

INKA MÜLDER-BACH

Abenteuer und Aufschub

Abenteuerzeit in Wilhelm Meisters Lehrjahre

In der Theorie der ersten deutschsprachigen Poetik des Romans, Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774), konstituiert sich der moderne Roman als »innre Geschichte«¹ des Menschen, indem er das von sich abstößt, was zeitgenössisch »das Romanhafte« heißt. Dessen Inbegriff ist das »Abenteuerliche«,² wie man es »in den alten Ritterbüchern findet«.³ Als eine »Art des falschen Wunderbaren, dem selbst die poetische Wahrscheinlichkeit fehlet«,⁴ sind romanhafte Abenteuer »aus einer Welt hergenommen, wo alles ohne hinreichende Gründe geschieht, wie in den Träumen«,⁵ und spotten der Forderung nach plausibler Motivierung und kausaler Verknüpfung von Begebenheiten und Handlungen. Sie sind nicht nur »unnützlich«,⁶ insofern sie nichts zur »anschauenden Verbindung des Zusammenhangs innerer und äußerer Ursachen und Wirkungen« beitragen,⁷ sondern vielfach »schlechterdings unmöglich, weil sich das *Wie*« entsprechender Begebenheiten »oft in dieser ganzen Welt nicht finden lassen würde«.⁸ Sie stellen folglich einen »üppigen Auswuchs« dar, der »weggeschnitten« werden muss.⁹

Das Muster, an dem sich Blanckenburgs Romantheorie orientiert, ist bekanntlich Wielands in erster Auflage 1766/67 erschienener Roman *Geschichte des Agathon*. Bevor der Protagonist den Verführungen Danaes erliegt, distan-

- 1 Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. 384 passim.
- 2 Johann Georg Sulzer: *Romanhaft (redende Kunst)*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 988.
- 3 Johann Georg Sulzer: *Abentheuerlich*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 3.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd.
- 6 Blanckenburg 1965 (Anm. 1), S. 308.
- 7 Ebd., S. 284.
- 8 Ebd., S. 308.
- 9 Ebd., S. 284.

ziert sich auch Wielands Herausgeber bzw. Erzähler gleichsam in aller Form von »Liebesgeschichten, Ritterbücher[n] und Romanen, von den Zeiten des guten Bischofs Heliodor bis zu den unsrigen«,¹⁰ deren »romanenhafte[] Helden« in dem ganzen »Bezirk der Natur« nicht vorkommen.¹¹ Doch bedient er nicht nur den gesamten Katalog an Abenteuern, die Blanckenburg zu dem schädlichen »Auswuchs« zählt. Wie die höfischen und galanten Romane der Frühaufklärung orientiert sich Wielands Roman erzählstrukturell an dem Schema der *Aithiopika* des verspotteten Heliodor. Auch wird der mit einer »Bezauberung seiner Einbildungs-Kraft« geschlagene Protagonist mit dem »großmütige[n], tugendhafte[n] und tapfre[n] Ritter von Mancha«¹² verglichen. Statt es auszutreiben, gewinnt der Roman sein Profil aus einer beständigen Auseinandersetzung mit dem Romanhaften, in deren Verlauf die Wunsch- und Phantasiewelten des Abenteurers in einer inneren Geschichte ›aufgehoben‹ werden. So wenig das antike Griechenland noch der Exterritorialität traditioneller Abenteuererzählungen gleicht, so wenig sind die Phantasien Agathons bloße Chimären. Sie sind ›poetische‹ Hervorbringungen einer ebenso unersetzlichen wie pathologie-trächtigen individuellen Einbildungskraft, deren Wunschbilder in der Kindheit geprägt werden, deren Projektionen die Wirklichkeit verfehlen, und die als Fundament der Subjektivität des Protagonisten zum »Vollzugsraum«¹³ seiner Lebensgeschichte wird.

Eingang in die Diskussion um den bei Wieland sich abzeichnenden Typus des Romans findet die Tradition des Abenteuerlich-Romanhaften in der frühromantischen Auseinandersetzung mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), in der das Romanhaft-Romantische zum Maßstab des Poetischen avanciert. An diese Auseinandersetzung knüpft Hegel kritisch an, wenn er das Modell der »Lehrjahre« als Inbegriff des »Romanhaften im modernen Sinne des Wortes« bezeichnet. In der Erzählung solcher Lehrjahre, so Hegel, werde das »Rittertum« – nach dessen »Auflösung [...] in sich selbst«¹⁴ bei Ariost und Cervantes – »wieder zum Ernste, zu einem wirklichen Gehalte«.¹⁵ Weder zieht ein alternder Landadliger auf Aventure in eine geordnete Wirklichkeit aus, die er

10 Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon. Erste Fassung von 1766/67, hg. von Klaus Manger, Berlin 2010, S. 161.

11 Ebd., S. 163.

12 Ebd., S. 514.

13 David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600–639; hier S. 605.

14 Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke, Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 217.

15 Ebd., S. 219.

in seiner lektüreinduzierten »Verrücktheit«¹⁶ für verzaubert hält. Noch kollidieren – wie in den in *Don Quijote* parodierten Ritterromanen – die zufälligen und chimärischen Zwecke fahrender Ritter mit einer zufälligen Welt. Die »neuen Ritter« des modernen Romans sind jugendliche Helden, die mit ihren subjektiven Zwecken, Idealen und Wünschen ein »Loch« in die gefestigte bürgerliche »Ordnung der Dinge hineinzustoßen« suchen.¹⁷ Auch diese Kämpfe haben den »Charakter der Abenteuerlichkeit«, nur dass diese ihr »Phantastisches« einbüßt und ihre »rechte Bedeutung findet«:¹⁸ nämlich als eine Phase im Prozess bürgerlicher Sozialisation und »Vorschule«¹⁹ der Arbeits- und Eheprosa des bürgerlichen Alltagslebens.

Das damit thematisierte Verhältnis von innerer Geschichte/Entwicklung/Bildung einerseits, Abenteuer andererseits hat die ältere literaturwissenschaftliche Romantheorie und Gattungspoetik intensiv beschäftigt. So wie der Vergleich mit oder die Abgrenzung von vormodernen und frühneuzeitlichen Traditionen des Abenteuers dazu diente, das spezifische Profil des Bildungsromans herauszuarbeiten,²⁰ fungierte dieser umgekehrt als Kontrastfolie für Bestimmungen des modernen Abenteuerromans.²¹ Es liegt nicht im Interesse dieses Aufsatzes, diese Diskussionen wieder aufzuwärmen. Er schließt einerseits an neuere Forschungen an, die die Geschichte und Poetik des Abenteuers epochenübergreifend untersuchen,²² andererseits an Studien zu den »romanhaften« Er-

16 Ebd., S. 217.

17 Ebd., S. 219.

18 Ebd., S. 220.

19 Gert Ueding: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt a. M. 1973, S. 76.

20 Vgl. u. a. Lothar Köhn: *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*, Stuttgart 1969, bes. S. 24-32 und 47-50; Gerda Röder: *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman*, München 1968, S. 128-147; Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans*, München 1980, S. 112 f.; Rolf Grimminger: *Roman*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680-1789*, hg. von R. G., München 1980, S. 635-715; hier S. 641-647, 690-701 und 665-678.

21 Vgl. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 113-118; Volker Klotz: *Abenteuer-Romane*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 214-229.

22 Vgl. vor allem die Publikationen der DFG-Forschungsgruppe »Philologie des Abenteuers« an der Ludwig-Maximilians-Universität München; die von der Forschungsgruppe initiierte und von Susanne Gödde und Martin von Koppenfels seit 2019 im Verlag Brill/Fink herausgegebene Buchreihe »Philologie des Abenteuers« umfasst inzwischen neun Bände. Der vorliegende Aufsatz ist aus dem von mir im Rahmen der Gruppe geleiteten Teilprojekt *Dem Abenteuer entgegen. Transformationen des Abenteuers in Romanen, Novellen und Dramen der klassischen Moderne* hervorgegangen. Über die Publikationen hinaus verdanke ich dem langjährigen intensiven Austausch mit meinem Mitarbeiter Oliver

zähltraditionen des Abenteuers, die in die *Lehrjahre* eingehen.²³ Dass in diesen Studien eine Vielfalt von Genremustern und Intertexten als Anregung ausgemacht wurde, spiegelt den Formen- und Motivreichtum von Goethes Roman. Zugleich aber verweist es auf eine Eigentümlichkeit des Abenteuers selbst. Denn dieses ist ebenso ubiquitär wie schwer bestimmbar.²⁴ Im höfischen Roman des Mittelalters entstanden und nachträglich auf die Irrfahrten des Odysseus und antike Liebesromane übertragen, wanderte es schon früh auch in kleinere Erzählformate ein, wurde im pikarischen Roman und Barockroman adaptiert und umgestaltet, in der Parodie des *Don Quijote* zu einer Initialzündung des modernen Romans und durchdrang im 18. Jahrhundert die Bandbreite der Romanliteratur und Novellistik, bis aus diesen Erzähltraditionen im 19. Jahrhundert die Gattung des modernen Abenteuerromans hervorging. Eine Definition des Abenteuers, die sämtliche Entwicklungslinien dieser langen Geschichte abdeckt, dürfte kaum zu gewinnen sein. Eher verbindet sie eine Familienähnlichkeit, in der Züge in variablen Kombinationen auf- und abtauchen und selbst stabilere Elemente – Heldenfigur, Zufall, Anderwelt, Wunscherfüllung – historisch unterschiedliche Ausgestaltungen erfahren. Das gilt nicht nur in thematisch-motivischer, sondern auch in narratologischer Hinsicht. Zwi-

Grill sowie den Veranstaltungen, Gesprächsrunden und gemeinsamen Lektüren der Forschungsgruppe vielfältige Denkanstöße und Hinweise, die in den Aufsatz eingegangen sind, ohne dass sie im Einzelnen noch rekonstruierbar wären. Unter weiteren neuen, epochen- und fachübergreifenden Publikationen zum Abenteuer seien besonders hervorgehoben: Jutta Eming und Ralf Schlechtweg-Jahn (Hg.): *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, Göttingen 2017; Nicolai Hannig und Hiram Kümper (Hg.): *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn 2015.

- 23 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone, in: H.-J. S.: *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg, 2012b, S. 95-154; Felicitas Igel: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« im Kontext des hohen Romans, Würzburg 2007; Cornelia Zumbusch: *Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Bildungsroman* (Wieland, Goethe und Stifter), in: *Poetica* 43, 2011, S. 267-299; Thomas Borgstedt: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und das Heliodorische Romanschema, in: *Heliodoros redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit*, hg. von Christian Rivoletti und Stefan Seeber, Stuttgart 2018, S. 217-229; Oliver Grill: *Verunglückte Abenteurer. »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und die Ambivalenz des Abenteuers*, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. von O. G. und Brigitte Obermayr, Paderborn 2020, S. 51-74; Frederick Amrine: *Goethe and the Myth of the Bildungsroman. Rethinking the Wilhelm Meister Novels*, Cambridge 2020; Cornelia Zumbusch: *Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert*, Berlin 2020, S. 123-128.
- 24 Vgl. Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher: *Einleitung*, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. von M. v. K. und M. M., Paderborn 2019, S. 1-17.

schen Ereignis und Sujet sowie »Mikro- und Makroebene angesiedelt«,²⁵ kann das Abenteuer in einer einzelnen Episode erzählt werden, in einer Reihe von Episoden, oder die Grenze zur eigenständigen Gattung überschreiten.

Im Folgenden wird daher weder ein bestimmter Begriff des Abenteuers vorausgesetzt; noch geht es darum, weitere historische und zeitgenössische Texte und Genremuster des Abenteuers zu identifizieren, auf die Goethe sich bezieht. Ausgehend von dem ersten Buch der *Lehrjahre* fragt der Aufsatz nach der narrativen Modellierung, Bedeutung und Verknüpfung der Begebenheiten, die als Wilhelms »ritterliche[] Abenteuer[]«²⁶ bezeichnet werden, nach dem Ort des Abenteuers im Spannungsfeld von Theater, Drama und Roman, nach seiner Funktion für die Strukturierung des Plot, die Zeitgestaltung und die Zeitreflexion des Romans und danach, was am Ende aus ihm wird.

I. Zauberwelten

In der Umarbeitung der *Theatralischen Sendung* zu den *Lehrjahren* hat das erste Buch des Romans bekanntlich grundlegende Veränderungen erfahren. Während die Kindheits- und Jugendgeschichte des Protagonisten in dem Fragment in chronologischer Folge von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz erzählt wird, erinnert der Anfang der *Lehrjahre* mit dem *medias in res*-Einstieg und der Analepse an den Beginn der *Geschichte des Agathon*, in dem Wieland das Schema des heliodorischen Abenteuerromans aufruft. Goethe gewinnt aus dem Formzitat jedoch Weichenstellungen für einen Erzählaufbau, der das Schema grundlegend transformiert.

In Anlehnung an den antiken Liebesroman sieht Wielands Protagonist sich zu Beginn seiner Geschichte durch einen zufälligen Umschlag von Glück in Unglück in eine fremde Ferne verschlagen, in der sich ihm – und mit ihm dem Leser – zunächst das »Schauspiel« eines Sonnenuntergangs sowie das weitere »Schauspiel« eines Auftritts von Bacchantinnen bieten,²⁷ bis seine geliebte Psyche vor ihm erscheint, von der er durch eine Intrige getrennt wurde, und die ihm, kaum dass die Liebenden mit ihren Erzählungen des zwischenzeitlich Ge-

25 Ebd., S. 6.

26 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: J. W. G.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I. Bd. 9: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann, unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt a. M. 1992, S. 355-992; hier S. 630. Zitate aus den *Lehrjahren* werden künftig im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe mit Seitenzahl belegt.

27 Wieland 2010 (Anm. 10), S. 22 f.

schehenen begonnen haben, ebenso zufällig wieder entrissen wird. Anders bei Goethe: »Das Schauspiel«, mit dessen Nennung der Roman beginnt, bekommt der Leser nicht zu sehen; es findet *in absentia* auf dem Theater statt. Umgekehrt bekommt Wilhelm nicht das Schauspiel zu sehen, das dem Leser geboten wird, denn in diesem hat er selbst in der Rolle des Liebhabers, der eine »rote Uniform« (361) umarmt, seinen ersten Auftritt. Weder regiert ein Zufall diese Szene, noch geht ihm eine Trennung von der Geliebten voraus, noch bezeichnet das Boudoir der Mariane, das als Bühne fungiert, eine fremde Ferne, in die es den Helden verschlagen hat. Abenteurer, denen die Liebenden seit ihrer vergangenen Trennung ausgesetzt waren, sind daher nicht nachzutragen. An ihre Stelle tritt eine Vorgeschichte, in welcher der Protagonist von seiner Sozialisation in einer wohlhabenden bürgerlich-kaufmännischen Kleinfamilie berichtet²⁸ und die Genese seiner Leidenschaft fürs Theater nachzeichnet. Die Kindheit selbst gewinnt dabei Züge einer Epoche von Abenteuern. Hier begegnet Wilhelm einem Reich der »Zauberei« (368), hier bricht er zu einem Raubzug in die Speisekammer, zu einer von Schaulust und Neugier getriebenen »Entdeckung« (370) unbekannter Räume und zu einer »Expedition« (380) auf. Zugleich spiegelt sich in seiner Vorgeschichte der Funktionswandel, den Abenteuererzählungen in modernen Sozialisationsgeschichten erfahren und der auch ihre »hohen« epischen Bestände erfasst: Sie werden zur Initiation in das Lesen und wandern in die Sparte der Kinder- und Jugendliteratur ein.

Die ersten »Abenteurer« (368, 374), von denen explizit die Rede ist, verdanken sich den Vorführungen des Puppentheaters und den Heften und Büchern mit biblischen Szenen, Schauspielen und Opern. Das Puppentheater, das der »Lieutenant«, der Stellvertreter und Platzhalter, der Familie zu Weihnachten schenkt (vgl. S. 369), ist dabei selbst schon Stellvertretung einer Leerstelle. Es entschädigt für den Verlust der großväterlichen Kunstsammlung, die der Vater mitsamt dem alten Haus verkaufte, und bereitet dem traurigen Kind »die ersten vergnügten Augenblicke [...] in dem neuen leeren Hause« (362).²⁹ Mit Abenteuern geht es in den Spielen weiter, in denen es »bald Jäger, bald Soldat,

28 Vgl. zur Sozialisationsgeschichte der *Lehrjahre* auch im Vergleich mit der *Theatralischen Sendung* die grundlegende Studie von Friedrich Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, hg. von F. K. und Gerhard Kaiser, Göttingen 1978, S. 13-124.

29 Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 600-639, entwickelt seine wegweisende These von der supplementären Logik des Romans ausgehend von der Figur des Leutnants und der Leerstelle der Tür, an der das Puppentheater errichtet und deren sonst durchlässige Öffnung durch dessen »unerwartete Festlichkeit ausgefüllt« (353) wurde. Dabei berücksichtigt er nicht, dass das vom Leutnant errichtete und gebaute Puppentheater selbst schon jene Leerstelle ausfüllt, die der Verkauf der großväterlichen Kunstsammlung hinterlassen hat. Auf die zentrale Bedeutung von Lücken im Roman hat erstmals Jochen Hörisch: Gott,

bald Reuter« (377) ist und ein »stattliches Korps« (377) ausrüstet. Im »Lesen alter Romane« werden »Ritterideen« (377) aufgeweckt, die nach der Bekanntschaft mit Tassos Epos *Das Befreite Jerusalem* um die »Geschichte des traurigen Zweikampfs zwischen Tancred und Chlorinden« und die Dämonie des schicksalhaften Wiederholungszwangs kreisen, der Tancred dazu »bestimmt [...], das was er liebt überall unwissend zu verletzen« (378). In der Unzahl von Theaterstücken, die Wilhelm in der Folgezeit verschlingt, schält sich das »Trauerspiel« (382) als das Genre aus, in dem er besonders »zu gefallen hoffte« (381). Als er am Ende seiner »Knabenjahre[]« (410) zu Werners Vater »auf das Comptoir getan« (383) wird, findet er »kein größer Glück, als Schauspiele zu lesen, zu schreiben und zu spielen« (383).

Schon im Zeitalter des Puppentheaters wünscht sich das Kind, nicht nur als Zuschauer unter den »Bezauberten«, sondern zugleich als Spielleiter »unter den Zauberern« zu sein (369). Als die Epoche der Ritterromane anbricht, ist die Leidenschaft für Schauspiele so übermächtig geworden, dass es Wilhelm drängt, Geschehnisse auch dann »vor [...] Augen« zu stellen und »auf der Bühne vorgehen« zu lassen (381), wenn sie Erzählungen entstammen. Der Versuch, sich als Puppenspieler und Schauspieler unter die »Zauberer« zu mischen, mündet in beiden Epochen in ein kränkendes »Unglück« (373). Beim Puppentheater erntet das Kind »Gelächter«, als es bei der Vorführung des biblischen Schauspiels den Königssohn Jonathan »fallen ließ« und »genötigt war, mit der Hand hinunter zu greifen, und ihn zu holen« (373). »Verunglückt« heißt auch die spätere »Expedition« (380) auf den Brettern der Bühne. Bei der dramatischen Aufführung des Epos vom *Befreiten Jerusalem* steht Wilhelm als Heldendarsteller ohne Rollentext da, kommt in seiner »eigenen Rede [...] als dritte Person« vor und muss nach diesem »Unfall« unter »großem Gelächter« der Zuschauer wieder abziehen (380).

Indem Wilhelm über die Herausbildung seiner Theaterpassion berichtet, gibt er Auskunft über imaginative Prägungen und unbewusste Wünsche. In der biblischen Szene mit Saul, Jonathan, David und Goliath und der Geschichte von Tancred und Chlorinde kristallisieren sich ödipale Konflikte und mimetische Rivalitäten,³⁰ Gestalten des Androgynen und tragische Schicksale als affektive Kernkomplexe der Einbildungskraft heraus. Schon das lebensgeschichtlich frühere »Lieblings-Bild« mit dem »kranke[n] Königssohn« (422) aus der großväter-

Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns, Frankfurt a. M. 1983, S. 30-99, hingewiesen.

30 Vgl. u. a. Kittler 1978 (Anm. 28); David Roberts: *The Indirections of Desire. Hamlet in Goethe's »Wilhelm Meister«*, Heidelberg 1980; Hörisch 1983 (Anm. 29), bes. S. 34-52; Albrecht Koschorke: Paare, Dritte, Arrangeure. Zur narrativen Arithmetik in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, 2004.

lichen Sammlung, auf das das Gespräch mit dem Unbekannten führt, wird von dem Kind tragisch gedeutet. Im Zeichen dieser Kernkomplexe und der Leidenschaft für dramatische Präsentationen und theatralische Selbstinszenierungen steht die Liebe zu Mariane. Die »Zauberei der Liebe« (409) erneuert mit anderen Mitteln die Magie des Puppentheaters. Hier »gelingt«, was das Kind sich gewünscht hat – nur dass die Differenz zwischen Zauberer und Bezaubertem im Imaginären kollabiert: Der Liebende wird durch die Illusion bezaubert, die die Illusionsmaschine seiner Liebe produziert.

Am Ende der Entwicklung, die Wilhelm erzählt, ist er entschlossen, dem »Handelsstand« (383), für den man ihn vorgesehen hat, zu entfliehen und sich ganz dem Theater zu widmen. Nach dem Übergang in die erzählte Gegenwart kommentiert der Erzähler das »Gemälde auf Nebelgrund« (386), das sich in der Phantasie des Protagonisten gebildet hat, in folgenden Worten:

Er [Wilhelm] glaubte den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch Marianen die Hand reichte, sich aus dem stockenden, schleppenden bürgerlichen Leben heraus zu reißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. Seines Vaters Haus, die Seinigen zu verlassen, schien ihm etwas leichtes. Er war jung und neu in der Welt, und sein Mut, in ihren Weiten nach Glück und Befriedigung zu rennen, durch die Liebe erhöht. Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar; das hohe Ziel, das er sich vorgesteckt sah, schien ihm näher, indem er an Marianens Hand hinstrebte, und in selbstgefälliger Bescheidenheit erblickte er in sich den trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen National-Theaters, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören. (386)

Neu und jung in der Welt ist nicht nur Wilhelm, sondern auch das Lebensgefühl, das hier mit offenkundiger Ironie, aber ohne den Sarkasmus beschrieben wird, mit dem Hegel die »neuen Ritter« bedenkt. Auch die Helden der antiken Liebesromane und der Ritterromane des Mittelalters sind jung (und schön). Wesentlich ist ihnen darüber hinaus aber ihr Stand und das Ethos, das diesem entspricht. Als Protagonist eines bürgerlichen Bildungsromans ist Wilhelm dagegen durch seine Jugend definiert. Sie stellt das symbolische Kapital dar, mit dem er ausgestattet ist. Dieses Kapital besteht nicht schon in dem schieren Faktum des Jungseins, sondern darin, dass die Moderne in der Jugend ein Bild ihrer eigenen Leitwerte von Innovation und Mobilität findet.³¹ Wilhelm fühlt sich nicht nur »jung«, er fühlt sich »neu«, und es erscheint ihm als etwas Leichtes, mit seiner Herkunft zu brechen.

31 Vgl. Franco Moretti: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London 2000, S. 5.

II. Expedition, Schwerkraft und Fallhöhe

Die Welt des Theaters, die im Fluchtpunkt dieser Aufbruchsphantasie steht, färbt sich dadurch ins Außerordentliche einer Abenteuerwelt ein, dass Wilhelm ihre »Herrlichkeit« (418) als eine erhabene künstlerische Gegenwelt zu der von kaufmännischem Geist, Arbeit im Kontor und schleppenden Routinen bestimmten bürgerlichen Ordnung imaginiert. Diese Ordnung wird für ihn durch den Vater repräsentiert, der die Theaterpassion des Sohnes als Zeitverschwendung missbilligt. In Wilhelms Version seiner Kindheit kommt der Vater nur als störende Instanz des Dritten vor und erscheint im Übrigen als »randständig«. ³² Das sagt allerdings vor allem etwas über den Ich-Erzähler Wilhelm selber aus. Entsprechend ironisch setzt das elfte Kapitel ein, in dem der Erzähler des Romans seinerseits die Vorgeschichte der Väter von Wilhelm und Werner nachträgt: »Es ist nun Zeit, daß wir auch die Väter unsrer beiden Freunde näher kennen lernen« (392).

In diesem Gespräch nehmen die Väter das Heft des Handelns in die Hand. Nachdem Werner von seiner »Expedition so glücklich zurück gekommen ist«, beschließen sie nunmehr auch die »Versendung Wilhelms in Handelsangelegenheiten« (393). In einem ersten Schritt soll er sich bei einem Krämer in der Nachbarschaft »ein Pferd« besorgen, »das sich zu dieser Expedition schickt« (394). Als die Väter ihren Expeditionsentschluss Wilhelm mitteilen, der mit seinen ihnen unbekanntem Aufbruchsplänen beschäftigt ist, erkennt er »den Wink eines leitenden Schicksals an diesen zusammentreffenden Umständen« (394). Der Erzähler fährt fort:

Wie lang ward ihm [Wilhelm] die Zeit zur Nacht, bis zur Stunde, in der er seine Geliebte wieder sehen sollte! Er saß auf seinem Zimmer und überdachte seinen Reiseplan. Wie ein künstlicher Dieb oder Zauberer in der Gefangenschaft manchmal die Füße aus den festgeschlossenen Ketten herauszieht, um die Überzeugung bei sich zu nähren, daß seine Rettung möglich, ja noch näher sei als kurzfristige Wächter glauben.

Endlich schlug die nächtliche Stunde; er entfernte sich aus seinem Hause, schüttelte allen Druck ab, und wandelte durch die stillen Gassen. Auf dem großen Platze hub er seine Hände gen Himmel, fühlte alles hinter und unter sich, er hatte sich von allem losgemacht. [...] er schwebte in einer Fülle von Hoffnungen, und nur manchmal erinnerte ihn der Ruf des Nachtwächters, daß er noch auf dieser Erde wandle. (394 f.)

32 Kittler 1978 (Anm. 28), S. 24.

Das Schicksal winkt in den zitierten Passagen tatsächlich – wenn auch anders, als Wilhelm es sich vorstellt. Der Wink steckt in der Semantik des Wortfelds, das ausgehend von dem Begriff »Expedition« entfaltet wird.³³ Wilhelm selbst führt den Expeditionsbegriff in seiner Erzählung von der Aufführung des Epos vom *Befreiten Jerusalem* in den Romantext ein (vgl. 380). In diesem Kontext bezeichnet er ein abenteuerliches, gefährliches Unternehmen,³⁴ wobei der lateinische Wortsinn ›Kriegszug‹ (*expeditio*) mitzuhören ist. Explizit wird dieser Sinn, als Werner sich an die »theatralischen Feldzüge« erinnert, die Wilhelm einst mit seinen Freunden unternahm, und sich noch nachträglich über den »schönen Profit« freut, den er machte, als »ihr euch zur Befreiung Jerusalems rüstetet« (388). Diese »Expedition« ist die einzige, die Wilhelm im ersten Buch als treibende Kraft unternimmt, und sie heißt nicht umsonst »[v]erunglückt« (380). Denn was in der Semantik der »Expedition« zur Diskussion steht, ist ein grundlegendes Element der Poetik des Romans. Wie Wilhelm und Serlo im fünften Buch in ihrem Gespräch über Roman und Drama feststellen, in dem die für den Roman zentrale Spannung der Gattungen in einem innerdiegetischen Diskurs reflektiert wird, sind »Wirkung und Tat« die Sache des dramatischen Helden, über den das »Schicksal« waltet; der Protagonist des Romans, mit dem der »Zufall« sein Spiel spielt, muss dagegen »leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein«. Wo jener nur »Hindernisse« vor sich hat, die er überwindet oder denen er »unterliegt«, sind Romanhelden »retardierende Personen, und alle Begebenheiten werden gewissermaßen nach ihren Gesinnungen gemodelt« (675 f.). Im Beschluss der Väter werden diese Regeln auf der Handlungsebene gespiegelt. Sie verwenden das Wort »Expedition« im amtlichen Sinn, in dem es einerseits die »Versendung«, »Auslieferung«, »Abfertigung« und »Entsendung« von Schriftstücken, Erzeugnissen oder Personen, andererseits das »Versandstück« selbst bezeichnet.³⁵ Damit versetzen sie den Helden aus der Position des dramatischen Agens, mit der er sich identifiziert, in die Position des romanhaften Patiens: Statt Expeditionen zu unternehmen, soll er auf Expedition geschickt werden,³⁶ statt eine »Sendung« zu verfolgen, soll er an sich selbst die Sendung sein, die versandt wird. Wenn Wilhelm sich glücklich schätzt, dass

33 Die Semantik knüpft selbstverständlich an den Titelbegriff der *Theatralischen Sendung* an, doch indem sie diesen in das Wortfeld der »Expedition« überführt, das in dem Fragment noch nicht vorkommt, polt sie ihn um.

34 Vgl. Expedition, in: Goethe Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 3, Stuttgart/Berlin/Köln 1998, Sp. 498-499; hier Sp. 499: »B (in die Ferne, Fremde gerichtetes) Unternehmen, Vorhaben; überwiegend mit der Konnotation von Abenteuer, Geheimnis, Gefahr«.

35 Vgl. ebd., Sp. 498: »A Versendung; Versandstück; Versandabteilung«.

36 »Wenn es für Wilhelm ein Schicksal gibt, so ist es dieses: Losgeschickt werden und [...]

»ihm die Gelegenheit [zu seinem Vorhaben] ohne sein Mitwirken zubereitet worden« ist (394), dann beglückwünscht er sich zu seinem Dasein als Romanheld.

Die Väter treten auf den Plan, als es gilt, innerdiegetisch die »Grenzen« der »Gattung« (675) zu markieren, in der Wilhelm sich befindet. Seine Phantasien aber vermögen sie nicht zu begrenzen. Nicht nur sieht er in der romanhaften Koinzidenz von Umständen einmal mehr das dramatische Schicksal am Werk. Er gerät nach der Mitteilung der Väter in einen euphorischen Zustand, in dem er sich über seine »Versendung« hinweghebt. Die Beschreibung dieses Zustands bringt die Etymologie und Semantik des Verbs *expedire* ins Spiel. Es leitet sich von *ex pedica* ab, dem lateinischen Ausdruck für »aus Fußfesseln befreien«, und hat die Grundbedeutung »loswickeln, losbinden, aus etwas herauswickeln, losmachen«. Der Text führt von dem einen zum anderen: Während Wilhelm in seinem Zimmer seine »Reisepläne« überdenkt und auf den Anbruch der Stunde wartet, in der er zu Mariane eilen kann, kommt er sich wie ein Gefangener vor, »der manchmal die Füße aus den festgeschlossenen Ketten herauszieht«. ³⁷ Als er dann nachts auf dem großen Platz steht, erfasst ihn das rauschhafte Gefühl der Freiheit: »er hatte sich von allem losgemacht«. Dieses Gefühl des Sich-Entfesseln und Sich-Losmachens entspricht seiner dramatischen Selbststilisierung. ³⁸ Es zeugt von der Gewalt der »Hindernisse«, mit denen er sich in seinem dramatischen Selbstentwurf konfrontiert sieht, und bestätigt ihm seine Handlungsmacht. Sein Auszug soll kein Aufbruch im Auftrag der Väter sein, er phantasiert Ausbruch und »Flucht« (433). Nur durch den Bruch mit seiner Herkunftswelt würde er »alles hinter« sich lassen, wäre er frei. Die Freiheit hat an der zitierten Stelle jedoch noch eine andere Qualität, die die Semantik des *expedire* überschreitet: Losgemacht, losgebunden fühlt Wilhelm sich, weil er von der Kraft der Schwere befreit zu sein scheint. Er hat den Eindruck, dass »alles [...] unter ihm« ist; er »schwebte in [...] Hoffnungen« und muss daran erinnert werden, »daß er noch auf dieser Erde wandle«.

Das Hochgefühl der Schwerelosigkeit ist die poetische Signatur von Wilhelms Glückszuständen. Sie kennzeichnet sein Liebes- ebenso wie sein Theaterglück. Auf den »Flügeln der Einbildungskraft hatte sich Wilhelms Begierde« zu Mariane »erhoben« (365), im Zeichen ihrer Liebe »schwebte Wilhelm glücklich in höheren Regionen« (386), sie »erhöht« seinen »Mut« (386), das Haus seines

in neue, unvorhergesehene Kontexte geraten«, formuliert Grill 2020 (Anm. 23), S. 72. Zu ergänzen ist, dass Wilhelm das Los des Losgeschick-Werdens als Romanheld ereilt.

³⁷ Das Bild kehrt in Wilhelms Brief an Mariane wieder: »Ich komme mir vor wie ein Gefangener, der in einem Kerker lauschend seine Fesseln abfeilt« (419).

³⁸ Zur »Loslösung« und ihrer tragischen Dynamik in Goethes *Torquato Tasso* vgl. den Beitrag von Juliane Vogel in diesem Band.

Vaters zu verlassen. Erhöhung verspricht ebenso das »hohe Ziel« (386) der Laufbahn auf dem Theater, wo Wilhelm in den hohen Rollen eines tragischen Personals auftreten und den Zuschauern von der Bühne herab »himmlische Genüsse« (419) verschaffen will, die ihre zerstreute Schar in eine Gemeinschaft »edle[r] Menschen« (419) verwandelt. Umgekehrt ist alles Unglück mit der Vorstellung von Schwere und Niedrigkeit verbunden. Das gilt für das »niedrige Geschäft« (383) des Handels ebenso wie für das pedestrische »bürgerliche Leben« mit seinem »stockenden, schleppenden« Gang (386).

Es sind die Erfahrungen des Puppentheaters, in denen diese Gefühlsqualitäten von Glück und Unglück geprägt werden. Dort bekommt Wilhelm den ersten, unauslöschlichen Eindruck von Schwerelosigkeit. Schwerelos scheinen die sich von oben mit Drähten bewegten Puppen auf der Bühne zu bewegen und im »Ballet« ihre »wunderlichen Sprünge[]« zu vollführen (367). Wenn Wilhelm erzählt, wie er als Kind erstmals »auf den Tritt [stieg], der mich über das Theater erhob«, dann verknüpft sich diese Erzählung mit der Erinnerung an das Glück, das er empfand, als er selbst »nun über der kleinen Welt schwebte« (373). Durch einen »Zufall«, der ihn »unsäglich kränkte« (373), widerfährt ihm bei dieser Gelegenheit aber auch das bereits erwähnte »Unglück« mit der Puppe des biblischen Königssohns Jonathan. In diesem Unglück kommt zusammen mit dem physikalischen Gesetz der Schwere das dramatische Prinzip der Fallhöhe ins Spiel. Mit ihm macht das Kind in den beiden Rollen Erfahrung, die es »in dem Feuer der Aktion« einnimmt. Einerseits kommt es in der Rolle des Königssohns zu Fall – und wieder in den Stand; es setzt sich im Feuer der gespielten Aktion an Jonathans Stelle, gibt ihm seine Stimme, bewegt ihn mit seinen Fingern, fällt in ihm und steht in ihm wieder auf. Andererseits erlebt das Kind in der Rolle des Puppenspielers, der im Feuer seiner Aktion die von ihm gespielte Jonathan-Puppe von der erhöhten Position seines Trittbretts aus unter dem kränkenden Gelächter der Zuschauer fallen lässt und aufhebt, einen Umschlag von Glück in Unglück. Noch im Nachhinein hat Wilhelm nur Sinn für den tragischen Aspekt dieses Unfalls. In dem komischen würde er sich seiner selbst als einer erzählten Figur gewahr werden, die von der Hand des Erzählers fallengelassen und wieder aufgehoben werden wird.

Die dramatische Regel der Fallhöhe, mit der Wilhelm bei dieser Gelegenheit Bekanntschaft macht, bleibt allem Glück des Schwebens, der Schwerelosigkeit und des Losmachens eingeschrieben. Es bleibt ihm nicht erspart, sie schon zu Beginn seines Lebensrückblicks auf die Liebe zu Mariane anzuwenden:

Es ist eine schöne Empfindung, liebe Mariane [...]: wenn wir uns alter Zeiten und alter unschädlicher Irrtümer erinnern, besonders wenn es in einem Augenblicke geschieht, da wir eine Höhe glücklich erreicht haben, von welcher wir uns umsehen und den zurückgelegten Weg überschauen können.

[...] Aber unaussprechlich glücklich fühl' ich mich jetzt, da ich in diesem Augenblicke mit dir von dem Vergangnen rede, weil ich zugleich vorwärts in das reizende Land schaue, das wir zusammen Hand in Hand durchwandern können. (367)

Während Wilhelm von der glücklich erreichten Aussichtshöhe in die Vergangenheit zurück- und in die Zukunft vorausblickt, deutet er wie in tragischer Ironie auf seinen zukünftigen Fall voraus. Davon ist explizit, wenn auch ex negativo am Ende des zweiten Kapitels die Rede. Dort vergleicht er das Unglück, das er als Kind empfand, als das »magische Gerüste« des abendlichen Puppentheaters verschwunden und der »mystische Schleier« des Vorhangs »weggehoben« war (368), mit dem ihm vorerst nur aus Lektüren bekannten Unglück eines Liebhabers:

Ach wer eine verlorne Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien!

Ein freudetrunkner Blick, den er auf Marianen warf, überzeugte sie, daß er nicht fürchtete, jemals in diesen Fall kommen zu können. (368)

Nicht erst im Nachhinein, in dem Wilhelm seiner Verzweiflung in der Vergewärtigung von vergangenen »Szenen des Glücks« (430) immer wieder aufs Neue Nahrung gibt, »ordnen sich die Erlebnisse zu einem genuin dramatischen Handlungsablauf« mit »Fallhöhe und Sturz«. ³⁹ Schon das zweite Kapitel zeichnet die Verlaufskurve des ersten Buchs vor, an dessen Ende der Protagonist in Folge einer zufälligen zeitlichen und räumlichen Koinzidenz verschiedener, unabhängig voneinander sich entwickelnder Handlungssequenzen aus großer Höhe zu Fall kommt.

III. Ankunft in der Ebene

Nachdem die Katastrophe den Protagonisten ereilt hat, fasst der Erzähler deren Folgen in einem gerafften Bericht zusammen, um den Erzählfaden erst »einige Jahre« (428) später wieder aufzunehmen. Der Bericht handelt von Krankheit, Krise und der Resignation in die freudlose Prosa des Handelskontors. Mit der Zeit gelingt es Wilhelm, sich »von seinem Unglücke« so »völlig zu überzeugen« (432), dass er ein Autodafé veranstaltet, dem die meisten Andenken an Mariane und »dichterischen Versuche[] seiner Jugend« (433) zum Opfer fallen. Hier setzt

39 Friedhelm Marx: *Erlsene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*, Heidelberg 1995, S. 190.

im zweiten Kapitel des zweiten Buchs nach der übersprungenen Zeitspanne das erste Gespräch mit Werner ein. Ihm gesteht Wilhelm:

O mein Bruder [...], ich leugne nicht, sie [Mariane] war mir bei meinen heimlichen Anschlägen der Kloben, an den eine Strickleiter befestigt ist; gefährlich hoffend schwebt der Abenteurer in der Luft, das Eisen bricht, und er liegt zerschmettert am Fuße seiner Wünsche. (437)

Im Bild des Schwebens führt Wilhelm das eigene Unternehmen der Entfesselung und des Sich-Losmachens mit dem Risiko eng, das der »Abenteurer« eingeht. So wie er einst, beflügelt durch die Liebe, »in höheren Regionen [schwebte]« (386), befindet sich der Abenteurer, der »gefährlich hoffend« wie ein Meteor »in der Luft [schwebt]« und auf die »schwebende Chance«⁴⁰ setzt, in einem »Wagestück« (946). Der Absturz, in den sein eigenes Wagnis gemündet ist, wird Wilhelm gleichzeitig zur Bestätigung seines theatralisch-tragischen Selbstentwurfs. Er sieht sich als einen tragisch gefallenen Helden, über den »das Gericht [...] ergangen« ist, nach dessen Spruch für ihn »kein Trost, keine Hoffnung mehr« (437) bleibt, und es fällt ihm wie eine Schuld »auf's Gewissen«, dass er Mariane verließ, ohne auch nur die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, »daß sie sich entschuldigen« könnte (438). Doch der Roman nimmt im Übergang vom ersten zum zweiten Buch nicht das Handlungsschema des Abenteuerromans des 19. Jahrhunderts vorweg, der häufig mit einem als tragisch modellierten Fall beginnt, von dem der Held sich erhebt, um den Kampf gegen finstere Mächte zu beginnen.⁴¹ Der Erzähler gibt den »Streich«, der Wilhelms »ganzes Dasein an der Wurzel getroffen« hat (429) und mit »Jammer«, »Not« (428), »bittersten Schmerzen« und »Leiden« (430) verbunden ist, als ein Trauma zu lesen, eine Liebeswunde, die als anfängliche Zäsur in hohem Maße »pathetisch«, nicht aber »tragisch« ist (vgl. 676).

Wie in der Forschung herausgestellt wurde, geht die Entwicklung, die von dieser Verwundung ihren Ausgang nimmt, mit einem Prozess der Heilung einher;⁴² dieser verläuft seinerseits in Form von weiteren Krankheitsschüben, so dass die Entwicklung auch als Geschichte einer »heilsamen Krankheit« und

40 Georg Simmel: Philosophie des Abenteurers, in: G. S.: Gesamtausgabe, Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1919 I, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a. M. 2001, S. 97-110; hier S. 102.

41 Vgl. Klotz 1989 (Anm. 21), S. 226 f.

42 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman, in: H.-J. S.: Zustimmung zur Welt (Anm. 23), S. 71-94; Schings 2012b (Anm. 23), S. 98-108.

»Immunisierung« gelesen worden ist.⁴³ Der traumatische Anfangsfall bezeichnet aber nicht nur den pathologischen Ausgangspunkt einer Therapie. Er markiert in poetologischer Hinsicht den Auftakt des »Wegs«, der Wilhelm »von einer Ich-Setzung, die sich im Modus szenischer Präsenzerfahrungen vollzieht, zu einer narrativ vermittelten Identität«⁴⁴ führt. Dabei funktionalisiert Goethe die dramatische Fall-Höhe für erzählerische Zwecke. Indem Wilhelm als abgestürzter Abenteurer »zerschmettert am Fuße seiner Wünsche [liegt]«, ist er in der Ebene bzw. der Horizontalen und damit in der Dimension angekommen, in der die Gattung des Romans in doppelter Hinsicht angesiedelt ist. Zum einen ist die Prosa des Romans eine Sprache der Ebene. Sie ist im Unterschied zur metrisch gebundenen Rede sowohl geradeaus, nach vorwärts gekehrt (*pro-vorsus*, *pro(r)sus*), als auch ein *pezós logos*, eine pedestrische, »gleichsam von einer Höhe auf den Fußboden herabgestiegene«, »zu Fuß gehende Rede«.⁴⁵ Diese Gangart wird der Protagonist, den Aurelie später als »Paradiesvogel« ohne »Füße« bezeichnet (687), dem aber immerhin der Fuß seiner Wünsche geblieben ist, lernen müssen, um sich vom Puppensein zu emanzipieren, in dem er von fremder Hand wie eine Marionette ohne Bodenhaftung gespielt wird. Dabei erfährt er, dass er die Welt nicht wie ein »Zugvogel« (881) ansehen kann, sondern sich als Romanheld in der Horizontalen orientieren muss. Denn der prototypische Chronotopos des Romans ist ein horizontaler. Seine »iteranten« Protagonisten sind in einer diesseitigen, in diesem Sinn historischen Zeit unterwegs, die durch die Horizontale codiert ist. Die Helden, die auf Abenteuer ausziehen, machen dazu keine Ausnahme. Von den fahrenden Rittern des Mittelalters bis zu dem alternden Hidalgo von der spanischen Hochebene der Mancha bahnen sie sich Wege durch eine irdische Welt von Kontingenzen, in der die Sichtweite durch den Horizont begrenzt ist.

Der Protagonist der *Lehrjahre* ist auch ein bürgerlicher Nachfolger dieser *chevaliers errants*. Er ist in verschiedenen Bedeutungen des Wortes ein irrender Held: Er schweift umher, er verfehlt den rechten Weg, und er befindet sich in Bezug auf sich selbst und andere im Irrtum.⁴⁶ Befriedigt, sie hinter sich gelassen zu haben, blickt Wilhelm bereits zu Beginn seines Lebensrückblicks auf »Irrtümer« zurück, später erinnern sich die Liebenden an ihre ersten Schritte im

43 Cornelia Zumbusch: Die Immunität der Klassik, Berlin 2012, S. 274 und 278.

44 Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 617.

45 Strabo: Geographica, übers. und hg. von A. Forbinger, Wiesbaden 2005, S. 34.

46 Vgl. Irren, in: Goethe Wörterbuch (Anm. 34), Bd. 5, 2011, Sp. 84f. Auch das altfranzösische Verb *errer*, von dem der *chevalier errant* seinen Namen hat, ist mehrdeutig; seine eine Bedeutung geht auf *itinerare* zurück, seine andere auf *errare*. Vgl. Philipp Fuchs: Das altfranzösische Verbum *errer* mit seinen Stammesverwandten und das Aussterben des Wortes, in: Romanische Forschungen 38, 1919, S. 335-391.

»Irrgarten der Liebe« (415). Doch erst unmittelbar vor dem Aufbruch im zweiten Buch wird das Lexem des Irrens im Text prominent (vgl. 432, 434, 437, 439). Wenn Wilhelm sich die Mariane-Katastrophe als eine vom »Schicksale« veranstaltete »harte Prüfung« zurechtlegt, die ihm früh im Leben einen »Hauptirrtum« vor Augen geführt habe (432), dann irrt er sich ebenso wie in der Überzeugung, dem »Wege« des Dilettanten, auf dem so viele »herum [irren]« (434), entronnen zu sein. Denn seine Irrtümer hat Wilhelm nicht hinter sich, und der Auszug in den Bewegungsraum des »iteranten« Irrens steht ihm erst bevor.

In betontem Kontrast zu den dramatischen Ausbruchsphantasien des ersten Buchs vollzieht sich dieser Auszug »gelinde und leise«.47 Umstandslos teilt der Erzähler mit: »Man beschloß Wilhelms Abreise zum zweitenmal, und wir finden ihn auf seinem Pferde, den Mantelsack hinter sich, erheitert durch freie Luft und Bewegung, dem Gebirge sich nähern, wo er einige Aufträge ausrichten sollte.« (439) Der Protagonist hat es nicht eilig. »Er durchstrich langsam Täler und Berge mit der Empfindung des größten Vergnügens« und gibt sich Tagträumen hin, die nicht dramatisch-agonal, sondern idyllisch-harmonisch, »pastoral« gefärbt sind. Mit »völliger Heiterkeit«, »verjüngt«, munter und fidel, sagt er sich Stellen »aus dem Pastor fido« – dem gleichnamigen Schäferdrama Battista Guarinis – vor und »belebte die Welt, die vor ihm lag«, mit »Gestalten der Vergangenheit« und Ahnungen der »Zukunft« (439 f.). Unspektakulär und gleitend vollzieht sich auch der Übergang ins Abenteuer. Nachdem Wilhelm die ersten ihm aufgetragenen Handelsgeschäfte im Gebirge erledigt und in einer Scheune in »Hochdorf« (440) die Aufführung einer Komödie durch Fabrikarbeiter verfolgt hat, lässt er sich bei strömendem Regen, tiefem Boden und zur Schonung seiner selbst und seines Pferdes »aus der Bahn seiner Logik herausziehen«.48 In einer spontanen Abweichung von dem Weg, den die Väter ihm vorgezeichnet haben, wendet er sich einem »Landstädtchen« in »einer schönen und fruchtbaren Ebene« (442) zu, in der er physisch und wörtlich in der Dimension des Irrens und der Abenteuer ankommt.

47 Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister, in: F. S.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München u. a. 1967, S. 126-146; hier S. 129.

48 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1980, S. 45.

IV. Das »Abenteuer der Welt«

Im zweiten Buch der *Lehrjahre* werde »der alte Grundtypus des Romans, der Abenteuerroman, geistig erneuert«, schreibt Max Kommerell in seinem *Wilhelm Meister*-Essay.⁴⁹ Das Aventure-Schema dieses mittelalterlichen Grundtyps ist von einem Paradox gekennzeichnet, das Michail Bachtin auf die Formel von der »Erwartung des Unerwarteten« gebracht hat.⁵⁰ Indem die Ritter auf Abenteuer ausziehen, um ihren Stand in gefährlichen Proben und wunderbaren Prüfungen zu bestätigen, suchen sie auf, was ihnen zufällig entgegenkommt. Es ist diese »Haltung des Abenteurers«, die Kommerell in Wilhelm »verinnerlicht« sieht: So wie der Aventure-Ritter »in die Welt als [in] eine unerschlossene, die Neugier reizende und gefährliche Welt hineinreitet, zwar mit der inneren Bestimmung zum Abenteuer, aber das einzelne Abenteuer nicht planend, sondern hinnehmend und von ihm überrascht«, ist Wilhelms Leben »ein *Hineingeraten*«. ⁵¹ Der »Geist des Abenteurers« verkörpert sich für Kommerell in Philine. Sie ist »das Buhlen mit jedem neuen Wind, das schnelle Jasagen, das Schlürfen des Augenblicks«. ⁵² Wie Laertes gehört sie zwar zu den »Trümmer[n] einer Schauspielergesellschaft« (445). Doch sind die Begebenheiten des zweiten Buchs Kommerell zufolge nicht auf »das Thema« und »den Zweck des Theaters« hin geordnet. ⁵³

Anders als im dritten und vierten Buch der *Theatralischen Sendung*, auf die es zurückgeht, ist von einer aktiven Wanderbühne, für die sich Wilhelm als Autor und Schauspieler engagiert, im zweiten Buch der *Lehrjahre* nicht die Rede. Doch weder bleibt die Erzählung von Abenteuern auf dieses Buch beschränkt, noch beschränkt sich der Rückgriff auf Erzähltraditionen des Abenteurers auf den mittelalterlichen Aventure-Roman, noch gerät das Theater als »Thema« im zweiten Buch aus dem Blick. Wenn Philine den »Geist des Abenteurers« repräsentiert, dann verkörpert sich dieser Geist in einer Figur, die im doppelten Sinn des Wortes stets eine Rolle spielt und untrennbar mit volkstümlichen Formen des Theaters verbunden ist. Was Wilhelm angeht, so verfolgt er im zweiten

49 Max Kommerell: Wilhelm Meister, in: M. K.: Essays, Notizen, Poetische Fragmente, aus dem Nachlass hg. von Inge Jens, Olten/Freiburg i.Br. 1969, S. 81-186; hier S. 98. Vgl. zu Kommerells Essay David E. Wellbery: Einweihung ins Leben. Anmerkungen zu Kommerells Aufsatz über »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells, hg. von Christoph König et al., Göttingen 2018, S. 91-105.

50 Vgl. Michail Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Malke, Frankfurt a. M. 2008, S. 80.

51 Kommerell 1969 (Anm. 49), S. 104f.

52 Ebd., S. 100.

53 Ebd., S. 98.

Buch keine Ziele und keinen »Zweck« (497); doch gerät er in eine Gesellschaft, in der er »seine Lieblingsneigung hegen« und »gleichsam verstohlen seine Wünsche befriedigen« kann (497). In poetologischer Hinsicht ist das Abenteuer ebenfalls nicht vom Theater zu trennen. Es vermittelt zwischen der theatralischen Ich-Setzung des Protagonisten und seinem Dasein als Romanheld. Dabei macht Goethe sich die Affinität des Abenteurers zum Szenisch-Dramatischen zunutze. Abenteuererzählungen sind wie das Drama heldenzentriert und aktionsbetont, sie teilen mit diesem eine Reihe von typischen Motiven und Handlungselementen – Kämpfe, Verwechslungen, Verkleidungen, Wiedererkennungen usw. – und stellen Begebenheiten häufig als »Schauspiel« vor Augen. Als Schauspiel im wörtlichen oder übertragenen Sinn werden auch die Abenteuer erzählt, die Wilhelm erlebt. Sie setzen den Protagonisten narrativ in verschiedenen Rollen in Szene, in die er unversehens gerät oder die er selbst wählt und in denen er seine wunschgenährten Phantasien in jeweils neuen Verkleidungen theatralisch ausagiert.

Auch »das Abenteuer der Welt«, in das Wilhelm sich »aus der Innerlichkeit des Deutens und Entwerfens herauslocken [lässt]«,⁵⁴ gäbe es ohne das Theater nicht. Einerseits erlebt Wilhelm im Milieu der fahrenden Leute und der Theatertruppe Melinas Abenteuer, die ihn mit »der Welt« bekannt machen. Andererseits gewinnen die *Lehrjahre* in der Darstellung dieses abenteuerträchtigen Milieus selbst an ›Welthaltigkeit‹ und ›Welthaftigkeit‹.⁵⁵ Zwar bietet der Roman bei allem Realismus und aller Anschaulichkeit kaum empirische Beschreibungen von dem, was der Erzähler als »die Zustände und das tägliche Leben der wirklichen Welt« (640) bezeichnet. Er bietet stattdessen einen unvollständigen Katalog dessen, was ihm fehlt. Laertes zählt im vierten Buch auf, was er an Materialien und Informationen zu dem von Wilhelms Vater angeforderten »ausführliche[n] Reisejournal, mit allen verlangten geographischen, statistischen und merkantilen Bemerkungen« (630) zusammenstellen wird, das Wilhelm mangels eigener Beobachtungen nicht verfassen kann. Die Welthaltigkeit der *Lehrjahre* besteht nicht in empirischen Beschreibungen der Wirklichkeit, sondern in einer Mannigfaltigkeit, deren Wirklichkeit und Welthaftigkeit nicht mimetisch, sondern »formal« durch die »innere Konsistenz«⁵⁶ der symbolischen Textur des Romans ausgewiesen wird. Was der Roman gewinnt, indem er den Helden in Gesellschaft der Theaterleute in einem ständigen Wechsel von Schauplätzen und sozialen Milieus in Abenteuer geraten lässt, ist nicht nur ein

54 Ebd., S. 104.

55 Vgl. zu diesen Begriffen Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: H. B.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Auswahl und Nachwort von Anselm von Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 47-73; hier S. 65.

56 Ebd., S. 64.

Außenraum, in dem sich das »Abenteuer[] des Eigenwertes der Innerlichkeit«⁵⁷ spiegelt. Es ist ein ›Spielraum‹ für die Darstellung dieser Mannigfaltigkeit und damit für die »Realisierung einer möglichen Welt« im Medium einer »Geschichte von der inneren Entwicklung des Menschen«.⁵⁸ Das Bild der Welt, das dabei entsteht, gleicht in soziologischer Hinsicht noch nicht der festgefügtten Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft, in der sich die Protagonisten des Bildungsromans Hegel zufolge die Hörner abstoßen. Der bildende Prozess der Vergesellschaftung des Protagonisten führt ihn auch durch eine Mannigfaltigkeit von »Gesellschaften«, in denen er zwar ständig ›in Gesellschaft‹ ist und die gegeneinander durchlässig sind, die aber noch nicht ganz den Kollektivsingular ›der Gesellschaft‹ ergeben.

V. Lustiges Leben und Retardierung

Von den Abenteuern Wilhelms handeln das zweite, dritte und vierte Buch des Romans. Zu den Elementen der Tradition, die Goethe aufgreift und transformiert, gehört der aus dem Schelmenroman und *Don Quijote* übernommene Chronotopos der »Landstraße durch die heimatliche Welt«⁵⁹ mit seiner Topografie von Stadt, Dorf, Platz, Straße, Weg, Fluss, Wirtshaus, Scheune und Schloss. Diese weltlich-profane Topografie korrespondiert mit der Lebensform des fahrenden Volks,⁶⁰ dessen Besitz- und Ortlosigkeit im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend inkriminiert wurde⁶¹ und sich mit einem ins Pejorative gewendeten Begriff des »Aventurier« als Vagabund und Betrüger verknüpfte.⁶² Aufgegriffen und transformiert wird ferner die für das Erzählschema des Aben-

57 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, in: G. L.: Werkauswahl in Einzelbänden, Bd. 2, hg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Bielefeld 2009, S. 73-111; hier S. 69.

58 Grill 2020 (Anm. 23), S. 68.

59 Bachtin 2008 (Anm. 50), S. 93.

60 Vgl. Werner Welzig: Der Wandel des Abenteuerertums, in: Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman, hg. von Helmut Heidenreich, Darmstadt 1969, S. 438-455; hier S. 442-446; Amrine 2020 (Anm. 23), S. 24-53.

61 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 1976, S. 105.

62 Vgl. Johann Heinrich Zedler: Aventurier, in: J. H. Z.: Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Supplemente, Bd. 2, Leipzig/Halle 1732-1754, S. 679 f. Eine Zusammenstellung und Auswertung von Bestimmungen des »Abenteuers« in einschlägigen Lexika des 18. Jahrhunderts findet sich bei Jürgen Fohrmann: Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1981, S. 182-186.

teurs konstitutive episodische Struktur. Der Aufbau der Handlung gehorcht nicht dem Prinzip der kausalen Verknüpfung von Begebenheiten, sondern im zweiten Buch zunächst dem Prinzip ihrer »abenteuertypischen Akkumulation«. ⁶³

Der erneuernde Rückgang auf das vormoderne Erzählschema des Abenteurers findet sein Komplement in einer regenerativen Regression des Protagonisten. Der Durchgang durch verschiedene Formen von Schauspiel und Theater, den Goethe mit der Erzählung von Wilhelms Abenteuer verknüpft, ist mit einer Wiederkehr von theatralen Kindheitsmustern verknüpft. So erinnern im zweiten Buch die Akrobaten an die Ballett-Figuren des Puppentheaters und die Ritterstücke an die Ritterromane und Reiterspiele. Zugleich wird im Zeichen des Regredierens die Herrschaft des Realitätsprinzips ein Stück weit gelockert. Der Ausdruck *lustig* bzw. *Lust* (vgl. 447, 448, 453, 455, 461, 471) ist ein Leitwort dieses Buchs, und damit ist nicht nur angenehm, spaßhaft oder scherzhaft gemeint, sondern lustvoll. Das »lustige Leben unsrer drei Abenteurer« (461) Wilhelm, Philine und Laertes steht im Zeichen des Lustprinzips.

Von der Lockerung des Realitätsdrucks zeugt der Umgang mit der Zeit. Was Wilhelm angeht, ist dieser ein dilatorischer. Als er Melina wiederbegegnet, für den Zeit Geld ist, fällt ihm zwar auf, »daß er hier so lange nicht hätte verweilen sollen« (462); er nimmt sich vor, »seine Reise fortzusetzen« (463), und beginnt einen Brief an Werner, der eine nicht unbedingt wahrheitsgetreue »Erzählung seiner Abenteuer« enthält, den er dann aber auf den »nächsten Posttag [verschob]« (463 f.). Doch so wenig er bis auf Weiteres an irgendeinem Posttag Nachricht an die Seinigen verschickt, so wenig vermag er sich aus dem »unbestimmte[n] Schlendern« (496), in das er geraten ist, »los zu reißen« (497). Er retardiert und verhält sich damit einmal mehr romangemäß.

Im Unterschied zu dramatischen Helden seien Romanpersonen »retardierende Personen« (675), lautet ein Ergebnis der Unterhaltung über Roman und Drama im fünften Buch der *Lehrjahre*. Damit wird ein Begriff eingeführt, der wenig später in Goethes und Schillers brieflichem Austausch über Epos und Drama/Tragödie eine wichtige Rolle spielt. Mit Blick einerseits auf *Hermann und Dorothea*, andererseits auf sein geplantes episches Gedicht *Die Jagd* geht Goethe auch im Briefwechsel zunächst davon aus, dass »alle retardierende[n] Motive episch sind«, ⁶⁴ wobei er zwischen einer retardierenden und einer »retrograde[n] Bewegung« ⁶⁵ anfangs keinen erkennbaren Unterschied macht. Anders in dem Aufriss »Über epische und dramatische Dichtung«, der 1797 aus

63 Grill 2020 (Anm. 23), S. 55.

64 Goethe an Schiller, 19. April 1797, in: Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, Frankfurt a. M. 1966, S. 374.

65 Goethe an Schiller, 22. April 1797, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 377.

dem Dialog mit Schiller hervorging. Von retardierenden Motiven, »welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern«, sollen nunmehr beide Dichtarten Gebrauch machen können; retrogradierende bzw. rückwärtsschreitende, »welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen«, sind dem Epos vorbehalten.⁶⁶ Das sind normative Grenzziehungen, in denen der Roman nicht mehr vorkommt, die von unterschiedlichen Interessen geleitet sind und denen die poetische Praxis nicht immer entspricht.⁶⁷ Aber sie sind in den *Lehrjahren* – die einen Anstoß zu der brieflichen Diskussion gaben⁶⁸ – vorgebildet und schärfen den Blick für Handlungsverläufe und deren gattungspoetische und erzähltheoretische Implikationen.

Wer »irrt« oder sich »verwirrt«, ist manchmal »genötigt einen Schritt zurück zu tun« (906), weiß Wilhelm am Ende seiner Lehrjahre Natalie zu berichten. Was sich dem Protagonisten im Hinblick auf den eigenen Weg als Rückschritt darstellt, manifestiert sich im Plot an Knotenpunkten der Verwirrung in verschiedenen Bewegungen des Aufschubs. Am Ende des zweiten Buchs ist ein solcher Knotenpunkt erreicht. Die Erledigung der vom Vater in Auftrag gegebenen Geschäfte wird hinausgezögert, doch tritt an deren Stelle kein »unbedingtes hoffnungsreiches Streben« nach dem Theater, wie es Wilhelm einst »empor gehoben« hatte. Vielmehr genießt er nur »noch schlüpfend, was er sonst mit vollen Zügen eingesogen hatte« (496). Das bringt ihn in »die größte Verwirrung« (496 f.). Sie läutet eine Retardierung ein, die ironischerweise in fortgesetzten Abenteuern besteht. Diese stellen einen Kompromiss zwischen Wilhelms theatralischer Ich-Setzung und seinem Dasein als Romanheld dar. Der Roman schickt seinen regredierenden Protagonisten in einen abenteuerlichen Exkurs, einen Umweg, der einerseits den Gang der ausgelegten Handlung der Handels-Expedition aufhält und Wilhelm andererseits in Unternehmungen verwickelt, in denen er seine Phantasmen szenisch-theatralisch ausagiert, die aber nicht zweckhaft und zielorientiert auf die Theaterlaufbahn ausgerichtet sind.

In den Bewegungen des Retardierens und Retrogradierens, die den Weg, der vom Anfang bis zum Ende führt, verlängern und eine Mitte erzeugen, durch die der Weg sich erst finden muss, rekurriert Goethe auf ein aristotelisches Plot-Modell, das Peter Brooks unter Bezug auf Freuds Studie *Jenseits des Lustprinzips* in eine triebtheoretische Perspektive gerückt hat. Als spannungsgeladenes Gefüge zeugt der Plot von einer Triebkraft des Erzählens und des Lesens von Er-

66 Goethe an Schiller, 23. Dezember 1797, Beilage, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 522.

67 Vgl. Peter Szondi: Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 3: Poetik und Geschichtsphilosophie II, Frankfurt a. M. 1974, S. 41-74.

68 Vgl. Schiller an Goethe, 8. Juli 1796, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 236-241.

zählungen, die Brooks als »narrative desire« bezeichnet hat.⁶⁹ Wie alles Begehren strebt das narrative Begehren nach Befriedigung, nach Abfuhr der Spannung und damit, erzählerisch, nach dem Ende, von dem her die Geschichte ihren Sinn gewinnt. Im Drängen nach diesem Ende steht es jedoch in Gefahr, auf dem kürzesten Weg einen Kurzschluss zu erzeugen, der keine volle Befriedigung schafft. So wie der Organismus nach Freud durch Umwege sicherzustellen sucht, dass er »nur auf seine Weise«⁷⁰ stirbt, bedarf die Erzählung der Rückwendungen und Aufschübe, um das »richtige Ende«⁷¹ zu erreichen. An Wiederholungen und Verzögerungen ist in Goethes Roman kein Mangel. Doch dienen sie weniger einem »reading for the plot« als einer Sublimierung des narrativen Begehrens. Das initiale Trauma der Mariane-Katastrophe lädt die *Lehrjahre* mit einem Maximum an Spannung auf. Die Energie, die der Roman an Aufschübe investiert, zeigt an, dass diese Spannung beim Auszug Wilhelms im zweiten Buch keineswegs abgebaut ist. In der Abenteuerzeit baut sich ein dilatorischer Raum auf, in dem die Erfüllung des erzählten Begehrens immer wieder aufs Neue scheitert. Zugleich aber wird die Bedeutung der teleologischen Dynamik des Plot im retardierenden Fortgang der Handlung zugunsten der Verflechtung einer symbolischen Textur abgeschwächt. Aus deren Korrespondenzen wird in der Mitte des Romans, im vierten Buch, ein neuer Richtungssinn gewonnen, dessen Ziel seinerseits in einer zweiten großen Runde von Retardierungen aufgeschoben wird. Bis zum Ende zögert der Roman, sich zu schließen.

VI. Ambivalenzkonflikt und episodische Struktur

Zu einem lustvollen Zeitvertreib wird der dilatorische Umgang mit Zeit in der Regie Philines, der Wilhelm in seinem ersten, »artige[n] Abenteuer« (443) das Blumenbouquet durch den Boten Friedrich übergibt. Sie steht im Bund mit Fortuna, der launischen Göttin des Glücks und der Gelegenheit, und verkehrt in ihrem Umgang mit der Zeit die temporale Ökonomie des bürgerlichen Lebens. Diese verlangt, die Zeit zu nutzen, statt sie zu vertreiben. Aus der Sicht Philines dagegen versäumt man die Zeit (vgl. 446), wenn man nicht die Gelegenheit nutzt, sie zu vertreiben. Sie gestaltet die Zeit *ex tempore*, aus dem Stegreif; sie improvisiert, überlässt sich unvorhergesehenen Einfällen. Ihre kompo-

69 Vgl. Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge/London 1992, bes. S. 37–61.

70 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: S.F.: *Studienausgabe*, Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M. 1975, S. 213–272; hier S. 248.

71 Brooks 1992 (Anm. 69), S. 102.

site und vielschichtige Gestalt zieht den Protagonisten an und stößt ihn zugleich ab. Wie ihr Name besagt, ist sie eine liebenswerte Person. Züge der Fortuna mischen sich in ihr mit Attributen der Venus.⁷² Ihre Genealogie führt aber nicht nur in die antike Mythologie zurück. Sie steht auch in der Tradition eines vor- und frühmodernen Ensembles volkstümlich-komischer Figuren, zu denen neben dem Schelm der »Schalk« (506) gehört, als welcher der Erzähler sie bezeichnet, und die »Törlin«, als die sie sich selbst bezeichnet, weil sie in Wilhelm »vernarrt« ist (488). Als komische Figur fungiert sie bis ins fünfte Buch hinein als »eine Art Bindungsmittel fürs Ganze« (713). Überdies ist sie neben Mignon und dem Harfner die einzige Figur, von der ein Lied im Roman abgedruckt wird. In dem Ambivalenzkonflikt, in den sie Wilhelm bringt, spiegelt sich das Verhältnis des Romans zu dem launischen Fortuna-Glück, der verführerischen sinnlichen Liebe und den zwielichtigen Gestalten von Schalk und Narr, die in ihre Figuration als Abenteurerin eingehen, aber auch darüber hinausweisen. Nach der Liebesnacht mit Wilhelm und dem Brand verschwindet sie gegen Ende des fünften Buchs zwar physisch aus der erzählten Gegenwart. Doch als schwangere Ehefrau des kongenialen Schelms Friedrich räumt der Roman ihr, anders als Mignon und dem Harfner, eine Zukunft ein.

In dem »Abenteuer der steinernen Bank« (519), das als einziges Abenteuer des Romans mit einem für Aventiuren typischen Titel in die fiktionsinternen Annalen eingeht, wird das Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, als das sich das Verhältnis Wilhelms zu Philine gestaltet, in einer Choreographie nicht-synchronisierter Impulse des Bleibens und Gehens komisch in Szene gesetzt. In der ersten Schrittfolge rückt sie ihm in aller Öffentlichkeit mit Liebkosungen zu Leibe, fleht ihn an, »er mögte ja bleiben«, und versichert, sie werde ihn »fest halten«, während er sie abweist, zwecks Vermeidung eines öffentlichen Skandals »die Rolle des [...] Ehemanns« spielt, und, um den Ganzen ein Ende zu setzen, verspricht, noch eine unbestimmte Zeit zu »bleiben« (487f.). In der zweiten Schrittfolge lässt sie von dem »steinernen Mann« ab und geht mit der Aufforderung »Bleibe ja« ins Haus (488), um etwas zu holen, woraufhin Wilhelm ihr wider Willen nachgeht und »auf der Schwelle [...], über die ihn eine unwiderstehliche Neigung in diesem Augenblicke zu Philine hinüberzog« (489), just in demselben Augenblick von Melina aufgehalten und dann von Friedrich überholt wird.

Statt die Ambivalenz im Liebesglück aufzulösen, setzt dieser Ausgang des »Abenteuers auf der steinernen Bank« in Wilhelm ein aggressiv-gewalttätiges Potential frei. Es tritt zutage, als mit dem Stallmeister ein weiterer Nebenbuhler an der Seite von Philine auftaucht. Das versetzt zunächst Friedrich in eine »Art von Raserei« (494), in welcher er den Stallmeister zum Zweikampf herausfor-

72 Vgl. Hannelore Schlaffer: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980, S. 3f. und 139.

dert. Von »einer unüberwindlichen Eifersucht« wird dann aber auch Wilhelm »entzündet« (495), der in diesem vom Stallmeister zum Schein gefochtenen Kampf »die Darstellung seiner eigenen Gefühle« (496) sieht. Nur der mühsam bewahrte »Wohlstand« hält ihn davon ab, es Friedrich nachzutun, seine »wilde Laune« zu befriedigen, Philine mit »tückischer Schadenfreude« zu verletzen, den »Degen« gegen den ihm überlegenen Stallmeister »zu führen« und die »Menschen, die nur zu seinem Verdrusse da zu sein schienen«, zu »vertilgen« (495 f.).

Identifikationen mit ausgeschlossenen Knaben, Aggressionen gegen Geliebte, Tötungswünsche gegenüber Rivalen: Es sind unaufgelöste, unerledigte und verdrängte Komplexe, deren Projektion in dieser Episode zur Darstellung gelangen. Das führt auf einen zentralen Unterschied zwischen den abenteuerlichen Episoden der *Lehrjahre* und den Aventiuren des vormodernen Abenteuerromans. Der Aventiure-Ritter ist in einer phantastischen Welt unterwegs, in der zu erwarten steht, dass sich irgendetwas Wunderbares, Außerordentliches – und zwar gleichviel, was – unerwartet ereignet. Diese Phantasiewelt des romanhaften Abenteuers wird in den *Lehrjahren* romantisiert, sie wird subjektiviert und psychologisiert. Die abenteuerlichen Begebenheiten, in die Wilhelm unerwartet gerät, sind ein Spiegel seiner Wünsche und ein Aktionsraum seiner Phantasien. Diese Subjektivierung geht ihrerseits mit einer grundlegenden Transformation des Prinzips der seriellen Wiederholung einher, die das traditionelle Erzählschema des Abenteuers definiert. Statt nach Maßgabe eines »Erzählens im Paradigma«⁷³ gleichwertige Episoden aus einer paradigmatischen Klasse auf eine syntagmatische Achse zu projizieren und in einer grundsätzlichen, offenen und fortsetzbaren Serie aneinanderzureihen, über die sich, mehr oder weniger integrierend, ein übergreifendes Sinnmuster wölbt,⁷⁴ nutzt Goethe die lose Koppelung der episodischen Struktur, um von einem Umherschlendern und Herumirren zu erzählen, das Spielräume für die Wiederkehr von Verdrängtem und die Bearbeitung von Imaginärem schafft. Die Szenen und Konstellationen, in denen dieses psychische Material zur Darstellung gelangt, bilden eine Formenreihe, die von Abenteuer zu Abenteuer transformiert wird, so dass das Sinnmuster diese nicht überwölbt, sondern sich in den Episoden selbst entfaltet und durch diese realisiert wird.

73 Rainer Warning: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: *Romanische Forschungen* 52, 2002, S. 176-209.

74 Vgl. zu verschiedenen Formen des Ausgleichs von Syntagmatik und Paradigmatik im höfischen Aventiure-Roman Bernhard Teuber: *Yvain, der Löwenritter – Die Geburt des Abenteuers in der mittelalterlichen Erzählliteratur*, in: *Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur*, hg. von Wolfram Ete und Bernhard Teuber, Paderborn 2021, S. 1-26; zu einer darauf bezogenen Strukturdifferenz zwischen der *aventure* Chrétien de Troyes' und der *âventiure* Hartmann von Aues vgl. Mireille Schnyder: *Äventiure*. Auf dem Weg zur Literatur, in: *Abenteurer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre* (Anm. 24), S. 61-78; hier 61f.

In diesem Transformationsprozess findet eine Gestaltung der Zeit statt, die sich von der Temporalität traditioneller Abenteuerromane grundlegend unterscheidet. Bestimmte Aspekte dieser Zeitgestaltung treten erst am Ende von Wilhelms Abenteuerleben hervor, und ich werde in dem Zusammenhang auf sie zurückkommen. Schon das zweite Buch aber zeigt, dass die Abenteuerzeit der *Lehrjahre* eine fundamental andere Qualität hat als die »leere Zeit« des antiken Abenteuerromans und die wunderbare Zeit der Ritterromane, die Bachtin als Chronotopoi dieser Genres herausgearbeitet hat.⁷⁵ Sie ähnelt den Zeiten vor-moderner Abenteuer insofern, als sie von zufälligen Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten durchsetzt ist und Wilhelm in ihr äußerlich nicht altert (vgl. 605). Sie unterscheidet sich zum einen und entscheidend dadurch, dass sie eine biographische Zeit darstellt, die vergeht und in der eine Entwicklung des Individuums stattfindet. Zum anderen und damit zusammenhängend geht keine Episode in ihrer eigenen Gegenwart und der Zeitstelle auf, die sie in der temporalen Folge einnimmt. Jede ist in ein Geflecht von Vor- und Rückweisen eingewoben, das durch diese Episoden ständig angereichert und umgewandelt wird. Dieses »Schweben zwischen Vorwärts und Rückwärts«⁷⁶ gilt nicht nur für die Zeitgestaltung des Erzählers, sondern in anderer Weise für die Zeiterfahrung des Protagonisten.⁷⁷ Er projiziert seine Innenwelten in die Außenwelt, agiert das Imaginäre aus, in das er verstrickt ist, verliert sich in Betrachtungen und Assoziationen, über die er die Gegenwart vergisst, wird von Schmerzen und Schuldbewusstsein verfolgt und gibt – genötigt, zerstreut oder erschüttert – Versprechen für die Zukunft. So treibt er stets über die Gegenwart hinaus und bleibt zugleich immer hinter ihr zurück.

VII. »Krieg der Stände«

In der Hoffnung, »die große Welt näher kennen zu lernen« (512), bricht Wilhelm gemeinsam mit der Theatertruppe im dritten Buch zum gräflichen Schloss auf, wo er seine Bekanntschaft mit Zauberern und Heerführern erneuert. Bei der Überfahrt steht den Schauspielern das Schloss »wie ein Feengebäude vor der Seele« (515). Über der Fahrt waltet jedoch ein Unstern, und die nächtliche Ankunft gerät zum Fiasko, dem einzig Philine entkommt. Der komische »Kontrast zwischen der Hoffnung und dem Erfolg, der Einbildung und der

⁷⁵ Bachtin 2008 (Anm. 50), S. 14 und 80f.

⁷⁶ Schlegel 1967 (Anm. 47), S. 130.

⁷⁷ Die rezeptionsästhetischen Konsequenzen hebt schon Schiller hervor, der bemerkt, dass Wilhelms »Hang zum Reflektieren« auch den Leser »nötigt [...], vorwärts- und rückwärts zu sehen«. Schiller an Goethe, 5. Juli 1796, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 229.

Wirklichkeit«,⁷⁸ der in diesem »schnelle[n] Glückswechsel« (517) als eine Grundstruktur des dritten Buchs hervortritt, wird poetisch durch intertextuelle Bezüge gesteigert. Hans-Jürgen Schings hat gezeigt, dass hier ebenso wie in weiteren Begebenheiten des Schlossaufenthalts »der Hintergrund« von Tassos Epos *Das Befreite Jerusalem* wie »ein Palimpsest durch[scheint]«; er führt den »eigentümliche[n] Reiz des ›Romanhaften‹, des Romantisch-Poetischen und Abenteuerlichen«, der diesen Begebenheiten innewohnt, darauf zurück, »dass die heroischen und wunderbaren Ereignisse des Epos die bescheidenen Abenteuer Wilhelms insgeheim modellieren«.⁷⁹ Die Ankunft ist der Episode nachgebildet, in der Tancred in die Falle der Zauberin Arminia geht. In dem »Feengebäude« agiert mit der Baronesse eine Figur, die als »Circe«, »Zauberin« (537) und »kleine Fee« (559) eine Nachfolgerin Armidas ist. Mit ihrem bezaubernden Blick und ihrer Lust an Putz und Schmuck hat auch die Gräfin an der Armida-Topik teil.

Die Nachfolgerinnen Armidas sind jedoch nicht die einzigen Zauberfiguren, die auf dem Schloss ihr Unwesen treiben. In einen zweiten Zauberkreis gerät Wilhelm durch Shakespeare, mit dessen Dramen Jarno ihn bekannt macht. An die Stelle des »schöne[n] Raritätenkasten[s]« mit Bildern von der »Geschichte unsrer Welt«,⁸⁰ mit dem der junge Goethe das Theater Shakespeares verglichen hatte, rückt im Roman eine »Zauberlaterne« (539), die Phantasmagorien produziert. Den »Zauberern« gleich, »die durch magische Formeln eine ungeheure Menge allerlei geistiger Gestalten in ihre Stube herbeiziehen«, beschwört Shakespeare eine Versammlung von Geistern herauf, die »in ewig drehender Verwandlung sich bewegend vermehren« (545) und nicht zu bannen sind: »Unglücklicher Weise hat der Schwarzkünstler das Wort vergessen, womit er diese Geisterflut wieder zur Ebbe bringen könnte.« (545)

Die Stimmung, in der Wilhelm in diese Geisterwelt eintaucht, ist nicht von dem Krieg zu trennen, der im Hintergrund der Handlung geführt wird, von der Ankunft des fürstlichen »Helden«, »Heerführer[s]« und »Hofmann[s]« (534) und seiner Entourage, und von den erotischen »Eroberungen« (536) und Scharmützeln, die das Geschehen im Vordergrund bestimmen. Militärisches Personal und kriegerisches Ambiente aktivieren schlummernde Wünsche und tragen im Übrigen ebenfalls wesentlich zu dem Romanhaft-Abenteuerlichen der Episoden bei. Nicht nur das von den Schauspielern bewohnte alte Schloss, in dem

78 Schlegel 1967 (Anm. 47), S. 137.

79 Schings 2012b (Anm. 23), S. 121; zu den im Folgenden genannten intertextuellen Bezügen vgl. ebd., S. 113-119.

80 Johann Wolfgang Goethe: Zum Shakespeares Tag, in: J. W. G.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998, S. 9-12; hier S. 11.

die Offiziere bei den Aktrizen ein- und ausgehen, scheint alsbald »vom wütenden Heere besessen« (522) zu sein. Unfriede herrscht auch auf dem neuen Schloss, in dem die Repräsentanten des Adels einerseits von Schauspielern aus dem alten Schloss heimgesucht werden und sich andererseits untereinander bekriegen.

Mit der amourösen Beziehung zwischen Wilhelm und der Gräfin reichern die *Lehrjahre* dieses Geschehen durch einen Handlungskomplex an, der in der *Theatralischen Sendung* noch nicht angelegt ist. Er rückt auch den Helden an eine Kriegsfront, die der Erzähler im ironischen Rückgriff auf das Stilmittel des epischen Vergleichs einführt.

Wie über einen Fluß hinüber, der sie scheidet, zwei feindliche Vorposten sich ruhig und lustig zusammen besprechen, ohne an den Krieg zu denken, in welchen ihre beiderseitigen Parteien begriffen sind: so wechselte die Gräfin mit Wilhelm bedeutende Blicke über die ungeheure Kluft der Geburt und des Standes hinüber, und jedes glaubte an seiner Seite, sicher seinen Empfindungen nachhängen zu dürfen. (536)

Steht im Hintergrund der verliebten Blickwechsel der Armida-Zauber, gemahnt das Motiv der Liebe zwischen Repräsentanten verfeindeter Kriegsparteien an die Tancred-Chlorinde-Konstellation. Zwar fehlt der äußeren Erscheinung der schönen Gräfin, die Wilhelm später in Erinnerung an das Mariane von Norberg geschenkte Negligé in »weißem Morgenkleide« (549) vorschwebt, die Faszination des Amazonenhaften. Doch dafür ist sie im »Krieg der Stände« ein »feindlicher Vorposten«.

Die Rede von einem solchen »Krieg« ist als realistisches und gesellschaftskritisches Einsprengsel gewertet worden, das nicht zur restaurativen politischen Perspektive des Romans und der Irrealität seines Endes passt, an dem zahlreiche »Mißheurat«⁸¹ die »ungeheure Kluft« ohne Weiteres überbrücken.⁸² Doch wie schon die Ironie der epischen Vergleichsperiode signalisiert, handelt es sich weniger um eine realistisch-mimetische als um eine parodistische Angelegenheit, in der die Komödie des dritten Buchs abgeschattiert wird, ohne ihr Komisches zu verlieren. Der Krieg der Stände setzt die Scharmützel zwischen dem alten Schloss, in dem auch Wilhelm wohnt, und dem neuen Schloss in einer anderen Tonart fort und bereitet den Boden für die beiden Abenteuer, in denen

81 Schiller an Goethe, 5. Juli 1776, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 232.

82 Vgl. Terence James Reed: Revolution und Rücknahme. »Wilhelm Meisters Lehrjahre« im Kontext der Französischen Revolution, in: Goethe-Jahrbuch 107, 1990, S. 27-43; hier S. 28 f.

er auf das Terrain der gegnerischen Kriegspartei gerät und die Position des Grafen einzunehmen sucht.

In dem ersten dieser Abenteuer findet Wilhelm sich unversehens im Gemach des Grafen auf einem »Posten« wieder, der ihm im hohen Maße als »gefährlich« erscheint (549). Im Kostüm des Schlafrocks und der Schlafmütze des Grafen, der über Nacht ausgeritten ist und erst am nächsten Morgen zurückerwartet wird, soll er – so der von der Baronesse ausgeheckte Intrigenplan – gegenüber der unter einem Vorwand in das Gemach gelockten Gräfin die »Ehmannsrolle« (549) spielen. Überraschenderweise kehrt der Graf vorzeitig zurück und betritt das Zimmer, in dem Wilhelm sich noch allein befindet. Mit dem Rücken zur Tür und gegenüber einem Spiegel platziert, erblickt er, als die Tür sich öffnet, zu seinem »Schrecken« (550) im Spiegel einerseits den Grafen, andererseits sich selbst in der »wunderlichen« gräflichen »Maske« (549), so wie umgekehrt der Graf sich selbst und seine Maske erblickt. Noch bevor Wilhelm weiß, ob der Graf »ein Gespenst oder er selbst war« (551), tritt der Graf wortlos zurück und schließt die Tür.

Bei der »abenteuerlichen Novelle« (551), die Wilhelm dem Grafen auf dessen Wunsch am Abend vorliest, dürfte es sich um eine Geister- oder Gespenstgeschichte handeln, die die Spiegelungen ihrerseits spiegelt.⁸³ Denn auch der Graf hat ein »Abenteuer« (556) erlebt und ein Gespenst erblickt. Wie sich in der Leseszene andeutet und im weiteren Verlauf bestätigt, hat er in der *persona*, die ihm aus dem Spiegel entgegenblickte, einen unheimlichen Doppelgänger seiner selbst gesehen. Nicht umsonst heißt es, dass der Zauberer Shakespeare die Geister, die er gerufen hat, nicht mehr bannen kann. In der Spiegelszene drängen sie in den Roman hinein, wobei sich jedes Mal die Frage stellt: »Who's there?«⁸⁴ Wer ist der Geist? Die Intervention der Geister und Gespenster verweist auf ein Verdrängtes, das das Selbstbild erschüttert. In der gedoppelten Spiegelszene ist dieses Verdrängte die Zeit. Der jugendliche Abenteuerer Wilhelm sieht sich in der grotesken »Maske« des alten Grafen und in diesem das Gesicht des Alters, das zu der Maske gehört; der Graf sieht sein altes Gesicht und in seiner Maske das Gesicht der Jugend. Als geisterhafte Erscheinungen einer untoten Fraktion des Adels, deren Posten Wilhelm eingenommen hat, und eines ihn in die Ab-

83 Hannelore Schläffer hat die Episode unter Hinweis auf Boccaccio dem Motiv des Liebhabers als verkleideter Ehemann zugeordnet (vgl. Hannelore Schläffer: Poetik der Novelle. Stuttgart/Weimar 1993, S. 50), und ich bin ihr darin in einem früheren Aufsatz gefolgt (vgl. Inka Mülder-Bach: Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und der »Novelle« Goethes, in: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre (Anm. 24), S. 161-187; hier S. 161-164). Das scheint mir inzwischen verfehlt zu sein. Das zentrale Moment des Gespenstischen geht darin nicht auf. Ebenso wenig wird die Novelle als Gattung in der Episode des Romans »degradiert« (Schläffer 1993, S. 50).

84 William Shakespeare: Hamlet, hg. von G. R. Hibbard, Oxford 1998, S. 143 (= I.1).

geschiedenheit drängenden, aufsteigenden Bürgertums, als dessen Vertreter der Graf Wilhelm auch bei ihrer Wiederbegegnung nicht erkennen will, sind diese lebenszeitlichen Gespenster auch sozialgeschichtlich codiert.

Das Gesicht der Zeit bildet eine Brücke zu dem von Philine eingefädelten zweiten Abenteuer, der Liebesszene mit der Gräfin, in der Wilhelm höher hinaus strebt und die Position des Grafen auf andere Weise zu erobern sucht. Zu dem Schmuck, mit dem ihn die Gräfin »als Göttin in ihrem vollen Putze« (560) empfängt, gehört ein Medaillon mit dem Bildnis des Grafen als Bräutigam, dessen »Jugend« allerdings »auf die Rechnung des Malers [kommt]« (561). Es provoziert Philine zu der Frage, ob »wohl niemals [...] in diese verborgene Kapsel sich ein ander Bild eingeschlichen haben [sollte]« (561). Nachdem sie die Verliebten mit dieser Frage allein gelassen hat und die Stunde des Abschieds gekommen ist, hält Wilhelm die Gräfin »wie im Traum« plötzlich in seinen Armen und es kommt zu einem leidenschaftlichen Kusswechsel. »Oh daß ein solcher Augenblick nicht Ewigkeiten währen kann und wehe dem neidischen Geschick, das auch unsern Freunden diesen kurzen Augenblick unterbrach«, klagt der Erzähler, bevor er dieser »Seligkeit« ein Ende bereitet. Die Gräfin reißt sich »mit einem Schrei« aus den Umarmungen los, fährt »mit der Hand nach ihrem Herzen«, und fleht Wilhelm an: »fliehen sich mich, wenn Sie mich lieben«, woraufhin dieser fluchtartig den Raum verlässt (562). Angesichts dieses jähen Endes kann der Erzähler sich nicht des Aufrufs enthalten: »Die Unglücklichen! welche sonderbare Warnung des Zufalls oder der Schickung riß sie aus einander?« (563) Der Ausruf, mit dem das dritte Buch endet, parodiert das heliodorische Handlungsschema, in dem die Liebenden, kaum dass sie sich gefunden haben, durch Zufälle wieder getrennt werden, die am Ende die Fügungskraft der Götter bestätigen. Im Roman bleibt dieser *cliff hanger* jedoch dauerhaft an der Klippe hängen und schürt Erwartungen, die nicht erfüllt werden. Das Skript ist nicht ganz falsch, aber die richtige Besetzung lässt noch auf sich warten.

Wie das Gespensterabenteuer für den alten, beschränkten und eiteln Grafen, hat das Liebesabenteuer für die junge, schöne und putzsüchtige Gräfin pathologische Folgen. Der Graf verfällt der religiösen Schwärmerei, die Gräfin erkrankt an einer Herzneurose. Ob man in dem Grafen deshalb ein »Opfer«⁸⁵ Wilhelms sehen muss oder in der Begegnung mit der Gräfin die Erfüllung der tragischen Schicksalsformel, nach der Wilhelm als ein anderer Tancred dazu bestimmt sei, »das was er liebt überall unwissend zu verletzen« (378),⁸⁶ ist fraglich. Das entspricht zwar der Deutung Wilhelms, als er von dem »Unglück« (717) des Paares erfährt, doch entspricht es nicht dem Licht, in das das dritte Buch die Figuren stellt. Der Roman legt eine andere Sicht nahe. Indem der melancholische

85 Hörisch 1983 (Anm. 29), S. 55 und 70.

86 Vgl. Schings 2012b (Anm. 23), S. 120.

Graf und seine neurotische Gemahlin ihr Seelenheil bei den Herrnhutern suchen, denen das kinderlose Paar den »größten Teil seines Vermögens« (718) übergibt, demonstrieren die beiden mit der Turmgesellschaft verwandten Vertreter des dekadenten Rokokoadels, dass ihnen eine Perspektive für ihre weitere irdische Geschichte abhandengekommen ist, und besiegeln das historische Ende der Adelsfraktion, die sie repräsentieren.⁸⁷ An der Zukunft des tätigen Bündnisses von Reformadel und Bürgertum, die der Roman projiziert, haben sie keinen Anteil.

VIII. Pränanz und Glückswechsel

Das vierte Buch beginnt in einem Irgendwann und Irgendwo, das erst nachträglich verortet wird, mit einer Konfiguration der drei Zeitekstasen. Laertes blickt melancholisch aus dem Fenster und beklagt die Vergänglichkeit des Daseins. Philine zieht ihn singend in einen Tanz hinein, um die »Zeit«, der sie »nicht nachlaufen können, wenn sie vorüber ist [...], wenigstens als eine schöne Göttin, indem sie bei uns vorbeizieht, fröhlich und zierlich« zu »verehren« (564). Dann tritt die schwangere Madame Melina auf:

Philine war boshaft genug, sie gleichfalls zum Tanze einzuladen, und sie dadurch an die Mißgestalt zu erinnern, in welche sie durch ihre Schwangerschaft versetzt war.

Wenn ich nur, sagte Philine hinter ihrem Rücken, keine Frau mehr guter Hoffnung sehen sollte!

Sie hofft doch, sagte Laertes.

Aber es kleidet sie so häßlich. [...] Sie hat gar keine Art noch Geschick, sich nur ein bißchen zu mustern und ihren Zustand zu verbergen.

Laß nur, sagte Laertes, die Zeit wird ihr schon zu Hülfe kommen. (564f.)

Madame Melina ist bekanntlich nicht die einzige Schwangere der *Lehrjahre*, Mariane geht ihr voran, Philine wird ihr folgen. Schwangerschaften und Geburten fungieren als ein ungefähres Zeitmaß des Romans,⁸⁸ an dem auch die

87 Vgl. Rolf-Peter Janz: Zum sozialen Gehalt der »Lehrjahre«, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, hg. von Helmut Arntzen et al., Berlin/New York 1975, S. 320-340; hier S. 333.

88 So auch im Fall der Schwangerschaft von Mme Melina, die zu Beginn des dritten Buchs so sichtbar in anderen Umständen ist, dass sie sich dem Publikum nicht »mit Ehren« (506) präsentieren kann und ihr Kind nach dem Überfall vorzeitig und als Totgeburt zur Welt bringt.

Männer sich orientieren, wenn es gilt, sich von Zeugungen zu überzeugen (vgl. 940). An dieser Stelle aber geht es um die Gestalt – oder, in den Augen Philines, »Mißgestalt« – einer Schwangeren. Diese Gestalt ist eine gegenwärtige Form, die von der Vergangenheit her eine Zukunft in sich trägt, welche durch die Zeit entbunden wird. Es ist eine Gestalt temporaler Pränanz, die Gestalt einer Zeit, die sich aus sich selbst heraus zeitigt. Dazu muss sie reif sein. Das Kind der Melinas kommt nach dem Überfall vorzeitig und als Totgeburt zur Welt. Die symbolische Wiedergeburt des Protagonisten dagegen, so will es der Roman, findet zur rechten Zeit statt. In dem pränanten Augenblick der »Erscheinung« der »schöne[n] Amazone« (589), die die Zentralgestalten seines Imaginären versammelt und umbildet, wird Wilhelms zukünftiges Glück aus dem fruchtbaren Schoß der Zeit entbunden.

Während Wilhelm in alle vorangehenden Abenteuer nolens volens gerät, bezeichnet das Abenteuer, das in den »Überfall« (586) mündet, ein kalkuliertes und bewusst eingegangenes Risiko. Ausgangspunkt ist eine »Zeitung«. Sie besagt, dass sich »auf dem Wege«, den die Schauspieler auf Empfehlung des Grafen zu ihrem neuen Spielort einschlagen wollen, »ein Freicorps sehen lasse, von dem man nicht viel Gutes erwartete« (582). Für den in Hamlet- und Prinz Harry-Phantasien verstrickten Protagonisten, der sich in Nachahmung seiner Idole die »wahre Tracht eines Fußgängers« (571) zugelegt hat und in dieser »Maskerade« (572) zum ersten Direktor der nunmehr als »kleine[] Republik« (577) eingerichteten Theatergesellschaft gewählt worden ist, kommt dieses Gerücht wie gerufen. Nach dem verunglückten jugendlichen Kriegszug bei der dramatischen Aufführung des *Befreiten Jerusalem* bietet sich ihm hier erstmals wieder die Gelegenheit, zu einer »Expedition« aufzubrechen und dabei die »Heerführerschaft« (604) zu übernehmen, die er in seinem auf dem Schloss gedichteten und den Überfall vorzeichnenden Vorspiel gefeiert hatte. Das Ergebnis seiner Abwägung des Risikos und der Wahrscheinlichkeit des »außerordentlichen Fall[s]« (582) ist also überdeterminiert. Mit »männlichen Gründen« überzeugt er seine Truppe, dass »der Fall« eines Überfalls »höchst unwahrscheinlich, ja beinahe unmöglich sei« (582 f.), so dass es bei der geplanten Route bleibt.

In der Erzählung des romanhaften Auszugs und der Rast auf der Waldwiese phantasiert Wilhelm sich als »Anführer« einer »wandernde[n] Kolonie« (585) und bildet »den Wahn des Moments so poetisch als möglich aus« (585). Dabei scheint für einen Moment hinter der Gestalt von Goethes irrendem Helden der irre Ritter Don Quijote auf. Was den »Wahn« dieses Moments, den Wilhelm und Laertes in die Aufführung des Zweikampfs hinein verlängern, »in welchem Hamlet und sein Gegner ein so tragisches Ende nehmen« (585 f.), seinerseits beendet, ist bekannt: »Auf einmal« fallen wirklich Schüsse, die beiden »junge[n] Helden« stellen sich ebenso »tapfer« wie vergeblich den »Räubern« entgegen, bis Wilhelm, von einem Schuss und einem Hieb getroffen, bewusstlos niedersinkt,

so dass er das »unglückliche Ende des Überfalls« (586) verpasst. Romantische »Illusion« (585) und poetischer »Wahn« zerplatzen in der puren Kontingenz eines gewaltsamen »Unfalls« (589), der die tragische Inszenierung ebenso durchkreuzt wie die abenteuerliche. Er hinterlässt »verunglückte[] Abenteurer« (588).

Als der »für tot« (588) gehaltene Wilhelm seine Augen wieder öffnet, befindet er sich »in der wunderbarsten Lage« (586 f.). Das Bild Mignons, die seine Wunden mit ihrem Haar hat verbinden wollen und nun mit blutverklebten Strähnen zu seinen Füßen sitzt, ist als Zitat der Szene im *Befreiten Jerusalem*, in der Erminia Tancreds Wunden auf ähnliche Weise verschließt, ausgemacht worden.⁸⁹ Bedeutsamer für das Folgende ist aber der Moment des Erwachens, in dem Philine die Rolle übernimmt, die Erminia bei Tasso innehat:

Das erste, was ihm [Wilhelm] durch die Dämmerung, die noch vor seinen Augen lag, entgegen blickte, war das Gesicht Philinens, das sich über das seine herüber neigte. Er fühlte sich schwach, und da er, um sich empor zu richten, eine Bewegung machte, fand er sich in Philinens Schoß, in den er auch wieder zurück sank. (587)⁹⁰

Ein Augenaufschlag im Schoß und eine Dämmerung vor Augen, durch die ihm als erstes ein weibliches Gesicht entgegenblickt, das sich über das seine neigt: Alles deutet darauf hin, dass Wilhelm in diesem Augenblick im Schoß Philines neu geboren wird. Nur eines fehlt dem Augenblick, ohne welches es eine Geburt nicht geben kann, und das ist die pränante Fülle der Motive, die in ihm zusammenkommen. Sie ist der Epiphanie der »schönen Amazone« vorbehalten. Hier erblickt der Protagonist nicht durch die Dämmerung eines erwachenden Bewusstseins ein weibliches Gesicht, sondern verdämmert im Angesicht einer weiblichen Lichtgestalt und verliert das Bewusstsein. Indem dieser Augenblick den unfruchtbaren Moment des Erwachens im Schoß Philines, auf den Philines Bemerkungen zur »Mißgestalt« der Schwangeren vorausweisen, umkehrt, wird Pränanz als Signatur der Amazonen-Erscheinung eigens figuriert.

Pränant ist der Augenblick, weil er Anagnorisis und Glücksverheißung verschränkt. Er versammelt und transformiert die Imagines, die Wilhelms Phantasien und Wünsche seit seiner Kindheit geprägt haben, und lässt aus ihrer Um-

89 Vgl. Schings 2012b (Anm. 23), S. III.

90 Bei Tasso erblickt Tancred, als er die Augen öffnet, seinen Knapen und Erminia, die »sein Haupt auf ihren Schoß [bettete]«; die Reihe der Besetzungen der Erminia-Rolle setzt sich bei Goethe mit der Amazone fort, denn auch Erminia erscheint Tancred als Frau »in fremden Kleidern«, die er als »mitleidvolle Ärztin« adressiert. Torquato Tasso: Die Befreiung Jerusalems, in: T. T.: Werke und Briefe, übers. und eingeleitet von Emil Staiger, München 1978, S. 633 (= XIX, 112-141).

wandlung eine Wunschgestalt hervorgehen, in der sein zukünftiges Glück entbunden wird. Die Vielfalt der Motive und Bezüge, die dabei ins Spiel gelangt, ist in der Forschung eingehend kommentiert und gedeutet worden.⁹¹ Ich möchte das nicht wiederholen, sondern nur ergänzend zwei Aspekte hervorheben. Der erste betrifft die poetische Schar der jungfräulichen Heiligen, die sich in dem Strahlenkranz der Amazone versammeln. Neben der Vision der verklärten Chlorinde in dem Traum Tassos,⁹² der göttlichen Erscheinung der jungfräulichen Charikleia in der Eingangsszene der *Aithiopika*⁹³ und der Jungfrau Maria⁹⁴ sollte Minerva nicht vergessen werden. Nicht umsonst spielen sie und die »Frage, wie sie zu kleiden ist« (530), als Göttin des Krieges oder der Künste, in der Vorbereitung der Aufführung des von Wilhelm gedichteten Vorspiels auf dem Schloss eine zentrale Rolle; und nicht umsonst wird in der Beschreibung der Gräfin an »Minerva« erinnert, wie sie »ganz gerüstet aus dem Haupte des Jupiter entsprang« (560). Wenn die Erscheinung der Amazone aus dem fruchtbaren Schoß der Zeit entbunden wird, ist ihre Verklärung eine Kopfgeburt, die dem »fast bis auf die Hirnschale« (586) reichenden Spalt der Kopfwunde Wilhelms entspringt. Die andere Ergänzung betrifft die Funktion des »Mannsüberrock[s]« (589), in den die Amazone anfangs gekleidet ist. Es ist offenkundig, dass ihr dieser vom Oheim geliehene Mantel allererst ihre androgynen Reize verleiht, so dass in ihrer Erscheinung die Züge der Stratonike aus Wilhelms Lieblingsbild vom »Kranken Königssohn« mit denen von Tassos Chlorinde verschmelzen. Ihren Heiligenschein gewinnt sie aber erst in dem Augenblick, in dem sie den Mantel über Wilhelm legt, den der Arzt zur Behandlung seiner Wunden seines abenteuerlichen Fußgänger-Kostüms entkleidet hat. Einerseits enthüllt diese Geste ihre »schöne[] Gestalt« (590), die das ästhetische Korrelat der taktvollen »Vorsorge« (592) ist, welche den Entkleideten vor verletzenden Blicken schützt. Andererseits führt sie einen Gestaltenwandel des Protagonisten herbei. Die im Einverständnis mit dem Oheim vollzogene Geste der Bedeckung des »Jüngling[s]« (589) mit dem »Mannsüberrock« hat Züge einer Stabsübergabe und läutet als Initiation ins Mannesalter das Ende von Wilhelms Abenteuererleben ein.

91 Vgl. grundlegend Schings 2012b (Anm. 23), S. 135-153; auch Schings übersieht die Operation der Figuration von Pränanz selbst.

92 Vgl. ebd., S. 142-144; Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 632.

93 Vgl. Grill 2020 (Anm. 23), S. 71.

94 Vgl. Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 632 f.

IX. Offene Zukunft und missglückte Abenteuer

Wenn man von dieser Gelenkstelle des Romans auf die Reihe der Abenteuer zurückblickt, die Wilhelm seit Beginn seiner Ankunft in dem Landstädtchen erlebt hat, springt ins Auge, dass sie – mit Ausnahme des ersten Abenteuerers mit dem Blumenbouquet für Philine – eines gemeinsam haben: In der einen oder anderen Weise kommt stets ein Zufall dazwischen, der sie missglücken und schließlich verunglücken lässt. Auch darin wiederholt sich ein Muster aus dem ersten Buch, die »Paarung von Abenteuer und Unglück«,⁹⁵ die sich im Unfall beim Puppentheaterspielen bildet und in dem Absturz des Abenteuerers kulminiert. Doch auf dem Waldplatz mündet die Serie des Missglückens und Verunglückens in eine glücksverheißende Anagnorisis. Ein solches Glück ist in traditionellen Abenteuerromanen garantiert. Dort erreichen die Helden mit providentiellem Beistand das *happy end* und die Hand ihrer Dame, nachdem sie abenteuerliche Proben bestanden oder erlitten haben, in denen sie ihren Mut, ihre Tugend, ihre Ehre und mit ihnen ihren Stand sowie die Ordnung, der sie entstammen, bewährt haben. Wilhelms Abenteuer sind allenfalls missglückte Kostümpfrobe, in denen »seine Majestät das Ich«⁹⁶ in Szene gesetzt wird oder sich in Szene setzt. Sie werden deshalb auch nirgends als »Prüfungen« (889) bezeichnet. Diese stehen dem Helden Goethes erst nach Abschluss seiner Abenteuerzeit bevor. Die Frage, was der Abenteuerer bewährt, um sein Glück, wenn nicht zu verdienen, so doch zu erlangen, wäre auch aus diesem Grund falsch gestellt. Ihre Antwort ist in dem Roman nicht mehr abbildbar. Wohl aber kann man fragen, warum die Abenteuerzeit auf der Waldwiese endet und welche Funktion die Serie des Missglückens hat.

Als Wilhelm selbst zu Beginn des siebten Buchs auf die Abenteuerzeit zurückblickt, glaubt er in »ein unendliches Leere« (798) zu sehen. Das erinnert an den Chronotopos der »leeren Zeit« des griechischen Abenteuerromans. Anders als bei Heliodor ist diese leere Zeit in den *Lehrjahren* jedoch eine biographische Zeit, die in eine von allen geteilte historische Zeit eingebettet ist und die vergeht. Es entspricht der zwischen vorwärts und rückwärts schwebenden narrativen Zeitgestaltung ebenso wie der subjektiven, den Ablauf der physikalischen Zeit »vergessenden« Zeiterfahrung des Protagonisten, dass sich aus den spärlichen chronologischen Angaben, in denen der Erzähler dieses Vergehen zuweilen registriert, kaum Vorstellungen von der Gesamtdauer dieser Zeit oder der Dauer ihrer einzelnen Stationen gewinnen lassen. Eine solche Vorstellung zu er-

95 Grill 2020 (Anm. 23), S. 62.

96 Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren, in: S. F.: Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, hg. von Alexander Mitscherlich, Frankfurt a. M. 1994, S. 169-179; hier S. 176.

zeugen, überlässt er beiläufigen Bemerkungen anderer Figuren. Ihnen ist zu entnehmen, dass weniger als ein Jahr zwischen der Ankunft des Protagonisten im Landstädtchen und seiner Ankunft bei Serlo liegt.⁹⁷

Wie jeder Protagonist einer Erzählung bewegt Wilhelm sich in dieser Zeit in dem Horizont einer Gegenwart, deren Zukunft ihm unbekannt ist. Eine solche unbekannte Zukunft spielt schon semantisch in die mittelalterliche *avanturel* *âventiure* hinein. Abgeleitet von *adventus*, bezeichnet sie im Wortsinn ein (aus der Zukunft) Herankommendes oder Entgegenkommendes.⁹⁸ In der Amazonen-Episode wird dieser Wortsinn evoziert.⁹⁹ Der Roman inszeniert das Ereignis der »Erscheinung« der »Ankommenden« (588) mit ihrem stattlichen Begleittrupp als herrschaftlichen *adventus*. Diese Ankunft hat jedoch eine komplexe temporale Signatur, die sie von jeder traditionellen *Aventiure* unterscheidet. Einerseits kommt in ihr ein Vergangenes aus der Zukunft entgegen. Andererseits ist diese Zukunft Wilhelm nicht nur in dem Sinne unbekannt, dass er eine erzählte Figur ist und es zum Abenteuerer eben gehört, in Unbekanntes zu geraten. Unbekannt ist sie, weil Wilhelm in einer Welt unterwegs ist, deren geschichtliche Zukunftshorizonte sich geöffnet haben.

97 Das ergibt sich aus dem Bericht des Wilhelm von früher her bekannten Schauspielers, der ihm im siebenten Kapitel des zweiten Buchs erzählt, dass er an Mariane vor »nicht gar drei Jahre[n]« eine »sichtbare Traurigkeit« bemerkt habe (467) und sie kurz darauf entlassen worden sei, sowie dem Umstand, dass Felix bei Wilhelms Ankunft bei Serlo nach der Schätzung Philines »ungefähr von drei Jahren« (612) ist.

98 Vgl. Klaus-Peter Wegera: mich en habe diu âventiure betrogen. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen, in: Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension, hg. von Vilmos Ágel et al., Tübingen 2002, S. 229-244; hier S. 233 f. Die Semantik der Zukunft ist ein Grund dafür, dass die Wort-, Begriffs- und Kulturgeschichte des Abenteuerers sich seit dem späten Mittelalter eng mit der Ausbreitung des Seehandels als dem Inbegriff eines riskanten Unternehmens verschränkte, in dem das, was unvorhersehbar entgegenkommt, nicht nur als Gefahr, sondern als Gewinnchance gilt. Diese Übertragung des Abenteuer-Begriffs aus der Literatur in die frühkapitalistische Ökonomie geht mit dem Versuch einher, dem verdächtigen profitorientierten Handelsspekulanten das Prestige des ritterlichen *avanturiers* zu verleihen, und führt zur Gründung von Gesellschaften kaufmännischer Abenteuerer (*merchant adventurers*), die das Risiko durch Versicherungen abfedern. Vgl. u.a. Michael Nerlich: Kritik der Abenteuer-Ideologie, Teil 1: Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100-1750, Berlin 1977; Burkhardt Wolf: *Fortuna die Mare*. Literatur und Seefahrt, Zürich 2013, S. 89-113; Nicolai Hannig und Hiram Küpper: Abenteuer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch, in: Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses (Anm. 22), S. 11-49; Mireille Schnyder: *Aventiure*, in: Handbuch Literatur & Ökonomie, hg. von Burkhardt Wolf und Joseph Vogl unter Mitarbeit von Alexander Mionskowski, Berlin/Boston 2019b, S. 101-103.

99 Vgl. Grill 2020 (Anm. 23), S. 70.

Dass moderne Zukunft nicht nur für denjenigen, der sich »jung und neu in der Welt« (386) fühlt, unbekannt, sondern geschichtlich und lebensgeschichtlich dauerhaft offen ist, prägt den Abenteurer Wilhelm, ohne dass er das wüsste. Es wird aber nicht nur durch die Lebensgeschichten anderer Figuren inklusive solcher aus der Vätergeneration, sondern auch dadurch fortwährend miterzählt, dass das Voranschreiten des Protagonisten sich im Medium von Retardierungen vollzieht. Indem diese den Gang der Handels- und der Theaterhandlung aufschieben und die Wege verlängern, entsteht der Spielraum für die Ankunft einer Zukunft, die in keinem der beiden lebensgeschichtlichen Entwürfe vorgesehen war, von denen der Roman seinen Ausgang nimmt. Es ist diese moderne Temporalstruktur der offenen Zukunft, in die Goethe in den *Lehrjahren* das herkömmliche Anderswo, das »Elsewhere«,¹⁰⁰ des Abenteurers übersetzt. Wilhelms Abenteuer spiegeln seine Wünsche und Phantasien, aber sie ereignen sich nicht mehr in einer fremden Ferne oder einer phantastischen Exterritorialität, in der zu erwarten steht, dass sich Unerwartetes ereignet, sondern in einer diegetischen Welt, die allen gemeinsam ist und deren »andere« Zukunft nicht mehr aus ihrer Vergangenheit abgeleitet werden kann.

Die historischen Umbruchs- und Revolutionserfahrungen, die sich in dieser Zeitreflexion manifestieren, trennen die Horizonte des Autors und seiner zeitgenössischen Leserschaft von denen des Protagonisten. Nach seiner Einweihung in die Turmgesellschaft beschleicht Wilhelm ein Gefühl des Zeitenwandels – und er ist ihm unheimlich. Als Vater von Felix wünscht er sich nichts mehr, als dass »alles, was er herstellte, [...] eine Dauer auf einige Geschlechter haben [sollte]« (881). Kurz vor dem Ende aber, als ihm der »Ring seines Lebens [...] zerbrochen« zu sein scheint und er sich selbst »wie ein Geist« vorkommt, ahnt ihn inmitten der Werke seiner vom Vater verkauften und ebenfalls mobil gewordenen großväterlichen Kunstsammlung, »daß auch er von einem ruhigen und gründlichen Besitz des wünschenswerten in der Welt [...] ausgeschlossen werden [...] sollte« (952). Er irrt sich nicht. Die Turmgesellschaft, die auf die in der erzählten Zeit durch die Amerikanische Revolution zur Erfahrung gewordenen Umbrüche reagiert, indem sie sich in eine Versicherungsgesellschaft transformiert, deren Mitglieder ihre Besitztümer wechselseitig gegen zukünftige Revolutionen assekurieren, verlangt dem Protagonisten weitere Mobilität ab. Bis zum Ende bleibt er reisefertig.

Für den Abenteurer Wilhelm ist, wie für seine vor- und frühmodernen Vorgänger, das Bündnis von Jugend und unbekannter Zukunft konstitutiv. Goethe aber bringt seinen Protagonisten auf Augenhöhe mit einer Moderne, in der so-

100 Margaret Bruzelius: The Importance of Elsewhere. Exotic Landscapes and Generative Spaces, in: M. B.: Romancing the Novel. Adventure from Scott to Sebald, Lewisburg 2007, S. 40-73.

wohl dieses Bündnis als auch die in den dramatischen Aufbruchphantasien des ersten Buchs angedeutete symbolische Relation von Jugend und Modernität sich auflöst. Wenn diese Relation, wie Franco Moretti argumentiert hat, für den Bildungsroman von grundlegender Bedeutung ist, dann schafft Goethe in den *Lehrjahren* nicht nur ein Paradigma dieses Genres, sondern lässt es zusammen mit dem Erzählmuster des Abenteuers zugleich tendenziell hinter sich. Moretti zufolge verstrickt sich der Bildungsroman aufgrund der Symbolisierung von Modernität durch Jugend in einen inneren Widerspruch: Um zur »Form« zu werden, muss Jugend mit einem Merkmal versehen werden, das im Gegensatz zu der Dynamik und proteischen Formlosigkeit der Moderne steht, die durch Jugend symbolisiert wird. Dieses Merkmal sei

the very simple and slightly philistine notion that youth ›does not last forever‹. Youth is brief, or at any rate circumscribed, and this enables or rather *forces* the *a priori* establishment of a formal constraint on the portrayal of modernity. Only by curbing its intrinsically boundless dynamism, only by agreeing to betray to a certain extent its very essence, only thus, it seems, can modernity be *represented*.¹⁰¹

Die *Lehrjahre* fügen sich diesem Formzwang nicht. Sie zeichnen ein Bild der Moderne, deren unbeschränkte Dynamik gerade nicht eingedämmt und durch die Zeit der Jugend begrenzt wird, sondern diese Grenze durchbricht: Die Jugend ist vorbei, die Moderne aber bleibt dynamisch und die Zukunft offen. An diesem Punkt trennen sich die Wege des Romans im letzten Buch von dem Abenteuer als einem Ereignis der erzählten Gegenwart. Die geplante Überfahrt nach »Amerika«, so belehrt Jarno den Protagonisten, ist kein »Abenteuer«, für sie muss ein »besser[er] Name« gefunden werden (944).

Bleibt die Frage des Missglückens und Verunglückens. Sie hängt offenkundig mit der zweiten temporalen Eigentümlichkeit der Amazonen-Ankunft zusammen, der Wiederkehr des Vergangenen. Dieses ist selbstverständlich kein neues Moment in Wilhelms Abenteuerleben. Unbewusst oder vorbewusst agiert er in jeder Episode die unerfüllten Wünsche aus, die aus seiner Kindheit stammen. Von den Theaterträumen, die ihn einst für den Verlust der großväterlichen Sammlung entschädigten, verabschiedet er sich im fünften Buch. Im Hinblick auf die prägenden Imagines der Amazone und des kranken Königssohns und die Wünsche, die sich in ihnen verdichten, kommt es jedoch nicht zu einem Bruch mit der Vergangenheit. Sie werden in den Abenteuern nicht verabschiedet, sondern umgebildet. In der narrativen Entfaltung dieses Prozesses wird der Fundus an literarischen und ikonographischen Traditionen, aus de-

101 Moretti 2000 (Anm. 31), S. 5f.

nen diese Imagines sich speisen und in die sie sich übersetzen lassen, seinerseits fortlaufend umgestaltet. So wie der Roman selbst seine Form aus der Transformation überlieferter Genres und Erzählmuster gewinnt, besetzt er in dieser Umgestaltung vorgegebene Szenarien um, rekonfiguriert überlieferte Ensembles und schafft Formenreihen, die zum Vergleich zwischen historisch und kulturell Entferntem auffordern – zwischen der antiken Minerva und der heidnisch-christlichen Chlorinde etwa oder dem seleukidischen Antiochus und Hamlet. Doch sind die morphologischen Verfahren, in denen die Umbildung der Phantasie des Protagonisten zur Darstellung gelangt, nicht mit dessen subjektiven Triebkräften zu verwechseln. Der Motor des Abenteurers Wilhelm ist die Versagung, das Scheitern der Wunscherfüllung. »Unbefriedigte Wünsch sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit«, schreibt Freud in »Der Dichter und das Phantasieren«.¹⁰² Wilhelms Versuch, die wunscherfüllende Phantasie zu realisieren, scheitert in seinen Abenteuern aber immer wieder aufs Neue an dem Einbruch einer kontingenten Wirklichkeit. Darin liegt in Bezug auf seine Entwicklung die Funktion des Missglückens: Jedes missglückte Abenteuer wird zum Ansporn, die wunscherfüllende Phantasie doch noch zu realisieren, und aus jedem geht die Phantasie anders hervor. Das mündet im vierten Buch in eine Neuausrichtung der narrativen Dynamik selbst.

In der Amazonen-Epiphanie werden Schubkräfte des Anfangs in Zugkräfte des Endes übersetzt. Sie bietet dem Protagonisten ein »Bild« seiner Zukunft, an das sich »[a]lle seine Jugendträume knüpften« (598). Zugleich überführt dieses Bild die Imagines in eine neue Konstellation, in der sich eine »peaceful solution«¹⁰³ des nie erloschenen Konflikts mit dem paternalen Dritten andeutet. Es übersetzt sie in das Tableau einer symbolischen Ordnung, die der vom Protagonisten verkannten Glücksverheißung des Gemäldes vom »Kranken Königssohn« entspricht. Der Erzähler hat damit die Mitte seiner Geschichte, der Protagonist die Halbzeit seines Romanlebens erreicht. Es bedarf einer zweiten Runde der Retardierungen und Retrogradierungen, um dem Roman zu einer »richtigen« Schließung zu verhelfen – die mit dem Amerika-Projekt, den Reiseplänen und dem reisefertig dastehenden Protagonisten mehr als nur einen Spalt breit offen bleibt.

102 Freud 1994 (Anm. 96), S. 174.

103 Roberts 1980 (Anm. 30), S. 124.

X. Diskursivierung des Irrens, Archivierung des Abenteuers

Ein symbolischer Tod, eine Wiedergeburt und ein Statuswechsel vom Jüngling zum Mann, wie ihn Wilhelm im vierten Buch erfährt, sind im klassischen Schema des Übergangsritus Ereignisse, die die dritte Phase einer *rite des passage* einläuten. Nach der präliminalen Phase der Abtrennung von der Herkunft und der liminalen Phase der Desorientierung, Gefährdung und Umwandlung gliedert sich der Initiand in dieser dritten, postliminalen Phase wieder der Gemeinschaft an.¹⁰⁴ Am Anfang der Resozialisierung des Protagonisten steht in den *Lehrjahren* der Abschied vom Vagabundentum. Wilhelm schämt sich seiner »verunglückte[n] Heerführerschaft« (604) und seines »schülerhaften Ansehen[s]«, das ihm »nach so vielen ritterlichen Abenteuern« (630) immer noch anhaftet, und nimmt sich vor, sein Leben künftig anders zu gestalten: »Er wollte nicht etwa planlos ein schlenderndes Leben fortsetzen, sondern zweckmäßige Schritte sollten künftig seine Bahn bezeichnen« (601). Der erste Schritt auf dieser Bahn ist die Reise in die größere Handelsstadt, in der sich neben dem Theater Serlos auch das Kontor der Handelspartner befindet und in der Wilhelm Felix begegnet. Sie ist die erste Reise, zu der er auf eigene Faust aufbricht, und wird, von einem Ausflug zum Harfner abgesehen, die letzte bleiben. Auf alle weiteren Reisen wird er erneut in fremden Auftrag geschickt; die projektierten Reisen, die bis zuletzt im Raum stehen, sind ihm von anderen vorgezeichnet; selbst in das »Abenteuer« (815) der Irreführung Lydies, dessen Auftrag er als »Werk einer ausdrücklichen Schickung« (816) versteht, wird er in der Tat expediert.

Dass das Herumirren ein Ende nimmt, bedeutet nicht, dass Wilhelm seine Irrtümer hinter sich hätte. Nach seiner Ankunft in der Handels- und Theaterstadt preist er »das Schicksal«, das ihn bei Serlo »an das Ziel« seiner »Wünsche« geführt hat (641). Doch kommt er, nachdem er die Nachricht vom Tod seines Vaters erhalten hat und sich erstmals »frei« fühlt, »immer mehr in die Irre« (652). Er sieht sich wie in seinem frühen Gedicht (vgl. 383 f., 388 f.) erneut an dem »Scheidewege« (641, 653), an dem ein – attraktiver gewordenes – personifiziertes Gewerbe und eine – weniger prachtvolle – tragische Muse sich um ihn streiten. Provoziert durch den Brief Werners, übergibt er sich halbherzig der Muse und unterschreibt mit fingiertem Namen den Kontrakt mit Serlo. Die zweckmäßigen Schritte vorwärts münden in eine Über-Reaktion, in der der verirrte Protagonist lebensgeschichtlich »einen Schritt zurück« tut (906). Sie läutet eine Retrogradierung ein, in der sich der Gang der Romanhandlung durch die Auseinandersetzung mit dem Handlungsang der Hamlet-Tragödie von seinem Ziel entfernt. Es dauert nicht lange, bis es Wilhelm durch den Austausch mit

104 Vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt a. M./New York/Paris 1986, S. 13-24.

dem Theaterpragmatiker Serlo dämmert, dass er den Kontrakt »im größten Irrtum geschlossen hat« (662). Noch vor der Hamlet-Aufführung muss er sich eingestehen, dass ihn sein »Wunsch, den Hamlet zu spielen [...], bei allem Studium des Stücks aufs Äußerste irre geführt [hat]« (674). Die Irre, der Irrtum und die Irreführung treten im fünften Buch als Lexeme also ständig an die sprachliche Oberfläche. Das Komplement dieser lexikalischen Prominenz aber ist die Erschöpfung des Erzählmusters. Der Vorgang des Irrens gelangt nicht mehr als narrative Bewegung durch den Raum zur Darstellung, sondern vollzieht sich als kognitiver Prozess.

Während das Erzählmuster des Irrens sich erschöpft, erweitert sich das Spektrum an Lebensgeschichten, Erzählformen und Erzählerfiguren, die Eingang in die *Lehrjahre* finden. Die Lebensgeschichte Aureliens fungiert mittelbar als das Vehikel, das Wilhelm in den Kreis der Turmgesellschaft katapultiert. Nachdem er nach dem Überfall vom Krankenlager aus vergeblich nach ihr hat suchen lassen, schöpft er in diesem Kreis »die Hoffnung, nach so langer Zeit, wieder eine Spur seiner Amazone zu finden« (805). In der Erzählung dieser Spurensuche rekurriert der Roman im siebten und achten Buch erneut auf das heliodorische Handlungsmodell der Trennung und der durch die Intervention immer neuer Zufälle aufgeschobenen Vereinigung der Geliebten. Wilhelm gerät in ein kommunikatives Netzwerk und ein Labyrinth von Freundschaften, Liebschaften, Verwandtschaften und Familienähnlichkeiten, in denen sein Weg fast jeden Bezug zu einem physischen Aktionsschema einbüßt. Für eine Erweiterung seiner »Weltkenntnis« (930) sorgen neben den Gesprächen mit den Repräsentanten des Turms die eingelagerten Binnenerzählungen, in denen die Figuren Geschichten vom Tage, Vorgeschichten und Lebensgeschichten erzählen oder vorlesen. Sie führen bei Wilhelm zu Augenblicken der Selbsterkenntnis und des Wiedererkennens, die das antike Schema der Anagnorisis grundlegend transformieren.¹⁰⁵

So wie diese Binnenerzählungen von Rätseln und Irrtümern handeln und mittelbar oder unmittelbar deren Auflösung oder Korrektur herbeiführen, ist in den Gesprächen insistierend vom Irren und von Irrenden, von Irrtum, Verwirrung und Verworrenheit, von Irrefahren und Irremachen die Rede. Das Irren, das narrativ nicht mehr zur Darstellung gelangt, kommt als Diskurs ins Spiel und erweist sich als eine geschlechtsspezifisch codierte Schlüsselfrage der Bildungspolitik des Turms. Natalie ist nicht nur an sich selbst »nie verwirrt« (906), sie folgt auch in ihrer Erziehung der Mädchen dem Grundsatz, Irrtümer umgehend zu korrigieren, und ist überzeugt, »es sei besser, nach Regeln zu irren, als zu irren, wenn uns die Willkür unserer Natur hin und her treibt« (907). Der Abbé dagegen »lässt suchen und irren, Mißgriffe tun, sich glücklich am Ziele finden oder unglücklich in der Irre verlieren« (907). Seine Maxime lautet, dass »der Irrtum [...] nur durch

105 Vgl. Zumbusch 2020 (Anm. 23), S. 123-138.

das Irren geheilt werden [könne]« (931). Das Irren wird pädagogisch in Dienst genommen, sein nicht-funktionaler Überschuss kassiert. Was episch-romanhafte Bewegung war, wird Mittel zum Zweck in einem Bildungsexperiment und Therapieversuch gewesen sein. Und was Ausbildung des Selbst durch sich selbst zu sein schien, erweist sich als ein von einer innerdiegetischen »Maschinerie«¹⁰⁶ überwachter und mitgelenkter Prozess. An den Grenzen der Bildungsexperimente und Schicksalsspiele des Turms lässt der Roman allerdings keinen Zweifel.

Mit der Diskursivierung des Irrens löst sich das übergreifende narrative Syntagma auf, in das Wilhelms Abenteuer eingebettet waren. Nachdem ihm ein »Gespenst« (696), in dem er partout nicht Philine hat erkennen wollen, in der Nacht nach der Hamlet-Aufführung das einzige vollendete Liebesabenteuer beschert und Philine sich aus der erzählten Gegenwart des Romans verabschiedet hat, schwinden auch die erlebten Abenteuer aus dieser Gegenwart. Abenteuerlich wird der Erzählvorgang selbst, der zunächst mit immer neuen überraschenden Wendungen aufwartet und sodann in einen Fast-Stillstand mündet, aus dem durch den Coup des Auftritts des bildungsresistenten Schelms Friedrich das glückliche Ende herauspringt.

Innerhalb dieses Erzählvorgangs werden Abenteuer von verschiedenen Erzählern retrospektiv rekapituliert. Wilhelm selbst kommt dabei nicht zum Zuge. Als er nach seinem Abschied vom Theater und der Rückkehr von Serlo »seine Abenteuer und seine zweifelhafte Vaterschaft den Freunden zu erzählen« (870) sucht, interessiert sich niemand dafür. Denn diese Abenteuer sind schon erzählt und in den *Lehrjahren* enthalten, deren Rolle er bei der unmittelbar anschließenden Einweihung im Archiv der Turmgesellschaft findet. Und als er Therese zusammen mit dem Antragsbrief einen Aufsatz über sein »eigenes Leben« schicken will, scheint ihm dieses »an Begebenheiten so leer« (884), dass er die Rolle konsultieren muss, um seine Lebensgeschichte zu verschriftlichen. Interessant sind nur noch die Abenteuer Lotharios, die von unterschiedlichen Erzählern zum Besten gegeben werden und von der Karriere eines aristokratischen Libertins zeugen, die sich ihrem Ende nähert und zum Erzählstoff geselliger Unterhaltungen wird. Das Band zwischen Narration und Ereignis, Abenteuererzählung und Abenteuerhandlung, das die Aventure definiert,¹⁰⁷ wird zerschnitten.

106 Schiller an Goethe, 8. Juli 1796, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 237.

107 Vgl. Mireille Schnyder: Sieben Thesen zum Begriff der *aventure*, in: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, hg. von Gerd Dicke et al., Berlin 2006, S. 369-375; Peter Strohschneider: *aventure*-Erzählen und *aventure*-Handeln. Eine Modellskizze, in: Im Wortfeld des Textes (Anm. 107), S. 377-388; Jutta Eming: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug. Zur Historizität des literarischen Abenteuers, in: Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses (Anm. 22), S. 53-81; hier S. 56-66.

Übrig bleiben Erzählungen, die zu den Akten gegeben werden¹⁰⁸ und als »Rück-erinnerung vergangener Zeiten« (844) für das »Archiv der Weltkenntnis« (930) bestimmt sind, das der Turm angelegt hat. Dieses Archiv bleibt offen, seine Bestände können wiederbelebt oder ergänzt werden. In den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in der Novelle »Die wunderlichen Nachbarskinder« aus den *Wahlverwandtschaften*, in den in die *Wanderjahre* eingelagerten Novellen aus Makariens Archiv¹⁰⁹ und in der *Novelle*¹¹⁰ hat auch Goethe es durch Vorgesichten und Rückerinnerungen angereichert.

Literatur

- Amrine, Frederick: Goethe and the Myth of the Bildungsroman. Rethinking the Wilhelm Meister Novels, Cambridge 2020.
- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 1971.
- Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Malke, Frankfurt a. M. 2008.
- Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: H. B.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Auswahl und Nachwort von Anselm von Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 47-73.
- Borgstedt, Thomas: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und das Heliodorische Romanschema, in: Heliodoros redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit, hg. von Christian Rivoletti und Stefan Seeber, Stuttgart 2018, S. 217-229.
- Brooks, Peter: Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative, Cambridge/London 1992.
- Bruzelius, Margaret: The Importance of Elsewhere. Exotic Landscapes and Generative Spaces, in: M. B.: Romancing the Novel. Adventure from Scott to Sebald, Lewisburg 2007, S. 40-73.
- Eming, Jutta: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug. Zur Historizität des literarischen Abenteuers, in: Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses, hg. von Nicolai Hannig und Hiram Kümper, Paderborn 2015, S. 53-81.

108 Vgl. Grill 2020 (Anm. 23), S. 73.

109 Vgl. Cornelia Zumbusch: Wunsch und Wunder. »Wilhelm Meisters Wanderjahre« und die Geschichte des Abenteuers, in: Abenteuer in der Moderne (Anm. 23), S. 75-90.

110 Vgl. Mülder-Bach 2019 (Anm. 83), S. 161-187.

- Eming, Jutta und Ralf Schlechtweg-Jahn (Hg.): *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, Göttingen 2017.
- Fohrmann, Jürgen: *Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1981.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976.
- Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, in: S. F.: Studienausgabe, Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M. ²1975, S. 213-272.
- *Der Dichter und das Phantasieren*, in: S. F.: Studienausgabe, Bd. 10: *Bildende Kunst und Literatur*, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M. ¹⁰1994, S. 169-179.
- Fuchs, Philipp: *Das altfranzösische Verbum Errer mit seinen Stammesverwandten und das Aussterben des Wortes*, in: *Romanische Forschungen* 38, 1919, S. 335-391.
- Gennep, Arnold van: *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt a. M./New York/Paris 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Zum Shakespears Tag*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher, Gespräche, Abt. I, Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998, S. 9-12.
- *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher, Gespräche, Abt. I, Bd. 9: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann, unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt a. M. 1992, S. 355-992.
- Goethe, Johann Wolfgang und Friedrich Schiller: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Emil Staiger, Frankfurt a. M. 1966.
- Goethe Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart/Berlin/Köln 1978 ff.
- Grill, Oliver: *Verunglückte Abenteuer. »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und die Ambivalenz des Abenteurers*, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. von O. G. und Brigitte Obermayr, Paderborn 2020, S. 51-74.
- Grimminger, Rolf: *Roman*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3.: *Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680-1789*, hg. von R. G., München 1980, S. 635-715.
- Hannig, Nicolai und Hiram Kümper (Hg.): *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn 2015.
- *Abenteuer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch*, in: *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn 2015, S. 11-49.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Werke*, Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhe-*

- tik II, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986.
- Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans, München 1980.
- Hörisch, Jochen: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns, Frankfurt a. M. 1983.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1980.
- Igel, Felicitas: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« im Kontext des hohen Romans, Würzburg 2007.
- Janz, Rolf-Peter: Zum sozialen Gehalt der »Lehrjahre«, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, hg. von Helmut Arntzen et al., Berlin/New York 1975, S. 320-340.
- Kittler, Friedrich: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, hg. von F. K. und Gerhard Kaiser, Göttingen 1978, S. 13-124.
- Klotz, Volker: Abenteuer-Romane, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Köhn, Lothar: Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht, Stuttgart 1969.
- Kommerell, Max: Wilhelm Meister, in: M. K.: Essays, Notizen, Poetische Fragmente, aus dem Nachlass hg. von Inge Jens, Olten/Freiburg i.Br. 1969, S. 81-186.
- Koppenfels, Martin von und Manuel Mühlbacher: Einleitung, in: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre, hg. von M. v. K. und M. M., Paderborn 2019, S. 1-17.
- Koschorke, Albrecht: Paare, Dritte, Arrangeure. Zur narrativen Arithmetik in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, 2004.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, in: G. L.: Werkauswahl in Einzelbänden, Bd. 2, hg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Bielefeld 2009.
- Marx, Friedhelm: Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur, Heidelberg 1995.
- Moretti, Franco: The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture, London 2000.
- Mülder-Bach, Inka: Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und der »Novelle« Goethes, in: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre, hg. von Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019, S. 161-187.
- Nerlich, Michael: Kritik der Abenteuer-Ideologie, Teil 1: Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100-1750, Berlin 1977.
- Reed, Terence James: Revolution und Rücknahme. »Wilhelm Meisters Lehr-

- jahre« im Kontext der Französischen Revolution, in: Goethe-Jahrbuch 107, 1990, S. 27-43.
- Roberts, David: *The Indirections of Desire. Hamlet in Goethe's »Wilhelm Meister«*, Heidelberg 1980.
- Röder, Gerda: *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman*, München 1968.
- Schings, Hans-Jürgen: *Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman*, in: H.-J. S.: *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg ²2012a, S. 71-94.
- *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: H.-J. S.: *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg ²2012b, S. 95-154.
- Schlaffer, Hannelore: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980.
- *Poetik der Novelle*, Stuttgart/Weimar 1993.
- Schlegel, Friedrich: *Über Goethes Meister*, in: F. S.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München u. a. 1967, S. 126-146.
- Schnyder, Mireille: *Sieben Thesen zum Begriff der aventure*, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. von Gerd Dicke et al., Berlin 2006, S. 369-375.
- *Äventiure. Auf dem Weg zur Literatur*, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. von Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019a, S. 61-78.
- *Aventiure*, in: *Handbuch Literatur & Ökonomie*, hg. von Burkhardt Wolf und Joseph Vogl unter Mitarbeit von Alexander Mionskowski, Berlin/Boston 2019b, S. 101-103.
- Shakespeare, William: *Hamlet*, hg. von G. R. Hibbard, Oxford 1998.
- Simmel, Georg: *Philosophie des Abenteuers*, in: G. S.: *Gesamtausgabe*, Bd. 12.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1919 I*, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a. M. 2001, S. 97-110.
- Strabo: *Geographica*, übers. und hg. von A. Forbinger, Wiesbaden 2005.
- Strohschneider, Peter: *aventure-Erzählen und aventure-Handeln. Eine Modellskizze*, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. von Gerd Dicke et al., Berlin 2006, S. 377-388.
- Sulzer, Johann Georg: *Abentheuerlich*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 3.
- *Romanhaft (redende Kunst)*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 988.
- Szondi, Peter: *Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. 3: *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, hg. von Wolfgang Iser, Frankfurt a. M. 1974.

- Tasso, Torquato: Die Befreiung Jerusalems, in: T. T.: Werke und Briefe, übers. und eingeleitet von Emil Staiger, München 1978, S. 193-674.
- Teuber, Bernhard: Yvain, der Löwenritter. Die Geburt des Abenteuers in der mittelalterlichen Erzählliteratur, in: Glücksritter – Risiko und Erzählstruktur, hg. von B. T. und Wolfram Ette, Paderborn 2021, S. 1-26.
- Ueding, Gert: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt a. M. 1973.
- Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: Romanische Forschungen 52, 2002, S. 176-209.
- Wegera, Klaus-Peter: mich enhave diu âventiure betrogen. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von âventiure im Mittelhochdeutschen, in: Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension, hg. von Vilmos Ágel et al., Tübingen 2002, S. 229-244.
- Wellbery, David E.: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639.
- Einweihung ins Leben. Anmerkungen zu Kommerells Aufsatz über »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells, hg. von Christoph König et al., Göttingen 2018, S. 91-105.
- Welzig, Werner: Der Wandel des Abenteuertums, in: Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman, hg. von Helmut Heidenreich, Darmstadt 1969, S. 438-455.
- Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon. Erste Fassung von 1766/67, hg. von Klaus Manger, Berlin 2010.
- Wolf, Burkhardt: Fortuna di Mare. Literatur und Seefahrt, Zürich 2013.
- Zedler, Johann Heinrich: Aventurier, in: J. H. Z.: Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Supplemente, Bd. 2, Leipzig/Halle 1732-1754.
- Zumbusch, Cornelia: Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Bildungsroman (Wieland, Goethe und Stifter), in: Poetica 43, 2011, S. 267-299.
- Die Immunität der Klassik, Berlin 2012.
- Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert, Berlin 2020.
- Wunsch und Wunder. »Wilhelm Meisters Wanderjahre« und die Geschichte des Abenteuers, in: Abenteuer in der Moderne, hg. von Oliver Grill und Brigitte Obermayr, Paderborn 2020, S. 75-90.