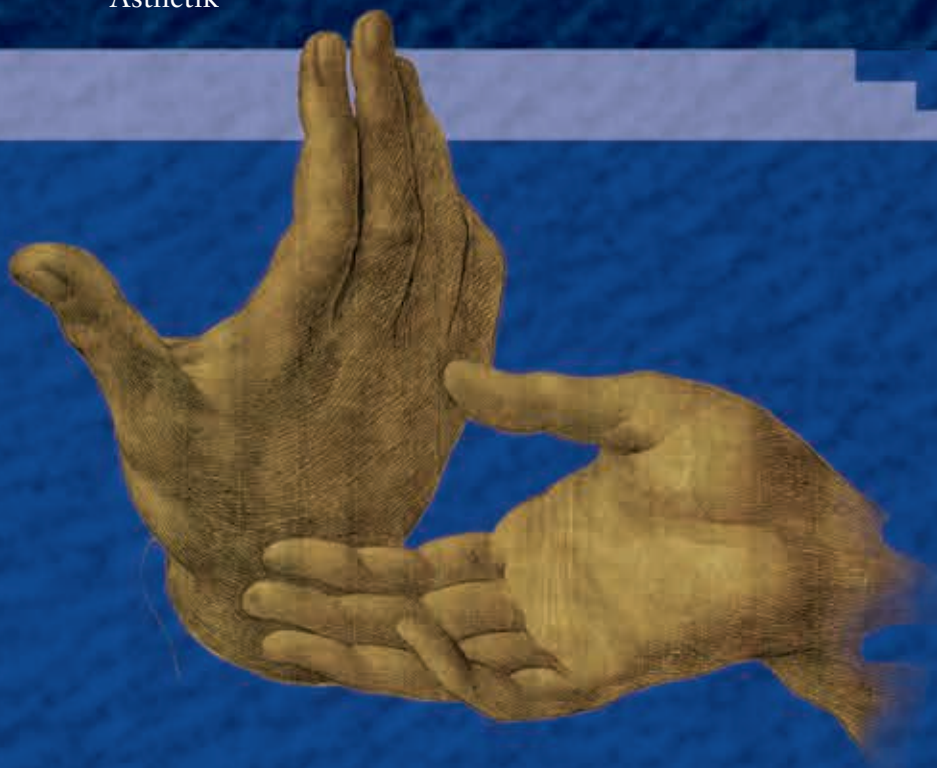


MATTIAS PIRHOLT

Grenz- erfahrungen

Studien
zu Goethes
Ästhetik



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 388



MATTIAS PIRHOLT

Grenz- erfahrungen

Studien
zu Goethes
Ästhetik

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

UMSCHLAGBILD

Andrea Bianchi, gen. il Vespino (nachgew. 1602–1640 in Mailand):
Hände nach Leonardo da Vinci
(Anchiano bei Vinci 1452–1519 Amboise)

ISBN 978-3-8253-6801-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Satz: Textkuss. Werkstatt für Sprache und Struktur, <https://www.textkuss.de>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

Danksagung.....	7
Einführung	9
I Die Teilung des Raumes. Wandlungen der ästhetischen Erfahrung Goethes	19
1 Am Scheideweg.....	22
2 Illusion als Grenzphänomen	31
3 Erzählerisches Talent.....	41
4 Schlussbemerkungen	55
II Sentimentale Gegenstände. Die sentimentalisch-zeitliche Bedeutsamkeit des Symbols.....	57
1 Rezeptionsgeschichtlicher Hintergrund.....	59
2 Symbol als sentimentaler Gegenstand.....	70
3 Die bedeutsame Zeitlichkeit des Symbols.....	82
4 Exkurs über <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	95
5 Zusammenfassung und Ausblick auf das Spätwerk	98
III Am Rande der Kunst. Arabeske, Ornament und die ästhetische Heteronomie der Klassik.....	105
1 Arabesken und Ornamente im 18. Jahrhundert	107
2 Ersparnis der Kunst	111
3 Die Beständigkeit der Arabeske	117
4 Die Arabeske als Vermittler	122
5 Schlussfolgerungen.....	125
IV „Gott segne Kupfer“. Goethes Kunstbeschreibungen im Zeitalter der semitechnischen Reproduzierbarkeit	129
1 Goethe geht ins Museum	129
2 Goethes medientechnologisches Bewusstsein.....	133
3 „Alles alte Bekannte“	145

4	„wie eine gute Übersetzung“	155
5	Ein Auge für Details	165
6	Schlussfolgerungen.....	173
V	„Die unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem Anschauen“.	
	Goethes praktisch-poetische Einbildungskraft.....	177
1	Poetizität und Praxis in den Preisaufgaben für bildende Künstler	178
2	Anschauung und Einbildungskraft in <i>Polygnots Gemälden</i>	197
3	Schlussfolgerungen.....	218
	Schlussbetrachtung	221
	Abbildungen.....	227
	Bibliographie.....	235
1	Siglierte Werkausgaben.....	235
2	Sonstige Primärliteratur.....	235
3	Forschungsliteratur	239
	Personenverzeichnis.....	261
	Werkverzeichnis	265
	Drucknachweise.....	269

Danksagung

Der Löwenanteil dieser Studie ist im Rahmen des vom Schwedischen Wissenschaftsrat (Vetenskapsrådet) geförderten Forschungsprojekts *Goethe's Writings on Aesthetics and the Epistemic Transformations in the Late 18th and Early 19th Century* (Projekt-Nr. 421-2012-589), das zwischen 2013 und 2016 lief, entstanden. Einige Kapitel schließen sich dem vom Riksbankens Jubileumsfond geförderten Projekt *Reassessing the Rise of Aesthetics. Aesthetic Heteronomy from Shaftesbury to Schelling* (Projekt-Nr. P16-0075:1) an, welches ich zusammen mit Karl Axelsson und Camilla Flodin durchführe. Die ersten Studien habe ich gemeinsam mit Andreas Hjort Møller (Aarhus) veröffentlicht, und unsere Zusammenarbeit behalte ich in bester Erinnerung. Er hat danach großzügig mehrere Kapitel gelesen und kommentiert. Teile des Buches entstanden während eines Aufenthalts als Matariki Fellow am Deutschen Seminar an der Universität Tübingen, wo Frauke Berndt, die damalige Direktorin des Seminars (heute in Zürich), meine großzügige Gastgeberin war. Dort diskutierte ich mein Projekt auch mit Stephan Kammer (München) und Thorsten Carstensen (Indianapolis), die bereitwillig ihre großen Kenntnisse deutscher Literatur mit mir teilten. Ferner danke ich Liisa Steinby (Turku) und Hans Ruin (Södertörn), die mehrere Kapitel des Buches gelesen und kommentiert haben. Petra Thore (Uppsala) hat mir mit sprachlichen Korrekturen ausgeholfen. Ulrike Bischof von der Klassik Stiftung Weimar danke ich für die Bereitstellung der Briefe Noehdens an Goethe. Ich bin auch meinen Kolleginnen und Kollegen an der Universität Södertörn in Stockholm sehr dankbar. Meine Frau, Petra Johansson Pirholt, ist nicht nur eine geduldige Gesprächspartnerin gewesen, sondern hat auch für die existenziellen Bedingungen meiner Arbeit gesorgt.

Das Buch ist meinen Töchtern, Dora und Siri, gewidmet.

Finström, Ålandinseln im März 2018
Mattias Pirholt

Einführung

Dieses Buch beschäftigt sich mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung, mit deren Historizität und fundamentalem Grenzwesen im Werk Johann Wolfgang Goethes. Es ist aber nicht primär eine ästhetisch-theoretische, sondern eine literatur- und kulturgeschichtliche Studie, die vor allem einen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes des Dichturfürsten leisten möchte. Nichtsdestoweniger zielen die folgenden Kapitel zugleich darauf, die Begriffsgeschichte der ästhetischen Erfahrung im Weiteren zu untersuchen. Denn Goethe und seine Zeit sind eng mit der *Geschichte* der ästhetischen Erfahrung verknüpft, und eine sorgfältige Studie der *Geschichtlichkeit* dieser Erfahrung könnte zu einem besseren Verständnis der Entstehung und Entwicklung der Ästhetik in der Moderne beitragen. Eine Untersuchung dieser Art wendet sich also gegen ein statisches, nicht-historisches Verständnis der Erfahrung und sucht deren Wandlungen ins Visier zu nehmen. Infolgedessen werden die immer dissozierenden Grenzen des Ästhetischen aufgesucht, um dadurch die Wandelbarkeit des ästhetischen Diskurses zu veranschaulichen.

Indem Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960) die Aufgabe in Angriff nimmt, die hermeneutische Erfahrung zu definieren, bemerkt er anfänglich, dass die Erfahrung „zu den unaufgeklärtesten Begriffen gehört, die wir besitzen“.¹ Seine Auseinandersetzung mit dem Erfahrungsbegriff zielt zuletzt darauf, das wirkungsgeschichtliche Bewusstsein in den Griff zu bekommen. Diese für die hermeneutische Phänomenologie wesentliche Form von Bewusstsein hat, so die vorläufige Definition, „die Struktur der *Erfahrung*“.² Die bisherige Philosophie hat aber, fährt Gadamer fort, die grundsätzliche Geschichtlichkeit der Erfahrung übersehen:

¹ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen 1990, S. 352.

² Ebd., Hervorhebung im Original.

In der Tat ist es der Mangel der bisherigen Theorie der Erfahrung, der gerade auch Dilthey einschließt, daß sie ganz auf die Wissenschaft hin orientiert ist und deshalb die *innere Geschichtlichkeit der Erfahrung* nicht beachtet. Es ist das Ziel der Wissenschaft, Erfahrung so zu objektivieren, daß ihr keinerlei geschichtliches Moment mehr anhaftet.³

Im Gegensatz zum Erfahrungsbegriff der Naturwissenschaft, die durch wiederholbare Experimente ihre Objektivität gewährleistet und die in der historisch-kritischen Methode ihr geisteswissenschaftliches Gegenstück findet, ist das hermeneutische Pendant grundsätzlich geschichtlich definiert. Es ist immer offen für neue Erfahrungen, die „ihrem Wesen nach auf ständige Bestätigung angewiesen“ sind und die „daher notwendigerweise selbst eine andere [werden], wenn die Bestätigung ausbleibt“.⁴ Diese fortschreitende Wandlung des Horizontes des Verstehens, die vom fortlaufenden Prozess der Erfahrung verursacht wird, nennt Gadamer bekanntlich *Horizontverschmelzung*.⁵ Wilhelm Dilthey spricht seinerseits in seinem *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910) von *Horizontenerweiterung*.⁶ Obwohl die beiden Begriffe nicht ganz synonym sind,⁷ verweisen sie gleichermaßen auf das historisch-dialektische Wesen des Verstehens, weil selbst der Akt des Verstehens unvermeidlich den Horizont verändert. Um etwas zu verstehen – dieses muss selbstverständlich fremd sein, sonst ist der Akt des Verstehens nicht erforderlich –, müssen wir den Horizont unseres

³ Ebd., Hervorhebung des Verfassers.

⁴ Ebd., S. 357. Dementsprechend spricht Peter Szondi von „der fortwährenden Konfrontation mit dem Text“ als Grundprinzip der literarischen Hermeneutik. Peter Szondi: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, in: *Schriften I*, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a. M. 1978, S. 261-412, hier S. 265.

⁵ Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 380.

⁶ Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von Bernhard Groethuysen, Leipzig 1927, S. 141, 152.

⁷ Zu den Unterschieden zwischen Diltheys und Gadamers Begriffen vgl. John Wrae Stanley, Jr.: *Die gebrochene Tradition. Zur Genese der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamers*, Würzburg 2005, S. 106.

Wissens erweitern und auf lange Sicht sogar umgestalten, indem eine neue Episteme erscheint.

Unzweideutig hat Gadamers hermeneutische Auslegung des Begriffs der Erfahrung dessen geschichtliche Implikationen erörtert. Denn wenn die Erfahrung die Grenzen ihres Verständnisses aufsucht, um sich zu erweitern oder sich mit dem Horizont des Anderen zu verschmelzen, verändert sich offensichtlich die Erfahrung inhaltlich, und sie muss infolgedessen historisch interpretiert werden: „Zum wirklichen Verstehen gehört [...], die Begriffe einer historischen Vergangenheit so wiederzugewinnen, daß sie zugleich unser eigenes Begreifen mit erhalten.“⁸ Fernerhin ist die wirkungsgeschichtliche Reflexion, das heißt die Erhellung der hermeneutischen Situation, „nicht vollendbar“.⁹ Demzufolge ist auch die Struktur der Erfahrung Wandlungen unterworfen. Die historischen Veränderungen der verstehenden Erfahrung sollen also nicht nur im inhaltlichen Sinne dargelegt werden, sondern auch im strukturellen. Denn es scheint plausibel zu vermuten, dass die Erweiterung des Horizonts des Verstehens – beziehungsweise die Verschmelzung gegenüberstehender Horizonte – die Struktur der Erfahrung beeinflusst.

Auf diese Art Strukturveränderung hat Reinhart Kosellecks in seinen begriffsgeschichtlichen Auseinandersetzungen mit den historischen Kategorien *Erfahrung* und *Erwartung* hingewiesen. In der Tat sind diese zwei miteinander eng verknüpften Kategorien geeignet, „geschichtliche Zeit zu thematisieren“ und demzufolge die geschichtliche Dialektik der Erfahrung und der Erwartung selbst bloßzulegen.¹⁰ Nach Kosellecks vorläufiger Definition der beiden Begriffe ist die Erfahrung „gegenwärtige Vergangenheit, deren Ereignisse einverleibt worden sind und erinnert werden können“, wohingegen die Erwartung „vergegenwärtige Zukunft“ ist, die „auf das Noch-Nicht, auf das nicht Erfahrene, auf das nur Erschließbare“ zielt.¹¹ Eine wesentliche Differenz zwischen dem Erfahrungsraum und dem Erwartungshorizont bildet ein Merkmal der

⁸ Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 380.

⁹ Ebd., S. 307.

¹⁰ Reinhart Koselleck: ‚*Erfahrungsraum*‘ und ‚*Erwartungshorizont*‘ – zwei historische Kategorien, in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeit*, Frankfurt a. M. ⁸2013, S. 349-375, hier S. 353.

¹¹ Ebd., S. 354 f.

geschichtlichen Zeit überhaupt, denn die zwei Kategorien „verweisen auf die Zeitlichkeit des Menschen und damit, wenn man so will metahistorisch, auf die Zeitlichkeit der Geschichte“. ¹² Vor allem während der sogenannten Sattelzeit (ca. 1750-1850), die den Beginn der Neuzeit bildet, die aber nicht, so Helge Jordheim, „eine historische Epoche im traditionellen Sinne ist, sondern eine Erfahrung von Gegenwart, angesiedelt zwischen Vergangenheit und Zukunft“, ¹³ hat sich diese Differenz merkbar vergrößert. Wegen der radikalen Verzeitlichung des Fortschritts, ¹⁴ die zugleich den Erwartungshorizont und den Erfahrungsraum verändert und die „die Erwartung immer mehr von allen bis dahin gemachten Erfahrungen“ entfernt, lässt sich die Neuzeit „als eine neue Zeit begreifen“: ¹⁵

Neu war, daß sich jetzt die in die Zukunft erstreckenden Erwartungen von dem ablösten, was alle bisherigen Erfahrung geboten hatten. Und was an neuen Erfahrungen seit der Landnahme in Übersee und seit der Entfaltung von Wissenschaft und Technik hinzukam, das reichte nicht mehr hin, um künftige Erwartungen daraus abzuleiten. Der Erfahrungs-

¹² Ebd., S. 354.

¹³ Helge Jordheim: „Unzählbare viele Zeiten“. *Die Sattelzeit im Spiegel der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, in: *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks*, hg. von Hans Joas und Peter Vogt, Frankfurt a. M. 2011, S. 449-480, hier S. 455. Vgl. auch Reinhart Koselleck: ‚Neuzeit‘. *Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe*, in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeit*, Frankfurt a. M. ⁸2013, S. 300-348; ders.: *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, Poetik und Hermeneutik, Bd. 12, hg. von Reinhart Koselleck und Reinhart Herzog, München 1987, S. 269-282. Ferner zum Begriff der Sattelzeit vgl. auch Ernst Müller und Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Frankfurt a. M. 2016, S. 281 ff.

¹⁴ Zum Thema Verzeitlichung vgl. Reinhart Koselleck: *Die Verzeitlichung der Begriffe*, in: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a. M. 2010, S. 77-85, bzw. ders.: *Die Verzeitlichung der Utopie*, in: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2003, S. 131-149.

¹⁵ Koselleck: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘, S. 359.

raum wurde seitdem nicht mehr durch den Erwartungshorizont umschlossen, die Grenzen des Erfahrungsraumes und der Horizont der Erwartung traten auseinander.¹⁶

Die Wandlungen des Erfahrungsraums und des Erwartungshorizonts beeinflussen einander wechselseitig. Die Horizontverschmelzung – oder Horizonterweiterung, um Diltheys Begriff zu verwenden – verändert den Erfahrungsraum und umgekehrt. Demzufolge müssen Erfahrungen und Erwartungen sowie auch deren dialektische Wechselbeziehungen historisch begriffen werden. Sie müssen vor dem Hintergrund ihrer geschichtlichen Verortung interpretiert werden. Es ist allerdings fragwürdig, ob diese geschichtliche Verortung überhaupt genau rekonstruierbar sei. Eine begriffsgeschichtliche Verfahrensweise soll aber einen Annäherungswert bieten.

Diese geschichtliche Verortung der Struktur der Erfahrung scheint aber nicht die Debatte über die ästhetische Erfahrung beeinflusst zu haben. Der traditionsübergreifenden Auseinandersetzung mit der ästhetischen Erfahrung, die unter anderen die analytische Philosophie, die hermeneutische Phänomenologie und den Pragmatismus miteinander verbindet,¹⁷ fehlt es aber an diesem historischen Verständnis des Erfahrungsbegriffs als solchen. Die philosophischen Konfrontationen mit jenem Begriff nehmen sich vor, eine kontextunabhängige, überzeitliche Definition der ästhetischen Erfahrung zu formulieren. Weder die analytische Philosophie, noch die Phänomenologie, noch der Pragmatismus bietet aber eine Erklärung der Historizität der Erfahrung, insbesondere der ästhetischen Erfahrung. Sie gehen ausnahmslos von einem moder-

¹⁶ Ebd., S. 364.

¹⁷ Ich bediene mich dieser einflussreichen Arbeiten: Monroe C. Beardsley: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis/Cambridge ²1981, S. 527 ff.; John Dewey: *Art as Experience*, in: *The Later Works, 1925-1953*, Bd. 10, hg. von Jo Ann Boydston, Carbondale 2008, S. 42 ff.; Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1967. Erscheinungen neueren Datums zu diesem Thema sind u. a. Richard Shusterman: *The End of Aesthetic Experience*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997), S. 29-41, und Noël Carroll: *Art and the Domain of the Aesthetic*, in: *British Journal of Aesthetics* 40 (2000), S. 191-208.

nen, quasi postromantischen Vorverstehen des Wesens der schönen Kunst und der Erfahrung davon aus. Deshalb übersehen sie die geschichtliche Kontextabhängigkeit ihres Gegenstandes, der offensichtlich von sozialen, erzieherischen, ökonomischen, wissenschaftlichen, technischen, medialen (und weiteren) Faktoren abhängt.

Man muss stattdessen das Augenmerk auf die Literaturwissenschaft richten, um einen Versuch zu finden, die Geschichtlichkeit der ästhetischen Erfahrung in den Griff zu bekommen. Hans Robert Jauß umfassende Studie *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982), die leider wenige Nachfolger gefunden hat,¹⁸ setzt sich schlechthin daran, „[d]ie Erscheinungsformen der ästhetischen Erfahrung“ zu untersuchen.¹⁹ Als rezeptives, kommunikatives und produktives Verhalten stellt die ästhetische Erfahrung immer etwas neues, fremdes und schwellenartiges dar, das zugleich tief in der Vergangenheit und dem Akt der Wiedererkennung verwurzelt ist. Die „eigentümliche Zeitlichkeit“ der rezeptiven Seite der Erfahrung, der *Aisthesis*, „läßt ‚neu sehen‘“ aber zugleich „Vergangenes oder Verdrängtes wiedererkennen“.²⁰ Indem sie „die verlorene Zeit“ bewahrt, greift sie auch „vor auf zukünftige Erfahrung und öffnet damit den Spielraum möglichen Handelns“.²¹ Kommunikativ gesehen, als soziale *Katharsis*, ermöglicht die ästhetische Erfahrung „sowohl die eigentümliche Rollendistanz des Zuschauers als auch die spielerische Identifikation mit dem, was er sein soll oder gerne sein möchte“.²² Das produktive Vermögen des Menschen, die

¹⁸ Die Veröffentlichung des Buches 1982 fiel mit der Aufdeckung der SS-Vergangenheit Jauß' zusammen, die bis zu seinem Tod 1997 hinaus immer intensiver diskutiert wurde, vor allem in den USA. Jauß und seine Arbeit kamen in Verruf, und diese Tatsache, nicht zuletzt seine Verharmlosung der Waffen-SS und ungläubwürdige Erklärung des Nicht-Wissens des Naziverbrechens, hat wahrscheinlich die Rezeption der Studie beschädigt. Zur sogenannten „Sache Jauß“ vgl. Jens Westemeier: *Hans Robert Jauß. Jugend, Krieg und Internierung*, Konstanz 2016, S. 227-266.

¹⁹ Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 31.

²⁰ Ebd., S. 39 f.

²¹ Ebd., S. 40.

²² Ebd.

Poiesis, setzt sich mit „Erfahrung der Grenze und des Widerstands“ auseinander.²³ Vor dem Durchbruch der Autonomieästhetik wurde „die Natur als Grenze und ideale Norm erfahren, die der Künstler nicht erschöpfen“ könne.²⁴ Nach der Erfindung der ästhetischen Autonomie wird „die Erneuerung der Wahrnehmung“, die die Dichter der Moderne ausüben, „mit dem Wiedererkennen verdrängter Erfahrung“ vermittelt.²⁵ Mit den drei Dimensionen der ästhetischen Erfahrung, *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis*, werden wir uns in der Schlussbetrachtung weiter beschäftigen.

Der Kern der umfassenden Auslegung der Erscheinungsformen der ästhetischen Erfahrung, die hier nur in groben Zügen umrissen werden konnte, fasst Jauß in den folgenden Zeilen zusammen, die in der Tat an Kosellecks Interpretation der Dialektik zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont erinnert:

Ästhetische Erfahrung ist gleichermaßen im utopischen Vorschein wie im rückschauenden Wiedererkennen wirksam. Sie vollendet die unvollkommene Welt nicht allein im Entwerfen zukünftiger, sondern auch im Bewahren vergangener Erfahrung, die ohne die Leuchtkraft der sie verklärenden und zum Monument steigernden Dichtung und Kunst am Weg der Menschheit verloren zurückbliebe.²⁶

Ähnlich wie Koselleck, der die geschichtliche Zeit mit der Dialektik zwischen rückschauendem Erfahrungsraum und vorausblickendem Erwartungshorizont verbindet, versteht Jauß die ästhetische Erfahrung als eine gegenseitige dialektische Beziehung zwischen Wiedererkennen und Vorschein, die die ästhetische Erfahrung in Bewegung bringt. Deshalb muss die rezeptive, kommunikative und produktive Erfahrung der Kunst immer historisch verortet werden, um den geschichtlichen Prozess der ästhetischen Erfahrung in den Griff zu bekommen.

*

²³ Ebd., S. 41.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 43.

²⁶ Ebd., S. 39.

Die folgenden Kapitel nehmen sich also vor, mithilfe der Werke Goethes, die vor allem aus der Epoche der Weimarer Klassik stammen, die Geschichtlichkeit der ästhetischen Erfahrung zu veranschaulichen. Sie werden die Grenzbereiche jener Erfahrung thematisieren, um deren Bildung und Wandlungen darzulegen. Der Begriff *Grenze* soll sowohl wortwörtlich als auch metaphorisch verstanden werden: Er bezeichnet die konkrete Grenze eines Kunstwerkes, zum Beispiel eine umrahmende Arabeske, sowie die theoretische Grenze des ästhetischen Diskurses der Zeit. Jedenfalls stellt er die Beweglichkeit und Erweiterung der Gemarkung dar.

Das erste Kapitel setzt sich mit der poetischen Thematisierung des Ursprungs der ästhetischen Erfahrung in Goethes Schriften auseinander. Hier wird die Entstehung dieser Erfahrung als eine Teilung des Raumes interpretiert. Das Ästhetische materialisiert sich als eine räumliche Falte oder eine Schwelle, die die bürgerliche Lebenswelt des Alltags von der Sonderwelt der Kunst trennt. Die ursprüngliche ästhetische Erfahrung erscheint als eine Passage zwischen diesen beiden getrennten Welten. In den täuschend ähnlichen Darstellungen derselben Erfahrung in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Dichtung und Wahrheit* wird diese Passage bei genauerer Betrachtung unterschiedlich vorgestellt. Während das Ästhetische im unvollendeten Theaterroman, der *Theatralischen Sendung*, als eine Möglichkeit für den Protagonisten dargestellt wird, in die Welt der Kunst einzutreten, wird es in den *Lehrjahren* letztendlich für eine Illusion gehalten. In *Dichtung und Wahrheit* veranlasst die Erfahrung die Entdeckung des erzählerischen Talents des autobiographischen Protagonisten. Die Darstellung der ursprünglichen ästhetischen Erfahrung wandelt sich mit einem Wort im Laufe des Werkes.

Der Symbolbegriff, mit dem sich Goethe fortlaufend seit Ende der 1790er Jahre beschäftigte, ist auch tief im Alltag verwurzelt. Die detaillierte Analyse des Briefes an Schiller vom 17. und 18. August 1797, die im zweiten Kapitel vorgenommen wird, soll zeigen, dass Goethes ursprüngliche Auseinandersetzung nicht ein transzendental gegründetes Zeichen betrifft, das als den Zusammenfall des Sinnlichen und des Unsinnlichen beziehungsweise des Besonderen und des Allgemeinen interpretiert werden sollte. Vielmehr ist das Symbol ein zeitlich gedachtes Zeichen, dessen Grundstruktur in Schillers Theorie des Sentimentalischen zu finden ist. Auch Goethes spätere Beschäftigung mit dem Sym-

bol setzt diese zeitlich-sentimentalische Verschiebung des Zeichens voraus, die letztendlich die Annahme der ästhetischen Autonomie in Frage stellt: Die ästhetische Autonomie setzt eine Autarkie voraus, der Goethes Symbolbegriff freilich nicht entspricht, der vielmehr als heteronom, räumlich dezentriert und zeitlich verschoben begriffen werden muss.

Wenn das Symbol zur Hauptströmung des ästhetischen Diskurses der Moderne gehört, machen Arabesken und Ornamente wortwörtlich Randphänomene der Ästhetik aus. Goethes lebenslange Auseinandersetzung mit jenen Begriffen aber verweist auf die zentrale geschichtliche und ästhetische Rolle dieser Art Zierrate, die – das werden wir im dritten Kapitel sehen – die Rezeption von Kunst anderer Zeiten und anderer Kulturen, ja von Kunst überhaupt, ermöglichen. Als qualitative (ästhetische) und quantitative (ökonomische) Ersparnis heben Arabesken und Ornamente „Kunst im höhern Sinne“ hervor, und als dauerhafte Spuren einer ursprünglichen aber heute verlorenen Situation ästhetischer Rezeption überbrücken sie die Kluft zwischen Epochen und Kulturen. Nicht die Absonderung der Kunst von der Welt, sondern gerade die Verbindung oder vielmehr die Wiedereingliederung der Kunst mit der Welt, ist also das Thema, mit dem sich das neoklassizistische Denken Goethes beschäftigt.

Auf dem Rande der Ästhetik befinden sich auch verschiedene Formen von Reproduktionen: Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien, Gipsabgüsse und so weiter. Für die ästhetische Bildung Goethes und seiner Zeit waren sie unvermeidlich und machten für sie tatsächlich die Hauptquelle der ästhetischen Erfahrungen bildender Kunst aus. Im vierten Kapitel wird die Funktion dieser geringeren und oft nicht beachteten Kunstformen für den Goethe'schen Blick untersucht. Die Auseinandersetzung mit Reproduktionen von unterschiedlicher Qualität hat Goethe für das Erlebnis vorbereitet, das er vor allem während seiner italienischen Reise machte. Als er 1786 in Italien ankam waren diese Werke ihm also schon bekannt, und als er später, nach der Rückkehr nach Weimar, eine umfassende Sammlung von Reproduktionen errichtete, wurde der Horizont der ästhetischen Erfahrung erweitert. Die Reproduktionen ordnen sich also in eine Reihe von Darstellungen ein, in der das Original nur ein Glied unter anderen ausmacht. Zusammen mit verschiedenen Reproduktionen zeigt das Original auf die gegenständliche

und produktive Idee des Werkes, die durch Vergleich von verschiedenen Darstellungen desselben Bildes sichtbar wird.

Das letzte Kapitel richtet das Augenmerk auf Goethes misslungene Versuche, durch die Preisaufgaben für bildende Künstler beziehungsweise die Beschreibungen verschollener antiker Kunstwerke Künstler und Publikum seiner Zeit in eine klassizistische Richtung zu drehen. Das Unternehmen wurde aber von der Aporie der Antike und der Moderne untergraben, die mit den Kennworten *Anschauung* beziehungsweise *Einbildungskraft* bezeichnet werden. Denn zwar erlaubt der Zustand der Moderne, der von der sentimentalischen poetischen Freiheit der Einbildungskraft gekennzeichnet ist, den aber Goethe zugleich mit Hilfe der antiken Kunstwerke zu reformieren versucht, dass die Antike in Reihen von rekonstruktiven Manifestationen wiederbelebt wird. Diese sollen eine „unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem Anschauen“ befriedigen; eine Begierde, die sich aber im modernen Zustand nicht befriedigen lässt, weil sie durch immer neue Darstellungen und deren Rezeption die Grenzen der ästhetischen Erfahrung verschiebt.

I Die Teilung des Raumes. Wandlungen der ästhetischen Erfahrung Goethes

Man könnte wohl sagen, dass ein Autor immer wieder zum Tatort, zum Ursprung seines Schaffens zurückkehrt. Bei jeder Rückkehr hat der Tatort sich jedoch ein bisschen verändert, und der Ursprung eines Werks scheint immer wieder etwas anders zu sein. Jede Darstellung der ursprünglichen Erfahrung, der das Werk entspringt, ist also nie dieselbe und wird durch jede Wiederholung verändert. Wiederholen heißt die Erneuerung und Veränderung dessen, das immer das gleiche bleibt. Wenn wir uns die Frage des Ursprungs eines Werks näher ansehen, handelt es sich jedoch nicht um Chronologie, um einen feststellbaren Zeitpunkt der Vergangenheit in der Biographie des Autors. Vielmehr könnte der im Werk diachron wirkende Ursprung ein Platz oder vielleicht ein Chronotopos sein,¹ indem er, dem Wiederholungszwang gleich, einen stets wiederkehrenden Reflexionspunkt ausmacht, der das ganze Schreiben prägt. Es geht also um ein stets präsent Moment, eine Simultanität des Werks, die einen literarischen Raum schafft, einen Raum, der sich zugleich vor dem Werk befindet und zusammen mit diesem Werk entsteht.

Demnach ist diese Erfahrung dezidiert eine *ästhetische Erfahrung*, die dennoch das Werk in Richtung Leben transzendiert. Wo das Leben ins Werk übergeht, bleibt gewiss eine offene, vielleicht sogar unlösbare

¹ Vgl. Michail M. Bachtin: *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*, in: *Speech Genres and Other Late Essays*, aus dem Russischen von Vern W. McGee, hg. von Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin, TX 1986, S. 10-59, hier S. 42, und Liisa Steinby: „Hier oder nirgend ist Amerika!“. *Raum als Zeit-Raum der menschlichen Tätigkeit in Goethes Romanen*, in: „Darum ist die Welt so groß“. *Raum, Platz und Geographie im Werk Goethes*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 326, hg. von Mattias Pirholt und Andreas Hjort Møller, Heidelberg 2014, S. 177-201.

Frage, aber klar ist, dass Leben und Werk sich unaufhörlich kreuzen, um neue Ausdrücke der literarischen Erfahrung zu generieren. Diese analytische Unzertrennlichkeit vom Leben und Werk bedeutet also nicht, dass die beiden durch die literarische Erfahrung miteinander identifiziert werden können. Im Gegenteil bildet die ästhetische Erfahrung, so Maurice Blanchot in *L'Espace littéraire* (1955),² eine Tathandlung, die die ursprüngliche Differenz vom Leben und Werk herstellt. Das Werk entsteht dann als eine Trennung der Welt des Schreibens von der des Lebens, und diese Trennung wird in der Erfahrung realisiert. Das poetische Werk ist also nichts anders als das Ergebnis dieser Differenzerfahrung, weil es das Werk oder das Produkt der menschlichen Tätigkeit und nicht Natur, nicht Leben ist. Jedoch trägt das Schreiben Spuren der ursprünglichen Trennung in sich, weil es sich gegen den Hintergrund des Obskuren und gegen den Abgrund des Wirklichen abzeichnet. Das Werk deutet auf eine „existence neutre, nulle, sans limits“ hin,³ die mit dem Tod einen Vertrag schließt:

C'est en ce sens qu'il y a aux environs de l'art un pacte noué avec la mort, avec la répétition et avec l'échec. Le recommencement, la répétition, la fatalité du retour, tout ce à quoi font allusion les expériences où le sentiment d'étrangetés s'allie au déjà vu, où l'irrémissible prend la forme d'une répétition sans fin, où le même est donné dans le vertige du dédoublement, où nous ne pouvons pas connaître mais reconnaître, tout cela fait allusion à cette erreur initiale qui peut s'exprimer sous cette forme: ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être, c'est précisément l'impossibilité d'être une première fois.⁴

Der immer wiederholte Ursprung, der also die Möglichkeit eines Ursprungs verleugnet, macht eine Art Urszene aus, die stets durcharbeitet werden muss und wohin das Werk zwangsmäßig und unaufhörlich zurückkommt. Diese Urszene, die Blanchot die literarische Erfahrung

² Blanchot spricht tatsächlich von einer *literarischen*, nicht einer *ästhetischen*, Erfahrung.

³ Maurice Blanchot: *L'Espace littéraire*, Collection Folio/Essais, Bd. 89, Paris 2007, S. 326.

⁴ Ebd., S. 326 f., Hervorhebung im Original.

nennt und die Leben und Werk trennt, ist der ästhetische Raum, der sich zwischen Leben und Werk einordnet.

Goethe selbst hat in seinem Werk großmütig genug dem Leser den Ursprung seines Werks und dessen räumliches Wesen übergeben. Nicht nur einmal, sondern unaufhörlich kehrt er, dem Täter gleich, zum ästhetischen Tatort zurück. In seiner autobiographischen Lebensbilanz, *Dichtung und Wahrheit* (1811-1830), stellt er dar, wie er an das Dichten gekommen ist. Die Vorgeschichte der autobiographischen Darstellung streckt sich tief in die Lebensgeschichte des Autors, bis zum ersten Weimarer Aufenthalt oder sogar noch tiefer, bis zu den frühen 70er Jahren, dem Zeitalter des Sturm und Drang, als er in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* (vermutlich zwischen 1777 und 1786 geschrieben, erst 1911 veröffentlicht)⁵ angefangen hat, sich zum ersten Mal mit der Figur Wilhelm Meister zu beschäftigen. Etwa 20 Jahre nach den frühesten Aufzeichnungen des Meister-Romans und etwa 15 Jahre vor der Veröffentlichung des ersten Bandes der Autobiographie, entsteht der Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), in dem wir noch eine Darstellung der Urszene finden. Wie früher, in der *Theatralischen Sendung*, und später, in *Dichtung und Wahrheit*, ist die literarische Erfahrung in den *Lehrjahren* mit der Erfahrung einer ästhetischen Räumlichkeit verbunden, die sich am deutlichsten im Puppentheater und Theaterspielen zeigt. Die drei Darstellungen scheinen auf den ersten Blick mehr oder weniger identisch oder mindestens nicht widersprüchlich zu sein, aber bei näherem Blick zeichnen sich viele nicht übersehbare Differenzen ab, die offenbaren, dass sie Ergebnisse verschiedener Phasen des ästhetischen Denkens Goethes sind.

Die Dialektik der Wandlung und Kontinuität, die die Wiederholung der literarischen Erfahrung kennzeichnet, erlaubt uns, ein zentrales Problem in der Goetheforschung mit neuem Blick zu betrachten, nämlich das der Wandlung und Kontinuität seines ästhetischen Denkens. Die Sichtweise ist mit einem Wort eine Antwort auf die verbreitete Auffassung in der Forschung, dass Goethe sich nicht- oder sogar anti-systema-

⁵ Hans Berendt behauptet, dass Goethe schon in den frühen 70er Jahren, vor der Entstehung des *Werthers*, angefangen hatte, sich mit dem Stoff des *Meister-Romans* zu beschäftigen. Hans Berendt: *Goethes „Wilhelm Meister“*. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte, Dortmund 1911, S. 12 ff.

tisch mit der Ästhetik beschäftigt hat.⁶ Zwar hat er keine zusammenhängende ästhetische Theorie verfasst, und er hat sich ganz gewiss vom damaligen exzessiven Theoretisieren abgewendet. Die ursprüngliche ästhetische Erfahrung, der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens, wird dagegen immer neu und immer anders dargestellt. Wenn wir im Folgenden die Wiederholung der Erfahrung durch das Werk verfolgen, entdecken wir zugleich, dass die Erfahrung sich ständig verändert, denn das Wesen der Wiederholung des Ursprungs ist dessen Wandelbarkeit. Der Ursprung ist immer neu.

1 Am Scheideweg

Wilhelm Meisters theatralische Sendung endet – wenn wir uns also erlauben, den überlieferten Text als den mehr oder weniger vollendeten ersten Teil des unvollendeten Romans zu verstehen⁷ – mit einem wohlbekanntem Topos aus der Geschichte der Kunst und Literatur: dem Scheideweg, der den Protagonisten vor eine lebenswichtige, meistens irreversible Entscheidung stellt,⁸ der aber in Wilhelms Fall im Rückblick

⁶ Vgl. u. a. Erik Forssman: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst, Bd. 24, Freiburg i. Br. 2005, S. 11; Matthijs Jolles: *Goethes Kunstanschauung*, Bern 1957, S. 5 f.; Waltraud Naumann-Beyer: *Ästhetik*, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/1, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart/Weimar 1998, S. 8-13, hier S. 8 f.; Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81, Tübingen 2001, S. 10 ff.

⁷ Über die Entstehungsgeschichte des *Urmeister*, vgl. MA 2.2, S. 802 ff. und FA I, 9, S. 1133 ff. Die in diesem Buch verwendeten Siglen sind in der Bibliographie (S. 235) aufgelistet. – Zum Thema des Ursprungs der *Meister*-Romane gehört auch die Frage, ob Goethe die *Theatralische Sendung* ernsthaft oder ironisch konzipiert hat. Vgl. Hans Reiss: „*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*“ – *Ernst oder Ironie?*, in: *Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien*, Würzburg 1993, S. 12-37.

⁸ Zum Topos des Scheidewegs vgl. Erwin Panofsky: *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Studien der Bibliothek War-

betrachtet wird: „Da steh ich nun, sagte er zu sich selbst, nicht am Scheidewege sondern am Ziele, und wage nicht den letzten Schritt zu tun, wage nicht es zu ergreifen.“⁹ Bevor das Romanfragment geendet hat, haben Wilhelms Freunde – Aurelia, Philine und Serlo – ihn überzeugt, den Schritt endlich zu unternehmen:

Ja dann, versetzte Wilhelm. Aurelia faßte seine noch verbundene Rechte, mit einer bescheiden wahren Freude, Philinen ergriff die Linke, und indem sie sich herunter neigte, und zugleich schnell die Hand nach ihren Lippen führte, drückte sie einen lebhaften Kuß darauf dem er nicht wehren konnte, Serlo umarmte ihn froh, und treuherzig. Er konnte ihnen nichts wiedergeben, denn er stand wie betäubt in ihrer Mitte, und fiel ohngeachtet ihrer Gegenwart in ein stilles Nachsinnen.¹⁰

Wilhelm hat tatsächlich den Scheideweg eben passiert und ist schon am Ziel, das als eine „Mitte“ beschrieben wird, die in einem gewissen Grade als ungeteilt verstanden werden soll, das heißt die Mitte als die ausgleichende Versöhnung von Gegensätzen. Er hat sich schon eindeutig und ohne viel Federlesen für den Weg der Schauspielkunst entschieden. Er verzichtet auf das bürgerliche Leben und tritt sofort in die Welt der Kunst ein. Doch können wir nicht beurteilen, zu welchen Ergebnissen diese Entscheidung führt oder ob er dabei erfolgreich ist – das wäre vermutlich das Thema der folgenden sechs Bücher gewesen, die Goethe nach einem später verschollenen Plan des ganzen Werks geplant hatte.¹¹ Wir können nur feststellen, dass der Bereich des Ästhetischen von dem des Nicht-Ästhetischen abgesondert worden ist. Im Rahmen der *Theatralischen Sendung* bleiben also die abgesonderten Welten des Ästhetischen und des Nicht-Ästhetischen dem Leser verschlossen und werden nie dargestellt. Die Erzählung lässt uns nur die Teilung als eine zukünftige Möglichkeit – eher als eine Realität – spüren.

Wenn das Ende der ursprünglichen Version des *Meister*-Romans uns

burg, Bd. 18, Leipzig 1930.

⁹ FA I, 9, S. 352 (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*).

¹⁰ Ebd., S. 354.

¹¹ Vgl. Wulf Köpke: *Nachwort*, in: Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, hg. von Wulf Köpke, Stuttgart 1986, S. 365-387, hier S. 365.

mit dem Ziel des Weges Wilhelms versorgt – notabene einem nur angedeuteten Ziel – können wir das, was dem Ziel vorangeht, also praktisch den ganzen Roman, als eine Art Scheideweg bezeichnen. Auf die Teilung des Scheidewegs in einem ästhetischen und einem bürgerlichen Zweig sind wir aber seit dem ersten Buch des Romans vorbereitet worden, als Wilhelm schon in den ersten Kapiteln die *neue Welt* des Ästhetischen (und der Liebe!) entdeckt hat, nämlich in der Form des Theaters.

Wilhelms früheste Erfahrungen mit der Welt der Kunst finden bekanntlich im Puppentheater statt. Von Wilhelms Großmutter initiiert und von seinem Vater unterstützt, wird im Haus des jungen Wilhelms ein Puppenspiel vorgestellt. Für diesen Zweck hat man die Passage zwischen zwei Zimmern gesperrt:

[D]er Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt, ein grüner Teppich der über einem Tisch herabhing bedeckte fest abgeschlossen den untern Teil der Öffnung, von da auf baute sich ein Portal in die Höhe das mit einem mystischen Vorhang verschlossen war, und was von da auf die Türe noch zu hoch sein mogte bedeckte ein Stück dunkelgrünes Zeug, und beschloß das Ganze.¹²

Diese Verwandlung der bürgerlichen Wohnzimmer in eine mystische Welt der Kunst, die den jungen Wilhelm verzaubert, ist nur vorübergehend, und das Zuhause kehrt bald wieder zur Normalität zurück:

Den andern Tag war eben alles wieder verschwunden, der mystische Schleier war aufgehoben, man ging durch diese Türe wieder frei aus einer Stube in die andre, aus der Abends vorher so viel Abenteuer geleuchtet hatten.¹³

Die ursprüngliche ästhetische Erfahrung Wilhelms macht eine veritable Teilung des Raumes aus. Die Passage zwischen den beiden Zimmern wird durch einen „mystischen Vorhang“, dem Schleier der Isis in Sais gleich, abgesperrt und wird in einen ästhetischen Bereich verwandelt. Anders aber als der Schleier der Göttin, befindet sich die Wahrheit des Ästhetischen nicht hinter dem Vorhang, wo sich in der Tat nur ein ande-

¹² FA I, 9, S. 14 (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*).

¹³ Ebd., S. 16.

res Zimmer des bürgerlichen Zuhauses befindet. Vielmehr wird das Ästhetische mit dem Portal selbst, der sich zwischen den beiden Zimmern befindet, identifiziert. „[D]er mystische Schleier war aufgehoben“, und dahinter finden wir nur eine ganz alltägliche Stube. Dass es hinter dem Schleier einen anderen Bereich gäbe, „aus der Abends vorher so viel Abenteuer geleuchtet hatten“, ist einfach eine Illusion. Stattdessen bildet der Bereich des Ästhetischen eine Falte, die in den dreidimensionalen Raum eingreift und die Gilles Deleuze in seinem berühmten Buch über Leibniz und den Barock als eine komplexe Form der unendlichen Selbstbeziehung bezeichnet.¹⁴ Das Ästhetische in der *Theatralischen Sendung* macht mit einem Wort den Schnitt im Nicht-Ästhetischen aus, durch den das Nicht-Ästhetische in Verbindung mit dem Ästhetischen und umgekehrt gesetzt wird.

Nach der Vorführung, die den Raum teilte, wird dessen Einheitlichkeit wiederhergestellt, aber für Wilhelm ist es wie „eine verlorne Liebe“.¹⁵ Bald aber wird ihm die Gelegenheit gegeben bei der Aufführung eines Puppentheaters behilflich zu sein. Er wird sozusagen eingeladen, in die Welt des Ästhetischen einzutreten:

Mit zitternder Freude trat er mit herein und erblickte auf beiden Seiten des Gestells die herabhängenden Puppen, in der Ordnung wie sie auftreten sollten, er betrachtete sie sorgfältig, stieg auf den Tritt der ihn über das Theater erhob, daß er über seiner kleinen Welt schwebte, er sahe nicht ohne Ehrfurcht zwischen die Bretter hinunter, weil noch die Erinnerung welch herrliche Wirkung es von außen tue, und das Gefühl, in welche Geheimnisse er eingeweiht sei, ihn umfaßte. Sie machten einen Versuch und es ging trefflich.¹⁶

Als Wilhelm anfängt, sich am Puppentheater zu beteiligen, tritt er in einen ästhetischen Raum, in eine „kleine[] Welt“ hinein, worüber der Junge, dem Schöpfer der Genesis gleich, erhaben schwebt. Er erinnert

¹⁴ Gilles Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris 1988. Vgl. auch Jacques Derrida: *La Double séance*, in: *La Dissémination*, Points essais, Bd. 265, Paris 2006, S. 215-347, hier S. 316: „Le pli (se) plie: son sens s’espace d’une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie.“

¹⁵ FA I, 9, S. 16 (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*).

¹⁶ Ebd., S. 22.

sich an die „herrliche Wirkung“, die diese ästhetische Welt „von außen“ tut und die die Trennung der Welt des Theaters von der bürgerlichen Welt hervorhebt. Der Schritt in den ästhetischen Bereich ist einer der Einweihung in die Geheimnisse einer fremden Welt. Den Zauber der ästhetischen Welt hat Wilhelm schon beim ersten Erlebnis des Puppentheaters gespürt, nicht zuletzt wegen der Teilung des Raumes in einen versteckten ästhetischen und in einen öffentlichen bürgerlichen Bereich.¹⁷

Dass aber die zwei Pfade des Scheidewegs noch miteinander verbunden sind, zeigt uns Wilhelms zweiter theatralischer Versuch, bei welchem die Grenze zwischen den beiden Bereichen, dem ästhetischen und dem bürgerlichen, übertreten wird:

Den andern Tag da eine Gesellschaft Kinder geladen war, desgleichen, außer daß Wilhelm in dem Feuer der Aktion seinen Jonathan fallen ließ, und er genötigt war mit der Hand hinunter zu greifen und ihn zu holen, daß denn die Illusion sehr unterbrach, ein großes Gelächter verursachte und ihn unsäglich kränkte.¹⁸

Die Illusion der kleinen Welt, die oben tatsächlich wegen ihrer „herrliche[n] Wirkung“ gelobt wurde, liegt also der bürgerlichen Welt so dicht an, dass ein Schweben zwischen Ästhetik und Wirklichkeit ermöglicht wird. Obwohl sie eine „kleine[] Welt“ für sich ausmacht und von der bürgerlichen Welt getrennt ist, bleibt die Grenze zwischen den beiden Welten überschreitbar – die ästhetische ist ja genau diese Grenze, wie wir schon gesehen haben. Die Hand des Puppenspielers erscheint nämlich im ästhetischen Raum des Theaters als ein nicht-ästhetisches Phänomen, das die Grenze, das heißt die Bühne des Puppentheaters, überschreitet und das das Grenzwesen des Ästhetischen offenbart. Das Kunstwerk, in diesem Fall der konkrete Theaterraum, scheint also ein

¹⁷ Man erinnert sich an Habermas berühmte Unterscheidung von repräsentativer bzw. bürgerlicher Öffentlichkeit, eine Unterscheidung, die tatsächlich von Goethes Roman ausgeht. Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied ⁵1971, S. 25 ff.

¹⁸ FA I, 9, S. 22 f. (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*).

Grenzphänomen zu sein, das im Grenzbereich zwischen dem Ästhetischen und dem Nicht-Ästhetischen verweilt.

Bald aber wendet sich Wilhelms Neigung dem konventionellen Theater zu, wo aber die kränkende Erfahrung wiederholt wird. Wie im Puppentheater rührt die Kränkung vom Bruch der theatralischen Illusion her. Wilhelms anspruchsvolle Inszenierung des *Befreiten Jerusalem* von Tasso wird ein vollständiger Misserfolg, weil er und seine Kameraden, mit denen er das Stück gemeinsam zu spielen beabsichtigt, sich nur für die materiellen Voraussetzungen – Kostüme, Dekore und Requisiten – interessiert haben. Als sie das Stück für die Kinder der Nachbarschaft geben wollen, sehen sie plötzlich ein, dass sie völlig vergessen haben, den Text des Stücks zu lernen. Wilhelm aber, der die ganze Geschichte memoriert hat, spricht nicht nur alle Repliken des von ihm selbst bearbeiteten Texts aus, sondern auch die erzählenden Passagen der ursprünglichen Version des Epos; Passagen also, die überhaupt nicht zum (vorpischen) Theater gehören. Noch einmal wird der unfreiwillige Illusionsbruch mit dem Lachen des Publikums erwidert: „[S]o mußte er eben unter großem Gelächter seiner Zuschauer wieder abziehen, ein Unfall, der ihn tiefer als mache folgende Leiden in der Seele kränkte.“¹⁹

Der Theaterraum macht also eine fast mühelos überschreitbare Grenze aus, die zwar verschiedene, aber im engen Sinne nicht ungleiche Lebensformen, die bürgerliche und die künstlerische, getrennt hält.²⁰ Wilhelms Rückzug von der Bühne, den wir gerade geschildert haben, hebt diese Grenzwesenheit des theatralischen Raumes hervor. Folglich wird der theatralische Raum immer wieder vom bürgerlichen okkupiert, da

¹⁹ Ebd., S. 28.

²⁰ Über die *Lehrjahre* schreibt dagegen Dieter Borchmeyer: „Diese, ein Leben nach dem Herzen, nicht nach vorgefaßtem Plan findet Wilhelm im Umkreis der Schauspielgesellschaft, die ganz und gar nicht nach stabilen wirtschaftlichen Grundsätzen organisiert ist, deren Mitglieder von der Hand in den Mund leben.“ Dieter Borchmeyer: *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977, S. 23. Vgl. auch die Kritik an dieser Analyse in Matthias Pirholt: *Metamimesis. Imitation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre and Early German Romanticism*, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, Rochester, NY 2012, S. 54.