Beziehungsexperimente
Goethes Werther und Wielands Musarion

Von Walter Erhart (Göttingen)

ABSTRACT


Both texts question the contemporary codifying of intimacy and identity – with different results. Werther unmaskst the topography of the empty self, hidden behind the semiotic systems of sensibility. In Musarion the discourse of sensibility also loses its function, but is transformed into ironic role-playing whereby definitions of the self are constantly changing.

I.


II.

Die ersten Briefe Werthers formulieren ein Programm der Lebenskunst und – unmittelbar anschließend – eine Theorie der schönen Künste. "... ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen seyn" (W 105) – so lautet das hoffnungsvoll angekündigte, fast epikureische Projekt Werthers. Im nächsten Brief scheint Werther das carpe diem-Motiv gar zu ernst genommen zu haben, so "daß" – wie er gesteht – "meine Kunst darunter leidet" (W 106). Er könne bei der Fülle des gegenwärtigen Lebens, der ihn umgebenden Natur, nicht zeichnen, und selbst die Dichtkunst, die anders als die Malerei nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere der Figuren wiedergeben kann, versagt: "ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner

---


Gottes willen, laß mir sie vom Hals. Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert seyn, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst" (W 108). Sogleich jedoch scheint Werther die eigene Bedürfnislosigkeit wieder zu dementieren: "ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe; denn so ungleich, so unstet hast Du nichts gesehn als dieses Herz" (W 108). Freilich sind mit den von Werther verabscheuten "Büchern" andere gemeint als "sein" Homer, und ebenso wandelt sich für Werther die Funktion der 'Printmedien' von aufklärerischer Didaktik zur therapeutischen Besänftigung eines aufgerührten Innenlebens.17 Gerade Literatur jedoch gewinnt eine Gewalt über Werther, die seinen Drang nach Authentizität Lügen straft. Von dem mütterlichen "Wiegengesang" Homer's, mit dem Werther die Szene des Romans betritt, über die Bibel und Ossian bis zu Lessings Emilia Galotti, die bei Werthers Tod "auf dem Pulte aufgeschlagen" (W 187) liegt: Werthers Leben und Sterben gleicht einer bloßen Folie, in die sich unentwegt die literarischen Muster einzeichnen.18 Das Medium der Literatur begleitet nicht allein Werthers Empfindungen, sondern löst diese erst aus: In der berühmten Gewitterszene produziert nicht Lotte, sondern erst ihr Stichwort "Klostock" jenen "Strom(e) der Empfindungen" (W 120), in den Werther versinkt.19 In Wahlheim ist es wiederum Homer, der den ZUCKERERBSEN zubereitenden Werther begleitet: "Es ist nichts, das mich so mit einer stillen, wahren Empfindung ausfüllte, als die Züge patriarchalischen Lebens, die ich, Gott sey Dank, ohne Affektation in meine Lebensart verweben kann" (W 121). Nicht die Kontamination der eigenen "Lebensart" mit den literarischen Projektionen widerlegt und ironisiert die nur scheinbar echten Empfindungen Werthers;20 seine "Empfindung" selbst gleicht immer mehr einem bloßen Inventar, das den leeren Innenraum des Subjekts lediglich "auszufüllen" braucht. Dies kennzeichnet zugleich den dramatischen Prozeß des Romans, in dem der von Werther anfangs gesuchte und herbeigeschleppte "Spiegel" der "Seele" seine Position vertauscht: Statt die "Fülle des Herzens" preiszuge-
ben, entlarvt sich die "Seele" als leere Projektionsfläche künstlicher, d. h. vor allem sprachlicher Medien.

Im Zeitalter der Empfindsamkeit ist diese von Goethes Roman enthaltene Projektionsfläche eben erst zum Zentrum einer moralisch interpretierten Humanität erklärt worden. Gegen die Scheinwelt aristokratischer "Galanterie" und Konversation, gegen eine Technik der Verstellung, die den fremden Affekten mißtraut und die eigenen verbirgt, sowie gegen eine politische Klugheit, die Moral nur als bloßes Zeichensystem des öffentlichen Umgangs gelten läßt, gegen das gesamte höfische System also hat das frühe Bürgertum eine Kultur der Empfindsamkeit propagiert,21 die eine rigide Kritik an höfischer Kultur mit der Identitätssicherung bürgerlicher Privatleute verbindet: "Zärtlichkeit," "Fülle des Herzens," "moralisches Gefühl" bilden die Stichworte eines sozialen Programms, das die natürliche Tugend des einzelnen zur Maxime einer idealbürgerlichen Sozietät bestimmt. In polemischer Abgrenzung zur scheinhaften Außervorhängigkeit höfischer Rhetorik stattet der empfindsame Diskurs das Innere des bürgerlichen Subjekts mit denjenigen Qualitäten einer positiven Anthropologie aus, die zugleich die moralischen und sozialen Regungen des aufrichtigen, unmittelbaren Individuums begründen.22

Werther tritt im Namen dieses Programms an,23 ohne sich bewußt zu sein, daß seine eigenen Brieftexte bereits an der Aushöhlung ihrer Bedingungen und Voraussetzungen beteiligt sind. Der Grund dafür liegt in der Enthüllung der Empfindsamkeitstopoi als eines Systems bloßer Zeichen, die den Ursprungsort der Empfindung, nämlich die sich selbst und den empfindsamen Zeitgenossen transparente "Seele," beständig aus den Augen rücken. Werther "will" sich aller Vergangenheit sowie aller Medien seiner Empfindungen entledigen — "ich will, lieber Freund ... ich will mich bessern, will nicht mehr das Bisse Uebel ... wiederkaüen ... Ich will das Gegenwärtige genießen" (W 105) — und kann doch über sein Wollen nicht verfügen: "alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele" (W 130).24 So wie in Werthers Blick die Welt ihre Konturen verliert, schwinden auch die anthropologischen und sprachlichen Sicherheiten, mit denen sich die empfindsame Identität zuvor noch stabilisieren konnte. Werther zerbricht die Konventionen seines Zeitalters allerdings nicht durch die bloße Berufung auf ein


Liebe, Freundschaft und Sexualität hat der über Intimität geführte Diskurs bürgerlicher Empfindsamkeit die institutionelle Einheit von Ehe, Freundschaft und Familie proklamiert. Im Werther driften genau jene Bereiche auseinander: Der leidende Held findet sich nicht mehr im Schnittpunkt der eben erst erfolgreich integrierten Diskurse, sondern fällt aus ihnen gleichsam heraus. Sinnfällig wird sein Ort inmitten des von Werther selbst entworfenen imaginären Szenarios durch einen Bindestreich ersetzt.


---

27 Vgl. dazu Niklas Luhmann, Liebe als Passion (vgl. Anm. 9), S. 57ff.


erneut der bloße Umriß eines seiner Substanz beraubten Ichs. Erst hier setzen die
religiösen Konnotationen des Werther-Schicksals ein: Werther apostrophiert
sich als “Pilger im heiligen Land,” der an “Stären religiöser Erinnerung” (W 155)
die Erfahrung des verlorenen Gartens Eden imitiert. Zudem rücken die “herr-
lichen Altväter” und der Homerische “Ulyß” einmal mehr an ihren Platz, wenn
Werther die Landschaft seiner Heimat beschreibt. Er fährt also fort, die seiner
“Seele” vorgeschobenen Zeichen zu vertauschen; nun jedoch stilisiert er die
verlorene Kindheit und die Unerreichbarkeit seiner Projektionen zu einer reli-
гиösen Erfahrung zwischen verlorem Paradies und in weite Ferne gerücktem
Heil. Benennt sich der liebeskranke Held als Nachfolger Christi, als Opfer am
Kreuz, als verloren er biblischer Sohn, so kaum um das Christentum sakkularisie-
rend für das neue weltliche Leiden des modernen Subjekts in Beschlag zu neh-
men.31 Vielmehr versucht sich Werther an einem letzt Medium, um die leer
gewordene Stelle eines von Zeichen nur überfrachteten Selbsts erneut und end-
gültig zu besetzen: mit einer heilsgeschichtlichen Theorie, in der die sich verlie-
rende Spur des Subjekts als Zeichen einer Passionsgeschichte – mit zukünftiger
Lebensaussicht – gedeutet wird.32

Unterdessen bleibt Werther jedoch ständig auf der Flucht vor der Erfahrung
einer ihn gewissermaßen auszehrenden Gegenwart: “Ach, diese Lükke! Diese
tentezliche Lükke, die ich hier in meinem Busen fühle! ich denke oft! – Wenn du
sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drücken könntest. All diese ganze
Lükke würde ausgefüllt seyn” (W 160). Die sich offenbarnde Lücke benennt
den Verlust jener Medien, mit denen Werther zuvor sein Inneres auszustatieren
glaubte. “Lücke” und “Fülle” erweisen sich – nicht nur phonetisch – als komple-
mentär. Und jene “Lücke,” die das Ich gleichsam zu einem Hohlraum macht,
droht es zugleich zum Verschwinden zu bringen. Schon im nächsten Brief fragt
sich Werther, wie lange sein Abschied aus dem “Kreise” um Lotte spürbar
bliebe: “würden sie? wie lange würden sie die Lükke fühlen, die dein Verlust in
ihr Schicksal reißt? wie lang” (W 160). Die Übertragung des Psychodramas auf
die soziale Realität spiegelt die Bedeutungslosigkeit jener “Seele,” in der sich
vormals die Fülle der Welt zu spiegeln schien. Nun steht – in einer Klage
Werthers – “diese herrliche Natur so starr vor mir . . . wie ein lakirt Bildgen” (W
161) – wie ein doppelt verfremdetes Zeichen eines nicht mehr existenten Urbil-
des also. Das Ich enthüllt sich als Fiktion, dessen Realität nie greifbar wird. “Ich

31 So die These von Herbert Schöffler, “Die Leiden des jungen Werther” (vgl. Anm. 2),
S. 175ff.
32 Gerade deshalb zelebriert Werther seinen Tod in einer Weise, die sein Nachleben in
der Imagination Lottes sichern soll. Vgl. dazu Caroline Wellbery, “From Mirrors to
Images” (vgl. Anm. 25), S. 246ff. Seine ‘Existenz zum Tode,’ soll sich – ohne ihn – als
neues künstliches Medium etablieren und fortbestehen.

34 Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit (vgl. Anm. 12), S. 105ff.
35 Reinhard Meyer-Kalkus, "Werthers Krankheit zum Tode" (vgl. Anm. 5), S. 90ff.

Werther ist dazu verurteilt, diese Erfahrung ständig zu wiederholen und gleichzeitig auf der Flucht vor ihr zu sein. Seine Leser jedoch konnten darauf


nicht an den von ihm zur Sprache gebrachten Erfahrungen, sondern an der zum literarischen Muster geronnenen Dramaturgie der Werther-Handlung: Er tötet sich, aber es war alles nur ein Mißverständnis.

Ein weiteres Beispiel ist Frédéric Moreau, der Held aus Flauberts Education sentimentale. Nicht der Roman, sondern nur die Romanfigur kopiert hier den Werther-Mechanismus. So wie sein Freund Charles für die französische Revolution, schwärmt der junge Frédéric für die ästhetisch verklärte Leidenschaft der Liebe und zählt Werther unter seine Vorbilder: "... ses opinions littéraires étaient changées: il estimait par-dessus tout la passion; Werther, René, Franck, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également." 42 Beide Freunde entwerfen sich hierin ein Lebensmuster nach Vorbildern des 18. Jahrhunderts – Lebenspläne, die in der Logik Flauberts ihre Desillusionierung jedoch bereits in sich tragen. Am Ende des Romans und zugleich am Ende einer Geschichte, in der Frédéric die ganze Schalheit und Inhaltsleere des neuen Jahrhunderts am eigenen Leib erfahren hat, besucht ihn seine erste Geliebte, die er nie erobert hat, um die er nun jedoch – als 45jähriger – sofort wieder zu werben beginnt und sich dabei auch an Werther erinnert. Alles was man an seiner Empfindung übersteigert nennen könnte, habe er immer für sie empfunden, gesteht der gealterte Enthusiast: "Tout ce qu'on y blâme d'exagéré, vous me l'avez fait ressentir." Er könne jetzt Werther verstehen, den sogar Lottes Butterbrote nicht erüchtern: "Je comprend les Werther que ne dégoûtent pas les tartines de Charlotte." 43 Und als ob ein Stichwort gefallen wäre, steigt sich Frédéric in einen amourös-sentimentalen Wortschwarm hinein, den der Erzähler jedoch zugleich zurechtrückt: Frédéric berausche sich so sehr an seinen Worten, daß sie erst während des Sprechens Wirklichkeit werden. "Frédéric, se grisant par ses paroles, arrivait à croire ce qu’il disait." 44 In gewisser Weise offenbart Flaubert hier die 'diskursanalytische' Pointe einer stets 'codierten' Intimität: Durch die Rhetorik und Semantik einer zur Verfügung stehenden Sprache wird das dazugehörige Gefühl selbst erst erzeugt. Eingelagert ist die Szene jedoch in eine Werther-Parodie, 45 die eine bereits traditionelle Wiederholbarkeit der Werther-Rolle dokumentieren soll. Fast scheint es, Flaubert benützt die Folie des Werther-Romans als eine Bewußtseinsebene seines Helden, um der hier rekonstruierten Werther-Erfahrung ein durchaus ähnliches Beispiel an die Seite zu stellen: Auch Frédéric Moreau tauscht die Facetten seines Ichs im Laufe der Geschichte fast wahllos aus, um am Ende die erschonte Individualität nur in der Kippe und in der Erinnerung vorzufinden.

Goethe hat bekanntlich einen anderen Weg gewählt. Anstatt sich der Leer-

III.

Auch in Wielands Versepos Musarion folgt der die Szene betretende Held literarischen und mythologischen Mustern, erscheint sogleich im Lichte derjenigen Texte, die sein Verhalten buchstäblich vorschreiben. Phanias, von einem der Nächte 'durchschierzenden' Amor in einen stoischen Philosophen "verwandelt" (M 13, 15), stellt zunächst die Pose des Königs Salomon nach: "Was unterm Monde liegt, ist eitel" (M 15, 39). Dieser "großen Wahrheit voll" (M 15, 49), übernimmt Phanias sodann ein neues Modell, befindet sich "wie Herkules" auf einem "Scheidweg" (M 15, 55) und reflektiert über die richtige Lebenswahl, "sinnt der schweren Reise / Des Lebens nach" (M 16, 56f.). Kein Zweifel allerdings besteht daran, daß die zitierten Modelle bereits ihre prägende Macht verloren haben, vielmehr einen Widerspruch mit der Situation des Helden in dem Moment konstituieren, in dem sie genannt werden. Phanias spricht die

47 Tagebuch der italienischen Reise 1786, S. 24.
Worte des Salomonischen Predigers nämlich erst nach, "seitdem aus seinem hohen Beutel / Die letzte Drachme flog" (M 15, 38 f.). Kaum postiert sich Phanias zudem auf dem Herkulischen Scheideweg, wird das Unternehmen mit dem in Klammer gesetzten Kommentar - "schon zu spät" (M 16, 56) - bereits in seinem Sinn verkehrt. Der "neue Herkules" (M 16, 73) prüft zunächst sogar, ob ihm der Weg zur "Wollust" durch äußere Umstände wirklich verbaut ist, und erst nachdem er "seufzend" (M 16, 73) von seiner amourösen Vergangenheit Abschied nehmen muß, "entschließt er sich der Helden Zahl zu mehrern" (M 16, 76) - ein Entschluß, der folglich keiner ist.

Der Erzähler zitiert am Ausgangspunkt der Musarion-Handlung ein der Auffklärung allzu geläufiges Denkmodell, nur um es umzukehren: Die moralische Entscheidung auf dem Scheideweg beruht auf Oppositionen, die zu keiner Zeit bestehen, aus dem moralphilosophischen "exemplum" wird ein ironisches Zitat, das die Unmöglichkeit des geforderten Entschlusses demonstriert. Dennoch wird die Ebene des moralphilosophischen Diskurses fortgeführt. Phanias, "schon mehr als halb entschlossen" (M 18, 135), verkörpert bereits nur noch die Karikatur eines "Herkules am Scheideweg," als ein Szenenwechsel "unverhofft die neue Denkart prüft" (M 18, 136) - und wieder hebt ein ganzer Reigen mythologischer Konnotationen an, wenn Musarion erscheint: "Cytherea," die Liebesgöttin Aphrodite, tritt auf den Plan, "zur ungelegnen Zeit" (18, 144). Phanias, offensichtlich noch nicht ganz zum gefestigten Stoiker gereift, "that was Wenige in seinem Falle thaten" (M 19, 164): Er flieht und wird sogleich von Musarion verfolgt. Unschwer zu erraten, daß die Szene sich in ein neues Mythologem verwandelt: Eine männliche Daphne flieht vor einem weiblichen Apoll - ein Kulissenspiel mit vertauschten Rollen, das Musarion selbst spöttisch kommentiert:

"Vortrefflich!" rief sie aus, "das nenn' ich Heldenthum
Und etwas mehr! Die alte Ordnung wollte,
Daß Daphne jüngstlich mit kurzen Schritten fliehn,
Apollo keuchend folgend sollte;
Du kehrt es um. - Fliehst du, mich nachzuziehn?
Den kleinen Stolz will ich dir gerne gönenn!"
(M 20, 192-197).

Wielands Text entfaltet dieses Feuerwerk aus Anspielungen und Umkehrungen jedoch nicht, um seinen Tribut an das Genre des humoristischen Heldenepos zu entrichten, dem dann die ernsthafte Botschaft einer "Philosophie der Grazi'en" aufgesetzt würde. Das Prinzip der Vertauschung und Umkehrung avanciert zum Strukturprinzip der gesamten Verserzählung. Musarion etwa, erstaunt über den

Abweichungen von der bisher nicht nachgedruckten Erstfassung können in unserem Zusammenhang vernachlässigt werden. Angegeben werden jeweils die Seitenzahl und die fortlaufenden Verszeilen.

51 Niklas Luhmann, Liebe als Passion, S. 102ff.

Auch in Wielands Musarion beginnen die Zeichen, die den Weg zum wahren Ich weisen sollen, trägerisch zu werden. Die Rollen und Diskurse, die zu Beginn des Versepos hin- und hergewendet, umgedreht und vertauscht werden, verdunkeln gerade jene Lösung, auf die hin sämtliche vorgeführten Alternativen angelegt scheinen: Stattdessen droht auch in Wielands nur scheinbar leichtfertigem Versepos die Substanz eines fest umrissenen Ichs, das zwischen den Alternativen nur zu wählen habe, verloren zu gehen.


36 Heinz Schlaffer, Musa icosa: Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland (1971), S. 79f.
jedoch stellen sich plötzlich Übergänge ein, die jene schon in sich doppelbödige Semantik zum Gleiten bringen. Den Blick, mit dem aus Musarions “Augen” der “ausgetriebne Amor” erneut in das “Herz” des Phanias “kroch” (M 32, 598ff.), erwidert Phanias nicht gerade ebenbürtig:

\begin{quote}
Er meint er athme nur, und seufzt; starrt unverwandt
(Indez sie schwatzt und schert) sie an, als ob er höre,
Und hört doch nichts; drückt ihr die runde Hand,
Und denkt, indem durchs steigende Gewand
Die schöne Brust sich bläht, ob diese halbe Sphäre
Der Pythagorischen nicht vorzuziehen wäre?
(M 32, 605–610).
\end{quote}


Während die Lustspielhandlung\(^5\) nach allen Regeln der nicht gerade neuen Kunst ihren Höhepunkt erreicht – die falschen Freunde des Phanias entlarven sich als Narren und Heuchler –, beginnt in derselben Nacht auch ein neues Vertauschungsmanöver zwischen Musarion und einem erneut verwandelten

\(^5\) Dazu Herbert Rowland, “Musarion” and Wieland’s Concept of Genre (vgl. Anm. 7).

ren, wie zum Feldherrn Xenophon, / Wie Zeuxis zum Palet, und Philipps Sohn zum Thron" (M 57, 1297 ff.).

Umkehr, Vertauschung und Verwandlung in schnellem Wechsel, hervorgetrieben durch Diskurselemente, die von den Figuren selbst kaum gesteuert werden: Selbst Musarion, die alle Fäden in der Hand zu halten scheint, begründet Entscheidungen erotisch und philosophischer Art stets mit deren Abhängigkeit von nicht zu verantwortenden, kontingenten Faktoren.\(^{57}\) Der im Text vorgeführte schnelle Wechsel der semantischen Kontexte erhält dadurch zugleich den Charakter eines weitgehend autonomen Geschehens: Wie Phanias im Gespräch mit Musarion ein neues Register zieht, so beunruhigend schnell etikettiert der Text auch seine Figuren als Diskursträger, deren Kontrolle über ihre Entscheidungsfähigkeit ironisch bezweifelt wird. Die Alternativen und Entgegensezüge schlagen meist ineinander um, ohne die zentrale Verantwortung des Sprechers zu benennen; die Rede und die Figuren entbehren jener Mitte, auf die sich das Versepos scheinbar zubewegt. Imitation und Nachfolge der mythologischen Modelle und zeitgenössischen Bedeutungsebenen enthüllen ein Gleiten der damit verbundenen Ausschließlichkeit und zugleich eine Unsicherheit über die nur scheinbar bestimmte Identität der sich die Diskurse aneignenden Figuren.\(^{58}\) Dies konstituiert die spezifische Unruhe dieses Versepos und anderer Texte Wielands – ein Abwehrverhalten gegenüber den Identifikationsfixierungen von Empfindsamkeit und zeitgenössischer Moralphilosophie, das Wieland gleichzeitig den jahrhundertealten Vorwurf der "Oberflächlichkeit" und "Standpunktlosigkeit" eingehandelt hat. Wie Goethes Werther nämlich zieht auch Wieland die Linien des zeitgenössischen Diskursfeldes nach, bringt sie in nicht aufgelöste Widersprüche zueinander und läßt seine Figuren verschiedene Diskursformen übernehmen, ohne ihre Identität dort zu fixieren.

Dies läßt sich auch und sogar an der Schlußapotheose des Versepos zeigen, die seit jeher als Zeichen der gelungenen Heiterkeit des Musarion-Stoffes einer-\(^{57}\) Joachim Rickes etwa muß in seiner Interpretation dem Text schon Gewalt anstaten; um die eigene These der vollen Souveränität Musarions zu stützen. Alle sich dem Schema nicht fügenden Wendungen des nächtlichen Gesprächs werden zu rhetorischen Strategien der Musarion erklärt; jede Diskursverschiebung "stellt ein von der Frau kalkuliert eingesetztes Mittel der Gesprächsführung dar, um die jetztige Einstellung des Helden gegenüber seiner früheren Begeisterung für die Philosophie zu ergründen" (Führerin und Geführter, S. 129). Musarion, Bildungsagentur des von Rickes etablierten Erzählerromans, wandelt sich dem Interpreten zugleich in die ihm ebenbürtige Hermeneutin des Textes.

\(^{58}\) Heinz Schlaffer hat diesen Tatbestand schon beschrieben, bezogen allerdings auf die philosophische Botschaft des Versepos: "Der Ausdruck 'Philosophie' ist dabei eher metaphorisch als im strengen Sinne, mehr in antiker als in moderner Bedeutung zu verstehen: er behält den irrationalen, fragmentarischen und occasionellen Charakter, der dem älteren erotisch Lebensentwurf anhaftet und verweigert sich dem geschlossenen System wie der begrifflichen Schärfe." Musa iocosa (vgl. Anm. 53), S. 195.
seits, der Wielandschen Oberflächlichkeit andererseits interpretiert werden konnte. Kaum reicht Musarion ihrem Phanias "zum stillen Pfand / Der Sympathie" die "schöne Hand" (M 59, 1356f.), kaum "bekannt ihr Herz den Sieg der Liebe" (M 59, 1366), erstarrt die Handlung auch schon zu einem idyllischen Tableau, aus dem die Spuren der Zeit getilgt sind. In rasender Eile, die gerade ein Dutzend Verszeilen braucht, geht die erste Nacht nahtlos zum Standbild eines immerwährenden Lebens über: "Der schönste Tag folgt dieser schönen Nacht. / Mit jedem neuen fühlt sich unser Paar beglückter, / . . . Glückselig, weil er's war, nicht weil die Welt es wünschte, / Bringt Phanias in neidenswerther Ruh / Ein unbeneidet Leben zu" (M 59, 1367–1376). Fast mag es scheinen, der Text gelangt in einer derartigen Geschwindigkeit zu dem unveränderbaren Status einer zeitlosen Idylle, um sich vor jenen Diskontinuitäten und Umkehrungen zu schützen, die er zuvor in ebenso schneller Reihenfolge praktiziert hatte. Psychologie und Identitäts suche lösen sich auf in die Beschreibung eines Raumes, der seine mythologischen Kulissen zur Schau stellt:

Ein Garten, den mit Zephyrn und mit Floren
Pomona sich zum Aufenthalt erkohren;
Ein Hain, worin sich Amor gern verliert,
Wo ernstes Denken oft mit leichtem Scherz sich gattet;
Ein kleiner Bach von Ulmen überschattet,
An dem der Mittagsschlafl ihn ungesucht beschleicht;
Im Garten eine Sommerlaube,
Wo, zu der Freundin Kuß, der Saft der Purpurtraube,
Den Thasos schickt, ihm wahrer Nektar däucht."
(M 60, 1385–1393).

Der "Hain," der zu Beginn des Epos "einer Wildnis glich" (M 13, 1), hat sich in den befriedeten locus amoenus einer topischen Szene verwandelt; der als Menschenfeind die Szene betretende Phanias jedoch erstarrt am Ende zu einer Standfigur, die jene mehrfache Vertauschung seiner Verhaltensweisen vergessen zu machen scheint: "So war, so dacht' und lebte Phanias" (M 61, 1429). Es ist jedoch die Gewalt der literarischen Gattung, mit der eine anakreontische Figur innerhalb einer begrenzten Topographie gleichsam eingefroren werden kann: Gerade dieses "Denken" und "Leben" des Phanias hat sich außerhalb des am Schluß zur Verfügung gestellten Raumes als recht wandelbar erwiesen, als Folge von sich vertauschten Oppositionen, die den Glauben an die Konstanz des Ich oder einer unverrückbaren Beziehung zu ihrer Umwelt gerade zu untergraben wußte. Erst ein wiederum künstliches Textmodell deckt am Ende diese

59 Bezeichnend etwa, daß die Idylle nicht zu einem Familienbild fortgeschrieben wird. Das Paar Musarion und Phanias wird gewissermaßen selbst zu einem mythologischen Modell, ohne Entwicklung und ohne Geschichte.
unruhige Bewegung der Texthandlung zu. Aufgehoben ist dadurch jedoch nicht der eigentümliche Verlust eines Zentrums der Individualität, der sich in den Reden der Figuren enthüllt hatte: Indem die sich einander ablösenden Diskurse nicht in einem Ich zur Deckung kommen, spaltet sich dieses Ich in eine diskontinuierliche Abfolge diskursiver Praktiken und Zustände auf. Deshalb ist es nur folgerichtig, daß der Text zur Ruhe kommt in dem Moment, wo sich die Figuren in der Statik eines kulissenhaft gestellten Raumes gleichsam auflösen, ihre Konturen verlieren bzw. die Konturen eines seinerseits topographisch werdenden Figurenarsenals übernehmen.

IV.


---


Zwischen Empfindsamkeit und Weimarer Klassik bzw. Französischer Revolu-


65 Niklas Luhmann, "Individuum, Individualität, Individualismus" (vgl. Anm. 36), S. 226.

66 "Individuum, Individualität, Individualismus," S. 221.
zerlegen, aus der Pluralität des teilbaren Selbst eine nie das ganze Individuum repräsentierende Lebenskunst zu formen – also nicht sich selbst zu finden, sondern sich selbst zu konstruieren. 67


die Wahl, diese im Text formulierten Einsichten rückgängig zu machen. Wie mit ihnen jedoch produktiv umzugehen wäre – darüber haben Goethe und Wieland einen bis heute nicht zu Ende gebrachten Widerstreit eröffnet.