchten Merkmale (um so mehr die noch zu untersuchenden) sind einerseits konstant, andererseits unterliegen sie einem bestimmten Wandel, wobei die Bewegung, was wiederum in der Forschung längst bemerkt wurde[41], eindeutig von dem Konkreteren zu dem weniger Konkreten, von dem Anschaulicheren (besonders was die menschlichen Figuren betrifft) zu dem weniger (wenn nicht überhaupt nicht mehr) Anschaulichen geht.

---

[39] Zu einem ähnlichen Schluß kommt auch Wolfdietrich Rasch in dem schon zitierten Aufsatz: "Die Distanz von der Wirklichkeit, die diese Erzählweise einhält, bedeutet ja nicht geradezu Ferne von der Realität, sondern die Mitte zwischen Nähe und Ferne, ein ausgewogenes, ausgeglichenes Verhältnis zwischen gegenständlicher Bestimmtheit und abstrahierender Typik." Op. cit., S. 410.

[40] A.a.O., S. 404.

[41] Kurt May, op. cit., S. 163 ff. Wolfdietrich Rasch, op. cit. Vgl. auch: Jacob Steiner, *Sprache und Stilwandel in Goethes "Wilhelm Meister"*. Zürich, 1959.

Wir versuchen also, eine *Gliederung* des Ganzen vorzunehmen und dann (in den folgenden Kapitel) die dadurch gewonnenen "Sphären" des Romans nach ihrer "inneren" Struktur und Bedeutung zu befragen. Nur eins muß vorher noch berücksichtigt werden – so daß ein *Exkurs* uns notwendig scheint.

6. *Exkurs: Zum Sprachgebrauch.*

Da wir uns sozusagen auf die Suche sowohl nach der "Wirklichkeit" als auch, und vor allem, nach dem, was als ein Gegenprinzip zu ihr definiert werden kann, begeben, scheint es angebracht, zuerst anzusehen, wie einige der Wörter, welche die "Themen der Wirklichkeit" an- und aussprechen, in den *Lehrjahren* gebraucht werden, vor allem natürlich das Wort "Wirklichkeit" selbst (auch in seiner Adjektivform – also "wirklich", "wirkliches Leben" usw.), aber auch solche Wörter und Wendungen wie z.B. "gemein", "das gemeine Leben" und ähnliche.

Sofort sehen wir, daß diese Wörter (beginnen wir mit der "Wirklichkeit") sowohl in ihrer vormodernen (als Gegensatz zu "möglich" oder "Möglichkeit") als auch in ihrer modernen Bedeutung gebraucht werden, so daß unsere These von der Grenzlage, welche die *Lehrjahre* einnehmen, sich auch auf diese – wenn man will: indirekte – Weise bestätigt. Die ältere Bedeutung scheint dabei in eher "neutralen" Zusammenhängen vorzukommen, so als ob Goethe sich dabei an einen für seine Zeit "normalen" und "üblichen" Sprachgebrauch hielt; die neuere hingegen kommt in eher "bedeutenderen", "aussagekräftigeren" Zusammenhängen vor. So – um zuerst das Ältere zu dokumentieren – heißt es im 12. Kapitel des 3. Buches (es handelt sich dabei an den Glauben des Grafen, sich selbst gesehen zu haben, infolge des kleinen Abenteuers, zu dem Wilhelm sich leichtsinnigerweise überreden ließ): "Jarno spielte den Zweifler, seine Freundin gleichfalls, und sie trieben es so weit, daß der Graf endlich Jarno beiseite nahm, ihm seine Freigeisterei verwies und ihn durch sein eignes Beispiel von der

Möglichkeit und Wirklichkeit solcher Geschichten zu überzeugen suchte." (S. 197). So schreibt z.B. auch die "schöne Seele": "Hatte ich nun bisher die Wirklichkeit der Sünde in mir durch die Erfahrung nicht einmal auf das leiseste gewahr werden können, so war mir jetzt die Möglichkeit derselben in der Ahnung aufs schrecklichste deutlich geworden..." (S. 392). Auch die für die Moderne so wichtige Opposition zwischen "Wirklichkeit" und "Traum" erscheint in den *Lehrjahren* insofern eher "unmodern", als das Wort "Traum" (wenigstens in den jetzt folgenden Beispielen) weniger in einem übertragenen Sinne (was für den "modernen" Sprachgebrauch ja vor allem wichtig ist) als vielmehr in einem direkten Sinne gebraucht wird. So sagt z.B. Mariane, indem sie der alten Barbara den (ganz konkreten) Traum Wilhelms wiedererzählt (S. 45): "So erzählte der Arme, indem er sich von seinem Schrecken an meinem Busen erholte und sich glücklich pries, einen *fürchterlichen Traum* durch die *seligste Wirklichkeit* verdrängt zu sehen." So ist es auch im 1. Kapitel des 2. Buches, wo den Zustand Wilhelms nach der Trennung von Mariane geschildert wird; hier heißt es: "... so gingen auch jetzt in seinem Busen Glück und Hoffnung, Wollust und Freuden, *Wirkliches und Geträumtes* auf einmal scheiternd durcheinander." (S. 76).

Ganz anders erscheinen diese Vokabeln an der Stelle z.B., wo Wilhelm nach seiner ersten Shakespeare-Lektüre seine Eindrücke dem zustimmenden Jarno mitteilt: "Diese wenigen Blicke, die ich in Shakespeares Welt getan, reizen mich mehr als irgendetwas andres, in der *wirklichen Welt* schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, mich in die Flut der Schicksale zu mischen ... usw." (S. 192). "Die wirkliche Welt" ist hier natürlich einerseits – sozusagen: formal – als Gegensatz zu der Shakespeareschen *Dichtung* gedacht; andererseits aber – und das ist schon durchaus "modern" – steht sie hier als Gegensatz zu der Welt Wilhelms, zu seinem eigenen Leben, das hiermit zu einem "nicht-wirklichen" erklärt und herabgesetzt wird – was auch die Antwort Jarnos bestätigt: "Lassen Sie den Vorsatz nicht fahren, in ein *tätiges Leben* überzugehen, und eilen Sie, die guten Jahre, die Ihnen gegönnt sind, wacker zu nutzen." (S. 193). Ähnlich im 19. Kapitel des 4. Buches; hier lesen wir: "Bei der wunderlichen und gleichsam nur zum Scherz unternommenen Arbeit jener fingierten Reisebeschreibung, die er mit Laertes zusammensetzte, war er auf die Zustände und *das tägliche Leben der wirklichen Welt* aufmerksamer geworden, als er sonst gewesen war. " (S. 276).

Dieselbe Doppeldeutigkeit – diesmal allerdings mit einem deutlichen Übergewicht des älteren Sprachgebrauchs – beobachten wir bei den für die "Wirklichkeitsproblematik" so wichtigen Vokabeln wie "gemein", "das Gemeine", "gemeines Leben" usw.

Denn "gemein" – ohne jegliche Bewertung – im Sinne von "allgemein", "normal", "alltäglich" (dieses letztere auch ohne Bewertung), im Sinne also von "etwas, was in ähnlicher Weise oft vorkommt"[42], finden wir mehrmals auf den Seiten der *Lehrjahre*. Es ist wohl nicht unbedingt nötig, alle Beispiele dieser Art anzuführen; zu bemerken ist nur, daß der Begriff "das gemeine Leben" dem Leben auf der Bühne, der theatralischen Darstellung nicht selten gegenübergestellt wird. So – und gleich zweimal – an jener Stelle, wo der alte "Polterer" zum ersten Male eingeführt wird: "Dieser spielte gewöhnlich die gutmütigen polternden Alten, wovon das deutsche Theater nicht leer wird, und die man auch im gemeinen Leben nicht selten antrifft." (S. 111). Und im nächsten Absatz: "Solche Rollen spielte unser Schauspieler sehr gut, und er spielte sie so oft und ausschließlich, daß er darüber eine ähnliche Art sich zu betragen im gemeinen Leben angenommen hatte." (S. 111-112). So heißt es auch in der – wie man sie nennen könnte – Vorgeschichte Serlos: "Wie dieser [der Beifall] zu erlangen sei, darauf hatte er nach und nach so genau achtgegeben und hatte seinen Sinn so geschärft, daß er nicht allein bei seinen Darstellungen, sondern auch im gemeinen Leben nicht mehr anders als schmeicheln konnte." (S. 273).

Daß Goethe auch die moderne Bedeutung des Begriffs kannte, davon zeugen schon die berühmten Verse aus dem "Epilog zu Schillers "Glocke"" (1806):

Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

An einigen Stellen der *Lehrjahre* sehen wir nun, wie die Bedeutung ins Schwanken gerät, und neben der älteren die neuere wenigstens durchschimmert. Als z.B. von dem allmählich sinkenden Niveau des Theaters Serlos die Rede ist, heißt es: "In kurzer Zeit war das ganze Verhältnis, das wirklich eine Zeitlang beinahe idealisch gehalten hatte, so gemein, als man es nur irgend bei einem herumreisenden Theater finden mag." (S. 345). Einerseits ist hier "gemein" noch "allgemein", "so wie es immer ist", "wie man es bei

[42] HA, Anm., S. 715.

jeder Truppe findet" usw. Andererseits aber ist hier "gemein" schon eindeutig negativ gewertet – vor allem durch den Gegensatz zu dem vorherigen "beinahe idealischen" Zustand; das "Gemeine" also in Opposition zum "Idealischen"; durchaus "modern". Ähnlich ist es in dem Satz, der unmittelbar auf die schon erwähnte Wiedererzählung des Wilhelms Traums durch Mariane folgt: "Die Alte suchte so viel wie möglich durch ihre *Prose* die *Poesie* ihrer Freundin ins Gebiet *des gemeinen Lebens* herunterzulocken..." (S. 45) Auch hier neigt die Bedeutung von "gemein" einerseits zu der älteren Bedeutung von "allgemein"; andererseits bekommt der Ausdruck durch die Nähe zum Gegensatzpaar "Poesie-Prose" einen Beiklang des "gemeinen" im modernen Sinne.

7. Zur Gliederung des Romans.

Wir versuchen also eine allgemeine Gliederung des Romans. Denn sein Spielraum ist nicht einheitlich; die Handlung geht durch verschiedene "Sphären" hindurch; schon die ersten Leser des Romans haben das bemerkt – wovon z.B. Friedrich Schlegel in seinem berühmten Aufsatz ein Zeugnis ablegt: "...der Anfang und der Schluß des Werkes [wird] fast allgemein seltsam und unbefriedigend, und eins und das andere in der Mitte überflüssig und unzusammenhängend gefunden ..."[43] Uns interessiert jetzt nicht so sehr das Werturteil, als vielmehr die Feststellung des nicht einheitlichen Charakters des Ganzen – eine Feststellung, die sich dann verständlicherweise in der Forschung immer wiederholt. Denn die Brüche sind unverkennbar; z.T., wie schon gesagt, erklären sie sich durch die Entstehungsgeschichte; vor allem natürlich der Unterschied zwischen den zwei letzten Büchern und dem Rest des Romans beschäftigt die Forscher immer wieder.[44]

---

[43] Zit. nach "Hamburger Ausgabe", S. 668.

[44] Ob man dabei den *Lehrjahren* eine "höhere Einheit", eine "Einheit in Mannigfaltigkeit" zuschreibt, wie die meisten Interpreten es tun, oder hingegen eine solche leugnet, ist für uns *jetzt* von zweitrangiger Bedeutung

Der Ausdruck "Sphären", den wir uns auch zu eigen machen wollen, stammt von *Karl Schlechta*; in seinem problematisch-bahnbrechenden Buch unternimmt er den wohl konsequentesten Versuch, der Mannigfaltigkeit des Romans gerecht zu werden. Er unterscheidet fünf Sphären, die er aber als einander *nicht* ablösende Konstanten versteht: "[1] die gemeine, die bürgerliche Welt; [2] die vornehme Welt: der Edelmann; [3] die Turmgesellschaft; [4] die Gaukler- und Schauspielergesellschaften; [5] die Welt Wilhelms."[45] Daß er "die Welt Wilhelms" zu einer eigenen Sphäre macht, hängt zu sehr mit seiner Auslegung des Ganzen des Romans zusammen; wir verzichten darauf. Zu bemerken ist auch – das wird für uns etwas später wichtig – daß K.Schlechta den Begriff "gemein" durchaus in seiner modernen, "negativen" Konnotation gebraucht, was, wie wir gesehen haben, sich mit dem Goetheschen Sprachgebrauch keineswegs, oder nur zu einem geringen Teil, deckt.

Wir unsererseits verstehen diese "Sphären" im Unterschied zu Schlechta als "statisch" und "dynamisch" zugleich. Als "dynamisch": denn zu einem bestimmten Grade lösen sie sich doch ab, so daß man durchaus von einem "Weg" (des Helden und des Romans) durch diese einander ablösenden Sphären reden kann. Als "statisch": denn – andererseits – bleiben sie zugleich als Konstanten immer präsent. So erscheint schon innerhalb der ersten, der ursprünglich-"bürgerlichen" Sphäre ein Abgesandter der letzten, der Sphäre des Turms; so auch – am anderen Ende des Romans – berührt sich diese letzte Sphäre auf eine eigentümliche Weise mit der ersten; so spielt die Sphäre des Theaters schon in die bürgerliche Sphäre hinein usw. Wir unterscheiden also: 1. die ursprüngliche Sphäre des Romans, die "bürgerliche" Welt, aus der der Held ausgeht, die er verläßt und zu der er am Ende wenn nicht zurückkehrt, so doch wieder in Kontakt tritt; 2. die Welt des Theaters, die sich übrigens vielleicht auch in zwei untergeordnete Sphären teilen läßt: einerseits die wandernde Truppe, andererseits das Theater Serlos; 3. die "vornehme Welt", die Welt des Adels; 4. die Welt der "Bekenntnisse", die zwar enge Beziehungen mit der 3., wie auch mit der 5. Sphäre aufweist, die aber trotzdem als eine Sphäre für sich gelten kann; und schließlich 5. die Welt des "Turms".

Wenn wir die "Bekenntnisse" auslassen, dann ergeben sich *drei* große "Strecken" der eigentlichen Handlung – oder, wenn man so will, des (Bildungs)Wegs Wilhelms: 1. die

[45] Karl Schlechta, *Goethes Wilhelm Meister*. F.a.M., 1985, S. 27.

ursprüngliche Sphäre (Buch 1 und die ersten zwei Kapitel des Buchs 2); 2. sein eigentlicher, vor allem durch die Welt des Theaters, aber auch, im Zusammenhang damit, durch die Welt des Adels ihn führender Weg (Bücher 2-5); und 3. die Endphase (Bücher 7-8).[46] Das bedingt logischerweise auch die weitere Gliederung von diesem Teil unserer Arbeit.

---

[46] Ähnlich sieht es Michael Neumann, *Roman und Ritus: Wilhelm Meisters Lehrjahre*. F.a.M., 1992, S.36-37: "Erstes und achtes Buch spannen mit der Kinderwelt von Wilhelms Herkunft und der Erwachsenenwelt als Wilhelms Ziel einen äußeren Rahmen auf, wie er sich aus dem Thema des Bildungsromans logisch ergibt. Der Übergang vom Ausgangspunkt zum Ziel geschieht als ein Umweg durch jene vagabundierende Theaterwelt, die der gewohnten gesellschaftlichen Ordnung als Antithese entgegensteht [dieses Motiv wird für uns später sehr wichtig – A.R.]. Die bürgerliche Ordnung und die Unordnung des Theaters bilden dabei einen so unversöhnlichen Gegensatz, daß der Wechsel zwischen ihnen zu einem zweiten, inneren Rahmen ausgebaut ist: das zweite Buch führt die Angliederung an die Theaterwelt, die siebte Buch die Lösung aus der Theaterwelt vor." Diese letzte Beobachtung ist u.E. zugleich richtig und, indem sie nachweisen soll, daß den *Lehrjahren* "ein klarer, einheitlicher, aus dem Thema des Romans konsequent entwickelter Aufbau" (a.a.O.) eigen ist, vielleicht doch etwas "zu fein"; auf jeden Fall führt sie M.Neumann zu der Schlußfolgerung, die uns in dieser Form nicht ganz einleuchten will: "Der eigentliche Bildungsweg konzentriert sich also auf die Bücher 3 bis 5." (a.a.O.) Wir unsererseits sehen keinen Grund, das 2. Buch aus dem "eigentlichen Bildungsweg" auszuschließen – vgl. unten.

Kapitel 2: Das Bürgerliche

Wir haben also – vor allem in dem ersten Buch des Romans – eine "bürgerliche" Welt, die übrigens kaum als eine solche gezeigt (vgl. die Ergebnisse des vorigen Kapitels), vielmehr als eine solche angesetzt wird. Auf keinen Fall könnte man etwa behaupten, daß in den *Lehrjahren* irgendein bürgerliches, kaufmännisches Leben geschildert wird; wir wissen lediglich, daß der alte Meister, der alte und der junge Werner, wie auch, obwohl wider Willen, Wilhelm selbst, irgendwelche Handelsgeschäfte und Spekulationen betreiben; das alles wird aber in durchaus allgemeinen Begriffen gehalten, eigentlich nur am Rande erwähnt. Über die Tätigkeit Wilhelms in diesem Bereich z.B. erfahren wir – um vorzugreifen – fast genau so wenig, wie wir über seine Tätigkeit in der Endphase, nach dem Eintritt in die Turm-Gesellschaft erfahren. *Nur das Theaterleben wird wirklich geschildert, nur Wilhelms Tätigkeit im Theaterbereich gezeigt:* seine kaufmännischen Aktivitäten bleiben weitgehend im Hintergrund. Praktisch nur an einer einzigen Stelle wird darüber etwas ausführlicher berichtet, und zwar schon am Ausgang aus dieser bürgerlichen Sphäre (im 2. Kapitel des 2. Buches), wobei das Interesse natürlich nicht seinen Beschäftigungen als solchen gilt, die wiederum in ganz allgemeinen Begriffen, ohne jegliche Konkretisierung, dargestellt werden, sondern ausschließlich dem inneren Zustand Wilhelms nach dem Bruch mit Mariane:

> So hatte sich denn unser Freund völlig resigniert und sich zugleich mit großem Eifer den Handelsgeschäften gewidmet. Zum Erstaunen seines Freundes und zur größten Zufriedenheit seines Vaters war niemand auf dem Comptoir und der Börse, im Laden und Gewölbe tätiger als er; Korrespondenz und Rechnungen und was ihm aufgetragen wurde, besorgte und verrichtete er mit größtem Fleiß und Eifer. Freilich nicht

> mit dem heitern Fleiße, der zugleich dem Geschäftigten Belohnung ist, wenn wir dasjenige, wozu wir geboren sind, mit Ordnung und Folge verrichten, sondern mit dem stillen Fleiße der Pflicht, der den besten Vorsatz zum Grunde hat, der durch Überzeugung genährt und durch ein inneres Selbstgefühl belohnt wird, der aber doch oft, selbst dann, wenn ihm das schönste Bewußtsein die Krone reicht, einen vordringenden Seufzer kaum zu ersticken vermag." (S. 79).

Nun: Ist diese (kaum geschilderte, aber eindeutig als eine "bürgerliche" angesetzte) Sphäre "wirklich" (in unserem Sinne) oder nicht?

Klar, daß sie der "Wirklichkeit" einfach nahekommen *muß*, denn wir haben es hier ja schließlich mit einem Leben zu tun, das dem Helden – folglich: dem Roman – *zunächst* gegeben ist, in das er hineingeboren wird, mit einem alltäglich-erkennbaren Leben, das uns so auch *zumeist* begegnet usw. (vgl. Teil 1). Nichts leichteres also, als diese Sphäre für jene Wirklichkeit zu halten, die wir im I. Teil als die "primäre Wirklichkeit", die Wirklichkeit der Alltagswelt bezeichnet haben; so wird sie ja auch in den meisten Interpretationen aufgefaßt.

Um aber wirklich "wirklich" zu sein, muß diese Sphäre noch einige – grundsätzliche – Voraussetzungen erfüllen. Sie muß vor allem etwas anderem entgegengesetzt werden und gegenüberstehen (einem "Ideal", einem "Traum"), wobei es, wie wir im ersten Teile dargelegt haben, gleichgültig ist, unter welchem Vorzeichen diese Entgegensetzung und diese Gegenüberstellung sich vollziehen, ob also die *ursprüngliche* (im logisch-genetischen Sinne) *negative* Wertung beibehalten wird, oder ob eine *positive Umwertung* stattfindet, in welchem Falle entsprechende "Ideale" und "Träume" als "leere Träume" und "unerfüllbare Ideale" entwertet werden. Daß das Letztere hier kaum der Fall sein kann, leuchtet ein. Zwar sind – der "traditionellen" Interpretation zufolge, mit der wir uns an dieser Stelle noch nicht auseinandersetzen können, noch wollen – Wilhelms "Träume" am Ende ausgeträumt, zwar hat sich seine Theaterbegeisterung in eine Enttäuschung umgeschlagen, zwar werden seine früheren, mit dem Theater verbundenen Ideale einer neuen, allerdings wiederum "idealen" Wirklichkeit, der Wirklichkeit des Turms gegenübergestellt und im Vergleich mit dieser Wirklichkeit entwertet und zwar, endlich, berührt sich diese neue Wirklichkeit – oder, besser gesagt, diese letzte Sphäre mit der ursprünglich-bürgerlichen Sphäre, die uns jetzt allein interessiert, – aber von einer Entwertung, einer Herabsetzung der "Ideale", der

"Träume" (der Bestrebungen, der Erwartungen) Wilhelms im *Vergleich mit dieser Sphäre selbst* kann natürlich keine Rede sein. Das bezeugt nicht nur jene kümmerliche Figur, die Werner – der höchste Repräsentant dieser Sphäre – am Ende des Romans macht (denn am Ende steht ja vieles in einem anderen Lichte, unter einem anderen Vorzeichen), sondern und vor allem die ganze Erzählungsweise, das ausschließliche Interesse, das der Autor seinem Helden entgegenbringt, das Fehlen der *ausdrücklichen* Ironie, die für eine solche Herabsetzung unentbehrlich wäre. Denn eine *hintergründige* Ironie ist ja immer vorhanden (vgl. die Einführung zu diesem Abschnitt), eine Distanz zwischen dem Autor und dem Helden, auch was die theatralischen Bestrebungen des letzteren angeht, immer bewahrt (siehe unten): – um es aber *so* (im Sinne, noch einmal, einer positiven Umwertung der bürgerlichen Wirklichkeit und der entsprechenden Entwertung der ihr entgegengesetzten und aus ihr hinausführenden "Träume") zu gestalten, müßte der Autor – mehr oder weniger ausdrücklich – seine eigene Position mit der Position eines Werners, oder dessen Vaters, identifizieren und seinen Helden mit einer ausdrücklichen Ironie als einen "Schwärmer" darstellen, der sich lieber mit seinen Geschäftsbriefen und Rechnungen beschäftigen sollte usw. Wie wenig das alles zu dem tatsächlichen Text der *Lehrjahre* paßt, brauchen wir nicht zu wiederholen.[1]

Es bleibt also nur die erste Möglichkeit, die Möglichkeit einer Herabsetzung dieser Sphäre zu einer "niedrigen", einer (im modernen Sinne) "gemeinen" Wirklichkeit. *Diese* Möglichkeit ist nun durchaus wahrgenommen – "in" Wilhelm und durch ihn. Denn *für* Wilhelm ist ja diese bürgerliche Sphäre etwas *anderem*, (für ihn) *Höherem* und Wünschenswertem aufs schärfste entgegengesetzt. Schon in seiner Kindheit und

---

[1] Daß allerdings – in der immensen Mannigfaltigkeit der den *Lehrjahren* gewidmeten Auslegungen – auch die Moglichkeit einer solchen Interpretation langst wahrgenommen wurde, braucht uns nicht zu wundern wie denn uberhaupt, wie wir später noch sehen werden, scheinen manche auf dem harten Boden der Tatsachen stehende Interpreten sich in der Entlarvung, wenn nicht Verspottung, von Wilhelms "Traumen" besonders zu gefallen So schreibt z B Hans Heinrich Borcherdt in seinem sonst durchaus beachtenswerten Buch "Grotesk aber [!] ist der Gegensatz, in dem sich Wilhelm zu dieser Welt [also der Welt seiner Herkunft] befindet Der Knabe ist nicht nur phantasievoll, sondern zeigt vielmehr die Anlage zum Phantasten, der die Brücke zur Wirklichkeit nicht zu finden vermag Vieles wird begonnen, nichts vollendet, weil die Phantasie in ihrer Überschwenglichkeit vorauseilt und den Boden der Realitat unter den Fußen verliert " Usw Hans Heinrich Borcherdt, *Der Roman der Goethezeit*. Urach und Stuttgart, 1949, S 271 Es handelt sich hier, wohlgemerkt, um die Spiele eines etwa zehnjährigen Knaben Dem Jungling wird nun ein folgender Ratschlag erteilt "An sich ist die Welt, in die er hineingestellt ist, keineswegs trostlos und unerfreulich Er könnte versuchen, diese burgerliche Sphare mit seinem Idealismus zu durchdringen und so einen Ausgleich mit der Wirklichkeit zu finden " Ibid., S. 272. Keine Frage, dann waren naturlich alle zufrieden

frühesten Jugend ist der Gegensatz – mehr noch: der Konflikt zwischen seiner Umgebung, den ihm geltenden Wünschen und Zukunftsplänen seiner Familie einerseits, und seinen eigenen Bestrebungen andererseits nicht nur vorhanden, sondern schon bewußt und artikuliert, wovon vor allem jenes Gedicht Zeugnis ablegt, in dem, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, "die Muse der tragischen Dichtkunst und eine andere Frauengestalt, in der ich das Gewerbe personifiziert hatte, sich um meine werte Person recht wacker zanken." (S. 32)[2] – jenes Gedicht also, das noch in diesem ersten Buch zu dem großen, ihre gegenseitigen Positionen klärenden Gespräch mit Werner Anlaß gibt und in dem weiteren Verlauf der Handlung leitmotivisch auftaucht. Bezeichnend übrigens, daß schon das Puppentheater, das ja die Theaterleidenschaft des Knaben zuerst erweckt, mit einem deutlichen Bruch der, dem Alter des Protagonisten entsprechend, "kleinen" Regeln des bürgerlichen Lebens verbunden ist; wir meinen natürlich jene Szene, in der er in die für ihn verbotene Speisekammer hineinschleicht, um dort zwischen "gewelkten Pflaumen" und "eingemachten Pomeranzenschalen" noch "ein paar nebeneinanderstehende Kasten" mit den Puppen zu finden und "ein geschriebenes Büchelchen" mit der Komödie von David und Goliath zu entwenden. (S. 21). Derselbe Gegensatz bleibt auch für den Jüngling bestehen; so lesen wir z.B.: " Er glaubte den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch Marianen die Hand reichte, sich aus dem stockenden, schleppenden bürgerlichen Leben herauszureißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte." (S. 35).

Diese Konstellation ist von der Forschung mehrmals und mehrfach hervorgehoben worden; man kann kaum noch etwas hinzufügen.[3] *Der für die Moderne grundsätzliche Gegensatz zwischen "Wirklichkeit" und "Phantasie", "Poesie" und "Prosa" - und wie die Oppositionen noch heißen mögen – ist in den* Lehrjahren *schon vorhanden, mehr noch: spielt in den* Lehrjahren *schon eine sinn- und handlungsbildende Rolle;* das müssen wir auf jeden Fall festhalten.

---

[2] Vgl. auch "Der Unterricht meiner Lehrer dauerte fort; man hatte mich dem Handelsstand gewidmet und zu unserm Nachbar auf das Comptoir getan [gemeint ist wohl der alte Werner]; aber eben zu selbiger Zeit entfernte sich mein Geist nur gewaltsamer von allem, *was ich für ein niedriges Geschäft halten mußte*. Der Bühne wollte ich meine ganze Tätigkeit widmen, auf ihr mein Glück und meine Zufriedenheit finden." (S. 32).

[3] Vgl. z.B. – unter vielen anderen Beispielen – M.Neumann, a.a.O., S.13 "Seine [Wilhelms] Theaterleidenschaft erschafft in ihm eine von dem väterlich-bürgerlichen Alltag geschützte Sphäre der Phantasie." Siehe auch Borcherdt, op. cit.

Sofort drängt sich aber die Frage nach dem Modus des Vorhandenseins dieses (grundlegenden) Gegensatzes auf. Wenn Wilhelm diese Sphäre als eine "niedrige" und "gemeine" ansieht, heißt es noch bei weitem nicht, daß Goethe (oder sagen wir: Goethe als der Verfasser der *Lehrjahre*) es auch tut. Denn, wie gesagt, eine Distanz zwischen dem Autor und dem Helden (den Helden) wird immer bewahrt; eine "Position des Autors" ist kaum feststellbar; seine "Perspektive" fällt kaum mit der Perspektive der Gestalten zusammen (vgl. die Einführung zu diesem Abschnitt). Der Gegensatz ist da – als ein "Bewußtseinszustand" des Helden. Eben dadurch ist er relativiert. Beide Seiten dieser Opposition werden uns anders gezeigt, als wie Wilhelm sie sieht. Zwar werden seine Erwartungen und Bestrebungen keineswegs *zugunsten* der prosaisch-bürgerlichen Wirklichkeit herabgesetzt, mit einer anderen "Wirklichkeit" werden sie trotzdem, und zwar von Anfang an, konfrontiert, mit jener "Wirklichkeit des Theaters", die so ganz anders aussieht, als wie Wilhelm sie erwartet hat und trotz allem wahrnehmen will. Schon die Begegnung mit Melina zeigt ihm – noch deutlicher: uns – ein Bild des theatralischen Lebens, das sich von seinen Vorstellungen grundsätzlich, und nicht zum besten, unterscheidet; genau so seine Bekanntschaft mit den Schauspielern jener Truppe, wo Mariane spielt. Wir wollen dieses Thema jetzt nicht weiter verfolgen, einerseits weil es in der Forschung, wie gesagt, hinreichend ausgearbeitet ist, andererseits weil es eigentlich zur Theatersphäre gehört.

Das bedeutet aber, daß der Autor jenen Standpunkt gar nicht hat, von dem aus sein Held diese bürgerliche Sphäre herabsetzen kann. Wilhelm, nicht er, ist ein theaterbegeisterter Enthusiast, dem alles andere, das – im älteren Sinne – "gemeine Leben" als auch im modernen Sinne "gemein" erscheint. Ihm präsentiert es sich anders; entsprechend anders wird es dargestellt. Es fehlt vor allem etwas Grundsätzliches, was auch für den Autor diese Sphäre zu einer Sphäre der niedrigen Wirklichkeit machen könnte. Denn genau wie für eine Entwertung der "Träume" des Helden zugunsten der bürgerlichen Wirklichkeit eine ausdrückliche Ironie vonnöten wäre, so wäre für eine Entwertung der Wirklichkeit zugunsten der "Träume" eine ausdrückliche *satirische Absicht* vonnöten, jene Geste des *lächelnden Herabsetzens*, die, wie wir im ersten Teil gesehen haben, Wirklichkeit überhaupt erst zur Wirklichkeit macht. Diese Absicht nun ist eben *nicht* vorhanden; nur an einzelnen, sehr seltenen Stellen finden wir so etwas wie

– allerdings recht gemäßigte – *Ansätze des Satirischen*, vor allem in jener Episode (Kapitel 13 und 14 des 1. Buches), wo Wilhelm bei einem "Krämer in H ..." sein Pferd holt und die erste Bekanntschaft mit Melina und dessen zukünftiger Frau macht. – jener Episode also, die, auf eine höchst bezeichnende Weise auch durch ihre zum Grotesken neigende Realistik aus dem Ganzen des Romans einigermaßen herausfällt. Es genügt nur jene Szene zu vergegenwärtigen, in der Wilhelm Zeuge der Übergabe des entflohenen und verhafteten Liebespaares wird, um zu verstehen, was wir meinen.

> Er ritt langsam und nachdenkend die Straße hin, als er auf einmal eine Anzahl bewaffneter Leute durchs Feld kommen sah, die er an ihren weiten und langen Röcken, großen Aufschlägen, *unförmlichen Hüten und plumpen Gewehren*, an ihrem *treuherzigen Gange* und dem *bequemen Tragen ihres Körpers* sogleich für ein Kommando Landmiliz erkannte. Unter einer alten Eiche hielten sie stille, setzten ihre Flinten nieder und lagerten sich bequem auf dem Rasen, um eine Pfeife zu rauchen. [...] Nach einiger Zeit sah man von ferne einen Wagen herbeikommen, der von einer Bürgerwache *mehr lächerlich als fürchterlich* umgeben war. Ein *unförmlicher Stadtschreiber* ritt voraus und *komplimentierte* mit dem gegenseitigen Aktuarius [...] an der Grenze *mit großer Gewissenhaftigkeit und wunderlichen Gebärden, wie es etwa Geist und Zauberer, der eine inner-, der andere außerhalb des Kreises, bei gefährlichen nächtlichen Operationen tun mögen.* (S. 47-48).

Da fühlt man sich plötzlich an den "bunten Kehricht der flämischen Schule" (wie Puschkin sagen würde[4]) erinnert; andererseits und vor allem nimmt das Ende der Passage auf fast erstaunliche Weise schon eine ganz andere "Ästhetik" vorweg, eine "Ästhetik", deren berühmtesten Vertreter wohl E.T.Hoffmann oder N.Gogol wären und die man als ein Zusammenspiel des *Magisch-Unheimlichen* mit dem *Grotesk-Gewöhnlichen* beschreiben könnte. Auch weiter, etwa in der Szene des Verhörs, fühlt man sich in jene, für Goethe so untypische Welt der kleinen Beamten, mit ihren plumpen Späßen und ungeschicktem Benehmen, versetzt, eine Welt, die natürlich nicht anders als eine "niedrige" aufgefaßt und nicht anders als satirisch dargestellt werden kann. Völlig satirisch nun – und zwar mit einer typischen für die Satire Verwendung der indirekten Rede – ist ein kurzer Satz am Ende der ganzen Episode, wo es bei dem

[4] "Fragmente aus Onegins Reise", [XIX]

mißlungenen Versuch Wilhelms, eine "bürgerliche Versorgung" für das junge Paar zu vermitteln, u.a. heißt: "Man wollte das ungeratene Kind nicht vor Augen sehen, man wollte die Verbindung eines hergelaufenen Menschen mit einer so angesehenen Familie, *welche sogar mit einem Superintendanten verwandt war*, sich durch die Gegenwart nicht beständig aufrücken lassen; man konnte ebensowenig hoffen, daß die fürstlichen Kollegien ihm eine Stelle anvertrauen würden." (S. 56).

Das alles bleibt aber, wie gesagt, eine aus dem Rahmen des Ganzen einigermaßen herausfallende Episode; was die "Hauptmasse" der uns beschäftigenden Sphäre angeht, so ist eine satirische Absicht überhaupt nicht auszumachen.

Ähnlich verhält es sich mit einer anderen Eigenschaft, die diese bürgerliche Welt haben müßte, um zu einer (niedrigen) Wirklichkeit zu werden, nämlich mit ihrer *Alltäglichkeit*. Denn "Alltäglichkeit" ist, noch einmal, eine durchaus "subjektive", keine "objektive" Kategorie. Die Welt ist nur dann "alltäglich", wenn ich sie so sehe bzw. zeige (s. Teil 1). Die bürgerliche Welt der *Lehrjahre* wird nun *in ihrer Alltäglichkeit* nicht nur nicht (oder kaum) gezeigt, sondern es wird auch kein *Eindruck der Alltäglichkeit* evoziert, höchstens nur angedeutet. Es ist wiederum Wilhelm, der wohl eine – negative und durch negative Emotionen stark gefärbte – Vorstellung von der Alltäglichkeit dieser Welt hat (das Wort selbst fällt übrigens, wenn wir uns nicht irren, nicht, aber der ganze Zusammenhang, wie auch solche Formulierungen, wie etwa das schon erwähnte "stockende, schleppende bürgerliche Leben", weisen natürlich in die entsprechende Richtung); das bleibt aber seine Angelegenheit, keineswegs die des Autors. Die einzige Stelle, die den Gang eines bestimmten Lebens in seiner Regelmäßigkeit schildert und die folglich diesen Eindruck der Alltäglichkeit erwecken *könnte* – wir meinen jene Stelle (Anfang des 11. Kapitels), die den unterschiedlichen Lebensweisen von Wilhelms und Werners Vätern gewidmet ist -, hat völlig andere Zwecke, konzentriert sich vollkommen auf die Verschiedenheit der erwähnten Lebensarten und erweckt den in Frage kommenden Eindruck eben nicht.

So ist weder die erste, noch die zweite Möglichkeit realisiert, weder eine Herabsetzung der "Wirklichkeit" zugunsten der "Träume", noch umgekehrt. Sowohl das eine, wie auch das andere erscheint vor uns *mit einem unbestimmten Wertezeichen*. Der Gegensatz selbst ist aber, wie gesagt, vorhanden – vor allem im Bewußtsein Wilhelms.

Aber nicht nur – und das führt uns zu einer weiteren, u.E. überaus wichtigen Eigenschaft dieser "bürgerlichen" Sphäre selbst. Sie erscheint nicht nur mit einem (an sich) unbestimmten Wertezeichen, sie erscheint auch als eine *sich selbst artikulierende, ihrer selbst bewußte* Sphäre. Denn der Gegensatz zwischen Poesie und Prosa, zwischen dem Künstlerischen und dem Bürgerlichen ist natürlich *auch* als der Gegensatz zwischen *Wilhelm und Werner* gegeben – wobei er (der Gegensatz) sich fast wie eine Projektion nach außen dieses im Inneren (im Bewußtsein Wilhelms) seit seiner Kindheit artikulierten Gegensatzes darstellt. Nicht zufällig knüpft das wichtigste Gespräch zwischen den beiden an das Jugendgedicht Wilhelms "Jüngling am Scheidewege" an. Nun heißt es aber:

> Werner, der seinen richtigen Verstand in dem Umgange mit Wilhelm ausbildete, hatte sich gewöhnt, auch an *sein* Gewerbe, an *seine* Geschäfte mit Erhebung der Seele zu denken, und glaubte immer, daß er es mit mehrerem Rechte tue als sein sonst so verständiger und geschätzter Freund, der, wie es ihm schien, auf das Unreellste von der Welt einen so großen Wert und das Gewicht seiner ganzen Seele legte. (S. 38-39).

Und so äußert er sich dann auf eine Art und Weise, die wir von diesem *Repräsentanten des Prosaischen* kaum erwarten:

> "... ich wüßte nicht, wessen Geist ausgebreiteter wäre, ausgebreiteter sein müßte als der Geist eines echten Handelsmannes. Welchen Überblick verschafft uns nicht die Ordnung, in der wir unsere Geschäfte führen! Sie läßt uns jederzeit das Ganze überschauen, ohne daß wir nötig hätten, uns durch das Einzelne verwirren zu lassen. Welche Vorteile gewährt die doppelte Buchhaltung dem Kaufmanne! Es ist eine der schönsten Erfindungen des menschlichen Geistes, und ein jeder gute Haushalter sollte sie in seiner Wirtschaft einführen. (S. 37)."

Oder auch so, mit einem noch größeren Schwung und auf das Gedicht Wilhelms direkt anspielend:

> "Sie [die "Göttin des Gewerbes", die er übrigens und bezeichnenderweise "meine Göttin" nennt] führt freilich lieber den Ölzweig als das Schwert; Dolch und Ketten kennt sie gar nicht: aber Kronen teilet sie auch ihren Lieblingen aus, die, es sei ohne Verachtung jener gesagt, von echtem, aus der Quelle geschöpftem Golde und von

> Perlen glänzen, die sie aus der Tiefe des Meeres durch ihre immer geschäftigen Diener geholt hat." (S. 39).

Dadurch wird aber dem Prosaisch-Wirklichen ein plötzliches Selbstbewußtsein verliehen, dadurch erlangt es sozusagen die *Würde der Subjektivität*. Damit hört es aber – auch *innerhalb* und bei der Beibehaltung des Gegensatzes, der es von dem "Poetischen" trennt – *sofort* auf, "nur" "prosaisch" zu sein. Denn das Prosaisch-Alltägliche, das "Gemeine" in der typisch "modernen" Prägung ist immer nur ein bewußtloses, stummes und stumpfes Leben, das sich gar nicht ausdrücken kann oder sich mit althergebrachten Formeln begnügt. Diese *Begeisterung für die doppelte Buchhaltung* unterscheidet sich im Grunde genommen nicht so sehr von Wilhelms Begeisterung für das Theater[5]. Daß das alles sehr wenig mit der Technik und den Gepflogenheiten des späteren "Realismus" zu tun hat, liegt auf der Hand; vielmehr fühlen wir uns in die Nähe zu einer, mit dem Allegorischen noch eng verbundenen Kunst, oder eher – und wieder – zu einer, für den Roman insgesamt so wichtigen Kunst des alten Dramas versetzt, wo die Figuren sich selbst noch zu charakterisieren pflegten; fast ist man geneigt, auf einige Gestalten der *Lehrjahre* das anzuwenden, was Wilhelm im 3. Buch von Shakespeareschen Helden sagt:

> "Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht. Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt." (S. 192).

Daß Werner im Laufe der Geschichte seinen "poetischen" Schwung verliert, und bei der kümmerlichen Formel landet (die er "mein lustiges Glaubensbekenntnis" nennt): "seine Geschäfte verrichtet, Geld geschafft, sich mit den Seinigen lustig gemacht und um die

---

[5] Interessant ist die unmittelbare Reaktion Schillers (Brief an Goethe vom 9. 12. 1794): "Die Apologie des Handels ist herrlich und in einem großen Sinn." Und diese "Apologie" wird von Schiller offensichtlich nicht als eine bloße "rhetorische Übung" aufgefaßt, sondern durchaus ernst genommen, wovon schon der nächste Satz zeugt, der zugleich dem "Gleichgewicht" der entgegengesetzten Positionen im Roman Rechnung trägt. "Aber daß Sie neben dieser die Neigung des Hauptheldens noch mit einem gewissen Ruhm behaupten konnten, ist gewiß keiner der geringsten Siege, welche die Form über die Materie errang."

übrige Welt sich nicht mehr bekümmert, als insofern man sie nutzen kann" (S. 287), ist eine andere Frage (auch diese Formel zeugt übrigens von der gleichen Fähigkeit zum Selbstbewußtsein und Selbstartikulation: ein "wirklicher" Philister wird sich selbst wohl nie so klar sehen und aussprechen können); im ersten Buch auf jeden Fall stellt er sich wie eine durch das ihm verliehene Selbstbewußtsein über das Niedrig-Gemeine erhobene Verkörperung des Gegenprinzips dar.[6] Schon die Tatsache, daß er von Anfang an als ein *Freund* des Helden erscheint und diese Position und Bezeichnung auch bis zu Ende beibehält, mag überraschen. Was für eine Freundschaft kann den zu Höherem strebenden Wilhelm mit diesem *Philister* eigentlich verbinden? Wäre er doch eine bedeutende Persönlichkeit, könnte er sich etwa wie ein "weitsichtiger Weltmann" neben dem "Dichter" Wilhelm behaupten (wie Antonio neben dem Tasso), dann wäre alles einfach und verständlich. Aber Werner, wie er vor uns da steht, kann eigentlich – genau wie die Sphäre, als deren Symbol er erscheint -, nur zwei – entgegengesetzte und doch miteinander verbundene – Reaktionen hervorrufen. Entweder muß er – als ein "Philister" – verworfen und verhöhnt werden (das wäre dann eine "romantische" Reaktion), oder auf eine mehr oder weniger paradoxe Weise verklärt, indem man das andere (also die "Poesie") auf eine oder andere Art in Frage stellt (und sei es auf eine so indirekte Art, wie es z.B. in Thomas Manns "Tonio Kröger" geschieht, mit all seinen "Blondhaarigen und Blauäugigen"). Diese beiden Möglichkeiten sind zwar am Ende des Romans angedeutet – aber eben nur am Ende. Am Anfang gilt aber Werner als das, was er ist, ohne Einschränkungen, durch sich selbst in seiner Existenz und in seinem Wesen berechtigt. Eine "psychologische" Erklärung finden wir bei Schiller. "Ein solcher Philister konnte allenfalls durch die Jugend und durch seinen Umgang mit Wilhelm eine Zeitlang emporgetragen werden; sobald diese zwei Engel von ihm weichen, fällt er, wie recht und billig, der Materie anheim und muß endlich selber darüber staunen, wie weit

---

[6] Mehr noch: Goethe selbst, insofern von seiner Dichtung als einem *gewinnbringenden Gewerbe* die Rede ist, scheut sich nicht – bewußt oder unbewußt – auf die Lobrede Werners zugunsten des Kaufmannischen anzuspielen. Man vergleiche etwa. "Es haben die Großen dieser Welt sich der Erde bemächtigt, sie leben in Herrlichkeit und Überfluß. Der kleinste Raum unsers Weltteils ist schon in Besitz genommen, jeder Besitz befestiget, Ämter und andere bürgerliche Geschäfte tragen wenig ein; wo gibt es nun noch einen rechtmäßigeren Erwerb, eine billigere Eroberung als den Handel?" usw (Werner in den Lehrjahren, S.39) "Für das Übersendete, über welches hier eine Quittung vorliegt, danke ich zum schönsten. Es scheint, *da wir Dichter bei der Teilung der Erde zu kurz gekommen sind*, uns ein wichtiges Privilegium geschenkt zu sein, daß uns nämlich unsere Torheiten bezahlt werden " (Goethe an Schiller, 15 12. 1795)

er hinter seinem Freunde zurückgeblieben ist." (Brief an Goethe vom 3. 7. 1796). Schön und gut; das gilt aber eben dem Werner, wie wir ihn am Ende sehen und wie der Autor sich am Ende zu ihm verhält; am Anfang sehen – und lesen – wir etwas ganz anderes. Hier lesen wir über Wilhelm und Werner u.a. folgendes:

> So übte sich einer an dem anderen, sie wurden gewohnt, sich täglich zu sehen, und man hätte sagen sollen, das Verlangen, einander zu finden, sich miteinander zu besprechen, sei durch die Unmöglichkeit, einander verständlich zu werden, vermehrt worden. *Im Grunde aber gingen sie doch, weil sie beide gute Menschen waren, nebeneinander, miteinander nach e i n e m Ziel* und konnten niemals begreifen, warum denn keiner den anderen auf seine Gesinnung reduzieren könne. (S. 61).

Worauf nun der Leser das alles "reduzieren" soll, ist genauso unbegreiflich. Was bedeutet hier z.B. dieses "ein Ziel"? *Am Ende* kann von keinem gemeinsamen Ziel die Rede sein – wenn man darunter nicht etwa ihre gemeinsamen Geldaffären versteht. Hier am Anfang sind – wenigstens "an der Oberfläche" – ihre Ziele dermaßen verschieden, das dieses Im-Grunde-zu-einem-Ziel-Gehen, verbunden mit der erstaunlich-schlichten Bezeichnung "gute Menschen", sich wie noch eine Formel der Gleichberechtigung ausnimmt, eine Formel, die einen konkreten Inhalt weder hat, noch eigentlich braucht.

Das heißt also: Einerseits nähert sich diese bürgerliche Sphäre – vor allem durch ihren Gegensatz zur "Poesie", "Kunst" usw., aber auch durch einige Ansätze des Satirischen in ihrer Schilderung – einer "modern" aufgefaßten (primär-alltäglichen) "Wirklichkeit", andererseits – durch die Art und Weise, wie sie dargestellt wird – bleibt sie ihr eigentümlich fern. Einerseits kennt Goethe den "modernen" Gegensatz, indem er ihn nicht nur als ein Bewußtseinszustand Wilhelms darstellt, sondern nach außen projiziert und zum Thema und zu einer "gestaltenden Kraft" der Handlung macht, andererseits aber *schreibt er so, als ob er ihn nicht kennte,* indem er, erstens, diese Sphäre weder herabsetzt, noch verklärt, indem er, zweitens, ihr ein Selbstbewußtsein verleiht, das sie auch *innerhalb des Gegensatzes* gelten läßt.

Kapitel 3: Die "große Strecke" des Weges

1. Die Theatersphäre.

Wie schon erwähnt, bilden die zweite, die Theatersphäre, und die dritte, die Sphäre des Adels, zusammen eine große Sphäre – oder eine große Strecke des Weges, den der Held (und mit ihm der Roman) durchläuft. Das leuchtet sofort ein, wenn man bedenkt, daß, erstens, sie beide den mittleren Teil des Romans ausmachen, also zwischen dem Ausgangspunkt und der Endphase situiert sind, daß, zweitens, die dritte Sphäre in die zweite hineingelegt ist, indem der Weg von der Theatersphäre in die des Adels hineinführt und aus dieser zurück in jene. Mehr noch: indem Wilhelm in die Sphäre des Adels eintritt, verläßt er die Theatersphäre eigentlich nicht, denn er befindet sich ja auf dem Grafenschloß zusammen mit der Melina-Truppe und widmet sich auch dort vorwiegend theatralischen Beschäftigungen. Die Sphäre des Adels führt ihn also nicht *weg* von der Theatersphäre (wie es später die Turm-Sphäre machen wird); das Verhältnis zwischen den beiden ist ausgesprochen *freundlich.* Daß es noch größere, "innere" und "sinntragende" Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Sphären gibt, und welche Ähnlichkeiten es sind, das werden wir in Kürze feststellen können. Trotzdem und selbstverständlich unterscheiden sie sich voneinander; verschmelzen miteinander nicht; die (sozialen) Grenzen sind gezogen mit aller Deutlichkeit. Wir wollen deshalb so verfahren, wie der Roman selbst verfährt. Wir beginnen mit der Theatersphäre, gehen dann zu der Sphäre des Adels über, um schließlich sie beide als eine große Sphäre (oder Strecke) und ihre Rolle im System des Ganzen zu behandeln.

Als erstes müssen wir feststellen, oder vielmehr wiederholen, was wir schon bei der Analyse der ersten, der bürgerlichen Sphäre festgestellt haben, was auch von der

Forschung immer wieder hervorgehoben wird, daß nämlich die zweite, die Theatersphäre der ersten aufs entschiedenste entgegengesetzt ist. Allerdings müssen wir diese Feststellung erweitern. Denn wir haben diese Entgegensetzung bis jetzt als eine rein "subjektive", als ein "Bewußtseinszustand" Wilhelms beschrieben – wobei sie, wiederum in seinem Bewußtsein, und nur dort, mit dem (für die Moderne grundlegenden) Gegensatz zwischen der "Wirklichkeit" und dem "Ideal", zwischen der "Prosa" und der "Poesie" *so gut wie* mindesten *gefühlsmäßig*, z.T. aber auch *begrifflich* – zusammenfiel. Aber auch "objektiv", in der erzählerischen Struktur des Ganzen, ist natürlich eine, nicht minder entschiedene, Entgegensetzung der beiden Sphären vorhanden – allerdings unter einem anderen Vorzeichen. Das Theatralische erscheint dem Bürgerlichen gegenüber vor allem natürlich als das "Unbürgerliche", als etwas, das aus der "bürgerlichen Ordnung" herausfällt, als das grundsätzlich "Unordentliche".[1] Mit Wilhelm zusammen geraten wir hier in eine Welt des gesellschaftlich Anstößigen und Verschmähten, des mehr oder weniger Unanständigen, unter das sogenannte "fahrende Volk", das von der in ihrem Gefüge fest verwurzelten Gesellschaft halb mit Abscheu, halb mit lüsterner Neugier beobachtet wird.[2] Wir geraten kurzum *ins Abenteuerliche* und damit, wie schon angedeutet und wie wir etwas später noch zeigen werden, beginnt auch *das Abenteuer* in einem ursprünglicheren Sinne des Wortes.

Daß diese Sphäre "an sich" keineswegs "ideal" ist, noch sein kann, leuchtet sofort ein. Sie ist zwar – *auch* "objektiv" gesehen – dem Primär-Wirklichen, dem Alltäglich-Bürgerlichen entgegengesetzt, sie steht zwar als etwas "Anderes", aber *nicht* als etwas "Ideales" da. Mehr noch: wie wir sehen werden, ist sie genauso dem Idealen, oder, um das Spätere etwas vorwegzunehmen, dem *Ideal-Wirklichen* (der Sphäre der Turm-Gesellschaft) entgegengesetzt. Sie steht sozusagen in der Mitte; sie ist *keine von beiden.*

Denn sie hat natürlich ihre eigene "wirkliche", und zwar eine ausgesprochen "niedrige" und (im modernen Sinne) "gemeine" Seite, mit der, wie schon erwähnt, die Erwartungen und Vorstellungen Wilhelms von Anfang an konfrontiert werden. Das

---

[1] Vgl. Neumann, op. cit., S 11: ". der Roman ist auf scharfer Trennung zweier Sphären aufgebaut. Der Ordnung von Wilhelms burgerlichen Herkunftswelt steht die ihr nach allen Werten und Regeln widersprechende Unordnung des Theaters gegenuber."

[2] Neumann, op cit., S 5-12.

bedeutet aber, daß die Opposition zwischen "Traum" und "Wirklichkeit", zwischen "Vorstellung" und "Realität", zwischen "Ahnung und Gegenwart" in diese Sphäre – wie auch in die Sphäre des Adels – quasi hinübergenommen wird. Diese Opposition gehört eigentlich zu den Hauptmitteln überhaupt, mit denen Goethe die Handlung konstruiert und weiter fördert[3]. Noch im 1. Buch werden die Akzente gesetzt mit aller Deutlichkeit. Denn indem Wilhelm den Gegensatz zwischen dem bürgerlichen und dem theatralischen Leben mit dem Gegensatz zwischen der Wirklichkeit und der Kunst identifiziert, muß er logischerweise erwarten, daß das theatralische Leben selbst "Kunst" sei, sozusagen eine "Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln", und umgekehrt soll die Kunst als eine *Steigerung* dieses Lebens erscheinen; statt dessen gerät dieses in Widerspruch mit jener; sehr aufschlußreich ist die folgende Stelle, die mit Wilhelms "bürgerlicher" Ordnungsliebe beginnt, einer Liebe, die sich aber auf eine eher "unbürgerliche" Weise mit seiner Neigung zur Selbstinszenierung vermischt:

> Ebenso dachte sich Wilhelm auch das häusliche Leben eines Schauspielers als eine Reihe von würdigen Handlungen und Beschäftigungen, davon die Erscheinung auf dem Theater die äußerste Spitze sei, etwa wie ein Silber, das vom Läuterfeuer lange herumgetrieben worden, endlich farbig-schön vor den Augen des Arbeiters erscheint und ihm zugleich andeutet, daß das Metall nunmehr von allen fremden Zusätzen gereiniget sei. (S. 58-59).

Ursprünglich denkt er also dieses "theatralische Leben" zwar in einem krassen Gegensatz zum "bürgerlichen", nicht aber zu der "bürgerlichen Ordnung" – oder Ordnung schlechthin; beinahe "hieratisch", "priesterlich-würdevoll" schwebt es ihm vor; die "Wirklichkeit" dieses Lebens belehrt ihn sofort eines Besseren:

> Wie sehr stutzte er daher anfangs, wenn er sich bei seiner Geliebten befand und durch den glücklichen Nebel, der ihn umgab, nebenaus auf Tische, Stühle und Boden sah. Die Trümmer eines augenblicklichen, leichten und falschen Putzes lagen, wie das glänzende Kleid eines abgeschuppten Fisches, zerstreut in wilder Unordnung durcheinander.

---

[3] Vgl. schon bei Schlegel: "Der Kontrast zwischen der Hoffnung und dem Erfolg, der Einbildung und der Wirklichkeit spielt hier überhaupt eine große Rolle: die Rechte der Realität werden mit unbarmherziger Strenge durchgesetzt." (zit. nach HA, S.670). Wir können übrigens nicht umhin, zu bemerken, daß auch an diesem Beispiele jenes Zusammenspiel eines für die uns interessierende Epoche "älteren" und eines "neueren" Sprachgebrauchs zu beobachten ist, das wir im ersten Teil, wie auch, an Beispielen aus den *Lehrjahren* selber, im ersten Kapitel dieses Teils erörtert haben.

> Die Werkzeuge menschlicher Reinlichkeit, als Kämme, Seife, Tücher und Pomade, waren mit den Spuren ihrer Bestimmung gleichfalls nicht versteckt. (*Usw.* S. 59).

Das bleibt aber eher ein zweitrangiges Problem; denn mit der Unordentlichkeit dieses Lebens kommt er bezeichnenderweise (s. unten) nicht nur sehr leicht zurecht, sondern findet in diesem Durcheinander von mehr oder weniger intimen Gegenständen, die "durch Puder und Staub", wie "durch ein gemeinschaftliches Element" "vereinigt" waren (S. 59) einen (eindeutig erotisch gefärbten) Reiz, "den er in seiner stattlichen Prunkordnung niemals hatte".

> Nicht ebenso leicht [heißt es weiter] konnte er die Aufführung der übrigen Schauspieler, die er bei seinen ersten Besuchen manchmal bei ihr antraf, mit seinen Begriffen vereinigen. Geschäftig im Müßiggange, schienen sie an ihren Beruf und Zweck am wenigsten zu denken; über den poetischen Wert eines Stückes hörte er sie niemals reden und weder richtig noch unrichtig darüber urteilen; es war immer nur die Frage: "Was wird das Stück *machen*? Ist es ein Zugstück? Wie lange wird es spielen? Wie oft kann es wohl gegeben werden?" und was Fragen und Bemerkungen dieser Art mehr waren. Dann ging es gewöhnlich auf den Direktor los, daß er mit der Gage zu karg und besonders gegen den einen oder den anderen ungerecht sei, dann auf das Publikum ... *usw.* (S. 59-60).

Das Gemeine (im modernen Sinne des Wortes) – das ist es also, womit Wilhelm von Anfang an konfrontiert wird. Dieses Motiv setzt sich durch den ganzen Roman fort; es liegt auch dermaßen an der Oberfläche, daß es uns kaum nötig scheint, es im einzelnen zu verfolgen. Es genügt nur an das Benehmen der Schauspieler nach der Vorlesung jenes "deutschen Ritterstückes", das damals "eben neu" war, zu erinnern (S. 125-126), oder an ihr Verhalten dem verwundeten Wilhelm gegenüber nach dem Räuberüberfall (4. Buch, 8. Kapitel). Sehr charakteristisch in diesem Sinne ist natürlich *Melina*. Schon die erste Begegnung mit ihm zeigt ja dem Wilhelm seine durchaus prosaische Gesinnung; bezeichnenderweise bewirkt, oder mindestens beschleunigt er auch die endgültige Verkümmerung des Theaters Serlos – jenes Theaters also, wo Wilhelm am nächsten zu der Verwirklichung seiner Ideale gekommen war, – indem er den Serlo zu der Einführung der Oper überredet, was den Wilhelm mit all seinen Bestrebungen überflüssig und unbequem macht, was auch seinen Bruch mit der Theaterwelt besiegelt.

Die Formel, zu der Melina und Serlo kommen, – "daß man nur Geld einnehmen, reich werden oder sich lustig machen solle" (S. 351) – erinnert sehr stark an das "lustige Glaubensbekenntnis" Werners: das Gemeine ist sich überall gleich.

Das Theatralische, das in schärfster, und zwar zweifacher, sowohl "subjektiver", als auch "objektiver" Opposition zu dem Bürgerlichen erscheint, weist – einigermaßen, zuweilen – dieselben Züge auf, wie dieses letztere. Der Schlüsselbegriff ist hier natürlich das Geld. Nur z.T. entrinnt Wilhelm der Welt des Gewinnsuchens und -findens, der Welt des An-den-Profit-Denkens, der Welt des – im weiten Sinne des Wortes – Ökonomischen. Theater ist – unter anderem und für einige hauptsächlich – ein wirtschaftliches Unternehmen; das wird in dem Roman nie vergessen; wirtschaftliche Lage der Schauspieler immer berücksichtigt. Auffallend oft ist es vom Geld die Rede, von Geldverhältnissen, vom Ausleihen und Zurückgeben usw.

Diese elementare Tatsache, daß nämlich die Wirklichkeit des Theaters mit Wilhelms ursprünglichen Vorstellungen nicht zusammenfällt, macht es für viele Interpreten überaus leicht, sich quasi über ihn zu stellen, ihn einer "Realitätsblindheit" und "Schwärmerei" zu bezichtigen[4], wobei man die Welt des Theaters des üblichen mit der abschätzenden Formel "die Scheinwelt des Theaters" abtut – einer Formel, die das wirkliche *Problem des Scheins*, wie es sich in und in bezug auf die *Lehrjahre* stellt, natürlich überhaupt nicht trifft, – und dieser Scheinwelt nicht ohne Pathos eine nicht näher definierte, von dem Helden angeblich verfehlte "Realitätsbezogenheit" entgegenstellt. Im Grunde genommen, solidarisiert man sich damit wiederum mit der Position eines Werners, der sich ja auch wunderte, daß sein Freund "auf das Unreellste von der Welt einen so großen Wert und das Gewicht seiner ganzen Seele legte" (S. 39).[5]

Man übersieht dabei einige prinzipiellen Tatsachen. Zuerst einmal: So "realitätsblind" ist Wilhelm natürlich nicht. Mängel und Unzulänglichkeiten des Theatermilieus nimmt er ganz genau wahr und leidet nicht wenig darunter. Dieselben Szenen, die uns besonders deutlich die Gemeinheit dieses Milieus zeigen (s. oben), zeigen uns genau so deutlich die Heftigkeit seiner Reaktionen darauf. Zweitens: Dieses Theaterleben ist selber, wie gesagt, nicht Kunst und kann es so wenig sein, wie jedes

---

[4] Vgl voriges Kapitel, Fußnote 1. S. z B auch Mannack, op cit.
[5] Daß es auch, teilweise oder ganz, die Position des Turms ist, davon später

andere Leben auch; die grundsätzliche Trennung zwischen den beiden Bereichen bleibt natürlich bestehen. *In* diesem Leben und *durch* dieses Leben entsteht aber – Kunst; das Schauspiel ist so etwas wie ein *Resultat*, bzw. ein *Zweck* desselben. Wenn man also vor allem auf dieses Resultat achtet, darauf und eben darauf den Hauptwert legt, so könnte man die erwähnten Unzulänglichkeiten durchaus in Kauf nehmen. So geschieht es ja auch – allerdings nur zum Teil. Denn den Wilhelm zieht sowohl die Kunst, als auch das Leben an; er strebt ein Resultat an – ob nun die Schaffung eines "Nationaltheaters", oder eine möglichst perfekte Hamlet-Inszenierung, – andererseits (wovon später) fasziniert ihn dieses Leben selber in all seiner Abenteuerlichkeit. Genauso wird sein Abgang von dem Theater einerseits durch seine Enttäuschung in den *Resultaten* seiner Tätigkeit, wenn nicht sogar *in der Schauspielkunst als solcher*[6] motiviert, andererseits durch die Enttäuschung, bzw. durch *die nachgelassene Faszination* des entsprechenden Lebens. Und dieses Leben – hier kommen wir endlich zu der Hauptsache – hat selbstverständlich noch andere, und viel wichtigere, Eigenschaften, als nur jene seine Seite, durch die es sich mit dem Wirklich-Gemeinen berührt.

Als erstes bemerken wir – es ist selbstverständlich – daß trotz aller Berührungen mit dem Bürgerlich-Gemeinen der Gegensatz zwischen diesen beiden Sphären natürlich erhalten bleibt. Es ist das grundsätzlich *Andere*, das hier sein Wesen treibt, ein Leben, das zwar einerseits "wirklich" ist, andererseits aber – vom Standpunkt des "wirklich wirklichen", oder, wie wir gesehen haben, dem "wirklichen" seinem Wesen nach am nächsten kommenden Leben – als ein prinzipiell "unwirkliches", als "das Unreellste von der Welt", um noch einmal mit Werner zu sprechen, erscheint und erscheinen muß.[7] (Es ist also "wirklich" und "unwirklich" zugleich: eine Formel, die wir jetzt nur als eine vorläufige und darum nur in Klammern aufstellen können). Es fasziniert ja auch – den Helden, aber auch den Leser – nicht zuletzt durch diesen *einfachen Gegensatz* zum

---

[6] Vgl. im 7. Buch, als Wilhelm nach seiner Bekanntschaft mit Therese und dem Gespräch mit ihr über das Theater, zum letzten Mal im Roman dasselbe besucht "Selbst als Zuschauer im Theater erinnerte er sich ihrer mit Lächeln; beinahe war er in ihrem Falle, die Vorstellungen machten ihm keine Illusion mehr " (S. 490)

[7] Borherdt, op. cit, S.274: "Meisterhaft wird geschildert, wie er auf einer Geschäftsreise schrittweise in die Bereiche der Phantasie hinübertaumelt " Eigentlich steht ja diese Behauptung in einem krassen Widerspruch mit den vorhergehenden Ausführungen desselben Autors. Kaum hat man den Helden einer "Realitätsblindheit" beschuldigt, kaum gezeigt, das hinter dem schönen Schein ein trauriges Sein sich verbirgt, als erscheint diese Welt plötzlich doch als ein "Bereich der Phantasie"

Primär-Wirklichen, Alltäglich-Bürgerlichen. Die Unordentlichkeit dieses Lebens ist sozusagen an sich faszinierend, wobei diese Faszination unmißverständlich einen Beigeschmack des Sittlich-Fragwürdigen, des Ausgelassen-Verführerischen hat. Es ist ein "lockeres Leben", ohne feste Konturen und festgelegten Regeln; es bedeutet ja für den Helden u.a. und nicht zuletzt ein träumerisches Sich-Gehen-Lassen als Gegensatz zur bürgerlichen Selbstdisziplin[8].

Mehr noch: jene – sozusagen negative, sich mit dem Wirklich-Gemeinen berührende – Seite des theatralischen Lebens, steht ja in einem entschiedenen Gegensatz zu dem, was das Eigentliche dieses Lebens ausmacht. *Durch das "Gemeine", das Profit-Suchende wird dieses Leben vielmehr verhunzt und verdorben.* Zwar wird Wilhelm, wie wir soeben gesehen haben, von Anfang an mit dieser gemeinen Seite konfrontiert, aber bei seinem wirklichen Eintritt in die Welt des Theaters (bei dem schon mehrmals von uns erwähnten *Anfang des Abenteuers*) ist er so weit, wie nur möglich, von ihr entfernt. Bei seinem wirklichen Eintritt in die Theater-Sphäre zeigt sich ihm das Theater keineswegs als ein gewinnbringendes Unternehmen, sondern ganz im Gegenteil: Indem er in dem "heiteren Landstädtchen" auf Philine und Laertes trifft, gerät er in eine Welt der Sorglosigkeit, der heiteren Muße, die aufs entschiedenste mit dem bürgerlich-sorgenvollen Fleiß seiner Herkunftswelt kontrastiert. Es scheint in der Forschung nicht genügend berücksichtigt zu werden, daß Wilhelm – auf eine höchst seltsame Weise – zuallererst in ein theatralisches Milieu gerät, wo *gar kein Theater gespielt wird.* Denn es sind ja, wie ihm Laertes erklärt, nur "Trümmer einer Schauspielergesellschaft, die vor kurzem hier scheiterte" (S. 92). Und diese "Trümmer" "verzehren" nur ihre "wenige gesammelte Barschaft" (S. 93); was tun sie eigentlich? Sie tanzen, singen und fechten, sie machen Ausflüge; sie amüsieren sich, mit einem Wort. Sie leben in der Gegenwart, sie denken nicht an die Zukunft. Philine ist ja u.a. *eine verkörperte Sorglosigkeit.* Sie ist leichtsinnig; leicht-sinnig und leicht schlechthin sind sie beide, sowohl Philine als auch Laertes. Leichtigkeit ist das Hauptmerkmal ihres Daseins. Sie sind in einem Schwebezustand, nicht nur zwischen einem Engagement und einem anderen, sondern etwas Schwebendes ist ihnen selbst eigen, gehört also zu ihren Wesensbestimmungen. Und sie *können* auch noch dadurch *schweben*, weil Goethe – durch die im ersten Kapitel

[8] Neumann, op cit., S.5ff.

dieses Teils beschriebenen Eigenschaften seiner Weltdarstellungen – es ihnen leicht macht; das (zurückgedrängte) Materielle stört sie kaum in ihrem Schweben.

Nur mit dem erneuten Erscheinen *Melinas*, den übrigens Karl Schlechta in seinem Sphären-Schema (vgl. oben), u.E. nicht zu Unrecht, überhaupt nicht zu der "Welt des Theaters", sondern eben zu der "gemeinen Welt" rechnet[9], kehrt eben das "Gemeine" zurück, und mit ihm alle Sorgen, wie auch das Profit-Denken, wie übrigens auch mehr oder weniger ernsthafte Bemühungen um eine theatralische Tätigkeit. Denn Melina beginnt ja auch damit, daß er sich nach den Dekorationen und Kostümen, die von der gescheiterten Truppe übriggeblieben waren, umschaut, den Wilhelm – nach einem für die ganze Konzeption des Romans nicht unwichtigen Zögern seitens des letzteren – überredet, ihm für den Loskauf eine Summe Geld zu borgen, und damit eine kleine neue Truppe zustande bringt. Daß also in dieser Theater-Sphäre Theater gespielt wird, das verdankt sie, paradoxerweise, dem am wenigsten "theatralischen" ihrer Repräsentanten. Sie ist ihm aber dafür keineswegs dankbar. Ganz im Gegenteil: Nichts zeigt deutlicher die wahre Natur dieser Sphäre, als jene entschlossene *Feindlichkeit*, die Philine und Laertes von Anfang an gegen Melina und seine Frau empfinden. "Philinen wollte Madame Melina, und Herr Melina dem lebhaften Laertes, als sie Bekanntschaft machten, keinesweges gefallen. Sie wünschten die neuen Ankömmlinge gleich wieder los zu sein, und Wilhelm konnte ihnen keine günstigen Gesinnungen beibringen, ob er ihnen gleich wiederholt versicherte, daß es recht gute Leute seien." (S. 107-108). Und von ihrem Standpunkt aus haben sie natürlich vollkommen recht; mit dem Eindringen des "Gemeinen" beginnt ja das "Theatralische" sofort, obwohl nur teilweise und vorerst nur noch vorübergehend, zu verderben; was Goethe uns auch sogleich mitteilt, wobei er auch den Gegensatz zwischen sorgloser Leichtigkeit und sorgenvoller Schwere mit aller Deutlichkeit formuliert:

> Eigentlich war auch das bisherige lustige Leben unsrer drei Abenteurer durch die Erweiterung der Gesellschaft auf mehr als eine Weise gestört; denn Melina fing im Wirtshause [...] gleich zu markten und zu quengeln an. [...] In kurzer Zeit machten Wirt und Kellner verdrießliche Gesichter, und wenn die andern, um froh zu leben, sich alles gefallen ließen und nur geschwind bezahlten, um nicht länger an das zu denken, was schon verzehrt war, so mußte die Mahlzeit, die Melina regelmäßig

[9] Schlechta, op cit., S.30

> sogleich berichtigte, jederzeit von vorn wieder durchgenommen werden, so daß Philine ihn ohne Umstände ein wiederkäuendes Tier nannte. (S. 108).

Wir brauchen bei diesem Gegensatz des Theatralischen zum Bürgerlich-, oder auch zum Unbürgerlich-Gemeinen nicht länger zu verweilen, erstens weil er sowieso klar ist, zweitens – und das ist wichtiger – weil er das Wesen dieses theatralischen Lebens keineswegs erschöpft. Anders ausgedrückt: Durch den einfachen Gegensatz zum Bürgerlichen wird dieses Leben noch keineswegs hinreichend charakterisiert. Es ist *anders*; nur: man muß dieses Anderssein nicht bloß *negativ*, sondern auch *positiv* verstehen können.

> Eine neue Szene öffnet sich, und eine neue Welt breitet sich lockend vor uns aus. Alles ist hier seltsam, bedeutend, wundervoll und von geheimem Zauber umweht. Die Ereignisse und die Personen bewegen sich rascher und jedes Kapitel ist wie ein neuer Akt. Auch solche Ereignisse, die nicht eigentlich ungewöhnlich sind, machen eine überraschende Erscheinung.

So schreibt Friedrich Schlegel in seiner berühmten *Athenäum*-Rezension über Wilhelms "Eintritt in die Welt".[10] "Seltsam" also, "bedeutend, wundervoll und von geheimem Zauber umweht". Das sind Definitionen, die jenem *Geheimnis* Ausdruck geben, das wohl die meisten, auch die späteren Interpreten mehr oder weniger deutlich spüren, dem gegenüber, wie jedem Geheimnis gegenüber, man sich aber einem gewissen Gefühl der Ratlosigkeit kaum entziehen kann. Etwas schimmert durch dieses lockere Leben hindurch; oder umgekehrt: diese Lockerung des Lebens läßt etwas durchscheinen – was? Und wie nähert man sich diesem Durchscheinenden? Da gibt es wohl nur zwei Möglichkeiten (abgesehen natürlich von der dritten, die darin bestünde, es einfach zu leugnen oder so zu tun, als ob es nicht da wäre; wofür es in der immensen Forschungsliteratur zu den *Lehrjahren* auch genug Beispiele gibt). Entweder umschreibt man es bloß, wie es ja schließlich auch Friedrich Schlegel macht, hält sich also in einer vorsichtigen Allgemeinheit, oder man versucht eine konkrete, eine mehr oder weniger "esoterische" Interpretation.

---

[10] Zit nach HA, B.7, S.664.

Eine solche drängt sich in der Tat auf[11]. Denn schon jene Züge, die wir in bezug auf Philine und Laertes erwähnt haben, die übrigens sofort in die Augen springen und schon von den ersten Kritikern des Romans hervorgehoben wurden[12], die Sorglosigkeit also und noch einmal, das Leben in der Gegenwart, Muße und Leichtigkeit, alle diese Züge weisen zugleich, und zwar mit aller Deutlichkeit, in eine Richtung, die man vielleicht als "Richtung Mythologie" bezeichnen könnte. Ob es allerdings ratsam ist, die Gestalten des Romans mit einer solchen Präzision auf ihre "mythologischen Urbilder" festzulegen, wie z.B. *Hannelore Schlaffer* es tut[13], lassen wir dahingestellt; auf jeden Fall wird hier jene Unumgänglichkeit einer (esoterischen) Interpretation, von der wir in der Einleitung zu diesem Abschnitt gesprochen haben, fast mit den Händen greifbar.

Ob man nun eine Interpretation versucht oder nicht (und wir haben ja selber vor, etwas später ein Interpretationsmuster vorzuschlagen, oder besser: auf eins zurückzugreifen), wichtig scheint es uns jedenfalls, festzustellen und festzuhalten, daß *das Eindringen des "Geheimnisvollen", des "ganz Anderen" mit dem Eintritt in die Theatersphäre beginnt; in der "bürgerlichen" Sphäre war kaum etwas davon zu spüren.*

Hier, mit anderen Worten, beginnt das, was man als das *Märchenhafte* an dem Roman bezeichnen könnte[14], wobei es wiederum die (nie endgültig zu lösende) Aufgabe einer Interpretation wäre, dieses Märchenhafte näher zu bestimmen und zu beschreiben (s. unten).

Zusätzlich verstärkt wird dieses Märchenhafte durch die allgemeine Unbestimmtheit, von der im 1. Kapitel dieses Teils die Rede war. Sehr bezeichnend ist es u.E., daß jene *Merkwürdigkeit der Namen*, von der wir dort gesprochen haben, bzw. das Fehlen "bürgerlicher" Namen, sofort nach dem Eintritt in diese Sphäre einsetzt, sich auch durch die Adelssphäre zieht, um dann erst in der Turm-Sphäre z.T. zurückgenommen zu werden. In der Tat: In der bürgerlichen Sphäre hatten wir noch einen "Werner"; sogar

---

[11] Vgl. Heinz Schlaffer, *Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen*. GjB 95 (1978).

[12] Vgl. bei Schlegel: "Philine ist das verführerische Symbol der leichtesten Sinnlichkeit, auch der bewegliche Laertes lebt nur für den Augenblick [...]." A.a.O., S. 664.

[13] Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*. Stuttgart, 1977. Insbes.: S. 5ff.

[14] Vgl. die treffende Bemerkung Hans Eichners: "Wilhelm ist nicht bloß, und vielleicht nicht einmal vor allem, der Held eines Bildungsromans. Er ist auch der Held eines pikaresken Romans und der Held, wenn eine so extreme Bezeichnung gewagt werden darf, eines realistischen Märchens: Er ist ein Hans im Glück." Eichner, a.a.O. S.195

die zu dieser Sphäre eigentlich nicht gehörende Mariane, eine Schauspielerin, hieß eben noch – "Mariane"; hier hingegen begegnen wir sofort einer "Philine", einem "Laertes", einer "Mignon" (wie auch später einer "Aurelie", einem "Serlo"); oder auch einfach einem "Polterer", einem "Pedanten" (wie in der Adelssphäre – einem "Grafen", einer "Baronesse"). In der ganzen Theater-, wie auch in der ganzen Adelssphäre, ist *kein einziger* "bürgerlicher" Name zu treffen, was doch nicht "zufällig" sein kann. Andere *Auswirkungen* dieser Unbestimmtheit sind in der Adelssphäre besonders sichtbar; vgl. unten

Nun, als die höchsten und prägnantesten Symbole und Verkörperungen des "Geheimnisvollen", des "ganz Anderen" werden ja herkömmlicherweise *Mignon* und der *Harfner* bezeichnet; für uns gilt es hier einige Unterscheidungen zu machen. Das "Mythologische", das "Esoterische" an anderen Gestalten ist verdeckt und kann deshalb lediglich den Gegenstand einer Interpretation bilden mit all der Unverbindlichkeit, die jeder Interpretation ihrem Wesen nach anhaftet; bei Mignon und dem Harfner hingegen tritt das "Geheimnisvolle" mit aller Offenheit hervor.[15]

Wie verhält sich nun das "Wunderbare" zu dieser Sphäre? Es gehört ihr nicht an; es kann keiner Sphäre angehören; es ist seinem Wesen nach "heimatlos". Andererseits kann es *nur* in ihr sich behaupten und bewegen. Mignon und der Harfner – diese "romantischen" Figuren *par excellence* – diese "Heimatlosen" *par excellence* – sind, wenn überhaupt, obwohl natürlich nur einigermaßen, nur in dieser Welt zu Hause, nur in dieser Sphäre beheimatet. Sie kommen eigentlich nur in dieser Sphäre vor. In der bürgerlichen sind sie nicht da; in der Sphäre des Turms gehen sie unter – und zwar nicht bloß als Gestalten, sondern es geht auch das Rätselhafte, das Inkommensurable *an ihnen* unter; sie werden "erklärt" und dadurch vernichtet (wovon später). Nur diese Sphäre erlaubt ihnen überhaupt da zu sein – und auch da zu sein in ihrer Rätselhaftigkeit.

Es kommt aber auf die Art und Weise dieses Da-Seins an. Denn die Art und Weise, in welcher das "ganz Andere" in dieser Sphäre vorkommt, sagt Entscheidendes über diese Sphäre selbst aus. Wir sehen nämlich zwei grundlegende Möglichkeiten: Entweder ist das Nebeneinander des "Gewöhnlichen" und des "Ungewöhnlichen"

[15] Vgl wiederum bei Friedrich Schlegel: "das heilige Kind, mit dessen Erscheinung die innerste Springfeder des sonderbaren Werks plötzlich frei zu werden scheint " A.a.O., S.664.

paradox, oder es ist *selbstverständlich*. Entweder wird die Gegensätzlichkeit der Gegensätze durch ihr Nebeneinander akzentuiert und verschärft, oder sie wird zurückgenommen. In dem ersten Fall bricht das Ungewöhnliche in das Gewöhnliche hinein, stellt sich neben es als etwas wirklich anderes, ohne sich mit ihm zu verschmelzen. Durch diese Art von Nebeneinander wird das Gewöhnliche geradezu in seiner Gewöhnlichkeit konstituiert, das Ungewöhnliche hingegen in seiner Ungewöhnlichkeit. Dann haben wir eine "normale", "prosaische", "alltägliche" usw. Welt, in der plötzlich, unerwartet und unerklärlich, Wunder geschehen. Die sind eigentlich in einer solchen Welt *unmöglich*; daß sie *trotzdem* geschehen, daran zu glauben, ist der Leser weder imstande, noch wird er eigentlich von dem Autor dazu aufgefordert; ihr Vorkommen in dem literarischen Werk unterstreicht sozusagen ihre Unmöglichkeit in der außerliterarischen Realität. Das Geheimnisvolle nimmt die Gestalt des *Phantastischen* an. Gute Beispiele dieser Art finden wir etwa bei E.T.A.Hoffmann, ganz prägnant in dem schon erwähnten "Goldenen Topf". Klar, daß es bei Goethe undenkbar wäre; solch "romantisch"-grelle Kontraste sind ihm völlig fern. Wir haben es hier mit dem zweiten Fall zu tun, mit dem *selbstverständlichen* Nebeneinander der Gegensätze, die durch diese Selbstverständlichkeit an der Gegensätzlichkeit auch weitgehend verlieren. Zwar bleibt ja das Ungewöhnliche ungewöhnlich, die Welt aber, in die es hineinbricht, ist bei weitem nicht so "gewöhnlich", daß sein Hineinbrechen als eine "Phantastik" empfunden würde. Die Grenze zwischen den beiden Bereichen verschwimmt. Das "ganz Andere" wird in einer solchen Welt als prinzipiell *möglich* empfunden. Durch dieses Verschwimmen der Grenze wird das Gewöhnliche als weniger gewöhnlich, das Ungewöhnliche als weniger ungewöhnlich empfunden; sie nähern sich gegenseitig.

Das bedeutet nun, daß wir es hier mit einer Welt zu tun haben, die *irgendwie* jenseits – vielleicht besser: diesseits – jener Opposition liegt, die für die Moderne insgesamt, wie wir im 1. Teil gesehen haben, grundlegend ist. Diese Opposition ist zwar in dem Roman als Ganzem, nicht aber in dieser Sphäre schon vollzogen. Der (obwohl mit Einschränkungen) "alltäglichen", "prosaischen", "normalen" Welt der ersten, der bürgerlichen Sphäre steht *nicht* eine "unalltägliche", "ungewöhnliche", schlechthin

"poetische" Welt gegenüber, sondern eine Welt, in der *diese Trennung selber (noch) nicht da ist.*

Wir haben diese Welt noch bei weitem nicht hinreichend charakterisiert; es scheint allerdings ratsam, erst die Sphäre des Adels näher zu betrachten, die ja auch, wie schon gesagt, zu dieser Welt gehört, um sie dann als Ganzes behandeln zu können.

2. Die Sphäre des Adels.

Diese Sphäre führt uns (und den Wilhelm) genauso von der ursprünglich-bürgerlichen Sphäre weg, wie die Theater-Sphäre[16]. Die Opposition "bürgerlich-adelig" gehört zu den konstituierenden Oppositionen des Romans. Sie wird ja auch immer wieder – vor allem durch Wilhelm selbst, aber nicht nur – reflektiert: so in dem berühmten Brief an Werner im 5. Buch, in dem er seine Bildungsbestrebungen formuliert und der von den Interpreten so beliebt ist, oder im großen Gespräch mit den Schauspielern nach dem Verlassen des Schlosses am Anfang des 4. Buches, das uns bald noch beschäftigen wird. Andererseits ist es auch keine "ideale" Welt, was wiederum bedeutet, daß der Gegensatz zwischen "Vorstellung" und "Realität", zwischen "Ahnung und Gegenwart" in diese Sphäre hinübergenommen wird. Wie schon gesagt, gehört dieser Gegensatz zu den Hauptmitteln, mit denen die Handlung konstruiert und gefördert wird. Es genügt, sich an den Ankunft der Schauspielertruppe auf dem Schloß zu erinnern (Kapitel 3 des 3. Buchs), um das mit aller Klarheit zu sehen, oder an die Szene im 5. Kapitel, wo Wilhelm zur Gräfin eingeladen oder vielmehr, wie es heißt "vor die Gräfin gefordert" wird (S.165), um ihr und der Baronesse einiges aus seinen eigenen Stücken vorzulesen, was er geradezu als sein "Eintritt in die große Welt" (S.164) empfindet, und wo ihn erst Philine mit ihrem Liedchen, dann der Friseur, dann der Graf, dann einige Offiziere, endlich ein Galanteriehändler mit all seinen Pappen, Kasten und Schachteln auf eine zugleich komische und peinliche Weise aufhalten, so daß es zu der Vorlesung überhaupt

[16] Vgl. Janz, op.cit, S.324: " Im 3. Buch wird so eine soziale Konstellation hergestellt, in der Wilhelms burgerliche Lebenspraxis tendenziell gleich auf doppelte Weise negiert wird. Einerseits durch die Bindung an die Theatertruppe, vor allem an Mignon und den Harfner, andererseits durch den Umgang mit Angehorigen des Feudaladels."

nicht kommt, wobei die vornehmen Damen es natürlich nicht versäumen, ihm als eine Art Entschädigung einige Geschenke heimlich zuzustecken oder später nachzuschicken, was alles in ihm ein "Gemisch der Empfindungen von Verdruß und Dankbarkeit" (S.166) auslöst.

Das alles macht es wiederum den Interpreten nur zu leicht, sich über den Helden zu stellen und ihn noch einmal einer "Realitätsblindheit" zu bezichtigen[17]. In Wirklichkeit ist er natürlich auch hier gar nicht so "realitätsblind", wie es seinen Kritikern bequem wäre; der Unterschied zwischen ihm und der übrigen Truppe besteht gerade darin, *daß er sich nicht täuscht*, und zwar weder im Sinne von übermäßigen Illusionen, noch (später) in dem von undankbarer Abneigung. So heißt es z.B. im 8. Kapitel ganz ausdrücklich:

> Ein unverdienter Beifall munterte sie [die Schauspieler] auf, und in ihrem alten Schlosse glaubten sie nun wirklich, eigentlich um ihretwillen dränge sich die große Versammlung herbei, nach ihren Vorstellungen ziehe sich die Menge der Fremden, und sie seien der Mittelpunkt, um den und um deswillen sich alles drehe und bewege.
> Wilhelm allein bemerkte zu seinem großen Verdrusse das Gegenteil. (S.175-176).

Nach dem Verlassen des Schlosses hingegen, in dem großen Gespräch mit den Schauspielern zeigen die Antworten und Behauptungen unseres Helden, daß er sowohl die Unzulänglichkeiten, als auch die Vorzüge der Adelswelt ganz genau wahrnimmt. Denn es gibt eigentlich nur zwei Vorwürfe, die man der im Schloß des Grafen versammelten Gesellschaft machen kann, und das sind genau die, welche die Schauspieler nach dem Verlassen des Schlosses auch machen, und welche Wilhelm nicht nur nicht leugnet, sondern im Gegenteil z.T. selber vorbringt, z.T. bekräftigt, so daß spätere Diskussionen über dieses Thema im Roman selber schon vorweggenommen erscheinen. Der erste gilt der "menschlichen" Seite.

---

[17] So schreibt etwa Hans Rudolf Vaget, um ein Beispiel von vielen zu geben. "Das Merkwurdigste an diesem Buch [dem 3. Buch der Lehrjahre] ist die beharrliche Selbsttäuschung, mit der Wilhelm über die offensichtlichen Insuffizienzen dieser Menschen [des Adels] hinwegzublicken vermag." Hans Rudolf Vaget, Liebe und Grundeigentum in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Zur Phisiognomie des Adels bei Goethe. In: *Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200 - 1900*. Hrsg. von P.U.Hohendahl u. P.M.Lützeler. Stuttgart, 1979, S.143

> "Das Betragen der Vornehmen gegen Geringere und auch untereinander [sagt Wilhelm] ist nach äußeren Vorzügen abgemessen; sie erlauben jedem, seinen Titel, seinen Rang, seine Kleider und Equipage, nur nicht seine Verdienste geltend zu machen."
> Diesen Worten gab die Gesellschaft einen unmäßigen Beifall. Man fand abscheulich, daß der Mann von Verdienst immer zurückstehen müsse, und daß in der großen Welt keine Spur von natürlichem und herzlichem Umgang zu finden sei. Sie kamen besonders über diesen Punkt aus dem Hundertsten ins Tausendste.
> "Scheltet sie nicht darüber", rief Wilhelm aus, "bedauert sie vielmehr! Denn von jenem Glück, das wir als das höchste erkennen, das uns aus dem innern Reichtum der Natur fließt, haben sie selten eine erhöhte Empfindung." (S.212).

Der zweite Vorwurf betrifft das Verhältnis zur Kunst; die Vertreter des Adels, meinen die Kritiker, sind nicht nur "menschlich" unzulänglich, sondern auch in ihrem Geschmack roh und primitiv; genau das meinen auch die Schauspieler:

> "Nun gut", versetzte einer aus der Gesellschaft, "wir brauchen ihre Freundschaft nicht und haben sie niemals verlangt. Nur sollten sie sich besser auf Künste verstehen, die sie doch beschützen wollen. Wenn wir am besten gespielt haben, hat uns niemand zugehört: alles war lauter Parteilichkeit. Wem man günstig war, der gefiel, und man war dem nicht günstig, der zu gefallen verdiente. Es war nicht erlaubt, wie oft das Alberne und Abgeschmackte Aufmerksamkeit und Beifall auf sich zog."
> "Wenn ich abrechne", versetzte Wilhelm, "was Schadenfreude und Ironie gewesen sein mag, so denk' ich, es geht in der Kunst wie in der Liebe. Wie will ein Weltmann bei seinem zerstreuten Leben die Innigkeit erhalten, in der ein Künstler bleiben muß, wenn er etwas Vollkommenes vollzubringen denkt, und die selbst demjenigen nicht fremd sein darf, der einen solchen Anteil am Werk nehmen will, wie der Künstler ihn wünscht und hofft." (S.213).

Gar nicht das sucht er, nicht das Menschlich-Gute, das "Herzerwärmende", noch eigentlich den Kunstverstand (obwohl den schon eher). Was den Wilhelm offensichtlich fasziniert ist vor allem jene Seite der Adelswelt, die sie mit der Theaterwelt verbindet, wie es auch der Brief an Werner bezeugt; somit gehen wir sozusagen zu der "positiven" Seite dieser Sphäre über. Wie schon gesagt, führt sie ihn, genau wie das Theater, von der ursprünglich-bürgerlichen Sphäre weg – aber vielleicht *noch weiter weg*, als es das Theater vermag. Denn das Theater, wie extrem es der bürgerlichen Welt entgegengesetzt sein mag, hat mit ihr *das* gemeinsam, daß es auch, obwohl auf eine

andere Art, einige Züge des "Gemeinen" und "Niedrigen" aufweisen kann. *Die Welt des Adels hingegen kann es nicht.* Ihre Vertreter können zwar *als Menschen* "gut" oder "schlecht", vielleicht etwas lächerlich (wie der Baron), vielleicht sogar "gemein" sein (obwohl diese letzte Möglichkeit in dem Roman bezeichnenderweise kaum wahrgenommen wird; lediglich die Baronesse, eine Randfigur, könnte man vielleicht, wenn man es unbedingt will, als etwas "gemein" bezeichnen), aber ihre Welt *an sich* ist grundsätzlich keine "gemeine" Welt. Sie verhält sich zu der bürgerlichen Welt wie das "Hohe" zum "Niedrigen"; sie ist ihrem Wesen nach nicht "niedrig". Denn das macht ja schließlich das Wesen der "vornehmen" Welt, "du grand monde" aus; sie ist eben darum "vornehm", weil sie nicht "niedrig", nicht "gemein" ist. Als solche ist sie auch prinzipiell *nicht alltäglich.* Es gibt keinen "vornehmen Alltag"; der "Alltag" ist immer eine gewöhnliche und kleinliche Routine (s. Teil 1); das "Niedrige" und das "Alltägliche" hängen notwendigerweise zusammen. Das, was prinzipiell nicht alltäglich ist, kann nur – "festlich" sein. Wenn der Alltag, wie wir gesehen haben, sich im Gegensatz und *als* Gegensatz zum "Fest" konstituiert, so auch umgekehrt: Das Fest konstituiert sich als Gegensatz zum Alltag. Ein "festliches" Leben ist nun ihrem Wesen nach ein Leben, *das sich selbst inszeniert;* eben das, wie Wilhelm ganz richtig sieht, macht es dem Theater wesensverwandt. Der Schein, das Scheinen, das Sich-Zeigen und Sich-Sehen-Lassen sind hier die wichtigsten Begriffe.

Es gibt natürlich nichts leichteres, als etwa den Schein als "bloßen Schein" darzustellen, als ihn zu "entlarven" oder, was auf dasselbe hinausläuft, als diesen "schönen" Schein mit dem gar nicht so schönen Sein zu konfrontieren, das sich hinter ihm, wie hinter einer "Larve", verbirgt; wieviel moralisierendes Pathos man in eine solche "Entlarvung" hineinbringt, hängt von dem Temperament des jeweiligen Interpreten ab. Es ließe sich aber auch umgekehrt zeigen, daß all das, was wir herkömmlicherweise "Kultur" nennen, mit dem "Schein" irgendwie zusammenhängt, wenn sich nicht gar auf dem Schein basiert.[18] Uns kommt jetzt nicht auf diese rein theoretische Auseinandersetzung an, sondern auf die einfache Tatsache, daß "Schein"

[18] Vgl. z.B. die treffenden Bemerkungen von Paul Valéry: "Une société s'élève de la brutalité jusqu'à l'ordre. Comme la barbarie est l'ère du fait, il est donc nécessaire que l'ère de l'ordre soit l'empire de *fictions*, – car il n'y a point de puissance capable de fonder l'ordre sur la seule contrainte des corps par les corps. Il y faut des forces fictives." *Préface aux Lettres Persanes.* In: Paul Valéry, *Oeuvres.* Gallimard, "Bibliotheque de la Pléiade", t. I, Paris, 1957, p 508

und "Wirklichkeit" sich immer sozusagen in einer natürlichen Konfrontation miteinander befinden. Jedes "Wirklichkeitspathos" ist immer *auch* gegen den Schein gerichtet; umgekehrt: sich von dem "Schein" faszinieren zu lassen bedeutet immer *auch*, der "Wirklichkeit", den "nackten Tatsachen" einigermaßen den Rücken zu kehren. Es gibt trotzdem Lebensformen (und sind es nicht gerade die, mit denen wir am ehesten die Vorstellung von "Kultur" – im Unterschied etwa zu der "Zivilisation" – verbinden?), die sich ausdrücklich auf dem Schein basieren, die aber deshalb nicht weniger "wirklich" sind. Sie sind zwar "wirklich" – in dem Sinne, daß sie da sind -, sie stehen aber in einer Konfrontation mit der allem Schein immer feindlichen "Wirklichkeit". Diese ist, wie schon gesagt, ihrem Wesen nach "demokratisch" und "fortschrittlich"; die in Frage kommenden Lebensformen hingegen "aristokratisch" und – vom Standpunkt der "Wirklichkeit" und des "Fortschritts" – "retrograd". Ob Goethe dabei einem gewissen "europäischen Adelsideal" huldigte, wie H.O.Burger es in einem eindrucksvollen Aufsatz behauptet[19], lassen wir vielleicht dahingestellt; wichtig ist auf jeden Fall, daß er keine "satirische Entlarvung" der Adelswelt, genau so wenig wie etwa der bürgerlichen, oder der Theaterwelt, betreibt. Alles in allem nehmen satirische Züge einen recht bescheidenen Platz in der Schilderung dieser Sphäre ein; weder von einer "Idealisierung", noch von einer "Entlarvung" kann hier die Rede sein; die Sphäre des Adels erscheint in dem Roman, *wie alles andere auch*, ohne Vorzeichen, weder positiv, noch negativ bewertet, sondern mit jener "Objektivität" geschildert, von der in bezug auf Goethe zu sprechen schon ein Gemeinplatz ist. Er läßt sie mithin als das erscheinen, was sie ist, als eine Lebensform, die zwar da, und in diesem Sinne wirklich, aber nicht "wirklich" im Sinne der *Zugehörigkeit* zu der "modernen", "niedrigen" und "demokratischen" Wirklichkeit ist.

Genau wie die Theatersphäre nimmt sie z.T. *märchenhafte Züge* an, die in diesem Fall auch, aber vielleicht noch mehr, durch die allgemeine *Unbestimmtheit* verstärkt werden. Der viel stärker ausgeprägte "öffentliche" Charakter dieser Sphäre verlangt quasi von sich aus nach einer größeren Präzision. Irgendwelche dunkle wandernde Truppe ist eine Sache, aber ein Prinz, der als großer Kriegsherr dargestellt wird und an

---

[19] H.O.Burger, Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik. In: Ders., *"Dasein heißt eine Rolle spielen." Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. München, 1963

der Spitze seiner Truppe erscheint, ist eine ganze andere. Hier *erwarten* wir einen Namen, oder einen Hinweis, der es uns erlauben würde, ihn irgendwie zu identifizieren; folglich wird auch die allgemeine Unbestimmtheit dem Leser hier erst recht bewußt, die (oben schon besprochene) Unmöglichkeit z.B., den Krieg, in dem ja dieser Prinz eine führende Rolle spielt, mit irgendeinem historischen Krieg zu identifizieren. Klar, daß ein "Märchenheld", ein "Hans im Glück" (um noch einmal den glücklichen Ausdruck von Hans Eichner zu verwenden) es einmal bis zur Bekanntschaft mit einem "König" gebracht haben muß; wichtig aber, daß dieser "König", der in unserem Fall einerseits durch den Grafen, andererseits und vor allem durch den Prinzen vertreten wird, auch hier (wie im Märchen) keinen anderen Namen bekommt, als eben – "Prinz". Er wird als "Held und Heerführer"(S.175), oder auch als "vortrefflicher Fürst" (a.a.O.) bezeichnet; sonst wissen wir von ihm eigentlich nur, daß er eine Vorliebe für Racine hat, weiter nichts.

Sehr ähnlich ist die Welt des 6. Buchs, eine Welt, die wir selbstverständlich noch undeutlicher sehen, als die Welt des Adels im 3. Buch, da sie uns ja nur indirekt gezeigt wird. Die Tatsache, daß "die schöne Seele" einer anderen, früheren, Generation angehört, als die in der eigentlichen Handlung vorkommenden Gestalten des Romans, spielt hier eine nicht zu unterschätzende Rolle; die "Bekenntnisse" verweisen sozusagen voll und ganz ins 18 Jahrhundert. Es ist eine "höfische" Welt, mit der wir hier zu tun haben, die "große Welt" (S.364 oder 383), in der man einem "großen Teil der Fürsten, Grafen und Herren des Reichs" begegnet (S.383). Die Unbestimmtheit, sowohl des Ortes, als eigentlich auch der Zeit der "Handlung" (wenn es eine ist), oder auch das völlige Fehlen "normaler" Namen, brauchen wir kaum zu erwähnen; das alles springt in die Augen. Interessant ist nun Folgendes: Nicht nur haben die in der Erzählung der "schönen Seele" auftauchenden Gestalten, wie auch die "schöne Seele" selber, keine "richtigen" Namen, aber die "Ersatznamen", die sie zuweilen bekommen, zeigen noch deutlicher, als es im 3. Buch der Fall war, den Charakter der Selbstinszenierung und -stilisierung, der dieser Sphäre eigen ist. Es handelt sich letzten Endes um gesellschaftliche Spiele, wie sie für die unter starkem französischen Einfluß stehende Rokoko-Kultur charakteristisch sind. So heißt es z.B.: "Ich brachte meine Liebesgeschichte unter dem Namen Phyllis und Damon zu Markte" (S.362), wobei die

"schöne Seele", das Spiel fortsetzend, sich auch weiterhin einige Male als "Phyllis" bezeichnen kann. Oder auch: "Unter den Fremden, die sich damals bei uns aufhielten, zeichnete sich ein junger Mann besonders aus, den wir im Scherz Narziß nannten." (S.365).

Überflüssig zu sagen, daß auch diese Welt mit der bürgerlich-"niedrigen" Welt des 1. Buchs nichts gemein hat; mithin führt sie sowohl den Leser, als auch, obwohl indirekt, den Helden genauso weg von dieser letzteren, wie es die Welt des Theaters und die Welt des Adels im 3. Buch taten[20]. Das "Materielle" fehlt vollends – durch die Darstellungsweise bedingt, – folglich auch das "Niedrig-Materielle". Auch im 3. Buch war nicht viel davon zu finden; hier fast gar nichts.

Sogar das Verhältnis zu (oder mit) Gott wird hier – trotz allem Pietismus – nicht selten in völlig "höfischen" Begriffen aufgefaßt: "Ein Höfling würde, wenn sein Fürst, von dem er sein Glück erwartet, sich so gegen ihn betrüge, sehr beunruhigt werden; mir aber war nicht übel dabei zumute." (S.371). Alles in allem ist die "höfisch-religiöse Welt" der "Bekentnisse" so weit von jeglicher "Wirklichkeit" entfernt, wie wohl keine andere "Welt" des Romans. Kehren wir zu der "großen Strecke" zurück".

3. Schicksal und Natur.

Wir sehen also, daß diese beiden Sphären eine durchaus vergleichbare Funktion im Aufbau des Ganzen haben; die große Strecke des Weges ist den beiden anderen Sphären (der bürgerlichen und der des Turms) eindeutig entgegengesetzt.

Am besten hat es vielleicht *Christian Gottfried Körner* (in seinem bekannten "Horen-Brief") erfaßt, wenn er das Theater in den *Lehrjahren* "die Brücke aus der wirklichen Welt in die ideale" genannt hat[21]. Denn eben so geht der "Weg": aus einer (mehr angesetzten, als geschilderten) "wirklichen" Welt des ersten Buches in die "ideale", aber der "wirklichen" sich wiederum nähernde Welt der letzten zwei Bücher (wovon später) – durch die große "mittlere" Sphäre, die weder "ideal", noch "wirklich", zugleich

[20] Vgl. bei Neumann, op. cit., S.42: "So konträr sie zueinander stehen, erweisen sich Theater und gottgeweihtes Leben doch gleichermaßen als Gegenwelten der gewöhnlichen Gesellschaft"

[21] Zit. nach HA, B.7, S.654.

"Prosa" und "Poesie" ist. Auch poetologisch gesehen bildet sie so etwas wie die "schöne Mitte" des Werks. Die Welt ist über die "niedrige" Wirklichkeit erhoben, "der spröde Stoff des Lebens ist ausgeschieden", um die berühmte Formel von Wilhelm Dilthey zu verwenden[22]; andererseits aber ist diese Welt noch durchaus problematisch und mannigfaltig, unvorhersehbar und durch keinen sie angeblich beherrschenden rationalen Willen geordnet, die Figuren noch "lebendig", d.h. nicht auf abstrakte Schemata zurückführbar, wie es in den letzten Teilen sein wird (s. unten).

Wie gesagt, haben wir diese Welt noch bei weitem nicht hinreichend charakterisiert; es gilt jetzt, ihre weiteren Charakteristika zu gewinnen.

Das Problem, oder vielmehr der Begriff, des Schicksals in den *Lehrjahren* ist in der Forschung schon mehrmals analysiert worden; wir brauchen uns in alle Aspekte dieses Problems nicht zu vertiefen. Uns interessiert jetzt weniger Wilhelms "Schicksalsglaube" als solcher (die vor allem die ältere Forschung – abgesehen von einigen erfreulichen Ausnahmen – als eine seiner "Illusionen" abzutun pflegte, wobei man sich wiederum mit der Position der alles Schicksal leugnenden Turm-Gesellschaft mehr oder weniger ausdrücklich solidarisierte[23]), als vielmehr das Schicksal als eine "Eigenschaft" der im Roman gestalteten Welt – oder, wenn man will, als eine "Macht", die "hinter" der Erscheinungen dieser Welt steht. Denn wenn man unvoreingenommen die Welt ansieht, in der die größte "Masse" des Romans sich abspielt, dann muß man feststellen, daß diese Welt auch deshalb – wenn nicht vor allem deshalb – auf uns so "geheimnisvoll" wirkt, weil es von einem "Schicksal" ganz offensichtlich gelenkt und "regiert" wird. Der Rationalismus des Turms steht mithin nicht nur, und auch nicht vor allem, dem "Glauben" Wilhelms gegenüber, sondern auch, und in erster Linie, *der Beschaffenheit der von dem Turm regierten Welt.* Das ist u.E. eine grundlegende Unterscheidung. Es kommt hier, um es noch einmal zu formulieren, nicht so sehr darauf an, ob und in welchem Maße Wilhelm an ein "Schicksal" glaubt, letzten Endes auch nicht darauf an, daß der Erzähler sich mehrmals und ausdrücklich mit diesem Glauben solidarisiert[24],

---

[22] W Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. 15 Ausg Göttingen, 1970, S.228

[23] So etwa Hans Heinrich Borcherdt, op cit , S 287: "Was er als Schicksal ansah, war nur Ausfluß seiner Charakterschwache " Usw

[24] Vgl Gerwin Marahrens, *Über die Schicksalskonzeptionen in Goethes "Wilhelm Meister" – Romanen*. „Goethe-Jahrbuch", 1985. U a "Der Erzahler, der oft, wenn er von Wilhelm berichtet, im Geiste von Wilhelms Schicksalsglauben spricht, wie viele Textstellen zeigen, scheint auch unabhängig von Wilhelm selbst an eine ubernaturliche Leitung des Lebens zu glauben " S 154.

sondern darauf, daß die Welt des Romans sozusagen "objektiv" "schicksalhafte" Züge aufweist.[25] In seinem eindrucksvollen Artikel unterscheidet *Gerwin Marahrens* verschiedene Bedeutungen, in denen dieser Begriff im Roman verwendet wird (so das Schicksal als "Fatum", das Schicksal als "günstige übernatürliche Leitung" oder das Schicksal als "Vorsehung"); uns kommt es allerdings nicht so sehr auf diese Unterscheidungen an, die ja in bezug auf solch einen "dunklen" Begriff, wie der des Schicksals, naturgemäß nur provisorisch sein können, sondern auf die einfache und leicht zu überprüfende Tatsache, daß das Schicksal, in welcher Bedeutung auch immer, in der Welt des Romans überall am Werk ist.

Diese Welt ist zwar nicht sehr "zufällig" im Sinne von *Kontingenz* (das haben wir schon gesehen; "zufällige" Details fehlen in ihr fast völlig), aber der Zufall als "Werkzeug des Schicksals" spielt in ihr eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sehr schön faßt das *Hans Eichner* zusammen; "Wilhelms Lebensweg", sagt er, wird "von einer so dicht gefügten Folge von Zufällen bestimmt, daß der Leser trotz aller Warnungen der Turmgesellschaft sich nicht des Gefühls erwehren kann, es handle sich um eine Schickung. So trifft Wilhelm auf seiner ersten Reise gerade mit einem Schauspieler, Melina, zusammen. Auf seiner zweiten Reise begegnet er Philine und Melina, der zufällig gerade eine Gelegenheit hat, eine Schauspielertruppe zu gründen und dazu der Unterstützung Wilhelms bedarf. Diese Truppe wird nun gerade von Natalies Schwager engagiert und im nächsten Buch von Räubern oder Maraudeuren überfallen, die es auf Natalie abgesehen haben. Der verwundete Wilhelm wird dann gerade von Natalie gefunden und schließt sich Serlo an, dessen Schwester eine frühere Geliebte von Natalies Bruder ist. Durch diesen Zufall kommt Wilhelm auf Lotharios Landgut, wo sich erweist, daß dieser zufällig gerade mit Wilhelms Jugendfreund Werner über den Ankauf von Liegenschaften verhandelt, und so weiter."[26] Hinzufügen könnte man auch solche immerhin "erstaunliche" "Zufälle", daß etwa der kleine Felix sich ausgerechnet bei Aurelie befindet, als Wilhelm sich der Serlo-Truppe anschließt, oder auch daß der blonde Friedrich sich schließlich als ein jüngerer Bruder von Natalie und Lothario erweist. Um es noch zusätzlich zu veranschaulichen, greifen wir nur eine, sozusagen

[25] A.a.O., S.166.: "Der Roman als Ganzes widerlegt Wilhelms Schicksalsglauben ebenfalls nicht. In den "Lehrjahren" ist das Leben tatsächlich schicksalhaft."

[26] Eichner, a.a.O., S 182.

kleine "Folge von Zufällen" innerhalb der großen auf, jene Kette von scheinbar "kleinen", aber offensichtlich "schicksalhaften" Zufällen, welche die "Verstrickung" des Wilhelms im Theatermilieu (im 2. Buch) bedingt. Schon seine Begegnung in dem "heiteren Landstädtchen" mit Philine und Laertes kann selbstverständlich als solch ein schicksalhafter Zufall gedeutet werden[27], vor allem aber in dem weiteren Verlauf der Geschichte sieht man den Zufall sehr deutlich am Werke. Denn Wilhelm zögert ja; sein – wenn man will: "bürgerliches" – Gewissen, seine Verpflichtungen der eigenen Familie gegenüber verlangen von ihm, sich von diesem, ihn in Wahrheit lockenden und "verlockenden" Leben loszureißen; all seine wider Willen unternommenen Versuche, das zu tun, schlagen aber bezeichnenderweise fehl; immer wieder werden sie durch mehr oder weniger "nebensächliche" Umstände verhindert, so daß er sich im Gegenteil an dieses Leben immer enger bindet. Vergegenwärtigen wir uns kurz den Ablauf des Geschehens. Melina bittet Wilhelm um eine Summe Geld, um eine Truppe gründen zu können; Wilhelm sagt weder zu, noch ab; interessanterweise veranlaßt ihn diese Bitte, an die Abreise zu denken. Er beschließt als erstes, den Kontakt mit den Seinen aufzunehmen, die schon lange nichts von ihm gehört haben; er schreibt einen langen Brief an Werner, aber – erster Zufall dieser Reihe – auf der Rückseite des Briefblattes findet er plötzlich einige Verse, die er früher für Madame Meline zu kopieren angefangen hat. "Unwillig zerriß er das Blatt und verschob die Wiederholung seines Bekenntnisses auf den nächsten Postag." (S.110). Von diesem nächsten Posttag hören wir in der Folge nichts; erst viel später, im 4. Buch, schreibt er wirklich an seine Familie. Als zweiter Zufall kann man die Schaden ansehen, die Laertes Wilhelms Pferde während jenes Ausflugs zugefügt hatte, an dem auch der geheimnisvolle Landgeistliche teilnahm; denn um sich jetzt von der Gesellschaft zu trennen, muß er ja

[27] Vgl. dazu Hans-Egon Hass, der übrigens auch in bezug auf diese Schlusselepisode vom "Märchen" spricht, wodurch wir unsere Auffassung auf eine erfreuliche Weise bestätigt sehen. U.a.: „Es ist Philine, die ihm durch Friedrich einen Blumenstrauß abbieten läßt und mit der solchergestalt eingeleiteten Bekanntschaft die erste Ursache setzt für alle weiteren Schritte Wilhelms, die ihn tiefer in die Theatersphäre verstricken. Daß Wilhelm auf solche "neutrale" Weise, d.h. ohne eigentlichen Bezug auf sein ideales Theaterinteresse, wieder an die Theatersphäre herangeführt wird, ist gleichsam eine ironische Tarnung der Schlingen, mit denen das Schicksal Wilhelm wieder für das Theater einfängt [. .] in der [ ] Zufallsbegegnung mit der Theatersphäre auf dieser Reise, liegt etwas von der geheimnisvoll gelenkten Möglichkeit der Allgegenwart und dem Spiel wunderbar-notwendiger Zufälle des Märchens. Wilhelms erneute Hinwendung zum Theater erscheint dadurch ganz dem Zusammenhang bewußt und willentlich gelebten Lebens und Wunschens entzogen und nimmt den Charakter einer unausweichlichen, von verborgenen Kräften gelenkten Fugung an." Hans-Egon Hass, op.cit., S 148.

entweder das "Aufkommen" des Pferdes abwarten, wozu ihm übrigens der Schmied "wenig Hoffnung" gibt (S.126), oder sich ein neues kaufen, was von ihm offensichtlich noch mehr Energie und Entschlossenheit, tatsächlich wegzugehen, verlangen würde. Als völlig "schicksalhaft" erweist sich nun der dritte Zufall, die Tatsache nämlich, daß Melina ausgerechnet in dem Moment in Wilhelm erneut eindringt, ihm das nötige Geld zu leihen, als dieser, von der Philine eigentlich schon verführt, ihr, obwohl wider Willen, wie es ihm scheint, auf ihr Zimmer zu folgen im Begriff ist. Wie im Traum, oder, wie es heißt, "mit einer überraschten Zerstreuung und eilfertigen Gutmütigkeit" (S.134), sagt er dem Melina zu; die Bindung ist vollzogen. Dieser Zufall eröffnet übrigens eine neue, sozusagen anders gerichtete Reihe von Zufällen, die den Wilhelm von dem Ziel seiner halb bewußten erotischen Wünsche abhalten, denn nach dem Melina erscheint der blonde Friedrich, dann der Stallmeister; erst im 5. Buch kommt es dann zur Erfüllung.

Nun ist aber klar, daß dieses "Walten des Schicksals" sich nicht darauf beschränkt, was wir die "große Strecke des Weges" genannt haben; auch im 1. Buch gab es schicksalhafte Zufälle; auch in der Sphäre des Turms gibt es ihrer nicht wenig. Schon daraus wird es klar, daß der alles Schicksalhafte leugnende Rationalismus der Turmgesellschaft – der sich ja u.a. darin äußert, daß diese selbst, vor allem in der Gestalt des Abbé, "ein wenig das Schicksal spielt", wie Jarno sich ausdrückt (S.554), versucht also, die unter ihrem Einfluß stehenden Menschen nach eigenen Prinzipien zu lenken und ihre Verhältnisse entsprechend zu gestalten[28] – daß dieser Rationalismus den Tatsachen keineswegs entspricht und daß dieser Versuch, das "Schicksalsgeschäft" zu übernehmen, eigentlich in die Irre geht; "der ganze Handlungsverlauf des Romans", um noch einmal Hans Eichner zu zitieren, "gibt eher Wilhelm recht als seinen Erziehern."[29] Am Ende überspielt das Schicksal die menschliche Planung; wenn alles im Endeffekt eine günstige Wendung nimmt, so ist es keineswegs der Voraussicht des Turms, sondern ganz anderen Mächten zu verdanken. Wir glauben trotzdem, daß etwas

[28] Marahrens, op.cit., S 159 Schlechta, op cit., S.151.

[29] Eichner, a.a.O., S.182. Vgl. dazu auch Marahrens, op.cit., S.164ff. U.a.: "Wilhelm und die Mitglieder der Turmgesellschaft werden vom Schicksal getragen Wilhelm glaubt weiter an das ihm gunstig gestimmte Schicksal, das es besonders am Ende der "Lehrjahre" wieder einmal recht gut mit ihm meint und ihn als einen "Hans im Glück" erscheinen läßt Gegenüber dem menschlichen Verstand, der Verstand und der autonomen Persönlichkeit setzt sich die Irrationalität des Lebens immer wieder durch " A.a.O., S.166

Wesentliches sich ändert, wenigstens andeutungsweise; es scheint allerdings günstiger, davon im nächsten Kapitel, bei der Behandlung der Turm-Sphäre, zu sprechen (s. unten).

Hier kommt es uns auf etwas anderes an. Es gibt zwar keine Anhaltspunkte, um dieses "Schicksal", daß die Welt der *Lehrjahre* beherrscht, schlicht und einfach mit der "Fortuna" (und zwar für diesmal dem Helden günstig gesinnten Fortuna) zu identifizieren; wir wollen es auch nicht tun; daß aber eine gewisse "Verwandtschaft" zwischen den beiden Begriffen besteht, scheint uns trotzdem sicher.[30] Dafür sprechen vor allem die von der Forschung längst festgestellten[31] *und eben durch die uns jetzt beschäftigende Rolle des (schicksalhaften) Zufalls klar zutage tretenden* Ursprünge der *Lehrjahre* (wie auch, wenn man bei diesem Begriff verharrt, des "Bildungsromans" überhaupt) in dem sogenannten "Picaro-Roman", wo ja, wie hinlänglich bekannt, die Glücksgöttin eine dominierende Position innehatte (vgl. unseren Teil I). Eine Gleichsetzung wäre, wie gesagt, übereilt; daß aber all die Zufälle, die sich in den *Lehrjahren* immer wieder ereignen, wenigstens in die entsprechende Richtung weisen, ist u.E. unverkennbar. Das ist aber eine entschieden "vor-moderne" Richtung; die Welt der *Lehrjahre* ist schon darum keine "Wirklichkeit", weil sie ausgerechnet von der Macht beherrscht wird, welche die Wirklichkeit aus der Welt verbannt hat. "Wirklichkeit", wie wir gesehen haben, ist "zufällig" im Sinne von Kontingenz; den Zufall als "Werkzeug des Schicksals" duldet sie kaum, weil sie dieses selbst leugnet. Die Welt der *Lehrjahre* ist geradezu ein Gegenteil davon. Daß das Schicksal im Sinne des "mythischen antiken Fatums"[32] (wie es in dem Roman von Mignon und dem Harfner verkörpert wird), oder gar das Schicksal im Sinne der christlichen Vorsehung (die wenigstens in der Vorstellungswelt der "schönen Seele" eine nicht zu übersehende Rolle spielt) in dieselbe "vor-moderne" Richtung weisen, liegt auf der Hand und braucht nicht länger erörtert zu werden.

Wie steht es nun mit dem zweiten großen Prinzip des vor-modernen Weltbildes, mit der "Natur"? Wie steht es überhaupt – mit der Natur, sei es nun in ihrer vor-modernen

---

[30] Gerwin Marahrens in seinem aufschlußreichen Aufsatz neigt übrigens auch zu dieser Meinung: "Die Vorstellung der Glücksgottheit der Fortuna liegt nahe, obwohl dieser Name nie fällt." A.a.O., S.145.

[31] S. z.B. Jürgen Jacobs. *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman.* München, 1972, S.24ff.

[32] Marahrens, a.a.O., S.144.

Bedeutung oder in ihren modernen Bedeutungen? Das erste, was sofort in die Augen springt, ist selbstverständlich jenes (fast völlige) Fehlen der "Romantiknatur", das von den Romantikern (von Novalis vor allem) dann ja auch, wie hinlänglich bekannt, beanstandet wurde.[33] In der Tat: Nur an zwei Stellen finden wir einigermaßen ausgedehnte Landschaftsbeschreibungen, einmal im 2. Buch, als Wilhelm sich dem Gebirge nähert, einmal im 4., vor dem Räuberüberfall[34]; sonst, und übrigens auch höchst selten, nur ganz knappe Hinweise. Mehr noch: Wir haben (vor allem im 2. Buch) einige Stellen, die ausdrücklich *gegen* die "Romantiknatur" gerichtet sind. Nun ist es aber höchst charakteristisch, daß alle entsprechenden Äußerungen entweder direkt von *Philine* ausgehen, oder von dem ihr zustimmenden Wilhelm, und durch sie offensichtlich inspiriert, gemacht werden. So im 4. Kapitel des 2. Buches, als Philine, Laertes und Wilhelm einen kleinen Ausflug machen und in einem "Jägerhause", wohl am Rande des Waldes, einen naturbegeisterten "jungen Mann von ihrer Bekanntschaft aus der Stadt" treffen, der "mit einem Buche durch den Wald geschlichen" kommt (was sich übrigens fast wie eine Parodie auf Werther ausnimmt), sich zu ihnen setzt und die sie umgebende Naturszenerie zu preisen beginnt. Philine vertreibt ihn mit einem Liedchen.

> "Wenn ich nur nichts mehr von Natur und Naturszenen hören sollte", rief Philine aus, als er weg war; "es ist nichts unerträglicher, als sich das Vergnügen vorrechnen zu lassen, das man genießt. Wenn schön Wetter ist, geht man spazieren, wie man tanzt, wenn aufgespielt wird. Wer mag aber nur einen Augenblick an die Musik, wer ans schöne Wetter denken? Der Tänzer interessiert uns, nicht die Violine, und in ein Paar schöne schwarze Augen zu sehen, tut einem Paar blauen Augen gar zu wohl. Was sollen dagegen Quellen und Brunnen und alte morsche Linden!" Sie sah, indem sie so sprach, Wilhelmen, der ihr gegenüber saß, mit einem Blick in die Augen, dem er nicht wehren konnte, wenigstens bis an die Türe seines Herzens vorzudringen.
> "Sie haben recht", versetzte er mit einiger Verlegenheit, " der Mensch ist dem Menschen das Interessanteste und sollte ihn vielleicht ganz allein

[33] "Das Romantische geht darin zu Grunde – auch die Naturpoesie, das Wunderbare – Er handelt bloß von gewöhnlichen *menschlichen* Dingen – die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen " Zit. nach HA, S.685. So auch in den früheren, den *Lehrjahren* noch günstig gesinnten Fragmenten (vgl. a.a.O., S.681).

[34] Deren Analyse s. bei Margret Walter-Schneider, *Die Kunst des Hintergrunds in "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*. A.a.O.

> interessieren. Alles andere, was uns umgibt, ist entweder nur Element, in dem wir leben, oder Werkzeug, dessen wir uns bedienen. [...] " (S.101).

Hier sehen wir es ganz klar: Der "Naturbegeisterung" stellt sich ein eindeutig erotisch gefärbtes Interesse für den Menschen entgegen, ein Interesse, das erst Wilhelm "mit einiger Verlegenheit" ins allgemeine zu wenden versucht (was übrigens jene Interpretationen, die darin solch erhabene Sachen, wie etwa ein "Humanitätspathos" oder gar ein "Humanismusprogramm" erblicken wollen, in unseren Augen nicht ohne unfreiwillige Komik erscheinen läßt), d.h. aber letzten Endes, daß sich hier die "Triebnatur" der "Romantiknatur" entgegenstellt. Aber auch in jener allgemeinen Wendung, welche der von den Reizen der schönen Schauspielerin nicht unberührte Wilhelm der ganzen Sache zu geben versucht, klingen die uns schon hinreichend bekannten Töne an: nicht die "Triebnatur", sondern die Natur als Gegenstand der praktischen Ausnutzung ("Werkzeug, dessen wir uns bedienen"), das "Zuhandene" also (heideggerianisch gesprochen) wird hier der "Romantiknatur" entgegengesetzt. Auch während der Wasserfahrt im 9. Kapitel (kurz vor dem Erscheinen des "wohlgebildeten" Emissärs des Turms) gibt Philine mit aller Entschiedenheit ihre Feindseligkeit der "Romantiknatur" gegenüber zum besten:

> Indessen war man zwischen angenehmen Büschen und Hügeln, zwischen Gärten und Weinbergen hingefahren, und die jungen Frauenzimmer, besonders aber Madame Melina, drückten ihr Entzücken über die Gegend aus. Letztere fing sogar an, ein artiges Gedicht von der beschreibenden Gattung über eine ähnliche Naturszene feierlich herzusagen; allein Philine unterbrach sie und schlug ein Gesetz vor, daß sich niemand unterfangen solle, von einem unbelebten Gegenstande zu sprechen. (S.118).

Wir wollen zwar in der Philine keine direkte Verkörperung der "Triebnatur" sehen; eine solche Interpretation wäre einfach zu plump; andererseits ist nicht zu leugnen, daß wenn jemand von allen Gestalten des Romans sich für diese Rolle eignen *würde*, dann sie. In diesem Sinne ist es nur folgerichtig, daß sie der "romantischen", der "ästhetischen" Natur ausgesprochen feindlich gesinnt ist; sie *muß* es einfach sein. Völlig lächerlich wäre es nun aber, in Wilhelm etwa einen Verfechter des rein praktischen Verhältnisses zu der Natur zu sehen; wichtig scheint es uns auf jeden Fall, daß diese für die Moderne insgesamt so wichtigen Themen in dem Roman schon anklingen.

Dieses letztere übrigens, das "praktische" Verhältnis zur Natur also, wäre eher in dem Bereich der Turmgesellschaft zu erwarten, und tatsächlich ist es in den letzten Teilen schon da, wie auch die, mit diesem praktischen Verhältnis ihrem Wesen nach verwandte, "Kontrollnatur", wenn überhaupt, dann erst hier durchscheint. Das eine ist von dem anderem kaum zu trennen; auch hier sehen wir beides aufs engste miteinander verknüpft. So beginnt auf charakteristische Weise das 8. Buch mit einem Gang durch den Garten (Wilhelm folgt dem springenden Felix), wo das "theoretische" Interesse für die Natur zum ersten Mal in dem ganzen Roman hervortritt.

> Felix war neu in der freien und herrlichen Welt, und sein Vater nicht viel bekannter mit den Gegenständen, nach denen der Kleine wiederholt und unermüdet fragte. Sie gesellten sich endlich zum Gärtner, der die Namen und den Gebrauch mancher Pflanzen hererzählen mußte; Wilhelm sah die Natur durch ein neues Organ, und die Neugierde, die Wißbegierde des Kindes ließen ihn erst fühlen, welch ein schwaches Interesse er an den Dingen außer sich genommen hatte, wie wenig er kannte und wußte. (S.498).

Aus diesem "theoretischen" Interesse wird sofort ein "praktisches", denn noch im selben Kapitel begibt sich "die ganze Gesellschaft" auf die Güter, die sie zu kaufen vorhat; wiederum befindet sich Wilhelm mit Felix in einem Garten; nur einige Seiten trennen diese zwei Gärten voneinander; diese Nähe (wie übrigens die Wiederholung des Wortes "Interesse" selber) macht die Zusammenhörigkeit beider "Interessen" vielleicht noch deutlicher.

> Mit welchem Interesse betrachtete er die Baumschulen und die Gebäude! Wie lebhaft sann er darauf, das Vernachlässigte wiederherzustellen und das Verfallene zu erneuern! Er sah die Welt nicht mehr wie ein Zugvogel an, ein Gebäude nicht mehr wie eine geschwind zusammengestellte Laube, die vertrocknet, ehe man sie verläßt. Alles, was er anzulegen gedachte, sollte dem Knaben entgegenwachsen, und alles, was er herstellte, sollte eine Dauer auf einige Geschlechter haben. (S.502).

Daß das alles schon auf die "Wanderjahre" verweist, leuchtet ein, gehört aber nicht zu unserem Thema; stellen wir auf jeden Fall fest, daß am Ende das theoretisch-praktische

Verhältnis zu der Natur in den Vordergrund tritt[35], in der "Hauptmasse" hingegen ist kaum etwas davon zu spüren.

All diese Themen klingen aber, wie gesagt, nur an, ihr "Gewicht" im System des Ganzen ist nicht groß. Viele Wendungen zeugen hingegen von der Präsenz jener "vormodernen", einheitlichen und mythischen Natur, jener "Göttin Natur" also, von der in unserem 1. Teil ausführlich die Rede war und die, wie auch aus dort angeführten Beispielen ersichtlich, in Goethes Denken und "Fühlen" überhaupt noch durchaus präsent war. So – um gleich die vielleicht frappanteste Stelle zu erwähnen – heißt es im 1. Kapitel des 2. Buches bei der Schilderung jener Krise, in die der Bruch mit Mariane den Wilhelm gestürzt hatte, daß "die Natur, die ihren Liebling nicht wollte zugrunde gehen lassen, ihn mit Krankheit anfiel, um ihm von der anderen Seite Luft zu machen." (S.77). Die "Nähe" des Helden zum Autor, die Fast-Identität der beiden, die trotz aller "Ironie" durch den ganzen Roman hindurch spürbar ist, tritt hier plötzlich mit aller Offenheit hervor; man erinnert sich an mehrere Stellen aus anderen Werken Goethes, deren autobiographischen Bezug niemand leugnen wird, so etwa an das "Alles gaben die Götter, die unendlichen, / Ihren Lieblingen ganz, / Alle Freuden, die unendlichen, / Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz" (HA, I, S.142), um so mehr, da es kurz vorher u.a. heißt: "Tage des lauten, ewig wiederkehrenden und mit Vorsatz erneuerten Schmerzens folgten darauf; doch sind auch diese für eine Gnade der Natur zu achten." (S.76-77). Wenn die "Götter" alles geben, so heißen auch die Gaben der "Natur", als die einer "Göttin", "Gnade". Aber auch weiter an dieser Stelle heißt es z.B., daß Wilhelm "von der Natur die bittersten Schmerzen" "erzwang" (S.78). So wird hier auf einigen wenigen Seiten sozusagen offengelegt, was sich auch im ganzen Roman verstreut findet. Von der Philine und ihren "guten Vorsätzen" heißt es z.B., daß "eben ganz leichtsinnige und der Besserung unfähige Menschen sich oft am lebhaftesten anklagen, ihre Fehler mit großer Freimütigkeit bekennen und bereuen, ob sie gleich nicht die mindeste Kraft in sich haben, von dem Wege zurückzutreten, auf den eine übermächtige Natur sie hinreißt." (S.188). Oder wieder von Wilhelm und seiner zufällig-

[35] Vgl. Kurt May. Weltbild und innere Form der Klassik und Romantik im "Wilhelm Meister" und "Heinrich von Ofterdingen" In. Ders., *Form und Bedeutung*. Stuttgart, 3 Aufl., 1972, S.169: ". am Ziel steht die Zeit vollends still und gibt es nur den Menschen *vor* der Natur, gegen die Natur, um sie praktisch zu bezwingen, nicht wesensverwandt in sie verwoben "

schicksalhaften Verstrickung im Abenteuerlichen: "Es ward ihm deutlich, wie er jetzt in ein unbestimmtes Schlendern geraten war, in welchem er nur schlürfend kostete, was er sonst mit vollen Zügen eingesogen hatte; aber deutlich konnte er nicht sehen, welches unüberwindliche Bedürfnis ihm die Natur zum Gesetz gemacht hatte, und wie sehr dieses Bedürfnis durch Umstände nur gereizt, halb befriedigt und irregeführt worden war." (S.141-142). Beispiele dieser Art lassen sich leicht mehren. Als "bloße Redewendungen" sollte man sie nicht abtun, erstens weil sie auch in dieser Eigenschaft bezeichnend genug wären, zweitens und vor allem weil sie angesichts der immensen Bedeutung, die der Begriff der Natur in Goethes Denken und Schaffen insgesamt hat, keineswegs als "zufällig" gelten können. Sie sind nicht zufällig, sondern weisen offensichtlich auf etwas hin; es fragt sich nur worauf.

Es wäre verlockend, diesen *Hinweisen* zu folgen, zu versuchen etwa zu zeigen, daß die Natur (in ihrer einheitlichen, vor-modernen Bedeutung) auch eine "Macht" ist, die die Welt des Romans beherrscht; es liegt aber auf der Hand, daß ein solcher Versuch lediglich in Rahmen einer *bestimmten* Interpretation möglich wäre, z.B. wenn man den Goetheschen Begriff der *Metamorphose* für das Verständnis der *Lehrjahre* hinzuziehen würde, was übrigens in der Forschung schon erprobt worden ist.[36] Dann ließe sich vielleicht auch zeigen – wir wagen es jetzt als eine bloße Vermutung -, daß auch das immerhin erstaunliche Fehlen der "Romantiknatur" irgendwie mit diesem Walten der "mythischen" Natur zusammenhängt; das eine macht das andere überflüssig.

Wir verzichten allerdings darauf, diesen Weg einzuschlagen, auch deshalb, weil wir auf ein anderes Interpretationsmuster zurückgreifen wollen; wir begnügen uns also wiederum mit der bloßen Feststellung, daß auch die (vor-moderne) Natur in dem Roman offensichtlich präsent ist und wohl auch, neben dem "Schicksal" (wenn nicht gar der "Fortuna"), eine handlungsbestimmende "Macht" ist. Beide "Göttinnen" sind also, auf diese oder andere Weise, in der "Welt" des Romans da.

Somit haben zwei wesentliche Eigenschaften dieser Welt gewonnen, die sie eindeutig der "Wirklichkeit" entgegensetzen, die auch genauso eindeutig in eine "vor-moderne" Richtung weisen. Auch dadurch, glauben wir, ist die Eigenart dieser Welt

---

[36] Vgl. vor allem Gunther Müller, *Gestaltung – Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Halle a. d. S., 1948.

nicht erschöpft; es scheint uns daher ein Interpretationsversuch unverzichtbar – und zwar noch bevor wir zu der letzten, der Turm-Sphäre übergehen.

4. Zur Interpretation.

Mit dem Eintritt Wilhelms in die Theater-Sphäre wird, wie schon gesagt, das Problem der Interpretation erst recht dringend – und zwar nicht bloß der Theatersphäre, sondern darüber hinaus des Romans im Ganzen. Denn hier beginnt ja das *eigentliche Geschehen*; alles Vorhergehende kann man, mit einigen Einschränkungen, als eine Art Vorspiel betrachten.[37] Was hier beginnt ist offensichtlich der *Weg* des Helden, und zwar sein "Weg" in einem "mythologisch" anmutenden Sinne; oder auch, was auf ungefähr dasselbe hinausläuft: Mit dem Eintritt des Helden in die (von sich aus *abenteuerliche*) Theatersphäre beginnt, wie schon mehrmals erwähnt, sein eigentliches *Abenteuer* – wiederum in einem "mythologischen" Sinne.

Es ist natürlich nichts neues, den Bildungsroman insgesamt, also auch die *Lehrjahre*, mit dem *Quest*-Mythos in Verbindung zu setzen, jenem Mythos also, das uns vor allem aus den mittelalterlichen Artus- und Gral-Romanen bekannt ist; noch häufiger, wie es scheint, wird umgekehrt verfahren, also der Bildungsroman als Verstehens- und Interpretationsmuster des Ritterromans benutzt; andererseits und erstaunlicherweise haben wir bis jetzt keine Arbeit gefunden, in der das *Quest*-Schema ausdrücklich und konsequent für die Interpretation der *Lehrjahre* verwendet worden wäre. Eine "Interpretation" ist nun aber, wie schon in dem Vorwort gesagt, nicht das Ziel unserer eigenen Überlegungen; wenn wir also auf dieses Interpretationsmuster zurückgreifen, so erstens und hauptsächlich in der Hoffnung, dadurch auch einiges für unsere explizite Problematik zu gewinnen, zweitens im Bewußtsein des "unverbindlichen" und vor allem nicht ausschließlichen, also auch andere Auslegungsmöglichkeiten nicht ausschließenden Charakter dieser, wie auch einer jeden Interpretation. Denn es gibt ja z.B. und u.a. ein mit unserem sehr eng verwandtes Interpretationsmuster, dessen Gültigkeit wir keineswegs bestreiten wollen, wonach der "Weg" Wilhelms als eine

[37] Neumann, op.cit., S.36ff.

"Initiation" interpretiert wird (ein Interpretationsmuster, das wiederum und von sich aus mit dem *Metamorphose*-Muster verbunden ist).[38] Das eine, wie gesagt, schließt das andere keineswegs aus; vielmehr umgekehrt: die beiden Mythen gehören ja, wie hinlänglich bekannt, ursprünglich und von sich aus zusammen; oder besser: der Gral-Mythos als solcher geht ja auf den Initiationsmythos zurück.[39] Wir glauben trotzdem, daß das *Quest*-Schema zu dem *Ganzen des Romans* in einigen Hinsichten besser paßt, als das der Initiation.[40] Zwar gehört ja das Initiationsmotiv zu den ausdrücklichen und von Goethe bewußt eingesetzten Motiven des Romans, was man von dem *Quest*-Motiv keineswegs behaupten kann, es trägt aber vor allem den letzten zwei Büchern des Romans Rechnung, während der *Quest*-Mythos als ein Auslegungsmuster für das Ganze verwendet werden kann.

Es scheint uns ratsam – wir sehen gleich warum -, hier auf eine Stelle bei Thomas Mann hinzuweisen, wo diese Problematik in bezug auf den "Zauberberg" thematisiert wird. Sich auf eine Arbeit von Howard Stanley Nemerov[41] berufend, ohne ihn allerdings zu nennen, schreibt er u.a.:

> Ein solcher Quester-Held, erklärt der Verfasser – und erklärt er es nicht mit Recht? – ist auch Hans Castorp. Der Gral-Quester insbesondere, Perceval, wird im Beginn seiner Wanderungen gern als "Fool", "Great Fool", "Guileless Fool" bezeichnet. Das entspricht der "Einfachheit",

---

[38] Schon Max Kommerell in seinem mittlerweile klassischen Essai betrachtet den "Weg" Wilhelms in diesem Sinne. Max Kommerell, Wilhelm Meister. In Ders., *Essays, Notizen, Poetische Fragmente. Aus dem Nachlaß* Olten / Freiburg i. Br., 1969. Von den neueren Arbeiten, die das Initiationsmuster konsequent für die Interpretation der Lehrjahre verwenden, ist die schon mehrmals erwähnte Arbeit von *Michael Neumann* besonders hervorzuheben

[39] Vgl. z.B. Jean-Michel Varenne, *Le Graal*, Paris, 1986, S. 6: "Au delà de l'imagerie "classique" moyen-âgeuse, propre à séduire l'imagination – chevauchées dans les forêts enchantées, tournois et prodiges – la Quête du Graal recèle un mystère fondamental: la geste chevaleresque dissimule une initiation métaphysique."

[40] Vgl. Johannes Kleinstück, *Mythos und Symbol in englischer Dichtung*. Stuttgart, 1964, S. 64-65: "Die *Quest*, die Suche nach und der Weg zu einem Ziel, das Vollendung bedeutet, ist symbolisch oder kann zum mindesten symbolisch ausgelegt werden als die Suche des Menschen nach seinem eigentlichen, nach seinem wahren Selbst und seinem Ort in der Welt; sie ist verwandt mit den Mythen der Initiation und läßt sich manchmal kaum von ihnen unterscheiden. Die Verschiedenheit liegt in einer leichten Verschiebung der Nuance: der Initiand wird entruckt, der Suchende bricht auf. Die *Quest* legt somit den Nachdruck auf die Aktivität des Suchenden, aber er bricht doch nie auf, ohne daß eine Aufforderung an ihn herantritt, und andererseits muß der Initiand wenigstens insoweit aktiv sein, als er sich zur Verwandlung bereiterklärt und sich den Mächten, die über ihn verfügen, ausliefert. Die *Quest* ist auch darin mit der Initiation vergleichbar, daß sie eine universalle symbolische Form ist. Sie erscheint nicht nur im Mittelalter, sondern findet sich auch, obwohl maskiert und verwandelt, im modernen Roman."

[41] Howard Stanley Nemerov, *The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ., 1932. Diese Arbeit blieb uns leider unzuganglich

> Simplizität und Schlichtheit, die dem Helden meines Romanes beständig zugeschrieben wird – so als ob ein dunkles Überlieferungsgefühl mich gezwungen hätte, auf dieser Eigenschaft zu bestehen. Ist nicht auch Goethe's Wilhelm Meister ein guileless fool, zwar in hohem Maße identisch mit dem Autor, dabei aber stets das Objekt seiner Ironie? Man sieht hier Goethe's großen Roman, der zu der hohen Aszendenz des "Zauberbergs" gehört, ebenfalls in der Traditionsreihe der Quester Legends[42].

In der Tat: Die Ähnlichkeiten sind auffallend. Genau wie Perceval, den seine Mutter von der Welt des Rittertums fernhielt, in einem Walde auf die Ritter stößt, die ihm als Verkündiger seiner eigentlichen Welt und Zukunft erscheinen[43], wird Wilhelm noch innerhalb seiner heimatlichen Sphäre, und zwar auf zweifache Art, "berufen", einerseits durch die Schauspieler um Mariane und durch diese selber, andererseits durch den ersten Emissär des Turms. Der Quester-Held verläßt nun seine Heimat (bzw. und in anderen Varianten den Hof, der als Ausgangspunkt für ritterliche Abenteuer fungiert, vor allem den Hof des König Artus), *reitet aus*, und zwar auf der (mehr oder weniger bewußten) Suche nach etwas, was vorerst (z.T. auch später) unklar bleibt, auf der Suche, die aber letzten Endes auf die (in mehr oder weniger "symbolischen" Formen dargestellte) "Suche nach dem eignen Selbst" hinausläuft. Genau so reitet Wilhelm aus – und, wie es auch mit den Ritterhelden meistens geschieht, gerät "zufällig" in eine Welt des Abenteuers, in unserem Falle in eine abenteuerliche Welt der wandernden Schauspieler. Seine anfängliche Reise durch das Gebirge kann in diesem Zusammenhang als ein Äquivalent zu den ritterlichen Verirrungen in einem Walde gedeutet werden: In beiden Fällen ist dadurch eine Grenze markiert, welche die Welt des Abenteuers von der ursprünglichen Welt des Helden trennt. Deshalb, am Rande bemerkt, schien uns die Frage wichtig, ob nun Wilhelm diesseits oder jenseits des Gebirges sich befindet. Als ein echter "Quester" weiß er, wie gesagt, nicht genau, was er sucht; er läßt die Abenteuer auf sich zukommen[44]. Seine von der Forschung so oft, im negativen wie im positiven Sinne, hervorgehobene Passivität, seine Neigung zum "Schlendern" und Sich-Gehen-Lassen, wenn man will, seine Willenlosigkeit,

---

[42] Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd 11, F.a.M., 1990, S 615-616.

[43] Vgl diese Episode bei Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*. Edition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla. Paris, 1990, p 32ff

entsprechen durchaus den für einen "Quester" typischen Charakterzügen. Zwar ist, wie wir gesehen haben, ein "Quester" im Vergleich mit einem "Initiand" etwas "aktiver", aber auch er ist von Hause aus keineswegs nur ein entschlossen und bewußt handelnder "Willensmensch". In einer Arbeit von *Maria Bindschendler* findet sich eine, u.E. sehr schöne, Beschreibung dieser Eigenschaften, und zwar eine Beschreibung, die dermaßen gut auf Wilhelm, wie auch auf seine "Abenteuerwelt" paßt, daß wir sie ganz anführen.

> Im Dasein des Artusritters finden sich das männliche und das weibliche Element vereint. Nicht dass der Ritter nicht männlich wäre und so handelte, wie es von einem Manne zu verlangen ist. Aber er lässt zugleich das Weibliche zu seiner Wirkung gelangen: nicht allein in der Gestalt einer leibhaftigen Frau, seiner erwählten Dame, sondern noch in einem tieferen Sinne. Der Artusritter betrachtet das Leben selbst nicht als ein blosses Objekt seines Willens, sondern er lässt es auch selbständig ihm entgegenkommen. Alle Artus-Dichtungen sind Dichtungen der Begegnung. Stets begegnet den einzelnen Personen ein neues Unerwartetes. Es macht den Reiz dieser Dichtungen aus, dass sie nicht einfach eine Reihe von Heldentaten schildern, etwa nach dem Beispiel der Wikinger-Geschichten, sondern dass sie eine Kette von Ereignissen darstellen, bei denen Tat und Erleidnis, Tugend und Glück, wundersam gemischt sind. Es ist die eigentümliche Frömmigkeit der Ritterdichtung, dass das Gute unvermutet von irgendwoher ankommt. Wohl sind ein ausgebildetes Sich-verhalten-können, persönliche Tüchtigkeit und Meisterschaft des Ritters notwendig [...]. Aber die Meisterschaft allein vermag das Höchste auch nicht.
> Das Leben als solches, so versteht es alle Artus-Dichtung, ist nichts, was man nur meistern könnte. Es ist seinem Wesen nach etwas, was auf einen zukommt und sich schenkt: es ist die *hohe Aventiure.*[45]

Eine weitere Ähnlichkeit ist natürlich das *Wandern* als solches. Zwar hat Goethe ja erst die *Lehrjahre*, dann die *Wanderjahre* geschrieben, aber in einem bestimmten Sinne sind auch die "Lehrjahre" schon "Wanderjahre", eine Wanderung, die einen Anfang und ein Ende hat, und deren "Stationen" einen eindeutig transitorischen Charakter haben. Sogar Wilhelms Aufenthalt bei Serlo in der "Handelsstadt" bleibt nur eine Station; er ist zu kurz; er beinhaltet Ausflüge; er erweist sich auch, und erstaunlich schnell, als provisorisch. Auf diesen Wanderungen wechselt der Held einigemal seine Umgebung

---

[44] Hans-Egon Hass, a.a.O., S.148. "Das bleibt für alle Erfahrung und Entwicklung Wilhelms bestimmend: Welt und Menschen kommen gleichsam auf ihn zu."

[45] Maria Bindschedler, Die Dichtung um König Artus und seine Ritter. In: M.B., *Mittelalter und Moderne. Gesammelte Schriften zur Literatur.* Bern und Stuttgart, 1985. S. 128.

und Wirkungssphäre; er wechselt auch seinen Namen (beim Eintritt in die Serlo-Truppe), was auch ein in der Gral-Dichtung häufig vorkommendes Motiv ist; nicht nur vor dem Eintritt in die Welt des Abenteuers, sondern auch während der "Quest" selbst erscheinen ihm, wie es auch für die mittelalterliche "Quest" typisch ist, seine geheimnisvollen "Lehrer", die Vorboten und Verkündiger seiner Zukunft[46]. Hier, auf diesen Reisen und Wanderungen, und zwar in einer völlig "abenteuerlichen" Situation, erblickt er auch zum ersten Mal seine "Dame", wobei wiederum ein für die Artus-Dichtung durchaus typisches Motiv auftaucht, indem die "Dame", und zwar zu Roß, dem verwundeten Ritter erscheint, von ihrem Roß steigt und die Wunden des Ritters pflegt, um gleich wieder zu verschwinden. Von nun an verbindet sich die "Suche", die "Quest" nach dem unbestimmt-symbolischen Ziel mit der Suche nach der "Dame". Indem er sich dem einen nähert, nähert er sich, obwohl unbewußt, der anderen; das Erreichen des Ziels fällt mit dem Erlangen der "Dame" zusammen.

Uns von unserem besonderen Standpunkt interessiert hier allerdings weniger der Held als solcher, noch etwa der "Sinn" seiner Abenteuer, als vielmehr die Welt, in die er dadurch gerät. Wenn wir an dem vorgeschlagenen Schema festhalten, dann entspricht ja offensichtlich der Turm-Bereich dem Ziel der *Quest*, dem *Gral-Schloß* (s. unten), die Theatersphäre, wie auch die des Adels, jene "große Strecke" also, die uns zur Zeit und immer noch vor allem beschäftigt, jener Welt des Abenteuers, in die der Held auf seiner *Quest*, und zwar sofort nach seinem "Ausritt", gerät und wo er sich bewähren muß, um dann zum Ziel zu gelangen.

Eins ist jetzt klar: Die Welt der *Lehrjahre* (ihrer "Hauptmasse") ist eine *magische* Welt, eine Welt der schicksalhaften Begegnungen und Zufälle, eine Welt, die "sich schenkt" und dem Helden entgegenkommt, eine Welt, die ihren inneren Zusammenhang, ihren geheimen und geheimnisvollen "Sinn" (der, für den Helden

---

[46] Vgl. die Zusammenfassung dieser Motive bei Gabriele Kramer, *Artusstoff und Gralsthematik im modernen amerikanischen Roman*. Giessen, 1985, S. 107 "Der Gralsritter des Mittelalters kann – betrachtet man den Ablauf seiner Erlebnisse – als Mensch gesehen werden, der in der Abfolge von Ausgang, Übergang und Eingang, in den Abschnitten von Auszug, Fremde und Rückkehr einen Erfahrungs-, Wandlungs- und Reifungsprozess durchmacht. Sowohl der häufig vorhandene Mentor, als auch der immer wieder auftauchende Kleider- und Namenwechsel sind Elemente eines solchen typischen Ablaufes [...] Allgemein betrachtet bedeutet dabei jeder Schritt in einen neuen Lebensabschnitt die Aufgabe des "alten Lebens", um innerhalb einer anderen Gruppe oder Umgebung als "neuer" Mensch Aufnahme zu finden."

wenigstens, mit dem "Sinn" seiner *Quest* offensichtlich und naturgemäß zusammenfällt) immer wieder durchscheinen läßt.

Sie ist es aber auf eine höchst eigentümliche und schwer zu fassende Weise.

In dieser Hinsicht vor allem, meinen wir, ist der Vergleich mit dem anderen großen Bildungs- und *Quest*-Roman der deutschen literarischen Tradition, mit dem "Zauberberg" also, besonders aufschlußreich. Denn wir sehen hier, vielleicht aber noch deutlicher, dieselbe (schwer zu fassende) Eigenschaft der *Lehrjahre*, die wir oben schon zu veranschaulichen suchten und die uns, um es gleich auszusprechen, als ihre, jedenfalls von unserem Standpunkt aus, wichtigste Eigenschaft vorkommt. Das Schema ist ja auch in dem „Zauberberg" (wenigstens in der Ausgangssituation) das gleiche: Der Held verläßt seine (bürgerliche) Heimat, die *normale* Welt dieser Heimat, und gerät in eine *wunderliche* Welt, wo sich sein (geistiges) Abenteuer abspielt, seine Suche nach dem (symbolisch-unbestimmten) Ziel, nach seinem "wahren Selbst". Das "Wunderliche", oder, wenn man will, das "Symbolische" dieser *magischen* Welt hebt sich aber von dem "Realistischen" *derselben Welt* mit aller Schärfe ab. Das "Zauber" des Berges steht der "Prosa" eines *auch* (wie die ursprüngliche Welt des Helden) völlig "normalen", eines letzten Endes *auch* "bürgerlichen", dem Leser, wenigstens dem zeitgenössischen Leser "sonst auch bekannten", mit vielen "realistischen" Details und Einzelheiten versehenen und mit großer Präzision geschilderten Lebens eines Davoser Sanatoriums gegenüber. Das unterstreicht übrigens schon der Titel; er bekommt sozusagen seinen *Reiz* durch diesen Kontrast. Die "normale" und "bürgerliche" Welt des Sanatoriums *erweist sich* allmählich als die Zauberwelt der *Quest*. Das "Symbolische" hebt sich von dem "Wirklichen" ab; es wird dadurch in seinem symbolischen Charakter auch *leicht erkennbar*; die Schärfe des Gegensatzes konstituiert wiederum die Gegensatzpaare in ihrer Gegensätzlichkeit.

Ganz anders in den *Lehrjahren*. Hier fehlt, wie schon gesagt und gezeigt, jegliche "realistische" Präzision fast vollständig. Die Welt, in die der Held gerät, *erweist sich nicht*, sondern *ist* von Anfang an und von Hause aus eine *andere*, eine *abenteuerliche* Welt; indem er in diese Welt eintritt, begegnet er gleich und sofort eindeutig "mythologisch" anmutenden Gestalten (Philine, Laertes), oder auch solchen, die als Verkörperung des "Geheimnisvollen", des "ganz Anderen" erscheinen (Mignon und der

Harfner); er (und mit ihm der Leser) wird also in eine Welt versetzt, deren "Zauber" *nicht* durch die völlig "wirkliche", "prosaische" und "moderne" Kruste dieser Welt selbst hindurchschimmert, oder auch hindurchbricht, sondern irgendwie *schon da ist*. Es schimmert zwar auch durch, aber das *Element*, durch das es hindurchschimmert, *steht in keinem Widerspruch* zu diesem Zauberhaft-Durchschimmernden. Der (geheime) Sinn ist in der (offensichtlichen) Handlung quasi *aufgelöst*. Das "Symbolische" dieser Welt des Abenteuers konstituiert sich nicht im und durch den Kontrast zur Oberfläche, zur unmittelbaren Gegebenheit dieser Welt, sondern scheint ein *integrierender Bestandteil* davon zu sein.

Deshalb ist es wohl leichter, diese Eigentümlichkeit in *negativen* Begriffen zu beschreiben. Die Welt der *Lehrjahre* ist *weder* eindeutig "wirklich", indem sie, erstens, ohne konkreten Zeit- und Raumbezug, und auch mit sehr wenigen konkreten Details und Einzelheiten, also fast ohne geschichtlichen Hintergrund geschildert ist, indem, zweitens, das "Zauberhafte", das "Symbolische" ein Bestandteil davon ist, *noch* ist sie schlicht und einfach "zauberhaft", eindeutig "unwirklich" also, indem sie einen Bezug zur "Wirklichkeit" immer und immerhin beibehält.

Das ist (glauben wir) jene *Einheit*, die vielleicht nur einmal möglich war und die wir zu umschreiben versuchen, die auch für jene Grenzlage spricht, die, wie wir glauben, unser Roman in der literarischen (d.h. aber für uns: in der geschichtlichen) Entwicklung einnimmt. Wir werden übrigens sehen, daß diese Einheit schon *innerhalb* unseres Romans nicht mehr standhält und auseinanderzufallen beginnt; und damit gehen wir zu der letzten, der Turm-Sphäre über.

Kapitel 4: Der Turm

1. Allgemeines.

So kommen wir zu der letzten Sphäre, der problematischsten. Wenn man sich durch die – unermeßliche – Sekundärliteratur zu den *Lehrjahren* hindurchquält, hat man den Eindruck, daß diese zwei letzten Bücher so etwas wie ein allgemeines Unbehagen erregen, – ein Unbehagen, das man sich (und dem Leser) zuweilen gesteht[1], zuweilen zu verdecken sucht. Daß es in dem Roman einen deutlichen Bruch gibt, daß, anders gesagt, diese zwei letzten Teile sich von den vorhergehenden auf eine auffallende Weise unterscheiden, darin kommen die meisten Interpreten auf jeden Fall überein.[2]
Die Eigenschaften dieser Sphäre sind in der Forschung auch mehrmals und ausführlich charakterisiert und analysiert worden; es wird deshalb eine kurze Zusammenfassung an dieser Stelle genügen.

Noch im 5. Buch, in der Szene, wo Wilhelm den Geistlichen besucht, bei dem der Harfner im Kur ist und bei dem Wilhelm auch den Arzt kennenlernt, der ihm dann auch in den letzten zwei Büchern – schon ausdrücklich als eine Figur der Turm-Sphäre – begegnet, werden wir in jene "vorzügliche", "vorbildliche", jene "richtige" – aber kaum lebendige – Welt versetzt, als welche dann die Welt des Turms erscheinen wird; diesen Arzt zu *sehen*, so wie wir etwa einen Laertes, oder eine Philine, oder sogar eine

---

[1] Vgl. z.B. Wilfried Barner, Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes *Wilhelm Meister*. In: *Goethe's Narrative Fiction*, ed. by W.J. Lillyman. Berlin-N.Y., 1983, S.85ff.

[2] Z.B. Borcherdt, op.cit., S.300. Am pragnantesten wohl bei Giuliano Baioni, der ganz entschieden behauptet, daß "die "Lehrjahre" weit von einer organischen erzählerischen Einheit entfernt sind und sich deutlich in zwei Teile aufspalten, in zwei verschiedene, durch das geniale VI. Buch formal zusammengefügte Romane." G.B., *"Märchen" – "Wilhelm Meisters Lehrjahre" "Hermann und Dorothea". Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik*. „Goethe-Jahrbuch", 92 (1975), S. 83.

Madame Melina sehen, sind wir schon außerstande – genau so wenig, übrigens, wie wir jenen Geistlichen zu sehen imstande sind.

> Dreifach belebt aber ward die Unterhaltung, als der Medikus eintrat, der den Geistlichen, seinen Freund, öfters zu besuchen und ihm bei seinen menschenfreundlichen Bemühungen beizustehen pflegte. Es war ein ältlicher Mann, der bei einer schwächlichen Gesundheit viele Jahre in Ausübung der edelsten Pflichten zugebracht hatte. Er war ein großer Freund vom Landleben und konnte fast nicht anders als in freier Luft sein; dabei war er äußerst gesellig und tätig und hatte seit vielen Jahren eine besondere Neigung, mit allen Landgeistlichen Freundschaft zu stiften. Jedem, an dem er eine nützliche Beschäftigung kannte, suchte er auf alle Weise beizustehen; andern, die noch unbestimmt waren, suchte er eine Liebhaberei einzureden; und da er zugleich mit den Edelleuten, Amtmännern und Gerichtshaltern in Verbindung stand, so hatte er in Zeit von zwanzig Jahren sehr viel im stillen zur Kultur mancher Zweige der Landwirtschaft beigetragen und alles, was dem Felde, Tieren und Menschen ersprießlich ist, in Bewegung gebracht und so die wahrste Aufklärung befördert. Für den Menschen, sagte er, sei nur das eine ein Unglück, wenn sich irgendeine Idee bei ihm festsetze, die keinen Einfluß ins tätige Leben habe oder ihn wohl gar vom tätigen Leben abziehe. (S.347 – 348).

Damit ist es vollbracht; wir befinden uns schon in einer "vorbildlichen", einer rational-geordneten Welt, in einer Welt also, die man zu "meistern" vorgibt – im krassen Unterschied zu jener "sich schenkenden" Welt, als welche uns die Welt der "Hauptmasse" des Romans erschien. Auch das für die Turm-Sphäre bestimmende Motiv der *Tätigkeit* sehen wir hier schon vorgebildet, wie auch das mit ihm verbundene Motiv der *Nützlichkeit*, das dann sofort nach dem Eintritt in die eigentliche Turm-Sphäre wiederkehrt, bei der Beschreibung etwa des Schlosses von Lothario oder, etwas später, des Hauses von Therese.

Die Figuren verlieren, wie hinreichend bekannt, ihre "Deutlichkeit", ihre "Lebendigkeit"; manchmal sind sie kaum voneinander zu unterscheiden – so erfahren wir plötzlich von einem Zwillingsbruder des Abbé, erfahren aber nichts näheres über ihn; zu *sehen* vermögen wir übrigens weder den einen noch den anderen Bruder. Sie werden mit einem Wort mehr und mehr zu reinen Verkörperungen reiner Ideen (oder auch: reiner "Ideale"). Sehr treffend beschreibt das *Kurt May:* "Jener Verwandlung des Individuums in den Idealtypus entspricht in der Kunstgestalt des Werkes die im

Fortgang immer zunehmende Entpersönlichung der Figuren nach äußerer Erscheinung; Gebärde und Sprechweise. Die Phänomene der inneren Anschauung verwandeln sich ganz gesetzmäßig kongruent mit der zunehmenden Klarheit und Strenge der ideellen Forderung. Man vergleiche die Figuren der pädagogischen Gesellschaft mit denen der ersten Bücher. Jene besitzen, auch schon wo sie sporadisch als Sendboten erscheinen in den ersten Büchern, überhaupt keine eigenen Gesichter. Der Dichter hat die Absicht gar nicht, sie als Individualitäten auszuformen. Ihre Sichtbarkeit wird immer spärlicher, ihre Sprache immer geistiger, und zwar immer mehr rein und allgemein sittlichen Gehalts, durch den auf sehr weite Strecken eine persönliche seelische Bewegtheit nicht mehr spürbar wird; so in den Reden Jarnos, des Abbé und Nataliens. Ihre Bewegungen werden immer gemessener, gehaltener und seltener dabei. Es sind Figuren da, wie der Abbé, die nur noch aufrecht und bewegungslos stehen und aus deren Munde unaufhörlich die Lehre fließt; es ist eine Verkündung dessen, was gültig besteht. Die Atmosphäre um diese Figuren wird zugleich immer reiner, lichter und durchsichtiger, die Trübungen, die Schatten und die bunten Lichter des Anfangs, das "malerische" Element wird in den letzten Büchern in die Episoden und Erzählungen verdrängt, gleichsam unschädlich gemacht für das Reich Nataliens."[3] Dementsprechend neigen sie mehr und mehr zur Selbstcharakteristik, eine Eigenschaft, die zwar auch die Gestalten anderer Sphären besaßen (etwa Werner oder Aurelie), die aber hier schon alle Rahmen der Wahrscheinlichkeit zu sprengen droht. Das ist übrigens nicht verwunderlich: "Reine Ideen" können sich durchaus selbst aussprechen; sie sind für sich selber völlig durchsichtig; sie entwickeln sich auch gar nicht, sondern sind von Anfang an, was sie sind, und wissen von Anfang an, was sie sind. So kann z.B. These – diese Verkörperung der "Häuslichkeit" – von sich selbst folgendermaßen reden:

> Wie eine junge Ente gleich das Wasser sucht, so waren von der ersten Jugend an die Küche, die Vorratskammer, die Scheunen und Böden mein Element. Die Ordnung und Reinlichkeit des Hauses schien, selbst da ich noch spielte, mein einziger Instinkt, mein einziges Augenmerk zu sein. (Usw. S.447).

[3] Kurt May, *Weltbild und innere Form* ..., a a.O., S.163-164.

Genauso "statisch", ohne Entwicklung und für sich selbst durchsichtig ist Natalie; genauso ruhig, gemessen und ausführlich charakterisiert sie sich selbst. Diese ihre Selbstcharakteristik unterscheidet sich übrigens kaum von der, die ihr, als sie noch Kind war, ihre Tante, die "schöne Seele", gegeben hat, so daß sogar der durch das Wiederfinden seiner "Amazone" beglückte Wilhelm sich genötigt sieht, das völlig "Statische" an ihr nicht ohne Verwunderung festzustellen.

> "Der Gang ihres Lebens", sagte Wilhelm einmal zu ihr, "ist wohl immer sehr gleich gewesen? denn die Schilderung, die Ihre Tante von Ihnen als Kind macht, scheint, wenn ich nicht irre, noch immer zu passen. Sie haben sich, man fühlt es an Ihnen wohl an, nie verwirrt. Sie waren nie genötigt, einen Schritt zurück zu tun."
> "Das bin ich meinem Oheim und dem Abbé schuldig", versetzte Natalie, "die meine Eigenheiten so gut zu beurteilen wußten. Ich erinnere mich von Jugend an kaum eines lebhafteren Eindrucks, als daß ich überall die Bedürfnisse der Menschen sah und ein unüberwindliches Verlangen empfand, sie auszugleichen. Das Kind, das noch nicht auf seinen Füßen stehen konnte, der Alte, der sich nicht mehr auf den seinigen erhielt, das Verlangen einer reichen Familie nach Kindern, die Unfähigkeit einer armen, die ihrigen zu erhalten, jedes stille Verlangen nach einem Gewerbe, den Trieb zu einem Talente, die Anlagen zu hundert kleinen notwendigen Fähigkeiten, diese überall zu entdecken, schien mein Auge von der Natur bestimmt." (S.526).

Und so fort – noch eine lange Rede, oder ein langer Monolog, voll von durchdachten Wendungen, rhetorischen Entgegensetzungen, in abgerundeten Perioden. Diese "reinen Ideen" sind *ipso facto* "ausschließliche" Ideen; anstelle der Mannigfaltigkeit und Widersprüchlichkeit, die den Gestalten anderer Sphären eigen war und die auch ihre "Lebendigkeit" zum großen Teil ausmachte, sehen wir hier Gestalten, die nur eins im Sinne haben und allem anderen völlig fremd sind. So ist der Natalie, außer ihrer karitativen Liebe, jede andere Liebe unbekannt, was sie auch etwas später mit der ihr eigenen Selbstdurchsichtigkeit gesteht (S.538); aber noch im selben großen Monolog, aus dem wir gerade zitiert haben, sagt sie z.B..

> " [...] Die Reize der leblosen Natur, für die so viele Menschen äußerst empfänglich sind, hatten keine Wirkung auf mich, beinah noch weniger die Reize der Kunst; meine angenehmste Empfindung war und ist es noch, wenn sich mir ein Mangel, ein Bedürfnis in der Welt darstellte,

sogleich im Geiste einen Ersatz, ein Mittel, eine Hülfe aufzufinden." (S.526).

Diese "idealen" Gestalten bewegen sich, wie gesagt, in einer "vorbildlichen", einer "idealen" Welt, in einer Welt, die mit all ihren "vorzüglichen" Anlagen, Gärten, Schlössern, oder gar all dem, was wir im Hause Natalies sehen, dermaßen klare Umrisse aufweist, so "wohl geordnet" ist, daß sie geradezu als ein *Gegensatz* zu der prinzipiell "unordentlichen" (s. oben), "abenteuerlichen" Welt anderer Sphären (vor allem natürlich der Theater-Sphäre) erscheint. Sie wird auch von anderen Mächten regiert. Wir haben zwar gesehen, daß das "Schicksal" die menschliche Planung der Repräsentanten des Turms sozusagen "überspielt", daß ihr Streben, die Rolle des Schicksals zu übernehmen, sich als ziemlich erfolglos und nichtig erweist, was *ipso facto* bedeutet, daß auch in dieser Sphäre die Welt einigermaßen irrational und unberechenbar bleibt, so daß die Interpreten, die Goethes Verhältnis zur Turmgesellschaft als eine ironische auffassen, nicht unrecht zu haben scheinen (s. unten), trotzdem und andererseits ist es nicht zu übersehen, daß sogar Wilhelm mit all seinem "Schicksalsglauben" wenigstens an einer (entscheidender) Stelle ein deutliches Gefühl der "Schicksalsverlassenheit" hat und auch ausspricht[4]; wir meinen jene Stelle im 4. Kapitel des 8. Buchs, wo unser Held, dessen Heiratsangebot von Therese gerade angenommen wurde, plötzlich erfährt, daß nichts mehr der Verbindung dieser letzeren mit Lothario in Wege steht, welche Verbindung die Turm-Gesellschaft auch plant. Er spricht aber *mehr* aus; der *eigentliche Gegensatz* zwischen der "sich schenkenden", "unvorhersehbar-gunstigen" Welt der "großen Strecke" und der ernst-düsteren, letzten Endes "gnadenlosen" Welt der Turm-Sphäre wird hier ausgesprochen und begrifflich erfaßt:

> "Sonst, da ich ohne Zweck und Plan leicht, ja leichtfertig lebte, kamen mir Freundschaft, Liebe, Neigung, Zutrauen mit offenen Armen entgegen, ja sie drängten sich zu mir; jetzt, da es Ernst wird, scheint das Schicksal mit mir einen andern Weg zu nehmen. Der Entschluß, Theresen meine Hand anzubieten, ist vielleicht der erste, der ganz rein aus mir selbst kommt. Mit Überlegung machte ich meinen Plan, meine Vernunft war völlig damit einig, und durch die Zusage des trefflichen Mädchens wurden alle meine Hoffnungen erfüllt. Nun drückt das sonderbarste Geschick meine ausgestreckte Hand nieder." (S.534).

[4] Vgl. Schlechta, op cit., S.128.

Daß in dieser "Vernunft-Welt" die eigentlichen "Kinder des Schicksals" (Mignon und der Harfner also) ums Leben kommen, und sozusagen ums Leben kommen *müssen*, ist mittlerweile ein Gemeinplatz der Forschung; schon die Romantiker haben das bekanntlich (und zwar, vor allem Novalis, mit Empörung) festgestellt; wir brauchen uns also in dieses Thema nicht zu vertiefen. Wichtig ist für uns hier, daß die Turm-Sphäre sich als die Sphäre des Romans erweist, die das "ganz Andere", das "Geheimnisvolle" grundsätzlich *ausschließt*; und zwar geht es darin nicht bloß "physisch" zugrunde, sondern auch *als* das "ganz Andere", *als* das "Geheimnisvolle". Es gehen, anders gesagt, nicht nur die Figuren, die dieses *ganz andere* verkörpern und symbolisieren, zugrunde, sondern auch das Wunderbare, das Geheimnisvolle *an ihnen*. Es wird (durch die Aufdeckung der Vorgeschichte dieser beiden Gestalten) *erklärt* und dadurch *vernichtet*. Höchst bezeichnend in dieser Hinsicht, daß der Harfner ausgerechnet nach der Lektüre seiner eigenen Lebensgeschichte Selbstmord begeht.

Das *Bürgerliche* hingegen, wo das Wunderbare ja auch keinen Platz hatte, kehrt (in der Gestalt Werners) zurück – auch eine von der Forschung längst festgestellte Besonderheit dieser Sphäre[5], auf die wir *eo ipso* auch nicht näher einzugehen brauchen. Es kehrt nicht bloß zurück, sondern es *verschmilzt* geradezu mit dieser Sphäre, was sich sowohl "symbolisch", als auch "inhaltlich" sowohl in dem Landankauf äußert, den die Turm-Gesellschaft *gemeinsam* mit Werner (diesem höchsten Repräsentanten des Bürgerlichen) *und* mit dem sich auf seine bürgerliche Herkunft besinnenden Wilhelm plant, als auch in der Heirat (der "Mesaillance") dieses "alle Tugenden eines Bürgers" erwerbenden (S.502), letzten Endes wieder (oder vielleicht zum ersten Mal) zum "Bürger" *werdenden* Wilhelms mit Natalie äußert. Mehr noch: Jenes Pathos der "Tätigkeit" und "Nützlichkeit", das der Turm-Gesellschaft eigen ist, jener so oft hervorgehobene und in der Tat unübersehbare *prosaische Charakter* sowohl der Gesinnung der Mitglieder der Turmgesellschaft, als auch dieses ganzen Bereiches, der ja auch den Untergang des "Poetischen" in diesem Bereich unvermeidlich macht, das alles bringt diese Sphäre sozusagen von sich aus in die Nähe des Bürgerlichen, was übrigens in der Forschung auch längst festgestellt worden ist: "Entscheidend ist, daß die

[5] Vgl. z.B. Hans-Egon Hass, op. cit., S.197ff. Oder auch: Klaus F. Gille, *"Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen*, a.a.O., S.164ff.

Welt des Turmes, die Wilhelm als vorbildlich erfährt, und in der seine Wanderung (vorläufig) endet, zahlreiche Züge der bürgerlichen Welt der Arbeit aufweist: die planvolle Nutzung des Landgutes durch Lothario, seine sozialen Grundsätze, Therese als Gutsverwalterin, die Amerikapläne der Turmgesellschaft. Lotharios Vorstellungen über die Nivellierung der Standesunterschiede und die Steuerexemption des Adels, die Ungezwungenheit, mit der Werner und Lothario einander bei dieser Gelegenheit gegenübertreten, lassen gelegentlich den Bereich des Turms als gehobene, weil nicht geistig beschränkte, Bürgerwelt erscheinen [...]"[6].

So *könnte* man meinen, daß wir uns endlich in einer völlig "prosaischen", alles "Geheimnisvolle" und "Wunderbare" prinzipiell ausschließenden Welt befinden, in jener "bereits zur Prosa geordneten Wirklichkeit", die, nach *Hegel*, "der Roman im modernen Sinne" voraussetzt, in jener "schlechthin nicht mehr mythischen", jener "wunderlose Welt", die, nach *Vischer*, "die Grundlage des modernen Epos, des Romans" bildet. Dem *widerspricht* aber – und dieser Widerspruch, mit dem wir etwas später, am Ende dieses Kapitels, uns näher zu beschäftigen vorhaben, scheint uns, um es gleich auszusprechen, für die gesamte Turm-Sphäre *grundlegend* – dem widerspricht, sagen wir, der oben erörterte "ideale" Charakter dieser Sphäre, oder, anders gesagt, jene Züge einer *Utopie*, die u.E. an dieser Sphäre nicht zu übersehen sind. Das führt uns zwar sofort und von sich aus zur Frage der *Interpretation* über (auch deshalb, weil es ja Interpreten gibt, die diesen utopischen Charakter des Turm-Bereiches mehr oder weniger entschieden leugnen; s. unten); heben wir trotzdem, sozusagen in Ergänzung der oben hervorgehobenen "idealen" Zügen, diese "utopischen" Züge kurz (dieses Thema ist ja auch schon hinlänglich herausgearbeitet worden) hervor.

Es läßt sich in bezug auf diese Sphäre, wie wir glauben, in wenigstens zwei Hinsichten vom "Utopischen" sprechen. Es handelt sich, einerseits, um den Entwurf eines sozialen Modells, der eindeutig utopische Züge trägt, einen Entwurf, in dem die oben erwähnte Annäherung zwischen dem Bürgertum und dem Adel eine ausschlaggebende Rolle spielt[7]. Es handelt sich aber zugleich und andererseits um so

---

[6] Gille, a.a.O., S.165.

[7] Vgl. Wilhelm Voßkamp, Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: W. Voßkamp (Hrsg.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. B.3, Stuttgart, 1982, S.233ff. Die an sich sehr interessante Frage, ob diese Utopie eine "rückwartsgewandte" oder eine "vorwegnehmende" ist, eine Frage, der in dieser Arbeit

etwas wie den "Geist der Utopie", um ein "utopisches Fluidum", das die Figuren und die Handlung durchtränkt, und den ganzen Turm-Bereich sehr deutlich von einer erlebbaren und historisch wahrscheinlichen "Wirklichkeit" abhebt, was sich u.a. in einigen Stellen des Romans äußert, die auf die "utopische Natur" des Turm-Sphäre ganz eindeutig *hinweisen*. Schon im 4. Buch werden sozusagen die Weichen gestellt; wir meinen jenen schon erwähnten Versuch Wilhelms nach dem Räuberüberfall, seine "Amazone" zu finden:

> Man suchte nach dem Orte, den die edle Familie während des Kriegs zu ihrem Sitz erwählt hatte, man suchte Nachrichten von ihr selbst auf; allein der Ort war in keiner Geographie, auf keiner Karte zu finden, und die genealogischen Handbücher sagten nichts von einer solchen Familie. (S.238-239).

Noch deutlicher tritt der "utopische" Charakter des Turm-Bereiches an jener Stelle der "Bekenntnisse" hervor, wo die "schöne Seele" ihren Besuch bei dem Oheim – also auf dem Landgut, der später Natalie gehören wird und wohin Wilhelm im 8. Buch auch gelangt – beschreibt. Das Ende dieses Besuches wird in folgenden Worten beschrieben:

> Meine Schwester zog nun mit ihrem Gemahl auf seine Güter, wir andern kehrten alle nach unsern Wohnungen zurück und schienen uns, was unsere äußern Umstände anbetraf, in ein ganz gemeines Leben zurückgekehrt zu sein. Wir waren wie aus einem Feenschloß auf die platte Erde gesetzt und mußten uns wieder nach unsrer Weise benehmen und behelfen. (S.411).

Dieses "Feenschloß" wäre nun für die Vertreter der Turm-Gesellschaft selbst, mit ihrer "prosaischen" Gesinnung, wohl zu "romantisch"; als echte, und echt "moderne", "Utopisten" streben sie etwas anderes an; etwas zugleich "utopisches" und doch "wirkliches" (s. unten); sie hätten mithin *auch* sagen können, daß sie "hier auf Erden schon das Himmelreich errichten" wollen; das sagen sie ja auch in der Tat; so z.B. Lothario:

> "Welchen Himmel hatte ich mir mit Theresien geträumt! nicht den Himmel eines träumerischen Glücks, sondern eines sicheren Lebens auf

---

durchaus beachtenswerte Überlegungen gewidmet sind, können wir einfachheitshalber außer acht lassen Bemerken wir lediglich, ohne in die Einzelheiten einzugehen, daß diese Utopie offensichtlich beides zugleich ist, sowohl "rückwärtsgewandt", als auch "vorwegnehmend".

der Erde: Ordnung im Glück, Mut im Unglück, Sorge für das Geringste [...]." (S.467).

Wie schon gesagt, ist hier ein *Widerspruch* unübersehbar; er sorgt wohl auch, zu einem nicht geringen Teil, für jenes Unbehagen, das diese Sphäre bei ihren Interpreten hervorruft, was man sehr leicht feststellen kann, wenn man sich den möglichen Interpretationen des Turm-Bereiches zuwendet.

2. Zur Interpretation

Es gibt u.E. *drei* große Interpretationsmöglichkeiten, oder besser Interpretationsansätze, in bezug auf diese Sphäre. Es ist wohl nicht unangebracht, wenn wir sie kurz skizzieren (wobei wir keineswegs den Anspruch erheben, alle Meinungen über dieses Thema in allen ihren Verzweigungen zu berücksichtigen, oder auch bloß zu erwähnen); dadurch hoffen wir den Zugang zu einer, wie wir glauben, überaus wichtigen Eigenschaft dieser Sphäre zu gewinnen, die sonst kaum sichtbar wird.

Die *erste* Interpretation ist eigentlich gar keine. Denn sie besteht einfach darin, daß man das alles sozusagen für bare Münze nimmt, das Programm der Turmgesellschaft guten Glaubens für das des Autors hält und darin so etwas wie eine *positive Utopie*, ein Idealbild der humanen und aufgeklärten Gesellschaft oder auch einer vollendeten Menschlichkeit sieht[8]. Damit aufs engste verknüpft ist die Auffassung, daß Wilhelm nach der Aufnahme in die Turmgesellschaft das Ideal der "universelle[n] harmonische[n] Bildung"[9] oder der "harmonischen Ausbildung seiner Natur"[10] durchaus und ohne Einschränkungen verwirklicht hat; eine These, deren Vertreter *Ehrhard Bahr*

---

[8] *Georg Lukacs* oder auch *Hans Heinrich Borcherdt*, bei allen Unterschieden, die zwischen ihren Auffassungen der *Lehrjahre* sonst bestehen mögen, waren als die wohl bekanntesten Vertreter dieser Konzeption zu nennen

[9] Alfred Bielschowsky, *Goethe*. B.2, München, 1913, S.133

[10] Melitta Gerhard, *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*. Halle a d Saale, 1926, S 142.

sehr treffend "Universalisten" (oder "Perfektionisten") genannt hat – im Unterschied zu "Partikularisten", von denen noch zu sprechen ist[11].

Nach allem schon Gesagten ist es wohl klar, daß wir dieser, vor allem in der älteren Germanistik, aber auch noch bis in unsere Gegenwart hinein recht verbreiteten These (bzw. diesen beiden Thesen) keineswegs zustimmen können. Viel interessanter kommt uns der *zweite* Interpretationsansatz vor, den man als die *negative* Interpretation bezeichnen könnte. Diese findet sich bekanntlich schon bei den Romantikern (wirkungsgeschichtlich am bedeutendsten – bei Novalis, dessen berühmte Formulierungen wir wohl nicht extra anzuführen brauchen; aber auch z.B. bei Görres oder bei Eichendorff). Nun hat die romantische Kritik (vor allem wiederum die von Novalis) jene Eigenart, daß sie ausdrücklich *gegen* die Lehrjahre, also auch und einem damit *gegen* Goethe, gerichtet ist. So wird ja auch eines der diesbezüglichen Fragmente Novalis' "Gegen "Wilhelm Meisters Lehrjahre" betitelt; was folgt, läßt auch keinen Zweifel an der *polemischen* Absicht dieser Kritik zu: "Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch – so prätentiös und präziös – undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft – so poetisch auch die Darstellung ist." (Usw.; zit. nach HA, S.685). Dazu entschloß sich die spätere Forschung, mit sehr wenigen Ausnahmen, kaum noch. Ihr blieb (und bleibt) mithin nichts übrig, als Goethe sozusagen auf ihre eigene Seite zu ziehen, zu beweisen also, daß seine "wahren" Absichten von der traditionellen, "positiven" Auslegung verkannt wurden und immer noch werden. Am entschlossensten drückt das vielleicht *Heinz Schlaffer* aus: "Daß im gewöhnlichen Verständnis der Turm als Ort der vollendeten Harmonie, als philosophisches Ideal, als Utopie der Humanität fungiert, ist ein eklatantes Zeichen für die Fühllosigkeit und Blindheit der tradierten Goethe-"Lektüre"."[12]

Hier sehen wir wiederum zwei Möglichkeiten: Entweder (seltener) wird der utopische Charakter der Turm-Sphäre überhaupt geleugnet, oder (öfter) die positive Utopie wird zu einer negativen, zu einer Antiutopie also, erklärt. Mit der ersten Auffassung vor allem ist die These der "Partikularisten" (um auf die Unterscheidung

---

[11] Ehrhard Bahr. "Wilhelm Meisters Lehrjahre" als Bildungsroman In Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. "Reclam", Stuttgart, 1982. Hier auch weitere Beispiele für diese These

[12] Heinz Schlaffer, op cit., S.221.

von *Ehrhard Bahr* zurückzugreifen) verbunden, die am bedeutendsten von *Kurt May*[13] vertreten wird und wonach Wilhelm zwar keine universale Bildung im Sinne einer harmonischen Ausbildung aller Kräfte und Anlagen erreicht – dieses Ideal ist dem Helden, "wie seinem Dichter, im Ablauf der Geschichte vielmehr entschwunden, es hat sich aufgelöst"[14] -, dafür aber die Ausbildung zu einer (naturgemäß "einseitigen") "sittlich sozialen" Tätigkeit. *Hans Eichner* insbesondere, sich auf die Analyse von Kurt May stützend, leugnet ganz entschieden den utopischen Charakter des Turm-Bereichs: "Bestehen Wilhelms Lehrjahre unter anderem in der Ernüchterung eines Schwärmers, dann darf er sich am Schluß des Romans nicht in einer Utopie, sondern muß sich in der wirklichen Welt mit all ihren Mängeln befinden. Und dies ist auch der Fall. Die Gestaltung der Turmgesellschaft ist so tiefgründig wie alles andere in diesem durchweg von Ironie umwitterten Roman, und man wird erst dann aufhören, die Darstellung der Schlußkapitel der "Lehrjahre" mit Unbehagen zu betrachten, wenn man davon ausgeht, daß Goethe hier kein absolutes Ideal hat darstellen wollen, sondern zwar edle, reife und überlegene Menschen, aber eben doch nur Menschen."[15] Der These von der Ironie des Romans stimmen wir selbstverständlich voll und ganz zu; allerdings zeigt Hans Eichner selber das ironische Verhältnis des Autors zu den Vertretern der Turmgesellschaft so überzeugend, daß von dem "Edel", der "Reife" und "Überlegenheit" dieser letzteren wenig übrigbleibt. Das Problem besteht u.E. nur darin, daß eine solche Auffassung des Turms sich im krassen Widerspruch zu den oben analysierten Eigenschaften dieser Sphäre befindet. Überspitzt ausgedrückt: Hätte Goethe "edle, reife und überlegene Menschen, aber eben doch nur Menschen" zeigen wollen, hätte er sie auch *als Menschen* gezeigt. Sie entbehren aber dermaßen *des Menschlichen*, ihre "Welt", trotz allen programmatischen Beteuerungen, ist aber dermaßen *unwirklich*, daß wir doch lieber bei dem "Unbehagen" bleiben, um so mehr, da auch andere Interpretationsansätze uns kaum davon zu befreien vermögen.

Viel öfter, wie schon gesagt, wird der utopische Charakter der Turm-Welt nach wie vor unterstrichen. So spricht z.B. *Wilhelm Voßkamp* sowohl von der "Utopie", als auch

---

[13] Kurt May, *"Wilhelm Meisters Lehrjahre", ein Bildungsroman?* DVjS, 31 (1957).
[14] A.a.O., S.33.
[15] Eichner, op.cit., S.181.

von der "Utopiekritik" in den *Lehrjahren*, wobei er, und zwar auch auf die "partikaliristische" These zurückgreifend, zwischen zwei "Utopiekonzepte" unterscheidet. Das eine ist dasselbe "Bildungsideal", von dem schon die Rede war und das als unverwirklicht betrachtet wird; das zweite ist eine "konzeptuell völlig andere Utopietradition", eine "Raum- und Sozialutopie"[16], die mit dem "Bildungsideal" *nicht kongruent* ist, mit der nach der "partikaliristischen" These verwirklichten einseitigen Ausbildung hingegen völlig übereinstimmt. "Die Mitglieder der Turm-Gesellschaft [...] stellen sich "modernen" Ansprüchen zweckrationalen und politisch klugen Verhaltens, die für andere (Mignon, Harfner) tödlich sind. Die Ausschließungsmechanismen erinnern an Traditionen klassischer Sozialutopien mit ihrer strengen, subjektfeindlichen Funktionalität."[17] Diese "Ausschließungsmechanismen" in ihrer ausgesprochenen *Grausamkeit* (nicht zufällig schließlich sagt Mignon kurz vor ihrem Tode, daß "die Vernunft" "grausam" ist – S.489) legen es nahe, die Utopie als eine *Antiutopie* zu verstehen, wie denn überhaupt jegliche Utopie von sich aus dazu neigt, in eine Antiutopie umzuschlagen. Eine solche Auffassung ist vor allem von *Karl Schlechta* in seinem bekannten Buch vertreten, wie auch, im Anschluß darauf, von *Heinz Schlaffer*, der die Turm-Welt geradezu als die "brave new world" bezeichnet.[18] In diesem Falle kann natürlich von keiner Verwirklichung – ob nun eines "universellen" oder eines "partikularen" "Bildungsideals" – die Rede mehr sein; deshalb spricht ja auch Karl Schlechta immer wieder von "Abstieg"[19]; deshalb sagt auch Heinz Schlaffer, daß man "den "Bildungsroman" der "Lehrjahre" [...] mit gleichem Recht einen Zerstörungsroman nennen" könnte[20].

Völlig klar nun, daß auch für diese Argumentation der Begriff der *Ironie* unverzichtbar ist (sonst würde man ja *gegen* Goethe argumentieren); "esoterische Ironie", behauptet Heinz Schlaffer, " ist der Status von Poesie im Zeitalter der exoterischen Prosa"[21]; eine Konzeption, an die sich auch *Hannelore Schlaffer* anschließt, deren Überlegungen übrigens schon auf die dritte große

[16] Wilhelm Voßkamp, op cit., S.235
[17] Ebd
[18] Schlaffer, op.cit., S.224
[19] Schlechta, op.cit., z.B. S.104
[20] Schlaffer, a.a.O.
[21] A.a.O., S.225

Interpretationsmöglichkeit hinweisen, von der gleich die Rede sein wird. Dem wäre voll und ganz zuzustimmen, wäre nicht wiederum eine Schwierigkeit vorhanden, die darin besteht, daß die Ironie der Turmgestalten gegenüber zwar unübersehbar ist und der tatsächliche Handlungsverlauf ihre programmatischen Grundsätze zwar einigermaßen widerlegt, daß aber diese Ironie, wie wohl jede echte Ironie auch, ihr *Objekt* keineswegs in seiner Geltung zu "vernichten" sucht, sondern zugleich *gelten läßt*. Anders gesagt: Die hintergründige Ironie schränkt das Vordergründige in seinen universellen Ansprüchen zwar auf, widerlegt es aber nicht voll und ganz; das vordergründig *Positive* an dieser Sphäre bleibt mithin in seiner Gültigkeit bestehen, oder, um Goethes eigene Worte zu verwenden, die "ausgesprochenen Resultate", wenn sie auch "viel beschränkter [...] als der Inhalt des Werks" sind[22], behalten nach wie vor ihr Recht. Das sah übrigens schon *Eichendorff* ganz deutlich: "Es hieße denn doch wol den natürlichen Begriffen Gewalt anthun, wollte man diese ökonomische Propaganda auch noch für eine tiefere Poesie des Lebens nehmen. Viel eher könnte man sich versucht fühlen zu glauben, der Dichter habe es auch in dieser zweiten Hälfte des Romans mit den Thurmgeheimnissen jener Erziehungsanstalt nur ironisch gemeint. Allein Ton und Anlage widersprechen durchaus einer solchen Voraussetzung."[23] Deshalb muß ja auch Heinz Schlaffer, wie radikal und kompromißlos seine Position sonst sein mag, "zugestehen", daß die von ihm ausgemachten "ironischen, mitunter satirischen Züge einer negativen Utopie [..] so unscheinbar hinter der offensichtlichen Affirmation der Bildungsideen versteckt" sind, "daß die alte positive Lesart ein eingeschränktes Recht weiterhin beanspruchen darf."[24] Dadurch erweist sich aber auch das Recht der "negativen Lesart" als ein "eingeschränktes".

Wie wir gleich sehen werden, gilt diese Einschränkung auch für die *dritte* große Interpretationsmöglichkeit, für die *symbolische* bzw. *mythologische*, oder auch *konsequent esoterische* Interpretation. Diese kann mehrere Formen annehmen; einige haben wir schon angedeutet. So untersucht *Hannelore Schlaffer* die Gestalten der *Lehrjahre* (wie auch der *Wanderjahre*, in bezug auf welche ihre Konzeption uns

---

[22] Brief an Schiller vom 9. Juli 1796. Zit. nach HA, S.644.

[23] Joseph von Eichendorff, Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhaltnis zum Christentum. In: J.v.E., *Samtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. B.8,2, Regensburg, 1965, S.176.

[24] Schlaffer, a.a.O., S.224.

übrigens überzeugender zu sein scheint, als in bezug auf unseren Roman) auf ihre mythologischen Urbilder hin; mit viel Scharfsinn beschreibt sie diese, wie sie es nennt, "Diaphanie des Göttlichen im Alltäglichen".[25] "In den versteckten mythischen Bildern", behauptet sie im Anschluß an Heinz Schlaffer, "siegt endlich doch die Poesie über die Prosa."[26] Das bleibt aber u.E. ein dermaßen "versteckter" "Sieg", daß sein Widerspruch zu der offensichtlichen "Niederlage" ihm alles "Siegreiche" zu nehmen droht. Als ein weiteres Beispiel der mythologischen Interpretation könnte der Aufsatz von *Wilfried Barner* fungieren[27]; als großes "Urbild" der *Lehrjahre* will er die *Odyssee* sehen, indem er in den Turm-Gestalten dieselbe "Leichtigkeit, Nähe und Souveränität" ausmacht, "mit der zumal Athene in der *Odyssee* ihrem Schützling erscheint"[28], was ihm erlaubt, von dem "Akt der Anagnorisis, des Erkennens, Wiedererkennens der Göttin"[29] als dem Hauptvorgang des Romans zu sprechen und auch zum folgenden Schluß zu kommen: "Die Turmgesellschaft der *Lehrjahre* ist nicht, wie sie seit der Kritik der Romantiker durchgängig interpretiert wird, schlechthin "prosaisch", "ökonomisch", gegenkünstlerisch (als reiner Widerpart zu Mignon und dem Harfner). Sie ist in erster Linie lenkende, überindividuelle Kraft und bewegt sich als solche durchaus jenseits der Antinomie von Rationalität und Irrationalität. Erst in den *Wanderjahren*, wo sie in den neuen Weltbund übergeht, wird sie zu der an äußere, ökonomische Zwecke gebundenen, dem Zeitalter der Prosa zugewandten Organisation."[30] Das bedeutet u.E. nicht nur die *Lehr-* und *Wanderjahre* ziemlich künstlich einander entgegenzusetzen, indem ja, bei allen (immensen) Unterschieden zwischen den beiden Romanen, ausgerechnet diese "prosaisch-ökonomische" Tendenz, die am Ende der *Lehrjahre* auftaucht und sich dann in den *Wanderjahren* völlig entfaltet, sie, wie kaum etwas anderes, *miteinander verbindet*, sondern auch, und vor allem, die "ausgesprochenen Resultate" und die *ausdrückliche* Problematik des früheren Romans überhaupt nicht ernst zu nehmen.

---

[25] Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos.* Stuttgart, 1989, S.5

[26] Ebd

[27] Wilfried Barner, *Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes* Wilhelm Meister A.a.O.

[28] A.a.O., S.90

[29] A.a.O., S.91

[30] A.a.O., S.108

Am nächsten zu dieser ausdrücklichen Problematik kommt natürlich die Interpretation nach dem *Initiationsschema*, indem sie Motive hervorhebt, die ja im Roman selber ganz eindeutig vorhanden sind; wir meinen natürlich und vor allem die mit dem Freimauerertum zusammenhängenden Motive, deren Initiationscharakter in der Tat unverkennbar ist. Nun ist es aber genauso unverkennbar, daß sie im Roman selber auch ausdrücklich relativiert werden, und zwar nicht nur etwa durch die Worte Jarnos, der ja die geheimen (Initiations)riten, wie sie die Turmgesellschaft betreibt, als "Reliquien von einem jugendlichen Unternehmen" bezeichnet, "bei dem es anfangs den meisten Eingeweihten großer Ernst war und über das nun alle gelegentlich nur lächeln" (S.548), sondern auch und noch einmal von den "ausgesprochenen Resultaten" des ganzen Romans. Daß sich trotzdem unter Verwendung des Initiationsmotivs sehr viel in dem Roman ausmachen läßt, was sonst vielleicht verdeckt bliebe, wollen wir keineswegs leugnen; wir weisen bloß darauf hin, daß auch der auf diesem Wege ausgemachte *symbolische Sinn* der Handlung sich in einem eindeutigen Widerspruch zu der von den Turm-Gestalten unter (wenigstens) "vordergründigen" Zustimmung des Autors betriebenen "ökonomischen Propaganda", wie auch zu der durch den ganzen "Ton und Anlage" vollzogenen Hinwendung zum "prosaischen Zeitalter" steht. Wie tiefgreifend und mehrschichtig die Symbolik der Initiation im Roman auch sein mag, es läßt sich nicht ignorieren, daß das von dem "Initiand" tatsächlich (nicht symbolisch) Erreichte mit den "Ergebnissen" einer Initiation nur noch sehr wenig gemein hat.

Das gilt auch für unser "Quest-Schema", zu dem wir jetzt übergehen. Denn auch hier ist die Diskrepanz, oder noch entschiedener: die Inkongruenz, des symbolischen Sinnes und des tatsächlichen "Resultats" der Handlung unverkennbar. Wir glauben trotzdem, daß die von uns vorgeschlagene Interpretation es erlaubt, das Vordergründige mit dem Symbolischen zwar nicht zu *versöhnen*, aber wenigstens zu *verbinden*. Denn die Turm-Sphäre kann ja, versuchsweise wenigstens, mit der *Gral-Sphäre* des Mythos identifiziert werden. Auch hier sind Ähnlichkeiten in der Tat unverkennbar. Genau wie das Gral-Schloß für den mittelalterlichen Ritter, ist der Turm-Bereich für Wilhelm die letzte Station des Weges, das Ziel der "Quest", hier ist der Held endlich angekommen, die Suche ist zu Ende. (Daß Wilhelm wieder auf Reisen gehen soll, wodurch die Möglichkeit einer Fortsetzung gegeben ist, die später in den *Wanderjahren* ja auch

realisiert wurde, jene "Verzahnungen" also, von denen Goethe selbst in dem Brief an Schiller vom 12. Juli 1796 spricht, das alles relativiert nur zu einem geringen Teil den *Schluß-Charakter* der letzten Teile, der sich u.a. in den letzten Worten Wilhelms, wie auch in denen Friedrichs, wie auch in der ganzen Schlußszene, in der Verbindung mit Natalie und der Aufnahme in die Turm-Gesellschaft, ganz deutlich manifestiert). Genau wie das Gral-Schloß, bildet die Turm-Sphäre einen von dem übrigen Romanraum deutlich abgetrennten Bereich, den man nicht ohne weiteres finden kann (vgl. wiederum den schon mehrmals erwähnten Versuch Wilhelms nach dem Räuberüberfall, seine "Amazone" ausfindig zu machen; "der Ort", um es noch einmal zu zitieren, "war in keiner Geographie, auf keiner Karte zu finden" – S.239), einen Bereich, in den nur der eine Suchende, der dazu prädestinierte Held der *Quest* gelangt und gelangen kann (in unserem Fall natürlich auch Mignon und der Harfner, die dort aber auch, und fast sofort, untergehen); alle anderen bleiben *außerhalb* und kommen dort nicht wieder vor[31] (daß dort Werner vorkommt, braucht uns nicht zu stören; bei einer solchen Wiederholung eines "archetypischen" Motivs können wir selbstverständlich keine vollständige Entsprechung zu dem Urbild erwarten; außerdem, und das ist wichtiger, gehört er nicht zu den Gestalten, denen der Held während seiner eigentlichen *Quest* begegnete). Daß das Gelangen in diesen besonderen Bereich sich für den Helden mit der Aufnahme in eine neue, nicht weniger "besondere" Gemeinschaft (die Turmgesellschaft also) verbindet, ist auch ein für die mittelalterliche *Quest* typisches Motiv, ein Motiv übrigens, das diese *Quest*, wie leicht einzusehen ist, wiederum mit dem Initiationsmythos verbindet.[32]

Nun hat diese Sphäre eine *Doppeldeutigkeit*, die der Doppeldeutigkeit des Turms durchaus entspricht. Einerseits ist sie das Ziel der "Suche" und in diesem Sinne "positiv" belegt, so daß alles, was ihr vorhergeht, die "Quest" selber, zu einem zu ihr führenden Weg einigermaßen relativiert wird und folglich an Bedeutung verliert. Als "Ziel" und "Ende" hat sie stark ausgeprägte "jenseitige" Züge; sehr treffend ist sie die "außergeschichtliche Hineinpflanzung des verklärten Jenseits in das unfertige Diesseits"

---

[31] Vgl Gabriele Krämer, op.cit., S.151: "Das Finden des Schlosses erweist sich als schwierig, die Lokalisation ist dunkel und die Entdeckung wiederum nur wenigen möglich."

[32] *A.a.O., S.166:* "Das Bestehen vor dem Gral ist nicht nur die Erfüllung einer einmaligen, unwiederbringlichen Bestimmung, sondern es bedeutet für den jungen Ritter auch den Eintritt in eine neue Gemeinschaft." Dort auch, zum Thema der Initiation, Fußnote 1

genannt worden[33]. Mithin ist sie ein Ort der "Zeitlosigkeit"[34], was der spezifischen "Statik" der Turm-Gestalten, wie auch etwa der spezifisch "zeitlosen" Atmosphäre des sogenannten "Saals der Vergangenheit", wie schließlich der ganzen "Atmosphäre" des Turm-Bereiches vollkommen zu entsprechen scheint. Andererseits (und darauf kommt es wohl vor allem an) läßt sich diese Sphäre in ihrer ausgeprägten Jenseitigkeit und Zeitlosigkeit mit dem "Totenreich" schlechthin identifizieren[35], mit allen *negativen* Implikationen, die sich daraus ergeben. Wie eine "Utopie" von sich aus dazu neigt, sich in eine "Antiutopie" umzuschlagen, so (wenn wir einen solchen Vergleich wagen dürfen) schlägt sich ein "Jenseits" in ein "Totenreich" um; "Himmel" und "Hölle" sind nicht so weit voneinander entfernt, wie es zunächst scheinen mag. Das "Ende" des Weges verhält sich mithin zum "Weg" selbst wie der "Tod" zum "Leben". Die Bewegung ist zu Ende, das "Leben" kommt zum Stillstand. Oder anders: Die *lebendige* "Poesie" kommt um, die *tödliche* "Prosa" setzt ein. Das bedeutet, daß die von uns vorgeschlagene Interpretation es erlaubt, sowohl die "positive" als auch die "negative" Lesart des Romans einzubeziehen; auf jeden Fall trägt sie jenem "Werk der Mortifikation" Rechnung, das *Guiliano Baioni*, u.E. völlig zu recht, in den Schlußpartien des Romans ausmacht[36] und das sich, wie wir glauben, am beeindruckendsten nicht in der "geradezu ergreifenden Kälte" der "allegorischen Natur" Natalies äußert[37], sondern (obwohl beides eigentlich "beeindruckend" genug ist) in der "unmöglichen" Szene der Exequien Mignons – "unsagbarer Kitsch", wie derselbe Guiliano Baioni es extrem formuliert[38] -, wo die Einbalsamierung der ehemals so Lebendigen inmitten des "erdrückenden Prunk[s] der museal-dekorativen Kunst des künftigen Akademismus des 19. Jahrhunderts" (Ebd) sich geradezu als das eigentliche "Meisterwerk" der nunmehr obwaltenden "mortifizierenden" Kräfte ausnimmt.

---

[33] A Doren, *Wunschraume und Wunschzeiten*. Leipzig, 1927, S.178. Zit. nach Erich Kohler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* Tubingen, 1970, S.233 Zit. auch von Gabriele Kramer, a a O., S.162 Vgl bei Erich Kohler auch folgende Formulierungen: "Die wunderbare Atmosphare des unwirklich-wirklichen Gralschlosses bringt die der Ritterschaft der Artuswelt in eine mit geheimnisvollen Zeichen und Prophezeiungen verkundete und dem erwahlten Helden sichtbare und helfende Beruhrung von Himmel und Erde." A a O., S.233

[34] Kramer, a.a.O., S.162.

[35] A.a.O., S.152: "Der eigenartige "jenseitige" Charakter des Gralbezirkes hat Anlaß zu der Annahme gegeben, es handle sich dabei um eine Darstellung des Totenreiches."

[36] Guiliani Baioni, *op.cit.*, S.114

[37] A.a.O., S.113.

[38] A a O., S.115.

Trotzdem, wie schon gesagt, ist auch bei dieser Interpretation die Inkongruenz des Vordergründigen und des Symbolischen, des "Exoterischen" und des "Esoterischen" unverkennbar. Wie man es auch wendet, widersprechen die tatsächlichen "Resultate" der Handlung jeder symbolischen Deutung; verharrt man hingegen bei dieser letzteren, vergleicht man damit die tatsächlichen "Resultate", dann kommt man in Versuchung, die Schlußworte Friedrichs (die an sich ja auf den symbolischen Sinn der Handlung hinzuweisen scheinen) – "du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand" (S.610) – umzudrehen, dann kommt uns Wilhelm vor wie einer, der ausging, ein Königreich zu suchen, und am Ende doch nur irgendwelche Eselinnen gefunden hat.

Im allgemeinen kann man sagen: Die Turm-Sphäre ist *die* Sphäre des Romans, in der die esoterische und die exoterische Interpretation in einen offenen Konflikt miteinander geraten. Genau wie das "Geheimnisvolle", das "ganz andere" hier (in den Gestalten der Mignon und des Harfners) zugrunde geht, "enträtselt" und dadurch zerstört wird, so wird auch das Esoterische, das Symbolische zwar nicht "ausgeschaltet", aber sozusagen in eine Dimension für sich verdrängt, die sich mit dem Vordergründigen kaum noch kreuzt. Das Symbolische ist zwar da; mehr noch: ausgerechnet hier ist man vor allem versucht, wenn nicht gar genötigt, danach zu suchen; es löst sich aber in dem Vordergründigen nicht nur *nicht* auf, sondern dieses letztere scheint es geradezu abzuweisen. Eben deshalb ist man ja auch genötigt, nach der symbolischen Dimension der Handlung zu suchen; indem es das Symbolische *ab-weist*, *weist* das Vordergründig-Ausgesprochene zugleich darauf *hin*; oder anders: Die offensichtliche *Unzulänglichkeit* der "ausgesprochenen Resultaten" provoziert geradezu zu der Suche nach ihrem versteckten Sinn. Das Esoterische existiert also nicht "in" dem Exoterischen, und scheint auch nicht "durch" dieses hindurch, sondern es existiert quasi "jenseits" davon. Oder wiederum anders: Die Ereignisse der letzten Bücher lassen zwar *in ihrem Ablauf* das Symbolische durchscheinen, weisen es aber *in ihrem (vordergründig-ausgesprochenen) Sinn* ab. Jene "innere" Unerschöpflichkeit, die jedem Kunstwerk und den *Lehrjahren*, wie schon gesagt, in einem besonderen Maße eigen ist, konstituiert sich in diesen Schlußpartien nicht im Modus der *Ergänzung*, des *Sowohl-als-Auch*, wie es "normalerweise" der Fall ist, sondern im Modus der *Inkongruenz* von möglichen

Auffassungen. Die "Einheit", die "Synthese" der Gegensätze, von der man in bezug auf die anderen Sphären des Romans, wie auch, obwohl, wie wir sehen, mit einer wesentlichen Einschränkung, in bezug auf den Roman als Ganzes, berechtigterweise sprechen konnte und kann, ist also verschwunden. Daher u.a. das berüchtigte "Unbehagen", mit dem man sich dieser Sphäre nähert, oder anders: ihre "Unheimlichkeit". Und in der Tat geschieht hier etwas – "Unheimliches".

3. "Geburt der Wirklichkeit aus dem Geiste der Utopie".

Daß nun das alles, wie man es auch nimmt, mit der "Wirklichkeit" im primär-alltäglichen Sinne sehr wenig zu tun hat, liegt auf der Hand. Ob utopisch oder anti-utopisch, ob ein gesellschaftliches Ideal oder ein Totenreich, auf jeden Fall entfernt es sich entschieden und sozusagen endgültig von einer Realität, wie wir sie sonst auch kennen oder *kennen könnten.* Aber – und darauf kommt es uns jetzt an – diese *entwirklichte* Sphäre hat ausgerechnet die *Nähe zur Wirklichkeit* zu ihrem Programm.

Das ist höchst eigenartig; eigentlich ist es ein frappierender Widerspruch. Man sieht ja: Die Welt des Turms kann in völlig entgegengesetzten Begriffen beschrieben werden. Einerseits ist sie eine "ideale Welt", andererseits – eine "entzauberte", eine "prosaische" Wir sind in eine "höhere" Sphäre entrückt – und stehen zugleich auf dem "harten Boden der Tatsachen". Die eine Möglichkeit, mit diesem Widerspruch zurechtzukommen, besteht, wie immer bei Widersprüchen, darin, ihn einfach zu ignorieren. Die Selbstverständlichkeit, mit der so viele Interpreten *zugleich* von einer "Hinwendung zur Wirklichkeit", einer "Erziehung der Menschen zum praktischen Verständnis der Wirklichkeit" (so etwa Georg Lukács[39]) *und* von einer "Utopie", von dem "Idealbild einer humanen Gesellschaft", oder, wie derselbe Lukács, von dem "real-irrealen, [...] erlebt-utopischen Charakter der Verwirklichung der Humanitätsideale"[40], sprechen, zeugt davon mit aller Deutlichkeit.

---

[39] G.Lukács, Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. In: G.L., *Werke*. Bd 7. Berlin / Neuwied, 1964, S 79

[40] A.a.O., S 84.

Wir hingegen wollen diesen Widerspruch keineswegs ignorieren; wir glauben aber, ihn erklären zu können. Ist es nicht genau *der* Widerspruch, fragen wir uns, der, wie wir schon gesehen haben, der *Wirklichkeit selbst*, und zwar ihrem Wesen nach, anhaftet? Denn "Wirklichkeit", haben wir festgestellt, ist selber – ihr eigenes Ideal, oder – die Utopie ihrer selbst. Nur in einer (utopischen) Zukunftsperspektive kann die positive Umwertung der Wirklichkeit überhaupt stattfinden (vgl. Teil 1, Kapitel 4). Und das ist es eben, glauben wir, was hier geschieht.

Was wir hier erleben, ist vielleicht doch so etwas wie die "Geburtsstunde der Wirklichkeit". Noch relativ lange (geschichtlich gesehen) vor ihrem endgültigen Zur-Vorherrschaft-Kommen, werden hier die Wesenszüge der modernen Wirklichkeit *vorweggenommen*. (Um so mehr gilt das selbstverständlich und wie hinlänglich bekannt für die *Wanderjahre*, wo denn der Übergang in das "neue Zeitalter" endgültig vollzogen und die "Wirklichkeitsutopie" endgültig gestaltet wird). Die Wirklichkeit entwirft hier sozusagen ein Idealbild ihrer selbst, das es ihr ermöglicht, sich selbst positiv zu bewerten. In der bürgerlichen Sphäre des Anfangs war sie noch eine alltäglich-niedrige, noch eine "Wirklichkeit mit schlechtem Gewissen"; hier rechtfertigt und verherrlicht sie sich selbst. Aus schlichter Gegebenheit wird sie – zur Aufgabe. Sie muß erreicht werden – genau wie der Held für sie "reif" werden muß; sie erweist sich hier als das, was sie ihrem Wesen nach ist, als ein "Projekt". Durch die Idealisierung ihrer selbst wird die Wirklichkeit erst recht – wirklich.

Diese Idealisierung der Wirklichkeit geschieht nun, sozusagen naturgemäß, mit größter *Feindseligkeit* all dem gegenüber, was der Wirklichkeit als tatsächlich *anderes* gegenübersteht, sei es die "Poesie" (in der Gestalten von Mignon und dem Harfner verkörpert), sei es überhaupt die "Kunst" (auch die theatralische), oder auch der "Schein" (was wiederum die Ablehnung des Theaters seitens der Turmgesellschaft erklärt). In diesem Sinne hatte *Schiller* völlig recht, als er behauptete, daß Wilhelm "von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben" tritt, "aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen."[41] In der Tat *müssen* vom Standpunkt der sich nunmehr mit gutem Gewissen behauptenden Wirklichkeit aus alle früheren "Ideale" als "leer" und "unbestimmt" erscheinen; die "idealisierende Kraft" hingegen, die

[41] Brief an Goethe vom 8. 7. 1796, HA, S.642.

erhalten bleibt, ist (das meinte Schiller natürlich nicht, wir meinen es aber) genau die, und eigentlich *nur* die, mit der die Wirklichkeit sich selbst idealisiert und verherrlicht. Mithin läßt sich diese Behauptung auch umdrehen: Wilhelm (könnte man sagen) tritt von einem vollen, durch die idealisierende Kraft (Poesie und Kunst) beseelten Leben in ein leeres Ideal der Tätigkeit[42], in eine "Wirklichkeitsutopie", von der Wirklichkeit selbst zu ihrer eigenen Berechtigung entworfen.

Das neue, sich behauptende Weltbild verneint selbstverständlich das alte. Deshalb, meinen wir, ist die konsequente Bekämpfung des "Schicksals" seitens des Turms nur folgerichtig und liegt in der Natur der Sache. Daher erscheint ja auch die "Natur" im Turm-Bereiche vor allem als die moderne "Kontrollnatur", als Gegenstand der theoretischen Erforschung und, in einem damit, der praktischen Bezwingung.

Somit steht der Turm nicht nur im Widerspruch mit dem "ursprünglichen" Wilhelm (mit seinen poetischen Bestrebungen, mit seiner Schicksalsauffassung), sondern der Turm (oder das Resultat des Romans) steht vor allem im Widerspruch *mit dem Roman selbst*. Nicht zufällig sind das spätere Teile; sie verneinen, wenn nicht vernichten, die ursprüngliche Intention. Das wären die *Schlußfolgerungen*, die allerdings nur unter der Voraussetzung gemacht werden können, daß man "das Ausgesprochene", das Vordergründige ganz ernst nimmt. Nun sollte man das aber nicht tun; wenn die "esoterische" Interpretation, wie wir gesehen haben, sich lediglich neben der "exoterischen" behaupten kann, so auch umgekehrt; der (prinzipiell widersprüchliche) "Sinn" des Ganzen übersteigt bei weitem die "ausgesprochenen Resultate".

---

[42] Vgl. Schlechta, op. cit., S 222

TEIL 3: "EUGEN ONEGIN"

Vorbemerkungen

Eugen Onegin, zu dem wir jetzt übergehen, erfordert von uns einige Vorbemerkungen, die wir allerdings schon in der Einleitung zum 2. Abschnitt der Arbeit z.T. vorweggenommen haben. Denn wir müssen ja als allererstes jener grundsätzlichen Tatsache Rechnung tragen, die einerseits sofort in die Augen springt, andererseits – das leuchtet auch sofort ein – auch die "tieferen" Schichten des Werkes betrifft. "Ich schreibe jetzt keinen Roman, sondern einen Roman in Versen – teuflischer Unterschied." So heißt es in einem Brief Puschkins (an Vjazemskij, vom 4. 10. 1823).[1] Ein Roman also – und zwar ein Roman mit allen wesentlichen Kennzeichen eines solchen; einer von jenen Romanen, wenn man so will, "in denen", um mit *Onegin* selber zu sprechen, "sich das Jahrhundert widerspiegelte / und wo ein ziemlich getreues Abbild / des modernen Menschen gegeben wurde" *(VII, 22; S. 156)*; aber: ein Roman "in Versen" – und wiederum mit allen Eigenschaften eines poetischen Textes; ein durch und durch nach den Gesetzen der Poesie organisiertes Ganzes, das entsprechend analysiert werden muß. Was bedeutet das für uns? Niemand wird natürlich bestreiten, daß auch in einem in Prosa verfaßten Text das Vorgetragene (versuchen wir es in möglichst allgemeinen Begriffen auszudrücken) sich nicht von der Vortragsweise lösen läßt; diese Selbstverständlichkeit brauchen wir gar nicht zu beweisen. In bestimmten

[1] Puschkin, B 10, S. 57. Man soll übrigens die Bedeutung dieses in der *Onegin*-Forschung recht beruhmten Zitats nicht übertreiben. Denn aus dem Kontext des Briefes geht ziemlich eindeutig hervor, daß der Ausdruck "teuflischer Unterschied" nicht so sehr dem Unterschied zwischen einem Roman schlechthin und einem "Roman in Versen" gilt, als vielmehr dem Unterschied zwischen den Beschäftigungen Vjazemskijs, der aufgehort hat, Verse zu schreiben, und zur Zeit in Prosa schreibt, was Puschkin bedauert, und den Beschäftigungen von Puschkin selbst, der eben, obwohl einen Roman, aber immer noch "in Versen" verfaßt. Andererseits, auch abgesehen von dem konkreten Zusammenhang des Briefes, bleibt dieser Ausdruck eine durchaus prägnante Formel für die Charakteristik der Eigenart von *Onegin*.

Grenzen kann sich trotzdem eine "inhaltliche" Analyse wenigstens neben der "formalen" behaupten, wie auch umgekehrt; die Abstraktion, die man dabei macht, indem man z.B. zuerst den "Stil", dann etwa die "Gestalten", zuletzt vielleicht den "Sinn" eines Werkes untersucht, läßt sich in vielen Fällen, obwohl immer mit Einschränkungen, vertreten. Ganz anders bei Versen, obwohl natürlich auch hier wesentliche Unterschiede zwischen etwa einem lyrischen Gedicht und, sagen wir, einem in Versen geschriebenen Drama, oder auch, was für uns wichtiger ist, einem Epos, bestehen. Eine "inhaltliche" Analyse kann in diesem Fall *fast* nicht getrennt von einer "stilistischen" durchgeführt werden; die Abstraktion, die dabei gemacht wird, ist zu grob, um ernst genommen zu werden. Andererseits ist sie auch in diesem Fall unvermeidlich, denn bei allen Affinitäten, die zwischen *Onegin* und einem lyrischen Gedicht bestehen mögen, bleibt es, wie gesagt, ein Roman, in dem man durchaus Gestalten, Handlung usw. ausmachen kann (obwohl diese Gestalten wiederum keine so feste Grenzen haben, wie es, sagen wir so, in "normalen" Romanen üblich ist, und diese Handlung auch einige Eigenschaften aufweist, die in einem in Prosa verfaßten Roman kaum denkbar wären). Das alles ergibt eine überaus paradoxe Lage: ein "Roman in Versen" kann, strenggenommen, *weder als ein Roman* (in Prosa), *noch als Verse* (als Lyrik) behandelt werden.

Hinzu kommen, zum Teil hängen wohl auch damit zusammen, jene Eigenschaften des Romans, die wir schon kurz erwähnt haben, sein "literarischer" Charakter vor allem, jenes Schwanken zwischen verschiedenen Stilmöglichkeiten, das diese letzteren *ipso facto* aktualisiert und dem Leser bewußt macht (s. unten).

Das alles müssen wir ständig im Auge behalten. Wenn wir also mit der Beschreibung der äußeren Welt des Romans beginnen, mit seiner zeitlich-räumlichen Struktur also (im 1. Kapitel), dann (in dem 2. Kapitel) die von uns ausgemachten "Sphären" der Reihe nach auf unsere Problematik hin untersuchen, abstrahieren wir uns *doch* einigermaßen von seiner wahren Beschaffenheit. Erst später (vor allem im 3. Kapitel) versuchen wir, uns der Konkretheit des Textes zu nähern. Andererseits werden vorgreifende Ausblicke in diese letztere wohl auch unvermeidlich.

Kapitel 1: Die "Welt"

1). Die Gliederung des Romans.

Da wir keine formale Symmetrie aller Teile dieser Arbeit anstreben, können wir als erstes eine Gliederung des Romans versuchen, bevor wir zu seiner zeitlich-räumlichen Struktur übergehen, die wir in Kürze auch zu berücksichtigen gedenken. Denn - und dieser Unterschied zu den *Lehrjahren* ist ja an sich sehr charakteristisch - eine solche Gliederung sagt schon einiges über seine - wenigstens: räumliche - Struktur aus, indem die auszumachenden "Sphären" am besten durch die im Text meistens genau erwähnten Orte der Handlung zu bezeichnen sind. Auf jeden Fall läßt es sich auch in bezug auf *Onegin* durchaus von bestimmten "Sphären" reden, durch die die Handlung hindurchgeht[1], wobei trotz aller Unterschiede eine erstaunliche Ähnlichkeit mit den *Lehrjahren* nicht zu verkennen ist, eine Ähnlichkeit, die für diesmal eindeutig als "zufällig" gelten kann, die aber u.E. trotzdem verdient, hervorgehoben und berücksichtigt zu werden.

In der Tat: Wir haben 1). die "Petersburger Sphäre" oder die "Sphäre Onegins", mit der der Roman beginnt und mit der er auch endet (Kapitel 1 und Kapitel 8); 2). die "ländliche Sphäre", die man, allerdings mit wesentlichen Einschränkungen, als die

[1] Mehr noch wir wagen zu behaupten, daß eben die Tatsache, daß man des üblichen eine solche Gliederung nicht vornimmt und die ganze Masse des Romans auf gleiche Art behandelt, zu dem Verkennen vor allem der tatsächlichen ("immanenten") Bedeutung der in ihm vorkommenden "Realien" führt und führen muß. Das hoffen wir in der konkreten Analyse veranschaulichen zu konnen

"Sphäre Tatjanas" bezeichnen könnte[2], eine Sphäre, auf jeden Fall, die - wenigstens quantitativ - die Hauptmasse des Romans ausmacht (Kapitel 2-6; bzw. bis zur Mitte des Kapitels 7); 3). die "Moskauer Sphäre" (Kapitel 7; bzw. seine zweite Hälfte), eine "neutrale" Sphäre, weder die Sphäre Onegins, noch die Tatjanas[3]; und schließlich 4). die sogenannte "Onegins Reise", die in Fragmenten dem Roman hinzugefügt ist, und die ursprünglich zwischen dem 7. und dem 8. Kapitel ihren Platz hatte.[4]

Somit sehen wir (genau wie in den *Lehrjahren*): Eine Ausgangsphase, die sich in der Endphase spiegelt; der große mittlere Teil, der die eigentliche Handlung (wenn es sich von einer Handlung überhaupt reden läßt) beinhaltet; Übergang vom Hauptteil zur Endphase, markiert durch eine Unterbrechung (wie in den *Lehrjahren* durch die "Bekenntnisse"), und zwar durch eine Unterbrechung, die in sich mindestens zweierlei schließt: einerseits die (relativ) kurze Episode in Moskau, andererseits die ausgelassene (und jetzt am Ende des ganzen Romans stehende) "Onegins Reise", die quasi eine große Leerstelle bildet, in der die Veränderungen sowohl des Helden, als auch, und vor allem, der Heldin stattgefunden haben sollen.[5]

---

[2] Vgl J M Lotman. *Roman A.S. Puskina "Evgenij Onegin". Kommentarij. Posobie dlja učitelja.* Izd 2, Leningrad, 1983, S 328. Im folgenden zitieren wir diese Ausgabe als Lotman: *Kommentar*. Es handelt sich dabei um den wohl bekanntesten, und neben dem Kommentar von Vladimir Nabokov (zitiert als Nabokov), aufschlußreichsten Kommentar zu dem Roman

[3] A a O , S 328 ff

[4] Das sogenannte "Zehnte Kapitel" berucksichtigen wir im Laufe dieser Arbeit grundsatzlich nicht Dieser von Puschkin im Jahre 1830 wegen seiner politischen Brisanz verbrannte Text, dessen Fragmente erst 1910 entdeckt worden sind, wurde nur in "sowjetischen" Ausgaben, und zwar aus offensichtlich ideologischen Grunden, dem kanonischen Text des Romans hinzugefügt Auch abgesehen davon, daß man ein literarisches Werk in der Form analysieren mußte, in der es von dem Autor selber, aus welchen Motiven auch immer, herausgegeben wurde, bieten diese Fragmente, die mit dem ubrigen "Inhalt" des Romans so gut wie nichts zu tun haben, kaum Stoff für dessen Analyse als eines solchen Unter anderen Gesichtspunkten, etwa in bezug auf politische Ansichten Puschkins, sind sie selbstverständlich von großem Interesse

[5] Vgl Puschkin selber in der Einleitung zu den *Fragmenten aus Onegins Reise* "P A Katenin (den ein schones dichterisches Talent nicht daran hindert, auch ein feinsinniger Kritiker zu sein) ließ uns wissen, daß diese Auslassung, mag sie für die Leser vielleicht auch von Vorteil sein, der Anlage des gesamten Werks jedenfalls schade, und zwar deshalb, weil dadurch der Ubergang von Tatjana, dem Provinzfräulein, zu Tatjana, der großen Dame, allzu unerwartet und unvorbereitet [im Original unerklarlich - A R] kame - eine Beobachtung, die den erfahrenen Kunstler ausweist Der Autor selbst empfand deren Berechtigung, entschied aber, dieses Kapitel, aus Gründen, die für ihn, nicht aber für das Publikum von Belang sind, fortzulassen " Borowsky, S. 207. Dieser letzte Satz, der eine Erklarung bieten sollte, in Wahrheit aber gar nichts erklärt, liefert, am Rande gemerkt, noch ein Beispiel jener spezifischen Poetik Puschkins in *Onegin*, die man als eine Poetik der *vorgetäuschten Nachlässigkeit* bezeichnen könnte und mit der wir immer wieder zu tun haben werden

2). Die "Welt".

Schon dieser knappe Entwurf des Sphären-Schemas zeigt uns, daß jene allgemeine Frage nach dem "Ort" bzw. der "Welt" der Handlung, mit der wir die Analyse der *Lehrjahre* begonnen haben, sich im Falle *Onegins* kaum lohnt. Denn hier haben wir eine unvergleichbar deutlichere Topographie der Erzählung, mit einer ins einzelne ausgearbeiteten Toponymik; nicht nur Moskau und Petersburg werden genannt (ganz zu schweigen von all den Orten, die in *Onegins Reise* vorkommen), sondern auch einzelne Straßen, Plätze, Festungen usw. Lediglich in dem großen mittleren Teil fehlt die Toponymik (abgesehen von dem Namen des Landgutes von Lenskij, *Krasnogorje*, der allerdings nur an einer Stelle und in einem eindeutigen Nebensatz erwähnt wird, außerdem ein "fingierter" Name ist), wie denn überhaupt, wie wir später noch sehen werden, diese Sphäre einige Züge aufweist, die sie sehr weit von der feststellbaren räumlichen Realität und in ein völlig anderes Licht rücken. Aber auch sie bleibt - zugleich - innerhalb nachvollziehbarer Koordinaten, so daß (auch aufgrund der von Puschkin ausgelassenen Strophen und Entwürfe) es in der Forschung längst üblich ist, die Gegend, wo die Landsitze Larins', Onegins und Lenskijs sich befinden, ungefähr ins Gouvernement Pskow zu plazieren[6]. In diesem Sinne ist die Frage nach dem Ort der Handlung zu leicht, um lange erörtert zu werden.

Ähnliches gilt für die Handlungszeit. Sie läßt sich ganz genau ausrechnen, worauf schon die berühmte "Anmerkung" Puschkins hinweist: "Wir wagen zu behaupten, daß in unserem Roman die Zeitabfolge dem Kalender entspricht [genauer: "nach dem Kalender ausgerechnet wurde" - AR]" (*Borowsky, S. 203*). So - um nur einige Stichdaten anzugeben - geht man davon aus, daß Onegin im Jahre 1795, Lenskij und wahrscheinlich auch Tatjana im Jahre 1803 geboren sind, daß die Handlung des ersten Kapitels auf den Zeitraum zwischen dem Winter 1819 und dem Frühjahr 1820 fällt, des zweiten und des dritten auf den Sommer 1820, daß etwa - und noch genauer - das 5. Kapitel in der Nacht vom 2. zum 3. Januar 1821 beginnt und am 12. Januar endet (alle Daten selbstverständlich nach dem Julianischen Kalender), wobei der für die gesamte

[6] Lotman: *Kommentar*, S 249-250

Handlung so bedeutende Traum Tatjanas auf die Nacht vom 5. zum 6. Januar fällt usw. Das Duell zwischen Onegin und Lenskij findet am 14. Januar dieses Jahres statt; etwa ein Jahr danach (Ende Januar - Anfang Februar 1822) reist Tatjana zusammen mit ihrer Mutter nach Moskau; 1822 heiratet sie. Für mehr als zwei Jahre verlieren wir dann die Helden aus den Augen (Onegin macht mittlerweile seine "Reise"), um sie im 8. Kapitel, das vom Herbst 1824 bis Frühjahr 1825 andauert, wiederzufinden. Das Ende des Romans fällt auf den März 1825.[7]

Allerdings muß man bemerken, daß alle diese "nach dem Kalender ausgerechneten" Daten sich erst durch eine Nachrechnung erschließen lassen, die u.a. einer Hinwendung zur außertextuellen Informationsquellen bedarf (z.B. zu den Lebensdaten Puschkins selbst, auch und vor allem zu ursprünglichen Entwürfen und ausgelassenen Strophen, die ja im gewissen Sinne auch außerhalb des - kanonisch-endgültigen - Textes stehen); im Text des Romans selber sind sie sozusagen versteckt. So findet sich das für die gesamte Rechnung ausschlaggebende Datum 1819 lediglich in dem Vorwort zu der ursprünglichen separaten Ausgabe des ersten Kapitels, dem Vorwort, das in der vollständigen Ausgabe naturgemäß nicht abgedruckt wurde[8]; im endgültigen Text des Romans liegt überhaupt kein Hinweis auf die Jahreszahlen vor. Wenn also Puschkin z.B das 5. Kapitel mit den Zeilen beginnt:

In jenem Jahr hielt sich
das Herbstwetter sehr lange.
Die Natur wartete und wartete auf den Winter.
Doch erst im Januar fiel Schnee,
in der Nacht zum Dritten. (*V, 1; S. 101*),

so weiß der "unmittelbare" Leser, der keinen Kommentar benutzt, nicht genau, von welchem Jahr die Rede ist; genauso wenig wie die anderen Jahreszahlen ihm bewußt werden können. Dem zeitgenössischen Leser war wohl lediglich klar, daß die Handlung in seinem "Jetzt" spielte, in der Zeit der Veröffentlichung und des Lesens; dafür sprach die ganze "Atmosphäre" des Romans, häufiges Erscheinen des "Autors", der sich ja für einen Freund, folglich einen Zeitgenossen Onegins ausgibt, Erwähnen anderer dem

[7] Lotman *Kommentar*, S 18-23.

[8] Dort heißt es: "Das erste Kapitel [...] schließt in sich die Beschreibung des mondanen Lebens eines jungen S -Petersburger am Ende des Jahres 1819 " Puschkin, V, S 427.

Leser mehr oder weniger bekannter Persönlichkeiten, oder solche Wendungen wie "Das Lateinische ist *heute* aus der Mode gekommen" *(I, 5; S. 7)*, "*Heutzutage* aber sind alle Köpfe wie benebelt" *(III, 12; S. 59)*, oder auch: "Fünf Werst von Krasnogorje, dem Gut von Lenskij, lebt, in philosophischer Abgeschlossenheit und *bis auf den heutigen Tag* in bester Verfassung, Zareckij... " *(VI, 3; S. 124)*. Durch diese relative Unbestimmtheit werden auch einige leichte, vor allem wiederum die "Atmosphäre" des Romans betreffende Anachronismen möglich. Denn die Handlungszeit fällt mit der Zeit des Schreibens nicht *vollständig* zusammen. Wichtig ist hier nicht so sehr, daß Puschkin mit der Verfassung des ersten Kapitels erst im Frühjahr 1823 begann, also ungefähr drei Jahre nach dem vorausgesetzten Handlungsbeginn, als vielmehr die Tatsache, daß die Verfassungszeit um mehr als fünf Jahre länger dauerte als die Zeit der Handlung. Im Jahre 1830 wurde der Roman beendet (abgesehen von dem "Onegins Brief an Tatjana", der erst im Oktober 1831 geschrieben wurde); nun liegt ja zwischen dem Handlungs- und dem Verfassungsende so ein einschneidendes Ereignis wie der Dezemberaufstand von 1825, der die gesellschaftliche und auch "geistige" Lage in Rußland auf eine gewaltige Weise veränderte. Und in der Tat: die Atmosphäre der letzten zwei Kapitel, vor allem des vorletzten, mit seiner Schilderung der Moskauer Gesellschaft, entspricht eher der Verfassungs- als der Handlungszeit[9]; auch z.B. die sogenannten "Archiv-Jünglinge", die in diesem Kapitel vorkommen *(VII, 44)* können als ein Merkmal der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre betrachtet werden.

Wie dem auch sei: Wir haben in *Onegin* einen überaus deutlichen Zeitbezug, der zwar ohne genauere Jahreszahlen auskommt, der aber sinngemäß vor allem dadurch zustande gebracht und noch verstärkt wird, daß er, wie jeder Zeitbezug auch, zugleich einen Geschichtsbezug bedeutet. *Onegin* ist so tief in der russischen - breiter: der europäischen - Geschichte verwurzelt, wie vielleicht kein, jedenfalls kein russisches, literarisches Werk vor ihm, kaum eins nach ihm. Es genügte nur eine Liste der "historischen" Namen aufzustellen, die im Text vorkommen, um diese Geschichtsverbundenheit mit aller Deutlichkeit zu sehen. Wir brauchen das allerdings nicht zu tun; eine solche Liste wäre einfach zu lang; außerdem springen alle diese Namen sowieso in die Augen. Wichtiger vielmehr ist jene "innere Geschichtlichkeit",

[9] Vgl. Lotman: *Kommentar*, S. 331

wenn man so sagen kann, die sich in *Onegin* immer wieder kundtut, anders ausgedrückt: das Bewußtsein der Verschiedenheit und des Wechsels der aufeinanderfolgenden - sowohl sozial-, als auch geistesgeschichtlichen - Epochen. So wird z.B. im Zusammenhang mit der Familie Larin, mit ihrer Lebensweise und Denkart, immer wieder die Vorstellung von der "alten Zeit" hervorgerufen, wobei diese "alte Zeit" einerseits das 18. Jahrhundert bedeutet, andererseits viel tiefer reicht. Der alte Larin wird z.B. als "ein braver Mann" bezeichnet, der "im vorigen Jahrhundert stehengeblieben" war (II, 29; S.47); auch seine "bei Očakov erworbene Medaille", die Lenskij erwähnt (II, 37; S.51) ist natürlich ein charakteristisches Zeichen und sozusagen ein Signal der Zugehörigkeit zum 18. Jahrhundert. Das gilt auch und vor allem für Tatjanas (wie auch ihrer Mutter) Lieblingslektüre, die grundsätzlich aus dem 18. Jahrhundert stammt ("sie verliebte sich in das Blendwerk / eines Richardson, eines Rousseau" *II, 29; S. 47*), einer Lektüre, die von dem Autor als verspätet empfunden ("und der unvergleichliche Grandison, / der *uns* allerdings nur schläfrig macht" *III, 9; S. 58*) und der Lektüre Onegins entgegengesetzt wird, jenen "modernen" Romanen also, die im 7. Kapitel vorkommen - und der staunenden Tatjana "eine andere Welt" eröffnen (VII, 21; S.155). Wie aus diesen Beispielen leicht ersichtlich ist, bezieht sich dieses Zeit- und Geschichtsbewußtsein sowohl auf "literarische" Problematik, die ja in *Onegin* bekanntlich eine überaus wichtige Rolle spielt, als auch auf die Unterschiede in den Sitten und Lebensstil; Beispiele beider Art lassen sich leicht fortsetzen, wobei es für den "literarischen Charakter" des Romans höchst bezeichnend ist, daß sich das eine von dem anderen kaum trennen läßt; "Literatur" und "Leben", mit all ihren zeitbedingten Veränderungen, fließen ständig ineinander:

> Lovelaces Ruhm mitsamt
> den roten Absätzen
> und den majestätischen Perücken ist verblichen. *(IV, 7; S. 78).*

Und dieser Zeitbezug - wen könnte es verwundern? - äußert sich u.a. in einer Fülle von mehr oder weniger "zufälligen" Details, die, wie wir im Zusammenhang mit den *Lehrjahren* gesehen haben, nicht nur den "räumlichen", sondern auch den "zeitlichen" Hintergrund einer Erzählung bilden, jener Details also (der Kleidung, des Mobiliars, der Bauten usw.), die wir in den *Lehrjahren* so gut wie vermißt haben, und die des öfteren,

und zwar von Anfang an, seit seinem Erscheinen überhaupt, geradezu als ein Hauptmerkmal des *Onegins* empfunden und betrachtet werden.[10] Mehr noch: Eben darin sahen schon die ersten Kritiker, wie auch die spätere Forschung, die entscheidende Neuigkeit des Romans, vielleicht den ersten Anfang des späteren "Realismus" (s. unten). Beispiele dieser Art brauchen wir jetzt nicht zu geben, da wir uns mit diesem Thema in der konkreten Analyse auseinanderzusetzen vorhaben, genauso wenig wie wir auf andere Merkmale einzugehen brauchen, die auch - vorläufig ausgedrückt - als Merkmale der Nähe zu einer "uns sonst auch bekannten" Realität interpretiert werden können (und des öfteren interpretiert worden sind), etwa auf die im Roman durchaus konkret und ausführlich ausgearbeitete soziale Struktur (wir wissen ja immer genau, zu welcher sozialen Gruppe diese oder jene Gestalt gehört), oder auf die völlig "realistische", "lockere", nicht selten zum Umgangssprachlichen neigende Sprechweise dieser Gestalten, eine Sprechweise, deren "Realistik" natürlich dadurch noch unterstrichen wird, daß sie innerhalb einer poetischen "Rede" vorkommt.

Das alles führt naturgemäß zu einer Interpretation des *Onegin*, die wir schon bei seinen Zeitgenossen finden und für die vor allem die Aufsätze Belinskijs repräsentativ sind; so die fast schon sprichwörtlich gewordene Formel "die Enzyklopädie des russischen Lebens", so auch solche Formulierungen wie etwa "die Schilderung der russischen Gesellschaft in einem der interessantesten Momente ihrer Entwicklung"[11] und ähnliches. Diese Interpretation, die man als die "realistische" bezeichnen könnte, setzt sich, wie schon gesagt, vor allem in der Sowjetzeit, und zwar mit einem eindeutig "ideologischen" Beigeschmack, fort, wofür schon die Titel einiger bekannter Werke über *Onegin* Zeugnis ablegen, wie etwa ""Eugen Onegin" als ein realistischer Roman" (Pospelov)[12] oder auch "Puschkin und Probleme des realistischen Stils" (Gukovskij)[13]. So wird auch in bezug auf die vielen in *Onegin* vorkommenden "Realien" des öfteren und mit einer vollkommenen Selbstverständlichkeit der Begriff "byt" angewendet, dieser Begriff, der, wie wir im 1. Teil gesehen haben, *an sich schon eine (ganz*

---

[10] Es lohnt sich kaum, in diesem Falle auf irgendwelche bestimmte Sekundärliteratur hinzuweisen, genauso wenig wie auf bestimmte Zeugen der zeitgenössischen Rezeption, es wäre vielmehr interessant, irgendetwas über *Onegin* Geschriebenes zu finden, wo dieses Motiv *nicht* vorkommt.

[11] V.G.Belinskij. *Izbrannyje sočinenija v trech tomach*, t. 3, Moskva, 1937, str 347

[12] G.Pospelov "Evgenij Onegin" kak realistčieskij roman. In: *Puškin. Sbornik statej* M., 1941.

[13] G.A.Gukovskij. *Puškin i problemy realističeskogo stilja*. M., 1957.

bestimmte) Interpretation darstellt und dessen Anwendung auf Onegin wir schon deshalb glauben, in Frage stellen zu müssen.

Andererseits ist es klar, und war auch den ersten Kritikern klar, daß alle diese Merkmale einer "realistischen" Kunst innerhalb einer "romantischen", einer "byronischen" Textstruktur vorkommen, so daß die "realistische These" von vornherein schwankte und man sich in eine höchst komplizierte Auseinandersetzung mit den Begriffen "Realismus", "Romantik" usw. verwickelt sah, eine Auseinandersetzung, die wir, wie schon gesagt, nicht zu nachvollziehen brauchen, da wir von ihr wenig Fruchtbares für unsere Fragestellung erwarten können. Auf jeden Fall kann man den *Onegin* allein deshalb nicht im Ernst als einen "realistischen" Roman auffassen, weil die "Wirklichkeitsillusion" ja immer wieder aufgehoben wird, bzw. erweist sich immer wieder, vor allem durch das ständige Hervortreten des sein Schaffen reflektierenden Autors, *als* eine "Illusion"[14]. Welche Konsequenzen das für uns und von unserem Standpunkt aus hat, werden wir erst später ermessen können. Jetzt gilt für uns vor allem, diese "realitätsnahe" Züge nach ihrer immanenten Bedeutung zu befragen, nach ihrem Stellenwert im Aufbau des Ganzen. Das schließt in sich zweierlei: Einerseits leuchtet ein, daß diese "Realien", indem sie in einem "freien", die Präsenz des Autors keineswegs verbergenden und die "Wirklichkeitsillusion" dadurch immer wieder aufhebenden Text, noch dazu einem Verstext, vorkommen, *schon deshalb* eine völlig andere Funktion haben *müssen*, als die, welche sie in einem nach den Prinzipien des "Realismus" aufgebauten Text *hätten*. Andererseits ist es zu vermuten - es läßt sich aber erst in konkreter Analyse beweisen, - daß die Rolle, die diese Eigenschaften im Roman spielen, nicht *einheitlich* ist, sondern in verschiedenen "Sphären" sich auch anders gestaltet. Dieser letzteren Frage gehen wir als erstes nach.

---

[14] L.N. Štilman. Problemy literaturnych žanrov i tradicij v "Evgenii Onegine" Puškina. In: *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavicists*. 'S-Gravenhage, 1958, S.330: "Realismus setzt ein Übereinkommen zwischen dem Autor und dem Leser darüber voraus, was als Wirklichkeit gelten wird; einmal getroffen, wird dieses Übereinkommen bis zum Ende durchgehalten. Eben diese Einstellung auf die Schaffung einer Illusion der Wirklichkeit fehlt in "Eugen Onegin" der Autor in "Eugen Onegin" erinnert immer wieder an seine Präsenz, indem er nicht nur von den Schicksalen seiner Gestalten erzählt, sondern auch von dem Schaffensprozeß, den er öfters und absichtlich enthüllt, vor die Augen des Lesers führt. Vom Standpunkt der Komposition und der Erzähltechnik entspricht "Eugen Onegin" mithin nicht der Hauptforderung der realistischen Methode." [Übersetzung mein - AR].

Kapitel 2: Die Sphären

1. Die Petersburger oder die Onegin-Sphäre.

Wir haben schon die Bemerkung Puschkins aus dem Vorwort zur ursprünglichen Ausgabe des 1. Kapitels zitiert: "Das erste Kapitel [...] schließt in sich die Beschreibung des mondänen Lebens eines jungen S.-Petersburger am Ende des Jahres 1819."[1] Es kam uns auf das Datum an: jetzt müssen wir uns dem Inhalt der Aussage zuwenden. Denn sie enthält u.E. die wichtigste Charakteristik der jetzt zu betrachtenden Sphäre, eine Charakteristik, die zwar selbstverständlich ist und sofort in die Augen springt, die aber eben darum wenn nicht übersehen, so doch des öfteren nicht wirklich reflektiert wird. Ein "mondänes Leben" wird also "beschrieben": wie immer bei Puschkin muß man beides ganz genau nehmen. Es handelt sich in der Tat um eine "Beschreibung"; eine "Handlung" kommt später; hier, in diesem ersten Kapitel, das *u.a.* die Rolle einer Exposition zum ganzen Roman spielt[2], wird zuerst einiges über die Kindheit und die früheste Jugend des Helden mitgeteilt, also sein "Entwicklungsgang" (eher in Anführungszeichen) nachgezeichnet, dann aber sein – "mondänes" – Leben, in dessen typischem, sich von Tag zu Tag wiederholendem Ablauf beschrieben. Erst gegen dem Ende zu (von der 34. Strophe ab), als das für den Roman insgesamt so wichtige Motiv der "Enttäuschung" auftaucht – und zwar der Enttäuschung in eben diesem, uns soeben geschilderten Leben -, werden uns sozusagen die "Folgen" dieser Lebensführung für die seelische Verfassung Onegins mitgeteilt (Enttäuschung also, Spleen,

---

[1] Puschkin, V, S.427

[2] Vgl. Puschkin selbst in dem Brief an Bestužev vom 25. 03. 1925: "Das erste Gesang ist bloß eine schnelle Einführung." Puschkin, X, S. 104.

Melancholie usw.), wobei sein Bild sich eigentümlich wandelt, so daß, wie wir schon erwähnt haben und wie auch in der Forschung mehrmals festgestellt wurde, ihm eine Dimension der "Tiefe" ausdrücklich zugesprochen werden und er als ein ebenbürtiger Freund des Autors erscheinen kann, dessen Verhältnis mit ihm dann auch geschildert wird. Beschreibung eines Lebens also – und zwar eines "mondänen": das ist in unseren Augen jene wichtigste Charakteristik, von der wir soeben gesprochen haben. Onegin, was er sonst auch tun und denken, und wie seine Gestalt sich sonst auch verändern mag, ist vor allem "ein Mann von Welt"; auch wenn er sich in einer anderen, ihm selber in diesem Sinne fremden Sphäre befindet, wird er so angesehen, so angesprochen (vgl. Lenskij im 3. Kapitel: "Ich hasse eure vornehme Welt", *III, 2; S. 54*); seine eigene Sphäre ist die der "großen Welt", "du grand monde", der "hohen Gesellschaft"; indem sein Leben beschrieben wird, wird auch diese Sphäre *ipso facto* mitgeschildert. Wir müssen also fragen, erstens, *wie* diese Sphäre, also auch Onegins Leben in ihr, geschildert wird, zweitens, *was* diese Sphäre, genauer: was das Vorhandensein, das – mit literarischen Mitteln – Gestaltetsein dieser Sphäre, und zwar als der eigenen des Helden, für das Werk insgesamt und von unserem besonderen Standpunkt aus gesehen bedeutet. Es scheint allerdings ratsam, mit der zweiten Frage zu beginnen.

Wir müssen an dieser Stelle an das in bezug auf die Sphäre des Adels in den *Lehrjahren* Ausgeführte erinnern. Denn trotz aller Unterschiede, die man leicht aufzählen könnte, sei es nun die Unterschiede, die "tatsächlich" – also in der den beiden Werken transzendenten "Realität" – zwischen dem hohen deutschen Adel des ausgehenden 18. und dem hohen russischen des beginnenden 19. Jahrhunderts existieren mögen, sei es, was wichtiger ist, die Unterschiede in der Art und Weise, wie dieses Thema in beiden Fällen behandelt wird, bleibt die "große Welt" was sie ist, so daß das dort Gesagte sich mit dem hier zu Sagenden fast vollständig deckt und es einigermaßen überflüssig macht. Die "vornehme Welt" ist nie "niedrig", haben wir festgestellt; auch dann nicht, wenn sie im ausdrücklichen Gegensatz zu einer anderen, eben "niedrigen" Welt als "vornehm" konstituiert wird, wenn also eine "Hierarchie der Welten" in einem literarischen Werk aufgestellt wird (wobei natürlich die Möglichkeit einer "Umwertung", einer "Entlarvung" des nur *scheinbar* Vornehmen immer offen bleibt). Und eine solche "Hierarchie" wird natürlich auch in *Onegin* aufgestellt, mit dem

durch die Eigenart der russischen geschichtlichen Entwicklung bedingten Unterschied (s. unten), daß diesem "Großadel" nicht etwa ein Bürgertum, sondern vor allem ein Klein- oder Landadel entgegengesetzt wird. Wie dem auch sei: "An sich" und abgesehen vorerst davon, ob sie "satirisch" geschildert wird oder nicht, ist Onegins Welt keine "niedrige"; auch die vielen "Details", die angeblichen "Kleinigkeiten", mit denen diese Welt ausgestattet ist und die in der Forschung, wie schon gesagt, immer wieder als "realistisch" aufgefaßt werden, sind keine Zeichen und Merkmale einer "niedrigen", sondern einer "mondänen" und das heißt, wie wir schon im Zusammenhang mit der Sphäre des Adels in den *Lehrjahren* ausgeführt haben, einer "festlichen", einer *sich selbst inszenierenden* Welt. In diesem Sinne sind sie u.E. von den Details und Einzelheiten, die wir etwa im Hause Larins antreffen, *strengstens zu unterscheiden*; ihre Funktion ist eine ganz andere; sie weisen in eine völlig andere Richtung hin. Das alles unter dem Begriff "byt" zusammenzufassen, wie es des üblichen gemacht wird (Vgl. Teil 1 Kapitel 3), ist, glauben wir, dem Verständnis des Romans nicht nur nicht nützlich, sondern schädlich; dadurch werden wesentliche Unterschiede verwischt, grundsätzliche Intentionen nicht wahrgenommen. Beispiele drängen sich auf.

> Wird es mir gelingen, ein genaues Bild
> von dem einsamen Gemach zu geben,
> wo der Musterschüler der Mode
> angekleidet, aus- und wieder angekleidet wird?
> [...]
> Bernstein auf Pfeifen von Konstantinopel,
> Porzellan und Bronze auf dem Tisch,
> und – Freude der überfeinerten Sinne -
> Parfums in facettiertem Kristall;
> Kämmchen, kleine Feilen aus Stahl,
> gerade Scheren und krumme,
> und dreißigerlei Bürsten,
> die einen für die Nägel, die anderen für die Zähne. *(I, 23-24; S. 15).*

Das sind keine "alltäglichen" Gegenstände; das hat mit dem "byt" gar nichts zu tun; das dient vielmehr einem Scheinen, einem Sich-Zeigen und Sich-Sehen-Lassen, dessen Abglanz naturgemäß auch auf allen diesen *Luxusgegenständen* liegt. Der Charakter einer festlichen Inszenierung, die diesem Leben eigen ist, wird dann in der folgenden Strophe unterstrichen, wo es von Onegin heißt:

Drei Stunden mindestens
brachte er vor dem Spiegel zu,
und aus dem Ankleidezimmer trat er heraus
ähnlich wie die leichtfertige Venus,
wenn, in Männertracht gekleidet,
die Göttin auf einen Maskenball fährt. *(I, 25, S. 16).*

Wohin Onegin sich auch in der Tat begibt – auf einen Ball also, dessen Beschreibung (die allerdings nach zwei Strophen plötzlich abbricht, um einer sehr langen, sechs Strophen andauernden "lyrischen Abschweifung" Platz zu geben und nicht wieder aufgenommen zu werden) naturgemäß denselben Eindruck eines festlich-inszenierten, beinahe – besonders bei der Annäherung an das Haus, wo dieser Ball gegeben wird – ins Schattenhaft-Spiegelbildliche entrückten, über der schlafenden, geheimnisvoll-unbeweglichen Stadt schwebenden Lebens erweckt:

Vor den dunkel gewordenen Häusern
entlang der schlafenden Straße verbreiten
die Doppellaternen der Kutschen in Reihen
ein fröhliches Licht,
das auf dem Schnee in Regenbogenfarben schillert.
Ringsum mit Lämpchen übersät
erstrahlt ein prächtiges Haus;
hinter den Fenstern aus einem Stück gehen Schatten,
kommen und gehen im Profil Köpfe
von Damen und modisch gekleideten Sonderlingen. *(I, 27; S. 17).*

Und dieses festlich-vornehmes Leben ist, wie das Leben des Adels in den *Lehrjahren* auch, prinzipiell nicht alltäglich. Zwar wiederholt es sich, zwar gleicht vielleicht ein Ball dem anderen, aber, wie wir schon ausgeführt haben, bewahrt das Festliche, auch in der ständigen Wiederholung seiner selbst, seine grundsätzliche Nicht-Alltäglichkeit, durch die es geradezu in seiner Festlichkeit konstituiert wird. Denn ein Fest ist nur dann eins, wenn es dem Alltag entgegengesetzt ist; es kann langweilig werden, nicht aber alltäglich. In diesem Sinne ist es völlig gleichgültig, daß Onegin schon am Ende des ersten Kapitels durch dieses Leben enttäuscht wird und einer Melancholie verfällt, gleichgültig auch, daß der Autor selber die "Leere" der großen Welt in mehr oder weniger herkömmlichen (und schon dadurch, wie so vieles in dem Roman, nicht ganz

ernst zu nehmenden) Formeln regelmäßig beklagt; an der grundsätzlichen Beschaffenheit dieser Welt, dieses Lebens ändert das alles nichts.

Hinzu kommt – und damit gehen wir allmählich schon zur Frage nach dem *Wie* der Schilderung über – jene u.E. überaus wichtige Eigenschaft des ganzen Romans, von der wir schon kurz gesprochen haben und die uns auch weiterhin immer wieder beschäftigen wird, jene fortwährende *Verschiebung des Standpunktes*, die es nicht erlaubt, den Autor auf seinen "wahren" Standpunkt festzulegen.[3] In den uns jetzt vorliegenden Fällen haben wir allerdings mit relativ einfachen Beispielen dieser Eigenschaft zu tun; ihre wirkliche Tragweite werden wir erst später ermessen können. Nehmen wir z.B. die Theater-Episode (Strophen 17 – 22), die mit einigen höchst prägnanten Formeln beginnt, welche – vorerst im allgemeinen – Onegins Verhältnis zum Theater andeuten:

> Des Theaters boshafter Gesetzgeber,
> unbeständiger Verehrer
> der bezaubernden Aktricen,
> Ehrenbürger der Kulissen,
> ist Onegin zum Theater geeilt ... *(I, 17; S. 12).*

Von Kunstbegeisterung ist hier natürlich wenig zu spüren; solche Ausdrücke wie "des Theaters boshafter Gesetzgeber" oder "Ehrenbürger der Kulissen" bezeichnen – durchaus ironisch – das Verhältnis zum Theater eines *Dandy*, als welcher Onegin in diesem Teil des Romans sowohl geschildert als auch ausdrücklich bezeichnet wird[4]. Der

---

[3] Vgl. den Begriff des "künstlerischen Blickpunkts" bei Jurij Lotman und seine Anwendung auf den *Onegin*. U.a.: "Jedoch ist auch eine Textstruktur möglich, bei der die künstlerischen Blickpunkte nicht in einem einzigen Zentrum zusammenlaufen, sondern ein gewisses zerstreutes Subjekt konstruieren, das aus unterschiedlichen Zentren besteht, deren Verhältnisse untereinander einen zusätzlichen künstlerischen Sinn schaffen." J.M.Lotman, Die künstlerische Struktur von "Eugen Onegin". In: Ders., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg/Taunus, 1974, S. 161.

[4] Vgl. S.G.Bočarov, Stilističeskij mir romana ("Evgenij Onegin"). In: Ders., *Poetika Puškina. Očerki*, M., 1984. In dieser Arbeit, deren Ergebnissen wir übrigens nicht ganz zustimmen können, bezeichnet der Autor solche Formulierungen wie "Ehrenbürger der Kulissen", oder auch "der Musterschüler der Mode", als "Wortmasken", unter denen der Held erscheint. "Jede solche Charakteristik ist stilistisch in sich geschlossen und ersetzt in dem gegebenen Moment den Helden als eine Art Paraphrase. Statt eines Onegins tritt mithin eine ganze Reihe von "Gestalten" auf, die bloß eine Wortrealität besitzen, nicht mehr "Ehrenbürger der Kulissen" z.B. hört auf zu existieren, wenn man versucht, das irgendwie anders auszudrücken, außerhalb dieser Wortzusammenfügung ist er nicht real." A.a.O., S. 32. (Übersetzung mein – AR)

Autor sieht das alles völlig anders – aber auch seine Sichtweise ist nicht einheitlich. Onegin eilt also zum Theater,

> wo jeder, durchdrungen von kritischem Geist [wörtlich: die Freiheit atmend],
> bereit ist, einen entrechat zu beklatschen,
> Phädra oder Kleopatra auszuzischen
> und Moina herauszurufen (nur deshalb,
> um gehört zu werden). (*Ebd*).

Das stünde dann für jene "Wirklichkeit des Theaters", von der wir bei der Analyse der *Lehrjahren* gesprochen haben und die Puschkin, da er eben keinen "Theaterroman" schreibt, sozusagen aus dem Saal wahrnimmt, nicht so sehr vom Standpunkt des Publikums, als vielmehr nach diesem letzteren sich umschauend. Unmittelbar danach folgen aber zwei Strophen, dei einen krassen Gegensatz zu dem Vorhergehenden bilden:

> Eine zauberhafte Welt! In alten Zeiten
> glänzte dort der furchterregende [wörtlich: der tapfere] Herrscher der Satire,
> Fonvizin, der Freund der Freiheit ... usw. *(I, 18; S. 12)*

Es wird hier plötzlich so etwas wie eine kurze Geschichte des russischen Theaters entworfen, die in der nächsten Strophe in persönliche, von einem hohen lyrischen Pathos beseelte Erinnerungen übergeht:

> Meine Göttinnen! Was ist mit euch? Wo seid ihr?
> Vernehmt meine betrübte Stimme:
> Seid ihr noch immer dieselben? Oder haben andere Mädchen
> euch abgelöst, ohne euch doch zu ersetzen? usw. *(I, 19; S. 13)*.

Das hält auch noch in der nächsten Strophe an, wo die "Erzählung" wieder aufgenommen wird, wobei der Autor, wie so oft im Roman, seinem Helden sozusagen vorauseilt[5] und das Theater, sowohl den Saal als auch die Szene beschreibt, bevor Onegin eintritt; die Art und Weise, wie nun die beiden dasselbe sehen, bietet einen überaus starken Kontrast (einerseits eine anhaltende Begeisterung, andererseits eine

[5] Nabokov, Bd 2, S 78.

oberflächliche Enttäuschung und spleenische Überlegenheit, die für diesmal eindeutig ironisch geschildert wird):

Das Haus ist schon voll; die Logen blitzen;
Parterre und Sperrsitz – alles brodelt;
im Olymp wird ungeduldig geklatscht,
und rauschend hebt sich der Vorhang in die Höhe.
Strahlend, fast ätherisch,
dem Zauberbogen der Geigen gehorsam,
umgeben von der Schar der Nymphen,
steht die Istomina da; während sie
mit einem Fuß den Boden berührt,
beschreibt sie mit dem anderen langsam einen Kreis,
und da! ein Sprung, und plötzlich fliegt sie,
fliegt wie ein Flaum von Äolus' Lippen;
bald führt ihre Gestalt enge, bald weite Figuren aus,
und ihre flinken Füßchen schlagen gegeneinander.

Alles klatscht. Onegin tritt herein,
drängt sich an Füßen vorbei [wörtlich: über Füßen] durchs Parkett
und richtet das Binokel verdrießlich
auf die Logen mit unbekannten Damen;
alle Ränge hat er mit dem Blick überflogen,
er hat alles gesehen: Mit den Gesichtern, mit den Roben
ist er äußerst unzufrieden;
er hat die Herren nach allen Seiten hin
begrüßt; dann hat er in höchster Zerstreutheit
zur Bühne geschaut,
sich abgewandt, gegähnt
und geäußert: >>Zeit, daß sie ersetzt werden;
lange habe ich Balletts ertragen,
doch auch von einem Didelot kann man genug kriegen<<". *(I, 20-21;S.13-14).*

Zu welcher letzten Zeile Puschkin, oder, wenn man will, der Autor noch eine "Anmerkung" zu machen für nötig hält, so daß "das letzte Wort" auf jeden Fall bei ihm bleibt: "Zeichen eines erkalteten Gefühls, würdig eines Childe Harold. Die Balletts des Herrn Didelot sprühen vor Phantasie und sind von einer ungewöhnlichen Anmut. Einer unserer romantischen Schriftsteller fand in ihnen weit mehr Poesie als in der gesamten französischen Literatur." *(S. 201).*

Dieses "Zeichen eines erkalteten Gefühls", wie die ganze Haltung des Helden, ändern trotzdem die Lage; jetzt wird die "Wirklichkeit des Theaters" wieder wahrgenommen:

Noch springen und lärmen auf der Bühne
Amoretten, Teufel, Drachen;
noch schlafen die müden Lakaien
auf Pelzen an der Einfahrt;
noch hat das Füßetrampeln nicht aufgehört,
das Sich-Schnäuzen, Husten, Zischen, Klatschen. *Usw. (I, 32; S. 14).*

Wir sehen also, daß die Sichtweise des Autors nicht nur mit der Sichtweise des Helden nicht zusammenfällt, sondern daß sie als solche dermaßen variabel ist, daß das "Niedrige" und das "Erhabene", Satire und Begeisterung auf engstem Raum sich ohne Anstrengung ablösen können; eine Eigenschaft, wie gesagt, die uns etwas später noch beschäftigen wird. Auf jeden Fall ist das Verhältnis des Autors zu Onegins Sphäre nur teilweise – sehr teilweise – satirisch; oder anders: Satire ist nur eine der Möglichkeiten, die in dem Text wahrgenommen werden; es gibt noch andere; diese anderen überwiegen sogar. Und das gilt nicht nur für das Theater, das natürlich nur zum Teil zum "mondänen Leben" gehört, an sich aber und seinem Wesen nach jene Dimension, die es mit diesem letzteren gemeinsam hat, entschieden übersteigt, sondern auch für andere, eindeutigere, Erscheinungen des mondänen Lebens, etwa für den schon erwähnten Ball, der den Autor viel mehr zu begeistern scheint, als seinen Helden:

O weh, auf verschiedensten Vergnügungen
habe ich viel Zeit meines Lebens vergeudet!
Doch litte die Moral nicht darunter,
so würde ich die Bälle noch heute lieben.
Ich liebe die ausgelassene Jugend,
Gedränge, Glanz und Freude,
und die raffiniert gewählten Festgewänder der Damen;
ich liebe ihre Füßchen ... usw. *(I, 30; S. 18).*

Denn letzten Endes ist diese Sphäre auch die eigentliche *des Autors selbst*, der ja einerseits mit Puschkin nicht gleichzusetzen ist, was auch in der Forschung immer wieder betont wird, andererseits doch *irgendwie* Puschkin selbst ist; kein "Erzähler" im Sinne etwa einer fingierten Gestalt, oder wenigstens einer "Stimme", deren Sprechweise ein "Bild des Autors" entstehen ließe; eher schon ein "Ich", das mit dem "Ich" eines lyrischen Gedichts zu vergleichen wäre. Nun war ja auch Puschkin, *wenn man so will*, ein "Mann von Welt"; mehr noch: es ist hinreichend bekannt, welche Rolle der Begriff

der Aristokratie, das "Adelsideal" in seinem Denken spielte (was übrigens ein zusätzliches Licht auf die Gestalt Tatjanas, wie sie im 8. Kapitel erscheint, wirft; wovon später). Das schließt, wie gesagt, nicht aus, daß er, mit seinem Helden sich solidarisierend, über die "Leere" der "großen Welt" sich regelmäßig beklagt (in mehr oder weniger herkömmlichen Formeln): eine Tendenz, die sich in diesem 1. Kapitel höchstens andeutet, um dann im 8., vor allem aber im 7., auf jeden Fall am Ende des Romans, ein etwas größeres Gewicht zu bekommen.

Denn vieles hat sich im Laufe der Handlung verändert, so daß die mondäne Sphäre, wenn wir sie wiederfinden, in einer etwas anderen (traurigeren und düstereren) Beleuchtung erscheint, mit z.T. deutlicheren satirischen Zügen (*grundsätzlich* allerdings das bleibend, was sie von Anfang an war); so daß es uns ratsam scheint, diese ihre zweite Variante an einem späteren Ort gesondert zu behandeln.

Auch was den Helden selber anbelangt, bildet die Satire lediglich *einen* Aspekt in seiner Schilderung. Daß am Anfangsstadium der Arbeit an dem Roman satirische Absichten wesentlich mitgespielt haben, ist hinlänglich bekannt[6]; aber bereits in dem (schon zitierten) Brief an Bestužev vom 25. 03. 1925 leugnet Puschkin ganz entschieden, daß es in "Onegin" überhaupt Satire gibt[7]. Wichtig ist hier wiederum jene schon mehrmals erwähnte Wandlung, die mitten in der Arbeit am 1. Kapitel sich vollzog und die dieses Kapitel einigermaßen in zwei Teile trennt[8]. Erst ganz am Anfang haben wir ein eindeutig satirisches Verhältnis des Autors zu dem Helden (in der Schilderung seines "Bildungsganges" vor allem); von der Mitte des Kapitels ab kann von "Satire" schon keine Rede mehr sein; und so bleibt es eigentlich bis zum Ende des Romans, wobei ja, wie gesagt, das Bild des Helden auch weiterhin ständig schwankt,

---

[6] Vgl. nochmals das Vorwort zur separaten Ausgabe des 1. Kapitels

[7] Puschkin, X, S. 104.

[8] Vgl. zu dieser Problematik: Ju. Lotman. *Roman v stichach Puškina "Evgenij Onegin". Spekkurs. Vvodnye lekcii v izučenie texta.* Tartu, 1975. Abgedruckt in: Ju.M.Lotman. *Puškin.* S-Peterburg, 1995, S.391-462. Ins. S. 407ff. (im folgenden zitiert als Lotman: *Spezkurs*). Vgl. auch eine frühere Arbeit desselben Autors: Ju.M.Lotman. K evolucii postrojenija charakterov v romane Puškina "Evgenij Onegin". In: *Puškin. Issledovanija i mater'jaly.* M., 1960, S.131-173. In diesen beiden Arbeiten wird eine sehr ausführliche und durchaus schlüssige Erklärung dieser Wandlung angeboten, in die sowohl "biographische", als auch, von den ersteren kaum zu trennen, "geistesgeschichtliche" Momente hineinspielen

sich von dem "Bilde des Autors" wieder entfernt, um sich ihm dann nochmals zu nähern[9].

Mehr noch, im 8. Kapitel wird das "satirische" Verhältnis zu dem Helden plötzlich einem (namen- und gestaltlosen) Repräsentanten der "Gesellschaft" überantwortet, einer Stimme, die mehr oder weniger der "ewigen Gemeinheit" der "allgemeinen Meinung" Ausdruck gibt, wobei der Autor im Gegenteil seinen Helden verteidigt. Wir greifen wieder vor; wie schon gesagt, wird im 8. Kapitel vieles anders; jetzt müssen wir uns mit der ländlichen Sphäre beschäftigen, wo allerdings auch vieles anders wird.

2. Die ländliche Sphäre.

In der Tat: Der *Ton* wird sofort angegeben; das prinzipiell Neue tritt ohne Verzögerung hervor. Onegin reist also auf den Gut seines sterbenden Onkels, den er schon tot findet.

Den Hof fand er voll von Bediensteten;
aus allen Richtungen trafen
Freund und Feind, Liebhaber von Beerdigungen,
beim Verstorbenen ein.
Der Tote wurde begraben.
Popen und Gäste aßen und tranken
und gingen danach feierlich auseinander,
als hätten sie etwas Wichtiges getan [vielmehr: als hätten sie etwas Wichtiges zu tun]. *(I, 53; S. 28-29).*

Mithin gerät unser Held in eine völlig andere, ihm selber neue und fremde Welt, die von Anfang an durchweg *ironisch* behandelt wird. Darin erschöpft sich die ländliche Sphäre keineswegs; sie hat noch andere Seiten (bzw. sie kann noch von ganz anderen Standpunkten gesehen werden); wichtig ist, daß sie *auch* das in sich birgt, ein stumpfes und träges Dahinleben, dessen Repräsentanten vor allem eben dieser zur Zeit der

[9] S. zu diesem Thema, außer Ju Lotman, vor allem die Arbeiten von Ju. Tynjanov, u.a.: J.T., Puškin. In: Ders., *Puškin i ego sovrememniki*. M., 1968. Auch: J.T., O komposicii "Evgenija Onegina" In Ders., *Poetika. Istorija literatury. Kino*. M., 1977. Vgl. auch den schon erwähnten Aufsatz von A.Čudakov, a.a.O

Handlung schon verstorbene Onkel des Helden und diese meist namenlosen (an einer späteren Stelle mit durchaus parodistischen Namen versehenen) Nachbarn sind, die in ihrer Namen- und Gestaltlosigkeit so etwas wie die öffentliche Meinung (ihrer eigenen Sphäre, versteht sich), die ewige *Gemeinheit* dieser Meinung verkörpern.

Er ließ sich in jenem Zimmer nieder,
wo der alteingesessene Bewohner des Gutshauses
vierzig Jahre lang mit seiner Haushälterin gezankt,
zum Fenster hinausgeschaut und Fliegen totgeschlagen hatte.
Alles war einfach: ein eichener Fußboden,
zwei Schränke, ein Tisch, ein Daunensofa,
und nirgends der kleinste Tintenkleks.
Onegin öffnete die Schränke.
In einem fand er ein Notizbuch mit den Ausgaben,
im anderen eine ganze Reihe von Fruchtlikören,
Krüge mit Apfelsaft,
und den Kalender vom Jahre 1808 -
der Alte, der viel zu tun hatte,
sah in keine anderen Bücher.
[...]
Anfangs fuhren alle zu ihm auf Besuch;
aber da er sich gewöhnlich,
sobald er ihre selbstgezimmerten Kutschen
auf der Landstraße
heranpoltern hörte,
am Hinterausgang seinen Zuchthengst vom Don satteln ließ,
kündigten sie ihm, durch ein solches Betragen
gekränkt, die Freundschaft auf.
"Unser Nachbar ist ein Flegel; bei ihm stimmt's nicht ganz;
er ist ein Freimaurer; er trinkt Rotwein pur
aus dem Trinkglas;
den Damen küßt er nicht die Hand;
immer sagt er nur >ja< oder >nein< – niemals >jawohl, gnädige Frau<
oder >nein, gnädige Frau<." So lautete die vox populi. *(II, 3-5; S. 34-35).*

Eine andere Frage ist es, wie gesagt, daß der Autor sich sofort von dieser Sichtweise (diesem Blickpunkt) distanziert und schon in der zweitnächsten Strophe nach der am Anfang dieses Abschnittes zitierten (also noch im 1. Kapitel) ein völlig anderes Bild des ländliches Lebens zeichnet (darauf kommen wir noch zurück) – nichtsdestotrotz bleibt diese Sphäre sozusagen "an sich", wenigstens zum Teil und von einem bestimmten, d.h. zugleich begrenzten und nicht ausschließlichen Standpunkt gesehen, "niedrig" – was in

unseren Augen ihren großen Unterschied zu der ersten, der Petersburger Sphäre ausmacht.

In der im Roman aufgestellten "Hierarchie der Welten" ist sie der vornehm-festlichen, der mondänen Welt eindeutig entgegengestellt, was sich u.a. in der schon aus den soeben angeführten Beispielen ersichtlichen Fremdheit Onegins in ihr äußert.

Daß nun der vornehmen, mondänen Welt keine *bürgerliche*, sondern eben eine Sphäre des *kleinen Landadels* entgegengesetzt wird, braucht uns nicht zu verwundern; es hängt mit dem bekannten Ausbleiben des Bürgertums in dem vorreformatorischen Rußland zusammen; auch in der späteren Entwicklung der russischen Literatur gestaltet sich diese für sie selbstverständlich sehr wichtige Opposition etwas anders, als es z.B. in der deutschen der Fall ist, indem entweder der kleine Adel oder, falls die Handlung in Petersburg spielt, *das kleine Beamtentum* (das seinerseits vorwiegend aus dem kleinen Adel rekrutiert wurde) die Rolle des Gegensatzes zu dem Mondän-Aristokratischen übernimmt.[10]

Dementsprechend haben auch die "Realien", die "Einzelheiten", die "Details" dieser Sphäre einen völlig anderen Sinn, als die "Details" der mondänen Sphäre; hier *und nur hier* kann man, wenn man will, vom "byt" sprechen[11]. Ob es nun um die "ganze Reihe von Fruchtlikören" oder um "selbstgezimmerte Kutschen" geht, das alles sind eindeutige Zeichen eben eines "niedrigen" Lebens, einer "niedrigen" "Wirklichkeit", die auch *ipso facto* eine "alltägliche" ist. Der Eindruck der Alltäglichkeit wird mehrmals und bewußt evoziert; schon die von uns zitierten Strophen, die Onegins Onkel gelten, können als Beispiel dienen. Ähnliches gilt für die Lebensweise der Familie Larin, wo allerdings noch ganz andere Momente im Spiel sind (wovon etwas später).

---

[10] Interessant übrigens, daß wenn Puschkin die "klassische" "europäische" Opposition "Bürgerlich-Adelig" gestalten will, er – in den "Szenen aus den ritterlichen Zeiten" – auf das (deutsche) Spätmittelalter zurückgreifen muß.

[11] Vgl. Tynjanov, *Puškin*, a.a.O., S.159. Es wird an dieser Stelle ein Brief von Leo Tolstoi zitiert, wo es u.a. heißt: "Das Gebiet der Poesie ist unendlich wie das Leben: aber alle *Gegenstände der Poesie* sind von Ewigkeit her nach einer gewissen *Hierarchie* verteilt und die Vermischung der niedrigen mit den höheren, oder das Halten des Niedrigen für das Höhere, ist einer der hauptsächlichen Steine des Anstoßes. Bei großen Dichtern, bei Puschkin ist diese harmonische *Richtigkeit der Verteilung der Gegenstände* zur Vollkommenheit gebracht [...]." [Übersetzung mein – AR]. Tynjanov bezieht nun diese Aussage auf Puschkins Prosa; wir glauben sie auch auf *Onegin* beziehen und mit unserem Begriff der "Hierarchie der Welten" in Verbindung bringen zu können; das fortdauernde Zusammenstoßen des Niedrigen mit dem Höheren, das als eine der wichtigsten Eigenschaften des Romans gelten kann (s. unten), geschieht somit *auf dem Hintergrund* dieser "richtigen Verteilung der Gegenstände", was ihm zusätzliche Aussagekraft und zusätzliche Sinnhorizonte verleiht.

Ihr Mann aber liebte sie zärtlich,
kam nicht hinter ihre Schliche
und vertraute ihr unbekümmert in allem,
während er im Morgenrock aß und trank.
Sein Leben floß ruhig dahin;
gegen Abend versammelte sich manchmal
ein Kreis freundlicher Nachbarn [...] *Usw. (II, 34; S. 50)*

In diesem Sinne kann man durchaus behaupten, daß wir es hier mit der primär-alltäglichen Wirklichkeit zu tun haben. Daß dieses Niedrig-Prosaische sich zum *Grotesken* neigt, liegt in seinem Wesen; das tut es ja fast immer. Aber – und das weist schon auf unsere späteren Themen hin – dieses Groteske ist seinerseits (vor allem an einer entscheidenden Stelle, der wir uns jetzt zuwenden) eindeutig "literarisch", oder anders: verbirgt seine "literarischen" Wurzeln nicht, sondern unterstreicht sie vielmehr, so daß – hier müssen wir etwas vorgreifen – das, was als eine Schilderung der "außerliterarischen" "Realität" sich ausnahm, plötzlich zu einem Bestandteil eines "literarischen" Spiels wird, und die "realistische" Illusion zum großen Teil aufgehoben wird. Wir meinen jetzt die Szene von Tatjanas Namenstag (im 5. Kapitel), eine Szene, die auch in anderen Hinsichten überaus aufschlußreich ist. Das Ganze beginnt "harmlos", wie eine "einfache" Satire:

Vom Morgen an wimmelt das Haus der Larins
von Gästen; familienweise
sind die Nachbarn in schweren und in
gedeckten Fahrzeugen, in Reisewagen und in Schlitten herbeigeströmt.
Im Vorzimmer herrscht Geschubse und rastloses Hin und Her;
im Salon: Begrüßung neuer Gesichter,
Mopsgebell, schmatzende Küsse der Mädchen,
Lärm, Gelächter, Gedränge an der Türschwelle,
Verbeugung und Kratzfuß der Gäste,
Ammengezeter und Kindergeplärr. *(V, 25; S. 113).*

Dann aber bekommen alle diese Gäste – oder wenigstens einige von ihnen – plötzlich Gestalt und Namen, was sie aber paradoxerweise nicht etwa "lebensnäher" oder gar "realistischer" macht, sondern als eine Art *komische Masken* erscheinen läßt, denn das alles sind sogenannte "sprechende" Namen, die einen eindeutig parodistischen Charakter haben und – meistenteils – auf die Tradition der russischen Komödie des 18. Jahrhunderts verweisen, vor allem auf Fonvizin; einige stammen ganz einfach, in einer

etwas veränderten (*Gvozdin*, der eindeutig auf *Gvozdilov* aus dem "Brigadier" zurückweist[12]) oder auch unveränderten Form (*Skotinins*), aus seinen Stücken, so daß der Eindruck entsteht, daß nicht bloß die Namen, sondern die Gestalten selbst in diesem viel späteren Text auftreten[13]:

Der dicke Pustjakov mit seiner
beleibten Ehefrau ist gekommen;
Gvozdin, ein ausgezeichneter Gutsherr,
Gebieter über arme Bauern;
die Skotinins, ein ergrautes Paar
mit Kindern jeden Alters,
von zwei bis dreißig aufwärts;
der Geck des Kreises, Petuškov;
Bujanov, mein Vetter, mit Bettfedern auf dem Anzug
und einer Schirmmütze auf dem Kopf
(wie Sie ihn ja sicher kennen). *Usw. (V, 26; S. 113-114).*

Die letzte Gestalt ist besonders aufschlußreich; "mein Vetter" Bujanov ist, wie dem zeitgenössischen Leser hinlänglich bekannt war ("wie Sie ihn ja sicher kennen"), der Held des (ziemlich obszönen) Poems "Der gefährliche Nachbar", geschrieben von Puschkins Onkel, Vasilij Lvovitsch Puschkin (1770-1830), das (in Abschriften) eine große Verbreitung fand; als "geistiger Sohn" des letzteren ist er also für Puschkin, seinen Neffen, ein Vetter; diese, um mit Jurij Lotman zu sprechen, "schockierende Gleichsetzung der wirklichen und der literarischen Vaterschaft"[14] hebt die "realistische

---

[12] Vgl Lotman: *Kommentar*, S 279

[13] A.a O

[14] A.a.O S 279. Den Folgerungen, die Ju Lotman in seinem Kommentar daraus zieht, konnen wir allerdings nicht ganz zustimmen Sie hängen wohl mit seiner Gesamtkonzeption des Romans zusammen, die auch in anderen Arbeiten ihren Ausdruck findet und ungefahr darauf hinauslauft, daß die Unterstreichung des Literarischen in *Onegin* aus dem Literarischen *hinaus* und auf die außerliterarische Wirklichkeit *hin*weist, wodurch der gesamte "Stil" des Romans als eine "Poesie der Wirklichkeit" bezeichnet werden kann Abgesehen davon, daß der Begriff der "Wirklichkeit" hier, wie nicht anders zu erwarten ist, völlig unreflektiert bleibt, scheint Ju Lotman hier bemüht zu sein, die traditionelle These von dem "realistischen" Charakter des Romans zu retten, wobei ein gewisser Widerspruch zu den Ergebnissen seiner eigenen Analysen u.E. nicht zu ubersehen ist In bezug auf die uns jetzt beschaftigende Stelle schreibt er u.a.. "Eine solche schockierende Gleichsetzung der wirklichen und der geistigen Vaterschaft führt dazu, daß in EO imaginäre Helden und solche, die wirklich existiert haben, als gleichberechtigt nebeneinander erscheinen, sich begegnen und die Schicksale voneinander beeinflußen." *A.a.O.* Daß in *Onegin* solche Gestalten, die "wirklich existiert haben", tatsächlich auftreten, wird niemand leugnen; nur in der jetzt in Frage kommenden Szene treten ausgerechnet keine solche auf, sondern lediglich imaginare Helden schlechthin und auch imaginare, aber sozusagen in der zweiten Potenz (aus anderen Werken übernommene) Puschkin selbst und sein Onkel, die hier gar nicht auftreten, sondern bloß erwähnt oder gemeint sind, oder, wenn man will, durch den Text durchscheinen, durchscheinen eben

Illusion" mit einer Entschiedenheit auf, die vielleicht sogar in diesem, die besagte Illusion immer wieder aufhebenden Roman einmalig ist.

Dieses Offenbaren der "literarischen" Herkunft hebt nun zwar einerseits die "realistische Illusion" teilweise auf, andererseits verstärkt es aber noch zusätzlich das Groteske der ganzen Szene. Denn das Groteske an sich braucht ja überhaupt keine "realistische Illusion"; im Gegenteil: die "Wirklichkeit" muß "verzerrt" werden, um "grotesk" zu erscheinen. Dieses "Zerrbild" der Wirklichkeit geht aber, wie wir schon gesehen haben, ihrer "getreuen" Darstellung sowohl historisch, als auch "der Idee nach" *voraus*. Indem seine "literarischen" Wurzeln offengelegt werden, wird es sozusagen als ein "Stilmittel" erprobt (s. nächstes Kapitel), als eine "Möglichkeit" neben anderen "Möglichkeiten", und zwar als eine "Möglichkeit", die durch dieses Offenlegen ihrer literarischen Wurzeln dem Leser *als* eine "Möglichkeit" und auch als *eine* "Möglichkeit" bewußt wird. Das ist eben jene "Kluft" zwischen dem Autor und seinen "Stilmöglichkeiten", von der in dem nächsten Kapitel ausführlich die Rede sein wird; jetzt gilt es bloß darauf hinzuweisen. Damit aber ist noch nicht alles gesagt; denn die von der Forschung mehrmals, und übrigens schon von der zeitgenössischen Kritik, festgestellte Parallele zwischen dem Namenstag und Tatjanas Traum im selben Kapitel (vgl. unten) verleiht dieser Szene noch eine zusätzliche Dimension: Das Groteske, was ja auch in seiner Natur liegt (und später z.B. bei Gogol mit aller Deutlichkeit zum Vorschein kommt) wird somit zum *Grotesk-Dämonischen*.[15]

Wie wir schon gesagt haben und wie anders nicht zu erwarten ist, bildet dieses Niedrig-Alltägliche, Grotesk-Gewöhnliche lediglich *eine* Seite, und zwar eine durchaus äußere Seite der ländlichen Sphäre, bzw. ist es nur *ein* Blickpunkt, unter dem sie gesehen und gezeigt wird. Jene Verschiebung der Sichtweise, von der wir gesprochen haben, ist schon beim Eintreten in diese Sphäre in aller Klarheit zu beobachten. Wenn wir uns noch einmal zu jener Stelle am Ende des 1. Kapitels hinwenden, mit der wir die Analyse dieser Sphäre begonnen haben, sehen wir, daß nachdem die "gemeine Wirklichkeit" der ländlichen Nachbarwelt ("Liebhaber von Beerdigungen" usw.) geschildert wird, zuerst Onegins Langweile auf den Plan tritt:

---

als imaginierende Schöpfer, nicht als "Helden", sie gehören mithin einer völlig anderen "Realitätsebene" und mischen sich keineswegs unter die grotesken Gäste auf dem Namenstag

[15] Lotman. *Kommentar*, S.284-285.

endlich wurde es ihm völlig klar,
daß auf dem Dorf dieselbe Langeweile herrscht,
wenn es hier auch keine Straßen und Paläste,
keine Karten, Bälle und Verse gab. *(I, 54; S. 29)*,

der aber sogleich die völlig andere Sichtweise des Autors entgegengesetzt wird:

Ich wurde für ein friedliches Leben geboren,
für ländliche Stille:
In der Wildnis ist die Stimme der Leier klangvoller,
lebhafter sind die schöpferischen Träume. *Usw. (I, 55; S. 29)*.

Woraus der grundsätzliche Gegensatz zwischen dem Autor und seinem Helden abgeleitet wird (die ja erst vor kurzem, in Petersburg, sehr nah zueinander standen):

Blumen, Liebe, Ländlichkeit, Müßiggang,
Felder! Euch bin ich mit ganzem Herzen ergeben.
Den Unterschied zwischen Onegin und mir
stelle ich immer gerne heraus. *Usw. (I, 56; S. 30)*.

So haben wir gleich am Anfang, schon beim Eintritt in diese Sphäre, drei Sichtweisen, oder Gesichtspunkte, unter denen sie aufgefaßt wird und die auch in der weiteren Entwicklung des Romans verfolgt werden können, wobei die *Sichtmöglichkeiten*, nennen wir sie so, dadurch noch keineswegs erschöpft sind. Denn sehr bald werden noch andere wahrgenommen; all das vor allem, was im Zusammenhang mit Tatjana *sichtbar wird*, bedarf unserer Aufmerksamkeit; wovon etwas später. Aber auch die schon erwähnten verändern sich immer wieder, nähern sich oder entfernen sich voneinander. Beständig bleibt nur die "niedrige" Welt, wie eine Art negativer Pol, dem alles andere immer entgegengesetzt wird.

Auf seinen "endgültigen Standpunkt" läßt sich der Autor, wie gesagt, nicht festlegen; einer bestimmten Sichtweise verschreibt er sich nicht. Denn er steht ja schließlich *als Autor* hinter allen Sichtweisen; er nimmt sowohl das "Höhe", als auch das "Niedrige" wahr; nicht nur in bezug auf die Helden, sondern innerhalb der auktorialen Sichtweise selbst finden plötzliche Verschiebungen immer wieder statt. Trotzdem ist nicht zu übersehen, daß, insofern er seine eigene Stimme hören läßt, der Autor, wenigstens in diesem mittleren Teil des Romans, sich zu einer Sichtweise neigt, die man als

"idyllisch" bezeichnen könnte; davon zeugen schon die von uns soeben zitierten Zeilen; genauso etwa die, die bezeichnenderweise das 2. Kapitel eröffnen:

> Die ländliche Gegend, wo Eugen Trübsal blies,
> war ein herrliches Fleckchen Erde;
> ein Freund unschuldiger Vergnügen
> hätte dem Himmel dafür gedankt. *Usw. (II, 1; S. 33).*

Dieses "herrliches Fleckchen Erde", oder, um es genauer zu übersetzten, "reizendes" oder "entzückendes" *(prelestnyj)* "Ecklein" *(ugolok)*, geht übrigens, wie Vladimir Nabokov nachgewiesen hat, auf das französische *petit coin de la terre* zurück, das wiederum auf die lateinischen "idyllischen" Formeln *angulus mundi* (Properz, IV, IX, 65) und *terrarum angulus* (Horaz, Oden, II, IV, 13-14) zurückgeht.[16]

Beispiele dieser Art lassen sich wiederum leicht mehren; jene "Naturbeschreibungen", die schon die Aufmerksamkeit von zeitgenössischen Lesern und Kritikern auf sich gezogen haben und auch später in den Urteilen über *Onegin* immer wieder erwähnt werden, sind weitgehend in diesem Ton gehalten.

Dem widerspricht einigermaßen jene andere Tendenz, von der im nächsten Kapitel noch zu sprechen sein wird, jene Tendenz zur Einführung der "niedrigen", oder der "gemeinen Natur" (V, 3; S. 102), die letzten Endes auf die Beschreibung des "Volkslebens" hinausläuft und den "romantischen" Naturbeschreibungen *expressis verbis* entgegengesetzt wird, wobei, wie wir später noch sehen werden, diese Tendenz sich zu der "romantischen" Phase in der Puschkins eigenen Schaffensentwicklung als das "Neue" zu dem "Alten" verhält, zugleich aber sich wiederum lediglich als eine Stilmöglichkeit neben anderen behauptet (s. nächstes Kapitel). Aber auch diese "gemeine Natur", oder dieses "Volksleben", wie es in *Onegin* gestaltet wird, schillert zwischen dem "Niedrigen" und dem "Idyllischen". Es trägt noch eindeutige Züge jener "arkadischen" "Schäferwelt", wie sie uns aus der seit der Antike in der europäischen Dichtung lebendigen Tradition der literarischen Idylle hinlänglich bekannt ist[17], Züge, die sich mit dem "Realistischen" in der Beschreibung der "gemeinen Natur" auf eine paradoxe Weise verbinden und kreuzen, so daß sowohl das eine, als auch das andere

---

[16] Nabokov, Bd.2, S.219.
[17] Sehr treffend spricht Vladimir Nabokov von "Russian Arcadia" Nabokov, Bd.3, S.76

zusätzlich an Profil gewinnt und eben durch diese Nachbarschaft in seiner Selbstverständlichkeit relativiert wird. Beispiele drängen sich auf:

Die Morgenröte ist in kalten Nebel getaucht;
der Lärm der Feldarbeiten ist verstummt;
mit seiner hungrigen Wölfin
erscheint der Wolf auf der Straße;
ihn witternd, schnaubt das
Wegpferd, und der vorsichtige Reisende
jagt in vollem Trab bergan;
schon treibt der Hirte nicht mehr
im Morgengrauen die Kühe aus dem Stall,
und sein Horn ruft sie nicht
um die Mittagsstunde zusammen;
in seiner kleinen Hütte sitzt das Mädchen
singend am Spinnrad, und vor ihr, Freund der
Winternächte, knistert der Kienspan. *IV, 41; S. 94-94.*

Besonders die letzten fünf Zeilen gehen ganz entschieden in die "arkadische Richtung". Dieses Zögern zwischen dem Niedrig-Prosaischen und dem Idyllisch-Poetischen hält auch noch in der nächsten Strophe an; erst in der zweitnächsten (IV,43), die aber bezeichnenderweise nicht mehr dem "Volksleben", sondern wieder dem Leben des Landadels gilt, überwiegt entschieden das erstere – um übrigens sofort etwas anderem Platz zu machen, nämlich jener etwas früher begonnenen und durch die Schilderung des Winters unterbrochenen Beschreibung von Onegins Landleben, das sowohl mit dem Leben seiner Nachbarn, wie es anderwärts dargestellt wird, als auch mit dieser sozusagen allgemeinen Charakteristik des (winterlichen) Landlebens entschieden kontrastiert; davon etwas später. Geben wir zuerst noch ein Beispiel, und zwar das wohl prägnanteste Beispiel, jener "idyllischen" Sichtweise, von der jetzt die Rede war; wir meinen die Beschreibung von Lenskijs Grab am Ende des 6. Kapitels:

Es gibt einen Ort: Linker Hand vom Dorf,
wo der Zögling der Inspiration gelebt hatte,
erheben sich zwei Kiefern, die mit ihren Wurzeln zusammengewachsen sind;
unter ihnen haben sich die Wasserläufe
des Bachs vom benachbarten Tal einen Weg gebahnt.
Dort ruht der Pflüger gerne aus,
und die Schnitterinnen kommen herbei, um ihre
hell aneinanderschlagenden Krüge in die Wellen zu tauchen.

Dort am Bach, im dichten Schatten
ist ein einfaches Denkmal errichtet.

Unter ihm (wenn der Frühlingsregen
auf die Pflanzen der Felder zu tröpfeln beginnt)
singt der Hirt, während er seine bunten Bastschuhe
flicht, von den Wolgafischern. *Usw. (VI, 40-41; S. 141-142.)*

Ob es sich lohnt, hier von einem *locus amoenus* zu sprechen, lassen wir dahingestellt[18]; auf jeden Fall ist zu bemerken, daß die Erwähnung eines "Wolga-Liedes" sich in diesem "idyllischen" Kontext als eine bewußte Stilbrechung ausnimmt, als eine plötzliche, und durchaus "ironische", Konkretisierung des Abstrakt-Arkadischen, die aber das Ganze nur teilweise der Schilderung des "Volkslebens" wie es "wirklich" war, näherbringt.[19]

Zu bemerken ist auch (wenn nicht vor allem), daß diese "idyllischen" Züge, zusammen mit der Tatsache, daß, wie schon erwähnt, jegliche geographische Präzision in bezug auf die ländliche Gegend, in der die Handlung spielt, fehlt (in der endgültigen Fassung), diese Gegend, folglich diese ganze Sphäre, von dem Geographisch-Feststellbaren einigermaßen entfernen. Die Handlung spielt mithin *auf dem Lande überhaupt*, in jenem Horaz'schen "rus", das ja nicht zufällig als Motto dem 2. Kapitel des Romans vorangestellt wird, nicht zufällig auch dem "Rus'" (der alte Name für Rußland) in demselben Motto und in einer Art Wortspiel gleichgesetzt wird, in einer "ewigen" ländlichen Gegend[20], zwischen rieselnden Bächen und schattigen Bäumen, *procul negotiis.*

Wie wir uns erinnern, haben Onegins Sichtweise des Ländlichen und die des Autors am Ende des 1. Kapitels miteinander stark kontrastiert; im 4. Kapitel hingegen, bei der großen Schilderung von Onegins Leben auf dem Lande, nähern sie sich plötzlich. Nicht weniger wichtig ist es u.E., daß die Lebensweise Onegins, wie sie im 4. Kapitel geschildert wird, sich von dem (niedrig-prosaischen) Leben seiner Nachbarschaft entschieden unterscheidet; der für die Gestaltung der Welt der Nachbarn grundlegende

---

[18] Vgl. übrigens Nabokov: "Note also that "There is a spot," *Est' mesto* (I.5) ["Es gibt einen Ort"] has the very classical intonation of *est locus* (e.g., "est locus Italiae medio sub montibus altis," *Aeneid*, VII, 563)." Nabokov, Bd.3, S.59.

[19] Wie Vladimir Nabokov sehr treffend bemerkt, befindet sich Lenskijs Grab "in Arcadia rather than in northwestern Russia." Nabokov, B.1, S.47.

[20] Vgl. noch einmal Nabokov: "[...] it should be noted that Onegin's manor is not in the province of Pskov, and not in the province of Tver, but in Arcadia." Nabokov, Bd.2, S.219.

Eindruck der *Alltäglichkeit* wird keineswegs erweckt; Onegin bleibt vielmehr auch hier ein "Mann von Welt"; auch das Materielle seines Lebens behält den uns schon bekannten Abglanz mondäner Festlichkeit bei.

> Onegin lebte wie ein Anachoret:
> Im Sommer erhob er sich nach sechs
> und machte sich, leicht bekleidet,
> zum Fluß auf, der am Fuß des Berges dahinströmte.
> Den Sänger der Gulnara imitierend,
> durchschwamm er diesen Hellespont,
> trank dann seinen Kaffee,
> besah ein mieses Journal
> und kleidete sich an...
> ---
> Umherstreifen, Lesen, tiefer Schlaf,
> Waldschatten, Rieseln des Wassers,
> manchmal von einer hübschen Schwarzäugigen
> ein frischer, herzhafter Kuß;
> ein feuriges Pferd, dem Zaum gehorsam,
> ein ziemlich anspruchsvolles Mittagessen,
> eine Flasche hellen Weins [...] *(IV, 37-39; S. 93).*

Fast vergißt man, daß das alles auf jenem Gut, in jenem Haus sich abspielt, wo Onegins Onkel, wie wir schon wissen, "vierzig Jahre lang mit seiner Haushälterin gezankt, / zum Fenster hinausgeschaut und Fliegen totgeschlagen hatte"; die "Fruchtliköre", die "Kruge mit Apfelsaft", der "Kalender vom Jahre 1808" sind plötzlich verschwunden; diese ganze "niedrige" Dekoration ist weggeschafft; stattdessen haben wir: leichte Liebschaften (die uns vielleicht an die Liebschaften Lotharios erinnern), "ein ziemlich anspruchsvolles Mittagessen", "ein feuriges Pferd", und jene literarischen Assoziationen, die das Leben der Romangestalten (nicht nur Onegins, sondern z.B. auch Tatjanas) weitgehend bestimmen[21]. Auch weiter, wo der Winter beginnt, wird uns, wie schon gesagt, zuerst das "allgemeine" Bild der winterlichen Langeweile auf dem Lande gegeben (IV, 43), ein Bild, das sich stilistisch eher nach dem Leben der Nachbarschaft

---

[21] Lotman: *Spezkurs*, S 444 Es ist allerdings fraglich, ob der These Lotmans vorbehaltlos zuzustimmen wäre, wonach, je "literarischer" ein Held ist, desto ironischer der Autor sich zu ihm verhält (*ebd.*) Es gilt vielmehr das Gegenteil: Je "literarischer", desto "bewußter", desto *näher* zum Autor "Literarisch" in diesem Sinne sind vor allem Tatjana und Onegin selbst, z.T Lenskij, also die Hauptgestalten des Romans. Randfiguren, etwa die Gäste auf Tatjanas Namenstag sind überhaupt nicht "literarisch", sie assoziieren sich selbst mit keinen literarischen Vorbildern Das macht für sie der Autor – und stellt sie dadurch in einem ironischen Lichte dar

richtet, von dem aber die Lebensweise Onegins sich wiederum entschieden abhebt, wobei, wie in der schon zitierten Strophe, literarische Assoziationen (wiederum mit Byron) eine nicht unwichtige Rolle spielen:

> Wie ein echter Child Harold
> gab sich Onegin gedankenvollem Nichtstun hin:
> Vom Schlaf gleich in ein Eisbad,
> und dann, den ganzen Tag allein
> zu Hause, mit einem stumpfen Queue bewaffnet
> und in Berechnungen vertieft,
> spielt er vom frühen Morgen an
> Billard mit zwei Kugeln. *Usw. IV, 44; S. 96.*

Es ist hinlänglich bekannt und durch zeitgenössische Berichte erwiesen, daß in dieser Schilderung "autobiographische Momente" eine große Rolle spielen, anders gesagt: die Lebensweise von Puschkin selbst auf seinem Gut Michailovskoje[22]; in den ausgelassenen Strophen sind die Ähnlichkeiten übrigens noch größer.

Diese neu errungene Nähe zwischen dem Autor und dem Helden soll allerdings nicht bedeuten, daß dem Onegin plötzlich jenes "innige" Verständnis und jene Verbundenheit mit der ihn umgebenden Natur zugeschrieben würde, die in den "Naturbeschreibungen" des Autors unüberhörbar ist; dafür wäre Onegin mit seinem "erkalteten Gefühl" auch keine geeignete Gestalt; Naturerscheinungen, die in soeben zitierten Strophen vorkommen – "Waldschatten, Rieseln des Wassers," – werden ja in durchaus herkömmlichen, fast parodistisch anmutenden Bildern beschrieben (was allerdings in der deutschen Übersetzung wohl nicht so spürbar ist, wie im russischen Original; *žurčanje struj* z.B. ist natürlich ein bewußtes Klischee). Interessanter ist es vielmehr, daß auch Lenskij – diesem "Idealisten" *par excellence* – nichts dergleichen nachgesagt wird. In der Tat: Wir hören viel von seiner Kunstbegeisterung, von seiner schwärmerischen Liebe zu Olga (beides immer wieder ironisch relativiert), nichts aber von seinem Verhältnis zu der Natur, wobei es doch scheinen könnte, daß dieses letztere sich für die Charakteristik Lenskijs geradezu anbieten würde.

Nur Tatjana, zu der wir jetzt übergehen, diese Gestalt also, die dem Autor in bestimmten, und zwar wohl in den für das Verständnis des Ganzen wichtigsten

[22] Lotman: *Kommentar*, 248 ff.

Hinsichten am nächsten steht, wird ausdrücklich mit einem "Naturgefühl" ausgestattet. Es lohnt sich vielleicht aber, mit der Familie Larins insgesamt anzufangen. Wie schon gesagt, läßt sich die – in unserem Sinne – "wirkliche" Seite in der Schilderung der ganzen Familie sehr leicht ausmachen; es ist sozusagen die obere Schicht, die sofort in die Augen springt, die man aber entfernen muß, um tiefer zu schauen. Wir haben schon jene Strophe (II, 34) zitiert, in der die Larins durchaus als ein Teil der ("gemeinen") Nachbarschaft erscheinen und ihre Lebensweise auf ähnliche Art wie die dieser letzteren geschildert wird. Unmittelbar danach folgt aber eine Strophe, die bezeichnenderweise etwas später, schon nach der Beendigung des gesamten 2. Kapitels hinzugefügt wurde[23] und die die Lebensweise Larins in ein etwas anderes Licht rückt:

Sie bewahrten in ihrem friedlichen Leben
die Gewohnheiten der teuren Vergangenheit:
in der fetten Butterwoche
kamen russische Plinsen auf den Tisch;
zweimal im Jahr wurde gefastet;
man liebte runde Schaukeln,
Speise-Wahrsagelieder und Reigentänze ... *usw. (II, 35; S. 50).*

Damit nimmt dieses Leben eindeutig patriarchalische Züge an, die es von dem Wirklich-Gemeinen sofort entfernen. Dieses letztere wird natürlich nicht "zurückgenommen", aber, wenn man will, "aufgehoben". Auch die Realien bekommen einen neuen Sinn. Denn das sind, wie leicht einzusehen ist, keine Zeichen eines gemein-einförmigen, sinnlos-trägen Lebens mehr, kein Dahinvegetieren "im Morgenrock", sondern Merkmale eines volkstümlich-patriarchalen Daseins, das in der Gestalt von Tatjana selbst noch vertieft wird, um sich schließlich mit dem Mythisch-Archaischen zu berühren.

Dem widerspricht nur scheinbar, daß Tatjana "in ihrer eigenen Familie wie eine Weise" erschien (II, 25; S. 45); diese "romantische" "Fremdheit" der Heldin in ihrer ursprünglichen (wie auch in ihrer späteren) Umgebung schließt ihre Zugehörigkeit zu einer volkstümlich-archaischen Welt, und zwar eine Zugehörigkeit, die noch "tiefer" und "inniger" ist als etwa bei ihren Eltern, keineswegs aus; wie denn überhaupt in der Gestalt Tatjanas Züge einer "romantischen" Heldin sich mit "volkstümlichen" Zügen

[23] Lotman *Kommentar*, S. 203.

auf eine nicht eindeutig zu definierende Weise kreuzen. So kann man z.B. das ihr ausdrücklich zugesprochene "Naturgefühl" einerseits als ein "romantisches" bezeichnen; andererseits weist auch dieses Naturempfinden in dieselbe archaisch-patriarchalische Richtung:

Tatjana, in ihrem Herzen eine Russin,
ohne selbst zu wissen warum,
liebte den russischen Winter
mit seiner kalten Pracht:
die Sonne auf dem Rauhreif an einem frostigen Tag,
Schlitten, im späten Abendrot
das Leuchten des rosigen Schnees
und die Dämmerung der Abende um den Heiligendreikönigstag. *(V, 4; S. 102).*

Worauf sich die große Szene der "Weihnachtsweissagungen" (*svjatočnye gadanja*) anschließt, mit all den volkstümlichen Bräuchen und archaisch-folkloristischen Motiven, die in ihr vorkommen, was sich wiederum im Tatjanas Traum kulminiert, in welchem, um es gleich zu bemerken, "romantische" Motive sich auch von den "volkstümlichen" kaum trennen lassen.

Einen wirklichen Widerspruch kann man hingegen darin sehen, daß es von derselben Tatjana, die in diesem 5. Kapitel auf eine programmatische Weise als "in ihrem Herzen eine Russin" bezeichnet wird, früher, im 3. Kapitel, heißt , daß sie "schlecht Russisch" konnte und "sich nur mit Mühe in ihrer Muttersprache" ausdrückte (III, 26; S. 66) – einer jener berühmten Widersprüche, von denen schon in der Einleitung zu diesem Abschnitt die Rede war und die in der Forschung des öfteren und u.E. ganz zu Recht als ein der konstituierenden Prinzipien des ganzen Romans angesehen werden[24].

Auf jeden Fall sind die Züge, die Tatjana an die archaisch-volkstümliche Welt binden, sehr leicht aufzufinden; schon ihr Name, für dessen "volkstümlichen Charakter" Puschkin sich bei dem Leser beinahe entschuldigen muß ("zum ersten Mal schmücken wir / mit einem solchen Namen eigenmächtig / die zarten Seiten eines Romans" *II, 24; S.44*) weist eindeutig in diese Richtung: "... Er ist angenehm und klangvoll; / aber mit ihm ist, ich weiß, untrennbar / die Erinnerung an alte Zeiten oder / an

[24] Čudakov, op. cit.; in bezug auf Tatjana S.196ff.

Dienstmädchenzimmer verknüpft! ... " *(II, 24; S. 45)*. Schon bei ihrer ersten Charakteristik heißt es u.a.:

> Auch kindliche Streiche waren ihr
> fremd; gruslige Geschichten
> an dunklen Winterabenden
> nahmen ihr Herz schon eher gefangen. *(II, 27; S.46)*.

Wir brauchen uns in diese Problematik nicht zu vertiefen, da sie in der Forschung hinlänglich ausgearbeitet ist. Wichtig ist für uns vielmehr, daß sich hier etwas offenbart, das man als die "Tiefendimension" des Romans bezeichnen könnte, jene innere Perspektive, die ihn mit mythologisch-archaischen Vorstellungen verbindet, was sich selbstverständlich vor allem in dem berühmten Traum im 5. Kapitel äußert[25]. Uns kommt hier vor allem, wie schon angedeutet, auf den Zusammenhang zwischen diesem Traum und dem unmittelbar darauf folgenden Namenstag an. In der Tat ist es nicht zu übersehen, daß der Streit zwischen Onegin und Lenskij im Traum ihren Streit auf dem Namenstag vorwegnimmt (wie selbstverständlich auch die Ermordung Lenskijs im Traum – das auf den tatsächlichen Streit folgende Duell) und daß die Gäste auf dem Namenstag in ihrer grotesken Komik wie eine Wiederverkörperung von Onegins dämonischen "Gästen" im Traum erscheinen[26]; wie denn überhaupt viele Motive des Romans in diesem Traum eine – wie es sich für einen Traum gehört – "merkwürdige" Entsprechung finden.[27]

Einerseits ist also diese "Tiefendimension" des Romans der "gemeinen" Wirklichkeit der ländlichen Sphäre eindeutig entgegengesetzt; andererseits aber wirft sie sozusagen einen *Rückschein* auf diese Wirklichkeit. Diese letztere erscheint plötzlich unter einem grotesk-dämonischen, unheimlich-archaischen Vorzeichen, wodurch sie natürlich nicht aufhört, Wirklichkeit zu sein. *Das ist zukunftsträchtig;* hier sehen wir schon das vorgebildet, was sich etwas später bei Gogol völlig entfaltet hat (vgl. Teil 1, Kapitel

---

[25] Lotman Kommentar, S.265ff.

[26] Lotman. Kommentar, S.284-285 Nabokov, Bd 1, S.43.

[27] Vgl Nabokov, Bd 1, S.42-43 "The turbulent torrent is a dream exaggeration of the idyllic brook near the bench upon which Tatiana dropped in her flight from Onegin in Three (XXXVIII . 13) Near a little stream of that idyllic brook Lenski will be buried in Six (XL 8). This little river or brook symbolically separates Tatiana and Onegin She crosses it in her dream with the assistance of a burly bear, who is Onegin's gossip, just as burly general, Tatiana's husband in Chapter Eight, turns out to be Onegin's kinsman and chum."

4)[28]; auch in unserem Roman also erscheint die "Wirklichkeit" *zuerst* als eine grotesk-dämonische.

3. Die Moskauer Sphäre.

Die Moskauer Sphäre ist, wie schon gesagt, eine "neutrale", weder die Sphäre Onegins, noch die Tatjanas. Andererseits berührt sie sich naturgemäß mit den beiden; Moskau als "die zweite Hauptstadt" Rußlands ist auch ein Ort des "mondänen Lebens"; als Gegensatz zu Petersburg ist es provinziell und nähert sich dem Ländlichen. Die "Neutralität" dieser Sphäre bedingt auch eine größere "Distanziertheit" in ihrer Schilderung.[29] Was in der Forschung nicht hinreichend berücksichtigt zu sein scheint, ist die Tatsache, daß Moskau – und nur Moskau, wenn man von "Onegins Reise" absieht – in dem Roman als eine "gesonderte Erscheinung" wahrgenommen und behandelt wird. Petersburg ist eine schlichte Gegebenheit, die (etwa in ihrer historischen Bedeutung) unreflektiert bleibt; die ländliche Sphäre entfernt sich gar von dem Geographisch-Feststellbaren; das Vorkommen Moskaus gibt Anlaß – über Moskau zu sprechen. Die berühmten Zeilen: "Moskau ... wieviel ist für ein russisches Herz / in diesem Klang vereinigt! / Wieviel schwingt in ihm mit!" *(VII, 36; S. 163)*, sollten uns in ihrer Berühmtheit nicht darüber hinweg täuschen, daß es eben einer viel größeren Distanziertheit (im Vergleich etwa mit Petersburg) bedarf, um dieses "innige" Verhältnis zu Moskau gestalten zu können. Die Bedeutung der alten Hauptstadt für die russische Geschichte und für das russische nationale Bewußtsein wird auch weiter, in der unmittelbar darauf folgenden Strophe untersucht, die ja nicht zufällig (obwohl der Anlaß dazu eher ein zufälliger zu sein scheint, durch die Reiseroute der Larins bedingt) *dem* Ereignis gewidmet ist, das als das wichtigste der zur Zeit der Handlung, wie des Schreibens, eigentlich noch andauernden Epoche russischer Geschichte angesehen

[28] Vgl. Nabokov, Bd.2, S.524. Die Gäste auf dem Namenstag werden hier beschrieben als "grotesque personages waiting for Gogol to transfer then from a rather obvious comedy of hoggish manners and Hogarthian noses into his own fantastic and poetical world".

[29] Lotman: *Kommentar*, S. 328.

werden kann, der Besetzung der Stadt durch Napoleon und dem nachfolgenden Brand, wobei auffallend "hohe" Töne angeschlagen werden:

> Nein, mein Moskau ist nicht
> mit gebeugten Nacken zu ihm gegangen.
> Keinen Festtag, kein Gastgeschenk -
> einen Brand
> hat es dem ungeduldigen Helden bereitet. *Usw. (VII, 37; S. 163).*

Und das bleibt eigentlich *die* "Tiefendimension" dieser Sphäre; sonst hat sie keine. Im Unterschied zu der ländlichen hat sie auch nichts "Dämonisches"; sie ist "harmlos"; und dadurch noch "wirklicher". Ansonsten ist sie nach denselben Prinzipien aufgebaut, mit ähnlichen, eindeutig "niedrigen" "Realien" (die in der Petersburger Sphäre völlig undenkbar wären):

> ... Sie sind jetzt bei einer
> alten Tante angekommen, die
> das vierte Jahr an Schwindsucht leidet.
> Ein grauer bebrillter Kalmücke in einem zerrissenen
> Kaftan und mit einem Strumpf in der Hand
> öffnet vor ihnen sperrangelweit die Tür. *(VII, 40; S. 164).*

Auch die vorkommenden "Gestalten", wenn es solche überhaupt sind, haben große Ähnlichkeiten mit den Gestalten der ländlichen Sphäre; z.T. sind es auch *komische Masken*, die aber weniger "literarisch" und dadurch wiederum "wirklicher" sind, obwohl andererseits auch hier die (durch die zeitliche Nähe allerdings weniger frappierende) Bezugnahme auf ein anderes Werk, diesmal auf Gribojedovs "Verstand bringt Kummer", mithin der literarische Charakter der Schilderung nicht zu übersehen ist[30]:

> Aber eine Veränderung ist an ihnen nicht wahrzunehmen;
> alles folgt bei ihnen dem alten Muster:
> Die unverheiratete Fürstin, Tante Elena,
> trägt immer dasselbe Tüllhäubchen;
> Lukerja L'vovna legt immer noch weiße Schminke auf;
> Ljubov' Petrovna lügt wie eh und je;
> Ivan Petrovič ist der gleiche Dummkopf geblieben;
> Semjon Petrovič der gleiche Geizhals. *Usw. (VII, 45; S. 167).*

---

[30] Lotman: *Kommentar*, S. 330-331.

Wir haben schon erwähnt, daß satirische Züge in der Schilderung des "Mondänen" am Ende des Romans zunehmen; nun ist es u.E. in hohem Maße charakteristisch, daß der erste und, wie wir bald sehen werden, der einzige *eindeutig* abschätzige Ausfall gegen die "große Welt" ausgerechnet in dieser Sphäre stattfindet; durch ihre Mittelstellung zwischen dem Hauptstädtischen und dem Provinziellen bewirkt sie auch eine Art Vermischung des Mondänen mit dem Gemeinen, so daß hier, und nur hier, in diesem gemischten Licht, das erstere mit einem eindeutig negativen Vorzeichen erscheinen kann:

> Tatjana möchte den Unterhaltungen, der allgemeinen
> Konversation aufmerksam zuhören;
> aber alle im Salon sind mit
> einem so zusammenhanglosen und abgeschmackten Unsinn befaßt;
> alles ist bei ihnen so farblos, so gleichgültig;
> nicht einmal interessant verleumden können sie; -

und so weiter, bis zum Ende der Strophe, mit der Schlußpointe:

> Und selbst eine komische Dummheit kann man
> bei dir, du hohle Gesellschaft [*svet* – "le monde"], nicht finden. *(VII, 48; S. 168-169).*

In der Petersburger Sphäre, wie wir gleich sehen werden, bleibt dieses abwertende Verhältnis nur eine Sichtweise unter anderen. Hier auf jeden Fallen kommen wir der "Wirklichkeit" vielleicht am nächsten.

4. Die Petersburger Sphäre im 8. Kapitel.

Das 8. Kapitel beginnt bekanntlich mit der Erzählung von den "Metamorphosen" der Puschkinschen "Muse", bzw. mit der (von seiner "Biographie" kaum zu trennenden) Geschichte seines Schaffens, das sinnbildlich in verschieden Gestalten dargestellt wird, in denen seine "Muse" erscheint; nachdem die früheren ("romantischen") Phasen seiner (dichterischen) Entwicklung skizziert werden ("Wie oft ist sie [die Muse] bei

Mondschein / über die Felsen des Kaukasus als Lenore / mit mir auf dem Pferd geritten!" *VIII, 4; S. 174*) heißt es:

Plötzlich veränderte sich alles ringsum,
und siehe da: In meinem Garten
ist sie erschienen, als ein Provinzfräulein,
mit einem nachdenklichen Ausdruck in den traurigen Augen [wörtlich: mit einem traurigen Gedanken in den Augen[31]]
und einem französischen Buch in der Hand. *(VIII, 5; S. 175).*

Ähnlichkeiten mit Tatjana sind hier nicht zu übersehen; ihre wirkliche Bedeutung im System des Ganzen tritt somit mit voller Klarheit auf den Plan, was am Ende des Kapitels sein Pendant in der Formel "Tatjanas holdes Ideal" finden wird; noch bemerkenswerter vielleicht ist aber das, was folgt:

Und heute führe ich meine Muse
zum ersten Mal auf einen Rout in höheren Kreisen [wörtlich: auf einen mondänen Rout, *na svetskij raut*];
mit eifersüchtiger Besorgnis
ruht mein Blick auf ihrem ländlichen Charme.
Sie gleitet durch die dichten Reihen von Aristokraten,
geschniegelten Militärs, Diplomaten,
und hochmütigen Damen;
und schon hat sie sich hingesetzt, schaut nun umher
und erfreut sich an der lärmerfüllten Enge,
am Aufblitzen von Roben und Reden.
[...]
Ihr gefällt die harmonische Abfolge
der oligarchischen Gespräche,
die Kühle ruhigen Stolzes
und diese Mischung von Rängen und Jahren. *(VIII, 6-7; S. 175-176.)*

Allem voran muß man vielleicht fragen: Was bedeutet hier eigentlich dieses "zum ersten Mal"? Es gab im 1. Kapitel zwar keine ausdrückliche Schilderung eines "mondänen Routs", aber Onegins Leben, wie es dort in seinem Ganzen geschildert wurde, schloß natürlich auch ähnliche "Veranstaltungen" in sich ein; außerdem haben wir ein Moskauer "Salon" in der schon zitierten 48. Strophe des 7. Kapitel; in diesem Sinne kann man also keineswegs behaupten, daß die "Muse" als, sagen wir so,

[31] *S pečal'noj dumoju v očach;* "with woeful meditation in her eyes". *Nabokov, Bd. I, S.283.*

unsichtbare Begleiterin des Autors "zum ersten Mal" auf einem "mondänen Rout" erscheint. Wer hier "zum ersten Mal" auf einen (Petersburger) Rout geführt wird, ist natürlich die Muse *als* Tatjana und Tatjana *als* die Muse, und zwar *die* Tatjana, wie wir sie etwa noch aus dem vorigen Kapitel kennen, "die arme Tanja" also, wie sie sich später selber nennt (*VIII, 47; S. 198*), auf deren "ländlichen Charme" der Autor wirklich noch "mit eifersüchtiger Besorgnis" schauen kann. Aber ihre Reaktion auf diesen mondänen Rout unterscheidet sich, wie leicht zu sehen ist, so grundsätzlich von der Reaktion Tatjanas auf das Moskauer Salon, was durch die Nähe zu der entsprechenden Stelle im 7. Kapitel natürlich noch unterstrichen wird (nur zwölf Strophen trennen die beiden Stellen voneinander), daß der Leser stutzig wird und stutzig werden muß, wie übrigens auch manch zeitgenössischer Leser stutzig wurde.[32] Damit sind aber die Metamorphosen nicht zu Ende; denn in der Handlungszeit sind ja zwischen dem 7. und dem 8. Kapitel mehr als zwei Jahre vergangen (s. oben), während derer Onegin seine Reise machte, die inzwischen verheiratete Tatjana sich aber von einem "Provinzfräulein" zu einer "großen Dame" entwickelte (vgl. oben, Kap. I dieses Teils), welche letztere wir dann auch plötzlich sehen – und zwar wir alle, könnte man sagen, der Leser, der Autor, der von seinen Reisen zurückgekehrte Onegin *und schließlich die "alte" Tatjana selbst*, die "Muse". Diese einmalige Gegenüberstellung wird nun aber dadurch noch verstärkt und profiliert, daß diese neue Tatjana – im Unterschied sowohl zu der "alten" Tatjana *als Gestalt* (im 7. Kapitel), als auch zu ihr als "Muse" – sich auf dem "mondänen Rout" nicht nur nicht fremd fühlt, sondern geradezu als eine *Verkörperung* des "Mondänen", bzw. – um einen etwas "positiver" konnotierten Begriff zu gebrauchen – des "Aristokratischen" erscheint:

Sie ging ohne Hast,
war weder kühl noch gesprächig,
ohne einen verächtlichen Blick für alle,
ohne Prätention auf Erfolg,
ohne jene kleinen Manieriertheiten,
ohne gewisse mimetische Kunstkniffe;
alles an ihr war ruhig und einfach.
Sie schien eine genaue Verkörperung
des comme il faut zu sein ... *(VIII, 14; S. 179)*.

[32] Vgl etwa die Reaktion *Kuchelbeckers*, in Lotman *Kommentar*, S. 347-348.

Wie auch weiter:

> Niemand hätte sie als Schönheit
> bezeichnen können; aber niemand hätte an ihr,
> vom Kopf bis zu den Füßen, auch nur eine Spur
> von dem finden können, was von der autokratischen Mode
> in der englischen vornehmen Gesellschaft
> "vulgar" genannt wird. *(VIII, 15; S. 180).*

Vollkommen *comme il faut* und keineswegs *vulgar*: das sind Formulierungen, die uns sehr stark an jenen Begriff des "Adelsideals" erinnern, den wir im Zusammenhang mit der Adelssphäre in den *Lehrjahren* schon erwähnt haben; auch *diese* Seite des Adeligen kehrt mithin in unserem Roman wieder. So wird diese Sphäre plötzlich zu der Sphäre Tatjanas; Onegin hingegen ist ihr fremd geworden ("Jedem scheint er fremd zu sein. / Die Gesichter tauchen vor ihm auf / wie eine Reihe lästiger Gespenster" usw. *VIII, 7; S. 176*).

"Werktranszendent" wissen wir übrigens, welche Bedeutung der Adel, bzw. der "alte" (der "echte") Adel (im Unterschied zu dem "neuen", dem "Parvenü-Adel") für Puschkins sowohl geistige als auch gesellschaftliche Position hatte; man braucht nur den "Ezerskij" zu lesen, um das mit aller Deutlichkeit zu sehen; es gibt auch sonst genug Zeugnisse davon. Die Tatsache also, daß er keine andere als ausgerechnet Tatjana (seine "Muse" und "Ideal") zu der Verkörperung des "Aristokratischen" machte, nimmt sich in diesem Lichte als noch eine Bestätigung der Bedeutung dieses letzteren für sein Denken[33]. "Werkimmanent" aber könnte man es vielleicht auch umgekehrt betrachten: Die Anwesenheit Tatjanas (des "holden Ideals") "adelt" den Adel, verklärt die Gesellschaft (das "Niedrig-Gemeine" konnte natürlich auch von ihr nicht geadelt werden).

Das alles soll aber natürlich nicht heißen, daß die andere (die negative) Sichtweise damit endgültig überwunden wäre. Keineswegs; hier wird jene Unmöglichkeit, die endgültige Position des Autors irgendwie festzulegen, von der wir schon mehrmals gesprochen haben, noch einmal ganz deutlich und greifbar. So daß die Schilderung der Gäste (auf dem nächsten, von Tatjana selbst gegebenen Rout) uns sehr stark an das

[33] Lotman: *Kommentar*, S.346ff.

Moskauer "Salon", wenn nicht an Tatjanas Namenstag im 5. Kapitel erinnert; die Art und Weise ist dieselbe geblieben. Merkwürdig ist es lediglich, daß diese zwei Sichtweisen unmittelbar aneinander anknüpfen, so daß die eine die andere in Frage stellt. Der Ton in dieser Schilderung (Strophen 23 – 26) schlägt wenigsten zweimal deutlich um, von dem "Positiven" ins "Negative" und umgekehrt.

> [...] vor der Gastgeberin sprühten ohne jede
> ärgerliche Affektation die Funken harmlosen Unsinns,
> hin und wieder unterbrochen von einer vernünftigen
> Diskussion ohne abgedroschene Themen,
> ohne die "ewigen Wahrheiten" und ohne Pedanterie,
> und niemandes Ohr wurde durch ihre
> ungehemmte Lebhaftigkeit schockiert. *(VIII, 23; S.184).*

Auf diese Schilderung des "vollkommenen *comme il faut*" folgt – plötzlich – ein ganz anderes, durchaus ironisches Bild der "hohen Gesellschaft", mit, wie schon gesagt, an die Schilderung des Moskauer Salons erinnernden Wendungen, wie etwa "Gesichter, die man überall trifft, / und die obligaten Holzköpfe" *(VIII, 24; S.184)*, auch mit – allerdings nur einem einzigen – "komischen" Namen ("Da war Prolasov, der sich durch die Niedertracht seiner Seele / eine gewisse Berühmtheit erworben [hat]" *VIII, 26; S.185*). Interessanter ist der zweite, die ganze Szene abschließende Übergang (zurück ins "Positive"), bei dem derselben Gesellschaft, denselben "obligaten Holzköpfen" also, der "kritische Blick" plötzlich (zurück)gegeben wird, die Fähigkeit der Unterscheidung zwischen *comme il faut* und *vulgar* mithin, die sie am Anfang der Szene besaßen und die ihnen jetzt erlaubt, das Lächerliche wenigstens eines der Gäste zu sehen und zu verurteilen:

> [...] und ein Reisender, der auf der Durchfahrt war,
> ein Frechling mit übertrieben gestärktem Kragen,
> rief unter den Gästen durch seine
> einstudierte Körperhaltung ein Lächeln hervor,
> und die stumm eingetauschten Blicke
> sprachen ihm sein einhelliges Verdammungsurteil. *(VIII, 26; S.185).*

Das ist also derselbe sprunghafte Wechsel von dem "Hohen" zum "Niedrigen" (oder umgekehrt), auf den wir schon mehrmals hingewiesen haben und der uns im nächsten

Kapitel beschäftigen wird. Immerhin ist zu bemerken, daß die Groteske (auch in den "negativen" Partien dieser Schilderung) im Vergleich mit den entsprechenden Szenen in der Moskauer und, um so mehr, in der ländlichen Sphäre eindeutig zurücktritt; von dem Zusammenhang mit dem "Dämonisch-Archaischen", mit der "Tiefendimension" des Romans ist auch hier nichts zu spüren..

Mithin bleibt diese Sphäre auch hier, was ist, zwar teilweise "satirisch", keineswegs aber *nur* "satirisch" geschildert; vielmehr umgekehrt: Sie wird hier *auch und u.a.* dermaßen "positiv" dargestellt, wie sie es im ersten Kapitel nicht war, und wie es hier, wie wir glauben, vor allem durch die Anwesenheit Tatjanas möglich geworden ist.

Die soeben erwähnte "Tiefendimension" bricht nun an einer anderen Stelle hervor, die uns die eigentliche "Schlüsselstelle" des ganzen Romans zu sein scheint; wir meinen jene zwei Strophen des 8. Kapitels (36 und 37), die Onegins "Zustand" schildern, als er, von Tatjana abgewiesen, sich in seinem "Arbeitszimmer" (*kabinet*) einsperrte und wieder begann, "wahllos zu lesen" *(VIII, 35; S.191)*. Nicht nur knüpft diese Stelle, und zwar ausdrücklich, an die ähnliche Situation im ersten Kapitel an, so daß der ganze Roman wie eingeklammert zwischen diesen zwei Momenten der melancholischen Abgeschiedenheit erscheint (wie im ganzen zwischen dem 1. und dem 8. Kapitel, die ja beide in Petersburg spielen und auch andere Parallelen aufweisen), was ihm selbstverständlich eine – sozusagen zusätzliche – Einheit und Harmonie verleiht, sondern *die ganze Handlung* kehrt hier in einer anderen, "mystischen" und "träumerischen" Perspektive wieder, die plötzlich deren eigentliche, "märchenhaft-archaische" Natur offenbart; wir erlauben uns, diese Stelle ganz anzuführen, mit der Bemerkung allerdings, daß sie wohl zu den am schwersten übersetzbaren Stellen des Romans gehört:

XXXVI
Doch ach[34] – die Augen lasen,
die Gedanken aber waren weit weg;
Traumgesichte, Wünsche, Trauer
drangen tief in seine Seele.
Zwischen den gedruckten Zeilen las er
mit seinem geistigen Auge

[34] *I čto ž?* wörtlich "Und was denn?" Nabokov übersetzt "And lo – " – "because nothing short of it would render the mysterious tone of warning in the particular "And what?". Nabokov, Bd.3, S.228.

andere Zeilen. Und in *sie*
war er völlig vertieft.
Das waren geheimnisvolle Überlieferungen [besser vielleicht: Legenden; *predanja*]
aus der grauen Vorzeit, die dem Herzen nah[35],
gänzlich zusammenhangslose Träume,
Drohungen, Gerüchte, Prophezeiungen,
oder der lebhafte Unsinn eines langen Märchens,
oder Briefe eines jungen Mädchens.

XXXVII
Und allmählich fällt er in einen Dämmerzustand
von Gefühlen und Gedanken,
und die Phantasie[36] mischt vor ihm
ihr buntes Pharo.
Und er sieht: Auf dem geschmolzenen Schnee,
als ob er auf einem Nachtlager ruhe,
liegt regungslos ein Jüngling, und er hört
eine Stimme >Was ist da zu machen – er ist tot<.[37]
Dann sieht er vergessener Feinde,
Verleumder, boshafte Feiglinge,
eine Schar von jungen Ungetreuen,
einen Kreis verachtungswürdiger Freunde;
und dann ein Landhaus, und am Fenster
sitztend *sie* ... und immer sie ...! *(VIII, 36-37; S.192-193).*

Die "inneren Sprungfeder" des Romans werden hier plötzlich sichtbar; oder anders: Das, was wir die "Tiefendimension" des Romans genannt haben, erweist sich nicht als *eine*, sondern als *die* (eigentliche) Dimension des Romans[38]. Klar übrigens, daß *danach* nur der Schluß möglich ist; die "innere Entwicklung" ist hier zu Ende; der Roman hat zu sich selbst gefunden. In diesem Sinne wenigstens kann man von keinem "fehlenden Ende" sprechen.

---

[35] Bei Nabokov: "These were the secret legends / of the hearts dark ancientry". Nabokov, Bd 1, S.301

[36] Die Einbildungskraft; *voobraženje*; bei Nabokov "Imagination", a a.O., S.302.

[37] Noch einmal *Čto ž?*, "Was denn?", vgl. bei Nabokov: "Well, what – he's dead!" A.a.O

[38] Sehr schön schreibt Vladimir Nabokov: "In a work in which, on the whole, the poet is at pains to keep his imagery within the limits of the accepted, the rational, the not-too-bizarre, the *deja dit* (with melodious novelty supplied by its Russian garb), sts XXXVI and XXXVII stand out as something very special The wording may fool one at first, for it seems a routine display of formulas to which *EO* has accustomed us [. .] Yet very soon the inner eye and the inner ear begin to distinguish other colors and sounds The elements are the old ones but their combination results in a marvellous transmutation of meaning [.] There is a kind of irrational suggestiveness, a hypnotic and quaint quality, about those *taynie predan'ya*, "secret legends [or traditions] of the hearts dark [or obscure] past", *tyomnoy starini*, where too great romantic themes, folklore and heartlore, merge as Onegin is lulled into one of those predormant states in which levels of meaning shift slightly and a mirage shimmer alters the outline of random thoughts." Nabokov, Bd 3, S.227-228

Kapitel 3: "Wirklichkeit" in ihrem reinen Zustand

Eine Gestalt des Romans haben wir im Laufe unserer Analysen kaum berücksichtigt – *Lenskij*. Indessen gibt uns ausgerechnet diese Gestalt eine willkommene Möglichkeit, uns sozusagen mit einem Sprung in die Mitte der jetzt zu behandelnden Problematik zu versetzen. Es gibt nämlich eine Stelle im *Onegin*, welche auch als eine der "Schlüsselstellen" gelten kann (allerdings nicht in so "tiefem" Sinne, wie jene, mit deren Erörterung wir das vorige Kapitel beendet haben) und welche die besagte Problematik aufs deutlichste veranschaulicht[1]; wir meinen natürlich jene zwei Strophen (37 und 39, mit der "ausgelassenen" 38) des 6. Kapitels, in denen Puschkin nach dem Tode Lenskijs zwei Varianten seiner möglichen (durch das Duell und den Tod unmöglich gewordenen) Zukunft entwirft. Wir erlauben uns wiederum, sie ganz anzuführen:

[XXXVII]
Vielleicht war er zum Wohle der Welt
oder wenigstens für den Ruhm geboren;
seine verstummte Leier
hätte einen klingenden, in Jahrhunderten
nicht abreißenden Ton hervorbringen können. Es kann sein,
daß den Dichter in der Rangordnung der Welt
eine hohe Stufe erwartet hatte.
Sein leidgeprüfter Schatten
hat womöglich ein heiliges Geheimnis
mit sich genommen, für uns
ist eine lebenschaffende Stimme verlorengegangen,
und seinen Schatten jenseits des Grabes
wird die Hymne der Zeiten,
wird der Segen der Völker nicht erreichen.

[XXXIX]
Doch es kann sich auch anders verhalten: Vielleicht

[1] Vgl. Ju. Tynjanov. *Puškin*. A.a.O., S. 156

erwartete den Dichter das übliche Los.
Die Jahre der Jugend wären vorbei:
Die Glut seines Herzens wäre erkaltet.
In vielem verändert,
hätte er sich von den Musen getrennt und sich verheiratet
und trüge auf dem Lande als glücklicher
Hahnrei einen wattierten Morgenrock;
er würde das Leben erkennen, wie es wirklich ist,
hätte mit vierzig Jahren Podagra,
würde trinken, essen, sich langweilen, dick, schließlich siech werden
und endlich in seinem Bett,
zwischen Kindern, heulenden Weibern
und Ärzten, den Geist aufgeben. *(VI, 37-39; S.140-141).*

Das, was hier mit solcher Prägnanz hervortritt, läßt sich durch den ganzen Roman verfolgen (was wir – z.T. wenigstens – auch zu tun vorhaben): dieselbe, uns schon hinreichend bekannte Konfrontation zwischen "Poesie" und "Prosa", dem "Hohen" und dem "Niedrigen", dem "Außergewöhnlichen" und dem "Alltäglichen". Fast könnte man sagen, daß diese Konfrontation eins der wesentlichen Themen des Romans ausmacht; auf jeden Fall ist sie eins der Grundprinzipien, nach denen er aufgebaut wird. Denn die schon mehrmals erwähnte *Verschiebung der Sichtweise*, von der jetzt ausführlicher die Rede sein wird, drückt sich u.a. in regelmäßigen und meistens plötzlichen Sprüngen von dem "Hohen" zum "Niedrigen" und umgekehrt aus. In diesem Sinne ist unser Roman völlig "modern"; das allein würde ausreichen, um seine "Modernität" zu beweisen. Die Konfrontation selber wird gar nicht in Frage gestellt: das "Gewöhnliche" und das "Ungewöhnliche" stehen sich unversöhnlich gegenüber. Aber – und die angeführte Stelle zeigt es wiederum mit besonderer Prägnanz – die beiden Pole der Konfrontation können sich durchaus in ihrem Wert nebeneinander behaupten. Denn weder die eine, noch die andere Variante von Lenskijs Zukunft wird im Text selbst vorgezogen; sie können als "gleichwertig" gelten[2]; was auch durch die Anfangsworte der nächsten Strophe mit aller Deutlichkeit hervorgehoben wird: "Aber sei es, wie es wolle, mein Leser" *(VI, 40; S.141).*[3] Daß auf der einen Seite das Leben, "wie es wirklich ist", steht, die "Wirklichkeit" also, bedeutet mithin *noch* nicht, daß die andere Seite "unwirklich" ist ("bloße Träume" bzw. eine "bloße Möglichkeit" oder, wenn man will,

[2] Lotman: *Kommentar*, S. 308. Bočarov, op. cit., S. 96ff
[3] Bočarov, A.a.O., S. 97

"Unmöglichkeit", außerstande, sich zu "verwirklichen"); erst später – geschichtlich gesehen – wird es so; sehr bezeichnend von daher, daß Belinskij, den die russische "realistische" Tradition mit vollem Recht als seinen Urvater ansieht, die zweite Variante nicht bloß für die wahrscheinlichere, sondern geradezu für die einzig wahrscheinliche hielt[4]. Wir haben also einen Moment der Unentschlossenheit, besser: der Unentschiedenheit, dem, wie wir glauben, auch der *geschichtliche* Moment der Unentschiedenheit entspricht. *Onegin* ist *der* Augenblick der russischen literarischen, nicht bloß literarischen Entwicklung, in dem das "Prosaische" und das "Poetische", das "Niedrige" und das "Hohe" sich noch die Waage halten; sehr bald überwiegt entschieden das erstere.

Allerdings ist nicht zu bestreiten, daß in der Mehrzahl der dem Lenskij geltenden Stellen das "Prosaische" sich als eine Art Korrektur des "Poetischen" präsentiert, wodurch dieses letztere automatisch als mehr oder weniger "unwahr" oder "unecht" herausgestellt wird, so daß, wenn man diese Gestalt als eine "einheitliche" betrachten würde, man dem Belinskij vielleicht auch recht geben müßte; nur sollte man es nicht tun. Denn, wie wir schon mehrmals erwähnt und auch gesehen haben, sind die Gestalten des Romans ihrem Wesen nach "widersprüchlich", sie stimmen mit sich selbst kaum überein. Bei Onegin und Tatjana sind diese Widersprüche vielleicht frappierender, aber auch bei Lenskij kann man sie nicht übersehen. So – um ein ganz einfaches Beispiel zu geben – heißt es schon beim ersten Erscheinen Lenskijs, daß er – und zwar "natürlich" (*konečno*) – "keine Lust hatte, / sich unters Ehejoch zu bequemen" (II, 13; S.39), kurz danach aber (noch im selben Kapitel) wird seine Liebe zu Olga geschildert, eine Liebe, die nicht etwa inzwischen entstanden wäre, sondern die von seiner Kindheit an sozusagen da war und der auch matrimoniale Absichten keineswegs fremd sind; auch an einer späteren Stelle, kurz vor seiner geplanten, durch das Duell und den Tod verhinderten Hochzeit, heißt es ganz ausdrücklich, daß er "durch und durch / für das besagte Leben [für das Leben in der Ehe also] geschaffen" war (IV, 50; S.99). Das bedeutet u.a., daß man die Gestalten des *Onegin* nicht so sehr als in sich stimmige

[4] Belinskij. A.a O., S 381.

Einheiten, als "Helden-Emplois" (Ju.Tynjanov)[5] betrachten soll, sondern jede auf sie bezogene Stelle gilt eigentlich für sich selbst; nur auf die jeweilige Aussage kommt es an, weniger darauf, ob sie mit anderen Aussagen übereinstimmt oder nicht.

Wie dem auch sei: Diese Tendenz, der (dadurch als "unecht" entlarvten) "Poesie" die "wahre" "Prosa" entgegenzustellen, die insbesondere in bezug auf Lenskij wirksam und sichtbar wird, oder, um mit Ju. Lotman zu sprechen, "das Bestreben, den lebendigen Inhalt der romantischen Ausdrücke aufzudecken, sie mit der "Prosa" der Wirklichkeit zu konfrontieren, ist eines der am meisten verbreiteten Verfahren" in dem Roman[6]; sie wurde in der Forschung ja auch mehrmals festgestellt und analisiert, so daß wir uns in diese Problematik kaum zu vertiefen brauchen. Es scheint trotzdem nicht unangebracht, einige Beispiele anzuführen. So heißt es etwa in dem 6. Kapitel, nachdem Lenskij den Onegin herausgefordert hatte:

Er überlegt: "Ich werde ihr Retter sein.
Ich werde es nicht dulden, daß der Verderber
mit dem Feuer von Seufzern und Lobreden
das junge Herz in Versuchung führt;
daß der nichtswürdige [verachtungswürdige – *prezrennyj*], giftige Wurm
den Stengel dieser Lilie zernagt;
daß eine Blüte, die gerade erst den Morgen des Lebens kennt,
halbgeöffnet schon verwelkt."
All das, meine Lieben, bedeutete:
Ich duelliere mich mit meinem Freund. *(VI, 17; S. 130).*

So wird auch jenes Gedicht, das Lenskij unmittelbar vor dem Duell schreibt, ins ironische Licht gerückt:

So schrieb er "dunkel und schwächlich"
(was wir mit Romantik bezeichnen,
obwohl ich darin von Romantik keine Spur
finden kann; doch was soll's?),
und schließlich, vor Sonnenaufgang,
den müden Kopf über das
Modewort "Ideal" geneigt,

---

[5] Ju.Tynjanov, *Puškin*, a.a.O., S.156. In bezug auf Lenskij s. auch Ju.Tynjanov, Archaisty i Puškin. In Ders., *Puškin i ego sovremenniki*, a.a.O., S. 118-121. Hier auch folgende (summierende) Definition: "In der Schilderung Lenskijs drückt sich also das Wesen der "Helden" des "Eugen Onegin" aus – ihre Zuge sind nicht als solche und an sich wichtig, nicht als typische, sondern sie sind wichtig, indem sie die Moglichkeit für Abschweifungen geben" [Übersetzung mein – A.R.] *S.121.*

[6] Lotman, *Die künstlerische Struktur ...*, a.a.O., S. 166 ff.

schlummerte Lenskij sacht ein. *(VI, 22; S. 133).*

Merkwürdig ist nur, daß unmittelbar *nach* dem Duell, bei der Beschreibung vom Lenskijs Tod, in einer Szene also, wo jegliche Ironie kaum denkbar ist und die auch sonst völlig ernst behandelt und von einem "tragischen" Pathos getragen wird, Puschkin selbst auf die Redeweise Lenskijs plötzlich zurückgreift:

Von einem Kälteschauer geschüttelt
eilt Onegin zu dem Jüngling,
schaut, ruft ihn an ... vergebens:
Er ist nicht mehr. Der junge Sänger
hat ein vorzeitiges Ende gefunden!
Der Sturm hat geblasen; die herrliche Blume
ist bei Sonnenaufgang verdorrt,
erloschen ist das Feuer auf dem Altar ... ! *(VI, 31; S. 137).*

Gehört also das "Konventionell-Romantische" dermaßen zum Wesen Lenskijs, daß man sogar seinen Tod nicht ohne es beschreiben kann? Aber man kann das; die Beschreibung im ganzen hat einen völlig anderen Charakter. Daß Lenskij *auch* ernst genommen wird, zeigen schon die bereits behandelten Varianten seiner Zukunft, die Puschkin kurz danach entwirft; oder auch die nächste Strophe, wo diese konventionelle Phraseologie völlig fehlt. Wir glauben nicht, hier eine Antwort finden zu können; stellen wir lediglich fest, daß auch in dieser Szene, allem Ernst und allem Pathos zum Trotz, das für die Gestaltung Lenskijs grundlegende Spiel mit "romantischen Ausdrücken" und "prosaischer Wirklichkeit" fortgesetzt wird.

Soll das alles nun heißen, daß das "Poetische" schlechthin – in der Gestalt Lenskijs – ironisiert wird, daß folglich dem Roman insgesamt eine "anti-poetische" Tendenz zuzuschreiben wäre, mit der etwa vergleichbar, die Novalis den *Lehrjahren* bekanntlich zuschrieb? Keineswegs, wie wir gleich sehen werden. Einer solchen Annahme widerspricht nicht nur jene schon behandelte Gleichwertigkeit des "Prosaischen" und "Poetischen" in den Entwürfen von Lenskijs Zukunft, sondern noch einige Eigenschaften des Romans, die jetzt zu besprechen sind, die Tatsache etwa, daß nicht nur in bezug auf Lenskij, von dem man ja, wenn man ihn doch als eine "einheitliche" Gestalt betrachtet, vielleicht behaupten kann, daß Puschkin, oder besser: der Autor, sich zu ihm ironisch verhält, sondern auch in bezug auf Tatjana, wo von der Ironie in diesem

Sinne keine Rede sein kann, dasselbe Verfahren zu beobachten ist, dasselbe Bestreben, Literatur und Leben miteinander zu konfrontieren. Denn auch Tatjana ist ja, wie schon gesagt, eine "literarische" Heldin; auch ihr Leben ist weitgehend von literarischen Vorstellungen bestimmt; "ihre eigene Persönlichkeit, schreibt Jurij Lotman, ist das lebendige Äquivalent zur konventionellen romantischen Heldin, als welche sie sich selbst auffaßt."[7]

> In der Einbildung die Heldin
> aller ihrer Lieblingsautoren -
> Clarisse, Julie, Delphine -,
> schweift Tatjana allein mit einem gefährlichen Buch
> durch die Stille der Wälder. *(III, 10; S. 58).*

Es geht hier, wie Ju. Lotman es treffend formuliert, nicht um ein "konkretes System des Bewußtseins, obwohl man in dieser ganzen Ideenkonstruktion leicht Züge der literarischen Romantik entdecken kann, sondern breiter gefaßt" um ein "konventionelle[s], literarische[s] Modell der Welt, das die gesamte, für die Epoche Puschkins vorhandene Summe der literarischen Tradition in sich einschließt."[8] So wird auch Onegin für Tatjana nur mit Hilfe literarischer Vorbilder überhaupt verständlich; er muß von ihr "eingeordnet" werden; "in diesem System", um noch einmal mit Ju. Lotman zu sprechen, "kann Onegin nur in der Übersetzung in die konventionelle Sprache des Systems aufgefaßt werden"[9], wobei das Bewußtsein der Heldin sich zwischen zwei Extremen bewegt:

> Wer bist du? Mein Schutzengel
> oder ein listiger Verführer? *(III, "Tatjanas Brief an Onegin"; S.71).*

Diesen beiden Möglichkeiten widerspricht der Autor sowohl ausdrücklich, als auch durch die Gestaltung der Handlung, in der man Onegins Verhaltensweise weder durch das eine, noch durch das andere Muster erklären kann:

---

[7] Lotman, *Die kunstlerische Struktur...*, a.a.O., S. 168.

[8] Ebd. Vgl. auch. Jurij Tynjanov, *O kompozicii "Evgenija Onegina"*, a.a.O., S.66. Hier u.a. folgende Charakteristik dieser gesamten Problematik. "Dieser *Roman* ist durchwegs literarisch: Helden und Heldinnen erscheinen auf dem Hintergrund von alten Romanen als eine Art parodistische Schatten. "Onegin" ist so etwas wie ein imaginierter, eingebildeter Roman. Onegin bildet sich ein, Harold zu sein, Tatjana – eine ganze Galerie von Heldinnen, ihre Mutter auch."

[9] Lotman, a.a.O.

Aber unser Held, wer er auch sei,
war, das steht fest, kein Grandison. *(III, 10; S.58).*

Welcher letztere Name (aus dem gleichnamigen Roman Richardsons) hier natürlich stellvertretend für ein "Muster / der Vollkommenheit" (III, 11; S.59) steht; aber auch als "ein listiger Verführer" bewährt sich "unser Held" keineswegs:

Sie werden doch zugeben, mein Leser,
daß unser Freund die melancholische Tatjana
sehr feinfühlig behandelt hat;
nicht zum ersten Mal offenbarte er hier
den wirklichen Adel seiner Seele. *(IV, 18; S.84).*

So werden also auch hier mehr oder weniger "romantische", auf jeden Fall "literarische" Vorstellungen mit einer ganz anders gearteten, in sich widersprüchlichen "Wirklichkeit" konfrontiert; trotzdem bleibt Tatjana Puschkins "Lieblingsheldin", sein "teures Ideal", wie es in der letzten Strophe des 8. Kapitels, also, wenn man von "Onegins Reise" absieht, in der abschließenden und zusammenfassenden Strophe des ganzen Romans, und zwar ohne jede Ironie, heißt (*VIII, 51; S.200*), die Heldin, wie schon gesagt, die dem Autor in vielen Hinsichten am nächsten kommt, auch in ihrem, wiederum keineswegs ironisch behandelten, "poetischen" Sinn für die sie umgebende Natur (s. oben).

Es ist mithin weniger wichtig, auf welche Gestalt sich dieses Verfahren bezieht, wichtig ist das Verfahren als solches. Von Anfang an läßt Puschkin diese zwei "Sichtweisen", die "poetische" und die "prosaische", aufeinanderstoßen: "Als die Zeit der stürmischen Jugend / für Eugen herankam, / die Zeit der Hoffnungen und der zarten Melancholie, / wurde Monsieur vom Hof gejagt." *(I, 4; S. 6).* Der Kontrast zwischen den "Hoffnungen" und gar der "zarten Melancholie" einerseits und dem Davonjagen des armen Lehrers andererseits ist zu frappant, um von dem Leser nicht sofort registriert zu werden; die Stelle ist berühmt; man kann das alles als *Satire* auffassen, um so mehr, da es ganz am Anfang des Romans steht, wo, wie wir wissen, satirische Absichten noch durchaus wirksam waren; Satire oder nicht, es ist genau jene Konfrontation, die uns jetzt beschäftigt; die Frage ist nur, ob man die zarte Melancholie usw. als reine Ironie verstehen soll oder nicht. Klar, daß wir es hier wieder einmal mit einem festen Ausdruck zu tun haben, mit einem Klischee also (wiederum wohl französischer

Provenienz)[10]; trotzdem ist es nicht völlig klar, ob es ironisch zu verstehen ist oder doch nicht; beide Teile behaupten sich letztendlich nebeneinander; um so mehr in folgenden Beispielen, wie etwa:

> Ohne die [hohe] Leidenschaft zu kennen,
> den Klängen der Dichtung das Leben zu opfern,
> konnte er einen Jambus von einem Trochäus,
> wie wir uns auch mühten, nicht unterscheiden. *(I, 7; S. 8)*.

Überflüssig zu sagen, daß die "hohe Leidenschaft", "den Klängen der Dichtung das Leben zu opfern", hier völlig ernst zu nehmen ist; ironisiert wird eigentlich nicht so sehr über Onegin selbst, sondern ironisch wirkt die uns schon hinlänglich bekannte Konfrontation einer "poetischen" Auffassung – diesmal der Dichtung selbst, und einer "prosaischen", was in diesem Fall naturgemäß bedeutet: plötzlich ins Handwerkliche gedrehten Auffassung derselben. Das Thema wird auch weiter verfolgt; Onegin, hören wir, ließ "an Homer und Theokrit [...] nichts Gutes; / dafür las er Adam Smith / und war ein tiefschürfender Ökonom." *(I, 7; S. 8)*. Was sich dann aber auch in Gegenteil schlägt, denn diese "ökonomischen Interessen" des Helden werden ihrerseits als eine Art "Wirtschaftspoesie" mit tatsächlichen wirtschaftlichen Verhältnissen seiner unmittelbaren Umgebung, auch seiner eigenen Familie, konfrontiert und dadurch wiederum als "unecht" entlarvt; zusammenhängend lautet die Stelle:

> ... und war ein tiefschürfender Ökonom,
> das heißt, er konnte darlegen,
> wie der Staat reich wird,
> wovon er lebt und warum
> er kein Gold braucht,
> wenn er Rohstoffe[11] hat.
> Sein Vater konnte ihn da nicht verstehen
> und verpfändete seine Ländereien. *(I, 7; S. 8)*

Wie wir schon gesehen haben, wird den "Zeichen eines erkalteten Gefühls", wie sie dem Onegin eigen sind, immer wieder die auktoriale Einstellung, sei es zum Theater

---

[10] Vgl. Nabokov, Bd.2, S.42

[11] Im Original steht hier, und zwar durch Kursiv herausgehoben, *prostoj produkt*, die Übersetzung eines Begriffs aus der Wirtschaftstheorie der sogenannten "Physiokraten" (Lotman: *Kommentar*, S.135), was natürlich den imitativen Charakter von Onegins wirtschaftlichen Interessen noch zusätzlich unterstreicht

oder zum Ball, oder auch zum ländlichen Leben, entgegengesetzt, die sich dann zu diesen "Zeichen" als "Poesie" zur "Prosa" verhält; vgl. noch einmal die schon z.T. zitierten Strophen 54-55 des ersten Kapitels; auch die (wiederum: schon z.T. zitierte) Strophe 57, wo der Gegensatz zwischen dem Helden und dem Autor ausdrücklich thematisiert wird:

Blumen, Liebe, Ländlichkeit, Müßiggang,
Felder! Euch bin ich mit ganzem Herzen ergeben.
Den Unterschied zwischen Onegin und mir
stelle ich immer gerne heraus. *(I, 57; S.30).*

Wenn also das "Poetische" durch das "Prosaische" korrigiert und in Frage gestellt wird, so auch umgekehrt: die "prosaische" Einstellung des Helden wird immer wieder durch den "poetischen" Schwung des Autors relativiert.

Schon der Gegensatz Onegin-Lenskij als solcher thematisiert eigentlich, oder, wenn man will, veranschaulicht, oder auch: symbolisiert, dieselbe, in dem Roman, wie gesagt, ständig präsente und wirksame Opposition „Prosa-Poesie", wobei es wiederum auf den *Gegensatz als solchen* (an die konkrete Stelle also) ankommt, weniger darauf, daß Lenskijs poetische Ausschweifungen an anderen Stellen ironisch relativiert werden (denn Lenskij *als Gestalt* mit der "Poesie" schlechthin gleichzusetzen wäre übereilt; um so mehr Onegin mit "Prosa"; wie schon mehrmals gesagt, sind die "Gestalten" des *Onegin* eigentlich *gar keine*):

Sie trafen sich [*sošlis'*; was hier, wie wir glauben, eher so etwas bedeutet wie: "sie haben eine nähere Bekanntschaft geschlossen"[12]]. Welle und Stein,
Vers und Prosa, Eis und Flamme
können keinen größeren Gegensatz bilden. *(II, 13; S.39).*

Wiederum behaupten sich die beiden Pole des Gegensatzes als "gleichwertig"; mehr noch: es ist nicht zu übersehen, mit welcher Nachsicht und geradezu Behutsamkeit Onegin (an dieser Stelle sozusagen der "Vertreter" der "Prosa") sich mit Lenskij (an dieser Stelle dem "Vertreter" der "Poesie") umgeht:

Er hörte Lenskij lächelnd zu.
Des Dichters exaltiertes Gespräch,

[12] Nabokov übersetzt übrigens: "They got together" Nabokov, Bd.1, S.131.

sein im Urteil noch schwankender Verstand
und sein stets begeisterter Blick
- all das war für Onegin neu.
Er bemühte sich, ein desillusionierendes [*ochladitel'noe;* "kühlendes" oder "kalt machendes"] Wort[13]
auf der Zunge zurückzuhalten
und dachte: Dumm wär's von mir,
ihn in seiner augenblicklichen Verzückung zu stören;
das wird ihm die Zeit auch ohne mich besorgen. *(Usw. II, 15; S.40).*

Dieses Motiv der durch das Altern bedingten "Erkaltung" ist nun für den Roman insgesamt überaus wichtig; gerade für die auktoriale "Sichtweise" der Opposition "Poesie-Prosa" ist es von sehr großer Bedeutung; bevor wir dazu übergehen, bemerken wir aber noch kurz, daß natürlich auch das weibliche Oppositionspaar des Romans (Tatjana und Olga also) denselben Gegensatz zwischen "Poesie" und "Prosa" repräsentiert (wobei allerdings von keiner "Gleichwertigkeit" die Rede sein kann: das "Poetische" ist hier eindeutig "wertvoller" als das "Prosaische"), so daß schon aus der *Konstellation der Figuren* (abgesehen von allem anderen) die immense Bedeutung dieses "Themas" für den Roman ersichtlich wird.

Noch wichtiger ist aber vielleicht die auktoriale Sichtweise dieser Problematik, bzw. die Art und Weise, wie sie in der direkten auktorialen "Rede" gestaltet wird, oder noch anders: wie der *Autor* (als eine der "Gestalten" des Romans) diese Thematik erlebt und reflektiert. Als erstes weisen auf das schon erwähnte Motiv des "Alterns" und der dadurch bedingten "Erkaltung" hin, ein Motiv, das entweder rein "existentiell" behandelt wird oder in bezug auch auf literarische Angelegenheiten – was für uns natürlich besonders wichtig ist. Denn der Abschied von der "Jugend" wird durchgehend *auch* als Übergang von der "Poesie" zur "Prosa" apostrophiert; in der sowohl "menschlichen", als auch "dichterischen" Entwicklung des Autors, wie sie im Roman mehrmals skizziert wird, steht die "Poesie" für das "Alte", schon Überwundene oder auch Nicht-mehr-Erreichbare, die "Prosa" hingegen für das "Neue", das Jetzige. Sehr bezeichnend übrigens, daß Puschkin ganze zwei Kapitel seines Romans (aus insgesamt acht) mit diesem Motiv der "Erkaltung", des Abschieds von der Jugend beendet, einmal

[13] Nabokov "The chilling word" A.a.O., S.132.

(Kapitel 4) ohne "literarische" Implikationen, ein anderes Mal hingegen (Kapitel 6) mit einem ganz deutlichen "literarischen" Bezug:

Die Jahre neigen sich zur rauhen [*surovoi;* zugleich "rauh" und "streng", auch "hart"] Prosa,
sie jagen den Reim, diesen Wildfang, davon,
und ich – mit einem Seufzer gestehe ich es -
schleppe mich immer träger hinter ihm her. *(VI, 43; S.143).*

Auch die ironische Relativierung von Lenskijs "poetischen" Begeisterungen nimmt sich in dieser Perspektive als eine, teils wehmütige ("mit einem Seufzer"), teils ironische, Abrechnung des Autors mit seiner eigenen Vergangenheit aus; ganz deutlich im zweiten Kapitel:

Er gewann die dichten Haine lieb,
Abgeschiedenheit und Stille,
Nacht, Sterne und Mond,
den Mond, die Himmelsleuchte,
den wir unsere Spaziergänge
an dunkeln Abenden weihten und unsere Tränen,
Trost der heimlichen Qualen ...
Aber heutzutage sehen wir in ihr lediglich
einen Ersatz für die trüben Straßenlaternen. *(II, 22; S.44).*

Was selbstverständlich – und nicht zufällig – mit dem berühmten Spruch Onegins (in bezug auf Olga) korrespondiert:

"Ein rundes, strahlendes Gesicht hat sie
wie dieser dumme Mond
an diesem dummen Himmel." *(III, 56; S. 56).*

In "Onegins Reise" schließlich finden wir eine überaus wichtige Stelle, wo der Gegensatz zwischen dem "Alten" und dem "Neuen", der "Poesie" und "Prosa" *in extenso* behandelt wird. Diese Reise, die den Onegin in den Kaukasus und auf die Krim führt, gibt Puschkin die Gelegenheit, seinen eigenen "Anfang" mit seinem "Jetzt" zu vergleichen; Onegins Reise beschreibend, erinnert er sich an seine eigene Reise auf die Krim in August-September 1820, d.h. zehn Jahre vor der Zeit, auf die die Verfassung der "Onegins Reise" fällt (1830) und drei Jahre vor dieser Reise selbst nach der "inneren" Chronologie des Romans (1823). Seine damalige Begeisterung für die völlig

neue, exotisch-romantische Naturszenerie, die sich ihm zum ersten Mal eröffnete, gibt Anlaß, über die Veränderungen nachzudenken, die seitdem in seinem "Fühlen" und Dichten stattgefunden haben:

[XVII]
Welche Gefühle sich auch damals insgeheim in mir
geregt haben mögen – jetzt gibt es sie nicht mehr:
sie sind vergangen oder haben sich verändert ...
Friede dir, Unrast verflossener Jahre!
Notwendig schienen mir zu jener Zeit
Wüsten, der perlende Saum von Wellen.
und das Rauschen des Meeres und Massen von Felsen,
und das Idealbild des "stolzen Mädchens",
und namenloses Leid ...
Andere Tage, andere Träume;
bescheiden seid ihr geworden,
ihr hochfliegenden Wunschträume meines Frühlings,
und dem Pokal meiner Poesie
habe ich viel Wein beigemischt.

[XVIII]
Nach anderen Bildern verlangt es mich jetzt:
Ich liebe einen sandigen Hang,
zwei Ebereschen vor einer Hütte,
eine Pforte, einen zerbrochenen Zaun,
am Himmel graue Wolken,
vor der Tenne Haufen von Stroh
und unter dem Schatten dichter Weiden einen Teich -
Tummelplatz junger Enten;
die Balalaika habe ich jetzt gern
und das trunkene Stampfen des Trepák
vor der Schwelle einer Schenke.
Mein Ideal ist jetzt – eine Hausfrau,
mein Wunsch – Ruhe und
"ein Topf mit Kohlsuppe, aber mein eigener Herr". *(S. 210-211).*

Daß das alles *zukunftsträchtig* ist, leuchtet ein; die persönliche Entwicklung weist auf die geschichtliche hin. Wichtig aber, daß es für Puschkin *nicht* das letzte Wort ist. Denn plötzlich erleben wir einen Bruch in der *Bewertung* des "Neuen", folglich auch des "Alten".

[XIX]
Neulich, als ich bei regnerischem Wetter

zufällig auf den Viehhof geriet -
pfui, was für prosaische Abgeschmaktheiten [*br'edni* - "Verrücktheiten" oder "Träumereien"],
bunter Kehricht der flämischen Schule!
War ich so, als ich aufblühte? *Usw. (S. 211).*

Wie wir sehen, wird das Neue zwar als *Tatsache* festgestellt, in seinem *Wert* aber, halb ironisch, halb elegisch, angezweifelt und dadurch relativiert. Dieselbe *Korrektur des "Prosaischen" durch das "Poetische"* (diesmal ohne Bezug auf das Motiv des Alterns) finden wir im 5. Kapitel des Romans, wo eine (in der russischen Tradition sehr berühmte) Winterbeschreibung ("Winter! Der Bauer, in Festtagsstimmung, / zieht mit seinem Lastschlitten die erste Spur" *usw.; V, 2; S.101*) plötzlich folgendermaßen unterbrochen wird:

Aber vielleicht interessieren Sie
Bilder solcher Art gar nicht;
all das ist ja gemeine Natur;
viel Raffinement gibt es da nicht. *(V,3; S.102).*

Diesen Bildern der "gemeinen Natur" werden dann Winterbeschreibungen von Puschkins Zeitgenossen und Freunden Fürst Vjazemskij und Evgenij Baratynskij (der nach Puschkin selbst wohl bedeutendste Dichter der Zeit) entgegengesetzt, mit denen zu "konkurrieren" [*borot's'a*; "zu kämpfen"] unser Dichter angeblich nicht die Absicht hat (*ebd.*) Doch durch diesen Hinweis auf völlig andere Stilmöglichkeiten wird die 2. Strophe, mit all ihrer "gemeinen Natur", in ein völlig anderes Licht gerückt. Sehr treffend charakterisiert das L.N.Štilman: "Für sich betrachtet, nimmt sich die zweite Strophe wie eine Widerspiegelung der realen Wirklichkeit aus; wenn man aber nach der Lektüre der nächsten, der dritten Strophe zu ihr zurückkehrt, dann erweist sie sich schon nicht so sehr als eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern vielmehr als Beispiel eines gewissen literarischen Stils, als Resultat der freien und bewußten Wahl des Autors, als Beispiel eines Stils, der anderen Stilen polemisch entgegengesetzt wird."[14]

Diese Zuwendung zur "Prosa" ist mithin nicht etwa als ein "Programm" aufzufassen. Eher haben wir es hier mit einer "Tendenz" zu tun, die zwar registriert, nicht aber proklamiert wird, und die auch dadurch eine Relativierung erfährt, daß sie, erstens, im

[14] Štilman, op. cit., S.331. [Übersetzung mein – AR]

Medium des Verses, also der "Poesie" auftaucht und, zweitens, sich lediglich neben anderen stilistischen Moglicnkeiten behaupten kann. Denn es gibt ja, wie wir schon gesehen gehaben, genug "Poetisches" in *Onegin*, auch und u.a. durchaus "poetische" Winterbeschreibungen[15]; auch in solchen, welche die "gemeine Natur" evozieren sollen, ist, wie schon gesagt, das "Niedrig-Volkstümliche" von dem "Idyllisch-Stilisierten" kaum zu trennen (vgl. oben); "bunter Kehricht der flämischen Schule" erweist sich als ein *bewußt* nach dem Vorbild der flämischen Schule gezeichnetes *Bild*, was sich u.a. in eben dieser zweiten Strophe des 5. Kapitels ganz deutlich sehen läßt (und was die Verfechter einer "realistischen" Interpretation des Romans naturgemäß nicht wahrnehmen wollen):

> Da läuft ein Junge vom Gesinde:
> Auf den Schlitten hat er einen Hofköter[16] gesetzt
> und sich selber in ein Zugpferd verwandelt.
> Dem Schlingel ist schon ein Finger erstarrt.
> Er weiß nicht, ob er lachen oder weinen soll -
> seine Mutter droht ihm dabei aus dem Fenster. *(V,2; S.101-102)*.

Das "Niedrig-Prosaische" wird also als eine Stilmöglichkeit eingeführt – und dem Leser als Stilmöglichkeit bewußt gemacht[17] -, neben anderen Stilmöglichkeiten, und diesen *gleichwertig*[18] – genau wie die nach Lenskijs Tod entworfenen "existentiellen"

---

[15] Vgl die etwas spöttische Bemerkung Nabokovs: "Our poet apparently changed his mind and decided to compete with Baratinski, after all – which was not too difficult " Nabokov, B 2, S 494.

[16] *Žučku;* im Original durch Kursiv hervorgehoben; typischer Rufname eines kleinen Hundes.

[17] Štilman, a.a.O., S.331: "Der niedrige, prosaische Stoff [...] wird mit Unterstreichung, demonstrativ aufgenommen – als eine poetische Neuerung, und diese Aufnahme wird zum Bestandteil des Schaffensprozesses "

[18] So schreibt wiederum L.N.Štilman in seinem aufschlußreichen Artikel (den Begriff "Wirklichkeit" selbstverständlich nicht in unserer Bedeutung gebrauchend): "So werden die "Prosa" und die Romantik aneinander angenähert, auf das gleiche Niveau gestellt. Sie verhalten sich zueinander in "Eugen Onegin" nicht als "Wirklichkeit-Unwirklichkeit", sondern als zwei Stile, zwei poetische Systeme, oder, genauer, als zwei Elemente, deren Kampf miteinander in "Eugen Onegin" dramatisiert wird" A.a.O.,S.332. Wir können nicht umhin zu bemerken, daß diese nur im Westen, obwohl auf Russisch, publizierte Arbeit in einem eindeutigen Widerspruch zu den Ergebnissen der "sowjetischen" Literaturwissenschaft steht und kaum Einfluß auf diese letztere ausgeübt hat (vgl die Kritik dieser Arbeit bei Lotman, *Spezkurs*, a.a.O.,S.411) Das ist nicht verwunderlich: Die "sowjetische" Literaturwissenschaft beharrte bekanntlich, und aus ideologischen Gründen mußte auch beharren, auf der These von *Onegin* als dem Anfang des russischen "Realismus", sogar Ju.Lotman, dessen Analysen wir so viele Einblicke in die Struktur des Romans verdanken, versuchte u.a zu beweisen, daß der bewußt "literarische Charakter" des Werks auf eine paradoxe Weise das "literarische Prinzip" selbst zerstort und zu einer "realistischen Manier", einer "Poesie der Wirklichkeit" führt *(ebd.* und andernorts*)*; eine These, die uns überhaupt nicht einleuchten will

Möglichkeiten einander gleichwertig waren. Auch das "Grotesk-Niedrige", das "Gogolsche" (wenn man so sagen darf) wird, wie wir schon gesehen haben (vgl. voriges Kapitel), mit offen gelegten literarischen Wurzeln eingeführt, also auch als eine Stilmöglichkeit neben anderen.

Man kann also durchaus sagen, daß die "Wirklichkeit" in *Onegin* als ein *literarisches Stilmittel* erprobt wird. Das heißt aber: Wir haben sie hier *in einem reinen Zustand*. Sie offenbart hier ganz deutlich ihren "ideellen Charakter"; als poetischer Stil und poetisches "System" ist sie zugleich eine "Weltauffassung" neben anderen, ihr gleichberechtigten "Weltauffassungen". Sie ist noch nicht selbstverständlich; sie *beherrscht* noch gar nicht das "Weltbild des Romans"; es wird mit ihr bloß experimentiert, wenn nicht gar bloß gespielt. Sie ist da, und zwar als eine dem Autor selbst eigene "Tendenz", aber der Autor identifiziert sich nicht mit ihr. Das Fehlen dieser letzten Identifikation veranschaulicht vielleicht besonders deutlich jene *Grenzlage*, die wir zu bestimmen suchen. Denn dieses ironische Balancieren zwischen verschiedenen "Stilen" (verschiedenen "Weltauffassungen"), dieser fortwährend und konsequent bewahrte *Abstand* zwischen dem Autor und seinen Möglichkeiten, ist in der russischen Literatur absolut *einmalig*. Das, was hier nur noch – halb scherzhaft – *versucht* wird, wird sehr bald und allen Ernstes *durchgeführt* – eigentlich schon bei Gogol und in der "Natürlichen Schule", um so mehr in der "realistischen" Literatur des 19. Jahrhunderts. Dann verdrängt es auch alles andere. Dann wird die "Wirklichkeit" *ausschließlich* und *selbstverständlich*.

In ihrem "reinen Zustand" erscheint sie hier auch als das, was sie primär und ihrem Wesen nach ist, als eine "niedrige", "alltägliche" und "gemeine" Wirklichkeit also; es wird kein Versuch einer "Umwertung" unternommen, keine "Utopie" entworfen. Erst bei Gogol, mit dem Ausschließlich-Werden des Prosaisch-Alltäglich und Niedrig-Dämonischen, wird bezeichnenderweise *auch* das Problem des positiven Gegenpols zu diesem Niedrig-Grotesken erst recht dringend, und zwar eines Gegenpols *nicht* im Sinne eines bloßen "Ideals", auch nicht (wie in *Onegin*) im Sinne einer *stilistischen Alternative*, sondern (echt "modern") im Sinne einer "anderen", "positiven", zugleich "wirklichen" und doch "idealen" "Wirklichkeit", einer "Wirklichkeit", die sich "in Wirklichkeit" natürlich nicht finden ließ, – was bekanntlich zu dem großartigen

Scheitern nicht bloß etwa des zweiten Bandes der "Toten Seelen", sondern, darüber hinaus, des ganzen "Lebensentwurfs" von Gogol führte. Einer solchen Gefahr war Puschkin (noch) nicht ausgesetzt.

Abschließende Bemerkungen

Somit ist die Grenzstellung unserer beiden Romane im wesentlichen umrissen. Sie erweisen sich als Werke, in denen die Grundzüge des modernen Weltbildes schon präsent und wirksam sind, oder anders: als Werke, in denen die grundsätzlichen Themen der Moderne schon ganz deutlich anklingen, zugleich aber als Werke, in denen diese Züge noch nicht selbstverständlich sind und mit Zügen des vor-modernen Weltbildes sich auf jeweils andere Art und Weise, aber in beiden Fällen gleich unzertrennlich verbinden. In beiden Fällen wird dadurch eine "höhere" und, sowohl für die deutsche, als auch für die russische Literatur "einmalige" Einheit erreicht. Am Anfang von zwei langen Romantraditionen stehend, erweisen sich die beiden Romane als solche, die zur jeweiligen Tradition zugleich gehören und (noch) nicht (ganz) gehören.

Dabei erscheinen die *Lehrjahre* auf eine paradoxe Weise zugleich "weniger modern" *und* "moderner" als *Onegin*. "Weniger modern" sind sie selbstverständlich schon deshalb, weil sie ja früher entstanden sind, aber auch deshalb, weil, wie wir gesehen haben, die für die Moderne grundlegende Trennung zwischen "Wirklichkeit" und "Ideal", "Poesie" und "Prosa" – die Trennung, die in *Onegin* gar nicht in Frage gestellt wird und zu den konstituierenden Prinzipien des ganzen Romans gehört -, in den *Lehrjahren* zugleich da und nicht da ist, *als Thema* zwar durchaus vorhanden, in der *Gestaltung* der "Welt" des Romans hingegen – wenigstens seiner "Hauptmasse" – quasi "zurückgenommen" bzw. (noch) nicht (endgültig) vollzogen. Wir glauben zwar nicht, daß Wilhelm, wie Schiller in dem Brief an Goethe vom 3.7.1796 meinte, am Ende des

Romans "in einer schönen Mitte da[steht], gleich weit von der Phantasterei und Philisterhaftigkeit" (HA, S.636); wir glauben aber, daß *der Roman selbst* (in seiner "Hauptmasse", also *nicht* am Ende) *so* dasteht; die in ihm gestaltete Welt ist "gleich weit" von der "Wirklichkeit" *und* dem "Ideal", der "Prosa" *und* der "Poesie"; weder eindeutig "wirklich", noch eindeutig "unwirklich"; "in einer schönen Mitte" zwischen den beiden einander entgegengesetzten Polen des modernen Weltbildes. Zugleich aber erweisen sich die *Lehrjahre* im Vergleich mit *Onegin* als einigermaßen "moderner", indem in ihren letzten zwei Teilen so etwas wie eine "positive Umwertung" der Wirklichkeit vollzogen (oder wenigsten vorweggenommen) und eine "Wirklichkeitsutopie" entworfen wird, die, wie wir es im 1. Teil der Arbeit dargelegt haben, zum Wesen der modernen Wirklichkeit selbst gehört, und die in *Onegin* bezeichnenderweise (noch) fehlt.

Literaturverzeichnis

Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart.* Bd. 4, Leipzig, 1801.

Alexander Sergejewitsch Puschkin. Dargestellt von Dorothea Fetzer, Salzburg, 1984.

Alewyn, Richard, Gestalt als Gehalt: Der Roman des Barock. In: Ders., *Probleme und Gestalten.* F.a.M., 1974, S.117-132.

Alewyn, Richard, *Die Lust an der Angst.* A.a.O., S.307-330.

(Anonym): *Anleitung zur Poesie, Darinnen ihr Ursprung, Wachstum, Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersucht und gezeiget wird.* Breslau, 1725.

Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Bern, 1946.

Bahr, Ehrhard, "Wilhelm Meisters Lehrjahre" als Bildungsroman. In: Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* "Reclam", Stuttgart, 1982.

Baioni, Giuliano, *"Märchen" "Wilhelm Meisters Lehrjahre" – "Hermann und Dorothea". Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik.* „Goethe-Jahrbuch", 92 (1975), S.73-127.

Baratynskij, E.A., *Stichotvorenija. Poemy.* "Nauka", Moskva, 1983.

Barner, Wilfried, Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes Wilhelm Meister. In: *Goethe's Narrative Fiction*, ed. by W.J. Lillyman. Berlin-N.Y., 1983, S.85-109.

Baumgart, Wolfgang, *Wachstum und Idee. Schillers Anteil an Goethes "Wilhelm Meister".* „Zeitschrift für deutsche Philologie", 1951/1952, S.2-22.

Belinskij, V.G., *Izbrannyje sočinenija v trech tomach*, t. 3, Moskva, 1937.

Berger Peter L.und Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit.* F.a.M., 1969.

Berghahn, Kl.L., Von der Naturnachahmung zum Realismus. In: *Realismustheorien*, hrsg. von R.Grimm und J.Hermand. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1975, S.16-30.

Bielschowsky, Alfred, *Goethe*. München, 1913.

Bindschedler, Maria, Die Dichtung um König Artus und seine Ritter. In: M.Bindschedler, *Mittelalter und Moderne. Gesammelte Schriften zur Literatur*. Bern und Stuttgart, 1985.

Blessin, Stefan, *Die radikal-liberale Konzeption von Wilhelm Meisters Lehrjahren*. In: „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 49, 1975, Sonderheft "18. Jahrhundert", S.190-225.

Blumenberg, Hans, "Nachahmung der Natur". Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: H.Blumenberg, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart, 1986.

Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: *Nachahmung und Illusion*. Hrsg. von H.R.Jauß. München, 1964, S.9-27.

S.G.Bočarov, Stilističeskij mir romana ("Evgenij Onegin"). In: Ders., *Poëtika Puškina. Očerki*. Moskva, 1984.

Borcherdt, Hans Heinrich, *Der Roman der Goethezeit*. Urach u. Stuttgart, 1949.

Brinkmann, R. (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt, 1974.

Brion, Marcel, *L'Allemagne romantique. Le voyage initiatique*. Paris, 1978.

Burger, H.O., Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik. In: Ders., *"Dasein heißt eine Rolle spielen." Studien zur deutschen Literaturgeschichte* München, 1963.

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. Dover Publications, Inc., New York, Fourth Edition, 1951.

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen, 1932.

Celan, Paul, *Der Meridian und andere Prosa*. F.a.M., 1988.

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*. Edition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla. Paris, 1990.

Čudakov, A., Struktura personaža u Puškina. In: *Sbornik statej k semidesjatiletiju professora Y.M.Lotmana*. Tartu, 1982, S.191-207.

Cyganenko, G.P., *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Kiev, 1989.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig, 1960.

Dilthey, W., *Das Erlebnis und die Dichtung.* 15. Ausg. Göttingen, 1970.

Doren, A., *Wunschräume und Wunschzeiten.* Leipzig, 1927.

DUDEN. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim u.a., 1995.

Eichendorff, Joseph von, *Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum.* In: J.v.Eichendorff, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. B.8,2, Regensburg, 1965.

Eichner, Hans, *Zur Deutung von "Wilhelm Meisters Lehrjahren".* „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts", 1966, S.165-196.

Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Berlin und Weimar, 1982.

Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka, pod red. N.M.Šanskogo, Moskva, 1973.

Gerhard, Melitta, *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister.* Halle a.d.Saale, 1926.

Gille, Klaus F., *"Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen.* Assen, 1971.

Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Erläuterungen und Dokumente.* Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1982.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke.* Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. München, 1988.

Guardini, Romano, *Das Ende der Neuzeit.* Würzburg, 1950.

Gukovskij, G.A., *Puškin i problemy realističeskogo stilja.* Moskva, 1957.

Habermas, Jürgen, *Kleine Politische Schriften (IV).* F.a.M., 1981.

Habermas, Jürgen, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt.* 2. Aufl., Leipzig, 1992.

Halbach, Kurt Herbert, Zu Begriff und Wesen der Klassik. Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen, 1948. Abgedruckt in: *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen,* hrsg. von H.O.Burger, Darmstadt, 1979, S.1-16.

Harich, Wolfgang, *Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane.* Berlin, 1973.

Hass, Hans-Egon, Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Benno von Wiese (Hrsg.), *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart.* B. 1, Düsseldorf, 1963, S.132-210.

Heine, Heinrich, *Werke in vier Bänden.* F.a.M., 1994.

Hermann, Hans Peter, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740.* Berlin/Zürich, 1970.

Hillebrand, Bruno, *Mensch und Raum im Roman.* München, 1971.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt, 1992

Huizinga, J., *Parerga.* Basel, 1945.

Immermann, Karl, *Briefe.* München, 1978.

Jacobs, Jürgen, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman.* München, 1972.

Jakobson, Roman, Über den Realismus in der Kunst (1921). In.: R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971.* F.a.M., 1979.

Jakobson, Roman, Marginal Notes on Eugene Onegin. In: R. Jakobson, *Puškin and His Sculptural Myth.* The Hague, Paris, 1975.

Janz, Rolf-Peter, Zum sozialen Gehalt der "Lehrjahre". In: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich.* Hrsg. von Helmut Arntzen u.a. Berlin, 1975, S.320-340.

Jauß, Hans Robert, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Ders., *Studien zum Epochenwandel des ästhetischen Moderne.* F.a.M., 1989

Jauß, H.R., Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: H.R.Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation.* F.a.M., 1970

Jauß, H.R., Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: H.R.Jauß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne.* F.a.M., 1989.

Joël, Karl, *Nietzsche und die Romantik.* Jena und Leipzig, 1905.

Kleinstück, Johannes, *Die Erfindung der Realität.* Stuttgart, 1980.

Kleinstück, Johannes, *Wirklichkeit und Realität.* Stuttgart, 1971.

Kleinstück, Johannes, *Mythos und Symbol in englischer Dichtung.* Stuttgart, 1964.

KLUGE. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 23 Aufl., Berlin-NewYork, 1995.

Köhler, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik.* Tübingen, 1970.

Kommerell, Max, Wilhelm Meister. In: Ders., *Essays, Notizen, Poetische Fragmente. Aus dem Nachlaß.* Olten / Freiburg i. Br., 1969.

Krämer. Gabriele, *Artusstoff und Gralsthematik im modernen amerikanischen Roman.* Giessen, 1985.

Lotman, Ju.M., *Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin". Kommentarij. Posobie dlja učitelja.* Izd. vtoroe, Leningrad, 1983.

Lotman, Ju.M., Die künstlerische Struktur von "Eugen Onegin". In: Ders., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur.* Kr./Ts., 1974, S.157-199.

Lotman, Ju.M., K èlvolucii postroenija charakterov v romane "Evgenij Onegin". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, t.3, Moskva-Leningrad, 1960, S.131-173.

Lotman, Ju.M., *Roman v stichach Puškina "Evgenij Onegin". Speckurs. Vvodnye lekcii v izučenie texta.* Tartu, 1975. Abgedruckt in: Ju.M.Lotman. *Puškin.* S-Peterburg, 1995, S.391-462.

Lukács, G., Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. In: Ders., *Werke.* Bd.7, Berlin / Neuwied, 1964.

Mähl, Hans-Joachim, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk von Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen.* Heidelberg, 1965.

Marquard, Odo, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse.* Köln, 1987.

Merežkovskij, Dmitrij, *Puškin.* Zuerst in: *Filosofskie tečenija v russkoj poèsii* / Pod. red. P.Percova, S.-Peterburg, 1896. Abgedruckt in: *Puškin v russkoj filosofskoj kritike. Konec 19 – pervaja polovina 20 vv. Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja, bibliografičeskie spravki R.A. Gal'cevoj.* Moskva, 1990, S. 92-160.

Mann, Thomas, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* F.a.M., 1990.

Mannack, Eberhard, *Raumdarstellung und Realitätsbezug in Goethes epischer Dichtung.* F.a.M., 1972.

Marahrens, Gerwin, *Über die Schicksalskonzeptionen in Goethes "Wilhelm Meister" – Romanen.* „Goethe-Jahrbuch", 1985, S.145-170.

May, Kurt, Weltbild und innere Form der Klassik und Romantik im "Wilhelm Meister" und "Heinrich von Ofterdingen". In: Ders., *Form und Bedeutung.* Stuttgart, 3. Aufl., 1972, S.161-177.

May, Kurt, *"Wilhelm Meisters Lehrjahre", ein Bildungsroman?* „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 31 (1957), S.1-37.

Müller, Günther, *Gestaltung – Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren.* Halle a. d. S., 1948.

Nachahmung und Illusion. Hrsg. von H.R.Jauß. München, 1969.

Nemerov, Howard Stanley, *The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann.* Cambridge, Mass.: Harvard Univ., 1932.

Neumann, Michael, *Roman und Ritus: Wilhelm Meisters Lehrjahre.* F.a.M., 1992.

Novalis, *Werke in zwei Bänden.* Köln, 1996.

Novalis. *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais.* Stuttgart, 1984.

Novalis, *Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen.* "Goldmann Verlag", 1988.

Pikulik, Lothar, *Romantik als Ungenügen an der Normalität.* F.a.M., 1979.

Pospelov, G., "Evgenij Onegin" kak realističeskij roman. In: *Puškin. Sbornik statej.* Moskva, 1941.

Preisendanz, Wolfgang, Das Problem der Realität in der Dichtung. In: Ders., *Wege des Realismus.* München, 1977

Preisendanz, Wolfgang, Voraussetzungen des poetischen Realismus. In: Ders., *Wege des Realismus.* A.a.O..

Puschkin, Alexander, *Eugen Onegin. Ein Roman in Versen.* Übersetzung und Nachwort von Kay Borowsky. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1979.

[Puschkin, Alexander] *Eugene Onegin.* A novel in verse by Alexandr Pushkin. Translated from the russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov, V. 1-4. Routledge & Kegan Paul. London, 1964.

Puškin. A.S., *Polnoe sobrame sočinenij v desjati tomach.* Izdanie četvertoe. "Nauka", Leningrad, 1977-1979.

Rasch, Wolfdietrich, Die klassische Erzählkunst Goethes. In: *Formkräfte der deutschen Dichtung von Barock bis zur Gegenwart.* Göttingen, 1963, S.81-99. Abgedr. in:

Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, hrsg. von H.O.Burger, Darmstadt, 1972, S.391-412.

Ritter, Joachim, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.* Münster, 1963.

Schadewaldt, Wolfgang, *Goethes Begriff der Realität.* „Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft", 1956, S.44-88.

Schelling, F.W., *Philosophie der Kunst.* Darmstadt, 1966.

Schiller, Friedrich, *Werke und Briefe in zwölf Bänden.* Bd. 5 (Dramen IV). "Deutscher Klassiker Verlag", F.a.M., 1996.

Schiller, Friedrich, *Werke und Briefe in zwölf Bänden.* Bd. 8 (Theoretische Schriften). "Deutscher Klassiker Verlag", F.a.M., 1992.

Schings, Hans-Jürgen, Goethes "Wilhelm Meister" und Spinoza. In: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit.* Hrsg. von W.Wittkowski, Tübingen, 1988, S.57-69.

Schumann, Detlev W., *Die Zeit in "Wilhelm Meisters Lehrjahren".* „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts", 1968, S.130-165.

Schlechta, Karl, *Goethes Wilhelm Meister.* F.a.M., 1985.

Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften und Fragmente in sechs Bänden.* Bd.2. München, Paderborn u.a., 1988.

Schlaffer, Hannelore, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos.* Stuttgart, 1977.

Schlaffer, Heinz, *Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen.* „Goethe-Jahrbuch", 95 (1978), S.212-226.

Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte.* Salzburg, 1947.

Slovar' russkogo jazyka 18 veka. Leningrad, 1991.

Sengle, Friedrich, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848.* Stuttgart, 1972.

Steinecke, Hartmut, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen realismus.* Bd. 1-2, Stuttgart, 1975.

Steinecke, Hartmut, "Wilhelm Meister" und die Folgen. Goethes Roman und die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert. In: W. Wittkowski (Hrsg.), *Goethe im Kontext*. Tübingen, 1984, S.89-118.

Steinecke, Hartmut (Hrsg.), *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*. Tübingen, 1984.

Steiner, Jacob, *Sprache und Stilwandel in Goethes "Wilhelm Meister"*. Zürich, 1959.

Štilman, L.N., Problemy literaturnych žanrov i tradicij v "Evgenii Onegine" Puškina. K voprosu perechoda ot romantisma k realizmu. In: *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavicists*. Moscow, September 1958. Mouton & Co, 'S-Gravenhage, 1958.

Tjutčev, F.I., *Stichotvorenija*. Moskva, 1988.

Tschižewskij, Dmitrij, *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd.I. Die Romantik*. München, 1964.

Tschižewskij, Dmitrij, *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd.II. Der Realismus*. München, 1967.

Tynjanov, Ju.N., O kompozicii "Evgenija Onegina". In: Ders., *Poëtika, istorija literatury, kino*. Moskva, 1977.

Tynjanov, Ju.N., *Puškin*. In: Ders., *Puškin i ego sovremenniki*. Moskva, 1968.

Tynjanov, Ju.N., Archaisty i Puškin. In: Ders., *Puškin i ego sovremenniki*, a.a.O.

Vaget, Hans Rudolf, Liebe und Grundeigentum in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Zur Physiognomie des Adels bei Goethe. In: *Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200-1900*. Hrsg. von P.U.Hohendahl und P.M.Lützeler. Stuttgart, 1979, S.137-157.

Valéry, Paul, *Oeuvres*. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. 1-2, Paris, 1957.

Varenne, Jean-Michel, *Le Graal*. Paris, 1986.

Vischer, Friedrich Theodor, *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen*. Bd.6, München, 1923.

Volkonskij, Fürst Sergei, *Byt i bytie*. [Ohne Erscheinungsort], 1924. Reprint: YMCA-Press, Paris, 1978.

Voßkamp, Wilhelm, Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Meisters Wannderjahre*. In: W.Voßkamp (Hrsg.), Utopieforschung. *Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. B.3, Stuttgart, 1982, S.227-249.

Voßkamp, Wilhelm, (Hrsg.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie.* Bd. 1-3, Stuttgart, 1982.

Walter-Schneider, Margret, *Die Kunst des Hintergrunds in "Wilhelm Meisters Lehrjahre".* „Jahrbuch des deutschen Schillergesellschaft", 24, 1980, S.87-101.

Wegner, Michael, Puškin und Goethe – Über den Rang klassischer Dichter. In: M. Wegner, *Erbe und Verpflichtung. Zur internationaler Wirkung der russischen und sowjetischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Jena, 1985.

Wellek, René, Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft. Abgedr. in: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus,* hrsg. von R.Brinkmann. Darmstadt, 1974, S.400-433.

Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne.* Weinheim, 1987.

Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg, 1955.

Zimmermann, Jörg, Zur Geschichte des ästhetischen Naturgefühls. In: Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Das Naturbild des Menschen.* München, 1982, S.118-154.

Žirmunskij, V.M., *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika.* S.-Peterburg, 1914.