

Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München 2018, Heft 2

Aufgegebene Werke:

Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* –
Joyce: *Stephen Hero* – Proust: *Jean Santeuil*

Ein komparatistischer Versuch

Hendrik Birus

Vorgetragen in der Gesamtsitzung
am 20. Oktober 2017



Bayerische
Akademie der Wissenschaften

Die Idee zu dieser Abhandlung geht zurück bis in die frühen neunziger Jahre; sie fand ihre erste Realisierung in der Münchener Magisterarbeit von Charitini Douvaldzi. Für hilfreiche Anregungen und Diskussionsbeiträge danke ich meinen Kollegen Christian Begemann, Anne Bohnenkamp, Katrin Dennerlein, Hans Walter Gabler, Hans Graubner, Almuth Grésillon, Andreas Mahler, Wilhelm Voßkamp und Michael F. Zimmermann.

ISSN 0342 5991

ISBN 978 3 7696 1678 1

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2018

Satz/Layout: a.visus, München

Druck und Bindung: Tutte Druckerei & Verlagsservice GmbH

Vertrieb: Verlag C.H. Beck, München

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

www.badw.de

www.badw.de/publikationen/index.html

Inhaltsverzeichnis

I. Was ist ein aufgegebenes Werk?	5
II. <i>Wilhelm Meister</i> : Vom Roman der Bühnenkunst zum Roman der Lebenskunst	9
III. <i>Stephen Hero</i> : Von der linearen Pseudo-Autobiografie zum modernistischen Porträt	29
IV. <i>Jean Santeuil</i> : Von der verschachtelten Er-Erzählung zum alles-integrierenden Ich-Roman	50
V. Einführung: «Wirf weg, damit du gewinnst!»	63
Exkurs: Zu Friedrich Kittlers <i>Über die Sozialisation Wilhelm Meisters</i>	85

I.

Was ist ein aufgegebenes Werk?

Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt

Hölderlin, *Brod und Wein*

1968 erschien als «Sonderband» der *Bibliothek Suhrkamp* – wie es im Abspann hieß: «privat-öffentlich»,¹ also nicht im Handel erhältlich – eine Sammlung mit dem Titel *Aus aufgegebenen Werken*, die literarische Texte der meisten damals prominenten Autoren des Verlags, mit Ausnahme von Max Frisch und Günther Eich, versammelte. Die völlig heterogenen Texte reichten von Karl Krolows Übertragung zweier Sonette der Louise Labé und Paul Celans fragmentarischem Gedicht-Zyklus *Eingedunkelt*, dessen größeren Teil der Autor nicht etwa (wie hier behauptet) «vernichtet»,² sondern lediglich sekretiert hatte, über dramatische Szenen von Nelly Sachs und Martin Walser bis zu Bruchstücken abgebrochener Romane und Erzählungen von Peter Weiss, Wolfgang Koeppen, Hans Erich Nossack und Wolfgang Hildesheimer, ja bis zu einem Kapitel aus Uwe Johnsons keineswegs «aufgegebenem», sondern seinerzeit vom Suhrkamp-Verlag abgelehnten Roman-Erstling *Ingrid Babendererde*. Für den gewählten Buchtitel berief sich Siegfried Unseld auf Samuel Becketts Prosatext *From an Abandoned Work* (1958).³ Treffender freilich ist das Motto des Sammelbands, das Jesus' Worte nach der Speisung der Fünftausend (Joh. 6, 12) zitiert: «Colligite quae superaverunt fragmenta, ne pereant.» («Sammelt die übrig gebliebenen Brocken, damit nichts verloren geht.»)

Becketts Titel *From an Abandoned Work* (wie auch der seiner französischen Selbstübersetzung *D'un ouvrage abandonné*, 1967) meinte aber mehr als bloße *fragmenta*, «übrig gebliebene Brocken». Bezeichnenderweise wurde

1 *Aus aufgegebenen Werken* – von Samuel Beckett, Karl Krolow, Wolfgang Koeppen, Hans Erich Nossack, Peter Weiss, Uwe Johnson, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs, Paul Celan, Martin Walser. [Hrsg. v. Siegfried Unseld.] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 195.

2 Ebd. S. 194.

3 Ebd. S. 195. – Vgl. Samuel Beckett: «From an Abandoned Work», in: Samuel Beckett: *Breath and other stories*. London: Faber and Faber 1971, S. 37–48; deutsche Übersetzung: «Aus einem aufgegebenen Werk», in: Samuel Beckett: *Auswahl in einem Band*. Deutsch von Erika u. Elmar Tophoven. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 229–241.

nicht etwa dieser Beckett-Text in Unselds Sammelband aufgenommen, sondern lediglich ein reichlich dreiseitiger *Auszug aus dem unveröffentlichten Roman* «*Mercier et Camier*» von 1946, den Beckett nach der Niederschrift des Romans *Molloy* (1951) als überholt betrachtete. *From an Abandoned Work* dagegen ist ein Text, bei dem sich tatsächlich schon eine literarische Werkgestalt abzeichnete und auf dessen Fortführung zugleich aus angebbaren Gründen verzichtet wurde: Die Ich-Erzählung kreiste um drei Episoden in der Vergangenheit. «None of the days is described clearly or coherently and few details are given for the second and third days.»⁴ Ihr chronologisches Verhältnis untereinander, vor allem aber ihre Zuordnung zur Erzählgegenwart blieb unklar. «Unfortunately, he quickly reached a point beyond which he could go no further. He gave the fragment the self-explanatory title of *From An Abandoned Work* and went onto other things.»⁵

Soll das literaturtheoretische Potential des Titels *Aufgegebene Werke* systematisch wie literarhistorisch genutzt werden, so bedarf es zunächst einer Explikation des Werkbegriffs, dann aber auch einer Qualifizierung des «Aufgegeben-Seins» im Unterschied zu anderen Spielarten des Bruchstückhaften. Denn wenn Rüdiger Safranski in seiner Schiller-Monographie unter dem Kapitel-Titel *Aus aufgegebenen Werken* die postum überlieferten Dramen-Fragmente *Demetrius*, *Seestücke* und *Die Polizei* zusammenspannt,⁶ so verkennt er die kategoriale Differenz zwischen ersterem, dessen Werkcharakter (mehr noch als zuvor bei *Warbeck* oder den *Maltesern*) schon unverkennbar war und dessen Ausarbeitung Schiller bis unmittelbar vor seinem Tode im Atem gehalten hatte, und letzteren, die lediglich knappe, teilweise widerspruchsvolle Prosaskizzen geblieben waren. Oder sollen etwa die 25 nicht-realisierten Dramenpläne in Schillers «Marbacher Dramenverzeichnis»,⁷ von denen zumeist kaum mehr als dieser Titel überliefert ist, unterschiedslos als «aufgegebene Werke» klassifiziert werden?

4 James Donald O'Hara: *Samuel Beckett's Hidden Drives: Structural Uses of Depth Psychology*. Gainesville: University Press of Florida 1997, S. 90.

5 Deirdre Bair: *Samuel Beckett: A Biography*. London: Cape 1978, S. 478f.

6 Vgl. Rüdiger Safranski: *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München: Hanser 2004, S. 508 u. 516f.

7 Schiller: *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 12: *Dramatische Fragmente*. In Zusammenarbeit m. Klaus Harro Hilzinger u. Karl-Heinz Huckle hrsg. v. Herbert Kraft. Weimar: Böhlau 1982, S. 623f.; ähnlich die viel kürzere «Marbacher Themenliste» (ebd. S. 628). Vgl. Ulrich Raulff: «Mein ungeschriebenes Meisterwerk. Vortrag zur Hundertjahrfeier der Maximilian-Gesellschaft, Berlin 6. Mai 2011»; gekürzt Fassung in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 135, 11. 6. 2011, S. Z 1f., hier S. Z 1.

I. Was ist ein aufgegebenes Werk?

Folgt man Horst Thomés Begriffsexplikation von *Werk* als «das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt, so daß es dem Zugriff des Produzenten ebenso entzogen ist wie dem Verbrauch durch den Rezipienten»,⁸ und Peter Strohschneiders Begriffsexplikation von *Fragmenten* als «unabgeschlossene[n] Texte[n] überhaupt, also auch solche[n], die es nie anders denn in unvollständiger Form gab»,⁹ so sind *Aufgegebene Werke* eine Spielart der letzteren, in denen sich bereits die «Stil- und Strukturmerkmale eines poetischen Werkes»¹⁰ abzeichnen, auf deren Vollendung gleichwohl vom Autor verzichtet wurde. Dies mag (wie Strohschneider betont) von äußeren Umständen, wie «Vorlagenverlust, Wechsel oder Verlust von Mäzen oder Auftraggeber, Verfall bzw. Änderung von Kommunikationszusammenhängen, Medienstrukturen oder Publikationsformen», oder von inneren Umständen, wie Schreibhemmungen, bedingt sein. «Zum Abbruch eines Textes kann es aber auch kommen, weil sich etwa dessen Konzeption während des Produktionsprozesses als aporetisch, überkomplex oder uneinlösbar erweist. Erst im Nachweis solcher konzeptionellen Gründe erschiene Fragmentarizität nicht als Zufallsprodukt, fügte sie sich hermeneutischen Rationalitätsstandards und einem die romantische Ästhetik beerbenden, nicht bloß technischen Fragmentbegriff.»¹¹

Der Titel *Aufgegebene Werke* hat aber im Deutschen ein weiteres Bedeutungspotential. Grimms *Deutschem Wörterbuch* zufolge hat *aufgeben* ja nicht nur die negative Bedeutung von *tradere* (<preisgeben, hinterlassen>), im Sinne von «fahren lassen, [...] sein vorhaben aufgeben», sondern eben-
sogut, ja an erster Stelle die positive von *proponere* (<in Aussicht stellen, sich vornehmen>) und *imponere* (<aufsetzen, auferlegen>): z.B. «aufgegebene arbeit [...], sich zur aufgabe machen, stellen». Mit dem Resümee:

8 Horst Thomé: Art. «Werk», in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt u. Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 832–834, hier S. 832.

9 Peter Strohschneider: Art. «Fragment₂», in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1. Hrsg. v. Klaus Weimar, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 624f., hier S. 624.

10 Thomé, Art. «Werk», S. 833.

11 Strohschneider, Art. «Fragment₂», S. 624.

«der zusammenhang wird oft zwischen den bedeutungen entscheiden, z. b. aufgegebene arbeit kann meinen auferlegte und zurückgelegte.»¹² «Aufgegebene Werke» in diesem doppelten Sinne wären also Werke, deren Schreibprozeß definitiv abgebrochen wurde und die gleichwohl den Autor nicht ruhen ließen, bis er für seine Keimidee eine überzeugende Realisierung in Gestalt eines literarischen Werks,¹³ wenn nicht gar eines «Hauptwerks»¹⁴ gefunden hat.

In der neueren europäischen Literaturgeschichte gibt es drei prominente Romanfragmente, deren Abbruch und spätere Wiederaufnahme unter veränderten Bedingungen nicht nur jeweils in ein Hauptwerk, sondern in einen lebenslangen Schreibprozeß mündete: Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Joyces *Stephen Hero* und Prousts *Jean Santeuil*.¹⁵

12 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1: A – Biermolke. Leipzig: Hirzel 1854. Repr. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, Sp. 651f.

13 Zur *critique génétique* literarischer Werke vgl. Almuth Grésillon: *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris: CNRS éditions 2008.

14 Zum Begriff des «Hauptwerks» vgl. Dieter Henrich: *Werke im Werden. Über die Genesis philosophischer Einsichten*. München: Beck 2011, bes. S. 78–104.

15 Einen wichtigen Schritt zu ihrer strukturellen Analyse unternimmt die (leider ungedruckt gebliebene) Münchener Magisterarbeit von Charitini Douvaldzi (inzwischen: Ph.D. Harvard, 2000): *Aufgegebene Werke. Marcel Prousts «Jean Santeuil» und James Joyces «Stephen Hero»* (1993).

II.

*Wilhelm Meister: Vom Roman der
Bühnenkunst zum Roman der Lebenskunst*

Als nach dem Tod des letzten Goethe-Enkels, Walther von Goethe, 1885 der Nachlaß des Dichters in das Eigentum der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar und Eisenach übergang und im selben Jahr von ihr das Goethe-Archiv (seit 1887: Goethe- und Schiller-Archiv) gegründet wurde, sah sich die Goethe-Philologie alsbald um eine dreifache Hoffnung – nämlich auf Frühfassungen des *Faust*, des *Torquato Tasso* und des *Wilhelm Meister* – getrogen. So beginnt die Präsentation der Lesarten von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in der ‹Weimarer Ausgabe› mit dem lapidaren Eingeständnis: «Die ursprüngliche Fassung des Romans ‹Wilhelm Meisters theatralische Sendung› ist verloren.»¹⁶ Nachdem aber Erich Schmidt bereits 1887 eine Niederschrift des ‹Urfaust› durch das Weimarer Hoffräulein Luise von Göchhausen entdeckt hatte, war es eine weitere Sensation, als 1909 ein Manuskript auftauchte, das eine schweizerdeutsch gefärbte Variante von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zu sein schien: wie sich alsbald herausstellte, die Abschrift des ‹Urmeister› durch Goethes Zürcher Freundin Barbara Schulthess und ihre gleichnamige Tochter,¹⁷ um deren Erstdruck 1910 ein bis zur Duellforderung gehender Verlegerwettstreit entbrannte.¹⁸ (Dagegen gilt noch heute: «Von der frühen Gestalt des *Tasso* ist nicht eine Zeile erhalten.»¹⁹)

16 Goethe: *Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abth., Bd. 21. Hrsg. v. Carl Schüddekopf. Weimar: Böhlau 1898, Repr. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987, S. 329 – künftig zit. mit der Sigle WA und Abteilungs-, Band- u. Seitenzahl.

17 Vgl. den editorischen Bericht von Harry Maync (1911) in WA I 51, S. 283–296, und seine «Einleitung» zu: Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Nach der Schultheß'schen Abschrift*. Hrsg. v. Harry Maync. Stuttgart, Berlin: Cotta 1911, S. VII–XXXIX.

18 Vgl. hierzu Philip Ajouri: «Herr Diederichs lehnt die Forderung auf Pistolen ab», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 183, 10. 8. 2015, S. 13.

19 Johann Wolfgang Goethe: *Dramen 1776–1790*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, unter Mitarbeit v. Peter Huber. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988 (= Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 5), S. 1374 – künftig zit. mit der Sigle FA und Abteilungs-, Band- u. Seitenzahl.

Vorbereitet in den frühen siebziger Jahren,²⁰ hatte Goethe seit 1777 an *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*²¹ gearbeitet; das erste Zeugnis hierfür ist die Tagebuchnotiz vom 16. 2. 1777: «In Garten dicktirt an W. Meister. Eingeschlafen.»²² 1786 konnte er schließlich das sechste von zwölf geplanten Büchern beenden und das Romanfragment zusammen mit weiteren längst begonnenen Werken auf seine Italienische Reise mitnehmen. Aus Rom schrieb er am 20. 1. 1787 an Frau von Stein: «Ich habe Hoffnung Egmont, Taßo, Faust zu endigen, und neue Gedancken genug zum Wilhelm»,²³ und drei Wochen später an Herzog Carl August:

Ganz besonders ergötzt mich der Anteil, den Sie an Wilhelm Meister nehmen. Seit der Zeit, da Sie ihn in Tannrode lasen, hab ich ihn oft wieder vor der Seele gehabt. Die große Arbeit die noch erfordert wird ihn zu endigen und ihn zu einem Gantzen zu schreiben wird nur durch solche theilnehmende Aufmunterungen überwindlich. Ich habe das wunderbarste vor. Ich möchte ihn endigen mit dem Eintritt ins vierzigste Jahr [d.i. 28. 8. 1788], da muß er auch geschrieben seyn. Daß es, auch nur der Zeit nach, möglich werde, laßen Sie uns, wenn ich wiederkomme zu Rathe gehen. Ich lege *hier* den Grund zu einer soliden Zufriedenheit und werde zurückkehrend mit einiger Einrichtung Vieles thun können. (10. 2. 1787; WA IV 8, 178f.)

Doch weitere sechs Wochen später heißt es in der *Italienischen Reise* aus Neapel:

Seltsamerweise erinnert mich ein Freund in diesen Tagen an Wilhelm Meister und verlangt dessen Fortsetzung; unter diesem Himmel

-
- 20 Vgl. *Der junge Goethe*. Neu bearb. Ausg. hrsg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Bd. 5. Berlin, New York: de Gruyter 1973, S. 513. Wilhelm Voßkamp spricht in seinem Kommentar zur *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* von einer «Vorgeschichte seit etwa 1773» (Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann, unter Mitw. v. Almuth Voßkamp. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992 [= FA I 9], S. 1121–1225, hier S. 1134).
- 21 In: Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hrsg. v. W. Voßkamp [u. a.], S. 9–354 – künftig zitiert mit der Sigle TS und Buch- u. Kapitelzahl sowie Seitenangabe.
- 22 Johann Wolfgang Goethe: *Tagebücher. Hist.-krit. Ausg.* Bd. I, 1: 1775–1787. Text. Hrsg. v. Wolfgang Albrecht u. Andreas Döhler. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 38.
- 23 *Goethes Briefe an Charlotte von Stein*. Hrsg. v. Jonas Fränkel. Umgearb. Neuausg. Bd. 1 u. 2. Berlin: Akademie-Verlag 1960, [Bd. 3:] 1962, hier Bd. 2, S. 337.

möchte sie wohl nicht möglich sein, vielleicht läßt sich von dieser Himmelsluft den letzten Büchern etwas mitteilen. Möge meine Existenz sich dazu genugsam entwickeln, der Stengel mehr in die Länge rücken und die Blumen reicher und schöner hervorbrechen. (21. 3. 1787; FA I 15/1, S. 234.)

Zurück in Rom, bekennt er:

Ich habe über allerlei Kunst so viel Gelegenheit zu denken, daß mein Wilhelm Meister recht anschwillt. Nun sollen aber die alten Sachen voraus weg; ich bin alt genug, und wenn ich noch etwas machen will, darf ich mich nicht säumen. (5. 7. 1787; ebd. S. 392.)

Ein weiteres Vierteljahr später:

Ich habe Gelegenheit gehabt über mich selbst und andre, über Welt und Geschichte viel nachzudenken, wovon ich manches Gute, wenn gleich nicht Neue, auf meine Art mitteilen werde. Zuletzt wird alles im Wilhelm gefaßt und geschlossen. (Frascati, 2. 10. 1787; ebd. S. 441.)

Ja, als das Ende seines *Zweiten Römischen Aufenthalts* langsam, aber deutlich näher rückt, muß er sich eingestehen:

Wenn es mit Fertigung meiner Schriften unter gleichen Konstellationen fortgeht, so muß ich mich im Laufe dieses Jahres in eine Prinzessin verlieben, um den Tasso, ich muß mich dem Teufel ergeben, um den Faust schreiben zu können, ob ich mir gleich zu beiden wenig Lust fühle. [...] Also die Prinzessin und den Teufel wollen wir in Geduld abwarten. (Rom, 10. 1. 1788; ebd. S. 510.)

Dem folgt die Selbstermutigung: «Ich habe nichts Näheres zu tun, als meine drei letzten Teile zu endigen. Dann soll's an Wilhelm u.s.w.» (9. 2. 1788; ebd. S. 554); und schließlich muß er dem Herzog gegenüber seine frühere Zeitprognose korrigieren:

Soviel weiß ich daß ich *subito* wenn die acht Bände [der ersten Gesamtausgabe seiner *Schriften* bei Göschen, Leipzig 1781–90] absolvirt sind den Wilhelm ausschreibe und zwar an Ihrer Seite und wenns in Aschersleben seyn sollte. (16. 2. 1788; WA IV 8, S. 348.)

Doch daraus wurde nichts und auch nichts aus der zu Neujahr 1791 gegenüber Knebel geäußerten Hoffnung: «vielleicht rückt in diesem neuen Jahre

auch dieses alte Werck seiner Vollendung näher» (WA IV 9, S.239). Vielmehr (so Staiger): «Er gibt das Unternehmen auf [...]. Die ›theatralische Sendung‹ scheitert.»²⁴ Oder wie Voßkamp präzisiert: «Die *Theatralische Sendung* bricht [...] im Zeichen einer Desillusionierung und der Einsicht in die Notwendigkeit eines Neuanfangs und Übergangs ab.»²⁵

Was waren die Gründe dafür? Die ursprüngliche Romanidee und ihre bisherige Realisierung hatten sich inhaltlich wie formal als Prokrustesbett erwiesen. Inhaltlich: Indem sich der *Wilhelm Meister* (wie schon die ersten Kommentatoren des neu entdeckten Romanfragments bemerkten) offenkundig nicht mehr als «Theaterroman»²⁶ fortführen ließ – und gleich gar nicht mit dem Zielpunkt einer ›theatralischen Sendung‹ des Protagonisten, wie sie der Erzähler gegen Ende des 1. Buchs vorstellt:

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 fehlen konnte es nicht, daß er in glücklichen Augenblicken den werdenden vollkommensten Schauspieler und den Schöpfer eines großen National Theaters erblickte, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören, und niemals ohne einige zufriedene Wendung auf sich selbst. (TS I 18, S.50.)

Dagegen hatte Goethe ja (wie bereits zitiert) in der *Italienischen Reise* die Absicht bekundet, daß auch das, was er hier über Kunst, Geschichte und Welt gedacht hat, «alles im Wilhelm gefaßt und geschlossen» werden sollte. Dafür war der alte Rahmen zu eng.

24 Emil Staiger: *Goethe. 1749 – 1786*. Zürich, München: Artemis 1981 [¹1952], S.472.

25 Wilhelm Voßkamp: «Auf der Suche nach der Identität. Biographisches und autobiographisches Erzählen bei Goethe und Proust.» In: *Proustiana* 27/28 (2013), S.9–29, hier S.17.

26 Vgl. Mayncs «Einleitung» zu *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, S. XVIII; Albert Köster: «Wilhelm Meisters theatralische Sendung», in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 26 (1912), S.209–233, hier S.212; u. Bernhard Seuffert: *Goethes Theater-Roman. Festtagsgruß an Konrad Zwierzina*. Graz, Wien, Leipzig: Leuschner u. Lubensky 1924.

Ferner sprachen dagegen die ambivalenten Theatererfahrungen, die Goethe hier gesammelt hatte. So notierte er gleich anfangs nach einer Opernvorstellung in Venedig: «nicht recht erfreulich!» (3. 10. 1786; FA I 15/1, S. 80), und gegen Ende seiner Zeit in Rom: «Die Opern unterhalten mich nicht, nur das innig und ewig Wahre kann mich nun erfreuen.» (5. 1. 1788; ebd. S. 509.) Kein Wunder, daß später in den *Lehrjahren*²⁷ Melinas Plan, «den Etat durch die Einrichtung einer Oper aufzubessern», und sein «Spott über Wilhelms ›Anmaßung das Publikum zu bilden, statt sich von ihm bilden zu lassen›, «einer Bankrott-Erklärung seiner ›theatralischen Sendung› vor der Realität des Theaters gleichkommt».²⁸ Daß Goethes Abneigung nunmehr aber nicht nur der Oper galt, zeigt seine Notiz in Rom: «Nun graut mir schon vor dem Theaterwesen. Die nächste Woche werden sieben Bühnen eröffnet.» (6. 1. 1787; FA I 15/1, S. 167.) Bekundet er doch bald darauf in Neapel:

die Natur ist doch das einzige Buch das auf allen Blättern großen Gehalt bietet. Dagegen gibt mir das Theater gar keine Freude mehr. [...] Mir ist es ein großer Guckkasten, es scheint ich bin für solche Dinge verdorben. (9. 3. 1787; ebd. S. 212.)

(Die letzte Bemerkung ist umso erstaunlicher, als der junge Goethe in seiner Rede *Zum Shakespeares Tag* ein verwandtes Bild zu dessen Lob verwendet hatte: «Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwalt.»²⁹)

Und während er am 5. 10. 1786 in Venedig spöttisch notierte: «Ich komme noch lachend aus der Tragödie» (FA I 15/1, S. 86), und er ihrem Besuch allenfalls einige Lehren zur Deklamation elfsilbiger Jamben und zu Gozzis Verbindung der Masken mit den tragischen Figuren verdankte (6. 10. 1786; ebd. S. 87), machte ihm tags zuvor eine Komödie «viel Freude»: «ich sah ein

27 In: Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hrsg. v. W. Voßkamp [u. a.], S. 355–992, hier S. 721 (5. Buch, Kap. 16) – künftig zitiert mit der Sigle *L* und Buch- u. Kapitelzahl sowie Seitenangabe.

28 So Uwe Steiner in seinem Artikel «Wilhelm Meisters Lehrjahre» in: *Goethe Handbuch*. Bd. 3: *Prosaschriften*. Hrsg. v. Bernd Witte u. Peter Schmidt, die Naturwissenschaftlichen Schriften v. Gernot Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 113–152, hier S. 123.

29 FA I 18, 9–12, hier S. 11.

extemporiertes Stück in Masken, mit viel Naturell, Energie und Bravour aufgeführt» (4.10.1786, S. 83). Das größte Vergnügen machte ihm aber Goldonis Komödie *Le Baruffe Chiozzotte*, «welches allenfalls zu übersetzen wäre: Die Rauf- und Schreihändel von Chiozza»:

und da ich erst gestern in jener Gegend war, und mir Stimmen und Betragen der See- und Hafenleute, noch im Aug' und Ohr widerschien und widerklang; so machte es [mir] gar große Freude, und ob ich gleich manchen einzelnen Bezug nicht verstand, so konnte ich doch dem Ganzen recht gut folgen. [...]

Aber auch so eine Lust habe ich noch nie erlebt, als das Volk laut werden ließ, sich und die Seinigen so natürlich vorstellen zu sehen. Ein Gelächter und Gejauchze von Anfang bis zu Ende. [...] Großes Lob verdient der Verfasser, der aus Nichts den angenehmsten Zeitvertreib gebildet hat. Das kann man aber auch nur unmittelbar seinem eignen lebenslustigen Volk. Es ist durchaus mit einer geübten Hand geschrieben.³⁰

Wenn Goethe so ein Jahr später eine «Komödie, wo Pulcinell die Hauptperson ist» (8.10.1787; ebd. S. 444) lobt, so folgt er zwar damit, wie schon in seiner Sturm-und-Drang-Zeit, Lessings und Mösers Verteidigung des Hanswurst gegen dessen Verbannung durch Gottsched und die Neubeirer.³¹ Doch ist er mit dieser Sympathie für die improvisatorische Theaterpraxis der Jahrmarktstheater und Wanderbühnen meilenweit entfernt von den «hochfliegenden ethisch-kulturpädagogischen Ansprüchen des Nationaltheater-Gedankens»,³² der seit dem «süße[n] Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen»,³³ von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* bis zu Schillers Schaubühnen-Rede von 1784³⁴ immer wieder

30 10.10.1786; ebd. S. 101f. Vgl. hierzu weitere positive Äußerungen zu einer Komödie *L'Inglicismo in Italia* am 12. 10. 1786 (ebd. S. 104) und zu einer «Komödie, wo Pulcinell die Hauptperson ist», am 8. 10. 1787 (ebd. S. 444) sowie zu einer «gar graziose[n] Operette auf dem Theater in Valle, nachdem zwei jämmerlich verunglückt waren» (6. 9. 1787).

31 Vgl. hierzu auch *Dichtung und Wahrheit* III 13 (FA I 14, S. 616f.).

32 Steiner, «Wilhelm Meisters Lehrjahre», S. 123.

33 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: Lessing: *Werke 1767–1769*. Hrsg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985 (= *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, Bd. 6), S. 181–694, hier S. 690 (101.–104. Stück).

34 Friedrich Schiller: «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?», in: Schiller: *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20: *Philosophische Schriften*.

zur Realisierung drängte und der auch hinter Wilhelm Meisters Wunschtraum gestanden hatte, der «Schöpfer eines großen National Theaters» zu werden. Dieser Traum war gewiß nicht Goethes Traum, als er zum 17. 1. 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernahm.

Aber nicht nur inhaltlich erwies sich der Plan der *Theatralischen Sendung* als zunehmend problematisch. Hatte doch Goethe schon nach Abschluß des 6. Buchs am 11. 11. 1785 mit einem gewissen Galgenhumor an Frau von Stein geschrieben:

Hab ich doch Wort gehalten d. 12. November vorigen Jahrs war das vorige Buch fertig. Wenn es so fort geht, so werden wir alt zusammen eh wir dieses Kunstwerck vollendet sehn.³⁵

Und am 9. 12. an dieselbe Adressatin: «Gestern Abend hab ich den Plan auf alle 6 folgende Bücher Wilhelms aufgeschrieben.»³⁶ Nach Abschluß des 6. Buchs stand er nun vor dem Dilemma, daß sich hier, wenngleich mit einem zögerlichen «Ja dann» (TS 6 14, S. 354), sein Held für das Theater entschieden hatte und er damit «am Ziele» (ebd. S. 352) war, daß aber die ursprünglich anvisierte «theatralische Sendung» weder hinreichenden Stoff, noch ein überzeugendes Telos für weitere sechs Bücher versprach.

Diese Fortsetzungsproblematik hatte auch erzählstrategische Ursachen. Nachdem sich *Die Leiden des jungen Werthers* der von Richardson und Rousseau begründeten Tradition des empfindsamen Briefromans angeschlossen hatten, war *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* als eine «Mischung unterschiedlicher Formen des europäischen Aufklärungsromans»³⁷ – des Abenteuer- und des Erziehungsromans, aber auch des *roman comique* wie des Theater- und Liebesromans – angelegt, für die überwiegend eine chronologische Präsentation der Handlung charakteristisch ist. So entspricht hier die Abfolge der Bücher dem dreistufigen Ablauf der Biographie des Protagonisten: Buch 1 und 2 stellten Wilhelms Herkunft aus einem beengten Bürgerhaus und die Gegenwelt seiner idealisierenden

T. 1. Unter Mitw. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar: Böhlau 1962, S. 87–100, hier S. 99.

35 Goethes *Briefe an Charlotte von Stein*, Bd. 2, S. 125.

36 Ebd. S. 129.

37 Wilhelm Voßkamp: «Wilhelm Meisters theatralische Sendung», in: *Goethe Handbuch*, Bd. 3, S. 101–113, hier S. 104.

Theaterphantasien dar; Buch 3 und 4 seine abenteuerliche Handelsreise und seine Begegnung mit der Theaterwelt der Wanderbühnen; Buch 5 und 6 seine Selbstreflexion im Spiegel seiner Shakespeare-Lektüre, besonders des *Hamlet*, mit dem er sich geradezu identifiziert.³⁸ Eine Beibehaltung dieses sukzessiven Handlungsmusters provozierte aber unvermeidlich die Frage nach Wilhelm Meisters künftigen Lebensperioden in den noch ausstehenden sechs Büchern.

Nun hatte Goethe schon bei anderen nach Italien mitgenommenen Manuskripten gravierende strukturelle Probleme zu lösen gehabt. So schreibt er am Schluß seines ersten Rom-Aufenthalts über die Revision des *Torquato Tasso*: dieser wolle «im Einzelnen noch mehr ausgearbeitet sein, doch weiß ich noch nicht was es werden kann, das Vorhandene muß ich ganz zerstören, das hat zu lange gelegen, und weder die Personen, noch der Plan, noch der Ton, haben mit meiner jetzigen Ansicht die mindeste Verwandtschaft.» (21.2.1787; FA I 15/1, S.188.) Und unmittelbar nach der Ankunft in Sizilien:

Die zwei ersten Akte des Tasso, in poetischer Prosa geschrieben, hatte ich von allen Papieren allein mit über See genommen. Diese beiden Akte, in Absicht auf Plan und Gang ohngefähr den gegenwärtigen gleich, aber schon vor zehn Jahren geschrieben, hatten etwas weiches, nebelhaftes, welches sich bald verlor, als ich, nach neueren Ansichten, die Form vorwalten und den Rhythmus eintreten ließ. (Palermo, 30.3.1787; ebd. S.243.)

So macht er rückblickend einen Stoßseufzer zur erfolgreichen Revision des *Egmont*:

Es war eine unsäglich schwere Aufgabe, die ich ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und des Gemüts nie zu Stande gebracht hätte. Man denke, was das sagen will: ein Werk vornehmen, was zwölf Jahre früher geschrieben ist, es vollenden ohne es umzuschreiben. (Rom, 3.11.1787; ebd. S.462.)

Eben dies erwies sich bei der *Theatralischen Sendung* als unmöglich.

38 Vgl. ebd. S.106.

Nach sieben Jahren weitgehender Schreibpause³⁹ entwarf Goethe 1793 ein neues Personenschema⁴⁰ und bekannte Ende des Jahrs seinem ›Urfreund‹ Knebel:

Jetzt bin ich im Sinnen und Entschliesen womit ich künftiges Jahr anfangen will, man muß sich mit Gewalt an etwas heften. Ich dencke es wird mein alter Roman werden. ([7.12.1793], WA IV 10, S.131.)

Als es ihm im April 1794 gelang, mit dem Berliner Verleger Unger einen für ihn sehr günstigen Vertrag über den zu schreibenden Roman abzuschließen, waren die Würfel für einen völlig neuen Einsatz gefallen:

[...] nie zuvor (nimmt man den *Tasso* einmal aus) gab es einen so rigorosen Kurswechsel in der Anlage eines Werks wie in diesem Falle. Da war nicht ein Fragment zu Ende zu führen, da mußte mit den Elementen eines über Jahre liegengebliebenen Torsos ein von Grund auf neues Gebäude aufgeführt werden, und dies mit dem Anspruch von Erfahrungen in Kunst und Wissenschaft, Politik und Leben, wie sie reicher schwerlich gedacht werden können. Aber: auch noch nie vorher bewies Goethe eine so ausdauernde, allen Widrigkeiten trotztende Werkdisziplin.⁴¹

Bereits im August 1794 war das 1. Buch im Druck, das dann im Januar 1795 erscheinen konnte. Im Oktober 1796 war mit Erscheinen des 4. Bands die Publikation von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* abgeschlossen.⁴²

39 Lediglich zwischen dem 4. und 11.1.1791 findet sich der tägliche Tagebucheintrag: «Wilh.»; daß damit eindeutig *Wilhelm Meister* gemeint ist, zeigt der Eintrag vom 6.1.: «Früh Wilhelms Plan neu durchgedacht.» (Johann Wolfgang Goethe: *Tagebücher. Hist.-krit. Ausg.* Bd. II,1: 1790–1800. Text. Hrsg. v. Edith Zehm. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S.15f.)

40 Abgedruckt in WA I 24, S.332.

41 So Schings in seiner «Einführung» zu: Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings. München: Hanser 1988 (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 5), S.613–643, hier S.613 – künftig zit. mit der Sigle MA und Band- u. Seitenzahl.

42 Vgl. hierzu das Kapitel «Die *Lehrjahre* in der ›Werkstatt‹», in: Steiner, «Wilhelm Meisters Lehrjahre», S.116–120.

Allein schon der Wechsel des Romantitels signalisierte eine grundlegend neue Konzeption. Denn bereits im Fortgang des Fragments war die «theatralische Sendung» des Helden immer fragwürdiger geworden. Anfangs konnte man diese vielleicht ganz unironisch verstehen;⁴³ doch wie sich alsbald Wilhelms Zukunftspläne mit Mariane zerschlugen, so gerieten auch seine Theaterpläne zunehmend in ein zweideutiges Licht. Obwohl weit davon entfernt, der «vollkommenste Schauspieler» oder gar der «Schöpfer eines großen National Theaters» zu sein, sah er sich so gegen Ende des Romanfragments «nicht am Scheidewege sondern am Ziele»:

Ja wenn ein Beruf eine Sendung deutlich und ausdrücklich war so ist es diese. Alles geschieht gleichsam bloß zufällig, und ohne mein Zutun, und doch alles wie ich mir es ehemals ausgedacht, wie ich mir's vorgesetzt. Sehr sonderbar! (TS VI 14, S. 352.)

War schon in der Erzählerreflexion am Beginn des 5. Buchs der *Theatralischen Sendung* von der «Anlage» und der «Bestimmung» die Rede, «sich [...] völlig aus zu bilden» (TS V 1, S. 242),⁴⁴ so erklärt nun der Held der *Lehrjahre*, getrieben von einem «heimlichen Geist des Widerspruchs» gegen die allzu selbstgewissen «ökonomische[n] Wahrheiten» seines Jugendfreundes Werner (L V 2, S. 656):

Daß ich dir's mit Einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. Noch hege ich eben diese Gesinnungen, nur daß mir die Mittel, die mir es möglich machen werden, etwas deutlicher sind. (L V 3, S. 657.)

43 Dagegen Witkowski (gegen Maync): «Wie kann die Ironie des Titels verkannt werden? [...]» (Georg Witkowski: «Wilhelm Meisters theatralische Sendung», in: *Das literarische Echo* 14 [1911/12], Sp. 160–162, hier Sp. 161). Wohl kein Interpret hat *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* so komplett unironisch genommen wie Croce, der in ihr «die Geschichte der Begründung eines deutschen Nationaltheaters in der Gestalt eines jungen Mannes, der von Kind auf am Theaterspielen und Stücheschreiben Gefallen fand, verkörpert» fand (Benedetto Croce: *Goethe. Studien zu seinem Werk*. Vorwort u. Übertragung v. Werner Ross. Düsseldorf: Schwan 1949, S. 76). Vgl. inzwischen Hans Reiss' abwägende Darstellung: «Wilhelm Meisters theatralische Sendung – Ernst oder Ironie?», in: ders.: *Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 12–37.

44 Vgl. Voßkamp, «Wilhelm Meisters theatralische Sendung», S. 108.

Unter dem 1793 neugefundenen allgemeineren Titel der *Lehrjahre* auf den Fluchtpunkt der *Theatralischen Sendung* zu verzichten,⁴⁵ hatte einen grundsätzlichen Blickwechsel zur Folge: «Aus dem Roman der Bühnenkunst wird ein Roman der Lebenskunst.»⁴⁶ Wenn dieser als «Stufengang der Lehrjahre der Lebenskunst»⁴⁷ organisiert ist, so stellt sich damit die Frage nach deren Telos. Denn einerseits wird Wilhelm verkündet: «Heil Dir junger Mann! Deine Lehrjahre sind vorüber, die Natur hat Dich losgesprochen.» (L 7 9, S. 876.) Andererseits wird unmittelbar darauf über ihn gesagt: «An diesem Tage, dem vergnügtesten seines Lebens schien auch seine eigne Bildung erst anzufangen» (L 8 1, S. 877). Doch, wie Uwe Steiner pointiert formuliert: «Was Wilhelm im Namen von Bildung sich vornimmt, erlangt er nicht[;] und was er erlangt, mag er sich nicht als Verdienst zuschreiben.»⁴⁸ – Wenn Schiller zum Romantitel anmerkte: «*Lehrjahre* sind ein Verhältnisbegriff, sie fordern ihr Korrelatum die *Meisterschaft*»,⁴⁹ so erklärte sein Freund Körner dazu apodiktisch: «Das Ziel dieser Ausbildung ist ein vollendetes *Gleichgewicht* – Harmonie mit Freiheit.»⁵⁰ Wogegen Wilhelm von Humboldt einwandte, «Meisters Lehrjahre» dürfe nicht als «Meisters völlige Ausbildung, Erziehung» mißverstanden werden – vielmehr:

Die wahren Lehrjahre sind geendigt, der Meister hat nun die Kunst des Lebens inne, er hat nun begriffen, daß man, um etwas zu haben, eins ergreifen und das andere dem aufopfern muß. Und was heißt Kunst zu leben anderes als der Verstand, das eine zu wählen, und der Charakter, ihm das Übrige aufzuopfern?⁵¹

45 Vgl. Jürgen Jacobs: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Fink 1972, S. 72f. u. 75.

46 Voßkamp, «Auf der Suche nach der Identität», S. 17.

47 So Friedrich Schlegel: «Über Goethes Meister» (1798), in: ders.: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Hrsg. u. eingel. v. Hans Eichner. München, Paderborn, Wien: Schöningh, Zürich: Thomas 1967 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1. Abt., Bd. 2), S. 126–146, hier S. 136.

48 Steiner, «Wilhelm Meisters Lehrjahre», S. 146.

49 Schiller an Goethe, 8. 7. 1796 (MA 8.1, S. 203).

50 Christian Gottfried Körner: «Ueber Wilhelm Meisters Lehrjahre». In: Körner: *Ästhetische Ansichten. Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg. v. Joseph P. Bauke. Marbach a.N.: Schiller-Nationalmuseum 1964 (= Turmhahn-Bücherei N.F. 6), S. 58–68, hier S. 60.

51 Wilhelm von Humboldt an Goethe, 24. 11. 1796, in: Wilhelm von Humboldt: *Briefe*. Auswahl v. Wilhelm Rößle, Nachw. v. Heinz Gollwitzer. München: Hanser 1952, S. 150. Vgl. hierzu Steiner, «Wilhelm Meisters Lehrjahre», S. 133–135.

Hinzu kamen zwei weitere Verschiebungen: Anstelle des Theaters spielt in den letzten Büchern der *Lehrjahre* die bildende Kunst eine wichtige Rolle,⁵² und auch dies ist noch kein Endpunkt, wie die Zweiteilung des Wilhelm am Ende ausgehändigten «Lehrbriefs» zeigt: «die erste Hälfte [...] bezieht sich auf die Ausbildung des Kunstsinnes [...]; die zweite handelt vom Leben» (L VIII 5, S. 929). So verwandelt sich der aus den Materialien der *Theatralischen Sendung* gespeiste Theaterroman vom 5. Buch an in einen Gesellschaftsroman.⁵³ Und wie Wilhelms Geschichte in der *Theatralischen Sendung* lediglich durch die zwei Parallelgeschichten Melinas und Aurelies gespiegelt wurde, wird in den *Lehrjahren* «die Aufmerksamkeit des Lesers [...] zugleich auch auf andere Lebensläufe gerichtet»: «Das gilt zunächst für Laertes, Serlo und Aurelie, sodann für die Stiftsdame und später auch für Therese sowie für Mignon und den Harfner, deren Lebensgeschichte der Roman teils aus erster, teils aus zweiter Hand mehr oder weniger ausführlich berichtet.»⁵⁴ In den *Wanderjahren* wird Wilhelm vollends seine Rolle als Mittelpunktfigur verlieren.

Dagegen wurden mit der Herabstufung der «theatralischen Sendung» die Berichte vom ganzen Drum und Dran des weihnachtlichen Puppentheaters in Wilhelms Kindheit (TS I 1–10, S. 11–32) und dann vom Besuch einer «Gesellschaft Komödianten» (TS I 11, S. 32f.) weitgehend funktionslos, die in die Frage mündeten:

Mußte nicht die Bühne ein Heilort für ihn werden, da er wie in einer
 Nuß die Welt; wie in einem Spiegel seine Empfindungen und künftige
 Taten, die Gestalten seiner Freunde und Brüder der Helden, und die
 überblinkende Herrlichkeiten der Natur bei aller Witterung unter
 Dache bequem anstaunen konnte. (TS I 12, S. 35.)

Ebenso überflüssig wurden die Gespräche mit seinem Freund Werner über Corneille und die «3 Einheiten» der Handlung, des Ortes und der Zeit (TS II 2, S. 72–77) und über die Mission des dramatischen Dichters (TS II 2–4, S. 79–87) wie auch die Mitteilung von Wilhelms eigenen poetischen Versuchen – dem Gedicht *Ihr tiefen Schatten heißet mich willkommen...* (TS II 4, S. 87f.) und dem Alexandriner-Monolog des *Belsazar* (TS II 5, S. 95f.) – und der «Fragmente eines kleinen Aufsatzes» zur Dramentheorie (TS II 5,

52 Vgl. Steiner, «Wilhelm Meisters Lehrjahre», S. 149.

53 Vgl. ebd. S. 122–131.

54 Ebd. S. 126.

S. 97–101).⁵⁵ Dagegen ließen sich die Shakespeare-Partien der *Theatralischen Sendung* unverändert in die *Lehrjahre* übernehmen.⁵⁶

Ferner reduzierte Goethe bei der Umarbeitung den ganzen Familienkontext des Helden auf die quasi-natürliche «kleine Familie» (L I 4, S. 369), indem von der spannungsreichen «Drei-Generationen-Familie», bestehend aus der fürsorglichen Großmutter väterlicherseits als Schenkerin des Puppentheaters, dem unfreundlichen, aber vom Sohn idealisierten Vater und der untreuen, lieblosen Mutter (TS I 3, S. 16f.) mit den Kindern Wilhelm, Amelie und drei weiteren Geschwistern sowie den Bedienten, nur noch die «mütterliche», theaterliebende Mutter, der randständige, prosaische Vater, der Sohn Wilhelm und eine namenlos bleibende Schwester übrig blieben.⁵⁷

Welche Verluste mit solchen Straffungen einhergingen, sollte ein Jahrhundert später Hugo von Hofmannsthal in seiner Rezension der soeben publizierten *Theatralischen Sendung* im Kontrast zu den *Lehrjahren* beklagen:

Wie vieles mehr wird uns hier [in der *Theatralischen Sendung*] gezeigt, gegeben, was dort [in den *Lehrjahren*] nur angedeutet, geheimen höheren Zwecken aufgeopfert war. Wilhelms Kinderzeit, das Puppenspiel, hier lebt's vor uns, dort steckt es eingequetscht in der Exposition, wo wir seiner nicht recht froh werden. [...] Nun gar das Theaterwesen, mit welcher Breite ist es hier behandelt, und welcher gegenständlichen Liebe. Diese Schauspielerin und Theaterdirektorin de Retti mit ihrem Lümmel von Liebhaber, mit der Realität ihrer Geldnöte, mit den scharf geschnittenen Gesichtern ihrer Truppe – manchmal fast Hogarth'schen Gesichtern –, wie sitzt dies deutlich und real in der bürgerlichen Welt, der Publikumswelt, der Offiziers- und sonstigen Gönnersphäre.⁵⁸

55 Vgl. hierzu Verf.: «Dramentheorien in Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* und in Joyce's *Stephen Hero*», in: *Theorie erzählen. Raconter la théorie. Narrating Theory. Fiktionalisierte Literaturtheorie im Roman*. Hrsg. v. Christiane Solte-Gresser u. Manfred Schmeling. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 79), S. 81–93.

56 Vgl. Roger Paulin: «Wilhelm Meister liest Shakespeare. Über Wilhelm Meisters Shakespeare-Verständnis», in: «*Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun...*». *Das Europa Goethes und seine Nationalautoren*. Hrsg. v. Jochen Golz u. Wolfgang Müller. Weimar: Böhlau 2001, S. 179–190, hier S. 184 u. 186.

57 S.u. Exkurs.

58 Hugo von Hofmannsthal: «Wilhelm Meister in der Urform», in: ders.: *Sämtliche*

Ja, bereits im Erscheinungsjahr der ersten Bände der *Lehrjahre* monierte Wieland: «Das *erste Buch* im Wilhelm Meister war schon vor 10 Jahren *viel lebendiger* einmal niedergeschrieben.»⁵⁹

Daß derber Realismus in der Tradition Fieldings und Smolletts oder des *roman comique* nicht mehr das oberste Ziel von Goethes Erzählweise war, zeigt sich auch auf der stilistischen Ebene. Statt «hagere, langmäßige,⁶⁰ weitbrüstige Tänzerinnen» (TS I 16, S. 43) heißt es nun: «die in der Nähe häßlich erscheinenden Tänzerinnen» (L I 15, S. 410). Und während der Erzähler der *Theatralischen Sendung* von den «ahnungsvolle[n] Freuden» des Knaben in der Speisekammer sagte: «[...] selbst der unangenehme Geruch von so mancherlei Ausdünstungen durcheinander, als da sind: Seife, Licht, Zitronen, und mancherlei alte und neue Büchsen, hatte so eine leckere Wirkung auf ihn» (TS I 5, S. 18f.), da heißt es nun aus dem Munde Wilhelms viel gedämpfter: «selbst der wunderliche Geruch, den so mancherlei Spezereien durcheinander aushauchten, hatte so eine leckere Wirkung auf mich» (L I 5, S. 370f.).⁶¹

Doch indem, wie hier, häufig die Erzählerrede in Personenrede überführt wird, verändert sich überhaupt das Profil des Erzählers, für den im Unterschied zu den unmittelbar vorausgegangenen *Leiden des jungen Werthers* die «objektivierende Doppelheit der Perspektive mit nicht selten ironi-

Werke. Bd. 34: *Reden und Aufsätze 3*. Hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga u. Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011, S. 29–35, hier S. 32f. (zuerst in der *Neuen Freien Presse*, Wien, 24. 12. 1911). – Dagegen Emil Staiger: «Die ersten Kapitel der *Theatralischen Sendung* haben wohl noch keinen Leser überzeugt, der nicht von Vorurteilen geblendet ist. Goethe erzählt mit fühlbarer Mühe. Die Sätze werden bald primitiv, bald seltsam umständlich aufgebaut und hilflos aneinander gereiht. Ein Schriftsteller scheint am Werk, der die einfachste Prosa erst lernen muß.» (Staiger, *Goethe. 1749–1786*, S. 433.) Dagegen wiederum Hannelore Schlaffer in ihrem Kommentar zur *Theatralischen Sendung*: «Die Sprache, in der der Roman anhebt, hat noch ganz den Genieton der 1. Fassung des *Werther*.» (MA 2.2, S. 795–836, hier S. 796.)

59 Zitiert in: Karl August Böttiger: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar*. Hrsg. v. Klaus Gerlach u. René Sternke. 3. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag 1998, S. 169 (29. 11. 1795).

60 Im Original: «langmäsige»; WA I 51, S. 58, erwägt die Konjekturen: «langnäsige».

61 Hierzu wie zum Folgenden vgl. noch immer Wolf Dietrich Rasch: «Die klassische Erzählkunst Goethes», in: *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Hans Steffen. 2., durchges. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967 (1963) (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 169), S. 81–99, bes. S. 87–89.

schem Blick»⁶² charakteristisch war: Hatte er ursprünglich den Helden gern «unseren Freund» oder «unseren Wilhelm» genannt und tendierte er zu vertraulichen Leseranreden, wie «Es ist mir leid, daß ich es sagen muß, indes ist es wahr, daß [...]» (TS I 3, S. 16) oder: «ich kann im Vorbeigehen nicht unbemerkt lassen, was [...]» (TS I 5, S. 20), so befolgte Goethe bei der Umarbeitung der *Theatralischen Sendung* eine Maxime, die er ein Jahrzehnt zuvor im Hinblick auf die problematische Fortführung des *Egmont* notiert hatte: «ich will nur das allzuaufgeknöpfte, Studentenhafte der Manier zu tilgen suchen, das der Würde des Gegenstands widerspricht.»⁶³ Damit suchte Goethe in den *Lehrjahren* Abstand von der Tradition humoristischen Erzählens à la Laurence Sterne,⁶⁴ die Wieland in seinen Romanen in gemilderter Form fortgeführt hatte und die Goethes Antipode Jean Paul nun in der Gründungsphase der Frühromantik aktualisieren sollte.⁶⁵ «Der Erzähler der *Lehrjahre* hingegen verhält sich objektiv – wie Schillers naiver Dichter, von dem es heißt: «Das Objekt besitzt ihn gänzlich (...). Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk». Eher sucht er die Nähe zum alten Rhapsoden als die zum modernen Erzähler.»⁶⁶ Über die *Persona* des Rhapsoden sagt das von Goethe und Schiller wenig später verfaßte Memorandum *Über epische und dramatische Dichtung* (1797), daß er «in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; [...] er läse hinter einem Vorhange am allerbesten».⁶⁷

62 So Wilhelm Voßkamp im «Nachwort» zu seiner Edition von Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Frankfurt a. M.: Insel 1984 (= insel taschenbuch 725), S. 343–351, hier S. 351.

63 An Frau von Stein, 20. 3. 1782 (*Goethes Briefe an Charlotte von Stein*, Bd. 1, S. 367). Vgl. Rasch, «Die klassische Erzählkunst Goethes», S. 85f.; so beobachten auch Schings («Einführung» in: MA 5, S. 628), Voßkamp (Kommentar in: FA I 9, S. 1363) und Michael Neumann (*Roman und Ritus. Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1992, S. 112) das Zurücktreten des auktorialen Erzählers.

64 Vgl. Peter Michelsen: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972 (= Palaestra, Bd. 232).

65 Vgl. Wolfdietrich Rasch: *Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen*. München: Hanser 1961, sowie Verf.: *Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls*. Stuttgart: Metzler 1986 (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 59).

66 So Schings in seiner «Einführung» zu den *Lehrjahren* (MA 5, S. 628); das Schiller-Zitat stammt aus der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, S. 413–503, hier S. 433).

67 Johann Wolfgang Goethe: *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Hrsg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1998 (= FA I 18), S. 445–456, hier S. 447; vgl. Rasch, «Die klassische Erzählkunst Goethes», S. 85f.

Wie hier dem Rhapsoden attestiert wird: «[...] er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln»,⁶⁸ so verändert Goethe auch die Bauform des *Wilhelm Meister*-Romans. Nach dem Muster vieler Aufklärungsromane hatte in der *Theatralischen Sendung* das 1. Kapitel behaglich *ab ovo* und mit pseudo-genauen Zeit- und Ortsangaben begonnen:

Es war einige Tage vor dem Christabend 174 – als Benedikt Meister[,] Burger und Handelsmann zu M-, einer mittlerern Reichsstadt, aus seinem gewöhnlichen Kränzgen Abends gegen achte nach Hause ging. Es hatte sich wider die Gewohnheit die Tarock Partie früher geendigt, und es war ihm nicht ganz gelegen, daß er so zeitlich in seine vier Wände zurückkehren sollte, die ihm seine Frau eben nicht zum Paradiese machte. (TS I 1, S.11.)

Es folgte der Besuch bei seiner Mutter, die ein Puppentheater als Weihnachtsgeschenk für die Enkelkinder Wilhelm und Amelie vorbereitet hat. So basiert nahm die Erzählung «streng chronologisch»⁶⁹ ihren Lauf.

Die *Lehrjahre* dagegen beginnen *medias in res*⁷⁰:

Das Schauspiel dauerte sehr lange. Die alte Barbara trat einigemale ans Fenster und horchte, ob die Kutschen nicht rasseln wollten. Sie erwartete Marianen, ihre schöne Gebieterin, die heute im Nachspiele, als junger Offizier gekleidet, das Publikum entzückte, mit größerer Ungeduld, als sonst [...]. (L I 1, S.359.)

Hatte doch schon Horaz an Homer gerühmt:

Er beginnt [...] den trojanischen Krieg nicht mit dem Zwillingsei der Leda, nein, immer eilt er auf das Endziel zu, reißt den Hörer mitten in die Handlung hinein, als ob ihm diese schon bekannt wäre, läßt alle Dinge, von deren Behandlung er sich keinen Glanz verspricht, beiseite [...].⁷¹

68 FA I 18, S. 447.

69 So bereits Wilhelm Schäfer in einer der ersten, und zwar enttäuschten Reaktionen auf den Fund des Manuskripts («Wilhelm Meisters theatralische Sendung», in: *Die Rheinlande* 19 [1910], S. 146, zit. in: MA 2.2, S. 805f.).

70 Vgl. Felicitas Igel: «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*» im Kontext des hohen Romans. Würzburg: Ergon 2007, S. 32–36.

71 «[...] nec gemino bellum Troianum orditur *ab ovo*: | semper ad eventum festinat et *in medias res* | non secus ac notas auditorem rapit et quae | desperat tractata nitescere posse relinquit [...]» (Horaz: *De arte poetica*/Über die Dichtkunst, in:

Und das Eröffnungskapitel der *Lehrjahre* endet:

Wilhelm trat herein. Mit welcher Lebhaftigkeit flog sie ihm entgegen! mit welchem Entzücken umschlang der die rote Uniform! drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust! Wer wagte hier zu beschreiben, wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen. Die Alte ging murrend bei Seite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein. (L I 1, S. 361.)

Doch auch diese kunstvolle Umstellung hatte ihren Preis. Denn die reizende Puppentheater-Episode aus Wilhelms Kindheit verliert nicht nur ihren privilegierten Platz zu Beginn des ganzen Romans, sondern statt vom auktorialen Erzähler *in actu* berichtet, wird sie nur noch rückblickend von Wilhelm erzählt – wozu der Popularphilosoph Christian Garve in einer der ersten zeitgenössischen Reaktionen auf die *Lehrjahre* mokant bemerkte: «Die Geliebte Wilhelms schlief darüber ein; wie konnte sein Geschichtschreiber glauben, daß es den nicht in ihn verliebten Lesern besser gehen würde?»⁷²

Wilhelms Bericht der kindlichen Puppentheater-Episode ist nur eine der zahlreichen Rückblenden,⁷³ die so in der *Theatralischen Sendung* nur ganz sporadisch zu finden waren. Mit diesem *ordo artificiosus*⁷⁴ gelingt es hier ganz zwanglos, die in seine Kindheits- und Jugendgeschichte zurückgehende Theaterleidenschaft Wilhelms und seine aktuelle Liebesbeziehung zu Mariane direkt miteinander zu verknüpfen. Ja, dank ihrer Kostümie-

ders.: *Satiren und Episteln*. Auf der Grundlage der Übersetzung v. J. K. Schönberger Lateinisch und Deutsch v. Otto Schönberger. Berlin: Akademie-Verlag 1976 [= Schriften und Quellen der Alten Welt, Bd. 33], S. 236–261, hier S. 244f., v. 147–150 – Kursivierung von mir).

72 An Christian Felix Weiße, 23.1.1795, in: *Briefe von Christian Garve an Christian Felix Weiße und einige andere Freunde*. Th. 2. Breslau: Korn 1803, S. 180.

73 Vgl. Igel, «Wilhelm Meisters Lehrjahre» im Kontext des hohen Romans, S. 36–67; zur kunstvollen «Zeitraffung in den Lebensläufen» vgl. schon Günther Müller: *Gestaltung-Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Halle (Saale): Niemeyer 1948, S. 37–64. Zur systematischen Differenzierung solcher Analepsen vgl. Gérard Genette: «Discours du récit. essai de méthode», in: Genette: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil 1972, S. 65–282, hier S. 90–105; künftig zitiert nach der zuverlässigen deutschen Übersetzung: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. v. Jochen Vogt. 2. Aufl. München: Fink 1998, S. 32–45.

74 Bei Quintilian auch «more Homérico» genannt (vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 2., verm. Aufl. München: Hueber 1973, § 317 u. 452).

nung als junger Offizier vermag sie auf das später in den *Lehrjahren* wichtige Motiv der «Mannweiblichkeit» (L I 7, S. 378) wie generell der Identitätsproblematik vorauszuweisen. Während nämlich solche symbolischen Verweise, wie der vom Phantasiebild der «schöne[n] Amazone» (TS VI 5, S. 312) im letzten Buch auf Tassos «mannweibliche» Chlorinde (TS I 9, 26) im ersten Buch, in der *Theatralischen Sendung* noch ganz selten vorkommen, dienen sie in den *Lehrjahren* zur strukturellen Verzahnung ihrer Teile unterhalb der Handlungsebene: So verweist der abschließende Vergleich Wilhelms mit Saul, «der ausging seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand» (L VIII 10, S. 992), zurück auf den «König Saul im schwarzen Samtrocke mit der goldenen Krone» (L I 3, S. 366) in Wilhelms Eingangs-Erzählung von seinem kindlichen Puppenspiel; so kehrt sein «Lieblings-Bild» des «kranke[n] Königssohn[s]», der «sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt» (L I 17, S. 422) leitmotivisch wieder;⁷⁵ und das Androgynie-Motiv bildet mit Mariane, Chlorinde, Mignon, Natalie (der «schönen Amazone») und Therese (nicht nur ein «artige[r] Hermaphrodit», sondern «eine wahre Amazone» (L VII 4, S. 816) ein symbolisches Beziehungsnetz.⁷⁶

Wie Goethe in erster Linie Wieland die Berufung an den Weimarer Hof (1775) als gesellschaftlichem Entstehungskontext des *Meister*-Projekts verdankte, so verdankte er ihm mit den *Abentheuern des Don Sylvio von Rosalva*⁷⁷ in der Tradition des *Don Quijote*⁷⁸ auch ein drastisches Modell für die zunehmende Ironisierung von Wilhelms «Sendung». Das führte in den *Lehrjahren* dazu, wie Friedrich Schlegel in seiner *Meister*-Rezension betont: «daß der Dichter selbst die Personen und die Begebenheiten so leicht und so launig zu nehmen, den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen, und auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes

75 Vgl. Voßkamps Kommentar in: FA I 9, S. 1395–1398,

76 Vgl. Steiner, «Wilhelm Meisters Lehrjahre», S. 121f.

77 Christoph Martin Wieland: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva*, in: ders.: *Werke* [«Oßmannstedter Ausgabe»]. Bd. 7.1: *März 1764 – April 1765*. Bearb. v. Nikolaus Immer. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 1–338.

78 Vgl. hierzu Wilhelm Voßkamps Kommentar in FA I 9, S. 1165f., und seinen Artikel «Wilhelm Meisters theatralische Sendung» in: *Goethe Handbuch*, Bd. 3, S. 104 u. 111. Ferner Wulf Köpke: «Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777–86)»; in: *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. James E. McLeod. Stuttgart: Reclam 1985 (= Universal-Bibliothek, Nr. 8081), S. 73–102, hier S. 76f.

herabzulächeln scheint»,⁷⁹ so daß «die Ironie [...] über dem ganzen Werke schwebt».⁸⁰

Dafür und vor allem für die kunstvolle Bauform der *Lehrjahre* hatte sich Goethe aber auch an Wielands *Geschichte des Agathon* (1766/67, ²1773, ³1794) – und damit an der Tradition des antiken Abenteuer- und Liebesromans⁸¹ – orientieren können,⁸² wo «Die erste Jugend des Agathons» und seine folgenden Lebensstationen ebenfalls erst im Gespräch mit seiner Geliebten Danae nachgeholt werden.⁸³ Nur daß Goethe die Handlung – wie in all seinen Romanen – durchgängig in einem zeitgenössischen Milieu

79 F. Schlegel, «Über Goethes Meister», S. 133.

80 Ebd. S. 137. So sollte Goethe in *Dichtung und Wahrheit* an Oliver Goldsmith's *The Vicar of Wakefield* den «hohe[n] Sinn» rühmen, «der sich hier durchgängig als Ironie zeigt», wie überhaupt die «ironische Gesinnung, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt, und so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt» (FA I 14, S. 466–468). – Die «Ironiestruktur des Romans» steht im Mittelpunkt von Hans-Egon Hass' Interpretation («Goethe · Wilhelm Meisters Lehrjahre», in: *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*. Hrsg. v. Benno von Wiese. Bd. 1. Düsseldorf: August Bagel 1963, S. 132–210, bes. S. 136); so hebt auch Voßkamp die «ironische Distanz des Erzählers» hervor (Voßkamp, «Auf der Suche nach der Identität», S. 18).

81 Zu dieser Traditionslinie vgl. Michail M. Bachtin: «Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik» (1941), in: ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Hrsg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey [...]. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1986, S. 262–506, bes. S. 264–293; Otto Weinreich: «Der griechische Liebesroman», in: Heliodor: *Aithiopika. Die Abenteuer der schönen Charikleia. Ein griechischer Liebesroman*. Übertragen von Rudolf Reymer. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1962 (= rowohlts klassiker 120/121), S. 219–259; Isolde Stark: «Strukturen des griechischen Abenteuer- und Liebesromans», in: *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*. Hrsg. v. Heinrich Kuch. Berlin: Akademie-Verlag 1989 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte u. Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, Bd. 19), S. 82–106; sowie insgesamt Igel, «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*» im Kontext des hohen Romans.

82 Sowohl Martin Swales (*The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1978) als auch Michael Beddow (*The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press 1982) finden den Zugang zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren* über die *Geschichte des Agathon*. Zu Wielands Einfluß vgl. auch Schings' «Einführung» in die *Lehrjahre* (MA 5, S. 624).

83 Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*, in: ders.: *Werke* [Oßmannstedter Ausgabe]. Bd. 8.1: *April 1766 – Dezember 1769*. Bearb. v. Klaus Manger. Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 1–455, hier S. 163–235.

spielen läßt. Doch dieses galt erst recht für die noch kunstlosere *Theatralische Sendung*, über deren Verfasser Gundolf bewundernd schrieb: «Niemals hat er wieder eine solch magische Schilderung eines Milieus gegeben wie im Ur-Meister die des Elternhauses. (Er hat sie als zu holländisch in den Lehrjahren gestrichen, nachdem sein Sinn an italienischer Großheit sich ausgeweitet hatte.)»⁸⁴

84 Friedrich Gundolf: *Goethe*. 12. unv. Aufl. Berlin: Bondi 1925 (¹1916), S. 344. Mit der Opposition *holländisch* vs. *italienisch* bezieht sich Gundolf offenkundig auf Bd. 3, § 72 «Der poetische Geist in den drei Schulen der Romanenmaterie, der italienischen, der deutschen und niederländischen» in: Jean Paul: *Vorschule der Aesthetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. Hrsg. v. Florian Bambeck. Berlin, München, Boston: de Gruyter 2015 (= Werke. Hist.-krit. Ausg. 1. Abt. Bd. V,II), S. 147–153 (2. Aufl.).

III.

Stephen Hero: Von der linearen Pseudo-Autobiografie zum modernistischen Porträt

Die Brücke von Goethes zu Joyces ›aufgegebenem Werk‹ ist nicht schwer zu schlagen. Denn obgleich Joyce gelegentlich über Goethe als «*un noioso funzionario* (einen langweiligen Staatsbeamten)» spottete,⁸⁵ besuchte er 1928 Goethes Geburtshaus in Frankfurt⁸⁶ und las noch in seinem letzten Lebensjahr Eckermanns *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*,⁸⁷ wie er ja auch den *Faust* in eine Reihe mit der *Divina Commedia*, *Don Quijote* und *Hamlet*, lediglich übertroffen von der *Odysee*, setzte.⁸⁸

In seinem literarischen Werk findet sich schon früh der in seiner Vagheit vieldeutige Wortwechsel:

Wer ist dein Lieblingsdichter, Annie?

Annie dachte eine Weile nach: es gab eine Pause. Annie und der junge Mann saßen im gleichen Kurs.

– ... Deutsch?

– ... Ja.

Annie dachte noch einmal eine Weile nach, während der Tisch auf eine Erbauung wartete.

– Ich glaube ... Goethe.⁸⁹

85 Richard Ellmann: *James Joyce*, revidierte u. ergänzte Ausgabe. Übs. v. Albert W. Hess, Klaus Reichert u. Karl H. Reichert, betreut v. Fritz Senn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 590.

86 Vgl. ebd. S. 858.

87 Vgl. ebd. S. 1074.

88 Vgl. ebd. S. 623f., sowie Frank Budgen: *James Joyce und die Entstehung des «Ulysses»*. Übs. v. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 19–22. Über Joyces Goethe-Kennntnis informiert umfassend Robert Weninger: «A Great Poet on a Great Brother Poet: A Parallactic Reading of Goethe and James Joyce», in: *Publications of the English Goethe Society* 79 (2010), S. 182–205, bes. S. 185–189.

89 «Who is your favourite poet, Annie? Annie thought for a few moments: there was a pause. Annie and the young man were ›doing‹ the same course. – ... German? – ... Yes. Annie thought for another few moments while the table waited to be edified. – I think ... Goethe.» (James Joyce: *Stephen Hero. Part of the first draft of «A Portrait of the Artist as a Young Man»*. Ed. with an Introduction by Theodore Spencer, revised edition with additional material and a Foreword by John J. Slocum and Herbert Cahoon. London, Toronto, Sydney, New York:

Und dies endet in *Finnegans Wake* mit der poetischen Dreieinigkeit des «primed favourite continental poet, Daunty, Gouty and Shopkeeper, A. G.».⁹⁰ Doch das wichtigste literarische Zeugnis von Joyces Hochschätzung für Goethe findet sich in den Worten des Quäker-Bibliothekars am Beginn des *Scylla und Charybdis*-Kapitels des *Ulysses*:

— Aber wir haben dann ja, nicht wahr, die unschätzbaren Seiten des *Wilhelm Meister*! Ein großer Dichter über einen großen Dichter-Bruder. Eine zaudernde Seele, zu den Waffen greifend gegen eine See von Plagen, zerrissen von widerstreitenden Zweifeln, wie man's im wirklichen Leben sieht.

[...] Man spürt immer wieder, wie wahr Goethes Urteile doch sind. Wahr in der erweiterten Analyse.⁹¹

Über solche Schätzung des *Wilhelm Meister* hinaus betonte John Hennig ganz allgemein:

There is a strict parallelism between *Stephen Hero, A portrait of the artist as a young man* and *Ulysses* on the one hand, and *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, the Lehrjahre and Wanderjahre* on the other hand.⁹²

Granada Publ. 1977, repr. 1979, ch. 16, S. 44; dt. Übs. in: James Joyce: *Stephen der Held. Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*. Übs. v. Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (= edition suhrkamp 1435), S. 5–250, hier S. 46 – künftig zit. mit der Sigle *SH* und den Seitenzahlen der Originalausgabe sowie der deutschen Übersetzung.)

90 James Joyce: *Finnegans Wake*. 3rd ed. London: Faber and Faber 1964, repr. 1971, S. 539, 5f. – künftig zit. mit der Sigle *FW* und Seiten- u. Zeilenzahl.

91 «Urbane, to comfort them, the quaker librarian purred: – And we have, have we not, those priceless pages of *Wilhelm Meister*. A great poet on a great brother poet. A hesitating soul taking arms against a sea of troubles, torn by conflicting doubts, as one sees in real life. [...] One always feels that Goethe's judgments are so true. True in the larger analysis.» (James Joyce: *Ulysses*. Ed. by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, afterword by Michael Groden. London: The Bodley Head 1986, repr. 2002, S. 151, 1–4 u. 10f.; dt. Übs.: James Joyce: *Ulysses*. Übs. v. Hans Wollschläger, hrsg. u. komm. v. Dirk Vanderbeke, Dirk Schultze, Friedrich Reinmuth u. Sigrid Altdorf, in Verb. m. Bert Scharpenberg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 266 – künftig zit. mit der Sigle *U* und der Seiten- u. Zeilenzahl der Originalausgabe sowie der Seitenzahl der deutschen Übersetzung.) Joyce bezieht sich hier auf die Hamlet-Deutung in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (L IV 13, S. 607–609). Vgl. hierzu Weninger, «A Great Poet on a Great Brother Poet», bes. S. 183–185.

92 John Hennig: «Stephen Hero and Wilhelm Meister – A Study of Parallels», in: *German Life and Letters* 5 (1951), S. 22–29, hier S. 23.

Und Robert Weninger präzisierte dies:

Joyce discarded and rewrote a first draft of the novel, *Stephen Hero*, shaping it into a much more elaborately textured and richly symbolic final product, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, which in turn extends into the author's literary *tour de force* of modernist experimentalism, *Ulysses*, mirroring in manifold ways the trajectory of the Wilhelm Meister project from the youthful *Theatralische Sendung* via the mature *Wilhelm Meisters Lehrjahre* to the experimental and enigmatic *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.⁹³

Was die hier skizzierte Parallele zwischen den *Wanderjahren* und dem *Ulysses* angeht, so hatte schon Hermann Broch in seinem Essay *James Joyce und die Gegenwart* (1936) «in den *Wanderjahren* den Grundstein der neuen Dichtung, des neuen Romans»⁹⁴ erblickt.

Tatsächlich ist jener Parallelismus der beiden aufgegebenen Werke auffällig. Denn wie Goethe vom Helden der *Theatralischen Sendung* als seinem «geliebten dramatischen Ebenbilde»⁹⁵ spricht und er sein *Meister*-Projekt noch bei Beginn der Umarbeitung als eine «Pseudo confession» charakterisiert (an Herder, [Mai] 1794; WA IV 10, S. 158),⁹⁶ so notierte Joyces Bruder

93 Weninger, «A Great Poet on a Great Brother Poet», S. 189f. Allerdings gibt Weninger zu bedenken: «Of course, one could also devise an alternative homology, one in which *A Portrait of the Artist* parallels the *Theatralische Sendung*, *Ulysses* *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, and *Finnegans Wake* *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, the latter standing for two of the most enigmatic *Alterswerke* of European Literature.» (Ebd. S. 190.)

94 Hermann Broch: «James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag», in: Broch: *Schriften zur Literatur I: Kritik*. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9/1), S. 63–94, hier S. 87. Vgl. hierzu *en détail* Norbert Christian Wolf: «Die Wesenheit des Objektes bedingt den Stil». Zur Modernität des Erzählkonzepts in «Wilhelm Meisters Wanderjahren», in: *Goethe Jahrbuch* 119 (2002), S. 52–65. Im Gegensatz zur Mehrzahl der Interpreten, die den Zusammenhang der *Lehrjahre* mit den *Wanderjahren* zu einer bloßen Namengleichheit ihres Helden herunterspielen, nennt Voßkamp die *Wanderjahre* den «dritten Teil seines *Wilhelm-Meister-Projekts*» und betont: «Dieser abschließende Roman steht weniger im Zeichen einer erzählerischen Kohärenz, vielmehr bilden unterschiedliche Textformen die originär moderne Struktur des im 19. Jahrhundert völlig verkannten Romans. [...] Vieles von der hybriden Montagestruktur findet sich erst im Roman des 20. Jahrhunderts.» (Voßkamp, «Auf der Suche nach der Identität», S. 19.)

95 Goethe an Frau von Stein, 27. 6. 1782 (*Goethes Briefe an Charlotte von Stein*, Bd. 1, S. 399).

96 Von Goethes «Annäherung an das biographische Modell» spricht Voßkamp in

Stanislaus am 2. Februar 1904 als dessen «Idee für den Roman»: «Er soll fast autobiographisch werden und, was bei Jim selbstverständlich ist, satirisch.»⁹⁷ In seinem Mittelpunkt steht «Seine Majestät das Ich»;⁹⁸ und wie Goethes Titel-Begriff «Sendung» so lässt sich auch «Hero» zunächst ganz unironisch verstehen, selbst wenn er durch die Ballade *Turpin Hero* ange-regt sein dürfte,⁹⁹ an deren Beispiel Stephen später im *Portrait* (P 189/490) seine Gattungstheorie erläutern wird. Denn zwar war deren «Held» ein Viehdieb, Straßenräuber und Mörder, er wird in der Ballade aber als «enemy of society, respectability, and hypocrisy» gefeiert.¹⁰⁰ Erst auf das *Portrait of the Artist as a Young Man* wird Joyces Selbstcharakteristik passen:

Ich habe diesen jungen Mann nicht ungeschoren davonkommen las-sen, meinen Sie nicht? Viele Schriftsteller haben über sich selbst geschrieben. Ich frage mich, ob einer unter ihnen so schonungslos verfahren ist wie ich.¹⁰¹

Nachdem er bis dahin eine Anzahl von Gedichten,¹⁰² literaturkritischen Essays und Zeitungsartikeln sowie kurzen, nicht-fiktionalen Pro-sastücken («Epiphanien») verfaßt hatte, begann Joyce Anfang 1903 mit

seinem Artikel «Wilhelm Meisters theatralische Sendung» in: *Goethe Handbuch*, Bd. 3, S. 111; entsprechend schon Max Wundt: *Wilhelm Meister und die Entwick-lung des modernen Lebensideals*. Berlin, Leipzig: Göschen 1913, S. 114.

97 Zit. in Ellmann, *James Joyce*, S. 234.

98 Sigm[und] Freud: «Der Dichter und das Phantasieren», in: Freud: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Unter Mitw. v. Marie Bonaparte hrsg. v. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris u. O. Isakower. Bd. 7. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1972, S. 211–223, hier S. 220.

99 So Hugh Kenner: *Dublin's Joyce*. Bloomington: Indiana University Press 1956, S. 109f.

100 «In the various versions of the ballad, Turpin terrorizes a series of hypocritical members of the bourgeoisie, a lawyer, an exciseman, a usurer, a judge. He exposes and ridicules them and finally rids them of their money. In short, he administers justice, since they are regarded more evil than he.» (Homer Obed Brown: *James Joyce's Early Fiction. The Biography of a Form*. Cleveland, London: The Press of Case Western Reserve University 1972, S. 67.)

101 «I haven't let this young man off very lightly, have I? Many writers have written about themselves. I wonder if any one of them has been as candid as I have?» (Zit. in: Frank Budgen: *James Joyce and the Making of Ulysses*. 4th print. Bloom-ington, London: Indiana University Press 1967, S. 51; dt. Übs.: *James Joyce und die Entstehung des <Ulysses>*. Übs. v. Werner Morlang. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 60.)

102 James Joyce: *Chamber Music/Kammermusik* (1907), in: ders.: *Gesammelte Gedichte*. Engl. u. Dt., übs. v. Hans Wollschläger, *Anna Livia Plurabelle*. Engl. u. Dt., übs. v. Wolfgang Hildesheimer u. H. Wollschläger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (= edition suhrkamp 1438), S. 5–77.

der Niederschrift des *Stephen Hero*,¹⁰³ die im Laufe des Jahres bis Kapitel 7 gedieh und wohl seine frühe Kindheit umfaßte¹⁰⁴:

Under the guise of his fictive name, he ventured into narrating himself, accounting in pure temporal succession for his progress from earliest childhood through schooldays and puberty (all of which accounting, however, is regrettably lost) to his Dublin student days (as represented in the surviving fragment).¹⁰⁵

Im Bedürfnis einer grundlegenden Neuorientierung verfaßte Joyce dann am Jahreswechsel den Essay *A Portrait of the Artist*¹⁰⁶ und sandte ihn an die literarische Zeitschrift *Dana*. Nach deren negativer Reaktion setzte er die Arbeit an dem begonnenen Roman zügig fort, bis er 25 Kapitel (von 63 geplanten¹⁰⁷) realisiert hatte, bevor er das ganze Unternehmen im Sommer 1905 abbrach.¹⁰⁸ Parallel dazu hatte er ab Sommer 1904 eine Reihe von

103 So schon Sylvia Beach in ihrem *Catalogue of a Collection Containing Manuscripts & Rare Editions of James Joyce* (Paris 1935), zit. in: Claus Melchior: «*Stephen Hero*»: Textentstehung und Text. Eine Untersuchung der Kompositions- und Arbeitsweise des frühen James Joyce. Phil. Diss. Universität München 1988, S. 6.

104 Gestützt auf einen Brief von May Joyce an ihren Bruder vom 1.9.1916 (James Joyce: *Briefe I*. Hrsg. v. Richard Ellmann, übers. v. Kurt Heinrich Hansen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969 [= Frankfurter Ausgabe, Werke 5], S. 612f. – künftig zit. mit der Sigle *B I*), datiert auch Gabler damit den Beginn des *Stephen Hero* um ein Jahr früher als die bisherige Forschung, die unter Berufung auf eine Tagebuchaufzeichnung von Joyces Bruder Stanislaus vom 2. 2. 1904 (vgl. Ellmann, *James Joyce*, S. 234f.) den Essay *A Portrait of the Artist* als Ausgangspunkt der Werkgeschichte ansah. Vgl. Hans Walter Gabler: *The Rocky Road to Ulysses*. Dublin: National Library 2004 (= Joyce Studies 15), bes. S. 1–5; u. ders.: «The Genesis of *A Portrait of the Artist as a Young Man*», in: *Critical Essays on James Joyce's «A Portrait of the Artist as a Young Man»*. Ed. by Philip Brady and James F. Carens. New York: Hall 1998, S. 83–112, bes. S. 83.

105 Hans Walter Gabler: ««He chronicled with patience»: Early Joycean Progressions between Non-Fiction and Fiction», in: *Joyce's Non-Fiction Writings: Outside His Jurisdiction*. Ed. by James Alexander Fraser and Katherine Ebury. London: Palgrave Macmillan 2018, Ms. S.1 [erscheint demnächst].

106 James Joyce: «*A Portrait of the Artist*», in: *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Materials for «A Portrait of the Artist as a Young Man»*. Coll. and ed. by Robert Scholes and Richard M. Kain. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 1965, S. 60–68; dt. Übers.: «Ein Porträt des Künstlers», in: James Joyce: *Kleine Schriften*. Übers. v. Hiltrud Marschall u. Klaus Reichert. Frankfurt a. M. 1987 (= edition suhrkamp 1437), S. 54–63, ferner in: *Materialien zu James Joyces «Ein Porträt des Künstlers als junger Mann»*. Hrsg. v. Klaus Reichert u. Fritz Senn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971 (= edition suhrkamp 776), S. 9–17.

107 Vgl. Joyce an seinen Bruder Stanislaus, 28. 2. 1905 (*Briefe I*, S. 187).

108 Vgl. Gablers «Introduction» zu James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man. Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*. Ed. by John Paul

Erzählungen verfaßt, die er zunächst in der Zeitschrift *The Irish Homestead* unter dem Namen seines Romanhelden, *Stephen Daedalus*, veröffentlichte, dann im Sommer 1906 unter dem Titel *Dubliners* publikationsreif machte, sie aber mit der krönenden Erzählung *The Dead* erst im Sommer 1907 definitiv abschloß (allerdings nach leidigem Hin und Her nicht früher als 1914 publizieren konnte).¹⁰⁹

Nach den verlorenen ersten 14 Kapiteln – daß Joyce sie in Triest ins Feuer geworfen habe¹¹⁰ und der Rest von seiner Frau gerettet worden sei, beruht auf einer Verwechslung mit dem Manuskript von *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹¹¹ – beginnt die Erzählung mit Stephens Zugfahrt von Dublin nach Mullingar (in den Midlands von Irland) zu seinem Onkel, Mr. Fulham, und präsentiert dann aus einer «allwissenden» Perspektive in chronologischer Folge zwei College-Jahre des Helden, seinen Familienhintergrund und seine ästhetischen Überzeugungen; mit Kapitel 25 bricht die Erzählung ab. Zwei Jahre später, nach der «Aufgabe von *Stephen Hero*»,¹¹² beginnt

Riquelme, text ed. by Hans Walter Gabler with Walter Hettche. New York, London: Norton 2007, S. xv–xxiii, bes. S. xv–xvii. Das *Portrait of the Artist as a Young Man* und seine deutsche Übersetzung (in: James Joyce: *Stephen der Held. Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*. Übs. v. Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 251–533) werden künftig zitiert mit der Sigle *P*.

109 Vgl. Gablers «Introduction» zu James Joyce: *Dubliners. Authoritative Text, Contexts, Criticism*. Ed. by Margot Norris, text ed. by Hans Walter Gabler with Walter Hettche. New York, London: Norton 2006, S. xv–xliii, bes. S. xv–xxxi.

110 So Herbert Gorman: *James Joyce, a definitive biography*. London: John Lane The Bodley Head 1941, repr. 1949, S. 196; ihm folgen Theodore Spencer in der «Introduction to the First Edition» von Joyce, *Stephen Hero*, S. 11–20, hier S. 11 (allerdings mit der «Publisher's Note» [ebd. S. 21], die Retterin sei nicht Nora Joyce, sondern seine Schwester Eileen gewesen), u. Klaus Reichert in der «Nachbemerkung zur deutschen Ausgabe» in: Joyce, *Stephen der Held*, S. 537.

111 Ellmanns Recherchen zufolge «nahm Joyce [1911] das Manuskript des noch unvollendeten *Porträt* [!] und warf es ins Feuer. Glücklicherweise trat gerade in diesem Augenblick Eileen ein, sah, was er getan hatte, und rettete die Papiere vor den Flammen, wobei sie sich die Finger etwas verbrannte» (*James Joyce*, S. 473). Gabler bemerkt süffisant zu diesem «legendary incident of the burning of the manuscript»: «But the fire brigade of the women in the family was at hand (as Joyce had shrewdly calculated, we may surmise) to pull the chapter bundles back out of the flames at once; we have, from burns, received not a blot in his papers.» (*Rocky Road to Ulysses*, S. 19 u. 44.)

112 So die programmatische Kapitelüberschrift bei Melchior, «*Stephen Hero*»: *Textentstehung und Text*, S. 70. Entsprechend heißt es in Gablers «Introduction» zu seiner Edition der *Dubliners*: «He suspended work on the autobiographical novel *Stephen Hero*, abandoning it in effect as a fragment of twentyfive (out of a projected sixtythree) chapters.» (S. xviii – Kursivierung von mir.) «[...] he

Joyce im September 1907 mit der radikalen Umarbeitung zum *Portrait of the Artist as a Young Man*, die er erst im Oktober/November 1914 abschließen wird. Bereits mit dem Tage von Joyces 32. Geburtstag, dem 2. Februar 1914, beginnt der Abdruck in der literarischen Zeitschrift *The Egoist*, der mit der letzten Fortsetzung am 1. September 1915 abgeschlossen ist; im Dezember 1916 erscheint die erste Buchausgabe in New York.¹¹³

Hatte der Entdecker von *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* betrübt gefragt:

Wie konnte Goethe – etwa siebzehn Jahre später – dieses wunderliebliche Gebilde zerstören? Denn nicht viel anderes bedeutet die gewaltsame Umformung dieses ersten Buches in den «Lehrjahren»,¹¹⁴

so rühmte der erste Herausgeber des *Stephen Hero* an diesem im Vergleich mit dem entsprechenden Kapitel 5 des *Portrait*:

The most obvious of these characteristics [sc. of *Stephen Hero*] is the wealth of detail with which incidents and people are described. For example the Daedalus family is much more clearly seen than in the final form of the book [...]. In the *Portrait* we have nothing like the description of Mr Wilkinson's house (pp. 144f. [/ S.168f.]); we hear nothing of Stephen's intimacy with his brother Maurice; the pathetic and shocking account of the illness and death of Stephen's sister Isabel (pp. 145–152 [/ S.170–179]) is entirely omitted; nothing is said of Stephen's attempt to convert his family to an admiration of Ibsen (pp. 79–82 [/ S.87–92]). Even when the same incidents are mentioned, the present text usually treats them in a different manner – a more direct and dramatic manner – than that used in the *Portrait*.¹¹⁵

abandoned *Stephen Hero*» bemerkt schon William M. Schutte in der «Introduction» des Herausgebers zu: *Twentieth Century Interpretations of «A Portrait of the Artist as a Young Man»: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall 1968, S.1–14, hier S.12.

- 113 Vgl. Hans Walter Gabler: «Zur Textgeschichte und Textkritik des «Portrait», in: James Joyce's «Portrait». *Das Jugendbildnis im Lichte neuerer deutscher Forschung*. Hrsg. v. Wilhelm Füger. München: Goldmann 1972, S.20–38, bes. S.20.
- 114 Gustav Billeter: *Goethe, Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Mitteilungen über die wiedergefundene erste Fassung von Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Zürich: Rascher 1910, S.7.
- 115 Spencer, «Introduction to the First Edition», S.14 (ich habe Spencers fälschliche Seitenangaben korrigiert und um die der deutschen Übersetzung ergänzt). Ähnlich auch Hennig, «Stephen Hero and Wilhelm Meister», S.26; Roy Pascal: *Design*

Die Parallelen zu den inhaltlichen Veränderungen der *Theatralischen Sendung* – den Kürzungen von Wilhelms unerfreulichem Familienhintergrund, der Anonymisierung seiner Schwester Amelie und auch dem Verzicht auf die Auszüge aus seiner Dramentheorie und auf die Passagen über Corneille, Racine und Shakespeares *König Heinrich IV* – liegen auf der Hand. Ebenso die Parallelen zur Veränderung der Erzählweise: Wie Goethe Wilhelms Kindheit nicht mehr direkt erzählt, sondern (was Hofmannsthal beklagt) in eine Erzählung Wilhelms an Mariane umformt und damit distanziert, so gilt für Joyces *Portrait*: «Joyce's method is everywhere indirect. Gone is the explicit commentary of *Stephen Hero* («This young man thought. ...»).»¹¹⁶ Und dies gilt nicht nur für die auktorialen Kommentare; sondern generell wird das Nebeneinander von fast durchweg Stephens Sichtweise einnehmendem Erzählbericht,¹¹⁷ kunsttheoretischen Erörterungen und umgangssprachlichen, gelegentlich aus alltäglich-trivialen «Epiphanien» gespeisten Dialogen im *Stephen Hero* nun im *Portrait* abgelöst durch einen Wechsel von personalem Erzählen mit seiner Dominanz der erlebten Rede¹¹⁸ (wobei die 1. Person der hier integrierten Traum-Epiphanien in die 3. Person überführt wird¹¹⁹) und Dialogszenen: «Au jeune rapporteur se substitue un metteur en scène impersonnel, et au détachement moral de l'un le détachement artistique de l'autre.»¹²⁰

and Truth in Autobiography. London: Routledge & Kegan Paul 1960, S. 171–173; und Patricia Tobin: «from the standpoint of autobiography, *Stephen Hero* possesses the stronger claim to our critical approval» («A Portrait of the Artist as Autobiographer: Joyce's *Stephen Hero*», in: *Genre* 6 [1973], S. 189–203, hier S. 189).

- 116 So die «Introduction» des Herausgebers W. M. Schutte zu: *Twentieth Century Interpretations of «A Portrait of the Artist as a Young Man»*, S. 10.
- 117 «The third-person narration of *Stephen Hero* is a deception, at least as far as Stephen is concerned. It is really a first-person narration disguised behind the apparent distancing and objectivity of the third person.» (Brown, *James Joyce's Early Fiction*, S. 63.) Vgl. auch Jean-Paul Forster: «Joyce, *Stephen Hero* et *Stephen Dedalus*», in: *Études de Lettres: Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne* 9 (1966), S. 149–164, bes. S. 150f.
- 118 Vgl. Michael Patrick Gillespie: *Reading the Book of Himself. Narrative Strategies in the Works of James Joyce*. Columbus: Ohio State University Press 1989, S. 13 u. 45.
- 119 Zur Verwendung der von Joyce aufgezeichneten vierzig *Epiphanien* in beiden Romantexten vgl. die Einzelnachweise in: *The Workshop of Daedalus*, S. 3–51: «Section 1: The Epiphanies». Die epische Integration von zwei Epiphanien in *Stephen Hero*, *Portrait* und *Ulysses* behandelt Robert Scholes: «Joyce and the Epiphany: The Key to the Labyrinth?», in: *The Sewanee Review* 72 (1964), S. 65–77, hier S. 74–76.
- 120 Forster, «Joyce, *Stephen Hero* et *Stephen Dedalus*», S. 156.

Aus welchen Gründen – einmal abgesehen von äußeren Umständen – waren so starke Veränderungen gerechtfertigt, ja sogar notwendig? Für Goethe jedenfalls war Wilhelm Meisters ›theatralische Sendung‹ gegen Ende immer fragwürdiger geworden; an ihre Stelle trat allgemeiner ein Bildungsprozeß, dessen erste Etappe durch den neuen Titel *Lehrjahre* bezeichnet wurde, auf die dann noch Wanderjahre, ja womöglich Meisterjahre folgen sollten. Zumindest äußerte Goethe zum Kanzler von Müller unmittelbar nach Erscheinen des ersten Bandes von *Wilhelm Meisters Wanderjahren*:

Er begriffe wohl [...], daß den Lesern vieles rätselhaft, daß sie sich nach einem zweiten Teile sehnten; aber da ja Wilhelm so vieles schon in den *Lehrjahren* gelernt, so müsse er ja auf der *Wanderschaft* desto mehr Fremdes an sich vorübergehen lassen; die *Meisterjahre* seien ohnehin noch schwieriger und das Schlimmste in der Trilogie.¹²¹

Joyce hingegen war es nach der Erzählung von Stephens frühen Kindheitserlebnissen klar geworden, daß es nicht mit dem kontinuierlichen Bericht dieses ›Heldenlebens‹ sein Bewenden haben konnte. So schrieb er am 29.11.1904 seinem Bruder Stanislaus:

Leider wird es noch lange dauern, bis ich meinen Roman fertig habe. Ich bin mit großen Teilen unzufrieden, und doch, wie ließe sich Stephens Natur anders beschreiben. Eh? (B I, 166.)

Und er berichtete ein halbes Jahr später: «Ich habe die Anlage des Romans sehr verändert und beabsichtige, einiges vom Anfang umzuschreiben, der, wie ich glaube, nicht gut geschrieben ist.»¹²² Ja, zuvor äußerte er schon seine Unzufriedenheit mit dem Titel *Stephen Hero*; stattdessen erwog er den Titel des Aufsatzes *A Portrait of the Artist* «oder vielleicht besser *Chapters in the Life of a Young Man*».¹²³

121 Kanzler von Müller: *Unterhaltungen mit Goethe. Kleine Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Grumach, mit Anmerkungen v. Renate Fischer-Lamberg. Weimar: Böhlau 1959, S. 47 (8. 6. 1821).

122 An Stanislaus Joyce, 27. 5. 1905 (B I, 199).

123 An denselben, 28. 2. 1905 (B I, 187).

In dem essayistischen Memorandum *A Portrait of the Artist* hatte er schon im Januar 1904 eine andere Idee skizziert, die allerdings nach dessen Zurückweisung durch die angeschriebene Zeitschriftenredaktion weitgehend folgenlos für den florierenden Schreibprozeß¹²⁴ blieb. Das für den Essay titelgebende Schlüsselwort *Portrait* hat, anders als *Chapters*, eine visuelle Grundbedeutung,¹²⁵ die nun für die Wortkunst nutzbar gemacht werden sollte: Wie Lessing in seinem (Joyce wohlvertrauten¹²⁶) *Laokoon* betont, kann die Malerei in ihren «coexistierenden Compositionen» jeweils «nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten ist».¹²⁷ Was Lessing in einem Paralipomenon zum *Laokoon* die «Verwandlung des Transitorischen in das Beständige» (ebd. S.257) nennt, entspricht Joyces formalem Programm: «durch irgendeine Kunst, mittels eines noch nicht tabulierten geistigen Prozesses, aus den personifizierten Materiebrocken das zu befreien suchen, was deren individualisierenden Rhythmus ausmacht, die erste oder formale Beziehung ihrer Teile».¹²⁸ Doch damit nicht genug, betonte Joyce später gegenüber Frank Budgen:

-
- 124 Von Ende Oktober 1904 bis Anfang Mai 1905 berichtete Joyce seinem Bruder in regelmäßigen Abständen vom Abschluß eines weiteren Romankapitels, bis er am 13. 3. 1906 gegenüber Grant Richards resümiert: «Ich habe bereits fast tausend Seiten eines solchen [sc. autobiographischen] Romans geschrieben [...], 914 Seiten um genau zu sein. Ich schätze, daß diese fünfundzwanzig Kapitel, ungefähr die Hälfte des Buches, sich auf 150 000 Wörter belaufen.» (B I, 262.)
- 125 «A portrait is a static product, finished and timeless; whatever it may exhibit of wholeness, harmony and radiance as an object of art, it lacks the temporal extension within which the dynamic process of becoming must operate.» (Tobin, «A Portrait of the Artist as Autobiographer», S.194.)
- 126 Vgl. Stephens abfällige Bemerkung in SH 34f./35; Donovan neutraler in P 186/486.
- 127 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders.: *Werke 1766–1769*. Hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990 (= Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5/2), S. 11–321, hier S. 117. Vgl. Inka Müller-Bach: «Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings *Laokoon*», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992), S. 1–30.
- 128 «[...] seek through some art, by some process of the mind as yet untabulated, to liberate from the personalised lumps of matter that which is their individuating rhythm, the first or formal relation of their parts» (James Joyce: «A Portrait of the Artist», S. 60; dt. Übs.: «Ein Porträt des Künstlers», in: James Joyce: *Kleine Schriften*, S. 54, oder in: *Materialien zu James Joyces «Ein Porträt des Künstlers als junger Mann»*, S. 9).

«Manche, die mein Buch *Porträt des Künstlers* lesen, vergessen, daß es heißt *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*.»

Seine Stimme unterstrich die letzten drei Wörter des Titels.¹²⁹

Geht es also inhaltlich um die «Entwicklung eines Wesens, wovon unsre aktuelle Gegenwart nur eine Phase ist»,¹³⁰ so sollte sich deren Präsentation – statt auf ihre lineare Progression – auf die retrospektive Darstellung prägnanter Momente solcher Phasen konzentrieren. Folgt man Stephens Argumentation, so können als solche Momente ganz triviale Gesprächsfetzen oder auch «denkwürdige Phase[n] des Geistes» (z. B. Träume) dienen, in denen sich zugleich die oberste Qualität der Schönheit manifestiert:

Die Seele des gewöhnlichsten Gegenstands, dessen Struktur sich durch diese BlickEinstellung zeigt, scheint uns zu strahlen. Der Gegenstand vollbringt seine Epiphanie. [...] Unter einer Epiphanie verstand er eine jähe geistige Manifestation, entweder in der Vulgarität von Rede oder Geste, oder in einer denkwürdigen Phase des Geistes selber. Er glaubte, daß es Aufgabe des Schriftstellers sei, diese Epiphanien mit äußerster Sorgfalt aufzuzeichnen, da sie selbst die zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente seien.¹³¹

Und wie hier von Stephen berichtet, so hatte Joyce in der Tat seit 1900 begonnen, «viele solcher Momente in einem Epiphanien-Buch zu sammeln»,¹³² Einige dieser «documentary transcription[s] of a moment»¹³³

129 Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, S. 60; *James Joyce und die Entstehung des Ulysses*, S. 70.

130 «[...] the development of an entity of which our actual present is a phase only» (Joyce, «Ein Porträt des Künstlers», S. 54/S. 9).

131 «The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany. [...] By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.» (SH 190 u. 188/227 u. 224.)

132 «This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies.» (Ebd. S. 188/224.) Vgl. James Joyce, «The Epiphanies», in: *The Workshop of Daedalus*, S. 3–51; dt. Übers. in: James Joyce, *Kleine Schriften*, S. 5–46. – Noch am 9. 3. 1903 schrieb Joyce seinem Bruder Stanislaus: «Ich habe fünfzehn Epiphanien geschrieben – von denen zwölf Einschübe sind und drei Zusätze.» (B I, 110.) Vgl. hierzu Stanislaus Joyce: *Meines Bruders Hüter*. Mit einem Vorwort v. T. S. Eliot u. einer Einführung von Richard Ellmann, übers. v. Arno Schmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (= suhrkamp taschenbuch 273), S. 174f.

133 Gabler, «He chronicled with patience», Ms. S. 4.

fanden auch Eingang in den entstehenden Roman – so stammt etwa der Wortwechsel über Annies vorgeblichen Lieblingsdichter Goethe¹³⁴ aus dieser Epiphanien-Sammlung¹³⁵ –, doch fand er dafür nicht nur Beifall, etwa bei seiner Frau Nora: «als sie sah, wie ich Epiphanien in meinen Roman übertrug, fragte sie, warum ich all das Papier verschwendete».¹³⁶ Im *Portrait* eliminierte er dann Stephens «troublesome and confusing theory of the epiphany»,¹³⁷ ja im *Ulysses* spottet Stephen über sie:

Entsinnst du dich deiner Epiphanien? Auf grünen ovalen Blättern, der schierste Tiefsinn, bei deinem Tode sollten einst sämtliche großen Bibliotheken der Welt ein Exemplar bekommen, einschließlich Alexandria. Irgendwer sollte sie ein paar tausend Jahre später dort lesen [...].¹³⁸

Mit dem Echo in *Finnegans Wake*: «How culious an epiphany!» (FW 508,11). Gleichwohl gewinnt die «Darstellung erleuchteter ›Augenblicke›»¹³⁹ seit dem *Portrait* immer mehr Gewicht gegenüber kontinuierlichen Lebensphasen und Zeitverläufen, wie sie noch im *Stephen Hero* dominierten.

134 S.o. S. 29.

135 *The Workshop of Daedalus*, S. 22 (Nr. 12).

136 Joyce an seinen Bruder Stanislaus, 19.1.1905 (B I, 178).

137 Scholes, «Joyce and the Epiphany», S. 72. Was Joyces schriftstellerische Praxis angeht: «[...] thirteen passages in *Stephen Hero* [are] based on Epiphanies, nine in *Portrait*, and five in *Ulysses*. Though others may turn up, the proportions will probably be preserved.» (Ebd. S. 73, Anm. 10.) Zur schriftstellerischen Transformation solcher Epiphanien vgl. Gabler, «He chronicled with patience», Ms. S. 1–9.

138 «Remember your epiphanies written on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years [...].» (U 34.141–143/59.)

139 Vgl. das Kapitel «Utopie des ›Augenblicks› und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur», in: Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 (= edition suhrkamp 1058), S. 180–218 u. 250–260, hier S. 196. Vgl. hierzu schon Theodore Ziolkowski: «James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961), S. 594–616, bes. S. 600–605 u. 607; u. Walter Höllerer: «Die Epiphanie als Held des Romans», in: *Akzente* 1961, S. 125–136 u. 275–285.

Anders als bei der zunehmend mit *Stephen Hero* in Konkurrenz tretenden Erzählsammlung *Dubliners*¹⁴⁰ stellte sich bei dem Romanprojekt freilich zunehmend auch die Frage nach seiner Großform. So bekannte Joyce:

Es wäre für mich leicht, kurze Romane zu machen, wenn ich wollte, aber was ich in diesem Roman abtragen will, kann nicht abgetragen werden, wenn man nicht einfach alles aufführt. Gogarty hat damals ›63‹ im Diskant gepfiffen, als ich ihm die Anzahl der Kapitel nannte.¹⁴¹

Doch dieses extensive ›Alles‹ konnte nicht die Lösung des Formproblems sein. In seiner Ratlosigkeit las Joyce im Sommer 1905 Turgenew und andere Russen (Lermontov, Korolenko, möglicherweise auch Gorkij) und fand besonders Tolstoj ganz hervorragend,¹⁴² kam aber zu dem Resümee: «Das einzige vergleichbare Buch, das ich kenne, ist Lermontows *Held unserer Zeit*. [...] in Absicht und Titel und zuweilen in der beißenden Behandlung des Sujets gibt es eine Ähnlichkeit.»¹⁴³ Die ›Ähnlichkeit von Absicht und Titel‹ erhellt gleich aus Lermontovs Vorwort, das dem Publikum den Fehdehandschuh hinwirft:

Der Held unserer Zeit, meine sehr geschätzten Herren, ist tatsächlich ein Porträt, aber nicht das eines einzelnen Menschen; es ist ein Porträt, das sich aus den voll ausgereiften Lastern unserer ganzen Generation zusammensetzt. [...]

Sie sagen, die Sittlichkeit gewinne dadurch nichts? Entschuldigen Sie – die Menschen sind zur Genüge mit Süßigkeiten gefüttert worden; sie haben sich daran den Magen verdorben. Was not tut, sind bittere Medizin, unangenehme Wahrheiten. Denken Sie nun aber nicht, der Verfasser dieses Buches habe je den stolzen Traum gehegt, er werde die Menschen von ihren Lastern heilen. Gott behüte ihn vor solcher Verblendung! Es hat ihm einfach Spaß gemacht, seinen Zeitgenossen so darzustellen, wie er ihn sieht und wie er ihm, zu seinem und Ihrem Unglück, nur allzuoft begegnet ist. Es genügt, daß die Krankheit gezeigt ist. Wie sie geheilt werden muß – das weiß Gott allein!¹⁴⁴

140 Joyces Bruder Stanislaus bemerkte am 10. 10. 1905 mit einiger Verspätung: «Mir scheint, Dein Buch ›*Dubliners*‹ gewinnt allmählich fast das gleiche Gewicht wie Dein Roman.» (B I, 237.)

141 Joyce an seinen Bruder Stanislaus, 28. 2. 1905 (B I, 187).

142 An denselben, 18. [9.] 1905 (B I, 224f.); vgl. schon den kritischen Brief vom 2. oder 3. 5. 1905 über Turgenews *König Lear der Steppe* (B I, 195).

143 An denselben, [etwa 24. 9. 1905] (B I, 231).

144 Michail Lermontow: *Ein Held unserer Zeit*. Übs. v. Günther Stein, in: ders.:

Ja, das Vorwort des Ich-Erzählers zu dem von ihm herausgegebenen Tagebuch des Helden endet:

Vielleicht wollen einige Leser meine Meinung über Pečorins Charakter erfahren. Meine Antwort ist der Titel dieses Buches. «Aber das ist doch boshafte Ironie!» werden sie sagen. – Ich weiß es nicht.¹⁴⁵

Auch formal mußte Lermontovs *Held unserer Zeit* für Joyce allerdings von einigem Interesse sein. Denn dieser Roman besteht aus drei deutlich voneinander abgesetzten Teilen, in denen der ›Held‹ Pečorin aus ganz unterschiedlichen Perspektiven geschildert wird, wobei der letzte, umfangreichste Teil aus dessen Tagebuchaufzeichnungen besteht – so auch (obgleich viel knapper) der Schlußteil des *Portrait of the Artist as a Young Man* (P 219–224/527–532).

Doch ehe er diesen Neubeginn wagte, mußte sich Joyce zunehmend das Scheitern seiner oberflächlich verkappten Autobiographie eingestehen, denn: «Nach dem Juni 1905 schrieb Joyce höchstwahrscheinlich kein Wort mehr an *Stephen Hero*.»¹⁴⁶ Von dieser Stagnation zeugen seine brieflichen Äußerungen aus dem Jahr 1906 gegenüber dem Verleger Grant Richards, der gern seinen autobiographischen Roman veröffentlichen und die *Dubliners* erst später folgen lassen wollte¹⁴⁷:

Ich habe fast tausend Seiten eines Romans geschrieben, aber ich habe wenig Zeit und Muße und kaum Aussicht daran weiter zu arbeiten.
(20. 2. – B I, 259f.)

[...] hoffe ich Zeit zu haben, innerhalb eines Jahres oder höchstensfalls in anderthalb Jahren meinen Roman in Rom zu Ende zu bringen.
(10. 6. – B I, 278.)

Ich bin nicht in der richtigen Verfassung, um ihn zu beenden.
(13. 10. – B I, 338.)

Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Roland Opitz. Bd. 2: *Prosa und Dramatik*. Berlin: Rütten & Loening 1987, S. 253–428, hier S. 256.

145 Ebd. S. 312 (Übs. leicht modifiziert).

146 Melchior, «*Stephen Hero*»: *Textentstehung und Text*, S. 9.

147 So Ellmann (*James Joyce*, S. 354 u. 1131 Anm. 42) mit Bezug auf Richards' Brief von Ende September 1906.

Und Anfang 1907 gegenüber seinem Bruder Stanislaus:

Neulich habe ich über meinen Roman nachgedacht. Wie lange sitze ich jetzt schon daran? Hat es irgendeinen Sinn, weiterzuschreiben? (10.1. – B I, 377.)

Und doch habe ich gewisse Ideen, die ich gern in eine Form bringen würde: nicht als Doktrin, sondern in Fortführung jener Selbstdarstellung, mit der ich, wie ich jetzt sehe, in *Chamber Music* begann. ([1. 3.?] – B I, 394.)¹⁴⁸

Im September 1907 wagte Joyce dann einen radikalen Neuanfang im Sinne jenes Memorandums vom 7. Januar 1904, dessen Titel *A Portrait of the Artist* jetzt durch den Zusatz *as a Young Man* von vornherein enger fokussiert wurde. Drohte der *Stephen Hero* aus dem Bestreben, «alles» aufzuführen und dabei «auch ohne genaue Jahresangabe die Jahresabläufe eindeutig zu verfolgen»,¹⁴⁹ ins Uferlose zu wachsen, so strebte Joyce nun im *Portrait* nach der dichten Knappheit der *Dubliners*¹⁵⁰:

[...] he turned the narrative *Stephen Hero* cast as a chronicle in sequential time – and thus, by definition, non-fictional – into a thematically self-referential and structurally carefully mid-centred and mid-mirrored autonomous narrative construct – a generically fully-fledged fiction.¹⁵¹

Auch darin läßt sich eine Parallele zu Goethes Umarbeitung der *Theatralischen Sendung* erkennen. Wurde doch auch den *Lehrjahren* attestiert: «Der Roman sucht solche Augenblicke der Verdichtung, symbolische Augenblicke. Sie gehorchen dem Gestaltungsprinzip des prägnanten Moments»,¹⁵² wie Goethe selbst ja im Rückblick betont hatte, «daß der ganze Roman durchaus *symbolisch* sei». ¹⁵³ Doch wie bei Goethe so wurde auch von Joyces

148 «Im Kern nimmt dieses (nicht ganz konsequent) auf einen Tag/Nacht- und Jahreszyklus projizierte Geschehen den später im *Portrait of the Artist as a Young Man* aus ironischer Distanz geschilderten Entwicklungsprozess des jungen Künstlers vorweg.» (Wilhelm Füger: Art. «James Joyce: Das lyrische Werk», in: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, Bd. 8, S. 471–473, hier S. 472.)

149 Melchior, «*Stephen Hero*»: *Textentstehung und Text*, S. 62.

150 Eine erste Analyse der Kürzungen gibt Thomas E. Connolly in: «*Stephen Hero Revisited*», in: *James Joyce Review* 3 (1959), S. 40–46, bes. S. 40–43.

151 Gabler, «He chronicled with patience», Ms. S. 7; vgl. ebd. S. 9.

152 So Schings in seiner «Einführung» zu den *Lehrjahren* (MA 5, S. 632).

153 Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, S. 38 (22.1.1821).

Kritikern nach der Veröffentlichung des Fragments (1944) die Gegenrechnung zu diesem Stilwandel aufgemacht. So schrieb Francis Harvey:

Stephen Hero may be an artistically inferior work [...] but, surprisingly, one of the first things that struck me on a rereading was the fact that it did not seem *dated* – which, curiously enough, was the predominant impression left on me by a rereading of the *Portrait*. [...]

Stephen Hero makes a much more immediate impact on the reader; it is, of course, far less contrived stylistically [...]; it is full of long passages of excellent dialogue which do not appear in the *Portrait*; it has a natural human warmth and spontaneity conspicuously absent from the studied self-conscious posturing – literary and personal – of the other book [...]. The *Portrait* is a book vitiated by style.¹⁵⁴

Dagegen Joseph Prescott:

The change from *Stephen Hero* to the *Portrait* mirrors the progression from the novel of the overt and partisan manager to that of the invisible and impersonal director.¹⁵⁵

Ähnelte die Position des Erzählers von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (im Unterschied zur *Theatralischen Sendung*) der eines Rhapsoden, gemäß der Schillerschen Charakterisierung: «Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk»,¹⁵⁶ so folgt nunmehr der Erzähler des *Portrait* Stephens hier formulierter Maxime: «Der Künstler, wie der Gott der Schöpfung, bleibt in oder hinter oder jenseits oder über dem Werk seiner Hände, unsichtbar, aus der Existenz hinaussublimiert, gleichgültig, und manikürt sich die Fingernägel.»¹⁵⁷ Und wie schon beim Erzähler der

154 Francis Harvey: «*Stephen Hero* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*: the Intervention of Style in a Work of the Creative Imagination», in: *A Bash In The Tunnel. James Joyce by the Irish*. Ed. by John Ryan. Brighton: Clifton 1970, S. 203–207, hier S. 203–205.

155 Joseph Prescott: *Exploring James Joyce*. With a preface by Harry T. Moore. Carbondale: Southern Illinois University Press 1964, S. 22.

156 S.o. S. 23. Vgl. die Kapitelüberschrift «Wilhelm Meisters Lehrjahre» – das «subjective Epos» zwischen Homer und Joyce», in: Mathias Mayer: *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im «Wilhelm Meister»*. Heidelberg: Winter 1989 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 93), S. 116.

157 «The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.» (P 189 / 490.) In diesem Sinne hatte schon Flaubert am 18. 3. 1857 an

Lehrjahre beschrieben, «löst [er] sich von der natürlichen Zeitordnung und stellt souverän eine eigene, zeitlich indifferente Ordnung der Vorgänge her»,¹⁵⁸ um unter «Vernachlässigung des zeitlichen Kontinuums»¹⁵⁹ «die Art Leben oder Kunst [zu] entdecken, durch die [s]ein Geist sich in unumschränkter Freiheit ausdrücken könnte».¹⁶⁰ Ist doch «Kunst» (mit Stephens Worten) «das dem Menschen eigene Arrangement sensibler oder intelligibler Materie, auf einen ästhetischen Zweck hin ausgerichtet».¹⁶¹

Vom *Portrait* wie von den *Lehrjahren* kann – anders als von ihren aufgegebenen Vorgängern – gesagt werden, daß sie «Augenblicke der Verdichtung, symbolische Augenblicke»¹⁶² suchen. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der Namengebung ihrer Helden. Aristoteles' *Poetik* zufolge macht es die Dichtung zu etwas Philosophischerem als die Geschichtsschreibung, daß sie auch dadurch «auf das Allgemeine [...] abzielt, indem sie Namen beilegt».¹⁶³ In der *Theatralischen Sendung* wird diese Problematik thema-

Mademoiselle Leroyer de Chantepie mit Blick auf *Madame Bovary* geschrieben: «Der Künstler muß in seinem Werk wie Gott in der Schöpfung sein, unsichtbar und allmächtig; man soll ihn überall spüren, ihn aber nirgends sehen.» (Gustave Flaubert: *Briefe*. Hrsg. u. übers. v. Helmut Scheffel. Zürich: Diogenes 1977 [= Diogenes Taschenbuch 143], S. 366.)

158 Rasch, «Die klassische Erzählkunst Goethes», S. 93.

159 Ebd. – Dafür nur ein Beispiel aus den «Anmerkungen» zu Joyces *Portrait*: «Ein flüchtiges Lesen der Seiten 256–277 [P 6–23] könnte zu der Annahme führen, daß die gesamte Handlung in Clongowes, vor der Szene des Weihnachtssessens in Bray, innerhalb von etwa vierundzwanzig Stunden stattfindet [...], in Stephens erstem Jahr in der Schule (1888, nach Joyce gerechnet). [...] Doch [...] Parnells Tod, der Teil von Stephens Vision oder Traum in der Krankenstation ist (277 [P 23]), ereignete sich erst am 6. Oktober 1891.» (*Materialien zu James Joyces «Ein Porträt des Künstlers als junger Mann»*, S. 305–363, hier S. 313.)

160 «To discover the mode of life or of art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom» (P 217/525).

161 «Art, said Stephen, is the human disposition of sensible or intelligible matter for an esthetic end.» (P 182/481.)

162 Schings, «Einführung» (MA 2.2, S. 632); so spricht auch Voßkamp von der «Symbolstruktur der *Lehrjahre*» (Art. «Wilhelm Meisters theatralische Sendung», S. 112).

163 «τὰ καθόλου [...] οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη» (Aristoteles: *De Arte Poetica Liber*. Rec. Rvdolfvs Kassel. Oxonii: Oxford University Press 1965, corr. repr. 1968, 1451 b 5–10). Allerdings ist es grammatisch nicht ausgeschlossen, das Particium coniunctum ὀνόματα ἐπιτιθεμένη statt modal auch konzessiv («obwohl sie Namen gibt») oder temporal («und gibt dann Namen bei») zu verstehen. Vgl. Verf.: *Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings «Nathan der Weise»*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978 (= Palaestra, Bd. 270), S. 63–82, sowie Verf.: «Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen, exemplifiziert an Heißenbüttels Namensspektrum», in: *Namen*

tisiert, indem von Herrn *Melina* alias *Pfefferkuchen* gesagt wird: «Sein Wesen war so gemein wie sein Name». Als ihn Wilhelm fragt: «Wie sind Sie zu dem ganz fremden Namen gekommen?», erwidert dieser:

Er ist so gar entfernt nicht von dem vorigen [...]. Namen haben einen großen Einfluß auf die Vorstellung der Menschen. Der meinige gab zu Spötereien Anlaß, und er war mir selbst zuwider. Weil man auch an verschiedenen Orten Honigkuchen statt Pfefferkuchen sagt, so übersetzte ich ihn Melina, so bald ich Gelegenheit hatte, an einem fremden Orte zum ersten male aufzutreten. – Ich zweifle, ob jemand die Etymologie herausfinden werde, versetzte Wilhelm. (TS II 7, S. 109.)

In diesem Sinne sagt Wilhelm bei sich selbst:

Es kommt mir immer wunderbar vor, [...] wenn ich meinen Namen angeben und mich *Meister* nennen soll, ich täte wahrlich besser mich *Geselle* zu heißen, denn ich fürchte immer ich werde in dem Gesellenstande stecken bleiben. (TS III 3, S. 135 – Kursivierung von mir.)

In den *Lehrjahren* bleibt dieser antithetische Namenbezug Wilhelms zunächst verdeckt, wenn dieser von sich sagt: «Die Ahnung meines schülerhaften Wesens, werte Freundin, [...] ist mir öfters lästig» (L IV 16, S. 621), bis er seinem Jugendfreund Wilhelm schreibt: «Wegen der herrschenden Vorurteile will ich meinen Namen verändern, weil ich mich ohnehin schäme als Meister aufzutreten.» (L V 3, S. 660.) In diesem Sinne schreibt Goethe am 6. 12. 1794 selbstironisch an Schiller: «Endlich kommt das erste Buch von *Wilhelm Schüler*, der, ich weiß nicht wie, den Namen *Meister* erwischt hat.»¹⁶⁴

Während aber in der *Theatralischen Sendung* keinerlei Bezug auf die Namensvetternschaft von *Wilhelm* mit seinem späteren Idol *William Shakespeare* genommen wird, heißt es in den *Lehrjahren* über Wilhelm Meister:

in deutschen literarischen Texten des Mittelalters. Vorträge. Symposion Kiel, 9.–12. 9. 1987. Hrsg. v. Friedhelm Debus u. Horst Pütz. Neumünster: Karl Wachholtz 1989 (= Kieler Beiträge zur deutschen Sprachgeschichte, Bd. 12), S. 17–41, hier S. 17.

164 MA 8.1, S. 45 (Kursivierung von mir). Vgl. hierzu L[eonard] A[shley] Willoughby: «Namen und Namengeben bei Goethe». Übs. v. Willoughby unter Mitarb. v. Inge Huyssen-Mable, in: *Goethe und die Tradition*. Hrsg. v. Hans Reiss. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 259–281, bes. S. 272–276.

Sein Freund Shakespear, den er mit großer Freude auch als seinen Paten anerkannte, und sich nur um so lieber Wilhelm nennen ließ, hatte ihm einen Prinzen bekannt gemacht, der sich unter geringer, ja sogar schlechter Gesellschaft eine Zeitlang aufhält, und, ohngeachtet seiner edlen Natur, an der Roheit, Unschicklichkeit und Albernheit solcher ganz sinnlichen Burschen sich ergötzt. Höchst willkommen war ihm das Ideal, womit er seinen gegenwärtigen Zustand vergleichen konnte, und der Selbstbetrug, wozu er eine fast unüberwindliche Neigung spürte, ward ihm dadurch außerordentlich erleichtert. (L IV 2, S. 571.)

Wie hier Wilhelm Meisters Lebenssituation durch den Bezug zu seinem Namenspaten modelliert wird,¹⁶⁵ so auch die von Stephen Dedalus im *Portrait*. In dem erhaltenen Fragment von *Stephen Hero* findet sich dagegen keinerlei Anspielung auf die Vorbilder des Namens *Stephen Daedalus*, der Joyce immerhin so wichtig war, daß er ihn 1904/05 als Pseudonym für den Vorabdruck der ersten vier Stücke der *Dubliners* gebrauchte¹⁶⁶ und mit ihm 1904 auch Briefe an seine Freunde unterschrieb (B I, 120–125). Obwohl durch die Schreibweise *Dedalus* etwas modernisiert, demonstriert das *Portrait* durch das Motto aus Ovids *Metamorphosen* (P 3/253) wie durch die abschließende Anrufung: «Urvater, uralter Artifex, steh hinter mir, jetzt und immerdar»¹⁶⁷ – unter Aktualisierung seiner wörtlichen Bedeutung (griech. *daidalos* «kunistreich») – einen unmißverständlichen Bezug auf das Namensvorbild des mythischen *Daedalus*, der, wegen seines «Ariadnefadens» zur Rettung des Theseus oder der Verfertigung einer hölzernen Kuh zur Befriedigung der perversen Gelüste Pasiphaes von deren Gatten Minos eingesperrt, mit seinem Sohn Icarus mittels künstlicher Schwingen aus dem von ihm selbst konstruierten Labyrinth entflohen war.¹⁶⁸ Ja, gegen Ende des vorletzten Kapitels des *Portrait* wird er zunächst, wohl wegen der

165 Vgl. hierzu Peter Michelsen: «Wilhelm Meister liest Shakespeare», in: ders.: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 343–356; ferner Paulin, «Wilhelm Meister liest Shakespeare»; sowie Ralf Schnell: «Hamlet – Variationen eines Mythos», in: *Sinn und Form* 49 (1997), S. 266–278, u. R. Ellis Dye: «Wilhelm Meister and Hamlet, Identity and Difference», in: *Goethe Yearbook* 6 (1992), S. 67–85.

166 Vgl. Gablers «Introduction» zu *Dubliners*, S. xviif.

167 «Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.» (P 224/533).

168 Vgl. *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Bearb. u. hrsg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer [u. a.]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979, Bd. 1, Sp. 1360f. (Art. «Daidalos»).

Herkunft seines Vornamens von dem Namen des ersten christlichen Märtyrers *Stephanos*, von seinen Kameraden mit den griechischen Spottnamen «Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!» (P 147/436) genект.¹⁶⁹ Doch als er auch «Stephanos Dedalos!» gerufen wurde, «erschien ihm sein sonderbar-fremder Name als eine Prophezeiung»:

Jetzt, bei dem Namen des fabulösen Artifex, schien er das Brausen düsterer Wellen zu hören und eine geflügelte Gestalt über den Wellen fliegen und langsam die Luft erklimmen zu sehen. Was bedeutete das? War es eine wundersame Devise oben auf der Seite eines mittelalterlichen Buches mit Prophezeiungen und Symbolen, ein falkengleicher Mann, der sonnwärts flog übers Meer, eine Prophezeiung des Zieles, dem zu dienen er geboren war und dem er durch die Nebel der Kindheit und der Knabenzeit gefolgt war, ein Symbol des Künstlers, der in seiner Werkstatt von neuem aus dem trägen Stoff der Erde ein neues hoch sich aufschwingendes ungreifbares unvergängliches Wesen schmiedete?

[...]

Seine Seele war auferstanden aus dem Grab der Knabenzeit und schleuderte ihre Gräbtücher von sich. Ja! Ja! Ja! Schaffen würde er, stolz, aus der Freiheit und Macht seiner Seele heraus, wie der große Artifex dessen Namen er trug, ein Lebendiges, das hoch sich aufschwang und neu war und schön, ungreifbar, unvergänglich.¹⁷⁰

169 «Bous is Greek for ox; *bous stephaneforos* means the ox as garland-bearer for sacrifice. «Bous Stephanoumenos» is schoolboy Greek for the ox-soul or bull-soul of Stephen.» (Don [Creighton] Gifford: *Joyce Annotated. Notes for «Dubliners» and «A Portrait of the Artist as a Young Man»*. 2nd ed., revised and enlarged. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1982, S. 220.)

170 «Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing the air. What did it mean? Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawklike man flying sunward above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a now soaring impalpable imperishable being? [...] His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable.» (P 148f./437–439.)

III. *Stephen Hero*

Folgt man Goethes Symbolbegriff – «Es ist die Sache, ohne die Sache zu seyn, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch»¹⁷¹ –, so kann man Joyces Namegebrauch seit dem *Portrait* mit Fug und Recht *symbolisch* nennen. Ist doch Stephen (wie er hier im *Portrait* nach seinem mythischen Vorbild Daedalus bzw. dessen Sohn Icarus modelliert ist) dann im *Ulysses* eine Verkörperung des Telemach, ohne Telemach zu sein, und doch Telemach – oder Leopold Bloom (ahnungslos!) Odysseus, ohne Odysseus zu sein, und doch Odysseus – «ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit seinem Vorbild identisch». Und dies gilt erst recht von den überbordenden Namenspielen in *Finnegans Wake*.¹⁷²

171 Goethe: *Bildende Kunst*. VI. [«Nachtrag zu »Philostrats Gemälde«] (FA I 20, S. 536–540, hier S. 540).

172 Vgl. die Analyse einiger Namenspiele in: Verf., *Poetische Namengebung*, S. 180–184. Vgl. Adaline Glasheen: *Third Census of »Finnegans Wake.« An Index of the Characters and Their Roles. Revised and Expanded from the Second Census*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1977.

IV.

Jean Santeuil: Von der verschachtelten Er-Erzählung zum alles-integrierenden Ich-Roman

Wie Joyces *Stephen Hero* als «abandoned novel» so ist auch Prousts ein Jahrzehnt zuvor entstandener *Jean Santeuil* in der Forschung nahezu einhellig als «roman abandonné»¹⁷³ charakterisiert worden – mit Ausnahme des Herausgebers der kritischen Ausgabe, Pierre Clarac, der betont:

Il n'y a pas à se demander pourquoi il a abandonné *Jean Santeuil*.

Il ne l'a pas abandonné. Tous les thèmes qu'il portait en lui et autour desquels s'organisera son œuvre maîtresse y sont déjà posés, moins objectivement qu'ils ne le seront dans la *Recherche*, plus étroitement rattachés au détail et aux hasards de sa propre vie.¹⁷⁴

Dem hat der Herausgeber der kritischen Neuausgabe der *Recherche*,¹⁷⁵ Jean-Yves Tadié, mit dem einleuchtenden Argument widersprochen:

Wir können P. Claracs Behauptung nicht folgen, daß Proust «*Jean Santeuil* nie aufgegeben hat», weil die *Suche* «die romaneske Verwertung der noch ganz persönlichen Skizze ist, die Proust um sein fünfundzwanzigstes Lebensjahr herum entworfen hat, um seine

173 So z. B. Philip Kolb: «Historique du premier roman de Proust», in: *Saggi e ricerche de letteratura francese* N.S. 5 (1963), S. 215–277, hier S. 222; entsprechend Mireille Marc-Lipiansky: *La Naissance du Monde Proustien dans Jean Santeuil*. Paris: Librairie Nizet 1974, S. 13 u. 212, und Dirk Van Hulle: *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2004, S. 51.

174 Marcel Proust: *Jean Santeuil, précédé de Les Plaisirs et les jours*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard 1976 [1971] (= Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 228), S. 983; dt. Übers.: *Jean Santeuil*. 2 Bde. Übers. v. Eva Rechel-Mertens, rev. u. erg. v. Lucius Keller, hrsg. v. Mariolina Bongiovanni Bertini. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992 (= Frankfurter Ausgabe, Werke III, Bd. 1–2) – künftig zit. mit der Sigle JS und Band- u. Seitenzahlen der frz. u. der dt. Ausgabe.

175 Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*. Vol. 1–4. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration d'Yves Baudelle [et al.]. Paris: Gallimard 1987–1989 (= Bibliothèque de la Pléiade 100–102 u. 356); dt. Übers.: Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 1–7. Übers. v. Eva Rechel-Mertens, rev. v. Lucius Keller u. Sibylla Laemmel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994–2002 (= Frankfurter Ausgabe, Werke II, Bd. 1–5) – frz. Ausgabe, künftig zit. mit der Sigle R und Band- u. Seitenzahl, dt. Ausgabe, mit Bandtitel u. Seitenzahl.

Kräfte zu erproben». Tatsächlich hat Proust acht Jahre lang – bis 1908 – jede Romanschöpfung unzweifelhaft aufgegeben.¹⁷⁶

Was beide hochverdiente Proust-Forscher und -Editoren so offenkundig aneinander vorbeireden lässt, ist die Gegenwärtigkeit, die sich im Deutschen mit der Bezeichnung «aufgegebene Werke» fassen lässt: daß ein Werk «unzweifelhaft abgebrochen» ist und doch «künftig zu realisieren» bleibt. Beides trifft – wie schon bei *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* und *Stephen Hero* – genau den Fragmentcharakter von Prousts erstem Romanversuch.

Dabei liegt der Bezug des *Jean Santeuil* zu Goethes *Wilhelm Meister* auf der Hand. Denn nicht nur gehörte dieser zu Prousts «frühesten Lektüren», sondern «als er später, zwischen 1895 und 1899 an dem Projekt eines Bildungsromans (*Jean Santeuil*) arbeitete, war ihm [...] *Wilhelm Meister* ein wichtiges Vorbild»¹⁷⁷: «*Jean Santeuil* liest sich wie ein autobiographischer Roman, was bei vielen Erstlingsromanen der Fall ist, und zugleich wie ein «Bildungsroman» nach der Art von Goethe (den Proust zur selben Zeit las)»;¹⁷⁸ ja noch spezifischer hat Voßkamp bei diesem «Präludium zur späteren *Recherche*» eine «Parallelität zu Goethes frühem Roman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*» konstatiert.¹⁷⁹

Als Proust 1896 nach einem ersten Schreibjahr an der formalen Neuorientierung seines Romanprojekts laborierte, berichtete er seiner Mutter von der Bestellung des Goethe-Schiller-Briefwechsels,¹⁸⁰ in dem ja die Diskussion der gerade entstehenden *Lehrjahre* eine zentrale Rolle spielt; und seine Mutter beantwortete dies mit der liebevollen Frage (wie sie ähnlich seit jeher auch an *Jean Santeuil* und die *Recherche* gerichtet wird):

176 Jean-Yves Tadié: *Marcel Proust*. Übs. v. Henriette Beese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 160f..

177 Luzius Keller: Art. «Goethe, Johann Wolfgang», in: *Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*. Hrsg. v. L. Keller, aus dem Frz. v. L. Keller u. Melanie Walz. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009, S. 359–361, hier S. 359f. – «[...] working in the tradition of the «bildungsroman»», heißt es auch in Germaine Brée: «Jean Santeuil: An Appraisal» (in: *L'Esprit Créateur* 5 [1965], S. 14–25, hier S. 16).

178 Tadié, *Marcel Proust*, S. 161f.

179 Voßkamp, «Auf der Suche nach der Identität», S. 28.

180 Marcel Proust: *Briefwechsel mit der Mutter*. Ausgewählt u. übs. v. Helga Rieger, mit einem Nachw. u. Anmerkungen v. Philip Kolb. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970 (= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 239), S. 34 ([16. ? 9. 1896]).

Ich habe zu Büchern meines armen Verbannten gegriffen und *Wilhelm Meister* angefangen, und nun bitte ich Dich, mir zu sagen, ob die Gedanken Wilhelm Meisters diejenigen Goethes wiedergeben sollen.¹⁸¹

In Prousts nicht datierten Aufzeichnungen über Goethe überraschen die detaillierten Bezüge zum *Wilhelm Meister* und den *Wahlverwandschaften*.¹⁸² Ja, später in *Le Côté de Guermantes* wird der Erzähler von seiner Zufriedenheit berichten, «im Bühnenbild umherzuspazieren, im Rahmen dessen, was früher meine Liebe zur Natur langweilig und künstlich gefunden hätte, dessen Darstellung durch Goethe im *Wilhelm Meister* mir jedoch eine gewisse Schönheit offenbart hatte».¹⁸³ Und dies ist nur die knappe Zusammenfassung einer längeren Passage in den Druckfahnen, in der es hieß:

La lecture de *Wilhelm Meister* m'avait, d'une autre façon rendu poétique tout ce qui touche à la vie théâtrale, à l'existence des acteurs. Ce milieu où je me trouve, me disais-je, c'est celui où Goethe a vécu tant d'années, qui l'intéressa tant qu'il lui fit la plus grande part dans une œuvre destinée pourtant à représenter toute la vie humaine. Ces décors, qui le soir dans ma chambre, à la lampe, me plaisaient tant dans *Les Années d'apprentissage* et que, pour les avoir vus, impalpables et colorés, dans mon imagination, je désirais tant revoir, tangibles et réels, dans un théâtre pour voir ce que Goethe avait aimé, les voici. Voici ce qu'il étudia pendant vingt ans, j'y trouverai sans doute du plaisir si j'y peux souvent revenir.¹⁸⁴

181 Ebd. S. 40 ([20.10.1896]).

182 «[Sur Goethe]», in: Marcel Proust: *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard 2009 [1971] (= Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 229), S. 647–650; dt. Übs.: «Goethe». Übs. v. Luzius Keller, in: Marcel Proust: *Essays, Chroniken und andere Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992 (= Frankfurter Ausgabe, Werke I, Bd. 3), S. 483–486. Vgl. hierzu als Zitatsammlung Ilse Walther-Dulk: *Über Proust und Goethe. Auf der Suche nach einer Wahlverwandschaft*. Weimar: VDG 2000, S. 7–50.

183 «[...] j'étais heureux d'être là, de cheminer parmi les décors, tout ce cadre qu'autrefois mon amour de la nature m'eût fait trouver ennuyeux et factice, mais auquel sa peinture par Goethe dans *Wilhelm Meister* avait donné pour moi une certaine beauté» (R II, 475/*Guermantes* 245).

184 «Esquisse XVII» (R II, 1155). Hierzu heißt es in den «Notes et variantes des Esquisses»: «Dans *Jean Santeuil*, le héros visite les coulisses d'un théâtre au moment du procès Zola. Manifestement, Proust se souvient ici de cet épisode (voir *Jean Santeuil* [...], p. 644–648 [dt. Übs.: S. 708–715]).» (R II, 1913.)

Dagegen scheint kaum eine Brücke zwischen *Jean Santeuil* und *Stephen Hero* denkbar. Denn nicht nur bekannten Joyce und Proust einander, nie eine Zeile des anderen gelesen zu haben,¹⁸⁵ sondern von der einzigen Begegnung im Hotel Majestic nach der Premiere von Stravinskys *Renard* am 19. 5. 1922, gemeinsam mit Picasso und Diaghilev, berichten zwar die einen Zeugen, beide hätten sich nur über ihre Kopf- und Magenschmerzen oder über ihre Vorliebe für Trüffel ausgetauscht, andere berichten, der Dialog habe nur in wechselseitigen «Nein» bestanden,¹⁸⁶ aber sie alle stimmen darin überein, zwischen ihnen habe eine völlige Beziehungslosigkeit bestanden.¹⁸⁷

Allerdings soll Joyce ein halbes Jahr später an Prousts Beerdigung teilgenommen haben.¹⁸⁸ Ja, daß er sich darüber hinaus in jener schöpferischen Pause zwischen der Drucklegung des *Ulysses* und der Konzeption von *Finnegans Wake* näher mit Proust beschäftigt hat, zeigt die parodistische Bemerkung von Ende Oktober 1922: er habe «die ersten beiden von Mr. Schiff empfohlenen Bände von *A la Recherche des Ombrelles Perdues par Plusieurs Jeunes Filles en Fleurs du Côté de chez Swann et Gomorrhée et Co.* par Marcelle Procyce et James Joust» gelesen,¹⁸⁹ wie sich auch in den frühesten Notizbüchern zu *Finnegans Wake* Eintragungen zu Proust finden.¹⁹⁰ Gesprächsweise bezeichnete er sogar wiederholt Proust als «the most important French author of our day»:

his innovations were necessary to express modern life as he saw it. As life changes, the style to express it must change also. [...] A living style should be like a river which takes the colour and texture of the different regions through which it flows. The so-called classical style has a fixed rhythm and a fixed mood which make it to my mind an almost mechanical device. Proust's style conveys that almost imperceptible but relentless erosion of time which, as I say, is the motive of his work.¹⁹¹

185 Vgl. Ellmann, *James Joyce*, S. 754. Zwei Jahre später erklärte Joyce: «Man hat mir erzählt, daß ein einziger Satz von Proust eine ganze Zeitschrift füllt. Nicht daß ich auch nur eine einzige Zeile von ihm gelesen hätte, die der Rede wert wäre. Meine Augen lassen mich überhaupt nicht ein Werk anderer Leute lesen» (ebd. S. 825).

186 Vgl. Elisabeth Ladenson: «A Talk Consisting Solely of the Word «No»: Joyce Meets Proust.» In: *James Joyce Quarterly* 31.3 (1994), S. 147–158.

187 Vgl. Ellmann, *James Joyce*, S. 754 (die falsche Jahreszahl 1921 ist korrigiert in Richard Ellmann: *James Joyce*. New and Revised Edition. New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press 1982, S. 508).

188 Vgl. ebd. S. 756.

189 Zit. in ebd. S. 755.

190 Vgl. Van Hulle, *Textual Awareness*, S. 77.

191 Arthur Power: *Conversations with James Joyce*. Ed. by Clive Hart. London: Millington 1974, S. 78f.

All diese Zeugnisse gegeneinander abgewogen, darf wohl resümiert werden, «that Joyce's relation to Proust was one of uncomfortable identification and rivalry».¹⁹²

Wie Prousts Erstling *Les Plaisirs et les jours* von Joyce besonders geschätzt wurde,¹⁹³ so bestehen auch aufschlußreiche Parallelen zwischen ihrer beider aufgegebenen Romanversuchen. Denn wie *Stephen Hero* das «missing link» zwischen *Chamber Music* und *Dubliners* einerseits und Joyces reifem Œuvre darstellt, so auch *Jean Santeuil* (gemeinsam mit den folgenden Essayentwürfen *Contre Sainte-Beuve*) die Brücke zwischen *Les Plaisirs et les jours*¹⁹⁴ (1896) und *À la recherche du temps perdu* (1913–1927). Verstreut in einzelne Erzählungen fanden sich in *Les Plaisirs et les jours* schon zentrale Motive der späteren *Recherche*: die kindliche Sehnsucht nach dem mütterlichen Gute-Nacht-Kuß (PJ 86/118), die Willensschwäche der Hauptfigur (PJ 29 u. 89/40 u. 123), die Sommerfrische an der Atlantikküste,¹⁹⁵ der kritische, wenn nicht gar satirische Blick auf die mondäne Welt,¹⁹⁶ ja selbst schon der «Zauber einer vergleichbaren Minute, der sanft aus der Tiefe der Vergangenheit aufstieg».¹⁹⁷ All dies sollte nun in eine verkleidete Autobiographie¹⁹⁸ integriert werden. Doch Prousts erster Romanversuch war von vornherein komplexer angelegt als der Joyces:

192 Ladenson, «A Talk Consisting Solely of the Word «No»», S.157.

193 So äußerte Joyce gesprächsweise über Prousts *Les Plaisirs et les jours*: «If he had continued in that early style, in my opinion he would have written the best novels of our generation. But instead he launched into *À la recherche du temps perdu*, which suffers from over-elaboration.» (Power, *Conversations with James Joyce*, S.78.) – Und dies sagte Joyce ausgerechnet an der Schwelle zu *Finnegans Wake*...

194 Marcel Proust: *Les Plaisirs et les jours*, in: Proust, *Jean Santeuil, précédé de Les Plaisirs et les jours*, S.1–165; dt. Übers.: *Freuden und Tage und andere Erzählungen und Skizzen aus den Jahren 1892–1896*. Übers. v. Luzius Keller u. Elisabeth Borchers. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (= Frankfurter Ausgabe, Werke I, Bd. 1), S.5–227 – künftig zit. mit der Sigle *PJ* und den Seitenzahlen der frz. u. dt. Ausgabe.

195 *Mélancolique villégiature de Mme de Breyves*. V (PJ 76–79/106–110).

196 Bes. *Violante ou la mondanité* (PJ 29–37/40–52), *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet* (PJ 57–65/80–91), *Un dîner en ville* (PJ 97–103/133–142), auch *La Confession d'une jeune fille*. III (PJ 90–92/124–127).

197 «[...] ce fut le baiser même des Oublis qui, évoqué par l'attrait d'une minute pareille, glissa doucement du fond du passé» (PJ 94/130).

198 Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (= edition suhrkamp 1896), T. 1: «Der Pakt» (S.11–51), bes. das Kapitel «Der autobiographische Roman» (S.45–48).

When Proust started to write *Jean Santeuil*, he seems already to have had in mind more than a novel of inner individual development, a transposed autobiography. He wanted to recreate in its totality the experience he had lived not only in relation to his immediate environment – the natural world, and society – but also within the total movement of social history in that particular period of time.¹⁹⁹

Dementsprechend findet sich im *Jean Santeuil* die Erzählerreflexion:

Das Kapitel, das wir hier zu schreiben gedenken, wäre wohl nicht weniger in einer psychologischen Studie über die verschiedenen Spielarten des Ehrgeizes, in einem historischen Essay über die Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts wie in der bescheideneren Geschichte Jean Santeuils am Platze.²⁰⁰

So auch in dem Kapitel *Évolution des idées bourgeoises*: «daß dieses Kapitel, das vielleicht als ein Romankapitel betrachtet langweilig wirkt, in Wahrheit so belehrend war wie ein Abschnitt aus der Weltgeschichte».²⁰¹

Freilich: «The chief technical problem then became the position of the narrator or protagonist. For Joyce, the problem was not as pressing as it was for Proust.»²⁰² Nach dem gemeinsam mit drei früheren Mitschülern unternommenen Versuch eines polyperspektivischen Briefromans²⁰³ hatte Proust in *Les Plaisirs et les jours* bereits verschiedene Erzählperspektiven

199 Brée, «Jean Santeuil», S. 24. «[...] Proust ne nous laisse jamais longtemps ignorer que *Jean Santeuil* est aussi l'histoire d'une génération» (Serge Gaubert: *Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de «Jean Santeuil» à «La Recherche»*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1980, S. 39).

200 «Le chapitre que nous allons écrire ne serait peut-être pas moins à sa place dans une étude psychologique sur les différentes variétés de l'ambitieux, dans une étude historique sur la société à la fin du XIX^e siècle que dans l'histoire plus modeste de Jean Santeuil.» (JS 426/373).

201 «[...] vous songerez que ce chapitre, peut-être ennuyeux comme chapitre de roman, était instructif comme chapitre d'histoire.» (JS 874/1063.)

202 Richard G. Stern: «Proust and Joyce Underway: Jean Santeuil and Stephen Hero», in: *The Kenyon Review* 18 (1956), S. 486–496, hier S. 490. Vgl. bes. Kapitel 1 «Problèmes du narrateur» in: Jean-Yves Tadié: *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans «A la Recherche du temps perdu»*. Paris: Gallimard 1971, S. 17–33.

203 Marcel Proust: *Pauline retrouvée*, in: *Le Monde*, 26.7.1985; dt. Übs.: «Fragmente eines Briefromans» (PJ [dt. Übs.] 264–274).

erprobt: zumeist die Er-Erzählsituation, wobei sich allerdings in *Mélanco-lique villégiature de Mme de Breyves*. V (PJ 76–79/106–110) der allwissende Er-Erzähler in einen in die Handlung involvierten Ich-Erzähler verwandelt; andererseits reiht sich *La Confession d'une jeune fille* (PJ 85–96/117–132) schon dank des Titels in die Tradition der *Confessiones* von Augustinus und Rousseau ein und wird dementsprechend in der 1. Person erzählt. Dagegen hat Proust mit dem *Jean Santeuil* «déjà l'intention d'écrire une œuvre qui soit à la fois l'histoire d'un individu, d'une société et d'une époque».²⁰⁴

Wenn später die *Recherche* als Ich-Roman konzipiert ist, so resultierte dies keineswegs «natürlich» aus ihrer Anlage als «verkappte Autobiographie».²⁰⁵ Vielmehr: «Le récit à la première personne est donc le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confiance directe, de la confession, de l'autobiographie.»²⁰⁶ Dies zeigt gerade der Vergleich mit dem vorausgegangenen *Jean Santeuil*, den Proust ohne irgendeine Vorplanung (er verfügte nicht einmal über geeignetes Schreibpapier!) im September/Oktober 1895 während eines Bretagne-Urlaubs mit Reynaldo Hahn begonnen hatte und den er hoffte, bis zum 1. Februar 1897 abschließen und dem Verleger Calmann-Lévy schicken zu können.²⁰⁷ Denn obwohl dieser Roman «sehr viel mehr von einer Autobiographie an sich hat als die *Recherche*»,²⁰⁸ wird er doch in der 3. Person erzählt. Ähnlich wie Goethe in der *Theatralischen Sendung* und dann Joyce in *Stephen Hero* berichtet Proust zunächst zwar verdichtet in Episoden, aber ganz linear chronologisch von Jeans Kindheit und Jugend. Doch während Joyce hinsichtlich der Form lediglich die Vorgabe einer Gesamtzahl von 63 Kapiteln machte,²⁰⁹ hatte Proust in formaler Hinsicht zunehmend das Bedürfnis, «to disguise the autobiographical elements»,²¹⁰ und stellte im März 1896 dem bisher fast kontinuier-

204 Marc-Lipiansky, *La Naissance du Monde Proustien dans Jean Santeuil*, S. 219.

205 Genette, *Die Erzählung*, S. 177.

206 Germaine Brée: *Du Temps perdu au Temps retrouvé. Introduction à l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres» 1950, S. 15.

207 Hierzu und zur Datierung der einzelnen Stücke vgl. Kolb, «Historique du premier roman de Proust»; daran anschließend George D[uncan] Painter: *Marcel Proust. Eine Biographie*. 2 Bde. Übs. v. Christian Enzensberger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 309–311.

208 Genette, *Die Erzählung*, S. 170. So schon André Maurois in seinem Vorwort zu Marcel Proust: *Jean Santeuil*, 3 Bde. Paris: Gallimard 1952, Bd. 1, S. 12.

209 S.o. Anm. 141.

210 Douglas W. Alden: «The Break with Realism», in: *Marcel Proust. A Critical*

lich Geschriebenen eine *Préface* (JS 183–191/9–21) voran, der zufolge ein Schriftsteller C. (in einer zweiten Version heißt er B. [JS 191–201/21–36]) der Verfasser von Jeans Lebensgeschichte ist. Dieser auktoriale Erzähler gibt sich sogleich als peripherer Ich-Erzähler zu erkennen, indem er bekennt, «daß alles, was er schrieb, im strengsten Sinn wahre Geschichten sind»: «er habe keine Erfindungsgabe und könne nur schreiben, was er selber erlebt habe». ²¹¹ Zugleich ist er aber nicht nur metonymisch, sondern auch metaphorisch mit dem Helden seines Romans verbunden, indem von Jean gesagt wird, daß er «einige Fehler C.s hatte, vielleicht aber mehr Vorzüge, besonders was die Empfindung und sogar was das Gemüt betrifft». ²¹² Der dies sagt, ist eine weitere narrative Instanz: ein «extradiegetische[r] Erzähler, der keinen Namen hat (aber eine erste Hypostase des Helden ist, und dem wir in Situationen begegnen, in die später Marcel geraten wird)» ²¹³ und der – als Transposition von Prousts Ferienaufenthalt mit Reynaldo Hahn – mit einem Freund an der bretonischen Küste dem Schriftsteller C. begegnet und von ihm Kapitel des gerade entstehenden Romans vorgelesen und kommentiert bekommt. Diesen Roman veröffentlicht er dann nach dessen Tod. Proust selbst wird in der *Recherche* dieses Erzählverfahren nicht ohne Selbstironie so vorstellen:

Romanschriftsteller stellen gern in einer Einleitung die Dinge so dar, als seien sie auf der Reise in irgendeinem Lande jemandem begegnet, der ihnen die Lebensgeschichte einer Person erzählte. Sie überlassen diesem Zufallsbekannten dann das Wort, und der Bericht, den er gibt, bildet den Roman. So wurde das Leben des Fabrice del Dongo Stendhal von einem Paduaner Domherrn erzählt. ²¹⁴

Panorama. Ed. by Larkin B. Price. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press 1973, S. 24–48, hier S. 27.

211 «[...] que les choses qu'il écrivait étaient des histoires rigoureusement vraies. Il s'en excusait en disant qu'il n'avait aucune invention et ne pouvait écrire que de ce qu'il avait personnellement senti» (JS 190/19).

212 «[...] ce Jean qui, avec quelques-uns des défauts de C., plus de qualités peut-être, surtout de sensibilité et même de cœur» (ebd.).

213 Genette, *Die Erzählung*, S. 170.

214 «Les romanciers prétendent souvent dans une introduction qu'en voyageant dans un pays ils ont rencontré quelqu'un qui leur a raconté la vie d'une personne. Ils laissent alors la parole à cet ami de rencontre et le récit qu'il leur fait c'est précisément leur roman. Ainsi la vie de Fabrice del Dongo fut racontée à Stendhal par un chanoine de Padoue.» (R IV, 131/*Die Flüchtige* 201, im Kommentar [ebd. S. 459] Hinweis auf das «Vorwort» zu *Jean Santeuil*.)

Als neuere Muster für eine solche Rahmenerzählung bot sich Benjamin Constants *Adolphe. Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu* (1816) an, ferner Eugène Fromentins *Dominique* (1862) und Pierre Lotis *Aziyadé* (1879), die aber allesamt Ich-Erzählungen zum Zentrum haben. Themenverwandter waren freilich in jüngerer Vergangenheit Anatole Frances *Le livre de mon ami* (1885) und Pierre Lotis *Le roman d'un enfant* (1890).²¹⁵

Genette hat jenes «Vorwort» zu *Jean Santeuil* als «préface auctoriale dénégative» folgendermaßen entanonymisiert: «Während eines Aufenthalts in Kerengrimen (oder in Beg-Meil) hat Proust die Bekanntschaft des Schriftstellers C. (oder B.) gemacht, der ihm das Manuskript des *Jean Santeuil* vermacht.»²¹⁶ Doch diese Gleichsetzung des anonymen jugendlichen Herausgebers mit Proust wird durch eine alles übergreifende «Vorbemerkung» Prousts desavouiert, die keiner der genannten Erzählinstanzen zugeschrieben werden kann und die bereits die Erzählerposition der *Recherche* antizipiert:

Darf ich dieses Buch einen Roman nennen? Es ist vielleicht weniger und doch weit mehr, die Essenz meines Lebens, unverfälscht eingefangen in jenen Stunden des Aufbrechens, in denen sie dem Innern entströmt. Dieses Buch ist nie geschaffen, es ist geerntet worden. [...] ²¹⁷

Wie hier die Verschachtelung der Erzählinstanzen beiseitegeschoben wird, so auch in jenen Partien, «wo das ›Ich‹ des Erzählers (aber welches Erzählers?) gleichsam aus Versehen an die Stelle des ›Er‹ des Helden trat».²¹⁸ Nicht von ungefähr sind dies vor allem relativ spät verfaßte Abschnitte, wie *À la montagne, souvenir de la mer, Souvenir de la manche au bord de la*

215 Vgl. Mariolina Bongiovanni Bertini: «Nachwort der Herausgeberin», in: JS [dt. Übs.], S. 1103–1121, hier S. 1108.

216 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Vorw. v. Harald Weinrich. Übs. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M., New York: Campus/Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme 1989, S. 268.

217 «Puis-je appeler ce livre un roman? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté.» (JS 181/7.) In ähnlicher Weise kann das zweieinhalb Jahre nach Abbruch des *Jean Santeuil*, im Juni 1902, verfaßte Kapitel *Bertrand de Réveillon* (JS 447–455/405–418) keiner der drei Erzählinstanzen zugeordnet werden.

218 Genette, *Die Erzählung*, S. 179. Vgl. Volker Rolloff: *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1984, S. 46f.

Baltique und *Souvenirs de la mer devant le Lac de Genève* (JS 386–402/315–337) oder *Tempête d’hiver*. – *Souvenirs de Bretagne* (JS 531–537/535–544), in denen Erfahrungen des Schriftstellers C. auf den Helden Jean projiziert werden: «Proust [genauer gesagt: C.] manoeuvres him like a puppet and more and more explicitly speaks in his own name, sentimentalizing, explaining, meditating, loading the novel with his own philosophical disquisitions, psychological insights and innermost feelings.»²¹⁹ Man wird dies nicht einfach, wie Genette, als eine «Art narrative Pathologie», bewirkt «durch hastige Überarbeitungen oder einen teilweise unvollendeten Zustand des Textes»,²²⁰ abtun können. Vielmehr: «Proust cannot decide which should be the centre of attention: the fictionalised story of Jean, or the barely-transposed experience and commentary of a more and more personalised narrator, who is really Proust himself.»²²¹

Wenn Proust sein Romanprojekt schließlich nach fünf Jahren aufgibt, so mag ein Grund dafür «der Ärger über die Hindernisse und Schikanen, die die Trennung der Instanzen der Konsistenz des Diskurses entgegengesetzt», gewesen sein – «denn nichts stört einen Erzähler, der so sehr darauf aus ist, seine ›Geschichte‹ durch eine Art fortlaufenden Kommentar zu rechtfertigen, mehr als dieser Zwang, ständig die ›Stimme‹ zu wechseln, muß er doch erst die Erfahrungen des Helden ›in der dritten Person‹ erzählen, um sie dann [...] im eigenen Namen zu kommentieren».²²² Doch das ist noch nicht alles. Denn indem sich der auktoriale Erzähler zunehmend auf Kosten seines Romanhelden profilierte,²²³ trat ein innerer Widerspruch in Jeans Charakter und seiner Entwicklung immer deutlicher zu Tage: Einerseits ist es – ähnlich wie in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*²²⁴ – die Mutter, der Jean die Liebe zur Poesie verdankt,²²⁵ obwohl sie einräumt: «auch wenn ich – Gott behüte! – die Absicht hätte, aus ihm einen Dichter zu machen, so

219 Brée, «Jean Santeuil», S. 18f.

220 Genette, *Die Erzählung*, S. 176.

221 B[rian] G. Rogers: *Proust's Narrative Techniques*. Genève: Droz 1965, S. 50.

222 Genette, *Die Erzählung*, S. 179. «Here, third-person narrative simply implies a continual struggle between hero and narrator, whereas in *A la Recherche* this is eliminated almost completely.» (Rogers, *Proust's Narrative Techniques*, S. 60.)

223 Vgl. ebd. S. 53: «One of the reasons for the narrator's inflated rôle in *Jean Santeuil* is, of course, Proust's desire to insert the mass of reflexions and generalisations which occurred to him on practically every topic.»

224 S. u. S. 85–87.

225 Vgl. JS 211 u. 273/51 u. 145.

glaube ich doch nicht, daß es mir gelingen würde». ²²⁶ Ja, später gibt dagegen ein Professor zu bedenken: «Wenn er Anlagen für die Literatur hat, muß er Jura studieren» (JS 272/145), und Jeans Vater erklärt: «Ich denke mir für ihn eine Tätigkeit im Auswärtigen Amt, aber dieser junge Mann will ja Gedichte schreiben, oder was weiß ich!» (JS 439/394.) Andererseits werden ihm vom Erzähler seit der Gymnasialzeit Eitelkeit, Trägheit und Willensschwäche zugeschrieben (JS 230–232/80–84). Wenn Jean also betont: «Was mir nottut, ist, mich zu konzentrieren, in die Tiefe vorzudringen, die Wahrheit zu suchen, meine ganze Seele auszudrücken, wie sie wirklich die Dinge sieht, nicht aber alle diese im Grunde ganz nebensächlichen Dinge», ²²⁷ so flankiert er diese hochgemute Ablehnung einer Diplomatenkarriere mit dem doppelten Geständnis: «Ich bin zu keiner großen Arbeitsleistung imstande», und: «ich lebe doch so gerne mit Mama zusammen, und das Leben ist so kurz» (JS 440 u. 441/395 u. 397). Ja, wenige Stunden vor seinem Duell, so berichtet der Erzähler, «hatte Jean Zeit, [...] jenes Gedicht zu schreiben, das sich seit einigen Jahren nach und nach in seinem Kopf vollendet hatte und von dem er gewünscht hätte, es würde nach seinem Tod publiziert, damit wenigstens etwas von jenem inneren Leben erhalten bliebe, das niemand gekannt hatte, und damit es bezeuge, daß, wenn er keine Werke als Schriftsteller oder Maler hinterlassen hatte, dies nicht mangels wahrhaft reicher Naturgaben geschehen sei, sondern wegen der Fesseln, die Trägheit, mondänes Leben, Krankheit und Vergnügung seiner Entwicklung auferlegt hatten». Doch: «Er hatte während dieser Tage kein Buch aufgeschlagen, und wenn er sich nicht mit Dingen beschäftigen konnte, die sein Duell betrafen [...], gab er sich wenigstens dieser äußerlichen Aktivität hin, indem er Besuche machte, außer Haus dinierte oder ins Theater ging.» ²²⁸ Entweder Jeans Lebensgeschichte eignet sich also defini-

226 «D'ailleurs, eussé-je l'intention – que Dieu me garde! – d'en faire un poète, je crois que je ne réussirais pas.» (JS 214/56.)

227 «Ce dont j'ai besoin, c'est de me concentrer, de m'approfondir, de chercher la vérité, d'exprimer toute mon âme, ce qui est vrai, pas toutes ces choses en somme très futiles.» (JS 440/396.)

228 «Jean avait le temps [...] surtout écrire enfin cette pièce de vers qui depuis quelques années s'était peu à peu achevée dans sa tête et qu'il eût souhaité être publiée après sa mort, pour qu'il restât du moins quelque chose de cette vie intérieure que personne n'avait connue et pour témoigner que, s'il n'avait pas laissé d'œuvres comme littérateur ou comme peintre, ce n'était pas faute d'une nature vraiment riche, mais par les entraves que la paresse, la mondanité, la maladie, les plaisirs avaient mises à son développement. [...] Il n'avait pas pendant ces jours-là ouvert un livre et, quand il ne pouvait pas s'occuper de

tiv nicht dazu, «unter dem Titel ›Eine Berufung‹ zusammengefaßt»²²⁹ zu werden, oder der Schriftsteller C. entpuppt sich überraschenderweise als höchst «unzuverlässiger Erzähler»²³⁰ – dagegen ist es dann in der *Recherche* «die unsichtbare Berufung, deren Geschichte in diesem Werk erzählt wird».²³¹

Diese Proportionsverschiebung zwischen Prousts fiktionalem *alter ego* und seinem zunehmend distanzierten Chronisten zeigt sich nicht nur daran, daß Jean schließlich, «älter geworden [...]», vom Dasein nichts mehr erwartete, von harter Arbeit in einer Stadt lebte, die er niemals verließ, von der aus er kein Stückchen Natur erblickte» (JS 299/184), während die ästhetischen Reflexionen zunehmend auf das Konto des Erzählers gehen,²³² sondern daß spiegelbildlich zur Rahmenerzählung in den Fragmenten *La vie mondaine et la création littéraire* und *Le problème de la moralité pour l'écrivain* (JS 701–706/798–805) von der Begegnung Jeans mit einem alt gewordenen Schriftsteller berichtet wird, der C. mehr als nur ähnlich erscheint. Damit war die kunstvolle Staffelung der Erzählebenen definitiv außer Balance geraten.

Als sich Proust nach zehn Jahren erneut seinem aufgegebenen Werk zuwendete, war dies sowohl formal wie inhaltlich ein Neuansatz. Was die Form angeht, so verwirft Proust in der *Recherche* die verschachtelte Struktur des *Jean Santeuil*, denn:

jedesmal verleibt Marcel seiner Erzählung eifersüchtig alles ein, was er von Cottard, Norpois, der Herzogin oder Gott weiß wem erfahren hat, als ertrüge er es nicht, auch nur den geringsten Teil seines narrativen Privilegs einem anderen abzutreten. [...] Nachdem Proust in *Jean Santeuil* von den etwas altmodischen Freuden des

choses se rapportant à son duel [...], il exerçait du moins cette activité extérieure en faisant des visites, en dînant en ville, en allant au théâtre.» (JS 706f./805–807.)

229 «Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation.» (R IV, 478/*Die wiedergefundene Zeit* 307.)

230 Zu diesem Begriff vgl. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago, London: Chicago University Press 1983, S. 158f. u. öfter.

231 «[...] la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire» (R II, 691/*Guermantes* 557).

232 So besonders eindrucksvoll im Kapitel *Souvenir de la mer devant le lac de Genève* (JS 399–402/332–337). Vgl. Lucius Keller: *Proust lesen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 158–172.

Metadiegetischen gekostet hat, scheint er sich geschworen zu haben, nicht mehr darauf zurückzukommen und sich (oder seinem Sprachrohr Marcel) die Totalität der narrativen Funktion vorzubehalten.²³³

Diese neu gewonnene Ich-Perspektive dient auch inhaltlich dazu, den Hiat zwischen der Lebensgeschichte des Helden und den psychologischen, soziologischen und historischen Reflexionen des Erzählers zu schließen; doch «auch diese neue Entscheidung bringt gewisse Schwierigkeiten mit sich, da diesmal einer Erzählung in autobiographischer Form eine ganze Gesellschaftschronik integriert werden muß, die oft das Feld der unmittelbaren Kenntnisse des Helden übersteigt».²³⁴ Aber vor allem erlaubt es die Form des Ich-Romans, all jene negativen Momente im Leben des Helden schonungslos zu benennen, die er doch am Ende damit rechtfertigen kann, «daß all diese Materialien des literarischen Werkes, daß dies mein vergangenes Leben war; ich begriff, daß sie in den oberflächlichen Vergnügungen, in der Trägheit, in der Zärtlichkeit, im Schmerz zu mir gekommen und von mir gespeichert worden waren, ohne daß ich ihre Bestimmung, ja auch nur ihr Fortleben besser erraten hatte, als der Same es tut, wenn er die Elemente in sich aufhäuft, durch welche die Pflanze ernährt werden soll.»²³⁵ Aus dem Munde eines auktorialen Er-Erzählers liefe ein solches Resümee auf eine Bankrotterklärung seiner prätendierten «Allwissenheit»²³⁶ hinaus.

233 Genette, *Die Erzählung*, S. 173.

234 Ebd. S. 180. Im *Nouveau discours du récit* (dt. Übs. in: *Die Erzählung*, S. 193–298) bekennt Genette, daß der mutmaßliche Grund für den «Übergang von der dritten Person in *Jean Santeuil* zur ersten Person in der *Recherche*» – «die Notwendigkeit, den ideologischen Gehalt der *Recherche* in der Erzählerrede auszubreiten» – «recht fragil erscheinen» mag, denn «die ›dritte Person‹ erlegt in dieser Hinsicht scheinbar keine allzu starken Beschränkungen auf, man denke an Mann, Broch oder Musil». Und er fährt fort: «wie James, Lubbock *et al.* richtig gesehen haben, kann die heterodiegetische Narration also, auf natürlichem Wege und ohne Verstoß, mehr als die homodiegetische, [...] aber ein Künstler wiederum kann, wie man weiß, die stimulierenden Nachteile des Zwangs den sedativen Kräften der Freiheit vorziehen» (ebd., S. 265 u. 267). Vgl. auch Rogers, *Proust's Narrative Techniques*, S. 56f.

235 «Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante.» (R IV, 478/*Die wiedergefundene Zeit* 306 [Übs. von mir modifiziert].)

236 Rogers charakterisiert in seiner genauen Analyse von Prousts Erzähltechniken den Schriftsteller C. im *Jean Santeuil* als «omniscient narrator» (*Proust's Narrative Techniques*, S. 49 u. 59).

V.

Engführung: «Wirf weg, damit du gewinnst!»

Was sind die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen diesen höchst verschiedenen «aufgegebenen Werken»? Vor allem sind alle drei als autobiographische Romane mit deutlicher Selbstidealisierungstendenz angelegt und folgen insgesamt der Chronologie des Heranwachsens ihrer Helden. Doch im Schreibprozeß zeigt sich bei jedem von ihnen früher oder später die Spannung zwischen autobiographischer *truth* und poetischem *design*,²³⁷ oder (mit Goethe zu sprechen) zwischen «Wahrheit» und «Dichtung». Am offenkundigsten und simpelsten bei Joyce, der für seinen Roman von vornherein einen Gesamtumfang von 63 Kapiteln plante.²³⁸

Die Ironie dieses Planes liegt darin, daß Joyce die Kapitelanzahl bereits im Sommer 1904 festgelegt hatte [...], als er Teile der zu erzählenden Geschichte noch gar nicht erlebt hatte. Daraus spricht sowohl die Faszination, die die Zahl 63 offenbar ausübte, als auch ein großes Vertrauen in die Literaturwürdigkeit des eigenen Lebens. Im Detail hatte Joyce jedoch bisher vermutlich wenig darüber nachgedacht, wie er den Roman weiterführen sollte, und diese Unsicherheit veranlaßte ihn nun zunächst einmal, Kurzgeschichten zu schreiben.²³⁹

Das Problem hatte sich noch dadurch verschärft, daß es Joyce gelungen war, nachdem die Schilderung von Stephens erstem Universitätsjahr sieben Kapitel (also ein Neuntel des geplanten Ganzen) umfaßte, die des zweiten Jahrs auf zwei Kapitel zu konzentrieren.

Selbst wenn Joyce noch zwei weitere Jahre an der Universität für Stephen vorgesehen haben sollte, [...] so wäre damit nur wenig mehr als die Hälfte der veranschlagten Kapitelzahl von dreiundsechzig erreicht worden [...].

Es spricht einiges dafür, daß sich Joyce durch das Beharren auf einer klar durchschaubaren Zeitstruktur [...] und durch die gleichzeitige

237 Vgl. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*; sowie daran anschließend Tobin, «A Portrait of the Artist as Autobiographer», S. 189f.

238 S.o. Anm. 141.

239 Melchior, «Stephen Hero»: *Textentstehung und Text*, S. 72.

Konzentration von Ereignissen in gegenüber der Biographie stark verkürzten Zeiträumen in eine Sackgasse manövriert haben könnte, was wahrscheinlich die Fortführung des Romans erschwerte und dazu beitrug, eine Neuordnung des Materials notwendig erscheinen zu lassen.²⁴⁰

An einem ähnlichen Problem laborierte Proust im *Jean Santeuil*, freilich auf einer anderen Ebene:

So wie Joyce auf der Produktionsebene (d. h. im Moment seiner Festlegung des Plans von 63 Kapiteln) zu seinem zu schildernden Leben stand, so steht der Erzähler in *Jean Santeuil* auf der diegetischen Ebene zum Leben seines Helden. Der eine wie der andere geht mit dem Unbekannten um, als ob es bekannt wäre; mit dem Zukünftigen, als ob es vergangen wäre; in einer Situation, in der keine Retrospektion möglich war, taten beide so, als könnten sie über ein endliches und schon abgeschlossenes Material verfügen.²⁴¹

Beide Romanprojekte wurden so in ihrem Fortgang immer unflexibler und verloren ihre Zukunftsoffenheit, was ihr Weiterschreiben zunehmend erschwerte, ja schließlich unmöglich machte.²⁴²

Wie Stephens Entwicklung zunehmend auf der Stelle tritt und er (wie er seinem Bruder Maurice, dem *alter ego* von Joyces Bruder Stanislaus, mitteilt) seine Gedichte verbrannt hat, weil sie romantisch waren (SH 201f./241), so läßt auch Jean Santeuils mondänes Leben seine früheren Blühträume welken, ja schließlich registrieren seine Eltern mit Bedauern, «daß Jean nicht mehr arbeitete, nicht mehr las, nicht mehr dachte und sogar zumindest seit einigen Monaten weder Bedauern noch Scham deswegen zu empfinden schien» (JS 675/758). Ebenso kommt schließlich auch Wilhelm Meister im Laufe der *Theatralischen Sendung* seinem «hohe[n] Ziel», der «Schöpfer eines großen National Theaters» zu werden (TS I 18, S. 50), ungeachtet seiner Theaterleidenschaft und seines Shakespeare-Studiums keinen Schritt näher, so daß er sich am Ende, als ihm die Leitung der Theatertruppe angetragen wird, fragen muß:

240 Ebd. S. 62.

241 Douvaldzi, *Aufgegebene Werke*, S. 174 (kontextbedingt wurden von mir im ersten Satz Vorder- und Nachsatz vertauscht).

242 Vgl. ebd. S. 28–31.

War es dann bloß Liebe zu Mariannen, die mich an's Theater fesselte? oder war es die Liebe der Kunst, die mich an sie fester knüpfte? war jene Aussicht jener Ausweg nach dem Theater bloß einem unordentlichen unruhigen Menschen willkommen, der ein Leben fortzusetzen wünschte, das ihm die Verhältnisse der bürgerlichen Welt nicht gestatteten, oder, war es alles anders, reiner, würdiger? Und wenn so damals deine Gesinnungen waren welchen Anlaß hast du gehabt sie zu verändern? (TS VI 14, S. 353.)

Und während ihm seine Schauspieler-Gefährten nacheinander «ein Ja-wort», «ein Ja [...], ein kleines Wort!», «ein kleines Ja» abschmeicheln wollen (ebd. S. 353f.), bleibt ein unschlüssig-entschlossenes «Ja dann» sein letztes Wort, in dem man ein Echo des zwischen konventionellem Gruß und Abschiedssegn schwebenden «Lebt wohl!» des *Iphigenie*-Schlusses²⁴³ vernehmen mag.

Finden sich so die Titelfiguren aller drei Entwicklungsromane auf halbem Wege zwischen *Held* und *Taugenichts*, so hat Goethe den Verzicht auf ein idealisiertes Selbstbild im Rückblick einleuchtend begründet:

Wilhelm sei freilich ein «armer Hund», aber nur an solchen lasse sich das Wechselspiel des Lebens und die tausend verschiedenen Lebens-Aufgaben recht deutlich zeigen, nicht an schon abgeschlossenen festen Charakteren.²⁴⁴

Hier freilich trennen sich die Wege. Denn während Goethe in der Neufassung der *Lehrjahre* die vermeintliche «theatralische Sendung» Wilhelm Meisters durch einen inhaltlich nicht festgelegten Bildungsprozeß ersetzt, da schlagen Proust wie Joyce bei der Wiederaufnahme ihrer aufgegebenen

243 *Iphigenie auf Tauris* [Prosafassung 1779] (FA I 5, S. 149–197, hier S. 197) und *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel* [Versfassung 1787] (ebd., S. 553–619, hier S. 619, v. 2174). Hierzu bemerkt Adorno in einem seiner letzten Vorträge: «Der verborgenen Fülle danken die lakonischen Interjektionen des Thoas in den letzten Versen, der Übergang von dem pragmatischen «So geht» (2151) zu dem berühmten «Lebt wohl» (2174), dessen Konventionalität im Kontext beispiellose Schwere des Gehalts aufspeichert, ihr Unwiderstehliches.» («Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie», in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 [= Gesammelte Schriften. Bd. 11], S. 495–514, hier S. 501.)

244 Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, S. 39 (22.1.1821).

Werke entschieden den Weg des Künstlerromans ein, der die wechselvolle Geschichte einer *vocation*²⁴⁵ darstellt.

Jene herabgestufte Selbstdarstellung machte freilich die Elaboration eines künstlerischen *Design*²⁴⁶ umso dringlicher. Diese jedoch stand jeweils keineswegs am Anfang des Schreibprozesses. Weder war Prousts Ausgangspunkt (wie Maurice Blanchot suggeriert hat):

die Idee einer reineren Kunst [...], die sich ausschließlich auf diese Augenblickserinnerungen beziehen, sich nicht mit Füllsel[n] abgeben und sowohl auf die willkürlichen Erinnerungen verzichten sollte als auch auf die Wahrheiten allgemeiner Art, die verstandesmäßig gebildet und wiederaufgenommen werden und denen er, wie er später meinte, in seinem Werk breiten Raum gegönnt hatte: kurzum, eine ›reine Sage‹ [*un récit pur*], die allein aus jenen Punkten, an denen sie entspringt, bestehen sollte, vergleichbar einem Firmament, an dem außer den Sternen nur Leere herrschen würde.²⁴⁷

Denn das Kapitel, auf das sich Blanchot hierfür stützt, *Souvenir de la mer devant le lac de Genève* (JS 397–402/330–337), und die fragmentarische *Préface* (JS 181/7) gehören zu den spätesten Partien des *Jean Santeuil*. – Noch war das essayistische *Portrait of the Artist*²⁴⁸ der Ausgangspunkt des *Stephen Hero*, sondern lediglich mit einjähriger Verspätung dessen für den Schreibprozeß weitgehend folgenloser Alternativentwurf.

245 So spricht Forster von Stephen Dedalus' «vraie vocation de poète» («Joyce, Stephen Hero et Stephen Dedalus», S.159).

246 S.o. Anm. 237.

247 «Il semble que Proust conçoit alors un art plus pur, concentré sur les seuls instants, sans remplissage, sans appel aux souvenirs volontaires, ni aux vérités d'ordre général formées ou ressaisies par l'intelligence, auxquelles plus tard il croira avoir fait une large place dans son œuvre: en somme, un récit ›pur‹ qui serait fait de ces seuls points d'où il prend origine, comme un ciel où, en dehors des étoiles, il n'y aurait que le vide.» (Maurice Blanchot: «L'expérience de Proust», in: ders.: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard 1959, S.19–52, hier S.27f.; dt. Übs.: «Das Erlebnis Proust», in: ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Übs. v. Karl August Horst. München: Hanser 1962, S.21–40, hier S.33.)

248 S.o. Anm. 106.

Proust realisierte am frühesten die Notwendigkeit einer dichterischen Strukturierung seines autobiographischen Romans, nachdem er bereits ein Jahr lang die Kindheit und Jugend seines *alter ego* Jean Santeuil dargestellt hatte. Erst dann etablierte er die verschachtelte Struktur der Erzählinstanzen, die ihm schließlich zum Prokrustesbett wurde. Und statt im *Stephen Hero* die Entwicklung seines Helden in 63 Kapiteln darzustellen, reduzierte Joyce sie im *Portrait of the Artist as a Young Man* auf fünf, freilich umfangreichere Kapitel, die jeweils dem Rhythmus von finaler Euphorie und erneuter Frustration folgen, bis das Ganze schließlich in die jubelatorischen Tagebuchnotizen mündet:

26. April: [...] Willkommen, Leben! Als Millionster zieh ich aus, um die Wirklichkeit der Erfahrung zu finden und in der Schmiede meiner Seele das ungeschaffne Gewissen meines Volkes zu schmieden.

27. April: Urvater, uralter Artifex, steh hinter mir, jetzt und immerdar.²⁴⁹

Goethe schließlich hat die ursprünglich ganz linear erzählte *Theatralische Sendung* in der Tradition der *Odyssee* und des antiken Liebesromans *more Homericum* umstrukturiert,²⁵⁰ um soweit möglich den Prosaroman ästhetisch zu nobilitieren – denn: «Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine überall hindert und zerzt.»²⁵¹

Woran aber alle drei Autoren auch im zweiten Anlauf festhalten, ist der oft sarkastische, wenn nicht gar satirische Blick auf die ihren Helden umgebende zeitgenössische Wirklichkeit, deren ungeschminkte Darstellung schon Herder bei der Lektüre des ersten Bands der *Lehrjahre* befremdete:

Vor vielen Jahren las er [sc. Goethe] uns daraus Stücke vor, die uns gefielen, ob wir gleich auch damals die schlechte Gesellschaft bedauerten, in der sein Wilhelm war u. so lange, lange aushielt. Ich weiß, was ich auch damals dabei gelitten habe, daß der Dichter ihn so lange unter dieser Gattung von Menschen ließ.

249 «26 April: [...] Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. – 27 April: Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.» (P 224/533).

250 S.o. Anm. 74.

251 Goethe an Schiller, 30.10.1797 (MA 8.1, S. 444).

[...] Göthe denkt hierinn anders; Wahrheit der Scenen ist ihm alles, ohne daß er sich eben um das Pünktchen der Waage, das aufs Gute, Edle, auf die *moralische* Grazie weiset, ängstlich bekümmert. [...] Ich kann es weder in der Kunst noch im Leben ertragen, daß dem, was man Talent nennt, wirkliche insonderheit moralische Exsistenz aufgeopfert wird, u. Jenes alles seyn soll. Die Mariannen u. Philinen, diese ganze Wirthschaft ist mir verhaßt; ich glaube der Dichter habe sie auch verächtlich machen wollen, wie vielleicht die Folge zeigen wird. Es ist aber schlimm, daß er diese Folge nicht mitgab, u. den Ersten Theil allein hinstellte.²⁵²

Dank ähnlicher Vorbehalte kritisierte der einflußreiche Kritiker Paul Souday in *Le Temps* (4.11.1920) Prousts *Le Côté de Guermantes* als snobistisch und feminin,²⁵³ und er attestierte später (*Le Temps*, 12.5.1922) dem Autor von *Sodome et Gomorrhe* gönnerhaft: «sein Roman sei keine Pornographie und er lasse sich nicht auf das Niveau eines Marquis de Sade herab, doch meint er abschließend, der Band sei nicht eigentlich interessant, «eher unnötig als wirklich skandalös»». ²⁵⁴ Wofür sich Proust mit dem «Pastiche eines Feuilletontextes von Monsieur Souday» revanchierte, in dem er vorgibt, gerührt zu sein von der «ergreifende[n] Feinfühligkeit, mit der Monsieur Souday sich bei allzu pruden Lesern für ihn einsetzt», und von seiner «Verteidigung der vornehmen Kreise [...], die M. Proust auf eine allzu grobschlächtige, aber auch, wie man zugeben wird, lebendigere Weise sprechen lässt als Monsieur de Goncourt, wenn er die Aristokratin Mme de Varandeuil sagen lässt: «O Paris! verdammte Schlampe von Großstadt, die du für deine mittellosen Toten keine Erde hast.»»²⁵⁵

252 An Karoline Adelheid Cornelia Gräfin von Baudissin (vor Mai 1795), in: Johann Gottfried Herder: *Briefe*. Bd. 7. Bearb. v. Wilhelm Dobbek u. Günter Arnold. Weimar: Böhlau 1982, S.152f.

253 Proust verwahrte sich gegen beide Kritikpunkte in einem Brief an Paul Souday vom 6. oder 7.11.1920, in: Marcel Proust: *Briefe*. 2 Bde. Hrsg., ausgewählt u. kommentiert v. Jürgen Ritte, auf der Grundlage der Briefedition v. Françoise Leriche. Übs. v. J. Ritte, Achim Russer u. Bernd Schwibs. Berlin: Suhrkamp 2016, hier Bd. 2, S.1179–1181. Vgl. Luzius Keller: «Nachwort des Herausgebers» zu *Guermantes*, S.841–852, hier S.850.

254 Luzius Keller: «Nachwort des Herausgebers» zu *Sodom und Gomorrha*, S.783–796, hier S.795.

255 Proust an Souday, [Zweite Hälfte Mai 1922], in: Proust: *Briefe*, Bd. 2, S.1307. Das Zitat stammt aus Edmond und Jules Goncourts Roman *Germinie Lacerteux* (1864).

Und was Joyce betrifft, so äußerte sich Virginia Woolf (die das *Portrait* wohl nicht zur Kenntnis genommen hat) erstaunlich prüde über den *Ulysses*:

Wir wurden gebeten, Mr Joyces neuen Roman zu drucken, nachdem alle Drucker in London und die meisten in den Provinzen sich geweigert haben. Zuerst ist da ein Hund, der p-t, dann ist da ein Mann, der furzt, und man kann sogar bei diesem Thema monoton sein – außerdem glaube ich nicht, daß seine Methode, die hochgradig entwickelt ist, mehr bedeutet als das Auslassen der Erklärungen und das Einfügen von Gedanken in Gedankenstrichen. Deshalb glaube ich nicht daß wir es machen werden.²⁵⁶

Ich würde zögern, ihn Barbara [Bagenal, geb. Hiles] in die Hand zu geben, obwohl sie eine verheiratete Frau ist. Die Direktheit der Sprache, und die Wahl der Ereignisse, falls es überhaupt eine Wahl *gibt*, aber so weit ich es sehen kann, gibt es eine gewisse Einförmigkeit – trieben die Röte selbst in eine Wange wie die meine. Ist das eine irische Eigenheit?²⁵⁷

Doch solche naturalistische Alltäglichkeit findet sich bei Joyce ausbalanciert durch den mythologischen *design*, kraft dessen Stephen, der aufsässige Dubliner Adoleszente, im *Portrait* zugleich als eine Wiederverkörperung von Dädalus bzw. Ikarus, im *Ulysses* dann von Telemachos erscheint, der jüdische Annoncenakquisiteur Leopold Bloom aber als Odysseus etc.; bei Proust hingegen durch die Verwandlung aller Wirklichkeitsbereiche in zu lesende Zeichen und die Penelopearbeit ihrer Entzifferung.²⁵⁸ Was aber Prousts *Recherche* und Joyces *Portrait* miteinander gemein haben, ist der Einstand des Zeitflusses in ekstatischen Momenten von großer Strahlkraft. Etwa in der berühmten «Madeleine»-Episode der *Recherche*, die der Held so berichtet:

Sie [sc. Marcells Mutter] ließ [...] eines jener dicklichen, ovalen Sandtörtchen holen, die man «Petites Madelaines» nennt und die

256 An Lytton Strachey, 23.4. [1918], in: Virginia Woolf: *Gesammelte Werke. Briefe 1*. Hrsg. v. Klaus Reichert, übers. v. Brigitte Walitzek. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006, S. 211.

257 An Nicholas Bagenal, 15. 4. 1918, in: ebd. S. 210.

258 Vgl. Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*. Übers. v. Henriette Beese. Berlin: Merve Verlag 1993 (= Internationaler Merve-Diskurs 170), T.1, S. 7–84. – Übrigens interpretiert Gerhard Neumann auch *Wilhelm Meisters Wanderjahre* als «semiotische[n] Roman», nämlich als «Roman über die Entstehung von Zeichen und das Lesen von Zeichen; sie sind ein Roman über die Verwandlung von Natur in Kultur» (FA I 10, S. 955).

aussehen, als habe man als Form dafür die gefächerte Schale einer Jakobs-Muschel benutzt. Gleich darauf führte ich, ohne mir etwas dabei zu denken, doch bedrückt über den trüben Tag und die Aussicht auf ein trauriges Morgen, einen Löffel Tee mit einem aufgeweichten kleinen Stück Madeleine darin an die Lippen. In der Sekunde nun, da dieser mit den Gebäckkrümeln gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Es hatte mir mit einem Schlag, wie die Liebe, die Wechselfälle des Lebens gleichgültig werden lassen, seine Katastrophen ungefährlich, seine Kürze imaginär, und es erfüllte mich mit einer köstlichen Essenz; oder vielmehr: diese Essenz war nicht in mir, ich war sie selbst. Ich hatte aufgehört, mich mittelmäßig, zufallsbedingt, sterblich zu fühlen.²⁵⁹

Und schließlich im letzten Band, *Le Temps retrouvé*, die korrespondierende Wiedererinnerung der «zwei ungleichen Bodenplatten im Baptisterium von San Marco» in Venedig beim Stolpern über die «ziemlich schlecht behauenen Pflastersteine» im Hof des Hôtel de Guermandes:

Die Beseligung, die ich eben empfunden hatte, war tatsächlich ganz die gleiche wie diejenige, die ich beim Geschmack der Madeleine gefühlt und deren tiefere Gründe zu suchen ich damals aufgeschoben hatte. Der rein materielle Unterschied lag in den heraufbeschworenen Bildern: ein tiefes Azurblau berauschte meine Augen, Eindrücke von Kühle, von blendendem Licht wirbelten um mich her [...].²⁶⁰

259 «Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.» (R I, 44/*Unterwegs zu Swann* 67.)

260 «La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence, purement matérielle, était dans

Was der Held des *Stephen Hero* eine «Epiphanie» nennt, bezeichnet in ähnlicher Weise eine «jäh geistige Manifestation», die zu den «zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente» zählt und die «die dritte, die oberste Qualität der Schönheit» darstellt: «Strahlkraft».²⁶¹ Joyce hat im *Portrait* nicht mehr den Begriff der «Epiphanie» verwendet,²⁶² wohl aber weiterhin den der *radiance* als Äquivalent der thomistischen *claritas* = *quidditas* (SH 190/226; P 186/486):

Der Moment, da diese höchste Qualität der Schönheit, die klare Ausstrahlung des ästhetischen Bildes, leuchtend wahrgenommen wird vom Geist, der von seiner Ganzheit gefangengenommen und von seiner Harmonie fasziniert worden ist, ist die leuchtend stumme Stasis des ästhetischen Wohlgefallens, ein geistiger Zustand, der jener Herzverfassung sehr ähnlich ist, die der italienische Physiolog Luigi Galvani [...] die Entrückung des Herzens genannt hat.²⁶³

Eine solche «Entrückung» (das ist bezeichnenderweise auch der Titel des als Schlußsatz vertonten George-Gedichts in Arnold Schönbergs bahnbrechendem 2. Streichquartett fis-moll, op. 10!) erfährt Stephen angesichts der Anrufung seines mythologischen Namensvorbildes Daedalus:

les images évoquées; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi [...].» (R IV, 445 / *Die wiedergefundene Zeit* 258f.)

261 «[...] a sudden spiritual manifestation, [...] the most delicate and evanescent of moments» (das vollständige Zitat s.o. Anm. 131); «the third, the supreme quality of beauty»: «radiance» (SH 188f./224f.).

262 Seit Harry Levin in dem damals noch unveröffentlichten Manuskript des *Stephen Hero* den Begriff der «Epiphanie» entdeckt hatte (*James Joyce. Eine kritische Einführung*. Übs. v. Hiltrud Grimminger-Marschall. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 [= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 459], S. 45–51), ist dieser zunehmend als Universalschlüssel zu Joyces Werk mißverstanden worden; so behauptete etwa Irene Hendry: «Joyce's work is a tissue of epiphanies» («Joyce's Epiphanies», in: *The Sewanee Review* 54 [1946], S. 449–467, hier S. 461), oder C. G. Anderson: «Between the writing of *Stephen Hero* and the conception of a *Portrait of the Artist as a Young Man* James Joyce epiphanized his esthetic» («The Sacrificial Butter» [1952], in: *Joyce's Portrait. Criticisms and Critiques*. Ed. by Thomas E. Connolly. New York: Appleton-Century-Crofts 1962, S. 124–136, hier S. 124). Vgl. hierzu kritisch Scholes, «Joyce and the Epiphany».

263 «The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani [...] called the enchantment of the heart.» (P 187f./488.)

Sein Herz zitterte; sein Atem ging rascher und ein wilder Geist fuhr ihm über die Glieder, als schwinde er sich hoch auf, sonnenwärts. Sein Herz zitterte in einer Ekstase der Angst und seine Seele war im Flug. Seine Seele schwang sich hoch auf in einer Luft jenseits der Welt und der Leib, den er kannte, wurde in einem Atemzug geläutert und seiner Ungewißheit entbunden und strahlend gemacht und mit dem Element des Geistes vermischt. Flugekstase machte seine Augen strahlend und wild seinen Atem und zittrig und wild und strahlend seine windgepeitschten Glieder.²⁶⁴

Und ihr folgt unmittelbar eine weitere Entrückung: «Ein Mädchen stand vor ihm in der Strömung, allein und still, schaute aufs Meer hinaus. Sie schien wie jemand, dem Zauberei das Aussehen eines sonderbar-fremden und schönen Seevogels verliehen hat.» Während aber zunächst «eine leise Flamme auf ihrer Wange zitterte», «flamnten [ihm] die Wangen; glühte der Körper; zitterten die Glieder»:

Ihr Bild war in seine Seele gedrungen, für immer, und kein Wort hatte das heilige Schweigen seiner Ekstase gebrochen. [...] Ein wilder Engel war ihm erschienen, der Engel sterblicher Jugend und Schönheit, ein Gesandter von den lieblichen Residenzen des Lebens, um vor ihm in einem Augenblick der Ekstase die Tore zu allen Straßen des Irrtums und der Herrlichkeit aufzureißen. Weiter und weiter und weiter und weiter!²⁶⁵

Die Darstellung solcher Augenblicks-Ekstasen ist bei Proust und erst recht bei Joyce deutlich von der *Décadence*-Ästhetik²⁶⁶ (Walter Pater, Gabriele

264 «His heart trembled; his breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he were soaring sunward. His heart trembled in an ecstasy of fear and his soul was in flight. His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the element of the spirit. An ecstasy of flight made radiant his eyes and wild his breath and tremulous and wild and radiant his windswept limbs.» (P 148/438.)

265 «His cheeks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. [...] Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. [...] A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on!» (P 150/440f.)

266 Zu Prousts Verhältnis zur *Décadence* vgl. Verf.: «Prousts Farben», in: *Die Farben der Prosa*. Hrsg. v. Eva Eßlinger, Heide Volkening u. Cornelia Zumbusch.

d'Annunzio u. a.) geprägt.²⁶⁷ Doch schon *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* mündete unversehens in einen solchen magischen Augenblick,²⁶⁸ in dem die verfließende Zeit innehält. Dieser Moment plötzlicher Imagination hat eine doppelte Vorgeschichte im Roman: Nach einem Überfall auf seine Theatertruppe schwer verletzt und in Ohnmacht gefallen, kam Wilhelm «im Schoße der leichtfertigen Samariterin» Philine wieder zu Bewußtsein und bemerkte «durch die Dämmerung, die noch seine Blicke trübte» in einer überraschend hinzugetretenen Gruppe von Rettern «auf einem Schimmel reitend ein Frauenzimmer», das der Erzähler als «die schöne Amazone» bezeichnet: «Ein weiter Mannsüberrock, der ihr nicht paßte, verbarg ihm ihre Gestalt. [...] Wilhelm hatte seine Augen auf sie gerichtet, und war von ihren Blicken so eingenommen, daß er kaum fühlte was mit ihm vorging.» Als sie den von ihrem Oheim geborgten Überrock auszog, um den Verwundeten damit zu bedecken, war dieser, «den der heilsame Anblick ihrer Augen bisher festgehalten hatte [...] erst als der Überrock fiel von ihrer schönen Gestalt überrascht»:

In diesem Augenblicke [...] wirkte der lebhafteste Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinnen, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, die sich nach und nach über ihr ganzes Bild ausbreiteten.

Als sich nun der begleitende Wundarzt anschickte, ihm die steckengebliebene Kugel zu entfernen, verschwand «die Heilige [...] vor den Augen des Hinsinkenden, er verlor die Kenntnis seiner selbst, und als er wieder zu sich kam, waren Reuter und Wagen, die Schöne samt ihrer Begleitung verschwunden».²⁶⁹ Nach dieser chirurgischen Operation lag er, «in seinen warmen Überrock gehüllt, ruhig auf der Bahre»:

Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Literatur, Bd. 221), S. 153–174.

267 Vgl. Umberto Eco: «Joyce und D'Annunzio. Die Quellen des Begriffs der Epiphanie». Übs. v. Claus Pawelka, in: *Materialien zu James Joyces 'Ein Porträt des Künstlers als junger Mann'*, S. 279–289; ferner: Bohrer, *Plötzlichkeit*, bes. S. 189f. u. 197–202.

268 Vgl. hierzu den Abschnitt «Ambivalenzen des Augenblicks», in: Verf.: *«Le temps présent est l'arche du Seigneur»*. Zum Verhältnis von Gegenwart, Geschichte und Ewigkeit beim späten Goethe. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2009 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Jg. 2009, H. 4), S. 16–19.

269 TS VI 1, S. 297 u. 300–302; mit wenigen, für unseren Zusammenhang nicht relevanten Modifikationen übernommen in L IV 6, S. 588–591.

Eine elektrische Wärme schien aus der feinen Wolle in seinen Körper über zu gehen, ja sogar ihn in die behaglichste Empfindung zu versetzen. Von seiner ersten Jugend an erinnerte er sich keines so angenehmen Eindrucks, als den die schöne Besitzerin des Kleids auf ihn gemacht hatte, er sah noch den Rock von ihren Schultern fallen, die edelste Gestalt mit Strahlen umgeben vor sich stehen, und seine Seele eilte der Verschwundenen in alle Weltgegenden nach.²⁷⁰

So weit das ursprüngliche Geschehen.

In der näheren Zukunft hing Wilhelm dann «seinen Gedanken und Einbildungen nach, die ihn mehr als jemals auf das angenehmste beschäftigten»:

Unaufhörlich rief er sich jene Begebenheit zurück, welche einen unauslöschlichen Eindruck auf sein Gemüte gemacht hatte. Er sah die schöne Amazone reitend aus den Büschen hervorkommen sich ihm nähern, absteigen, sich bemühen, hin und wider gehen, er sah das umhüllende Kleid²⁷¹ von ihren Schultern fallen, ihr Gesicht ihre Gestalt glänzen, und verschwinden. Tausendmal wiederholte seine Einbildungskraft die Szene, tausendmal rief er sich den Klang ihrer süßen Stimme zurück, eben so oft beneidete er Philine, die ihre Hand geküßt hatte, und eben so oft würde er diese Geschichte für einen Traum für ein Märgen gehalten haben, wenn nicht das Kleid zurückgeblieben wäre, welches ihm die Gewißheit der Erscheinung versicherte. (TS VI 5, S. 311f.)

270 TS VI 2, S. 3. Ebenfalls weitgehend in L IV 7, S. 591, übernommen; ohne Bezug auf seine Jugendeindrücke (auf die dann in L IV 9, S. 598, Bezug genommen wird) heißt es hier aber allgemeiner: «Die schöne Besitzerin des Kleides hatte mächtig auf ihn gewirkt. Er sah noch den Rock von ihren Schultern fallen, [...]»

271 Bemerkenswerterweise ist hier erneut vom «Kleid» der Amazone – statt wie bisher meist vom «Mannsüberrock», «Überrock» oder «Rock» – die Rede, was allerdings durch den damaligen Sprachgebrauch gerechtfertigt ist. Dazu heißt es in Grimms *Deutschem Wörterbuch*: «in eigentlicher geltung ist *kleid* als kleid der frauen [...] doch scheint noch das 17. und theilweise das 18. jh. diese bevorzugung nicht zu kennen [...]. jetzt aber bringt uns *kleid* allein als ersten gedanken den des hauptkleides einer frau, in dem sie vor den leuten erscheint.» (Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 11. Bearb. v. Rudolf Hildebrand. Leipzig: Hirzel 1873, Repr. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, Sp. 1071f.).

Hier trennen sich, auf den ersten Blick ganz unauffällig, die Wege zwischen der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren*. Denn in letzteren wird durch einen knappen Einschub kunstvoll die Brücke zurück geschlagen zu den Jugendträumen des Helden von der «edle[n] heldenmütige[n] Chlorinde» in Tassos *Befreitem Jerusalem*²⁷² und von der «schöne[n] teilnehmende[n] Prinzessin» im Gemälde des *Kranken Königssohns* (vgl. L I 17, S. 422f.), woran sich Wilhelms Reflexion knüpft:

Sollten nicht, sagte er manchmal im Stillen zu sich selbst, uns in der Jugend wie im Schlafe, die Bilder zukünftiger Schicksale umschweben, und unserm unbefangenen Auge ahnungsvoll sichtbar werden? sollten die Keime dessen, was uns begegnen wird, nicht schon von der Hand des Schicksals ausgestreut, sollte nicht ein Vorgenuß der Früchte, die wir einst zu brechen hoffen, möglich sein? (L IV 9, S. 598.)

Jenes Phantasiebild der «schönen Amazone» wird aber in den ganzen *Lehrjahren* nicht nochmals aufgerufen; die erhoffte Begegnung mit Natalie – «O daß sie es wäre! sagte er zu sich selbst in diesem entscheidenden Augenblick» (L VIII 2, S. 892) – wird lediglich mit dem lakonischen Ausruf quittiert: «Die Amazone war's!» (ebd.).²⁷³

Dagegen bildete die nochmalige Vergegenwärtigung jener Szene den Schluß von *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*. Wilhelm stand hier nach dem zögernden «Ja dann» zu seinen Gefährten «wie betäubt in ihrer Mitte, und fiel ohngeachtet ihrer Gegenwart in ein stilles Nachsinnen», woraus plötzlich eine unwillkürliche Erinnerung an jenes flüchtige Ereignis und seine Strahlkraft erwuchs:

Seine Gedanken schweiften hin und wider, und auf einmal erfüllte der Waldplatz wieder seine Einbildungskraft. Auf einem Schimmel kam die liebenswürdige Amazone aus den Büschen, nahte sich ihm,

272 «Besonders fesselte mich Chlorinde mit ihrem ganzen Tun und Lassen. Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins, taten mehr Wirkung auf den Geist, der sich zu entwickeln anfang, als die gemachten Reize Armidens, ob ich gleich ihren Garten nicht verachtete. Aber hundert und hundertmal [...] sagte ich mir die Geschichte des traurigen Zweikampfs zwischen Tancred und Chlorinden vor.» (L I 7, S. 378; weitgehend entsprechend, aber in Er-Form: TS I 9, S. 26f.).

273 Vgl. Per Ørngaard: «Roman, Bildung, Experiment. Anmerkungen zur Erzählweise in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ (mit einem Zusatz über die ›Wanderjahre‹)», in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2000, S. 27–49, bes. S. 29–31 u. 38f.

stieg ab, ihr menschenfreundliches Bemühen hieß sie gehen und kommen, sie stand, das Kleid fiel von ihren Schultern, und deckte den Verwundeten, ihr Gesicht, ihre Gestalt glänzte wieder auf, und verschwand.» (TS VI 14, S. 354.)

So eindrucksvoll dieser ursprüngliche Schluß war: Goethe hat in seiner Umarbeitung umso leichter auf diese Epiphanie verzichten können, als sie – abgesehen von dem hier entscheidenden Moment der Plötzlichkeit – nahezu eine Dublette jener ersten Erinnerungs-Szene Wilhelms darstellte. Worauf es ihm nun vor allem ankam, war die Öffnung und Verstreubung der Romanhandlung.

Was die Aufgabe aller drei Romanfragmente verbindet, ist ihr «Wirf weg, damit du gewinnst!»²⁷⁴ Denn der definitive Verzicht auf einen allemal möglichen Abschluß der bereits zur Werkgestalt gediehenen ehrgeizigen Projekte eröffnete die Perspektive ihrer erfolgreichen Durchführung auf radikal veränderter Grundlage, ja darüber hinaus auf ein «Schreiben ohne Ende».²⁷⁵ Indem er auf eine – und sei es ironisch gebrochene – Realisierung von Wilhelm Meisters «theatralischer Sendung» verzichtete, gewann Goethe die Möglichkeit, dessen «Lehrjahre» später durch ganz andersartige «Wanderjahre» zu ergänzen – mit dem wohl nicht ganz ernsthaften Vorsatz, auf diese gar noch «Meisterjahre» folgen zu lassen.²⁷⁶ Hatte Goethe doch noch vor Erscheinen des letzten Bands der *Lehrjahre* erwogen, daß «man vorwärts *deuten* muß, [...], es müssen Verzahnungen stehen bleiben, die, so gut wie der Plan selbst, auf eine weitere Fortsetzung *deuten*».²⁷⁷ Verfolgt man die Entwicklung Wilhelm Meisters über die *Lehrjahre* hinaus, so führt sie in den *Wanderjahren*, die nicht mehr

274 Diese Maxime ist formuliert in: Theodor W. Adorno: «Die auferstandene Kultur» (1949), in: Adorno: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 20.2: *Vermischte Schriften II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 453–464, hier S. 457; so schon Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (= *Gesammelte Werke*, Bd. 12), S. 193.

275 Vgl. Rainer Warning: «Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung», in: Marcel Proust. *Schreiben ohne Ende*. Hrsg. v. Rainer Warning. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 1994, S. 7–26, hier S. 23.

276 Vgl. Anm. 121.

277 Goethe an Schiller, [12. 7. 1796] (MA 8.1, S. 217). Vgl. hierzu Ehrhard Bahr: «Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden.» In: *Goethe Handbuch*, Bd. 3: *Prosaschriften*, S. 186–231, hier S. 186f.

über eine kontinuierlich fortschreitende Handlung verfügen und in denen der Held auch nicht mehr der zentrale Gegenstand unseres Interesses ist,²⁷⁸ noch weiter weg von einer Künstlerkarriere, ja auch vom Ideal eines umfassend gebildeten Menschen, hin zum ganz prosaischen Beruf eines Wundarztes:

[...] Goethe's Wilhelm decides to abandon art permanently for a more suitable profession. He becomes a useful bourgeois. It is as if he foreshadows the crossing over from being a Stephen to being a Bloom.²⁷⁹

Tatsächlich sind die ersten drei Kapitel des *Ulysses* eine direkte Fortsetzung der Entwicklung Stephens vom *Stephen Hero* zum *Portrait of the Artist as a Young Man* – mit dem entscheidenden Unterschied, daß der *Ulysses* als ganzer nicht der Bahn vom Bildungs- zum Künstlerroman folgte, die Joyce mit der Umformung des *Stephen Hero* eingeschlagen hatte:

it may teach us that literary change does not occur as a straight growth (*Stephen Hero*, then *Portrait*, then *Ulysses*), but as a branching process (*Stephen Hero*, and then either *Portrait* or *Ulysses*). Joyce chose the *Portrait* way, as we know, but it led nowhere. Far from preparing *Ulysses*, *Portrait* delayed it, and in order to invent Bloom, Joyce had to forget his *Künstlerroman* and retrace his steps all the way back to that initial bifurcation near Eccles St.²⁸⁰

-
- 278 Vgl. Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder*, S. 89f.; ferner Ehrhard Bahr: «Wilhelm Meisters Wanderjahre, oder die Entsagenden (1821–1829): From Bildungsroman to Archival Novel», in: *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Ed. by James Hardin. Columbia, SC: University of South Carolina Press 1991, S. 163–194.
- 279 Gerald Gillespie: «Afterthoughts of Hamlet: Goethe's Wilhelm, Joyce's Stephen», in: *Comparative Literary History as Discourse. In Honor of Anna Balakian*. Ed. by Mario J. Valdés, Daniel Javitch and A. Owen Aldridge. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Lang 1992, S. 285–304, hier S. 293. Vgl. auch Günter Saße: «Die Zeit des Schönen ist vorüber. Wilhelm Meisters Weg zum Beruf des Wundarztes in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder *Die Entsagenden*», in: *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 26 (2001), S. 72–97; überarb. Fassung in: ders.: *Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman «Wilhelm Meisters Wanderjahre»*. Berlin, New York: De Gruyter 2010 (= *linguae & litterae*, Bd. 1), S. 113–138 (Kap. V).
- 280 Franco Moretti: «A useless longing for myself: The Crisis of the European Bildungsroman, 1898–1914», in: *Studies in Historical Change*. Ed. and introd. by Ralph Cohen. Charlottesville, London: University Press of Virginia 1992, S. 43–59, hier S. 58f.; vgl. Jed Deppman: «James Joyce: From Hero to the Author of the *Bildungsroman*.» In: *James Joyce Quarterly* 49.3–4 (2012), S. 527–555. –

Diese Entwicklung wird in *Finnegans Wake* vollendet: War schon im *Ulysses* statt des Künstlers Stephen der ‹Jedermann› Leopold Bloom zur Zentralfigur geworden, so ist das Namenkürzel *H. C. E.* des Protagonisten von *Finnegans Wake* nicht nur als *Humphrey Chimpden Earwicker* (FW 30,2f., 33,30 u.ö.), *Haroun Childeric Eggeberth* (FW 4,32) oder viele andere phantastischen Personennamenkombinationen auszuschreiben, sondern auch als ‹nickname› *Here Comes Everybody* (FW 32,18f.), was seinen Träger als ‹an imposing everybody› (FW 32,19) charakterisiert. War also Stephen im *Ulysses* zum ‹Telemachos› des Haupthelden herabgestuft worden, so kehrt dieser ursprüngliche Repräsentant Joyces in *Finnegans Wake* zwar an prominenter Stelle als *H. C. E.s* Sohn, *Shem the Penman* (FW 125,23), wieder: ‹Joyce's development of his notion of the artist is partially portrayed in Stephan Dedalus, but it achieves its full flowering only in Shem.›²⁸¹ Allerdings ist er hier, ähnlich der einstigen Familienkonstellation in *Stephen Hero*, nun noch weiter relativiert durch seinen feindlichen Zwillingsbruder *Shaun the Post* (FW 206,11)²⁸² sowie ‹his fond sister Izzy› (FW 431,15).

Genau in die Gegenrichtung scheint Prousts *Recherche* als Geschichte einer künstlerischen *vocation* zu führen, mit der die Suche nach der verlorenen Zeit in der finalen *Matinée Guermentes* (R IV, 609–625/*Die wiedergefundene Zeit* 504–528) ihre Erfüllung findet. Dies entspräche zwar der dem ganzen Roman ursprünglich zugrundeliegenden idealistischen Erinne-

Zur Umarbeitung der *Theatralischen Sendung* vgl. Franco Moretti: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso 1987, S. 20–22. Zur Idee des ‹Verzweigungsprozesses› vgl. Franco Moretti: ‹Stammbäume›, in: ders.: *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*. Mit einem Nachw. v. Alberto Pizza, übers. v. Florian Kessler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009 (= edition suhrkamp 2564), S. 82–114.

281 Robert Boyle, S. J.: ‹The Artist as Balzacian Wilde Ass›. In: *A Conceptual Guide to ‹Finnegans Wake›*. Ed. by Michael H. Begnal and Fritz Senn. University Park, London: Pennsylvania State University Press 1974, S. 71–82, hier S. 71. Vgl. schon Joseph Campbell u. Henry Morton Robinson: *A Skeleton Key to ‹Finnegans Wake›*. Harmondsworth: Penguin Books 1977, repr. 1980 [1944], S. 123, u. William York Tindall: *A Reader's Guide to ‹Finnegans Wake›*. London: Thames and Hudson 1969, S. 131, sowie J. Mitchell Morse: ‹Baudelaire, Stephen Dedalus, and Shem the Penman›. In: *The Bucknell Review* 7.3 (1957–1958), S. 187–198, bes. S. 187. – In einem Brief an Harriet Shaw Weaver vom 16. 3. 1927 nennt Joyce sich selbst wortspielerisch ‹James the Punman› (James Joyce: *Briefe II*. Hrsg. v. Richard Ellmann. Übers. v. Heinrich Hansen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970 [= Frankfurter Ausgabe, Werke 6], S. 1103).

282 ‹Shem is a burlesque of Stephan Dedalus [...]; Shaun is various of Joyce's enemies› (Glasheen, *Third Census of ‹Finnegans Wake›*, S. 262).

rungspoetik, doch selbst ihr entschiedenster Verfechter, Hans Robert Jauß, muß einräumen:

Das erinnerte Ich holt das erinnernde Ich auch nicht am Schluß der Erzählung ganz ein [...]. Es erreicht nur das unmittelbare ›Vorher‹, die Schwelle zwischen dem ›Heute‹ der *Matinée*, auf der sich sein Weg vollendet hat, und dem ›Morgen‹, mit dem seine neue Existenz als Schriftsteller beginnen wird.²⁸³

Doch noch entschiedener wird jene vermeintliche Teleologie werkgenetisch in Frage gestellt, indem die Auswertung von Prousts *Cahiers* gezeigt hat, «daß die poetologischen Passagen aus *Du côté de chez Swann* und aus *Le temps retrouvé* zur ältesten Textschicht zählen»,²⁸⁴ wie ja auch die letzte Seite des Romans schon Jahre vor dessen Beendigung geschrieben war,²⁸⁵ während sich später im «entre deux»²⁸⁶ zwischen den beiden Flügeln des Diptychons der ›verlorenen‹ und der ›wiedergefundenen Zeit‹ die Kluft des bodenlosen Perspektivismus der tendenziell unabschließbaren Albertine-Handlung immer weiter auftrat, wodurch die Künstlerproblematik immer mehr aus dem Zentrum rückte. Tatsächlich hat «Proust 1922 noch auf dem Totenbett immer neu Einschübe und Ergänzungen formuliert»;²⁸⁷ ja, er machte seinem Verleger gegenüber die «Ankündigung von *Sodome II*, *Sodome III*, *Sodome IV* (und ich bin überzeugt, dass es auch noch ein *Sodome V*, wenn nicht sogar *Sodome VI* geben wird)».²⁸⁸ Jauß' einstiger Schüler Rainer Warning spricht daher vom «Scheitern der geplanten Erinnerungsapotheose zugunsten einer schwindelerregenden

283 Hans Robert Jauß: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu»*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 [1955, 21970] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 587), S. 282.

284 Rainer Warning: «Supplementäre Individualität: *Albertine endormie*.» In: Warning: *Proust-Studien*. München: Fink 2000, S. 77–107, hier S. 80.

285 «[...] la dernière page de mon livre est écrite depuis plusieurs années» (Proust an Jacques Boulenger, [1.1.1920], in: Marcel Proust : *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Bd. 19 : 1920. Paris : Plon 1991, S. 35).

286 So schrieb Proust am 17.12.1919 an den Kritiker Paul Souday: «Cet ouvrage (dont le titre mal choisi trompe un peu) est si méticuleusement «composé» (je pourrais vous en donner de bien nombreuses preuves) que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l'«entre-deux» a été écrit ensuite, mais il y a longtemps.» (Marcel Proust : *Correspondance*. Bd. 18: 1919. Paris : Plon 1990, S. 536.)

287 Rainer Warning: «Vergessen, Verdrängen und Erinnern in der *Recherche*.» In: Warning: *Proust-Studien*, S. 141–177, hier S. 141.

288 Proust an Gaston Gallimard, [18.1.1922], in: Proust, *Briefe*, Bd. 2, S. 1268.

Kontingenzproduktion [...] Die Teleologie suggeriert eine Geschlossenheit, die die *Recherche* in den zehn Jahren ihrer Niederschrift verabschiedet hat.»²⁸⁹ Wenn Proust dann kurz vor seinem Tode plötzlich den Umfang von *Albertine disparue*²⁹⁰ auf weniger als die Hälfte reduziert,²⁹¹ so ist dies «un coup de théâtre, un dénouement tout provisoire avant les nouveaux rebondissements qui auraient manifestement trouvé leur place dans la suite de *Sodome et Gomorrhe* «en plusieurs volumes» avant *Le Temps retrouvé*».²⁹²

«Das «FIN» jedenfalls, das Proust nach dem glaubhaften Zeugnis von Céleste Albaret noch kurz vor seinem Tod ans Ende des Manuskripts setzte, hat denn auch etwas verzweifelt Beschwörerisches.»²⁹³ Mit Prousts eigenen Worten: «L'important est que, désormais, je ne suis plus inquiet. Mon œuvre peut paraître. Je n'aurai pas donné ma vie pour rien.»²⁹⁴ Doch, wie die Editorin der von Proust radikal gekürzten *Albertine endormie*, Nathalie Mauriac-Dyer, betont :

[...] il est possible à une œuvre d'être simultanément finie et inachevée.²⁹⁵

[...] la clôture symbolisée par le mot «Fin» n'est rien synonyme d'un achèvement du travail sur le manuscrit «au net». Proust continuera

289 Rainer Warning: «Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition.» In: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 176–209, hier S. 191f.

290 Marcel Proust: *Albertine disparue. Édition originale de la dernière version revue par l'auteur*. Établi par Nathalie Mauriac et Étienne Wolff. Préface de N. Mauriac. Paris: Grasset 2013 (1987); dt. Übs.: Marcel Proust: «Die Flucht.» In: Proust: *Albertine. Ein Roman aus der «Suche nach der verlorenen Zeit»*. Hrsg., übs. u. mit einem Nachwort versehen v. Hanno Helbling. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001 (= dtv 12883), S. 244–342.

291 Vgl. Luzius Kellers «Nachwort des Herausgebers» zu *Die Flüchtige*, S. 438; ferner Luzius Keller: «Annäherungen an Albertine», in: *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende*, S. 7–26, hier S. 23.

292 So Nathalie Mauriac-Dyer in ihrem Vorwort «*Albertine a vingt-cinq ans*», zu ihrer Edition von Prousts *Albertine endormie*, S. 11–22, hier S. 11. Vgl. hierzu Van Hulle, *Textual Awareness*, S. 57–60.

293 Rainer Warning: *Marcel Proust*. München: Fink 2016, S. 164. Die philologischen Indizien sprechen dafür, daß dies am Schluß des *Cahier XX* schon vor Beginn des Jahrs 1917 geschehen sein dürfte (vgl. Nathalie Mauriac Dyer: *Proust inachevé. Le dossier «Albertine disparue»*. Paris: Champion 2005 [= *Recherches Proustiennes*, 6], S. 39–41).

294 So überliefert von Céleste Albaret: *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmont*. Paris: Robert Laffont 1991 [1973], S. 403f.

295 Mauriac-Dyer, «*Albertine a vingt-cinq ans*», S. 13.

à s'y livrer à ses «ajoutage», comblant et saturant peu à peu marges et versos, boursouflant ensuite les cahiers des fameuses «paperoles», au fur et à mesure de la publication des parties précédentes.²⁹⁶

So reiht sich Prousts *Recherche* für diese Editorin neben Montaignes *Essays* und Pascals *Pensées* in das «panthéon des posthumes»:

trois des plus grandes œuvres de la littérature française, dont les titres impliquent justement le mouvement et le processus, sont des œuvres inachevées, habitées par la passion d'un «allons plus loin» perpétuel.²⁹⁷

Erhält Prousts *Recherche du temps perdu* mit den Worten «dans le Temps/Fin.»²⁹⁸ allenfalls einen symbolischen Schlußstein, so mündet Joyces *Finnegans Wake* gemäß seiner zyklischen Gesamtkonstruktion mit seinen letzten Worten: «The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the» (FW 628,15f.) syntaktisch wieder in den Romananfang: «riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs» (FW 3,1–3).²⁹⁹ Doch auch diese Schließung stammte bereits aus einer frühen Schreibphase, in der Joyce angekündigt hatte:

Das Buch hat in der Tat weder Anfang noch Ende. (Geheimpatent, registriert in Stationer's Hall.) Es endet in der Mitte eines Satzes und beginnt in der Mitte desselben Satzes.³⁰⁰

Dazwischen lag künftig eine prinzipiell unabschließbare Textarbeit, wobei Joyce gelegentlich mit Stolz berichten konnte, «daß er allein in das ›Anna Livia Plurabelle‹-Kapitel (FW 196–216) an die 350 Flußnamen verwoben habe, ja daß es ihm nachträglich gelungen sei, in dessen Druckfassung noch weitere 152 solcher Namen hineinzugeheimnissen».³⁰¹

296 Mauriac Dyer, *Proust inachevé*, S. 41.

297 Mauriac-Dyer, «Albertine a vingt-cinq ans», S. 12.

298 R IV, 1320

299 Als erste Verständigungshilfe vgl. Campbell u. Robinson, *A Skeleton Key to «Finnegans Wake»*, S. 24–26 u. 355f., sowie Tindall, *A Reader's Guide to «Finnegans Wake»*, S. 29f. u. 328; besser noch Glasheen, *Third Census of «Finnegans Wake»*, S. xxivf.

300 Joyce an Harriet Shaw Weaver, 8. 11. 1926 (Joyce, *Briefe II*, S. 1082).

301 Verf., *Poetische Namengebung*, S. 180f.

Goethe schließlich vollendete die *Wanderjahre* 1829 erst im zweiten Anlauf, nachdem er 1821 einen ersten Band publiziert hatte, der sich aber in dieser Form nicht als fortsetzbar erwies und daher umgeschrieben werden mußte. Wobei Goethe angesichts dieses «so bedenkliche[n] Unternehmens» gesteht:

Es ist wohl keine Frage daß man das Werk noch reicher ausstatten, lakonisch behandelte Stellen ausführlicher hätte hervorheben können, allein man muß zu endigen wissen; ja dießmal hat mich der Setzer genöthigt abzuschließen, vielleicht zum Vortheil des Ganzen, was gar leicht, wenn man hie und da zu sehr verweilt hätte, lästig geworden wäre, anstatt daß jetzt [...] Gefühl, Verstand und Einbildungskraft ungenirt ihre Rechte behaupten und abwechselnd, theils einzeln, theils in Gesellschaft sich frey ergehen mögen.³⁰²

Die letzte Zeile dieser revidierten Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* lautet denn auch: «(Ist fortzusetzen.)»³⁰³

P.S.

Doch wie mag diese Goethesche Ankündigung zu verstehen sein,³⁰⁴ zu der es insofern eine Parallele in Joyces *Finnegans Wake* gibt, als hier die Predigt Jauns (einer Wiederverkörperung Shauns) mit der lakonischen Wendung abgeschlossen wird: «To be continued. Huck!» (FW 454,7)? (Allerdings folgen dem hier vor dem Kapitelende [FW 473,25] tatsächlich noch ein Postludium, Iseults Antwort, Jauns letzte Worte und seine Abreise sowie der Abschiedsgruß an Haun.³⁰⁵) Immerhin gibt es aber auch bei Goethe einen Präzedenzfall für eine solche Fortsetzungs-Ankündigung: den Vorabdruck des 1. Akts des *Faust II* im ein Jahr zuvor erschienenen *Faust*-Band der «Ausgabe letzter Hand», der ebenfalls mit einer solchen Notiz endete³⁰⁶

302 Goethe an Boisseree, 2.9.1829 (WA IV 46, S. 66).

303 Goethe: *Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Bd. 21–23: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*. Tübingen: Cotta 1829, hier Bd. 23, S. 286.

304 Zur Diskussion dieser und der folgenden Fragen vgl. noch immer Karl Viëtor: «Goethes Gedicht auf Schillers Schädel», in: *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* 59 (1944), S. 142–183; ferner die daran anschließende Diskussion: Franz H. Mautner/Ernst Feise/Karl Viëtor: «Ist fortzusetzen», in: ebd., S. 1156–1172; sowie Viëtors abschließenden Beitrag: «Zur Frage einer Fortsetzung... (Antwort)», in: *PMLA* 60 (1945), S. 421–426.

305 Vgl. Campbell u. Robinson, *A Skeleton Key to «Finnegans Wake»*, S. 279–288.

306 Goethe: *Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Bd. 12: *Faust. Eine Tragödie*. Tübingen: Cotta 1828, S. 313.

– doch in diesem Fall sollte es Goethe schließlich gelingen, den *Faust* fortzusetzen und kurz vor seinem Tode zu vollenden. Andererseits hatte er in den Prosa-Teil des *West-östlichen Divans* ein Kapitel *Künftiger Divan* (FA I 3, S. 214–228) eingerückt, in dem er Erweiterungsmöglichkeiten der einzelnen *Divan*-Bücher skizzierte, ohne daß er je ernsthaft die Absicht gehabt haben dürfte, diese zu realisieren.³⁰⁷

Und worauf bezog sich überhaupt jene Ankündigung einer Fortsetzung? Erste Vermutung: auf die *Wanderjahre* als ganze. So heißt es im *Wanderjahre*-Artikel des *Goethe Handbuchs* entwarfend schlicht: «Der Roman endet mit dem prosaischen Schlußsatz: <(Ist fortzusetzen.)>».³⁰⁸ Das Gros der Goethe-Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts mag diese Deutung nahelegen, doch ein Blick in die in Fraktur gesetzte Originalausgabe läßt daran zweifeln. Denn die fragliche Notiz folgt hier eingerückt und ohne Leerzeile dem abschließenden Gedicht *Im ernsten Beinhaus war's...* und ist wie dieses (ebenso wie das den Schluß von Buch 2 bildende Gedicht *Vermächtniß*) in Antiqua gesetzt.³⁰⁹ Nachdem Goethe diese Terzinen gegenüber Zelter als zu verehrende «Reliquien Schillers» charakterisiert hatte,³¹⁰ gab ihnen Eckermann beim Wiederabdruck in Bd. 7 der *Nachgelassenen Werke* (1833) den Titel *Bei Betrachtung von Schillers Schädel*,³¹¹ doch gehen diese Verse weit über jenen im Gedicht ungenannt bleibenden Anlaß hinaus. Denn wie ihr «Orakelspruch»: «Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge» (v. 21) mit der Leitmaxime der *Lehrjahre*: «*Gedenke zu leben*» (L VIII 5, S. 920) zusammenzudenken sei, dies weiter auszuführen, wäre durchaus eine Fortsetzung wert gewesen.

Andererseits: Wie soll ein Terzinen-Gedicht «fortgesetzt» werden, das ganz nach dem Muster der *Canto*-Schlüsse in Dantes *Divina Commedia*, mit der sich Goethe gerade in jener Zeit intensiv beschäftigte,³¹² mit einem

307 Vgl. hierzu meinen Kommentar in: Johann Wolfgang Goethe: *West-östlicher Divan*. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Hrsg. v. Hendrik Birus. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010 (= FA I 3²), Bd. 1, S. 741.

308 Bahr, «Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden», S. 199.

309 FA I 10, S. 385f. u. 774. Da diese Ausgabe, wie auch MA 17 und andere moderne Ausgaben, nicht den Unterschied von Fraktur und Antiqua wiedergibt und die fragliche Notiz hier überdies rechtsbündig gesetzt ist, waren die folgenden formalen Beobachtungen nur an der Originalausgabe zu machen.

310 Goethe an Zelter, 24. 10. 1827 (MA 20.1, S. 1071).

311 Vgl. Karl Eibls Kommentar zu diesem Gedicht in: FA I 2, S. 1200–1203, hier S. 1201.

312 Vgl. Albrecht Schöne: *Schillers Schädel*. München: Beck 2002, S. 57f. u. 69f.

Kreuzreim schließt? Oder plante Goethe gar ein weiteres Terzinen-Gedicht³¹³ – aber könnte man das eine ›Fortsetzung‹ nennen? So mündete das *Meister*-Projekt nach einer Schreibzeit von einem halben Jahrhundert in ein verschiedensten Interpretationsmöglichkeiten Raum gebendes Postscriptum zu einem Gedicht, das den »Reliquien Schillers« gewidmet ist – jenes einstigen Freundes, dem entscheidend zu danken war, daß der *Wilhelm Meister* kein ›aufgegebenes Werk‹ geblieben ist.

313 Dafür könnte womöglich das Terzinen-Fragment *So nah der Freund von der und jener Seite...* (WA I 5.2, S. 408f.) in Frage kommen. »Inhaltlich ist jedoch kaum eine Brücke zu finden. Ohnedies ist das ›Beinhaus‹-Gedicht so geschlossen gebaut, daß es kaum eine Fortsetzung verträge. Wenn man den ›Freund‹ des Fragments als Schiller identifiziert, könnte man an die Erweiterung zu einem Schiller-Zyklus denken.« (FA I 2, S. 1201.)

Exkurs: Zu Friedrich Kittlers *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*

In einer frühen Arbeit hat Friedrich Kittler die These vertreten, die Reduktion der ›Drei-Generationen-Familie‹ der *Theatralischen Sendung* auf die Kleinfamilie der *Lehrjahre* reflektiere eine grundlegende Transformation der Familienstruktur im Laufe des 18. Jahrhunderts:

Die Kernfamilie [...] nahm ihre Gestalt über das Mutter-Kind-Verhältnis an. [...] Das Netz der Gefühle, das zwischen Mutter und Baby gesponnen wurde, umhüllte schließlich auch die älteren Kinder und den Ehemann: das Gefühl, daß die Kostbarkeit des kindlichen Lebens einen gleichen kostbaren Rahmen für ihre Erhaltung forderte.³¹⁴

Entsprechend diesem gesellschaftlichen «Wandel von patrilinear-konjugaler zu matrilinear-sozialisierender Familie» konstatierte er eine «intertextuelle [...] Recodierung [...], die bei Goethe zwischen patrilinear-er Erstfassung und matrilinear-er Zweitfassung [s]eines Romans [sc. des *Wilhelm Meister*] spielt».³¹⁵

Bei aller Bewunderung für diese «umsichtigste psychoanalytisch inspirierte Lektüre der *Lehrjahre* (und wohl die tiefendste Kritik des Romans seit Fr. Schlegel)» hat Wellbery auf einen (wie er vorgibt: ›kleinen‹) Lesefehler Kittlers hingewiesen: «Das Puppenspiel, so behauptet er, sei ein Geschenk der Mutter an Wilhelm, illustriere mithin die mütterliche Sozialisationstaktik der ›Wunscherweckung‹. [Ebd. S. 48f.] Der Roman jedoch erzählt es anders.»³¹⁶ So übersehe Kittler bei der vorgeblichen «Apotheose

314 Edward Shorter: *Die Geburt der modernen Familie*. Übs. v. Gustav Kilpper. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1977, S. 236; neben Erziehungsratgebern des ausgehenden 18. Jahrhunderts zit. bei Friedrich Kittler: «Über die Sozialisation Wilhelm Meisters», in: Gerhard Kaiser u. Friedrich A. Kittler: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978, S. 13–124, hier S. 20.

315 Kittler, «Über die Sozialisation Wilhelm Meisters», S. 22 u. 28.

316 David E. Wellbery: «Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman bei Wieland, Goethe, Novalis» (1996), in: ders.: *Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft*. München: Hanser 2006, S. 70–117, hier S. 92f. Dagegen hatte sich Bernhard Greiner vorbehaltlos

der Mutter»³¹⁷ als Quelle von Wilhelms Theaterwünschen in den *Lehrjahren* die unaufgelöste Diskrepanz zwischen der Behauptung der Mutter: daß «ich [...] das verwünschte Puppenspiel [...] euch vor zwölf Jahren zum heiligen Christ gab, [...] das euch zuerst Geschmack am Schauspiele beibrachte!» (L I 2, S. 362), und Wilhelms detailliertem Bericht von der mit dem Vater befreundeten «parafamiliale[n] Figur» des Lieutenant als «Erbauer und heimliche[m] Direktor unsers Schauspiels» (L I 4, S. 368f.).³¹⁸

Die kleinfamiliale, mütterlich dominierte Triangulierung wird aber nicht nur von diesem namenlosen «Platzhalter» aufgebrochen, sondern nicht minder von dem erst in den *Lehrjahren* eingeführten Großvater väterlicherseits, bei dessen Tod Wilhelm zehn Jahre alt ist (L I 17, S. 421) und dessen Gemäldesammlung für ihn nicht weniger formierend werden sollte als jenes Puppentheater – und beide lebensbestimmende ästhetische Erfahrungen unterliegen gleichermaßen dem Tadel des «Unbekannten»: «daß Sie [...] immer nur sich selbst und Ihre Neigung in den Kunstwerken gesehen hätten» (L I 17, S. 423). Ein Tadel, der sein spätes Echo in Jarnos schroffem Diktum findet: «daß wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist» (L VIII 5, S. 931). Dieser Dilettantismus aber hat seinen Ursprung in dem von der Mutter so geförderten Puppenspiel. Hatte doch der incognito auftretende Abbé als scheinbar «willkürliches Beispiel» zu Wilhelms Bestürzung geäußert:

Gesetzt, das Schicksal hätte einen zu einem guten Schauspieler bestimmt, [...] unglücklicherweise führte der Zufall aber den jungen Mann in ein Puppenspiel, wo er sich früh nicht enthalten könnte, an etwas Abgeschmackten Teil zu nehmen, etwas Albernes leidlich, wohl gar interessant zu finden, und so die jugendlichen Eindrücke, welche nie verlöschen, denen wir eine gewisse Anhänglichkeit nie entziehen können, von einer falschen Seite zu empfangen. (L II 9, S. 475.)

die Kittlersche Lesart zu eigen gemacht («Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters ›Aufgabe‹ der theatralischen Sendung» [zuerst 1989], in: ders.: *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*. Berlin: Erich Schmidt 1994 [= Philologische Studien u. Quellen, H. 131], S. 29–41, hier S. 35f.).

317 Kittler, «Über die Sozialisation Wilhelm Meisters», S. 115.

318 In der *Theatralischen Sendung* war dieser «Artillerie-Lieutenant» ein «Pate der Großmutter» und lediglich von ihr «beordert das Theater aufzuschlagen und das übrige zu besorgen» (L I 7, S. 22).

Demgegenüber genießt hier die großväterliche Gemäldesammlung – ungeachtet der Skepsis des ›Unbekannten‹ gegenüber dem Kunstwert des von Wilhelm identifikatorisch geliebten Bildes vom «kranke[n] Königssohn» (L I 17, S. 422f.) – so hohe Schätzung, daß Wilhelm ihr am Ende im Hause des verstorbenen Oheims glücklich wieder begegnen wird.

Verengt man den Begriff der Sozialisation nicht auf die ›primäre Sozialisation‹ der frühen Kindheit, so lassen die *Lehrjahre* sogar noch weitere Verschiebungen in die Gegenrichtung zu Kittlers Interpretationsansatz erkennen: So wird Wilhelms Jugendfreundschaft mit Werner nun nicht mehr unvermittelt eingeführt (TS I 19, S. 51), sondern in einer Familienallianz begründet, indem deren Väter nach dem für Wilhelm so schmerzlichen Verkauf der großväterlichen Kunstsammlung «eine Art Gesellschafts-Handel» (L I 17, S. 421) eingegangen waren. So werden die Nichten der ›Schönen Seele‹ durch ihren Oheim von ihr entfernt gehalten und durch den Abbé (jenen Unbekannten, der Wilhelm auf die Gemäldesammlung seines Großvaters angesprochen hatte) beaufsichtigt (L VI, S. 791f.). Und erst recht fügt sich Wilhelms Leitung durch die rein männliche Turmgesellschaft, als deren Abgesandter der Abbé wiederholt bei ihm aufgetaucht war, keineswegs in ein matrilineares Sozialisationskonzept – ganz zu schweigen von der exklusiv männlich geführten «Pädagogischen Provinz» der *Wanderjahre*.

