Ein Ideal des Spieltriebes aufgegeben, das der Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben soll.  


Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters 'Aufgabe' der theatricalischen Sendung

von

Bernhard Greiner (Freiburg)


I

Wilhelm Meisters theatricalische Sendung stellt einen Versuch vor, eine Selbstbegründung des modernen Subjekts von der ästhetischen Welt her zu leisten und die Geschichte dieses Subjekts dadurch erzählbar zu machen, daß sie als Theater-Roman gestaltet wird. So meint theatricalische Sendung Gesendet-Sein zum Theater als Vollendung der Ich-Suche wie gegenläufig die Sendung des Theaters als Verwirklichungsraum von Identität. Der Roman teilt damit die zeitgenössische 'Thea- tromanie', die sich vom Theater Erfüllung der zentralen Anliegen der Identitäts- und Selbstbegründung verspricht, da die bürgerliche Wirklichkeit sie nicht erwartete ließ. Aber der Roman bricht in dem Augenblick ab, da sich Wilhelms Theaterraum zu erfüllen scheint.

Zehn Jahre später scheinen die Lehrländer das Theater als Verwirklichungsraum individueller wie sozialer Identität aufzugeben. Es wird zur 'faschigen Tendenz' der Schauspieler Wilhelm in einem späteren Urteil Jarnus zum Dilettanten umgezeichnet (vgl. L 551); nicht das Theater, sondern die Turngesellschaft wird zur

---


3 Tag- und Jahreshefte, unter der Ertragung bis 1786 (X, 432).

Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge

hinter die Kulissen auf die Mechanik des Puppentheaters mit dem Innern des Unterschieds der Geschlechter; denn dies verweist das Kind in ebenso geheimnisvoller Weise auf das Entstehen von Leben.

Das Materielle der Puppe, ihre Eigenwirklichkeit, hat lediglich Zeichenwert.

Entsprechend schreibt Schiller 1782, d. h. in der Entstehungszeit der Theatra-

lichen Sendung:

Beinahe möchte man den Marionetten wieder das Wort reden und die Maschinen zu ermutigen, die Garrickishen Künste in ihre hölzerne Helden zu verpflanzen, so würde doch das Aufmerksamkeit der Publikums, die sich gewöhnten dem Inhalt, den Dichter und Spieler drittelt, von dem letzten zurücktreten und sich mehr auf den ersten versammeln.1


Entsprechend wechselt Wilhelm als Puppenspieler ständig von einer Spielwelt zu anderen. Wenn er sich dabei bevorzugt mit dem Materiellen des Puppentheaters beschäftigt, mit den Kostümen und Ausstattungen, so ist dies, da die Puppen an sich nichts sind, nur Zeichenwert haben, schon immer ein Leben in den Stücken. Damit wird die "Feilistung"2 ver-

ständlich, die Wilhelm und seinen jugendlichen Freunden unterläßt, nachdem sie vom Puppentheater zum Laienspiel übergegangen sind. Immer noch beschäftigen sie sich bevorzugt mit den Ausstattungen und werden erst im Augenblick der Auf-

führung inne, daß sie keinen Spieltext haben. Mit Kostümen und Kulissen beschäftigt, lebten sie ganz in der Welt des bedeuteten Spiels; die Brücke vom Spieler zum bedeutenden Spiel – das wäre dem Spieltext gewesen – war eingezogen.


II

Mit welchen Formen von Schauspielkunst und Theater kommt Wilhelm in der Theatra-

lichten Sendung in Berührung und worin liegt deren Beschränkung? Am Beginn steht das Puppen-, genauer: das Marionettentheater.3 Die Puppen sind an sich selbst, unabhängig von dem, was sie jeweils darstellen, nichts, leblose Dinge, Stoff- und Papieretappen, in Schachteln achtsam zusammengepackt (vgl. ThS 12). Ihr "Geheimnis" ist, wie sie lebendig werden. Daher vergleicht der Erzähler den Blick

\[\text{von der Theatra-}\llight{\text{lichten Sendung}}\]

\[\text{als solche sofort erkennen zu lassen, erhalte Zitate aus den ersteren die Sigla I (statt VII), Zitate aus den letztenen die Sigla ThS (wobei zitiert wird nach: Wilhelm Meisters theatra-}\llight{\text{lichte Sendung}, dtv Gesamtausgabe Bd. 14 - identisch mit der Armenian Ausgabe, München 1962).}

technik (der Elternart) – und wie diese Technik erworben wird: durch die physische Gewalt des Lehrers.

Die Körpertechniken werden entwickelt und erlernt (das zeigt der Bericht über Serlos Ausbildung zum Schauspieler, vgl. L 268ff.), indem dem Körper Gewalt angelagert wird. Die Theatralische Sendung stellt Serlo als Nachahmungsfigur vor (ThSt 294), die Lehre leitet diese Genialität aus der vollendeten Körperbeherrschung her:

Sein Vater, überzeugt, daß nur durch Schläge die Aufmerksamkeit der Kinder erregt und festgehalten werden könne, prägte ihm beim Einstudieren einer jeden Rolle zu abgemessenen Zeiten; nicht, weil das Kind ungeschickt war, sondern damit es sich dastand gewisser und anhaltender geschickt zeigen möge. … Er wuchs heran und zeigte außerordentliche Fähigkeiten des Geistes und Fertigkeiten des Körpers, und dabei eine große Binsamkeit sowohl in seiner Vorstellungsart, als in Handlungen und Gebäuden. Seine Nachahmungsgabe überstieg allen Glauben. (L 268f.)


… sie verband sich die Augen, gab das Zeichen und fing zugleich mit der Musik, wie ein angezogenes Ruderwerk, ihre Bewegungen an. Unauflässig samtwie ein Unwerk lief sie ihren Weg… (L 115ff., vgl. ThSt 161f.)

Ein zweites Theaterkonzept hat damit Uründ gewonnen: Theater, das auf artifizierter Körpertechnik aufbaut. Die Theatralische Sendung gibt ihm einen größeren Raum, beruft es als Theater mit einer eigenständigen, wenn auch jetzt verloren gehenden Tradition, zuerst in der Truppe der Seiltänzer und Springveranstaltungen, dann in der Truppe Madame de Rettis, die in den Lehrejahren nicht mehr vorkommt. Madame de Rettis hatte auf der einen Seite Mignon übernommen, auf der anderen Seite stimmt sie – hinter der doch mit der spektakulären Vertreibung des Harlequin Gottescheds Theaterreform durchsichtig wird (vgl. ThSt 127) – ein Lobied der Commedia dell’arte an, deren Figuren ja nicht nur durch die jeweiligen Masken, sondern ebenso durch artifizielle Körpertechnik, d. i. durch die Fähigkeit zum „grotesken Bewegungsstil“, charakterisiert sind. Die Lehre dringend die Vorstellung dieses Theaterkonzepts stärker zusammen. Sie wertet es ab, insofern der Verweis auf die Commedia dell’arte fehlt, es jetzt nur in der untersten Schicht der fahren-


Die Spieler sind in solchem Theater auf ‚Fächer‘ festgelegt, spielen jeweils ein Fach: sich selbst. Die Verbindung zwischen ‚Fächer‘ und Spieler ist dabei nicht


'natürlich', sondern okkasionell. Sie wird festgelegt und eingeschrieben nach der Forderung der Situation. Der Graf verdeutlicht dies Prinzip, wenn er zu aller Überraschung einen Pedanten als großen Schauspieler herausstellt. Die Übertragung dieses Faches hat bei dem Spieler eine bestimmte Körperliche und geistige Haltung hervorgebracht, die er auch außerhalb des Theaters nicht mehr aufgibt, so ist sie erst ein 'Habitus' und nicht mehr Spiel:

Es pflegte dieser Mensch, der sonst gar nicht in Betracht kam, gewöhnlich den Pedanten, Magister und Poeten zu spielen und mußte meistens die Rollen übernehmen, wenn jemand Schläge kriegen oder begossen werden sollte. Er hatte sich gewisse kriechende, lächerliche, fürschmackige Stücke angewöhnt und seine stockende Sprache, die zu seinen Rollen paßte, machte gewöhnlich das Volk lachen ... Er nahm sich auf eben die Weise dem Grafen, zeigte sich vor demselben und beanstandete seine Fragen auf die Art, wie er sich in seinen Rollen auf dem Theater zu gebärden pflegte. Der Graf sah ihn mit einer gefälligen Aufmerksamkeit eine Zeitlang als wie mit Überlegung an und rief, indem er sich zu der Gräfin wandte: Mein Kind, betrachte mir diesen Mann genau, ich habe dafür, dies ist ein großer Schauspieler oder kann einer werden. Der Mensch machte von ganzem Herzen einen allerninnern verschämten Blick, so daß der Graf überlaßt lachen mußte. Geh' Er nur' geh' Er nur' rief der Herr aus; Er macht seine Sachen exzellent. (725 198)

Als Konsequenz des Theaters der Rollenfächer wird gezeigt, daß dem Schauspieler 'sein' Fach auch über die Grenzen des Theaters hinaus wirksam bleibt, daß er es auch jenseits des Theaters weiterführt. Damit aber kam im 18. Jahrhundert das Theater der 'habitualisierten Fächer' einem gesellschaftlichen Bedürfnis entgegen.

Gottscheds Theaterriformen und Lessings theaterkritischen Wirken zeigen einen Prozeß an, in dessen Verlauf sich das Theater - gegen die höfische Tradition - als eine bürgerliche Institution etablierte, zu einem Forum 'bürgerlicher Öffentlichkeit'12 wurde. Es erscheint als Ort, an dem der Bürger sich als 'ganzer Mensch' erfährt kann, als Mensch, der mit allen seinen Fähigkeiten zu agieren vermag. So wird das Theater zum Sehnsuchtsziel eines zweiten, intensiveren Lebens, als es die bürgerliche Wirklichkeit je ermöglichen kann. Zumindest der hieraus entspringenden 'Theatromanie' gibt Wilhelms Theaterwaltfahrt ebenso wie - tragischer gewendet - der Anton Reiser. Damit das Klären der eigenen Lebensproblematik, das Agieren als 'ganzer Mensch' aber geleistet und erfahrener werden, müssen Szene und Schauspielkunst möglichst lebensähnlich werden. So führt die gesellschaftliche Funktion des Theaters im 18. Jahrhundert, Forum bürgerlicher Öffentlichkeit zu werden, zur Illusionsbühne, wie sie Diderot in Frankreich schon gefordert hatte,13 die dann aber in Deutschland, wo das Bürgertum vom gesellschaftlichen und politischen Prozeß viel stärker ausgeschlossen war, rigoroser in Theaterpraxis umgesetzt wurde. Die Illusionsbühne fördert möglichst vollkommenes Nach-

12 Begriff nach: Jürgen Habermas, Strukturwandl der Öffentlichkeit, Neuwied, Berlin 1962.
13 Hierzu ausführlicher E. Catholy, s. Anm. 1.

Zuletzt gibt Wilhelm an der Figur des Hamlet ein Resumee seines aufenthaltsamen, nicht zielstrebig Weges zum Theater, wird die Beschreibung der Figur zur Selbstinterpretation, Serflos theaterpraktischer Kritik am zähen Handlungsfestgang des Blocks hält Wilhelm entgegen:

Es gefällt uns wohl, es schmeichelt uns so sehr, wenn wir einen Helden sehen, der durch sich selbst handelt, der lebt und haßt, wenn es ihm sein Herz gäbe, der unternimmt und ausführt, alle Hindernisse abwendet und zu einem großen Zwecke gelangt. Die Geschichtsschreiber und Poeten haben uns glauben lassen, daß ein so stolzes Los dem Menschen fallen könne. Unser Stück lehrt anders. Hier hat der Held keinen Plan, aber das Stück hat einen. (728 238f)

Die **Lehjahr**e geben beiden Theaterkonzepten schärfere Kontur, weil sie im Fortgang Distanz zu beiden aufbauen. Das Theater der ‘habitualisierten Fächer’ wird jetzt explizit benannt, dabei des Grafen Vorliebe für den Pedanten und Hafner aus der Auffassung erklärt, diese spielten auch im gemeinen Leben ihre Rolle weiter: 

*Der Graf glaubt, daß es zur Illusion sehr viel beitrage, wenn der Schauspieler auch im gemeinen Leben seine Rolle fürgespielt und seinen Charakter souteniert: deswegen war er den Pedanten so günstig, und er fand, es sei recht gescheit, daß der Hafner seinen falschen Bart nicht allein abends auf dem Theater, sondern auch beständig bei Tagestrag, und freute sich sehr über das natürliche Aussehen der Maskerade. (L. 208)*

Berühmt ist auf der anderen Seite Wilhelms Brief an Werner, der gleichfalls erst in den **Lehjahr**en steht, und worin – reziprok zum Theater der habitualisierten Fächer – das Theater als Ort intensiver Lebens, der Selbstverfahrung des Bürgers als eines ganzen Menschen, damit zugleich der Begründung bürgerlicher Öffentlichkeit gefeiert wird:

*...Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mit meiner Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung. ...Du siehst wohl, daß das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist, und daß ich mich in diesem einzigen Elemente nach Wunsch nähen und ausbilden kann. ...* (L. 291f.)

Das Lobied auf das Theater hat aber nicht nur im *Flieh! Jüngling, flieh!* (L. 328) nach der *Hamlet*-Aufführung seinen Widerruf; die Auflösung der Grenze zwischen Fach und Spieler, zwischen Bühne und Wirklichkeit, die aus der Vorstellung eines intensiveren Lebens als ‘ganzer Mensch’ auf dem Theater folgt, lernt Wilhelm jetzt noch während der Arbeit an der *Hamlet*-Produktion als falsche Tendenz einsehen. Wenn Aurelie verkündet, daß sie auch in ihrer Lebenswirklichkeit nicht aufhören werde, ihre Rolle – Ophelia – zu sein:

*Nur eins weiß ich leider: das Gefühl, das Ophelien den Kopf verrückt, wird mich nicht verlassen (L. 306),

wartet Wilhelm mit der überraschenden Einsicht auf:


Wilhelm weiß sich jetzt von Hamlet unterschieden und doch spricht er sich auch hier in Hamlet aus, hat er ihn also zugleich in sich. Er ist weiterhin Hamlet und weiß doch Hamlet als ganz anderen. Damit anerkennt und entfaltet Wilhelm beide Pole der theatralen Dopplung – und eben hierin ist ein prinzipiell anderes Theaterkonzept erreicht.

---

III

Die bisherigen Theaterkonzepte lösten die theatrale Dopplung nach einer Seite hin auf; in den **Lehjahr**en aber lernt Wilhelm dies Prinzip anerkennen: daß er Spieler und gespielte Figur gleichzeitig ist, nicht das eine im andern verschwinden lassen kann. Mit der *Hamlet*-Produktion, die erst die **Lehjahr**e bis zur Aufführung gedehnt lassen, gibt Goethe den Entwurf eines neuen Theaterkonzepts, eines ‘symbolischen Theaters’. Es ist dies der Angelpunkt des neuen Romans, Fluchtpunkt für die Umkonzentrierung, die die Umschrift an den Theaterkonzepten vornimmt, mit denen Wilhelm auch in den **Lehjahr**en konfrontiert wird; zugleich kommen in ihm die neuen Felder der Identitätsfindung zusammen, die der Roman entwirft.

Ein wesentlich neues Feld ist die Intimität der Kleinfamilie, ihre Triebdynamik als Rahmen der Ichbildung. In den **Lehjahr**en ist es nicht mehr ein neutraler Erzähler, sondern Wilhelm selbst, der seiner Mutter die Geschichte vom Puppentheater wieder erzählt, ihr, die jetzt (statt der Großmutter väterlicherseits) das Puppentheater geschenkt hat, nicht weil Wilhelm hiervon schon fasziniert war – das Geschenk weckt die Faszination erst –, sondern weil sie selbst das Theater liebt (vgl. L. 11f.). Von Beginn an ist der Puppentheater in einem ‘höheren Zusammenhang‘ aufgehoben, eingelassen in eine Konstellation des verschobenen Begehrens. Die Mutter überträgt ihre Lust, die sie am Theater hat, auf das Geschenk des Puppentheaters, was im Knaben den Wunsch nach dem Theater als gleichbedeutend mit dem Wunsch nach der Lust der Mutter weckt, die diese auf das Theater übertragen hat. Im traulichen Gespräch bestätigen sich Mutter und Sohn in der übertragenen Erfüllung am Theater den gemeinsamen Wunsch:

*Schelien Sie das Puppenspiel nicht, lassen Sie sich ihre Love und Vorsorge nicht geresen! ... es haben uns diese Schere manche vergnügte Stunde gemacht. (L. 12, 14)*

Das Puppentheater ist in der trauten Gemeinschaft von Mutter und Sohn libidinös aufgeladen – gegen den versagenden Dritten, den Vater, der auf es schält. Entsprechend kann der Erzähler zu Wilhelms Liebe kommentieren:

*... seine Leidenschaft zur Bühne verband sich mit der ersten Liebe zu einem weiblichen Geschöpf. ... (L. 14)*

Allerdings darf dies nicht auf die Liebe zu Mariane bezogen werden. Mariane schlägt über Wilhelms Erzählung vom Puppentheater ein; denn diese zeigt ihr ja nur, daß sie in Wilhelms Liebe zum Theater bloß eine Stellvertreterin ist. Wilhelms Weg zum Theater und durch die verschiedenen Theater hindurch ist jetzt

von Beginn an ein inszenierter, von der Mutter inszenierter, während sich der Weg über das Theater hinaus von den väterlichen Instanzen der Turngemeinschaft inszeniert erweisen wird.


Als Spieler und Dramaturg zugleich verwechselt Wilhelm den Wunsch, den die erste Bekanntheit des mit dem Puppentheater schon weckte:

... zugleich unter den Besauberten und Zaubern zu sein, zugleich meine Hände ver- deckt im Spiel zu haben und als Zuschauer die Freude der Illusion zu genießen. (L 18f., auch THS 10)

Fasziniert von der Figur, die er spielt, läßt sich Wilhelm in die Illusion des Sticks ziehen; als Bearbeiter ist er zugleich Vertreter des Autors (Ich bin überzeugt, daß Shakespeare es selbst so würde gemacht haben, L 295) und Anwalt des Publikums (indem er auf dessen historisch-hermeneutische Situation eingeht). So ist er Pro- duzent und Produkt, illusioniert und destilliert, gespielte Figur und Zuschauer zugleich, löst er nicht das eine zugunsten des anderen auf.

In einer anderen Weise bedient sich der Autor der theatricalen Dopplung. Er läßt auf der Ebene des gespielten Sticks wie der Wirklichkeit der Spieler in gewisser Hinsicht gleiche, in anderer Hinsicht aber gerade gegenläufige Dramen ablaufen.


Wilhelm spielt die Hauptrolle im bürgerlichen Theater einer Großstadt, umworben vom Theaterdirektor und selbst der spiritus rector der ganzen Produktion. So erfüllt er den von der Mutter geweckten und für die symbiotischen Wünsche von Mutter und Sohn stehenden Traum vom Theater. Er verwirklicht diesen Traum als Spieler, in der dargestellten Welt aber gibt er einer Figur und einem Drama Leben, das die ödipale Konstellation als tragische vorführt. Hier bleiben die symbiotischen Wünsche versagt, zerbricht Hamlet an der Macht des versagenden Dritten. Als Spieler, im Raum des Theaters als Ort der Stellvertretung, der symbolischen Ordnung, agiert Wilhelm die symbiotischen Wünsche aus, die er in dem, was er spielt, gerade als nicht ausgierbar wiederholt. In solcher Paradoxe bestimmt Goethe das Symbol:

Es [das Symbol] ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengesetztes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.\textsuperscript{13}


*Nun ging das Stück seinen unaufhaltsamen Gang fort, nichts mißglückte, alles ging, das Publikum bezeugte seine Zufriedenheit; die Lust und der Mut der Schauspieler schien mit jeder Szene zuzunehmen. (L 323)*

Was in der gespielten Welt versagt ist, erfüllt sich dem Spieler durch Stellvertreter. Die Hamlet-Aufführung wird zur Achse des Romans. Das Spiel weist rückwärts, reinszeniert noch einmal den mütterlichen Wunsch bis zu einer stellvertretenden Erfüllung. Denn nach dem Spiel findet Wilhelm eine Stellvertreterin der Mutter in seinem Bett: Philine, die im Spiel, im Spiel des Hamlet, die Königin spielt, die auf

---

\textsuperscript{13} Philostrat Gemälde, WA Abt. I, 49, I (142).

Hamlets Mutter verweist, deren Liebe Hamlet gerade versagt bleibt. Zugleich weist das Spiel nach vorn; denn es bricht den Bann einer 'Bildung' im Zeichen der Mutter. Durch eine helfende Vaterrepräsentanz gewinnt Wilhelm Distanz zum Theater, das bisher der Ort der transformierten und bewahrten, immer neu reaktivierten mütterlichen Wünsche war.


Zur 'Traurerarbeit'\textsuperscript{19} spielt Wilhelm als Hamlet wieder das ödipale Drama, weiß sich aber jetzt als Spieler von Hamlet gerade unterschieden. So geht er die Konstellation noch einmal durch, an die er gebunden ist, weil in ihr die symbiotischen Wünsche transformiert sind, aber er wiederholt die Konstellation im Wissen, als Spieler - ein anderer zu sein. Damit kommt die Ablösung vom mütterlichen Theater zu stande. Weiter gefördert wird sie - und das ist der Aspekt der 'Triangulierung'\textsuperscript{20} - durch Auftreten einer helfenden, zum Erfolg führenden Vaterrepräsenta-


tanz auf der Spieler-Ebene, die das Gespielte widerruft. Wieder kommt Wilhelm ein Theater zu Hilfe, aber eines, vom Theater der immer neuen Reinzenierung des Mutter-Wunsches befreit. Sehr stimmig enthält es sich daher zuletzt in der Inszenierung der Übergabe des Lehrbriefs als ein Theater der 'Lossprechung' (wie sie traditionell das Ende einer Lehrzeit markiert) und zugleich der Berufung zum Vater (womit Wilhelm wird, was er ist).

Das männlich bestimmte 'Theater' der Initiation in die Turnerszene antwortet als Antitypus der frühen Initiation in den mütterlichen Bann durch das Puppentheater. Die Gesellschaft väterlicher Repräsentanzen, die nicht verneinen und vernichten, sondern helfend eingreifen, weil sie entsagen, löst den Bann des frühen Bildes (des persönlichen Mythos) vom leidenden Königsson, der die Mut- ter des Königs liebt und schreibt als neue Legitimationsinstanz soziale Funktionen zu. Zugleich überführt sie den persönlichen Mythos blutiger Leidenschaft (die Amazone wiederkehrt der Tankred-Chlorinde-Konstellation, die schon das Puppenspiel berief, vgl. ThS 18) in die domesticierte Form der Ehe, indem sie den Helden Natalie, die schöne Amazone zuführt (L 605ff.).

21 Indem so die Ablösung vom Theater als Sozialisierung persönlicher Mythen gestaltet wird, sind zugleich Legitimationsinstanzen für die Zeichenfelder der neuen Ich-Bildung entworfen. In der Hamlet-Aufführung ist aber nicht nur die Bildungs-Theorie des Romans beschlossen, sondern auch eine neue Theater-Theorie. Es ist ein Theater, das die theatrale Dopplung entfaltet, statt sie nach einer Seite hin aufzulösen. 'Symbolisch' wird dieses Theater in doppeltem Sinn. Es ist triebpsychologisch gegründet als Reinszenierung des Eintritts in die symbolische Ordnung, d. h. als Wiederholung der Konstellation, die zum Theater 'berufen', den Wunsch nach ihm geweckt hat, so daß die Hamlet-Aufführung die an ihr Ziel gelangte Geschichte (Entelechie) vorstellt. Zugleich aber inszeniert dieses Theater die Loslösung von sich selbst, seine notwendige Selbstaufgabe, damit sein Gehalt sich vollzieht, die Bildung des Ich. So gehört zum symbolischen Theater, wie Goethe es hier ent- wirft, die Selbstzwecknahme als Verweis über sich hinaus, ist dies Theater regressiv und progressiv zugleich. Geschultes ist das Symbolisch-Werdens in dieser umfassenden Gehalt der theatralen Dopplung. Entsprechend übertrausst es nicht, daß Goethes eigene Theaterarbeit, wie er sie in seinen Schriften reflektiert, in ihr ihren Fluchtpunkt hat.

Goethes Theaterarbeit unterscheidet sich vom zeitgenössisch herrschenden Illusionstheater. Sie betont die Unterscheidung zwischen Spieler und gespielter Welt, zwischen Spielillusion und Publikum. So lobt Goethe an der römischen Komödie, daß

der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde. ... Ebenso entsteht ein doppelter Reiz daher, daß diese Personen keine Frauenzimmer sind, sondern Frauenzimmer vorstellen. Der Täuschung hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betrugen studiert; er kennt sie und bringt sie als Künstler wieder hervor; er spielt nicht sich selbst, sondern eine dritte und eigentlich fremde Natur. Wir lernen diese dadurch nur desto besser kennen, weil sie jemand beobachtet, jemand überdacht hat und uns nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt wird.

22 Zu diesem Kunstcharakter des Spieles erläutert Wilhelm von Humboldt in einem Aufsatz Über die gegenwärtige französische tragische Bühne, den Goethe in den Propyläen veröffentlicht hat:


23 Die Illusionsforderung wird zugunsten eines Stilisierungswillens eingeschränkt, der der Dopplung von Spieler und Figur, Vorstellung und Publikum eingerungen, entsprechend dem Grundsatz:

Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes (§ 2, XII, 260).


woraus z. B. die Forderung abgeleitet wird:

Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen: nämlich zwischen dem Gegenstand, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern. (§ 40)\footnote{Regeln für Schauspieler, in: Schriften zur Literatur, Erster Teil, s. Anm. 22, S. 45.}

Immer aber steht die theatralische Dopplung unter dem Gesetz der Verweisung, wie es die Bemerkungen festhalten:


Eben diese symbolische Verweisung spricht Goethe auch den Leihjahren zu\footnote{Gespräch mit Kanzler von Müller, 22. Januar 1821 (zitiert: L 613) und Gespräch mit Eckermann vom 25. Dezember 1825 (zitiert L 614).} und in ihr liegt beschlossen, daß das Theater nicht selbst zum Ziel werden kann, daß es über sich hinausweisen, daß es sich selbst aufheben muß, wie analog das Tasso-Drama auf ein Transzendieren des Raumes der Kunst hin gespannt ist, oder die Faust-Tragödie insgesamt in einer höheren Komödie aufgehoben wird, bzw. im einzelnen etwa der Helena-Akt sich zuletzt als theatralische Veranstaltung von Phorcydas/Mephisto bekennt. Immer aber, seit dem Entwurf der theatralen Dopp lung im Wilhelm Meister, steht diese 'Aufgabe' des theatralischen resp. Symbolischen unter der Forderung, die Anmut, die die theatralische Dopplung eröffnet, nicht verkommen zu lassen, jene spezifische Anmut, Charis und Charisma des Theaters, die Goethe in die Maxime zu fassen wußte:

Schauspieler gewinnen die Herzen und geben die ihret nicht hin; sie hintergehen aber mit Anmut. (Mar 933, XII, 497)\footnote{Eine gekürzte Fassung erscheint in englischer Sprache in der Festschrift für Walter H. Sokel, Wayne State University Press, 1989.}