

GOETHES KRITIK DER REDESZENE UND
DAS ENDE DER BÜHNE IN »WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE«

Abstracts

In Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) gibt es zahlreiche Redeszenen, die weder zusammenhängend untersucht noch in Bezug zur Theaterthematik des Romans gesetzt wurden. Dabei wäre ein solcher Schritt naheliegend, da beide Künste, Rhetorik und Theater, ihren Fluchtpunkt im Konzept der Bühne (*skene*) haben, Redende schauspielerische Fähigkeiten vorweisen müssen und zumindest das klassische Theater affektrhetorisch funktioniert. Eng verbunden mit der Abkehr des Protagonisten vom Theater, so die These, sind Szenen, in denen sich Wilhelms oft scheiternder Anspruch nach öffentlicher Wirkung ausdrückt. Diesen Anspruch gibt er genauso wie seine Theaterlaufbahn auf und wird Mitglied des Geheimbundes der Turmgesellschaft. Die bühnenkritische Einstellung vermittelt Goethe über die Redeszenen, genauer: über ihr Scheitern, denn sie zeigen oftmals Wilhelm Meister, wie er sein Publikum verfehlt, andere Ziele erreicht als beabsichtigt oder die Rede nur plant, aber nicht ausführt.

There are numerous speech scenes in Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795/96) that have neither been examined in a coherent manner nor related to the novel's theatre theme. Such a step would be obvious, since both arts, rhetoric and theatre, have their vanishing point in the concept of the stage (*skene*), speakers must demonstrate acting skills, and at least classical theatre functions affectively. Closely linked to the protagonist's turning away from the theatre are scenes in which Wilhelm's often failing aspiration for public impact is expressed. He gives up this ambition as well as his theatre career and becomes a member of the secret Tower Society. Goethe conveys his critical attitude towards the stage through the speech scenes, or more precisely, through their failure, as they often show Wilhelm Meister failing his audience, achieving different goals than intended or only planning the speech but not carrying it out.

Ein wichtiges Argument dafür, den Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) hinsichtlich seiner Redeszenen¹ zu untersuchen, ist sein Gegenstand.

¹ Unter Redeszene versteh ich eine Situation, in der jemand das Wort auf einer Bühne vor Publikum ergreift, um ein Handlungsziel zu erreichen oder seine Meinung monologisch zu bekunden. Die Bühne kann selbst geschaffen und das Publikum imaginär sein. Nicht gemeint sind Gespräche. In der Forschung sind die Redeszenen des *Wilhelm Meister* noch nicht zusammenhängend untersucht worden, zum Kommunikationsverhalten s. Barbara M. Henke, »Sie ließen einen Hasen nach dem andern laufen ...«. Beobachtungen zum Sprachverhalten der Figuren in Goethes Romanen, Frankfurt a. M. 1983, bes. S. 74–90. – Für Anregungen danke ich den Studierenden meines Seminars zur Redeszene vom Sommer 2022 sowie Dr. Martin Bartelmuß.

Dem Theaterroman, darin dem *Anton Reiser* (1785) vergleichbar, ist das histrio-nische Moment latent.² Die Bühne liefert Szenen, lässt über Szenen nach-denken, bringt ihre Schauspieler – *histriones* – dazu, sich auch außerhalb der eigentlichen Bretterbühne Bühnen zu schaffen und rednerisch zu agieren. Die Welt wird sozusagen zur Bühne. Für die Darstellung des Bildungsgangs seines Helden Wilhelm Meister übernimmt Goethe diesen Ansatz jedoch nur, um ihn zu überwinden – auch diese autonomieästhetische Einsicht verbindet ihn mit dem Verfasser des *Anton Reiser* Karl Philipp Moritz.

Wilhelm redet gern und ist auch sprachbegabt, bleibt aber aufgrund seines schwachen Vermögens, Publikum und Situation richtig einzuschätzen, ein schlechter Redner. Seine Reden sind ironisch gebrochen³ und laufen mit wenigen Ausnahmen ins Leere, weil Wilhelm sein Publikum verfehlt oder falsch einschätzt – ein Problem, das Jürgen Habermas auch in Bezug auf Wilhelms Bühnenverhalten registriert.⁴ Wilhelms Scheitern ist in seinem Sendungsbewusstsein begründet. Dass er sich zum Bühnenmann berufen fühlt, verleitet ihn dazu, Redebühnen dort zu schaffen, wo sie niemand braucht. Dass Goethe durchaus zwischen Szenen unterscheidet, die ein Missverhältnis zwischen Redenden und ihrem Publikum aufweisen, und solchen, in denen beide Seiten notwendig aufeinander bezogen sind oder sich sogar wechselseitig hervorbringen, zeige ich anhand des Kapitels II4 (1). Die Harmonie gelingt zu dem Preis, dass sich Wilhelm seiner Bühnenhaftigkeit nicht bewusst ist, er also vor Publikum natürlich agiert und redet, ganz ohne als künstlich diskreditierte Hilfsmittel wie innere Berufung und Sendungswillen. Vor diesem kontrastiven Hintergrund, der Goethes autonomieästhetisches Handlungsideal sichtbar macht, werden die Szenen von Wilhelms Scheitern (2, 3) und die Überwindung seines rhetorisch-histrionischen Auftrittsdranges (4) plausibel. Im Fazit möchte ich ausgehend von Wilhelm Meisters Redeszenen die Redeszene als literaturwissen-schaftliche Analysekategorie kurz erörtern (5).

- 2 Im Unterschied zu diesem werden jedoch Bühne und Kanzel nicht parallelisiert, ja Goethe verzichtet komplett auf die für Anton Reiser initiale Erfahrung christlicher Befriedsamkeit.
- 3 Das hat neben Albrecht Koschorke, Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzäh-lens in Goethes *Wilhelm Meister*, in: Claudia Breger und Fritz Breithaupt (Hg.), Empathie und Erzählung, Freiburg 2010, S. 173–185, bereits bemerkt Friedrich Schlegel, Ueber Goethe's Meister, in: Athenaeum 1/2 (1798), S. 147–178, etwa S. 158 oder 165.
- 4 Jürgen Habermas (Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Katego-rie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1990 [zuerst 1962], S. 69) sieht den Grund für Wilhelms Scheitern auf der Bühne (»Öffentlichkeitsersatz« [Haber-mas]) und vor der Öffentlichkeit darin, dass er noch ein Vertreter der alten, die absolu-tistische Herrschaft repräsentierenden Öffentlichkeit sei und nicht wahrnehme, bereits vor der neuen bürgerlichen Öffentlichkeit aufzutreten.

1. Goethes Ideal der natürlichen Bühne

Goethe reflektiert sein rhetorisches Ideal in einer Szene, die Wilhelms Zivilcourage und damit seine moralische Integrität offenbart – ohne, dass sich Wilhelm der Szenerie seines Einsatzes bewusst ist. Gemeint ist die Szene II4, in der Wilhelm der kleinen Mignon zur Seite springt, als sie vom Leiter der Seiltänzertruppe in aller Öffentlichkeit brutal »mit einem Peitschenstiel«⁵ geschlagen wird. Goethe hat die Szenerie vorbereitet und genügend Volk versammelt, das der Redeszene zuschauen und Wilhelms mutigen Auftritt bewundern kann. Das Mädchen Mignon hätte vor »dem Publiko«⁶ einen Eiertanz aufführen sollen.⁷ Bevor Wilhelm seinen Gegner »bei der Kehle«⁸ greift und ihm mit einem Kampf von Mann zu Mann droht, beschreibt Goethe Wilhelms sich gerade erst bildende Bühne: »Auf dem Platze hatten sich viele Zuschauer eingefunden, doch war unsren Freunden, als sie ausstiegen, ein Getümmel merkwürdig, das eine große Anzahl Menschen nach dem Tore des Gasthofes, in welchem Wilhelm eingekehrt war, hingezogen hatte.«⁹ Wilhelms Neugier wird geweckt und er drängt sich »durchs Volk«.¹⁰ Ausdrücklich wolle er sehen, »was es sei«,¹¹ d. h. was genau das Volk beschaut. Als er die gewaltsame Ungerechtigkeit erkennt, geht er von der Betrachtung in die Aktion über und greift als Einziger ins Geschehen ein. Das Volk schaut zu, ist der Resonanzraum für sein ereignisvolles Handeln und schafft für die implizierte Leserschaft eine Projektionsfläche: Wir bewundern mit dem Volk zugleich Wilhelms Mut. Der von Wilhelm Angegriffene ist überrascht und wehrt sich verbal, indem er das Kind verflucht. Dann hat Wilhelm seinen Auftritt. Er ruft: »[D]u sollst nicht eher dieses Geschöpf weder sehen noch berühren, bis du vor Gericht Rechenschaft gibst, wo du es gestohlen hast; ich werde dich aufs äußerste treiben; du sollst mir nicht entgehen.«¹² Für eine Rede ist die Passage zu kurz, jedoch spricht der Erzähler ausdrücklich von einer solchen, die Wilhelm ohne künstliche Berechnung und mit naturhafter Inspiration hält: »Diese Rede, welche Wilhelm in der Hitze,

⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ein Roman, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hg. von Karl Richter, Bd. 5, hg. von Hans-Jürgen Schings, München 1988, S. 101.

⁶ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 101.

⁷ Zum Eiertanz kommt es dann in II8, vgl. dazu Achim Aurnhammer, Bitextuelle Chorographie. Mignons Eiertanz mit Wilhelm als Zuschauer, in: Ders., Günter Schnitzler (Hg.), *Der Tanz in den Künsten, 1770–1914*, Freiburg 2009, S. 171–187.

⁸ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 101.

⁹ Ebd., S. 101.

¹⁰ Ebd., S. 101.

¹¹ Ebd., S. 101.

¹² Ebd., S. 102.

ohne Gedanken und Absicht, aus einem dunklen Gefühl oder, wenn man will, aus Inspiration ausgesprochen hatte, brachte den wütenden Menschen auf einmal zur Ruhe.«¹³ In der Folge einigen sich die beiden Männer, und Wilhelm kauft Mignon frei. In dieser Redeszene ist das Verhältnis von Rede und Publikum motiviert. Die Rede ergibt sich aus der öffentlichen Situation, es wird ein öffentliches Ereignis geschaffen, das den rhetorischen Eingriff sozusagen einfordert. Anders als sonst erfüllt hier Wilhelm die reale Szene, indem er die vakante Stelle des Redners besetzt. Das Außergewöhnliche, geradezu Paradoxe der Szene besteht darin, dass Wilhelm eigentlich gar nicht reden müsste, seine wenigen Worte eher dazu dienen, sein Handeln zu beglaubigen, um nicht als verrückt dazustehen.

Das Ende des Kapitels unterstreicht mittels einer ironischen Pointe Wilhelms Naivität und Grazie. Nachdem er die spektakulären Aufführungen der Seiltänzer sowie anderer Artisten und dabei zugleich das von ihnen begeisterte Volk gesehen hat, wünscht er sich in pathetischen Worten, antithetisch gespannten Gedanken, eindrücklichen Bildern, rhetorischen Fragen und anaphorisch repetitiver Syntax, Schauspieler und Schriftsteller würden durch Worte oder Taten einen ebenso großen und unmittelbaren Eindruck beim Volk erzielen: »Welcher Schauspieler, welcher Schriftsteller, ja welcher Mensch überhaupt würde sich nicht auf dem Gipfel seiner Wünsche sehen, wenn er durch irgend ein edles Wort oder eine gute Tat einen so allgemeinen Eindruck hervorbrächte?«¹⁴ Der Erzähler sagt nach dem Ende der hier nur angeschnittenen Tirade lapidar, dass Wilhelms eigentliche Zuhörer Philine und Laertes nicht »gestimmt schienen, einen solchen Diskurs [hier: Rede] fortzusetzen«, weshalb sich Wilhelm »allein mit diesen Lieblingsbetrachtungen« unterhalten habe.¹⁵

¹³ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 102.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 104. Weiter heißt es: »Welche köstliche Empfindung müßte es sein, wenn man gute, edle, der Menschheit würdige Gefühle ebenso schnell durch einen elektrischen Schlag ausbreiten, ein solches Entzücken unter dem Volke erregen könnte, als diese Leute durch ihre körperliche Geschicklichkeit getan haben; wenn man der Menge das Mitgefühl alles Menschlichen geben, wenn man sie mit der Vorstellung des Glücks und Unglücks, der Weisheit und Torheit, ja des Unsinns und der Albernhheit entzünden, erschüttern und ihr stockendes Innere in freie, lebhafte und reine Bewegung setzen könnte!« Der Kommentar zur Münchener Ausgabe erinnert daran, dass diese unwirksame Rede über die rhetorische Wirkung bis in die Metaphorik hinein Louis-Sébastien Merciers *Neuem Versuch über die Schauspielkunst* verpflichtet ist, vgl. Hans-Jürgen Schings, Kommentar, in: Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 737 f.

¹⁵ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 104. Das von Goethe verwendete Wort »Diskurs« ist eine Entlehnung aus dem Französischen. Im 18. Jahrhundert bedeutet *le discours*

Philine und Laertes winken also ab, und Wilhelm bleibt unbemerkt – nicht aber der Leserschaft –, dass seine »gute Tat«, d. h. die Rettung des kleinen Mädchens, gerade einen solchen »allgemeinen Eindruck« hervorgebracht hat. Denn just das, was Wilhelm bei sich vermisst, das große Publikum der Jahrmarktskünstler, war ihm selbst zuvor zuteilgeworden.

Schaut man sich das Kapitel II4 als Ganzes an, wird man den Widerspruch leicht bemerken. Tatsächlich erhielt Wilhelm vom Publikum der Jahrmarkte oder wenigstens von einem Teil dieses Publikums kurz die volle Aufmerksamkeit. Nur merkte er es deshalb nicht, weil er in dem Moment ganz er selbst und eben kein Schauspieler oder Redner war. Erfolg hatte Wilhelm sozusagen mit Naturrhetorik, die immer dann möglich ist, wenn sich der Redezweck aus einer Handlungsnotwendigkeit ergibt, diese also nicht künstlich geschaffen werden muss.

Am Ende von II4 fällt Wilhelm in das für ihn typische und im Folgenden zu analysierende Muster zurück, redet unangemessen ohne Rücksicht auf Publikum, Bühne und Situation.

In diesem Kapitel erhält die Redeszene eine zentrale Rolle für die Charakterisierung Wilhelms einerseits und für die Analyse der Beziehung zwischen Redenden bzw. Handelnden und ihrer Öffentlichkeit andererseits. Die Rede kann nur gelingen, so das Fazit, wenn sich die Bühne des Redens und Handelns aus einem Handlungzwang ergibt, wie Hans Blumenberg sagen würde,¹⁶ und nicht künstlich vom Redenden geschaffen wird. Dass der Autor Goethe seinem Protagonisten Wilhelm die Bühne kreiert, auf der er Mignon retten kann, ist kein legitimer Einwand: Denn gehören doch die Bühne und das sie schaffende Verhältnis von Handelnden und Betrachtenden zu den Hauptgegenständen des Romans. Das wird deutlich, sobald man sich den Szenen des rhetorischen Scheiterns zuwendet. Wilhelm Meisters Scheitern geht in der Regel aus seiner Fehleinschätzung des Publikums hervor, nicht aus mangelnder Sprachkompetenz oder schlecht gebauten Reden. Ganz im Gegenteil: Er kann sogar sehr gut reden. Seine »Fülle von prächtigen Worten«¹⁷ wurde schon von Zeitgenossen gelobt.

cours auch *Rede* im Sinne einer rhetorischen Aufführung. In II6 heißt es über Melina, er »hatte von dieser Zeit an keinen andern Diskurs als Projekte und Vorschläge, wie man ein Theater einrichten und dabei seinen Vorteil finden könnte« (Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 108).

¹⁶ Vgl. Hans Blumenberg, Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik [1971], in: Rhetorik 2 (1991), S. 285–312, hier S. 297.

¹⁷ Schlegel, Ueber Goethe's Meister, S. 151.

2. Verfehltes und fehlendes Publikum

Die erste Gruppe von Redeszenen bilden solche, die den Redner zeigen, wie er entweder ohne Publikum oder zu dem falschen Publikum spricht, also seine Zielgruppe verfehlt. Gleich zu Beginn des Romans – in Kapitel I2 – hält Wilhelm die richtige Rede vor seiner Mutter, die jedoch die falsche Adressatin ist:

ist denn alles unnütz, was uns nicht unmittelbar Geld in den Beutel bringt, was uns nicht den allernächsten Besitz verschafft? Hatten wir in dem alten Hause nicht Raum genug? und war es nötig, ein neues zu bauen? Verwendet der Vater nicht jährlich einen ansehnlichen Teil seines Handelsgewinnes zur Verschönerung der Zimmer? Diese seidenen Tapeten, diese englischen Mōbilien, sind sie nicht auch unnütz? Könnten wir uns nicht mit geringeren begnügen?¹⁸

Wilhelm hält der Mutter die Predigt gegen das Nützlichkeitsdenken des Vaters, verteidigt vor ihr das nur vom Vater als ›unnütz‹ kritisierte Theater mit einer Salve rhetorischer Fragen. Er zwingt seine Mutter in die Position derjenigen, die von ihm überzeugt werden soll, spricht mit ihr so, als ob sie das pseudo-ökonomische Denken des Vaters teile. Die Mutter ist jedoch hinsichtlich der Theaterfrage indifferent. Sie muss nicht überzeugt werden. Ihr geht es nur um den Hausfrieden: Der Sohn solle sich nicht zu weit vom Vater entfernen.

Sobald man das Lesepublikum als zweiten Adressaten heranzieht, wird dieses entweder in die Position des Vaters versetzt oder aber es macht sich Wilhelms Argumente zu eigen und imaginiert sich als Gegenüber einer Autorität, die wie Wilhelms Vater einerseits theater- und kunstfeindlich ist, andererseits dazu im Widerspruch den Alltag verschönert und, ohne es zu bemerken, den privaten Wohnraum in eine Bühne verwandelt. Wilhelms Befremden richtet sich nicht nur gegen den Widerspruch des Vaters, sondern auch gegen die Theatralisierung des Privaten. Sowohl Leser, die sich mit Wilhelms Vater identifizieren und sich beim Lesen Gegenargumente zurechtlegen, als auch diejenigen, die sich von Wilhelms Fragen in einen rebellischen Modus versetzen lassen, werden Teil der Redeszene und beginnen über die Wirkung, den Sinn und Zweck von Kunst und Theater im öffentlichen und privaten Raum zu reflektieren. Beide Parteien bemerken aber auch Wilhelms Naivität, sobald die Fragen ihr Ende gefunden haben, weil sie auf Handlungsebene in eine Sackgasse führen.¹⁹

18 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 11 f.

19 Dass die Mutter adressiert wird, schafft, psychoanalytisch gesprochen, eine ödipale Situation. Nicht verschwiegen werden soll, dass die Mutter keine ganz unpassende

Wilhelms fehlendes Gespür für sein Publikum macht sich auch dadurch bemerkbar, dass er dessen *taedium* verkennt, also nicht einschätzen kann, ob es ihm zuhört oder nicht. Um dies zu belegen, sei die Erzählszene des darauffolgenden Kapitels I3 herangezogen, was legitim ist, da dieser Fehler beiden Szenen übergeordnet ist. In dieser Szene erzählt Wilhelm vor seiner Geliebten und deren Dienerin über das Puppenspiel, das ihn als Kind lange beschäftigte und mit dem er früh Bühnenerfahrung sammelte. Diese umständliche Erzählung erstreckt sich über mehrere Kapitel und endet darin, zu erzählen, wie er begonnen habe, sich für das Theater zu interessieren.²⁰ Obgleich es Mariane ist, die ihn zur Erzählung auffordert,²¹ schlafst sie bald ein. Bei Champagner transformiert sich die Erzählszene, so die Ironie,²² in eine Einschlafszene, was jedoch von Wilhelm unbemerkt bleibt: »Mariane, vom Schlaf überwältigt, lehnte sich an ihren Geliebten, der sie fest an sich drückte und in seiner Erzählung fortfuhr«.²³ Erst am Ende der Erzählung erwacht sie:

Durch den Druck seines Armes, durch die Lebhaftigkeit seiner erhöhten Stimme war Mariane erwacht, und verbarg durch Liebkosungen ihre Verlegenheit: denn sie hatte auch nicht ein Wort von dem letzten Teile seiner Erzählung vernommen, und es ist zu wünschen, daß unser Held für seine Lieblingsgeschichten aufmerksamere Zuhörer künftig finden möge.²⁴

Die Hauptadressatin der Erzählung hat nur einen Teil mitgekriegt, und es ist fraglich, wie aufmerksam sie zugehört hat, als sie wach war. Die Dienerin hat die Erzählung zwar gehört, aber ohne, dass sie an sie adressiert gewesen wäre. Der eigentliche Zuhörer ist das Lesepublikum, das zwei Dinge aus dieser Analepse erfährt: zum einen, wie früh in der Kindheit und auf welche Weise Wil-

Adressatin ist: Als Zuständige für die Ökonomie, also die Hauswirtschaft, müsste sie sich gerade für die Ausgaben des Vaters interessieren.

²⁰ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 16–33.

²¹ Ebd., S. 16: »Ja, sagte Mariane, erzähle uns weiter.«

²² Koschorke, Identifikation und Ironie, S. 184.

²³ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 29. Die Rede aus dem ersten Buch hat ein Gegenstück in VIIg, wo Marianes Dienerin Barbara Wilhelm offenbart, Felix sei der Sohn von ihm und der verstorbenen Mariane. Sie sagt mit einer Spur gegen seine Erzählkünste: »Aber seht her! so brachte ich an jenem glücklichen Abend die Champagnerflasche hervor, so stellte ich drei Gläser auf den Tisch, und so fingt Ihr an, uns mit gutmütigen Kindergeschichten zu täuschen und einzuschläfern, wie ich Euch jetzt mit traurigen Wahrheiten aufklären und wach erhalten muß. / Wilhelm wußte nicht, was er sagen sollte, als die Alte wirklich den Stöpsel springen ließ und die drei Gläser vollschenkte.« (Ebd., S. 477) Das dritte Glas ist wohl für die abwesende Mariane, denn die beiden sind zu zweit.

²⁴ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 33.

helms Leidenschaft für das Theater sich entwickelte, zum anderen, dass er gern über sich erzählt ohne Rücksicht darauf, ob ihm jemand zuhört. Dadurch wird auch der Inhalt der Erzählung diskreditiert, weil man sich fragt, ob und wie stark – einmal von der eigenen Mutter abgesehen, die naturgemäß die Tätigkeit ihres Sohnes schätzt – Wilhelms Auftrittswillen Resonanz erfuhr. Wilhelm ist zwar theaterbegeistert, was aber noch nicht bedeutet, dass er auch ein Publikum in seinen Bann ziehen kann. Aus dieser Erzählung lässt sich mit Sicherheit nur entnehmen, dass sich Wilhelm für die Bühne berufen fühlt.

Die innere Berufung ist für ihn tatsächlich zentral, wie aus der Rede in Kapitel II4 hervorgeht. Die Forschung hat schon im 19. Jahrhundert erkannt, dass Wilhelms Theateremphase, die er mit subjektiver Berufung rechtfertigt, im Kontext der Debatte über den Dilettantismus steht.²⁵ Die Rede über innere Berufung trägt Wilhelm sich selbst bzw. dem Lesepublikum vor. Wilhelms Selbstbezogenheit artikuliert sich im Monolog. Wilhelm tut so, als ob er sich an den abwesenden Melina wendet, den Wilhelm für den Theaterberuf als ungeeignet ansieht bzw. dem die innere Berufung fehle:

unglücklicher Melina, nicht in deinem Stande, sondern in dir liegt das armselige, über das du nicht Herr werden kannst! Welcher Mensch in der Welt, der ohne innern Beruf ein Handwerk, eine Kunst oder irgendeine Lebensorart ergriffe, müßte nicht wie du seinen Zustand unerträglich finden? Wer *mit* einem Talente *zu* einem Talente geboren ist, findet in demselben sein schönstes Dasein! Nichts ist auf der Erde ohne Beschwerlichkeit! Nur der innere Trieb, die Lust, die Liebe helfen uns Hindernisse überwinden, Wege bahnen und uns aus dem engen Kreise, worin sich andere kümmerlich abängstigen, emporheben.²⁶

Bereits der Anfang dieser fiktiven, in Form der Du-Anrede gehaltenen Rede gegen Melina verdeutlicht, dass ihre Funktion darin besteht, negativ den Charak-

²⁵ Vgl. Richard M. Meyer, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und der Kampf gegen den Dilettantismus, in: Euphorion 2 (1895), S. 529–538; Hans Rudolf Vaget, Dilettantismus und Meisterschaft: Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971; Nicholas Vazsonyi, Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. A Question of Talent, in: The German Quarterly 62/1 (1989), S. 39–47; Ill-Sun Joo, Goethes Dilettantismus-Kritik. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne, Frankfurt a.M. 1999. – Vgl. auch Hans-Jürgen Schings, Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.), Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration, Tübingen 1984, S. 42–63, S. 82–88.

²⁶ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 54.

ter Wilhelms vorzustellen, der sein Talent preist, indem er es einem anderen, Melina, abspricht. In der Lobrede auf sich selbst ist umgekehrt Wilhelm derjenige, der »zu einem Talente geboren« sei, der einen »innern Beruf« habe und deswegen bereit ist, die »Beschwerlichkeit« zu ›meistern‹. Doch der Fortgang der Romanhandlung belegt, dass sich Wilhelm im Irrtum über sich selbst befindet. Indem der Erzähler uns mitteilt, dass im Anschluss an die Anklagerede Wilhelm zu Bett geht und sich beim Einschlafen an seinem Talent berauscht, verhindert er, dass wir Wilhelms Position kritiklos übernehmen. Der Erzähler ironisiert auf diese Weise die sich in der Erstausgabe über dreieinhalb Seiten hinziehende Rede²⁷ und macht sie erkennbar als eine zwar sprachlich beeindruckende Form, die aber wirkungslos bleibt und allein den Selbstbetrug fördert, weil ihr Adressat fehlt. Dass Wilhelm zu rhetorischen Höchstleistungen aufläuft, wenn er einsam ist, oder das reale Publikum ignoriert, bilden Grundzüge seines Charakters. Keinesfalls darf dieser Befund zu dem Fehlschluss führen, dass Wilhelm ein Schwätzer sei, der mit seinen Reden mangelnde Handlungsfähigkeit kompensiert. Im Gegenteil: Wilhelm handelt und hilft dem in Not geratenen Melina. Die nächste Redeszene verdeutlicht diesen Charakterzug und demonstriert zugleich, welche entscheidende Rolle das Publikum für das Gelingen einer Rede spielt.

Die einsame Tadelrede gegen Melina besitzt ein Pendant in der einsamen Lobrede auf den Adel in Kapitel III2. Dient die Tadelrede der Selbstbestätigung des eigenen Talents im Sinne eines subjektiven Vermögens (innere Berufung), so die Lobrede als indirekte Klage über das fehlende Talent im Sinne von Besitz und pekuniärem Vermögen. Wilhelm ist als Bürger gegenüber dem Adel, relativ gesehen, besitzlos; seine Unternehmungen, auch das Theaterprojekt, müssen gut überlegt sein, weil das Risiko besteht, den Besitz zu verlieren. Ihm geht ab, was der (nicht verarmte Adel) hat:

Dreimal glücklich sind diejenigen zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaus hebt; die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen.²⁸

²⁷ [Johann Wolfgang Goethe], *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von [Johann Wolfgang] Goethe, Bd. 1, Berlin 1795, S. 127–130.

²⁸ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 153.

Auf diese Einleitung folgen insgesamt vier rhetorisch parallel gebaute, bis auf die letzte mit einem Ausrufezeichen abgeschlossene Einheiten,²⁹ die den höheren und freien Standpunkt des Adels gegenüber der beschwerlichen bürgerlichen Existenz sichtbar betonen. In diesem Fall ist es eine Rede ohne Handlungsfunktion. Sie richtet sich primär an das Lesepublikum und macht ihm einen Vorschlag, die soziale Schicht des Adels nicht unter dem politischen Aspekt in Frage zu stellen, sondern unter dem ethischen der Selbstverwirklichung als Vorbild anzusehen: Denn für Wilhelm Meister habe nur der Adel die Möglichkeit, die menschlichen Fähigkeiten voll auszuschöpfen. Wilhelms einsame Lobrede auf den Adel findet einen Nachklang in der Tadelrede gegen ein Spottgedicht in Kapitel III9. Als er die »Schadenfreude«³⁰ bemerkt, die es bewirkte, ergreift Wilhelm das Wort. Die Reaktion des Publikums bleibt unklar. Die Selbstanrede »Wir Deutschen«³¹ zeigt den über den Roman hinausweisenden

29 »Allgemein und richtig muß ihr Blick auf dem höheren Standpunkte werden, leicht ein jeder Schritt ihres Lebens! Sie sind von Geburt an gleichsam in ein Schiff gesetzt, um bei der Überfahrt, die wir alle machen müssen, sich des günstigen Windes zu bedienen und den widrigen abzuwarten, anstatt daß andere nur für ihre Person schwimmend sich abarbeiten, vom günstigen Winde wenig Vorteil genießen, und im Sturme mit bald erschöpften Kräften untergehen. Welche Bequemlichkeit, welche Leichtigkeit gibt ein angebornes Vermögen! und wie sicher blühet ein Handel, der auf ein gutes Kapital gegründet ist, so daß nicht jeder mißlungene Versuch sogleich in Untätigkeit versetzt! Wer kann den Wert und Unwert irdischer Dinge besser kennen, als der sie zu genießen von Jugend auf im Falle war, und wer kann seinen Geist früher auf das Notwendige, das Nützliche, das Wahre leiten, als der sich von so vielen Irrtümern in einem Alter überzeugen muß, wo es ihm noch an Kräften nicht gebreicht, ein neues Leben anzufangen.« (Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 153)

30 Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 181.

31 Ebd., S. 181: »Wir Deutschen [...] verdienten, daß unsre Musen in der Verachtung blieben, in der sie so lange geschmachtet haben, da wir nicht Männer von Stande zu schätzen wissen, die sich mit unsrer Literatur auf irgend eine Weise abgeben mögen. Geburt, Stand und Vermögen stehen in keinem Widerspruch mit Genie und Geschmack, das haben uns fremde Nationen gelehrt, welche unter ihren besten Köpfen eine große Anzahl Edelleute zählen. War es bisher in Deutschland ein Wunder, wenn ein Mann von Geburt sich den Wissenschaften widmete, wurden bisher nur wenige berühmte Namen durch ihre Neigung zu Kunst und Wissenschaft noch berühmter; stiegen dagegen manche aus der Dunkelheit hervor und traten wie unbekannte Sterne an den Horizont: so wird das nicht immer so sein, und wenn ich mich nicht sehr irre, so ist die erste Klasse der Nation auf dem Wege, sich ihrer Vorteile auch zu Erringung des schönsten Kranzes der Musen in Zukunft zu bedienen. Es ist mir daher nichts unangenehmer, als wenn ich nicht allein den Bürger oft über den Edelmann, der die Musen zu schätzen weiß, spotten, sondern auch Personen von Stande selbst, mit unüberlegter Laune und niemals zu billigender Schadenfreude, ihres Gleichen von einem Wege abschrecken sehe, auf dem einen jeden Ehre und Zufriedenheit erwartet.« (Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 181)

Anspruch auf, die literarische Öffentlichkeit einerseits und die Obrigkeit andererseits anzusprechen. Mit den beiden Reden ohne Handlungsfunktion bezieht Wilhelm Stellung gegen die Polemik auf dem Gebiet der Literaturkritik – wozu ironisch im Widerspruch Goethes Ende 1795 begonnenes Projekt der *Xenien* steht –³² sowie auf sozialer Ebene die seit 1789 weiter verschärfte Spannung zwischen Aristokratie und Bürgertum. Als Redeszenen unterstreichen sie einmal mehr Wilhelms politischen Wirkungswillen³³ – allein, es fehlt ihm die Bühne, ihn zu bekunden, und so bleibt das literarische Publikum die einzige Urteilstinstanz für Wilhelms Ansichten. Dennoch sind auch diese beiden Redeszenen nicht funktionslos, sondern Teil der Erzählökonomie. Immerhin gilt es zu plausibilisieren, warum Wilhelm im vierten Buch Direktor der Truppe wird. Goethe analysiert über die Redeszenen den Zusammenhang von Rhetorik und sozialer Autorität. Die pessimistische Pointe ist, dass, um sie zu erlangen, nicht so sehr der Gegenstand der Rede entscheidend ist, sondern ihre Artikulation vor einem Publikum, das ihrer bedarf.³⁴

3. Das Missverhältnis von Redner und Publikum

Die zweite Gruppe bilden solche Redeszenen, in denen das Verhältnis zwischen Wilhelm und seinem Publikum zwar motiviert ist, Goethe aber dennoch ein Missverhältnis beider Seiten zum Ausdruck bringt. Wilhelm, an seine literatur-

the, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 181) Grundlegend zum Verhältnis von Adel und Bürgertum in Goethes *Lehrjahren* s. Dieter Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg/Ts. 1977.

³² Vgl. Frieder von Ammon, Ungastliche Gaben. Die »Xenien« Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart, Tübingen 2005.

³³ Eine dezidiert politische Lektüre des Romans bei Christopher Meid, Der politische Roman im 18. Jahrhundert. Systementwurf und Aufklärungserzählung, Berlin 2021, S. 497–511.

³⁴ Daran schließt sich die über den Roman hinausweisende Frage an, ob es ein anti-autoritäres Publikum geben kann, das ohne eine das Publikum formende Redeautorität auskommt. Zumindest kam das französische Revolutionsparlament nach 1789 für Goethe nicht als Vorbild aufgeklärter Rhetorik in Frage. Gerade »die Reden der Pariser Revolutionäre [...] liefern viele Variationen« für Goethe zur »Maxime von der Heilung der Mittel durch die Zwecke« und sind damit Beispiele für den Missbrauch der Redekunst (Hans-Jürgen Schings, Kein Revolutionsfreund. Die französische Revolution im Blickfeld Goethes, in: Ders., Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien, Würzburg 2011, S. 357–371, hier S. 367, vgl. grundsätzlich zu Goethes Einstellung gegenüber 1789: Ders., Revolutionsetüden. Schiller – Goethe – Kleist, Würzburg 2012).

politischen Reden aus III2 und III9 anknüpfend, versucht sich in Kapitel IV2 als Theaterkritiker und als Lehrer der Schauspielkunst, was sein Publikum als Führungsanspruch interpretiert. Zunächst artikuliert sich Wilhelms rhetorischer Anspruch als Bildungs- oder Erziehungsanspruch. Er will nicht nur auf der Bühne spielen, sondern – wie Goethe später selbst, als er 1803 *Regeln für Schauspieler* diktieren – das Verhalten auf ihr ästhetisch und ethisch konditionieren: »Ihr solltet sehen, rief unser Freund, wie weit wir kommen müßten, wenn wir unsre Übungen auf diese Art fortsetzen, und nicht bloß auf Auswendiglernen, Probieren und Spielen uns mechanisch pflicht- und handwerksmäßig einschränkten.«³⁵ Es folgt, eingeleitet mit zwei rhetorischen Ausrufen, ein Vergleich der Schauspieltruppe mit einem Orchester, wobei er gleichzeitig die dramatische Dichtkunst höherstellt:

Sollten wir nicht ebenso genau und ebenso geistreich zu Werke gehen, da wir eine Kunst treiben, die noch viel zarter als jede Art von Musik ist, da wir die gewöhnlichsten und seltensten Äußerungen der Menschheit geschmackvoll und ergötzend darzustellen berufen sind? Kann etwas abscheulicher sein, als in den Proben zu sudeln, und sich bei der Vorstellung auf Laune und gut Glück zu verlassen?³⁶

Wilhelms Wirkungsanspruch unterstreichen rhetorische Fragen und weitere Vergleiche zur Orchestermusik, wo sich die Musiker den Weisungen des Kapellmeisters fügen und heraustönende Missgriffe möglichst vermieden. Der Sinn des Vergleichs besteht darin, die Rolle des Theaterdirektors nach den Ansprüchen des Dirigenten zu modellieren und überhaupt erst einmal auf die Notwendigkeit und die Bedeutung dieser Position hinzuweisen:

Warum ist der Kapellmeister seines Orchesters gewisser, als der Direktor seines Schauspiels? Weil dort jeder sich seines Mißgriffs, der das äußere Ohr beleidigt, schämen muß; aber wie selten hab ich einen Schauspieler verzeihliche und unverzeihliche Mißgriffe, durch die das innere Ohr so schnöde beleidigt wird, anerkennen und sich ihrer schämen sehen! Ich wünschte nur, daß das Theater so schmal wäre, als der Draht eines Seiltänzers, damit sich kein Ungeschickter hinauf wagte, anstatt daß jetzo ein jeder sich Fähigkeit genug fühlt, darauf zu paradieren.³⁷

35 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 212.

36 Ebd., S. 212.

37 Ebd., S. 213.

Ohne es selbst zu bemerken, sagt Wilhelm der Truppe, dass sie einen Direktor brauche. Der Erzähler rahmt diese »Rede«³⁸ als »Apostrophe«,³⁹ was zum einen im Sinne der Hinwendung zu einem abwesenden Publikum, also der Leserschaft, verstanden werden kann, zum anderen auch als harte Anrede des anwesenden Publikums.⁴⁰ Die Ironie besteht darin, dass dieses Publikum die Rede nicht auf sich bezieht. »Die Gesellschaft nahm diese Apostrophe gut auf«,⁴¹ allein deshalb, weil niemand sich angesprochen fühlte und alle glaubten, die Kritik, jeder bzw. jede spielte, wie er bzw. sie wolle, richte sich nicht an sie selbst, sondern an die anderen.

Als Folge dieser Rede wird Wilhelm das Amt des Direktors durch die Schauspieltruppe übertragen: »Man schritt sogleich zur Sache und erwählte Wilhelm zum ersten Direktor.«⁴² Goethe, seit 1791 selbst Theaterdirektor, zeigt dennoch keine gelingende Rede, weil Wilhelm die Führung nicht mit der Rede geplant hatte. Stattdessen analysiert er das Verhalten des Publikums. Dessen Reaktion besteht erstens darin, der Kritik nur unter der Bedingung zuzustimmen, dass man die kritische Perspektive, aber nicht die der Kritisierten einnimmt. Gezeigt wird zweitens der Erfolg desjenigen, der es wagt, das Wort zu ergreifen. Ihm fällt praktisch von allein oder als Belohnung für seine Wortergreifung die Macht zu. Das Publikum autorisiert den Redner als ihren Führer aufgrund seines rhetorischen Mutes. Wilhelm geriert sich als Erzieher, und diese Pose sichert ihm die Autorität zu. Jedoch wird sein Publikum keinesfalls erzogen, weshalb die Rede in pädagogisch-inhaltlicher Hinsicht scheitert. Einmal mehr zeigt sich Goethes pessimistisches Verständnis der Redekunst als Möglichkeit, Macht auszuüben. Mit der rhetorisch gewonnenen Führung der Truppe verbinden sich weitere Reden, die Wilhelm sozusagen qua Amt des Direktors halten muss, um die Bildung und die Moral seiner Schauspielergemeinschaft zu fördern und zu stärken.

Zunächst nutzt er sein Amt, das eine Garantie dafür bietet, dass man ihm zuhört, für den Lehrvortrag. Es kommt zu einer hermeneutischen Szene, die auch an Wilhelms rhetorisches Vorbild, die von ihm gemalte Dramenfigur Hamlet, erinnert. Er lernt in III9 die von Shakespeare verfassten Reden Hamlets als Schauspieler auswendig, »sparte keinen Fleiß, die herrlichen Reden des vortrefflichen Helden, dessen Rolle ihm zugefallen war, auf das genaueste zu

³⁸ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 213.

³⁹ Ebd., S. 213.

⁴⁰ Vgl. Schings, Kommentar, S. 752.

⁴¹ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 213.

⁴² Ebd., S. 213.

memorieren.«⁴³ Das Lob des Autors Shakespeare wird in III_{II} dialogisch mit Jarno artikuliert, also nicht als Lobrede.⁴⁴ Dass Wilhelm seine Rhetorik an der Bühnenrhetorik des klassischen Dramas fortbildet, unterstreicht einmal mehr die enge Verzahnung der Redeszenen mit der Theaterthematik. Wilhelm ist voll des Lobes, wenn er über Shakespeare spricht. Doch zu einer Rede führt nicht der epideiktische Dialog mit Jarno, sondern Wilhelms hermeneutisches Interesse. Wilhelm legt in IV₃ *Hamlet* in Form einer Rede aus. Die Redeszene wird zur hermeneutischen Szene, deren Adressat Wilhelms Theatergruppe ist: »Wilhelm hoffte nunmehr, da er die Gesellschaft in so guter Disposition sah, sich auch mit ihr über das dichterische Verdienst der Stütze unterhalten zu können.«⁴⁵ In der Exposition der Rede spricht er über das Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle: »Der Schauspieler dagegen soll von dem Stütze und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht?«⁴⁶ Leitend ist der hermeneutische Zirkel zwischen Teil und Ganzem: »Ich habe den Fehler, ein Stütze aus einer Rolle zu beurteilen, eine Rolle nur an sich und nicht im Zusammenhange mit dem Stütze zu betrachten, an mir selbst in diesen Tagen so lebhaft bemerkt, daß ich euch das Beispiel erzählen will, wenn ihr mir ein geneigtes Gehör gönnen wollt.«⁴⁷ Und darauf folgt eine Analyse des *Hamlet*, die auf »lauten Beifall«⁴⁸ stößt, wobei der Erzähler diesen Beifall – durch seine leidenschaftslose und additive Wiedergabe der zustimmenden Reaktionen des Publikums – ironisch bricht:

man glaubte voraus zu sehen, daß sich nun die Handelsweise Hamlets gar gut werde erklären lassen; man freute sich über die Art, in den Geist des Schriftstellers einzudringen. Jeder nahm sich vor, auch irgendein Stütze auf diese Art zu studieren und den Sinn des Verfassers zu entwickeln.⁴⁹

43 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 179.

44 Ebd., S. 190–194.

45 Ebd., S. 214.

46 Ebd., S. 214.

47 Ebd., S. 214.

48 Ebd., S. 216.

49 Ebd., S. 216. Vgl. zu Goethes Auseinandersetzung mit Shakespeare in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Volker Zumbrink, Metamorphosen des kranken Königsohns. Die Shakespeare-Rezeption in Goethes Romanen *Wilhelm Meisters theatricalische Sendung* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Münster 1997; Carmen Reisinger, The making of a Shakespeare critic. Partial English translations of Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in the long nineteenth century, in: English studies 105/1 (2024), S. 28–48.

Der pfingstartige Optimismus der Schauspielgruppe hinsichtlich des Verständnisses des *Hamlet* ist blanke Ironie des Erzählers. Natürlich ist davon auszugehen, dass Wilhelms Intention nicht nur nicht klar geworden ist, sondern für die einfühlende Hermeneutik, auf die Wilhelm aus war, das Sensorium fehlte. Nach außen hin liegt eine gelingende Redeszene vor, aber subkutan kann wohl kaum davon gesprochen werden, dass Wilhelms Lehrvortrag fruchtet.

Zweimal noch ist Wilhelm in seiner Führungsrolle rhetorisch gefordert und muss seine Intention mit der seiner Truppe kompatibel machen. In Kapitel IV spricht er Mut zu und befreit die Schauspielerinnen und Schauspieler von einer auf einem Gerücht basierenden Angst, die Reise anzutreten. Er plädiert dafür, den direkten Weg und keinen Umweg zu nehmen. Das Rednerische liegt nicht so sehr in der Form, sondern in der Entschlossenheit des Redenden, in der Sicherheit, mit der er spricht:

Er sagte noch viel und trug die Sache von so mancherlei vorteilhaften Seiten vor, daß ihre Furcht sich verringerte, und ihr Mut zunahm. Er wußte ihnen so viel von der Mannszucht der regelmäßigen Truppen vorzusagen, und ihnen die Marodeurs und das hergelaufene Gesindel so nichtswürdig zu schildern, und selbst die Gefahr so lieblich und lustig darzustellen, daß alle Gemüter aufgeheizt wurden.⁵⁰

Doch das rhetorische Gelingen kostet ihn Glaubwürdigkeit, weshalb auch diese Szene eher zu den Szenen des Scheiterns zählt. Denn Wilhelm irrt sich, die Angst war begründet, die Truppe wird überfallen und ausgeraubt.

Nach dem Überfall liegt die Moral am Boden, und Wilhelm muss erneut rhetorisch seine Führungsposition unter Beweis stellen. Er selbst ist in Kapitel VI8 durch Blutverlust nach dem Kampf geschwächt und zugleich »mild und sanft geworden«,⁵¹ da ihm im Kampf als Rettung Natalie, d. h. die schöne Ama- zone, erschienen war. Sein Redeeifer wird angestachelt durch die Moral der zer- setzenden Schimpfreden der Truppenmitglieder. Die »harten und ungerechten Reden«⁵² verdrössen ihn, und je mehr er schwieg, desto länger und lauter wurden sie. Goethe beschreibt eine Redeszene, die vom Publikum herbeigeführt wird, indem dieses so lange erregt redet, bis sich ihr implizierter Adressat aufschwingt, es zu beruhigen: »Endlich fühlte er sich gestärkt genug, um sich aufzurichten, und ihnen die Unart vorzustellen, mit der sie ihren Freund und Füh-

⁵⁰ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 219.

⁵¹ Ebd., S. 228.

⁵² Ebd., S. 228.

rer beunruhigten.«⁵³ Die körperliche Schwächung durch den Blutverlust wird zusätzlich dadurch markiert, dass sich Wilhelm mit einem Kopfverband und »mit einiger Mühe stützte und gegen die Wand lehnte«,⁵⁴ bevor er die Rede beginnt. Er argumentiert buchstäblich aus einer Position der Schwäche gegen die unausgesprochenen und in den lauten und empörten Reden der Anderen versteckten Anschuldigungen. Seine Rede ist eine Verteidigungsrede, mit der sich Wilhelm von einer möglichen Schuld für das Unglück aller freisprechen will. Ziel der Apologie ist, die implizierten Anklagen zu unterbinden und die Truppe zum Schweigen zu bringen: »Habt ihr gegen mich etwas zu sagen, so bringt es ordentlich vor, und ich werde mich zu verteidigen wissen; habt ihr nichts Gegründetes anzugeben, so schweigt, und quält mich nicht, jetzt da ich der Ruhe so äußerst bedürftig bin.«⁵⁵ Einmal mehr scheitert der Redende, denn sein Plädoyer befeuert das sich in den Klagereden seines Publikums artiklierende Unbehagen: »Statt aller Antwort fingen die Mädchen abermals zu weinen und ihren Verlust umständlich zu erzählen an. Melina war ganz außer Fassung: denn er hatte freilich am meisten und mehr als wir denken können eingebüßt.«⁵⁶ Einmal mehr wird deutlich, dass Wilhelm scheitert, weil er nicht vor dem ihm angemessenen Publikum spricht oder umgekehrt nicht bereit ist, dessen Beschaffenheit zu erkennen. Im Roman spricht diese Erkenntnis Aurelie in Kapitel IV₁₆ aus, wenn sie Wilhelm eine schlechte Menschenkenntnis, d. h. mangelnden psychologischen Sachverstand – unabdingbar für jede Beziehung zum Publikum – bescheinigt:

Erlauben Sie mir, es zu sagen: wenn man Sie Ihren Shakespear erklären hört, glaubt man, Sie kämen eben aus dem Rate der Götter, und hätten zugehört, wie man sich daselbst beredet, Menschen zu bilden; wenn Sie dagegen mit Leuten umgehen, seh ich in Ihnen gleichsam das erste, groß geborne Kind der Schöpfung, das mit sonderlicher Verwunderung und erbaulicher Gutmütigkeit Löwen und Affen, Schafe und Elefanten anstaunt, und sie treuherzig als seines gleichen anspricht, weil sie eben auch da sind und sich bewegen.⁵⁷

⁵³ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 228.

⁵⁴ Ebd., S. 228.

⁵⁵ Ebd., S. 229.

⁵⁶ Ebd., S. 229.

⁵⁷ Ebd., S. 257.

4. Der Abschied von der Bühne als Redeszene

Das Urteil über Wilhelms mangelnde Menschenkenntnis kommt nicht zufällig von Aurelie. Die Begegnung mit ihr bildet die Peripetie der Bühnenhandlung als Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil. Tatsächlich löst Aureliens Tod Wilhelms Abschied von der Theater- und Redebühne aus. Wilhelms Versuche, die von ihm verehrte Frau zu rächen, demonstrieren letztmalig seine rhetorischen Unfähigkeiten und münden in seine Rede gegen das Theater. Kurz vor ihrem Tod gibt sie Wilhelm einen Brief, den er ihrem ehemaligen Geliebten Lothario, den Wilhelm für ihren Kummer verantwortlich macht, überbringen soll. Die Vorbereitung dieses Botendienstes ist zugleich die Imagination einer großen pathetischen Anklagerede gegen Lothario. Wilhelm will am Schluss des fünften Buches (V16) ein »strenges Gericht über den ungetreuen Freund ergehen«⁵⁸ lassen und eine Rede konzipieren, »die in der Ausarbeitung pathetischer als billig ward. Nachdem er sich völlig von der guten Komposition seines Aufsatzes überzeugt hatte, machte er, indem er ihn auswendig lernte, Anstalt zu seiner Abreise.«⁵⁹ Bis zur *memoria* ist er immerhin schon gekommen, doch die *pronuntiatio* scheitert, diesmal nicht etwa nur, weil er den Charakter seines Adressaten verkennt, sondern weil er selbst den Mut zu reden verliert. Kapitel VIIi demonstriert sein endgültiges rhetorisches Scheitern und leitet das Ende nicht nur des schauspielernden Theater- und Bühnenmannes, sondern auch des Redners Wilhelm ein, der im zweiten Teil des Romans von Goethe als Ent-Sagender vorgestellt wird.

Als Wilhelm nach Aureliens Tod und seiner Abreise in V16 – die Romanhandlung wird im sechsten Buch durch die *Bekenntnisse einer schönen Seele* unterbrochen⁶⁰ – zu Beginn des siebten Buches (VIIi) auf dem Gut Lotharios ankommt, fragt er sich, »ob ich die Rede noch ganz im Gedächtnis habe, die den grausamen Freund beschämen soll«,⁶¹ und beginnt, »sich dieses Kunstwerk vorzusagen, es fehlte ihm auch nicht eine Sylbe, und je mehr ihm sein Gedächtnis zu statten kam, desto mehr wuchs seine Leidenschaft und sein Mut. Aureliens Leiden und Tod waren lebhaft vor seiner Seele gegenwärtig.«⁶² Wilhelm scheint zunächst die angemessene Bühne für seine Rede zu haben, als er die repräsentativen Räumlichkeiten des Aristokraten Lothario betritt. Borchmeyer bemerkt dazu: »Der große Saal in Lotharios Schloß mit seinen Ritterbildern dünkt ihn

58 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 356.

59 Ebd., S. 356.

60 Vgl. ebd., S. 360–422.

61 Vgl. ebd., S. 424.

62 Vgl. ebd., S. 424.

das richtige Ambiente für seine wohlaufgesetzte moralische Rede«.⁶³ Wilhelm kommt jedoch nicht über die Imagination der Rede hinaus, ähnlich dem Sosie in Molières *Amphitryon*, der sich seinen Bericht über die bevorstehende ruhmvolle Rückkehr seines Herrn vor dessen Gemahlin vorstellt, diesen Bericht jedoch nie vor ihr halten wird.⁶⁴ Allerdings bleibt die Rede dem Leser verborgen, wird vom Autor Goethe nicht ausgearbeitet. Man erfährt allein:

Wilhelm ging unruhig auf und ab, und warf einige Blicke auf die Ritter und Frauen, deren alte Abbildungen an der Wand umher hingen, er wiederholte den Anfang seiner Rede, und sie schien ihm in Gegenwart dieser Harnische und Kragen erst recht am Platz. Sooft er etwas rauschen hörte, setzte er sich in Positur, um seinen Gegner mit Würde zu empfangen, ihm erst den Brief zu überreichen, und ihn dann mit den Waffen des Vorwurfs anzufallen.⁶⁵

Das kämpferische Bildprogramm des Raumes spiegelt die Absicht der Rede gut wider, doch die bloße Präsenz seines Adressaten lähmt Wilhelm – sein ganzer Redeeifer ist erloschen:

Er schien das Blatt einigemal durchgelesen zu haben, und Wilhelm, obgleich seinem Gefühl nach die pathetische Rede zu dem natürlichen Empfang nicht recht passen wollte, nahm sich doch zusammen, ging auf die Schwelle los und wollte seinen Spruch beginnen, als eine Tapentüre des Kabinetts sich öffnete, und der Geistliche hereintrat.⁶⁶

Seinen Vorsatz, die Rede am nächsten Morgen nachzuholen, setzt er nicht in die Tat um: »Wilhelm spürt bei den weiteren Begegnungen mit Lothario,« so Borchmeyer »wie dürftig sich die Vorwürfe, mit denen er ihn ›anzufallen‹ dachte, angesichts seiner urbanen, mit bürgerlichen Moralmaßstäben kaum zu messenden Persönlichkeit ausnehmen.«⁶⁷ Freund Jarno weiß zwei Kapitel darauf (VII3) sogar, was Lothario Wilhelm entgegnen würde: »Dafß Niemand einen Stein gegen den andern aufheben soll, und daß niemand lange Reden komponieren soll, um die Leute zu beschämen, er müßte sie denn vor dem Spiegel halten wollen.«⁶⁸

63 Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe, S. 164.

64 Vgl. auch Molières *Amphitryon* bzw. Heinrich von Kleists übersetzende Bearbeitung in der bilingualen Ausgabe Molière, [Heinrich von] Kleist, *Amphitryon / Amphitryon*. Vergleichende Edition, hg. von Klaus Kanzog, Heilbronn 2015, S. 27–29.

65 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 425.

66 Vgl. ebd., S. 426.

67 Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe, S. 165.

68 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 435.

Dass Wilhelm seine »pathetische Rede«⁶⁹ unterlässt, ist an dieser Stelle des Romans signifikant, weil hier mehr auf dem Spiel steht als die bloße Anklagerede. Tatsächlich hält Wilhelm eine andere Rede. Seine polemische Energie lenkt er auf einen neuen Gegenstand. Die geplante Strafrede gegen Lothario wird in VII3 zu einer Strafrede über das Theater (Trunz).⁷⁰ Vorbereitet wurde sie durch die gut geplante und memorierte Rede gegen Lothario. Zu dieser kommt es, wie gesehen, nicht, jedoch generiert jene diese. Und wenn man sich fragt, welche konkrete rhetorische Gestalt sie angenommen hätte, so gibt die Theaterrede eine Antwort. Nahezu direkt an Jarnos Erinnerung an den christlichen Topos, nur dann den ersten Stein aufzuheben, wenn man selbst frei von Schuld sei, ruft Wilhelm aus »Ich bin gestraft genug!«⁷¹ und lenkt die Schuld von Lothario auf sich ab. Er sei der Schuldige, weil er sich so lange dem Theater gewidmet habe, das beherrscht sei von Menschen, die ihr Tun nicht reflektierten, selbstzentriert seien, sich in den Vordergrund stellten und ihre Fähigkeiten überschätzten – um nur einige der Vorwürfe Wilhelms gegen die Welt der Bühne anzuführen:

Man spricht viel vom Theater, aber wer nicht selbst darauf war, kann sich keine Vorstellung davon machen. Wie völlig diese Menschen mit sich selbst unbekannt sind, wie sie ihr Geschäft ohne Nachdenken treiben, wie ihre Anforderungen ohne Grenzen sind, davon hat man keinen Begriff. Nicht allein will jeder der erste, sondern auch der einzige sein, jeder möchte gerne alle übrigen ausschließen, und sieht nicht, daß er mit ihnen zusammen kaum etwas leistet; jeder dünkt sich wunder Original zu sein, und ist unfähig sich in etwas zu finden, was außer dem Schlendrian ist; dabei eine immerwährende Unruhe nach etwas neuem. Mit welcher Heftigkeit wirken sie gegen einander! und nur die kleinlichste Eigenliebe, der beschränkteste Eigennutz macht, daß sie sich miteinander verbinden. Vom wechselseitigen Betragen ist gar die Rede nicht, ein ewiges Mißtrauen wird durch heimliche Tücke und schändliche Reden unterhalten; wer nicht liederlich lebt, lebt albern. Jeder macht Anspruch auf die unbedingteste Achtung, jeder ist empfindlich gegen den mindesten Tadel. Das hat er alles schon selbst besser gewußt! und wa-

69 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 426.

70 Für seine Ausgabe hat Erich Trunz eine ausführliche Inhaltsübersicht erstellt und die einzelnen Kapitel nach ihren thematischen Aspekten untergliedert. Der dritte Aspekt von VII3 trägt den Titel »Wilhelms Strafrede über das Theater«, vgl. Erich Trunz, Inhaltsübersicht, in: Johann Wolfgang Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. 7, München ¹³1994, S. 823–827, hier S. 827.

71 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 435.

rum hat er denn immer das Gegenteil getan? Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten als vor Vernunft und gutem Geschmack, und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür.⁷²

Doch der Ernst dieser theatricalischen Rede wird gebrochen und das Pathetische der Selbstbezeichigung mit Jarnos Reaktion lächerlich. Auch diesmal, ein letztes Mal, scheitert Wilhelm als Redner: »Wilhelm holte Atem, um seine Litanei noch weiter fortzusetzen, als ein unmäßiges Gelächter Jarnos ihn unterbrach.«⁷³

Wenn Wilhelm als scheiternder Redner mehrfach vorgeführt wird, so besitzt das nicht allein demonstrative Züge. Auch scheiternde Reden sind für den Gang der Handlung relevant. Wilhelms »pathetische Rede«,⁷⁴ die er nicht hält bzw. in eine theatricalische Tadelrede gegen das Theater verwandelt, bringt ihn erst in den Kreis der Turmgesellschaft und führt ihn weg von der Bühne.

Bedenkt man, dass der Protagonist in *Wilhelm Meisters Wanderjahren oder die Entzagenden* (1821, zweite Fassung 1829) weder die Theater- noch die Redebühne betritt und dass der sprachkritische Roman eine Auseinandersetzung mit der Frage darstellt, ob und wie überhaupt noch kommuniziert werden kann, dann wird dazu im Kontrast der rhetorische Ansatz der *Lehrjahre* umso deutlicher. Wilhelm ist ein Redender, weil er auf einer Bühne spielen und wirken will. In den *Wanderjahren* entsagt er,⁷⁵ und das Schweigen bildet einen wesentlichen Teil der Kommunikation.⁷⁶ Wilhelm gibt seinen Anspruch, mit Reden die Welt zu verändern, zugunsten der tatbasierten Einstellung des Wundarztes auf – was andere Figuren und Gemeinschaften des Romans nicht von dem rhe-

72 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 435 f.

73 Vgl. ebd., S. 436.

74 Vgl. ebd., S. 426.

75 Vgl. dazu Marianne Henn, Sagen und Entzagen in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden*, in: Richard Fisher (Hg.), *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. FS Wolfgang Wittkowsky, Frankfurt a. M. 1995, S. 383–396.

76 Das Schweigen im mitteilenden Sinn ist in der Sekundärliteratur immer wieder Thema (Henke, »Sie ließen einen Hasen nach dem andern laufen ...«, S. 222–233; Heidi Gidion, *Zur Darstellungweise von Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Göttingen 1969, S. 96–100; Stefan Blessin, *Goethes Romane. Aufbruch in die Moderne*, Paderborn 1996, S. 296–318, 351–355). Die Ent-Sagung kommt am deutlichsten an der Figur Lenardos zum Ausdruck. Blessins Fazit zur Sprachskepsis ist zuzustimmen: »Den unmittelbaren Gebrauch des Wortes schränkt der Roman erheblich ein« (Blessin, *Goethes Romane*, S. 354). Vgl. dazu grundlegend die Freiburger Dissertation von Manfred Karnick, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Kunst des Mitteilbaren. Studien zum Problem der Verständigung in Goethes Altersepoche*, München 1968.

torischen Anspruch abhält.⁷⁷ Tatsächlich kommt Wilhelm in den *Wanderjahren* selten zu Wort, auch wenn alle Kommunikationen mit seiner Figur verknüpft sind. Zu den Ausnahmen, die Wilhelm wieder in das diskursive Verhalten der *Lehrjahre* zurückversetzen und von seinem aktiven Credo entfremden, gehören seine Briefe, vornehmlich die an Natalie, und sein Rechenschaftsbericht über den Arztberuf. Dass letzterer eine Ausnahme darstellt, zeigt die Reaktion von Natalies Bruder Friedrich auf Wilhelms langatmigen Bericht:

»Bravo!« rief jener aus, »nun erkenne ich dich wieder! Das erstemal seit langer Zeit hast du wieder gesprochen wie einer dem etwas wahrhaft am Herzen liegt; zum erstenmal hat der Fluß der Rede dich wieder fortgerissen, du hast dich als einen solchen erwiesen, der etwas zu tun und es anzupreisen imstande ist.«⁷⁸

Trotz dieses Aufflackers seines Wirkungswillens hat sich der Protagonist der *Wanderjahre* längst vom Theater, von der Bühne und vom öffentlichen Wirken vor Publikum abgekehrt.

5. Die Redeszene als literaturwissenschaftliche Analysekategorie

Goethes Gestaltung der Redeszene gibt Anlass, nach ihrem literaturwissenschaftlichen Ort zu fragen. Im Unterschied zu Schreib- und Leseszenen,⁷⁹ die im Bereich der Schriftlichkeit angesiedelt sind, wurde die zur Mündlichkeit ge-

- 77 Den Wirkungsanspruch verabschiedet Goethe natürlich nicht. Vielmehr lagert er ihn aus. Der Roman besteht aus ethischen Maximen und Reflexionen, die rhetorisch konzipiert sind. Die Kommunikation durch Reden ist im Roman hauptsächlich auf die Pädagogische Provinz beschränkt. Zwei Beispiele für die öffentliche Kommunikation sind die Reden an die Auswanderer (Lenardo, S. 665–673) und an die Bleibenden (Odoard, S. 691–696). Sie verdeutlichen zusätzlich, dass die Kommunikation im dritten Buch fast ausschließlich aus öffentlichen Reden, Gesang und Vorträgen besteht und dass der Dialog so gut wie ausgeschaltet ist; im Gegensatz zu den Bezirken Makaries und des Oheims.
- 78 Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters *Wanderjahre*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), 40 Bde., Bd. I/10, hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1989, S. 611, vgl. die Briefe an Natalie S. 267–269, 286–292, 338 f., 540–556 und den Rechenschaftsbericht S. 600–611.
- 79 Rüdiger Campe, Die Schreibszene. Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772; Martin Stingelin (Hg.), *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*,

hörende literarische Redeszene bisher kaum diskutiert. Entweder wurde sie nur rhetorisch als Rede – also abzüglich ihrer Szenerie – oder aber innerhalb der Gesprächs- und Dialogforschung als Unterbrechung der Erzählung analysiert.⁸⁰ Das Desinteresse erstaunt, da sie zumindest in der dramatischen Gattung omnipräsent ist. Bis ins 19. Jahrhundert enthalten ernste Dramen der europäischen Literatur Reden, die auch als solche gemeint und nicht selten nach den Gesetzen der Systemrhetorik gebaut sind.⁸¹ Als mündliche Szene verdient die Redeszene das Attribut des Szenischen sogar mehr noch als ihre schriftlichen Ge- genüber, weil sie tatsächlich auch textimmanent vor einem realen oder einem explizit imaginierten Publikum stattfinden muss. Die Schreibszene – wenn es sich nicht gerade um eine Diktierszene⁸² handelt – bleibt doch ein einsamer Vorgang, und das Szenische kann nur in Bezug auf das implizierte Lesepublikum festgestellt werden, nicht aber innerhalb der Narration. Denn selten sind die Fälle, in denen eine literarische Figur dem einsam Schreibenden zuschaut.

München 2004, darin vor allem die Einleitung (S. 7–21); zur Leseszene: Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber und Sanna Schulte (Hg.), *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020, und Carlos Spoerhase, *Die spätromantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als ‚Technologie‘ der Anonymisierung* in E. T. A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83/4 (2009), S. 577–596.

- 80 Tatsächlich etablierte sich in der Mediävistik früh der Begriff der Redeszene. Allerdings meint er dort jene Stellen, in denen im Epos geredet wird, oder Dialoge, also nicht wie hier eine Inszenierung der rhetorischen Situation, vgl. die Auswahl: Werner Schwartzkopff, *Rede und Redeszene in der deutschen Erzählung* bis Wolfram von Eschenbach, Göttingen 1908; Peter Wiehl, *Die Redeszene als episches Strukturlement in den Erec- und Iwein-Dichtungen Hartmanns von Aue und Chrestiens de Troyes*, München 1974; Monika Unzeitig, Nine Miedema und Franz Hundsnurscher (Hg.), *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, Berlin 2011.
- 81 Am Beispiel von Jean Racine vgl. Alexander Nebrig, *Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*, Göttingen 2007, S. 198–340.
- 82 Vgl. Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger (Hg.), *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*, Paderborn 2015, darin bes. Cornelia Epping-Jäger, *Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben* (S. 17–30); Armin Schäfer, *Befehlsketten. Diktatszenen mit Goethe und Beaumarchais* (S. 187–203); Natalie Binczek, »Kopistenbeschäftigung«, *Diktate in Rilkes Malte Laurids Brigge* (S. 239–257); vgl. auch Erwin Koppen, *Versuch über das Diktat in der Literatur*, in: *Arcadia* 13 (1978), S. 10–26; Avital Ronell, *Der Goethe-Effekt. Goethe – Eckermann – Freud*, aus dem Engl. von Ulrike Dünkelbühler, München 1994; Albrecht Schöne, *Der Briefschreiber Goethe*, München 2015, S. 423–436; Natalie Binczek, *Gesprächsliteratur – Goethes Diktate*, in: Friedrich Balke und Rupert Gaderer (Hg.), *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*, Göttingen 2017, S. 225–253.

Ebenso selten wird auf der Bühne und vor Publikum still und für sich gelesen, und wenn man vor anderen liest, dann wäre der Begriff der Rezitationsszene angemessener. Gerechtfertigt sind die Begriffe der Lese- und Schreibszene, aber auch der Editions-⁸³ oder Übersetzungsszene⁸⁴ dennoch, weil sie das Schreiben, Lesen, Edieren und Übersetzen von Texten rahmen, ausstellen, dramatisieren, kurz: für uns als Lesende in Szene setzen. Die Redeszene ist schließlich nicht nur gegenüber den schriftbasierten Szenen abzugrenzen, sondern auch gegenüber der die Gesamterzählung motivierenden Erzählszene, die in epischen Texten teilweise konkret ausgestaltet wird, um die literarische Fiktion zu plausibilisieren,⁸⁵ oder aber in dem Moment sichtbar wird, sobald man fragt, wer wie wo wann und für wen erzählt.

Hilfreich für die Analysen von Redeszenen ist das Konzept der rhetorischen Situation, das alles umfasst, was die Angemessenheit (*prepon* respektive *aptum*) einer Rede betrifft, kurz gesagt: den Kontext. Nach Blumenberg tritt die rhetorische Situation immer dann ein, wenn »Evidenzmangel und Handlungszwang«⁸⁶ auftreten bzw. eine »Ungewißheit in Entscheidungssituationen«⁸⁷ besteht. Rhetorische Situationen sind weiter institutionalisiert wie diejenigen vor Gericht oder sie erfolgen spontan im alltäglichen Streit. Doch meist gehorchen sie auch dann noch Mustern und Konventionen. Sie können mit oder ohne Publikum erfolgen.

Immer jedoch unterbricht die Redeszene den Erzählvorgang und bildet eine Apostrophe zum externen Publikum.⁸⁸ Solche Brücken dienen der moralischen

83 Uwe Wirth, Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter, München 2006, S. 156–174.

84 Goethe gestaltet eine Übersetzungsszene im *Faust*, vgl. Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme. 1800 · 1900, München ³1995 [1985], S. 14–30, und in den *Lehrjahren*: Dirk Weissmann, Imitation and the inimitable. Scenes of (failing) translation in Goethe's *Lehrjahre* and »Novelle«, in: Arcadia 58/2 (2023), S. 262–273.

85 Vgl. den Beginn von Jean Pauls *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* (1793).

86 Blumenberg, Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 297. – Zur rhetorischen Situation vgl. M.[arkus] Gottschling, O.[laf] Kramer, Rhetorische Situation, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 10: Nachträge A–Z, Tübingen 2012, Sp. 1126–1132. Die Diskussion zu diesem Begriff geht vor allem zurück auf Lloyd F. Bitzer, The Rhetorical Situation, in: *Philosophy and Rhetoric* 1/1 (1968), S. 1–14.

87 M.[arkus] Gottschling, O.[laf] Kramer, Rhetorische Situation, Sp. 1129.

88 Es handelt sich um eine Form der Leser- oder Publikumsanrede, um eine Parabase, die im Drama ihren Ursprung hat, vgl. Christian Kirchmeier, The President's Address.

Konzilianz, d. h. dazu, eine Übereinstimmung (*Conciliare*) mit dem implizierten Autor zu schaffen.⁸⁹ Die Redenden wenden sich dabei nicht ausschließlich von ihrem Gegenüber ab – wie mit der eigentlichen Apostrophe –, sondern nur zum Teil dem Außenpublikum zu.⁹⁰

In der epischen Literatur entsteht mit der Redeszene damit der Moment, in dem der Text am stärksten mit dem Lese- oder Hörförderpublikum interagiert, ihm Rollenangebote unterbreitet und eine Meinung zum Dargestellten einfordert. Sie schafft Formen der Öffentlichkeit und wirft die Frage auf, unter welchen Bedingungen sie sich formiert oder ob sie eingeschränkt wird. So verweisen Redeszenen auf ein Einüben von Öffentlichkeit als Versammlung. Auch das Fehlen eines Publikums, das an Wilhelms Tadelrede gegen Melina beobachtet wurde, kommt in Film und Literatur häufig vor. Fehlt ein Publikum auf Darstellungsebene, substituiert es der implizierte Leser, ist es dagegen sichtbar mit all seinen positiven oder negativen Reaktionen, wird derselbe implizierte Leser angeregt, sich von den beobachteten Gefühllagen in Stimmung versetzen zu lassen und sich gegenüber dem Urteil des fiktiven Publikums entweder affirmativ oder kritisch zu verhalten. Das Verhalten des in der Erzählung gezeigten Publikums fungiert so als Motor der ethischen Reflexion während der Lektüre. Im Unterschied zur Leseransprache von Erzählnern ist die rhetorische Gewalt gegenüber dem Lesepublikum nicht offensichtlich, weil es zugleich Beobachter ist und in Distanz zur Redeszene steht, die sich nur auf textinterner Ebene abspielt. Tatsächlich soll in rhetorischer Literatur die Redeszene die Affekte des Publikums triggern und so zum Medium der moralischen Wertübertragung werden. Das gilt besonders für Redeszenen, die gelingen und dadurch zeigen, wie ein Publikum vom Redenden überwältigt wird – etwa am Ende des Films *The King's Speech* (2010) –, nicht aber für solche Szenen, die ein rhetorisches Scheitern zeigen oder so angelegt sind, dass sie weniger der Identifikation und mehr

Zur politischen Parabase in *House of Cards*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 46/3 (2016), 369–383; Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft (2019), S. 157–181. – Vgl. zur externen Rhetorik Nebrig, Rhetorizität des hohen Stils, S. 171; Nina C. Ekstein, Dramatic Narrative. Racine's Récits, New York und Bern 1986, S. 9.

89 Wayne C. Booth, Die Rhetorik der Erzählkunst, übers. von Alexander Polzin, Bd. 1, Heidelberg 1974, S. 142.

90 Vgl. Marquis Posa in Schillers *Don Karlos* (1787), wenn er vor dem König spricht (III 10), vgl. Alexander Nebrig, Friedrich Schillers *Don Karlos* und das deliberative Potenzial der Tragödie, in: Christopher Meid und Christoph Schmitt-Maaß (Hg.), Schauspiele der Staatskunst. Politische Fiktionen des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Didaxe und Repräsentation, Heidelberg 2025, S. 19–35.

der Verfremdung dienen. Bevor man die Redeszene als eine literatur- und filmwissenschaftliche Analysekategorie verwendet, wäre somit zu fragen, ob die jeweilige Redeszene allein instrumentell oder auch ironisch ist.

In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* werden Redeszene, wie der Beitrag zeigen sollte, nur begrenzt instrumentell eingesetzt, also als ein Mittel, durch das einzelne Figuren ihre Handlungsziele motivieren und durchsetzen können. Auch geht es nicht so sehr darum, das externe Publikum moralisch zu konditionieren. Goethe schrieb keinen mitreißenden Unterhaltungsroman, der auf emotionaler Überwältigung und Einschmeichelung beim Publikum basiert – dafür war sein Ideal von schöner Literatur schlachtweg nicht rhetorisch genug.⁹¹

91 Sicherlich bleibt für Goethe die Rhetorik zentrale Disziplin für Sprachtheorie und Sprachpraxis (vgl. Olaf Kramer, Goethe und die Rhetorik, Berlin 2010), aber seine Literaturauffassung war doch alles andere als rhetorisch. Die Inkonsistenz Schillers, einen rhetorikkritischen Habitus zu pflegen, aber rhetorisch zu schreiben, kann man ihm nicht vorwerfen.