

Albrecht Koschorke

Identifikation und Ironie

Zur Zeitform des Erzählens in Goethes *Wilhelm Meister*

I

Zu den schlichten, aber folgenreichen Grundelementen der Narratologie zählt die Tatsache, dass Erzählen in aller Regel eine retrospektive Tätigkeit ist. Als Gesamtkomposition ist die Erzählung von ihrem Ende her mitbedingt, auch wenn der Ausgang der Geschichte ›dem Leser‹ (und sogar ›dem Erzähler‹) wie dem Helden vorerst verborgen bleibt.¹ Erzählen wie Lesen finden also in einer doppelten Zeitordnung statt: »Wer narrative Texte liest«, so stellen Matias Martinez und Michael Scheffel diesen Sachverhalt dar, »tut etwas scheinbar Paradoxes, denn er nimmt das dargestellte Geschehen zugleich als offen und gegenwärtig und als abgeschlossen und vergangen auf. Vergangen erscheint das Geschehen, insofern es von Anfang an als abgeschlossenes Ganzes aufgefaßt und im Präteritum erzählt wird, als chronologische Gestalt, in welcher bereits der Anfang sinnhaft auf das Ende bezogen ist.«² Doch dieser Charakter der Erzählung als »abgeschlossenes Ganzes« wird erst nach Beendigung der Lektüre offenbar. Im Prozess der Lektüre selbst erfährt der Leser die erzählte Handlung als offen und indeterminiert. Darin liegt eine notwendige Voraussetzung für Verständnis und Mitempfinden: »Weil narrative Texte Darstellungen menschlicher Handlungen sind, müssen wir als Leser den offenen Möglichkeitshorizont der Protagonisten rekonstruieren, um ihre Handlungen als Handlungen überhaupt verstehen zu können.«³

Die Regeln der erzählerischen Aufmerksamkeitsführung verlangen, dass der Leser – und das gilt sogar bei wiederholter Lektüre – sein potenzielles Wissen vom Fortgang und Abschluss der Handlung ausblendet und sein Bewusstsein mit dem Bewusstsein des Helden synchronisiert. Er muss die

¹ Der Einfachheit halber werden hier die (eigentlich obsoleten) Kategorien ›des‹ Erzählers und Lesers weiterverwendet, obwohl es sich natürlich nicht – oder nur in bestimmten Fällen – um kohärente, individuelle, personenförmige, maskuline Figuren handelt.

² Matias Martinez/Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München ⁶2005, S. 119.

³ Ebd., S. 121.

Abgeschlossenheit des ihm vorliegenden Textes, die sinnhafte Bezogenheit der Zeitelemente aufeinander, die innere Stasis der Komposition zumindest phasenweise aus dem Bewusstsein verlieren, wenn er sich erfolgreich in die Lage und den Sinnhorizont seines Helden hineinversetzen und womöglich zu einem gewissen Grad an Identifikation mit ihm gelangen will. Die Progression der Handlung als Serie unbestimmt-offener Momente wird fortwährend von vor- und rückläufigen Bezügen durchkreuzt und durch ihre Einbettung in eine vollendete Textgestalt letztlich aufgehoben, aber dieser Sachverhalt darf das Bewusstsein des Rezipienten nicht dominieren. Wenn nach Käte Hamburgers Beobachtung »die epische Fiktion [...] der einzige erkenntnistheoretische Ort« ist, »wo von dritten Personen nicht oder nicht nur als Objekten, sondern auch als Subjekten gesprochen, d.h. die Subjektivität einer dritten Person *als* einer dritten dargestellt werden kann«⁴, wenn überhaupt, wie Monika Fludernik geltend macht, Bewusstseinsdarstellung durch Fiktionalität und Fiktionalität durch Bewusstseinsdarstellung bedingt sind⁵, dann hängt diese anthropologische Leistung des Erzählens auf der Seite des Rezipienten von der Fähigkeit ab, in ständigem Wechsel auf zwei verschiedenen zeitlichen Ebenen zu operieren. Er muss zwischen der limitierten Zeitwelt der Akteure und der freien Zeitorganisation des Erzählens selbst hin- und herspringen können. Martinez und Scheffel nennen dies die »doppelte epistemische Struktur narrativer Texte zwischen Agenten- und Erzählerperspektive«: »Erzähltexte vereinigen [...] zwei verschiedene epistemische Perspektiven, die lebensweltlich-praktische der Protagonisten und die analytisch-retrospektive des Erzählers. Einen narrativen Text zu verstehen bedeutet für den Leser, beide Perspektiven wahrzunehmen.«⁶ (Abb. 1)

Was die Erzählinstanz betrifft, so ergeben sich aus dieser doppelten zeitlichen Ordnung beträchtliche Freiheits- und Gestaltungsspielräume. Das gilt insbesondere, wenn die Erzählung die mentale Entwicklung des Helden in den Mittelpunkt rückt. Dann ist es nicht nur eine Frage der externen oder internen Fokalisierung, in welchem Maß dem Leser Teilhabe am Innenleben des Helden gestattet ist. Mindestens ebenso wichtig scheint zu sein, wie sich der Erzähler *zeitlich* im Verhältnis zum Helden positioniert. Die Verwendung des epischen Präteritums macht den Erzähler (und mit ihm den impliziten Leser, dessen Sichtweise vom Erzähler gelenkt wird) »älter« als seinen Helden in der jeweiligen Situation. Ob und wie sich die Subjektivität des Helden

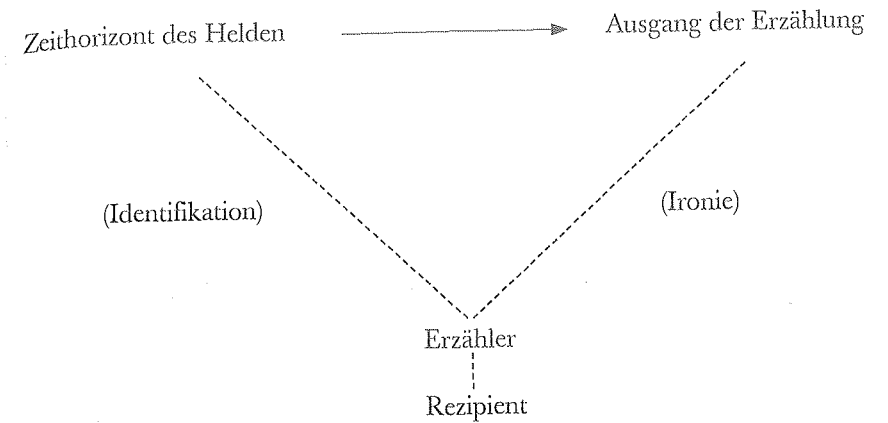


Abb. 1: Zeitliche Organisation fiktionaler Erzählungen

im Erzählprozess aufschließt, hängt davon ab, wie dieser Altersabstand modelliert wird. Hier bietet sich ein großes und sogar innerhalb desselben Textes variabel handhabbares Spektrum von Möglichkeiten. Die zeitliche Distanz kann durch Innensicht weitestgehend vermindert werden; das wäre der Pol einer bis zu vollkommener Identifikation steigerbaren Empathie. Sie lässt sich aber auch hervorkehren und als Medium von Fremdbeobachtung verwenden, indem er die subjektive Entwicklung des Romanhelden über seinen jeweiligen Bewusstseinshorizont hinaus gleichsam einer Revision von ihrem Ende her unterzieht – sei es das Ende der besseren Einsicht oder ein tragischer Tod. Diese zweite Option versetzt Erzähler und Leser in ein Verhältnis der Nichtübereinstimmung mit dem Helden, das man als objektive Ironie bezeichnen kann.

Es sind also der Verzug zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit und die Art, wie der Erzähler davon Gebrauch macht, die über den Grad von Distanznahme bzw. Annäherung an den Helden entscheiden. Das macht es zu einer zentralen Frage, an welcher Zeitstelle, ob in der Gegenwart oder Zukunft der erzählten Handlung, der Erzähler den impliziten Leser platziert. Ist dieser Moment Teil der Geschichte oder liegt er außerhalb von ihr? Lässt der Erzähler uns die fiktive Wirklichkeit mit den Augen des Helden auf seiner jeweiligen Entwicklungsstufe erleben, oder sucht er aus der Rückschau des größeren Alters heraus mit dem Leser eine Art Übereinkunft, die auf Kosten des Helden geht? Mit anderen Worten: Welche zeitliche Organisation des Erzählens liegt der Alternative von Identifizierung und Ironie zugrunde?

⁴ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart² 1968, S. 115.

⁵ Monika Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006, S. 73.

⁶ Martinez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 122.

II

Ein besonders lohnendes Studienobjekt ist in diesem Zusammenhang der deutsche Bildungsroman, dessen Programm bekanntlich darin besteht, Subjektwerdung als einen Prozess des Zu-Sich-Selbst-Kommens darzustellen. Konkret heißt dies, dass die Geschichte eines jungen Mannes erzählt wird, der durch eine Reihe von Gefährdungen und Prüfungen geht, um schließlich seinen Ort als Erwachsener in der Gesellschaft zu finden. Das biografische »Normalschema« des Bildungsromans lässt sich mit van Gennep und Victor Turner als ein *rite de passage* beschreiben, der in der Regel von einer Ausgangsfamilie über eine liminale Phase, die den Charakter einer Adoleszenzkrise trägt, zur Gründung einer neuen Familie und damit zum Abschluss der Krisenzeit führt. In das Modell des erfolgreichen Familienbildungsromans ist also ein Generationenwechsel mit eingeschlossen. Zumindest ist dies bei dem eigentlichen Prototypen der Gattung, Goethes *Wilhelm Meister*, der Fall.⁷ Nimmt man das Schema in einem plakativen (allerdings *realiter* niemals vollständig eingelösten) Sinn, so führt es von einem Zustand der Defizienz zur Vollendung. Umso interessanter ist es zu beobachten, wo sich in diesem Gefälle der Erzähler postiert und welche Stelle er dem impliziten Leser zuweist, dessen Perspektive ja durch die Erzählperspektive vorbestimmt wird.

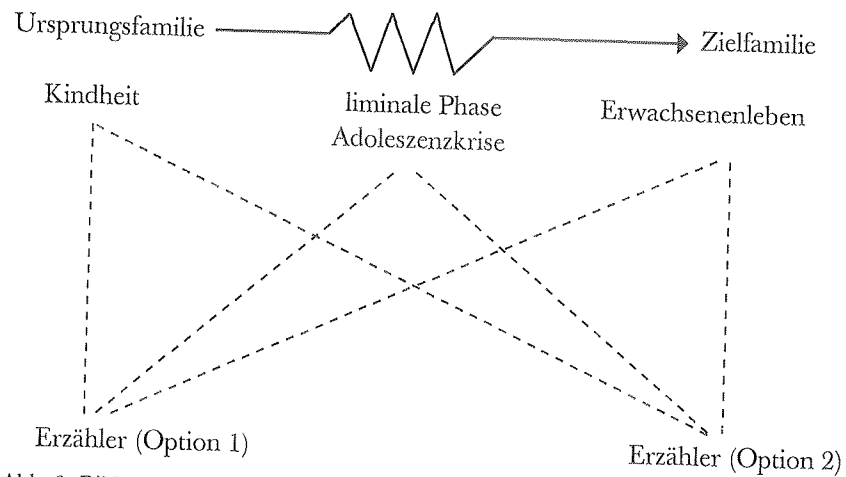


Abb. 2: Bildungsroman als *rite de passage*

⁷ Vgl. hierzu und zum Folgenden meinen Aufsatz »Paare, Dritte, Arrangeure. Zur narrativen Arithmetik in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*« (noch unveröffentlicht).

Um dies am Beispiel der ersten unglücklichen Liebe des jungen Wilhelm etwas näher zu erläutern, bietet es sich an, die *Theatralische Sendung* als Vorstufe zu den *Lehrjahren* heranzuziehen. Vorauszuschicken ist, dass man beide Romanfassungen als Experimentalanordnungen betrachten kann, in denen Dreieckskonstellationen durchgespielt werden.⁸ Das betrifft zum einen die familiäre Ausgangskonstellation, von der wir allerdings nur in der *Theatralischen Sendung* erfahren. In die Ehe zwischen Benedikt Meister und seiner Frau hat sich ein Dritter hineingemengt, ein – wie der auktoriale Erzähler durchaus parteiisch vermerkt – »abgeschmackter Mensch«, der die Neigung von Wilhelms Mutter auf sich zieht und ein mühsam unter Kontrolle gehaltenes häusliches Zerwürfnis zwischen den Eltern hervorruft.⁹ Diese *unwillkommene* Triangulierung ist dafür verantwortlich, dass eine andere, für die Entwicklung des Helden eigentlich notwendige Triangulierung, nämlich im Beziehungsdreieck Vater-Mutter-Kind, misslingt. Dies mag die (in den *Lehrjahren* unerwähnt bleibende) psychodynamische Grundlage dafür bilden, dass vom kindlichen Puppenspiel angefangen alle Theaterstücke, die Wilhelms Werdegang begleiten und spiegeln, um das Thema der politischen bzw. erotischen Konkurrenz zwischen jüngeren und älteren Männern kreisen. Sowohl der seelische Reifungsprozess des Helden als auch sein Mannbarwerden in erotischer Hinsicht stehen unter dem Vorzeichen solch krisenhafter Beziehungstriaden.

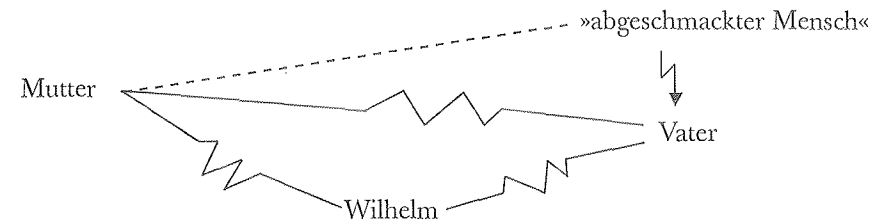


Abb. 3: Familiäre Anfangskonstellation in der *Theatralischen Sendung*

⁸ Genaueres dazu im oben genannten Aufsatz.

⁹ »Es ist mir leid, daß ich es sagen muß, indes ist es wahr; daß diese Frau, die von ihrem Manne fünf Kinder hatte, zwei Söhne, und drei Töchter, wovon Wilhelm der älteste war, noch in ihren ältern Jahren eine Leidenschaft für einen abgeschmackten Menschen kriegte, die ihr Mann gewahr wurde, nicht ausstehen konnte, und worüber Nachlässigkeit, Verdruß, und Hader sich in den Haushalt einschlich [...]« (Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 2.2, München/Wien 1987, 3. Kap., S. 14)

Damit ist ein weiterer Schauplatz von Figurationen des Dritten genannt: das Theater. Auf der Bühne spielt Wilhelm das Drama der Triangulierung in wechselnden Handlungen durch. Doch nicht nur wegen der Bühnenstoffe ist das Theater für diesen Gesichtspunkt relevant. Schon die ersten Kapitel der *Theatralischen Sendung* bieten reiches Material in Bezug auf das Motiv der Bühne als Schwelle oder, allgemeiner formuliert, als Ort des Dritten. Nicht umsonst ist das Puppentheater, das die Kinder am Heiligen Abend erfreuen soll, über einer dadurch unpassierbar gewordenen Türschwelle errichtet; nicht umsonst wird Wilhelms Versuchen, hinter diese Schwelle zu spähen und schließlich hinter ihr auch agieren zu dürfen, eine so breite anekdotische Aufmerksamkeit eingeräumt. Der kleine Junge »wünschte zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein«¹⁰; Er will das Unmögliche, nämlich sowohl den Genuss der Illusionierung als auch die Beherrschung des illusionistischen Apparats; er wünscht sich also eine Art All-Position auf beiden Seiten der ästhetischen Unterscheidung, die durch die Bühne gestiftet wird. Einen solchen bevorzugten Ort zugleich vor und hinter dem Vorhang wird Wilhelm auch als späterer Theaterhabitué und Liebhaber einer Schauspielerin einnehmen, ohne daraus einen Gewinn an Erkenntnis zu ziehen. Denn letztlich sieht er nicht mehr, sondern weniger als die gewöhnlichen Theaterbesucher, weil er sich noch von der Kehrseite der Bühnenillusion illusionieren lässt.¹¹ Vermag er auch als Arrangeur, Spielleiter, Kenner, Liebhaber hinter die Kulissen zu schauen, – er bleibt doch blind, in der Rolle eines schwärmerischen Zuschauers befangen, den *beides*, die Welt vor und hinter der Bühne, mit Zauber schlägt.

¹⁰ Ebd., 4. Kap., S. 15.

¹¹ »Aus dem Parterre konnte er ihren Anblick fast gar nicht mehr aushalten, es saß ihm gleich an der Kehle. Er machte sich aufs Theater, hinter die Wände. Die perspektivische Magie war weg, aber der Zauber der Liebe blieb. Stundenlang konnte er am schmierigen Lichtwagen stehn, sich den Qualm der Unschlittlampen an die Nase gehen lassen, nach ihr hinausblicken, an einem Blick von ihr erzittern und in dem Balken und Latten Gerippe sich ein Paradies fühlen. Die ausgestopfte Lämmgen, Wasserfälle von Zindel, die pappene Rosenstöcke, und die einseitigen Strohütten rührten in ihm die lieblichsten Bilder, die er je in Dichtern von Schäferwelt gelesen hatte, sogar die hagere, langmäßige, weitbrüstige Tänzerinnen waren ihm nicht immer zu wider, weil sie auf einem Brette mit seiner Einzigen stunden. Und so ist es gewiß, daß Liebe, die selbst Rosen, und Myrtenwäldgen, und Mondschein erst beleben muß, auch Hobelspane und Papierschnitzeln beleben kann.« (Ebd., 16. Kap., S. 39f.)

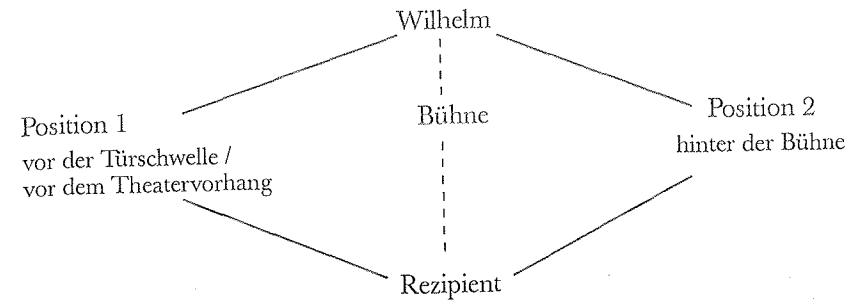


Abb. 4: Theater

Dass wir dies wissen und dass wir als Leser *sehen*, inwieweit der Held trotz seiner Schwellenarrangements *blind* agiert, haben wir einer dritten Dreierkonstellation zu danken, die nun die Ebene der Handlung endgültig verlässt: der Triade nämlich von Erzähler, Leser und Held. Goethes Erzähler weiß mehr als sein Held, er ist, entwicklungslogisch gedacht, »weiter« als jener, und er teilt dieses Besserwissen mit der Leserschaft. Zuweilen individualisiert er sich zu einem auktorialen Erzähler, der in der Ich-Form persönliche Einschätzungen abgibt, die allerdings meist den Charakter allgemeiner psychologischer Maximen tragen. Aber auch wenn er als personaler Erzähler agiert, der sich häufig (keineswegs durchgängig) der Perspektive und Erlebnisweise Wilhelms anbequemt, verfügt er doch über das klassische Merkmal der Allwissenheit, und das setzt ihn zu dem beschränkten Wissen seines Helden in ein *ironisches* Verhältnis. Die berühmte Ironie des Goethe'schen Erzählers hat den Effekt, dass sie auch uns zu *ironischen Lesern* macht. Wir sind durch die Erzählerkommentare erst über die Kindlichkeit, später die schwärmerische Blindheit des heranwachsenden Helden erhaben; wir kennen die Verhältnisse, in die er sich begibt, besser als er; wir begleiten ihn auf seinem Weg, der durch viele Fehler und Irrtümer hindurch endlich auf die vom Text selbst eingenommene Reflexionsstufe führt. *Für uns* ist dieser Roman also, wenn diese Beschreibung zutrifft, kein Entwicklungsroman, weil uns durch das Einverständnis mit dem Erzähler ein Beobachtungsstandort jenseits des Entwicklungsganges garantiert scheint. Das bedeutet, dass die ironische Erzählhaltung zugleich eine *paternalistische* Sichtweise einschließt, weil ja gesetzt ist, dass wir über die Jugendirrungen des Helden hinausblicken. Noch einmal anders ausgedrückt: In der Beobachterposition, die dieser prototypische Bildungsroman von Anbeginn vorsieht, ist der väterliche Blick inkarniert und damit, in Gestalt einer Prolepse, das Gesetz des Vaters immer schon vollendet. Wir beobachten einen aufbegehrenden Sohn und

nehmen an seinem Schicksal Anteil; aber wir beobachten ihn von einem Standpunkt aus, der sich am Ende als paternaler Standpunkt erweisen wird, wie ihn im Roman vor allem die Turmgesellschaft als pädagogische Anstalt repräsentiert. Der Schwenk des Romans um seine »Generationenachse« (Friedrich Kittler¹²), zu der es am Ende durch Wilhelms Initiation und seine Verbindung mit Natalie kommt, ist insofern bereits in der Fokalisierung der Anfangskapitel vorweggenommen.¹³

Was nun den Bericht von Wilhelm Meisters erster Liebesgeschichte angeht, so haben wir es mit einem Muster psychologischer Erzählkunst zu tun, die alle analytischen Möglichkeiten des epischen Präteritums und damit des Erzählens vom Ende her nutzt. Genauer noch handelt es sich um eine Studie über den psychischen Mechanismus der Identifizierung. Die Ironie betrifft hier den Vorgang der Identifikation selbst. Denn Wilhelm ist ein narzisstischer Liebhaber, und zwar sowohl in Hinsicht auf den ästhetischen Genuss, den ihm das Theaterspiel bietet, als auch in seiner Beziehung zu der Bühnenschauspielerin Madame B. alias Mariane. Während er sich mit allem Enthusiasmus seiner jugendlichen Unerfahrenheit in das Abenteuer mit seiner Aktrice stürzt, sind wir durch einige feinsinnig-boshafte, wenn nicht schlechthin misogyne Aufklärungen des Erzählers von den wahren Verhältnissen unterrichtet: *Wir* wissen, wie es um die Tugend dieser Frau steht, die nach einer gescheiterten Ehe »bis auf weniges, wieder Mädgen wie vorher« war¹⁴; *wir* wissen auch, dass Wilhelm sie nicht einmal in der Zeit dieser Affäre allein besitzt, sondern dass sie einen wohlhabenden Gönner und Liebhaber hat, den sie zwar nicht liebt, auf den sie aber aus materiellen Gründen nicht verzichten kann: den Kaufmann Norberg, der gerade wegen einer Geschäftsreise abwesend ist. Für Wilhelm ist diese Liebe einzig und exklusiv; für den Erzähler und uns ist sie Teil einer Dreiecksbeziehung, in der sowohl Wilhelm als auch Norberg die Betroffenen sind.

Daraus lässt sich ein allgemeines Strukturprinzip des ironischen Erzählens bei Goethe ableiten: Liebesbeziehungen prozessieren durch offene oder verdeckte Triaden; aber die liebenden Helden selbst bilden sich ein, mit dem

¹² Friedrich Kittler, Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Gerhard Kaiser/Friedrich Kittler, Dichtung als Sozialisationspiel, Göttingen 1978, S. 13-124, dort S. 93.

¹³ Zum endgültigen »Sieg« der väterlichen Perspektive in den Novellen der *Wanderyahre* vgl. meinen Aufsatz »Die Textur der Neigungen. Attraktion, Verwandtschaftscode und novelistische Kombinatorik in Goethes *Mann von fünfzig Jahren*, in: DVjs 73 (1999), Heft 4, S. 592-610.

¹⁴ Goethe, Theatralische Sendung, 15. Kap., S. 35.

Objekt ihrer Liebe ohne jeden Rest zu verschmelzen.¹⁵ Das Mehr-Wissen des Erzählers verhilft dem Leser dazu, die Dimension des *Imaginären*, in der sich Wilhelm bewegt und die aus einem monologischen Ich und seiner narzisstischen Spiegelbeziehung zur Geliebten besteht, als eine Dimension der *Verfehlung* zu entziffern.

[...] da sie von Natur eine gute Seele war wurd's ihr niemals recht wohl, wenn Wilhelm ihr die Hand mit treuem Herzen hielt und küßte, wenn er ihr mit dem vollen reinen Blick jugendlicher Liebe in die Augen sah; sie konnte den Blick nicht aushalten, sie fürchtete er mögte Erfahrungheit in den ihrigen lesen, verwirrt schlug sie die Augen nieder, und der glückliche Wilhelm glaubte Ahndung, liebliches Geständnis der Liebe zu finden, und seine Sinnen gingen durcheinander wie Saiten auf dem Psalter. Glückliche Jugend! glückliche Zeiten des ersten Liebebedürfnisses! Der Mensch ist dann wie ein Kind, das sich am Echo stundenlang ergötzt, die Unkosten des Gesprächs allein trägt und mit der Unterhaltung sehr wohl zufrieden ist, wenn der unsichtbare Gegenmann auch nur die letzten Sylben seiner eigenen Worte wiederholt. Mariane half sich eine Zeitlang mit dieser Art. Sie hatte geliebt, war Liebe fähig, und vor Wilhelmen hatte sie, wie vor einem fremden Wesen, ein Gefühl, das der Ehrfurcht glich. Sie wußte sich halb natürlich, halb theatralisch in die Stimmung zu versetzen in der er war [...].¹⁶

Wilhelm erkennt Mariane, weil er sie nach seinen schwärmerischen Vorstellungen von den Frauen und vom Theater zurechtmodelt, und bringt sie dadurch in das Dilemma, sich auch in den persönlichen Begegnungen mit ihm »theatralisch« verhalten zu müssen. Obwohl er sich ständig vom Zuschauerraum hinter die Bühne und zurück bewegt, also in seinen Beobachtungen über der ästhetischen Schwelle des Theaters oszilliert, ist er doch nicht imstande, die Unterscheidung zwischen Illusion und Illusionsmaschine, theatralischer Verzauberung und ökonomisch-technischer Realität kognitiv zu vollziehen. Das ist dem Erzähler vorbehalten, der konsequent die Rolle eines Beobachters zweiter Ordnung einnimmt. Dadurch spaltet er auch die Aufmerksamkeit des Lesepublikums auf, die sich einerseits mit einer gewissen Empathie auf das Schicksal des liebenden Helden, andererseits analytisch auf den Mechanismus der Liebe als solchen richtet: mit der Konsequenz, dass es in Wahrheit Erzähler und Leser sind, die jene wissende Position vor und hinter der Kulisse einnehmen, die Wilhelm vergeblich zu besetzen sucht.

¹⁵ Vgl. René Girard, Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität, Thaur 1999.

¹⁶ Goethe, Theatralische Sendung, 16. Kap., S. 38f.

Mariane muss sich in das Bild fügen, das der Geliebte sich von ihr macht, und tatsächlich gelingt es ihr bis zu einem gewissen Grad, in dessen Erwartungen hineinzuwachsen. Wilhelms *imago* der Geliebten stellt eine Art Angebot für sie dar, das ihr Leben mit emotionalen Möglichkeiten ausstattet, die ihr bis dahin unbekannt waren: »Marianen lernte das Glück der Liebe, das ihr fremd war, in seinen Armen erst kennen, und die Herzlichkeit mit der er sie an seinen Busen drückte, die Dankbarkeit der es oft an ihrer Hand gnügte, durchdrang sie [...]«. ¹⁷ Ihre Liebe entsteht also in der Reaktionsbildung, als Widerspiegelung seiner Liebe. Und dieses Verhältnis ist nicht nur wegen der Ungleichzeitigkeit nicht reziprok, sondern auch darum, weil offenbar der *Code der Liebe selbst* ihrem Herkunftsmilieu fremd ist. Sie hat ihm die sexuelle Erfahrung voraus, und er ist auf dieser Ebene ein Initiand, der von ihr in das Mysterium des sexuellen Genusses eingeführt wird. Man kann Mariane hier in der Rolle einer Hetäre sehen; nicht umsonst ist sie mit der Hetäre in Wielands *Agathon*, dem ersten Bildungsroman überhaupt, verglichen worden. Dagegen bringt Wilhelm eine Dimension in ihr Leben, die ihr bisher unbekannt war, und das ist, in Abgrenzung zum Genuss der *ars amatoria*, das *Liebesgefühl*. »[...] täglich lebte sie freier auf«, heißt es, und später ist von ihr als einem armen Mädchen die Rede, das »sich Augenblicke in eine bessere Welt hinüber gerückt gefühlt« hat, das, »wie von oben herab, aus Licht und Freude ins Öde, Verworfenen ihres Lebens« heruntersah. ¹⁸ Mit anderen Worten: Die aus bescheidenen Verhältnissen stammende Schauspielerin Mariane erkennt nicht nur die moralische Hoheit der Liebe über den bloßen Genuss an, sondern bekommt auch ein Gespür dafür, dass sie es hier mit einem überlegenen kulturellen Code zu tun hat. Allerdings handelt es sich um einen Code, der ihr ein Opfer abverlangt. Denn während Wilhelm in seiner Blindheit an der Liebesbeziehung zu wachsen glaubt, fühlt sie sich durch dieselbe Dynamik zusehends vermindert.

Insofern trägt Wilhelms Liebesbeziehung alle Anzeichen jener Verfehlensstruktur, die Lacan dem Imaginären nachsagt. Tatsächlich geht es ja um eine *imago* der Frau, in die sich die Geliebte gleichsam inserieren muss, ohne sich eine vergleichbare Blindheit leisten zu können. Gleich nach dem Satz, dass sie »das Glück der Liebe« erst in Wilhelms Armen kennenlernt, kommt ein anderer Satz, der dieses Glück auf unabweisbare Art relativiert: »Sie hatte sich gar bald, wie nebenher nach Wilhelms Vermögen, nach seinen

¹⁷ Ebd., 17, Kap., S. 43.

¹⁸ Ebd., 18, Kap., S. 45.

Verhältnissen erkundigt da sie denn wohl sah, daß sie keinen Ersatz, dessen was sie ihm aufzuopfern wünschte, hoffen könnte.« ¹⁹ Hier zeigt sich die Grenze, die Wilhelms grenzenloser Liebe entgegensteht, ohne dass er sich darüber Rechenschaft ablegen will. Weil sie sich in dieser Alternative nicht zu helfen weiß, bleibt sie im Unentschiedenen. Sie rettet sich in Leichtsinn und vermeidet es, über den Tag hinauszudenken: »Sie hatte nun gar nichts was sie aufrichten konnte, wo sie hinsah und suchte war's in ihren Gedanken leer, und ihr Herz hatte keinen Widerhalt. Ganz im Gegenteil schwebte Wilhelm, ihm war auch eine neue Welt aufgegangen, aber voll glücklicher Aussichten.« ²⁰ Was bei Wilhelm Fülle erzeugt, schafft bei ihr Leere; sein Imaginäres löscht ihr Imaginäres aus.

Das Beziehungsspiel, das der Romananfang vor Augen führt, zerteilt sich also in eine ganze Reihe von Komponenten. Es bildet *Reste*, die sich in die imaginäre Ganzheit eines beiderseitigen rückhaltlosen Verschmelzens im Anderen nicht fügen. Da ist zum einen Wilhelms Beziehung zu seinem Bild von Mariane; eine, wie der Erzähler herausstreicht, rein illusorische Beziehung. Da ist zum anderen Marianes Versuch, sich in das Imaginäre des Geliebten hineinzufinden und darin eine unbekannte Art von Glück zu erleben; aber dieser Versuch kommt nicht ohne Seitengedanken aus. Schließlich gibt es noch einen abwesenden Dritten, der seinerseits von dem Beziehungsdreieck nichts weiß. Die beteiligten Männer bleiben ahnungslos, und doch befindet sich Mariane trotz ihres Mehr-Wissens und ihrer privilegierten Achsenstellung im Dreieck Mann-Frau-Mann nicht in einer souveränen Position. Niemand in diesem Spiel ist Herr der Triangulierung.

Um derartig komplexe Verhältnisse überhaupt erzählerisch zu erfassen, muss der Erzähler doppelte Introspektion betreiben (denn die Figur des Rivalen Norberg bleibt äußerlich, introspektionslos), er muss in seiner Perspektive und sogar in seiner Bewertung hin- und herwandern. Dies geht nur vermittelt durch eine bestimmten erzählerischen Qualität: der Ironie. Nur ein Sprechen im *Modus der Ironie* setzt den Erzähler und den ihm kongenialen Leser in den Stand, zu beobachten, was die Romanfiguren (Mariane eingeschlossen) im *Modus des Imaginären* nicht beobachten können. Das Dreieck der Rivalität – Mariane und die beiden Liebhaber –, das in drei Zweierbeziehungen plus Rest zerfällt, ist nur durch eine Art von olympischer Ironie erzähl- und analysierbar.

¹⁹ Ebd., 17, Kap., S. 43.

²⁰ Ebd., 18, Kap., S. 45.

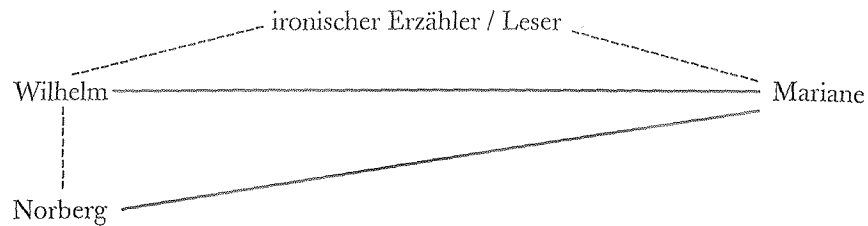


Abb. 5: Liebesgeschichte

III

Was hier an der *Theatralischen Sendung* aufgezeigt wurde, gilt auf ganz ähnliche, wenn auch vielleicht zurückhaltendere Weise für die Erzählstrukturen in den *Lehrjahren*. Schon deren Eingangskapitel, in denen Mariane über Wilhelms langatmiger Kindheits erzählung einschläft, sind eine eindrucksvolle Demonstration von erzählerischer Ironie. So werden in diesen Romanen kunstvoll gebrochene Identifikationsverhältnisse hergestellt. Im Dreieck Erzähler-Leser-Held wirkt die Ironie wie eine Empathie-Sperre, die den Leser zur Distanznahme gegen den Helden zwingt und gleichsam verpflichtet, sich auf den höheren Reflexionsstand des Erzählers zu heben. Wenn hier Identifizierung nahegelegt wird, dann ist es die Identifizierung mit der Sichtweise des Erzählers. Auf einer Beobachtungsebene zweiter Ordnung indessen gibt es durchaus mimetische Effekte zwischen dem Helden einerseits und andererseits der Allianz von Erzähler und Leser. Die Figur des Theaterliebhabers Wilhelm, das wurde schon ausgeführt, ist durch ein bestimmtes Allmachtsbegehren gekennzeichnet – nämlich durch den Wunsch, sich auf beiden Seiten der Unterscheidung zwischen Illusion und Illusionsapparat, zwischen dem Drama auf der Bühne und den Vorkehrungen hinter der Kulisse zu positionieren. Vergeblich, wie wir aus der Perspektive des ironischen Erzählers erfahren. Aber genau diese ironische Perspektive, die sich auch der Leser zu Eigen macht, ist strukturell von derselben Position her gedacht: Sie gönnt uns einen Einblick sowohl in das Herz des jungen Helden als auch in die ihm verborgene Beziehungsmechanik, sowohl in das imaginäre Innenleben der Liebe als auch in die Funktionsweise des Codes, der diese Liebe blind macht und scheitern lässt. So spiegelt sich der Erzähler in seinem Helden, indem er ihn *überbietet*. Er herrscht über die Grenze zwischen Innen- und Außensicht, zwischen Verzauberung und Desillusionierung, die der Held in narzisstischer Blindheit missachtet. Insofern

stellt der Roman gewissermaßen eine Erzählerreise in die Vergangenheit der eigenen auktorialen Allwissenheit dar: Diese hat ihren kindlichen Ursprung darin, dass man die Figuren nicht nur bewundern, sondern bewegen will – um den Preis, auch einmal mit der Hand ins Gewirr der Marionetten zu greifen.²¹ Aus dem Missgeschick der Hand, die zwischen der ästhetischen Schwelle der Illusion hin- und herfährt, ist am Ende die kunstfertige Ironie des Erzählers geworden.

²¹ »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 Brettgen 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. 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 [sic] denn die Illusion sehr unterbrach, ein großes Gelächter verursachte und ihn unsäglich kränkte.« (Ebd., 7, Kap., S. 20)