



FRANZISKA SCHÖSSLER

**Die Versöhnung von alter und neuer Zeit
- Zur Novelle *Wer ist der Verräter?*
aus Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: *Aurora* 59 (1999), S. 31-44.

Vorlage: Datei der Autorin.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/verraeter_schoessler.pdf>

Eingestellt am 17.01.2005.

Autorin

Prof. Dr. Franziska Schößler

Universität Trier

FB II Germanistik

Neuere deutsche Literaturwissenschaft

54286 Trier

Emailadresse: <schoessler@uni-trier.de>

Homepage: <http://www.uni-trier.de/uni/fb2/germanistik/ndl_schoessler.html>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Franziska Schößler: Die Versöhnung von alter und neuer Zeit - Zur Novelle *Wer ist der Verräter?* aus Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (17.01.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/verraeter_schoessler.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

FRANZISKA SCHÖSSLER

**Die Versöhnung von alter und neuer Zeit
- Zur Novelle *Wer ist der Verräter?*
aus Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre***

Bereits die *Lehrjahre* Goethes reagieren auf den Epochenumbruch um 1800 und nehmen eine Vielzahl von bürgerlichen Entwicklungen prognostisch vorweg, so daß Adam Müller in seinen Dresdener *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* von 1806 feststellen konnte: "So verkünden die Zeichen der neuesten Zeit, daß die Poesie in die Ökonomie und Industrie sich verlieren wird. Diesen Übergang in die kalte Zeit bezeichnet Meister prophetisch."¹ Entsprechend entwirft Goethe in der Turm-Sozietät der *Lehrjahre* eine transstädtische Gemeinschaft, die sich von einer freimaurerähnlichen Loge² zu einer Versicherungsgesellschaft mausert und in Amerika, also fern aller traditionellen Bindungen, nach neuen Möglichkeiten der Entfaltung sucht.³ Auch in dem späteren Roman *Die Wanderjahre* "reagierte [Goethe] auf die Zeittendenzen ebenso nachhaltig wie die deutschen Vormärz-Schriftsteller", doch auf andere Weise.⁴ Entwirft Goethe in *Faust II* ein großartiges Panorama, das von Antike über Mittelalter und Reformation bis zu dem modernen Projekt der Landkolonisation führt, so überdenkt er auch in den *Wanderjahren*, wie gegenwärtige und frühere Zeit zueinander stehen,

-
1. Zitiert nach Klaus F. Gille, *Wilhelm Meister im Urteil der Zeitgenossen. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Goethes*, Assen 1971, S. 174. Auch Novalis hebt bekanntlich hervor, daß im *Wilhelm Meister* "die ökonomische Natur [...] endlich die wahre, übrigbleibende" ist; zitiert nach ders. (Hg.), *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre*, Königsstein/Ts. 1979, S. 56.
 2. Vergl. zu deren Bedeutung im Prozeß aufklärerisch-bürgerlicher Entwicklung Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a.M. 1973, bes. S. 49 ff.
 3. Sombart stellt fest: "Es gibt für den Ausgewanderten - das gilt gleichermaßen für den Emigranten wie für den Kolonisten - keine Vergangenheit, es gibt für ihn keine Gegenwart"; Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, Bd. 1.2: *Die vorkapitalistische Wirtschaft*, Berlin 1987, S. 886. Erst jenseits traditionaler und affektiver Bindungen kann sich der Unternehmergeist frei entfalten: "Aber auch nicht irgendwelche Schranken sachlicher Natur sind dem Unternehmungsgeist in der Fremde gesteckt. Keine Tradition! Kein altes Geschäft! Alles muß neu geschaffen werden, gleichsam aus dem Nichts: [...] Aus alledem muß mit Notwendigkeit ein Zug folgen, der allem Wirken des Fremden wiederum, sei er Kolonist, sei er Emigrant, anhaftet: die Entschlossenheit zur vollendeten Ausbildung des ökonomisch-technischen Rationalismus"; ebenda, S. 887.
 4. "Während sie [die Nachmärz-Autoren; Anm. v. Verf.] die sozialpolitischen Konflikte in der Hoffnung zuspitzen wollten, dadurch zu ihrer endgültigen und relativ baldigen Lösung beizutragen, sah Goethe keine Veranlassung zu glauben, daß in diesem Prozeß so etwas wie ein Automatismus zur Entwicklung des Besseren wirke"; Hans-Georg Werner, *Revolution in Frankreich - Goethe und die Literatur in Deutschland*, in: *Goethe Jb* 107 (1990), S. 11-26, S. 24.

wie sich Mythos und Moderne, aber auch vorbürgerliche und bürgerliche Zustände vermitteln lassen.⁵ Im Zentrum des Altersromans stehen die Begriffe der Überlieferung und der Mitteilung; vorgeführt und problematisiert werden verschiedene Versionen, einerseits Vergangenes zu vergegenwärtigen, andererseits kommunikative Gemeinschaft zu stiften.

Bereits im Eingangskapitel über den zweiten Joseph, der auf den Wegen der heiligen Familie wandelt, findet eine stimmungshafte Vergegenwärtigung mittelalterlich-heilsgeschichtlichen Denkens statt. Doch bei genauerem Blick nimmt sich diese Nostalgie viel eher als Maskerade aus und wird von der Forschung entsprechend als Romantikkritik Goethes gelesen.⁶ Als Wilhelm zu der "heiligen Familie" stößt, überfällt ihn eine "wundersam altertümliche Stimmung" (250),⁷ Indiz eines "naturalistischen und frömmelnden Kunsttreiben[s]", einer "Gefühlsromantik", so Mathias Mayer,⁸ wie sie Goethe wenig gefällt.⁹ Auch der Oheim, auf den Wilhelm zusammen mit Felix inmitten seiner rentablen Landgüter trifft, führt einen speziellen Umgang mit Vergangenheit vor Augen: Er sammelt Briefe und Unterschriften, also Dokumente einer "kleinen Geschichte", wie sie Goethe selbst zu rekonstruieren versucht, verstärkt nach 1806, also nach dem Tod Schillers. Er schreibt am 4. April 1806 an Philipp Hackert: "Seit der großen Lü-

5. Der um 1800 in allen Lebensbereichen spürbare Modernisierungsprozeß wird durch die Französische Revolution beschleunigt, also durch ein Ereignis, das im literarischen Spiegel der Zeit als Epochenbruch, als Schnitt zwischen alter und neuer Zeit zum dringlichen Thema wird. Autoren wie Novalis, Schlegel, Görres, aber auch der Staatsphilosoph Adam Müller, kurz die Autoren der politischen Romantik, bemühen sich nachhaltig darum, alte und neue Zeit miteinander zu versöhnen, ständisch-aristokratische Ordnung und die sich etablierende bürgerliche zusammenzudenken und in dem triadischen Geschichtsmodell einer wiederkehrenden goldenen Zeit als erlösende Synthese vorzustellen. Novalis' bald schon konservativ vereinnahmter Essay *Die Christenheit oder Europa* (vergl. zur Rezeption Hermann Kurzke, *Romantik und Konservatismus. Das 'politische' Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, München 1983, S. 224 ff.) spricht sich ganz in diesem Sinne für eine Synthese von Feudalität und Bürgertum im Zeichen eines ästhetisierten Christentums aus.

6. Vergl. dazu Anneliese Klingenberg, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. Quellen und Komposition*, Berlin, Weimar 1972, S. 32f; ebenso Henriette Herwig, *Das ewig Männliche zieht uns hinab: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Geschlechterdifferenz. Sozialer Wandel. Historische Anthropologie*, Tübingen, Basel 1997, S. 51 ff.

7. Die Angaben in Klammern beziehen sich auf folgende Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (1829), in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*, hg. v. Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann, Johannes John, München, Wien 1991, S. 239-714.

8. Mathias Mayer, *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im Wilhelm Meister*, Heidelberg 1989, S. 158.

9. Auch Emrich legt dar, daß Goethe "wiederholt in betonter Abgrenzung von romantischen Restaurierungs- und Historisierungsversuchen die Kluft, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart besteht, als derart unüberbrückbar bezeichnet, daß selbst die historisch-kritische Methode den Zugang zum Gewesenen mehr verstelle als öffne." Das äußert Goethe unter anderem in dem berühmten Gespräch mit dem Historiker Luden; Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Bonn ²1957, S. 118.

cke, die durch Schillers Tod in mein Dasein gefallen ist, bin ich lebhafter auf das Andenken der Vergangenheit hingewiesen, und empfinde gewissermaßen leidenschaftlich, welche Pflicht es ist, das was für ewig verschwunden scheint, in der Erinnerung aufzubewahren."¹⁰ Alles wahrhaft Biographische, so Goethe, "wohin die zurückgebliebenen Briefe, die Tagebücher, die Memoiren und so manches andere zu rechnen sind, bringen das vergangene Leben wieder hervor, mehr oder weniger wirklich oder im ausführlichen Bilde."¹¹ Doch wird dieser Sammelleidenschaft im literarischen Raum der *Wanderjahre* ein Denkmal gesetzt, so markiert sie zugleich einen epochalen Bruch: An die Stelle heilsgeschichtlicher Wahrheit tritt die Echtheit der Dokumente. Der Oheim erklärt: "[M]eine Einbildungskraft muß sich an etwas festhalten; ich mag kaum glauben, daß etwas gewesen sei was nicht noch da ist. Über solche Heiligtümer vergangener Zeit suche ich mir die strengsten Zeugnisse zu verschaffen, sonst werden sie nicht aufgenommen. Am schärfsten werden schriftliche Überlieferungen geprüft; denn ich glaube wohl daß der Mönch die Chronik geschrieben hat, wovon er aber zeugt, daran glaube ich selten" (312). Damit steht er für einen modernen Umgang mit Vergangenheit¹²: "In dem Maße, wie das traditionelle Gedächtnis verschwindet, fühlen wir uns gehalten, in geradezu religiöser Weise Überreste, Zeugnisse, Dokumente, Bilder, Diskurse, sichtbare Zeichen dessen anzuhäufen, was einst war, so als sollten diese immer gewichtigeren Akten eines schönen Tages als Beweisstücke vor einem Tribunal der Geschichte dienen. Das Heilige steckt jetzt in der Spur, die

10. Johann Wolfgang Goethe, Brief an Philipp Hackert, 4. April 1806, in: ders., Sämtliche Werke (BDK), Bd. 33: Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Teil I: Von Schillers Tod bis 1811, hg. v. Rose Unterberger, Frankfurt a.M. 1993, S. 48.

11. Zitiert nach Emrich, Die Symbolik von Faust II, S. 117. Er führt aus, daß diese Versuche Goethes, Vergangenes über Dokumente zu bewahren, "genau das Gegenteil der modernen 'Einfühlung' ins Vergangene darstellen und sich unter stillschweigendem und ausgesprochenem Protest gegen die zwei Hauptströmungen des neuzeitlichen Geschichtsdenkens, den Historismus und die systematische Geschichtsschreibung Hegelscher oder späterer Richtungen vollziehen"; ebenda. Denn diese Verlebendigung erfolgt "einmal unter schärfster Einstellung auf das Faktisch-Dokumentarische und Überlieferte, in denen Goethe, eben weil dies Faktische einst Teil des Gewesenen war, einzig noch das echt und rein Lebendige sieht, während alle Verlebendigung von der Gegenwart her ihm zu Trug, Wahn, ja zur todbringenden Vernichtung des Lebendigen der Geschichte wird"; ebenda.

12. Vor allem in der Rahmenhandlung, die von den kollektiven Verbänden dominiert wird, werden einschneidende Veränderungen in einer sich modernisierenden Gesellschaft vorgeführt, die sich zunehmend auf Effizienz und Leistung ausrichtet; die Binnengeschichten werden als Kontrafaktur dagegengesetzt. Diese Gliederung des Romans in Binnen- und Rahmengeschehen nimmt ein erstes Mal Trunz vor und lichtet damit die Verwirrung der Interpreten etwas, die den Altersroman lange Zeit stiefmütterlich behandelt hatten. Erich Trunz, Kommentar zu den *Wanderjahren*, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 8, hg. v. Erich Trunz, München¹¹1982, S. 539. Doch kommt dieser Kategorialisierung lediglich heuristischer Wert zu; sie wird nämlich hin und wieder unterlaufen, so wie auch die Form des Novellenzyklus, in der ersten Fassung der *Wanderjahre* noch rein ausgeführt, aufgebrochen wird.

doch seine Negation ist."¹³ Diese Strategien, Vergangenheit dokumentarisch oder auch sentimental zu vergegenwärtigen, werden in den *Wanderjahren* durch andere Varianten des Erinnerns und Mitteilens erweitert. Es seien hier zwei weitere Formen angeschnitten, die im unmittelbaren Umfeld des Oheims vorgestellt werden, also in dem Bereich, in dem auch die Novelle *Wer ist der Verräter?* anzusiedeln ist, um die es mir im folgenden gehen wird. Jarno beispielsweise, den Wilhelm auf dem Weg zum Oheim trifft, übt harsche Sprachkritik und erklärt Überlieferung geradezu für unmöglich: "Buchstaben mögen eine schöne Sache sein, und doch sind sie unzulänglich, die Töne auszudrücken; Töne können wir nicht entbehren, und doch sind sie bei weitem nicht hinreichend, den eigentlichen Sinn verlauten zu lassen; am Ende kleben wir am Buchstaben und am Ton, und sind nicht besser dran, als wenn wir sie ganz entbehrten; was wir mitteilen, was uns überliefert wird, ist immer nur das Gemeinste, der Mühe gar nicht wert" (267). Jarno beklagt auch die Trennung von Schrift und Gehör,¹⁴ rekuriert also auf eine synästhetische Hermeneutik,¹⁵ denn die Schrift der Natur, die Jarno sich zu lesen vornimmt, lasse sich nur mithilfe multisensorieller Wahrnehmungsformen entschlüsseln.¹⁶ Und will er den "edelstummen" Granit entziffern,¹⁷ so kontrastiert er Geschichtslos-Ewiges mit *doxa*, mit willkürlichen Auslegungen, die auf dem späteren Bergfest zu kommunikativen Eruptionen und Händeln führen. Problematisiert Jarno also Überlieferung und Mitteilung, so steht die pilgernde Törin, das sei hier lediglich angedeutet, für eine Poetik des "offenbaren Geheimnisses", das zwischen Betrug und Aufklärung steht und mitgeteilt wird, indem es poetisch verhüllt wird. Der Altersroman Goethes, und damit möchte ich das kleine Panorama abschließen, geht also dem Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, den Möglichkeiten der Erinnerung wie denen der Mitteilung, also der synchronen Version von Überlieferung, facettenreich nach.

Ich möchte mich im folgenden der Novelle *Wer ist der Verräter?* zuwenden,¹⁸ die während Wilhelms Aufenthalt bei dem Oheim eingeschaltet wird. Die-

13. Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1989, S. 19f.

14. Spricht Jarno von Ton und Buchstabe, so wird auf den Doppelaspekt von Hören und Sehen, von "schrift und gemeld" angespielt, ein mittelalterliches Rezeptionsmodell, wie es auch in der Eingangsepisode vom zweiten Joseph von Bedeutung ist; vergl. dazu Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultus und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

15. Vergl. dazu ebenda, S. 338 ff.

16. Der Topos von der Welt als Schriftzug, als Buch, ist mit audiovisueller Wahrnehmung verbunden. In Augustins Allegorese des 45. Psalm heißt es: "Zum Buch werde dir die göttliche Schrift, damit du dies *hörst*. Zum Buch werde dir der Weltkreis, damit du dies *siehst*. In jenen Schriften lesen nur die, die die Buchstaben kennen; auf dem Ganzen der Welt soll auch der Unkundige lesen"; zitiert nach ebenda, S. 84.

17. Schon in dem Granit-Aufsatz von 1784 "wird der Granit ausdrücklich abgehoben von dem vergänglich ohnmächtigen 'Schutt', von den 'Trümmern von Irrtümern und Meinungen', die sich fremd und verspätet über ihn lagerten"; Emrich, *Die Symbolik von Faust II*, S. 44.

18. Herwig weist darauf hin, daß Goethe Ludwig Tiecks Novelle *Die Verlobung* (1823), die das

ser Einschub ist aus zweierlei Gründen für Goethes Versuch, das Verhältnis von alter und neuer Zeit auszuloten, relevant. In der lustspielhaften Novelle versöhnen sich nicht nur Vater und Sohn, sondern auch Julie und Lucidor, die, so meine These, in nahezu allegorischer Manier den Epochen der Mobilität und der Seßhaftigkeit zugeordnet sind.¹⁹ Am Schluß der Novelle finden die beiden Antagonisten, die mobile Julie und der gemächliche Lucidor zu einem problemlosen Gespräch; sie reichen sich die Hand. Dieses *happy-end*, das in einer Verjüngung kulminiert, wird darüber hinaus durch mythologische Anspielungen vorbereitet, die ein zyklisches Zeitmuster heraufbeschwören.²⁰ Die Kommunikation zwischen den Epochen wird möglich, weil Zeit als Naturzeit, als Zyklus erscheint, weil Mythos Gegenwart wird. Überlieferung als Vergegenwärtigung des Mythos und Mitteilung als Kommunikation der Epochen greifen auch hier ineinander und zwar in einem märchenhaften Gelingen. Die Novelle macht also Zeit gleich doppelt zum Thema, indem über mythologische Anspielungen ein zyklisches Zeitmuster aufgerufen und so die Begegnung von alter und neuer Zeit möglich wird. Im folgenden werden also die kommunikativen Strukturen wie die mythologischen Inskriptionen der Novelle im Vordergrund stehen.

Die Binnenerzählung eröffnet *medias in res* mit einem ersten, doch grundsätzlichen Zwist zwischen Vater und Sohn, der ganz der Komödientradition entnommen scheint: Der Vater bestimmt Julie zur Frau seines Sohnes. Der aber liebt Lucinde - eine Dreiecks-, sogar eine Vierecksgeschichte, denn Antoni kommt als Bewerber hinzu. Also ein denkbar einfacher *plot*, doch nur auf den ersten Blick. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn wird bereits dadurch komplexer, daß er als Problem der Mitteilung dargestellt wird. Schon zu Beginn der Novelle ruft Lucidor in seinem Kämmerchen aus: "[W]ie soll ich's offenbaren? wie soll ich's ausdrücken?" (318) Er stellt sich das vollkommene Unverständnis des Vaters für

Motiv des Selbstverrats ebenfalls umsetzt, am 9. Februar 1823 liest; Herwig, Das ewig Männliche zieht uns hinab: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 115, Anm. 14. Vorbild könnte auch die Komödie *Les fourberies de Scapin* von Molière gewesen sein; ebenda.

19. Auch in den *Wahlverwandtschaften* beispielsweise bringt das wiederholt besprochene Verhältnis von Vater und Sohn das von ganzen Epochen zum Ausdruck.

20. Daß sich auf der Schwelle zur Moderne das Zeitempfinden auf nachhaltige Weise verändert, legt Koselleck dar. Aus seinen Untersuchungen ergeben sich vier Eigenschaften moderner Zeiterfahrung: das Paradox von Machbarkeit und Unkalkulierbarkeit, die Beschleunigung, die Ausrichtung auf das Neue und die Konstruktion einer eigenständigen Kraft der Geschichte. Zur Hypostasierung des Geschichtsbegriffs heißt es bei Koselleck: "Diese sprachliche Konzentration auf einen Begriff seit rund 1770 kann nun gar nicht unterschätzt werden. In der Folgezeit, seit den Ereignissen der Französischen Revolution, wird die Geschichte selbst zu einem Subjekt, das mit den göttlichen Epitheta der Allmacht, der Allgerechtigkeit oder der Heiligkeit versehen wurde. Die *Arbeit der Geschichte*, um Hegels Worte zu gebrauchen, wird zu einem Agens, das die Menschen durchherrscht und ihre natürliche Identität zerbricht"; Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae*. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, S. 38-66, S. 50.

seine eigene Brautwahl vor, denn zum ersten Mal will Lucidor nicht gehorsam sein. Der Vater, so denkt er, "blickt mich staunend an und schweigt, er schüttelt den Kopf; der einsichtige, kluge, gelehrte Mann weiß keine Worte zu finden" (318). Das Unvermögen Lucidors, sich mitzuteilen,²¹ wird sich im Verlauf der Novelle durch den schematischen und damit lustspielhaft wirkenden Entzug von Gesprächspartnern steigern. Es verschwinden immer genau die Freunde, denen sich Lucidor gerade anvertrauen will. Also auch innerhalb der kleinen Gesellschaft gelingt das Gespräch nicht; zudem werden die belauschten Ausbrüche Lucidors im Tagesgespräch totgeschwiegen. Wie innerhalb des Rahmengeschehens Geschwätzigkeit und Stummheit zwei Seiten derselben kommunikativen Problematik der modernen Gesellschaft darstellen,²² wechseln im Bereich der Figurenrede wie der Erzählerwiedergabe gleichfalls geschwätzige Rede und verstummende Knappheit.²³ Denn der Erzähler nimmt die kommunikativen Verwirrungen des Personals auf und kontrastiert im Bereich seiner Übermittlung ganz ähnlich kurze und lange Mitteilung, wenn er erklärt: "Dieses kurze, herzlich leidenschaftliche Selbstgespräch aufzuklären wird es aber viele Worte kosten" (318). Kurze Zeit später kehrt er die Proportionen genau um. Der nächtliche Redeerguß Lucidors wird nach dem erklärenden Rückgriff erneut wie folgt kommentiert: "So bedrängt erreichte er den ersten Abend sein Schlafzimmer, und ergoß sich in jenem Monolog, mit dem wir begonnen haben. Um aber auch diesen zu erklären, und wie die Heftigkeit einer solchen Redefülle zu demjenigen paßt, was wir schon von ihm wissen, wird eine kurze Mitteilung nötig" (322). Damit reflektiert die Form der Darstellung die Problematik des Personals.

Dieser Konflikt zeigt sich auch in der Beziehung der Figuren selbst. Lucidor und Julie passen augenscheinlich nicht zueinander, weil sie für unvereinbare Haltungen stehen. Julie ist die Bewegliche, das "Quecksilber" (324). Sie ist die

21. Für Lucidor ist Kommunikation prinzipiell ein Problem; er ist von Haus aus ein Schweiger. Der Erzähler legt eine kleine charakterologische Studie vor, in der es heißt: "Lucidor war von tiefem Gemüt und hatte meist etwas anders im Sinn, als was die Gegenwart erheischte; deswegen Unterhaltung und Gespräch ihm nie recht glücken wollte; [...] jede Mitteilung war ihm daher bedenklich; Bedenken aber hebt jede Mitteilung auf. Zu seinem Vater war er nur gewohnt unisono zu sprechen, und sein volles Herz ergoß sich daher in Monologen, sobald er allein war" (322).

22. Vergl. dazu Manfred Karnick, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder Die Kunst des Mitteilbaren. Studien zum Problem der Verständigung in Goethes Altersepoche, Freiburg 1966.

23. Daß dieses paradoxe Sprachverhalten, pendelnd zwischen Geschwätzigkeit und Stummheit, ursächlich mit einer mobilen Gesellschaft verbunden ist, zeigt sich häufiger. Lucidor weiß zunächst auf dem Gebiet des Reisens viel zu berichten: "Lucidor fühlte sich hiebei sehr erleichtert, erzählte gern und gut, so daß Julie entzückt ausrief: so was müsse man selbender sehen" (323). Doch dann ist dieses Thema plötzlich eines, das das Gespräch zum Erliegen bringt. So behauptet es zumindest Lucidor. Er beklagt sich: "Überdies noch ist sie ein Schalk, ihr Anteil an Städten und Ländern ist eine Posse, wodurch sie uns zum Schweigen bringt" (324). Was die Rede zuvor in Bewegung brachte - das Thema der Mobilität -, das bringt sie aus einem anderen Blickwinkel zum Versiegen.

mobile; "Pfui, übers Hocken!" (327), das ist ihre Devise. Sie liebt Landkarten und nimmt sich mit Vorliebe die Bände der Homannischen Offizin des Nürnberger Kartenstechers vor; "sämtliche Städte [wurden] gemustert, beurteilt, vorgezogen oder zurückgewiesen; [...] Der Vater ließ sie wochenlang bei dem geprüften Freunde; sie nahm wirklich zu an Wissenschaft und Einsicht und kannte so ziemlich die bewohnte Welt nach Hauptbezügen, Punkten und Orten" (320). Ihre frühere Leidenschaft für die Mühle und das Müllerinnendasein, ein Motiv, das auch in Goethes Oeuvre wiederholt erotisch konnotiert wird - ich erinnere an die Mühle der *Wahlverwandtschaften* oder Goethes Mühlen-Balladen²⁴ -, weicht einer neuen Erotomanie, dem Reisen. Lucidor aber ist der seßhafte, der als Oberamtmann sein Haus nicht verlassen wird und die ruhige Häuslichkeit Lucindens lobt und liebt; sie sei "für das Haus geboren" (324). Die Figuren, so legt diese ausdrückliche Oppositionsbildung nahe, stehen für die Mobilität der Moderne und die Seßhaftigkeit vorbürgerlicher Zustände; sie stehen für epochale Kontraste. Formuliert wird in dem Dissens von Julie und Lucidor der Konflikt zwischen ganzen Epochen, zwischen Alt und Neu.

Dieser Zwist wird zudem topographisch veranschaulicht. Die Parkanlage, die wiederholt Ausflugsziel der kleinen Gruppe wird, führt die Problematik, Vergangenes und Gegenwärtiges zu verbinden, als Raumbild vor Augen. Von den verschiedenen Familienmitgliedern nach ihren Vorlieben und Gewohnheiten zurechtgestutzt, spiegelt der Park vergangene Seelenzustände; Zeit wird verräumlicht: "Hier wurde das Abendplätzchen der guten Mutter bezeichnet, wo eine herrliche Buche ringsumher sich freien Raum gehalten hatte. Bald nachher wurde Lucindens Morgenandacht von Julien halb neckisch angedeutet [...] Dagegen zeigte der Junker [...] die kleinlichen Lauben und kindischen Gärtchenanstalten, die, nächst einer vertraulich gelegenen Mühle, kaum noch zu bemerken; sie schrieben sich aus einer Zeit her, wo Julie, etwa in ihrem zehnten Jahre, sich in den Kopf gesetzt hatte, Müllerin zu werden" (327). Die Landschaft ist Erinnerungslandschaft. Wie in den *Wahlverwandtschaften* werden auch die Figuren der *Verräter*-Novelle durch ihre Gartenanlage charakterisiert,²⁵ doch wird vor allem ihr früheres Leben vergegenwärtigt. Daß jedoch auch dieser Parklandschaft der Bruch von Vergangenheit und Gegenwart eingezeichnet ist, legt der Zustand der Wege nahe. Kann Lucinde als Mittlerin "nicht verbergen, daß die bequemlich angenehmen Verbindungen entfernter Partien ihr Werk seien" (327), sorgt sie für die Zugänglichkeit der meisten Orte des Gartens, so ist der Weg zu dem Unterhaltungspark des Bruders, ein modernes Vergnügungszentrum und Pendant zum

24. Vergl. dazu die Ausführungen von Herwig, *Das ewig Männliche zieht uns hinab: Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 69 ff.

25. So sieht es Gertrud Haupt-Fröhlich, *Goethes Novellen Sankt Joseph der Zweite, Die pilgernde Törlin, Wer ist der Verräther?*; Diss., Greifswald 1913, S. 68.

heraufdämmernden Maschinenwesen,²⁶ kaum begehbar: "Nun mußte man über geackerte Stellen und holprichte Pfade, ja wohl auch auf zufällig hingeworfenen Steinen über Moorflecke wandern und sah, schon in einer gewissen Ferne, allerlei Maschinenwerk verworren aufgetürmt" (327f.). Kann der Park auf epochale Konstellationen hin gelesen werden, so veranschaulicht die Topographie der Landschaft den Bruch von Alt und Neu. Der moderne Bezirk, für den der mit allerlei Gerät, mit "Schaukeleien, Schwungseilen, Lusthebel, Kegel und Zellenbahnen", mit "allerlei Maschinenwerk" (328) bestückte Vergnügungspark des Bruders steht, ist nur über schlechte Wege zu erreichen.

Kann der Park also auf eine zeitgeschichtliche Bedeutung hin transparent gemacht werden, so auch auf eine kommunikative, denn Überlieferung und Mitteilung bilden in den *Wanderjahren*, wie angedeutet, stets zwei Seiten eines Interesses. Die Orte des Parks werden als Sprachorte behandelt, als *loci* und *topoi*, die im Gespräch erreicht und abgehandelt werden können. In der Novelle werden gleitende Übergänge zwischen Orten und Gesprächen hergestellt, so daß der Begriff des Topos seine doppelte Konnotation als Sprach-Ort entfalten kann. Wiederholt wird - im übrigen auch im Rahmen - das Gespräch, das diverse Sujets "durchwandert", dem buchstäblichen Wandern im Park angeglichen und der Gang auf den wohlgebahnten Parkwegen mit gelingendem Gespräch gleichgesetzt. Es heißt: "Das zurückgebliebene Paar [Lucinde und Lucidor; Anm. v. Verf.] unterhielt sich verständig, und in solchen Fällen nähert sich der Verstand auch wohl dem Gefühl. - Abwechselnd einfache natürliche Gegenstände zu durchwandern, mit Ruhe zu betrachten wie der verständige, kluge Mensch ihnen etwas abzugewinnen weiß, [...] alles konnte hier im einzelnen zur Sprache kommen" (327). Das "Durchwandern natürlicher Gegenstände", das das gelingende Gespräch bezeichnet, geschieht während eines buchstäblichen Spaziergangs auf geordneten Wegen, die zudem Natur mit Kultur koinzidieren lassen, also für eine menschlich bearbeitete Landschaft stehen. Auch über das abschließende Gespräch zwischen den ausgesöhnten Antagonisten Julie und Lucidor heißt es, dort ebenfalls Ausdruck gelingender Kommunikation: "Und so waren beide, vom ersten Sitze lebhaft sich entfernend, unterwegs anhaltend, immer fortsprechend, und langsam weiter gehend, über die Wiesen hin, auf die Erhöhung gekommen an einen andern wohlgebahnten Kunstweg" (345). Die Figuren wandeln durch die Landschaft, und bewegen sie sich auf wohlgebahnten Kunstwegen, so gelingt die harmonische Mitteilung. Der Park scheint also nach rhetorischen Regeln organisiert zu sein, und tatsächlich läßt sich eine verdeckte Referenz auf die rhetorische Tradition der *ars memorativa* auffinden, die gleichfalls Erinnerungs- und Kommunikationsthematik

26. Das erscheint vornehmlich in Lenardos Tagebuch als Schrecknis der neuen Zeit, das Susanne, der Schönen-Guten, ihre idyllische Arbeitsstätte rauben wird; sie beklagt das "überhand nehmende Maschinenwesen" (657).

miteinander verklammert. Die *ars memorativa*, also der vierte Teil der antiken Rhetorik, gibt dem Redner nämlich Strategien an die Hand, wie er die Sujets seiner Rede und ihre Abfolge memorieren könne. Der Redner, so die Empfehlung, solle seine Themen mit Örtlichkeiten verknüpfen, die nach und nach imaginativ durchlaufen werden: "Die Regeln der rhetorischen Gedächtniskunst besagen im wesentlichen, daß sich der Redner, der seine Rede ja auswendig vorzutragen hat, eine Gedächtnislandschaft ausdenkt, an deren Örtern (*topoi, loci*) er die sinnlich vorgestellten Gegenstände seiner Rede als Gedächtnisbilder (*phantasmata, imagines*) lokalisiert, und zwar in einer wohlgeordneten Folge, die schon der Ordnung seiner Rede entspricht. Die Kunst des freien Vortrags besteht dann 'nur' noch darin, diese Gedächtnislandschaft - von Ort zu Ort - zu durchwandern (*permeare*) und dabei die dort deponierten Gedächtnisbilder abzurufen" (Herv. v. Verf.).²⁷ Wird in der Novelle die Landschaft buchstäblich durchwandert und gelingt in einem damit der kommunikative Austausch,²⁸ so wird der Park, auch wenn die rhetorische Tradition architektonische Interieurs favorisiert, als Sphäre überlieferbarer und mittelbarer Topoi lesbar, die im Gespräch thematisierbar, erreichbar sind und geordnet "durchlaufen" werden können. Doch sind gewisse Wege gebahnt, sind also im übertragenen Sinne bestimmte Denk- und Sprachwege zugänglich, so gibt es in dem Park auch schlechte Wege, vor allem den steinig zu dem Freizeitpark des Bruders. *Ex negativo* scheint also die Notwendigkeit auf, weitere "wohlgebahnte[] Kunstweg[e]" (345) anzulegen, damit auch die Orte einer bedrohlich scheinenden Moderne in den Sprachraum integriert werden und die Topoi der Vergangenheit an die der Zukunft angeschlossen werden können. Ist aber eindeutig von "Kunstweg" die Rede - Lucidor und Julie wandeln zum guten Schluß der Novelle auf einem "wohlgebahnten Kunstweg" -, so kommt diesem Begriff auch poetologische Bedeutung zu: Die Kunst bahnt die Wege, die die vergangene Epoche in die Moderne, die die Epoche der Seßhaftigkeit in die der Mobilität überführen. Der Park, dem die Spuren eines epochalen Bruches eingeschrieben ist, indem bestimmte Verbindungswege fehlen, eröffnet gleichwohl die Vision einer gelingenden Mitteilung zwischen den Figuren als auch einer

27. Harald Weinrich, Dante und Faust, in: Vom Nutzen des Vergessens, hg. v. Gary Smith, Hinderk M. Emrich, Berlin 1996, S. 105-132, S. 108. Vergl. dazu auch die einschlägige Studie von Frances A. Yates, Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin⁴1997; sie liest beispielsweise Dantes Höllenfahrt als Gedächtniswanderung nach allen Regeln der rhetorischen Kunst.

28. Gesprochen wird hauptsächlich von Weltgegenden, die in der Rede durchwandert werden, indem das Medium der Vergegenwärtigung unterschlagen wird: "[D]er Fremde, den sie Antoni hießen, verdunkelte gar geschwind alle Bergquellen, Felsufer, eingezwängte, freigelassene Flüsse; nun hier ging's unmittelbar nach Genua; Livorno lag nicht weit, das Interessanteste im Lande nahm man auf den Raub so mit; Neapel mußte man, ehe man stürbe, gesehen haben, dann aber blieb freilich Constantinopel noch übrig, das doch auch nicht zu versäumen sei" (323).

Vermittlung der Epochen, einer Zugänglichkeit aller (Sprach-)Orte wie einer Gangbarkeit aller (Argumentations-)Wege.

Auf der Ebene der manifesten Inhalte sieht es jedoch zunächst nicht nach Heilung und Versöhnung aus, sondern die Krise steigert sich von Tag zu Tag. Lucidor will seine Ratlosigkeit mit jemandem teilen, doch verschwinden immer genau die entscheidenden Personen. So entschließt er sich, in der Bedrängnis seines Herzens, den Besitz des Schwiegervaters *in spe* fluchtartig zu verlassen. Auf dem Höhepunkt dieser Verunsicherung erscheint er als isolierte Monade, verloren in Zeit und Raum: "Er war seiner Richtung nicht ganz gewiß" (333), so heißt es. Lucidor hat jeden Bezug zur Vergangenheit, aber auch zur Zukunft verloren, doch wird er, mehr willig als unwillig, zu dem Ort seiner Qual, zu dem Haus des Schwiegervaters, zurückgeführt. Auf diesem Rückweg nun wird ihm gleich zweimal der Anschluß an bestimmte Formen von Vergangenheit angeboten. Zunächst kehrt er bei dem Eremiten ein, ein Sammler historischer Köpfe und Namen, wie auch der Oheim einer ist.²⁹ Die Wände seines Gartenhauses sind geradezu "verdeckt von hundert und aber hundert Bildnissen, in Kupfer gestochen, allenfalls auch gezeichnet, auf die Wand neben einander in gewisser Ordnung aufgeklebt, durch farbige Säume und Zwischenräume gesondert" (333). Doch vermag diese Version einer "großen Geschichte" den unglücklichen Lucidor nicht zu trösten. Mit seinen privaten Liebesbelangen beschäftigt, findet er keinen Anschluß an die Historie. Das unterstreicht der Erzähler durch einen forcierten Abbruch seiner eigenen Mitteilung an den Leser. Der Eremit führt aus: "Nun sehen Sie aber Ludwig den Vierzehnten gleich neben ihm, als welcher' - wie gern hätte Lucidor den guten Alten unterbrochen, wenn es sich geschickt hätte, wie es sich uns, den Erzählenden, wohl ziemen mag" (334). Lucidor erfährt, seinen persönlichen Belangen ausgeliefert, keine Anleitung durch das Vorbild historischer Persönlichkeiten. Anders hingegen scheint es auszusehen, als Lucidor in den Bereich seiner individuellen Vergangenheit zurückkehrt. Wieder im Haus seines zukünftigen Schwiegervaters tritt er in eine Kapelle, die zum Arbeitsraum umfunktionalisiert ist und entdeckt Akten, die er selbst angelegt hatte: "[E]r hatte selbst in diesen Angelegenheiten, von der Hauptstadt her, gearbeitet. Einen Faszikel aufschlagend fiel ihm ein Reskript in die Hände, das er selbst mündert, ein anderes, wovon er der Konzipient gewesen. Handschrift und Papier, Kanzleisiegel und des Vorsitzenden Unterschrift, alles rief ihm jene Zeit eines rechtlichen Stre-

29. Die Leidenschaft zur Geographie und die historischen Wandbilder, die der Hausfreund in seinem Refugium anbringen läßt, weisen auf die Welt des Oheims zurück. Fink hält den Vergangenheitsumgang des Oheims wie des Sammlers für gelungen. Sie verbinden "die Treue gegenüber der Vergangenheit mit der Verantwortung für die Gegenwart"; Gonther-Louis Fink, Tagebuch, Redaktor und Autor. Erzählinstanz und Struktur in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: *Recherches Germaniques* 16 (1986), S. 7-54, S. 48. Diese Feststellung scheint mir an der Analyse von Einseitigkeiten, um die es Goethe geht, vorbeizugehen.

bens jugendlicher Hoffnung hervor" (336). Doch führt auch diese Rückbesinnung auf seine Rechtswissenschaft, auf seine persönliche Vergangenheit nicht weiter. Zwar heißt es, als er in den Kreis der zahlreichen Verwandten gerufen wird: "In Geschäftsvorträgen wohl geübt durchlief er schnell was er zu sagen habe" (338). Doch dann kulminiert die Krise, indem er vor versammelter Mannschaft, vor seinem Vater und der Familie der Schwestern, die Flucht ergreift. Die private wie die große Geschichte geben also keine oder nur mangelhafte Hilfestellung, um seine augenblicklichen Probleme zu meistern - auch eine Form des Bruches zwischen alter und neuer Zeit, jedoch ins Kleine einer Einzelexistenz zurückgerückt.

Fraglich ist, nachdem diese beiden Rückgriffe auf kollektive und individuelle Vergangenheit mißlingen, was das doch stattfindende *happy-end* der Doppelhochzeit herbeiführt. Oberflächlich betrachtet ist es sicherlich die hellhörige Wand, die Lucidors monologische Liebesbekenntnisse den anderen zugänglich macht. Doch finden sich Hinweise, die auf einen ganz anderen Grund für die Versöhnung deuten. Nicht die Rückwendung auf die Historie der großen Köpfe und nicht die Anbindung an die individuell-biographische Vergangenheit lösen die Verstrickungen der Gegenwart auf, sondern der Rückgriff auf den Mythos, auf eine "mythische Vergangenheit", auf "uralte Gegenwart". Die Wendung zum guten Ausgang, das mag beim flüchtigen Lesen kaum auffallen, ereignet sich zu einem bestimmten Datum - zur Sonnenwende, noch dazu an einem Sonntag. Sonnabend ist Lucinde nicht zu sprechen, und am Sonntag entschließt sich Lucidor zu fliehen, doch findet er sich noch am selben Tag, am Tag der Sonnenwende, in den Armen seiner Geliebten. Vorbereitend wird wiederholt auf die Länge der Tage verwiesen: "Am schönsten, heitersten, längsten Tage einmal auf dem Wege, hielt man einen sinnigen Flurzug um und durch das Ganze" (326), so heißt es; dann ist erneut vom "längste[n] Tag" die Rede, der sich "endlich zum Abend bequemt" (327). Einer der nächsten Tage ist schließlich die Sonnenwende: "[D]ie abmüdende Bewegung des Tages hatte ihm die süßeste Nachtruhe verdient. Aus tröstlichen Morgenträumen jedoch weckte ihn die allerfrüheste Sonne; es war eben der längste Tag, der ihm überlang zu werden drohte" (332). Die Sonnenwende aber ist Signum einer kosmisch-naturalen Zeitordnung, wie sie im Bereich der Moderne, also im Bezirk des Oheims, der Auswanderer und der Pädagogischen Provinz nicht mehr gültig ist.³⁰ Ist zudem von Sonnabend die Rede, und ereignet

30. In dem Bereich der Moderne herrscht das Zeitkonzept des Fortschritts, der sich auf die Zukunft richtet und den Viertelstundentakt zum Maßstab der Effizienz erhebt. In Lenardos Entwurf für die Kolonien in Nordamerika tritt beispielsweise an die Stelle eines mikro-makro-kosmischen Zeitmodells, wie es Wilhelm im Angesicht des Sternenhimmels als sittliches Korrektiv erfahren hatte, der Gott der Zeit selbst. Zunächst wird das Ende der natürlichen Tag- und Nachtrhythmik eingeläutet: "Die Uhren sind bei uns vervielfältigt und deuten sämtlich mit Zeiger und Schlag die Viertelstunden an, und um solche Zeichen möglichst zu vervielfältigen geben

sich die Heirat an einem Sonntag, so verweist die Etymologie auf den Gott Sol.³¹ Diese kaum merkliche Referenz auf den Sonnengott, auf seine Fahrten im Himmelswagen, die Tag und Nacht entstehen lassen, findet sich an noch einigen anderen Stellen im Text, so daß die Geschichte um Phaethon und seinen Sonnenvater als palimpsestischer Anspielungshorizont aufscheint; Goethe hatte diese Erzählung von der tödlichen Hybris eines Sohnes im übrigen in der fragmentarischen Version des Euripides übersetzt. Es gibt in der Novelle *Wer ist der Verräter?* einige Hinweise, die auf diesen Mythos deuten, so wenn es beispielsweise heißt: "Von der Höhe seiner Hoffnungen heruntergestürzt raffte er [Lucidor; Anm. v. Verf.] sich zusammen" (330). Das Vorbild Phaethon aber stürzt buchstäblich vom Himmel herab.³² Dann heißt es nach Lucidors Flucht aus dem Familienzirkel: "Scheu vor dem Tageslichte, das im höchsten Glanze über ihn herabschien, [...] gelangte [er] zu dem großen Gartensaal" (338). Als Phaethon seinem Vater begegnet, erträgt er ganz analog den Glanz der väterlichen Sonnenkrone nicht. In dem Mythos betritt Phaethon "das Haus des Erzeugers [...], an welchem er zweifelt" und erschauert vor dem Lichtglanz. Er "[e]ilt [...] sogleich dem Antlitz des

die in unserm Lande errichteten Telegraphen, wenn sie sonst nicht beschäftigt sind, den Lauf der Stunden bei Tag und bei Nacht an, und zwar durch eine sehr geistreiche Vorrichtung" (633). Die Zeitzeichen werden vielfältigt, die chronometrischen Einheiten verkleinert - bis zum Viertelstundentakt. Diese Stückelung von Zeit dient aber ausdrücklich der Leistungssteigerung, so wird es in Lenardos Programm, einem Plädoyer für unausgesetzte Beschäftigung, ganz deutlich. Es heißt: "Etwas muß getan sein in jedem Moment, und wie wollt' es geschehen, achtete man nicht auf das Werk wie auf die Stunde" (633). Der Viertelstundentakt, räumlich und auditiv omnipräsent, wird zum Maßstab des Arbeitsergebnisses. Daß aber der Zeit eine so zentrale Bedeutung zukommt, daß sie das Herzstück einer Produktivitätsdoktrin sein kann, heißt, daß Goethe hier die Lehre Adam Smiths konsequent umsetzt, der bekanntlich die Arbeitszeit zum alleinigen Wertmaßstab der Produktivität erhebt.

31. Herwig liest die Lichtmetaphorik des Textes vor dem Hintergrund der naturwissenschaftlichen Studien Goethes über entropische Farben. "In der Novelle, die zur gleichen Zeit entsteht, überträgt Goethe das Kipp-Phänomen des physikalischen Versuchs auf die Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen. Auch bei ihnen ist, bildlich gesprochen, vom Lichteinfall und von der Spiegelstellung abhängig, ob ein schwarzes oder weißes Kreuz erscheint"; Lucidor heißt "wohl deshalb 'der Lichtgegebene' oder 'der dem Licht Gegebene' [...], weil die andern wie durch einen Kristall auf den Grund seiner Seele blicken können"; Herwig, *Das ewig Männliche zieht uns hinab: Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 132f. Mir leuchtet ihre sorgfältige Argumentation nicht ganz ein, denn die Übertragung bleibt zu sehr im Metaphorischen; zudem löst sich der Name und das Geschehen schlüssig über die mythologischen Anspielungen auf. Lucidor ist der dem Licht, dem Sonnengott Gegebene, ist sein Sohn.
32. Vergl. dazu Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Epos in 15. Büchern, hg. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart ¹1971, 2.1-400. Die Geschichte bei Ovid lautet wie folgt: Phaethon wird mitgeteilt, daß er der Sohn des Helios ist. Er sucht ihn auf, um ein verlässliches Zeichen der Vaterschaft zu erlangen - nach dem Motto *pater semper est incertus*. Helios verspricht, ihm jeden Wunsch zu erfüllen. Und der stolze Sohn verlangt, wie kann es anders sein, den Himmelswagen mit seinen feurigen Rossen zu lenken. Trotz der Warnung des Vaters schwingt sich Phaethon in den Himmel, doch vermag er den Gestirnen kaum auszuweichen, die Pferde kaum zu bändigen. Durch seinen ungeschickten Fahrstil setzt er die Erde in Brand und stürzt, von einem Blitz des Vaters getroffen, in einen Fluß.

Vaters entgegen, doch ferne / Bleibt er stehn: er vermag nicht näher das Licht zu ertragen."³³ Dieses Motiv der Blendung durch den väterlichen Glanz spielt im übrigen auch in *Ein Mann von fünfzig Jahren* eine Rolle. Flavio fragt dringlich nach dem Vater: "'Mein Vater!' rief er aus, 'wo ist mein Vater!'" (433) Doch als er in das helle Schloß der Tante tritt, wird das gleißende Licht zur Blendung: "'Laßt mich von den Lichtern weg, von dem Tag, er blendet mich, er vernichtet mich'" (Herv. v. Verf.) (433). Die Nennung des Tages, etwas sperrig in diesem Satz, denn es geht um ein erleuchtetes Schloß, ruft den Sonnenvater auf. Auch in der Novelle vom alternden Major wird also der Zwist von Vater und Sohn vor dem Hintergrund der mythologischen Geschichte Phaethons erzählt, die nahezu mit einem Weltuntergang endet.

In der lustspielhaften Novelle *Wer ist der Verräter?* findet der desaströse Sturz des Sonnensohnes jedoch nicht statt. In der abschließenden Kutschenfahrt, die die bewegliche Julie und der gemächliche Lucidor unternehmen, um sich zu verständigen, wird vielmehr die freundliche Variante des Mythos aufgerufen; die tägliche Fahrt des Helios durch das Himmelszelt wird postfiguriert, noch dazu zur Sonnenwende. Die Kutsche, in der die Versöhnungsfahrt unternommen wird, hat Antoni seiner Braut geschenkt, die selbst darauf hinweist, daß in diesem Gefährt geradezu himmlische Ausflüge unternommen werden können. Sie erklärt: "'Auf der Erde weiß ich keinen Dank, [...] nur auf diesem kleinen beweglichen Himmel, aus dieser Wolke, in die Sie mich erheben, will ich Ihnen herzlich danken'" (340). Diese Kutsche begibt sich, so legt es die mythologische Grundierung nahe, mit den Insassen Julie und Lucidor auf eine Fahrt durch den Himmel, auf der ein Blick herab auf die Weltteile geworfen werden kann. Julie erklärt Lucidor: "Nur Geduld, ich will Ihnen die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit zeigen, nun sind wir oben! Wie klar das ebene Land gegen das Gebirg hinliegt! [...] Nun sehen Sie hier links hinunter, wie schön sich das alles entwickelt!" (341) Helios, der Sonnengott, ist mit einem ganz ähnlichen Höhenblick vertraut, vor dem er seinen übermütigen Sohn Phaethon allerdings warnt: "[I]n der Mitte ist schwindelnd die Höhe: / Oftmals bangt es mir selbst, von dort die Länder zu sehen / Und das Meer".³⁴ Der Knabe, der in den *Wanderjahren* die Vorteile der Kutsche mit tanspielerischer Gewandtheit vorführt (340), wäre dann eine der Horen, die die Pferde des Sonnengottes zur täglichen Himmelfahrt anschirren.³⁵

Nachgebildet wird also die Fahrt im Sonnenwagen, die Tag und Nacht entstehen läßt, und in dieser naturalen Bewegung versöhnen sich die Antagonisten, die für ganze Epochen stehen, versöhnen sich bis hin zu einem problemlosen

33. Ebenda, 2.20-22.

34. Ebenda, 2.64-66.

35. Er gibt "den Horen, den flinken, die Weisung, die Rosse zu schirren. / Und die Geschwinden gehorchen"; ebenda, 2.118-119.

Gespräch. Erstaunlicherweise beginnt zwischen Julie und Lucidor in der Kutsche plötzlich ein Dialog, wie er sonst nur im Drama zu finden ist; die Nebentexte werden in Klammern zugesetzt. Das epische Erzählen geht in eine dramatische Form über, in der die Reden der Figuren direkt, ohne zusätzliches Vermittlungssystem durch den Erzähler, aufeinander bezogen sind. Bezeichnenderweise stellt sich der Dialog genau dann ein, als die Konversation von Angesicht zu Angesicht stattfinden kann. Julie sagt zu Lucidor: "Rücken Sie nun auch dorthin, Herr Schwager, daß wir uns recht bequem in die Augen sehen" (341). Dieses Von-Angesicht-zu-Angesicht ist Voraussetzung einer gelingenden Konversation, die formal als reiner Dialog auftritt und die problematische Kommunikationssituation zu Beginn der Novelle überwindet. Können die Figuren aber entgegengesetzten Zeitepochen zugeordnet werden, so kommt dem weitreichende Bedeutung zu. Die Epochen der Selbsthaftigkeit und der Mobilität treten ins Gespräch und reichen sich die Hand. Julie sagt: "Hier meine Hand. Er schlug ein, sie rief: da sind wir schon wieder! in unserm Park schon wieder, und so gehts bald um die weite Welt und auch wohl zurück; wir treffen uns wieder" (346). Damit wird im Augenblick der Versöhnung das zyklische Raum- und Zeitmuster explizit. Die beide haben einen gemeinsamen Kreis zurückgelegt und werden sich wiederbegegnen - eine zyklische Bewegung, die die empirische Choreographie mythisch überhöht.

Zudem wird jenseits der Verständigung der Figuren über das für Goethe zentrale Spiegelmotiv³⁶ eine Versöhnung Lucidors mit sich selbst, eine Korrektur der anfänglich leidenschaftlichen Ausbrüche vorgenommen. Der Spiegel ist zunächst Auslöser seiner Verzweiflung, denn in ihm glaubt Lucidor die Umarmung von Lucinde und Antoni zu erspähen. Die untergehende Sonne "blendete ihn dergestalt, daß er die beiden Personen die auf dem Kanapee saßen nicht erkennen, wohl aber unterscheiden konnte, daß einem Frauenzimmer von einer neben ihr sitzenden Mannsperson die Hand sehr feurig geküßt wurde. Wie groß war daher sein Entsetzen, als er bei hergestellter Augenruhe Lucinden und Antoni vor sich sahe" (331). Der Wahrnehmungsvorgang, der über den Spiegel in Gang gesetzt wird, ist hier offenbar gestört. Sein ästhetischer Effekt stellt sich nur dann ein, wenn das Nahbild mehrere Male mit dem Fernbild verbunden wird: "Niemand trat herein, ohne daß er von dem Spiegel zur Natur und von der Natur zum Spiegel sich nicht gern hin und wieder gewendet hätte" (326). In sittlicher Hinsicht bedeutet dieses vexatorische Spiel der Wahrnehmung, daß ein selbstzentrierter Blick mit einem Fernblick vermittelt wird, der die eigene Person im Kontext der anderen sieht. Auch für diese Novelle gilt: "Klarer kann nicht die objektivierende Haltung des Schein- und Spiegelbegriffs Goethes gegen die subjektivistische Vermischung von Schein und Ich ausgedrückt werden".³⁷ Hatte der Spiegel Lucidor in leiden-

36. Vergl. dazu Emrich, Die Symbolik von Faust II, S. 26.

37. Ebenda, S. 95.

schaftliche Verwirrung gestürzt, so stellt sich ganz zum Schluß diese Objektivati-
on tatsächlich ein, als er Lucinden endlich umarmen darf. Zunächst bemerkt Luci-
dor: "Lassen Sie mich noch einmal in der Ferne sehen, was so nah, so nächst mir
angehören soll" (339). Nach der Vereinigung, die nahezu im Wortlaut an die
Umarmung in *Tasso* erinnert³⁸ - darauf verweist auch Pestalozzi³⁹ - fällt sein
Blick in den Spiegel: "Da sah er sie in seinen Armen, sich von den ihren um-
schlungen; er blickte wieder und wieder hin" (359). Er sieht sich und sie im Ab-
stand, obgleich er die Umarmung zugleich körperlich erfährt. Dieser Wechsel
zwischen Distanz und Identifikation aber verhindert den "Narzißmus", der ihm
beim ersten Blick in den Spiegel die Sicht getrübt hatte.

Daß der Spiegel tatsächlich die ethische Funktion besitzt, Distanz und Nä-
he zu synthetisieren, bestätigt die Profession Lucidors. Als Jurist ist er derjenige,
der die Interessen des anderen zu seinen eigenen macht; er ist Fürsprecher. Doch
auch er selbst ist von Beginn der Novelle an auf der Suche nach einer solchen
Person, die für seine Sache eintritt, obgleich sie nicht die seine ist: "O ich wüßte
wohl, wem ich diese Pein, diese Verlegenheit vertraute, wen ich mir zum Fürspre-
cher ausgriffe!" (318) Daß diese Form der Stellvertretung die gleiche Mischung
von Nähe und Distanz ermöglicht, wie sie der Spiegel bewirkt, zeigt sich, als
Lucidor dem versammelten Familienzirkel entgentreten muß: "In diesem be-
deutenden Momente fühlte sich Lucidor abermals als Beauftragten, und gestählt
von seiner ganzen Rechtswissenschaft rief er sich jene schöne Maxime zu seinen
eigenen Gunsten heran: wir sollen anvertraute Geschäfte der Fremden wie unsere
eigenen behandeln, warum nicht die unsrigen in eben dem Sinne?" (338) Wird
Lucidor aber Beauftragter seiner selbst, so ist auch dieser Formel das Doppelspiel
von Ferne und Nähe einbeschrieben; die Rechtswissenschaft ist idealtypisch dar-
auf angelegt, fremde Interessen als eigene wahrzunehmen.

Der Spiegel vermag seine sittlichen Qualitäten jedoch erst dann zu entfal-
ten, als das Geschehen mythologisch unterfüttert und ein zyklisches Zeitmuster
etabliert ist. Und dieses ermöglicht nicht nur das schöne Finale, sondern auch eine
Verjüngung, eine metamorphotische Wandlung, so daß Julie, die jüngere Schwes-
ter, nicht den "alten Knasterbart" Antoni ehelichen muß (333) - so heißt es in einer
der Schmähreden Lucidors. Zum guten Schluß wird aus alt jung.⁴⁰ Es heißt über

38. Es heißt in den *Wanderjahren*: "[E]r umschlang sie und warf sein Haupt hinter das ihre, hing
wie am Uferfelsen ein Schiffbrüchiger" (339). In *Tasso* findet diese Umarmung allerdings zwi-
schen Antonio und dem zurückgewiesenen Tasso statt.

39. Karl Pestalozzi, Versteckte Anspielungen in Goethes Novelle *Wer ist der Verräter?* in *Wilhelm
Meisters Wanderjahre*, in: Wolfram Malte Fues, Wolfram Mauser (Hg.), *Verbergendes Enthül-
len. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Würzburg 1995, S. 197-206, S. 198ff.
Seine Auflistung verdeckter Bezüge konzentriert sich auf Parallelen zu anderen Werken Goe-
thes.

40. Emrich, der von einer "Verjüngungslehre" Goethes spricht, legt für die Faust-Dichtung dar, daß
das "Motiv der 'Verjüngung' [...] Goethe so wichtig [war], daß er im Maskenzug von 1818 als

Antoni: "Des edlen Mannes Wange rötete sich, seine Züge traten entfaltet hervor, sein Auge blickte feucht, und ein schöner bedeutender Jüngling erschien aus der Hülle" (346) - eine Ovidische Metamorphose, die die lineare Zeiterfahrung des Alterns überspringt und in Regeneration zurückbiegt.

Es ist also dieses Zeitkonzept, das die Verjüngung, die Versöhnung von Vater und Sohn wie auch die Begegnung der epochalen Zustände möglich macht. Seßhaftigkeit und Mobilität tauschen sich aus, stehen im Dialog und erscheinen selbst als wiederkehrende Varianten: "[W]ir treffen uns wieder" (246), so prophezeit Julie. Allerdings bedenkt der Text selbst den märchenhaften Anstrich⁴¹ dieses *happy-end*, wenn es heißt: "Und so zogen beide Paare zur Gesellschaft, mit Gefühlen die der schönste Traum nicht zu geben vermöchte" (346). In der Novelle *Wer ist der Verräter?* wird der Traum einer zyklischen Zeit geträumt, die alte und neue Zeit ins Gespräch kommen läßt und Verjüngungen möglich macht. Dieser Traum wird dem Fortschrittsdenken der Kollektive, wie es im Auswandererbund, in der Pädagogischen Provinz und in dem Bezirk des Oheims herrscht, entgegengesetzt.

wesentlichste Szene der ganzen Faustdichtung Fausts Verjüngung darstellte"; Emrich, Die Symbolik von Faust II, S. 87.

41. Herwig stellt fest: "Wie Goethe das Melusinenmärchen, die Gattungsnorm verfremdend, in den Realismus kippen läßt, so gibt er aus der Heiterkeit dieser Spätsommertage der realistischen Novelle einen märchenhaften glücklichen Schluß"; Herwig, Das ewig Männliche zieht uns hinab: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 128.