

**„Das Marionettenmotiv in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ in
Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und in seinen Dramen“**

vorgelegt von

M.A. Jeanette Fietz

aus Berlin

von der Fakultät I – Geisteswissenschaften

der Technischen Universität Berlin

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktorin der Philosophie

- Dr. phil. -

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr. Lars Blunck

Berichter: Prof. Dr. Hans-Christian von Herrmann

Berichter: Prof. Dr. Norbert Miller

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 18. Oktober 2012

Berlin 2013

D 83

Danksagung

Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Miller. Ohne seinen Zuspruch und seine Bereitschaft, mich bei diesem Dissertationsprojekt zu unterstützen, wäre diese Arbeit nicht beendet worden. Herrn Prof. Dr. von Herrmann danke ich ebenfalls für die Betreuung meiner Dissertation und für seine wichtigen Anregungen.

Einen persönlichen Dank hat meine Tochter Victoria Helen verdient, die mich in dieser sehr arbeitsintensiven Zeit unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	6
II.	Die Bedeutung der Begriffe Anmut, Würde und Grazie	13
II.1.	Anmut und Grazie in der griechischen und römischen Mythologie	14
II.1.1.	Die Grazie in „Werken der Kunst“ von Johann Joachim Winckelmann	15
II.1.2.	„Über Anmut und Würde“ von Friedrich Schiller	16
II.1.2.1.	Anmut und Grazie im Tanz und Schauspiel	18
II.1.3.	Anmut und Grazie bei Goethe	19
II.1.3.1.	Über Goethes Aufsatz „Über Laokoon“	23
II.1.4.	Anmut und Grazie bei Kleist	25
II.2.	Die Nachahmung der Literatur als literarische Form	32
II.3.	Naturwissenschaftliche Betrachtungen bei Goethe	35
II.4.	Naturwissenschaftliche Betrachtungen vs. Kunstbetrachtungen bei Kleist	37
II.4.1.	Das Verhältnis Maschinist und Marionette	40
II.4.2.	Der Vorteil der Puppe gegenüber den menschlichen Tänzern und Tänzerinnen	43
II.4.3.	Das Bild des Hohlspiegels	52
II.5.	Zusammenfassung	56
III.	Die Entwicklung des Theaters vom Geistlichen Spiel bis zum Nationaltheater	58
III.1.	Vom Geistlichen Spiel zum Theater als Kunstwerk	59
III.2.	Das Geistliche Spiel von 1558 bis 1593	59
III.3.	Das Barocktheater im 17. und 18. Jahrhundert	61
III.3.1.	Das Hans-Wurst-Theater	63
III.3.2.	Das Wandertheater von Gottsched	65
III.3.3.	Der Beginn des Nationaltheaters	66
III.3.4.	Das Theater als Nachahmung der Natur	68
III.3.5.	Mimik und Physiognomie des Körpers im Schauspiel als Ausdruck der Seele	70
III.3.5.1.	Denis Diderot	71
III.3.5.2.	Gotthold Ephraim Lessing	75
III.3.5.3.	Georg Christoph Lichtenberg	78
III.3.5.4.	Johann Jakob Engel	80
III.3.5.5.	Fazit	82
III.3.6.	Zusammenfassung	82

IV.	Das Motiv der Marionette in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“	83
IV.1.	Die theatralische Sendung in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“	83
IV.2.	Die Gespräche über das Theater in Goethes Roman	88
IV.2.1.	Die Gespräche über das Marionettentheater	89
IV.2.2.	Das logische Modell	96
IV.2.3.	Das Wandertheater und die Wanderbühne in Goethes Roman	99
IV.2.4.	Die Seiltänzer- und die Gauklertruppe	101
IV.2.4.1.	Die Bewegungen und der Körper des Schauspielers	102
IV.2.4.2.	Das Puppenspiel	104
IV.2.5.	Wilhelms Theatergruppe	105
IV.2.6.	Das Barock-Theater im Roman	106
IV.2.7.	Das höfische Theater im Roman	106
IV.2.8.	Die Unvereinbarkeit der literarischen Vorlage und Voraussetzungen der Schauspieler für eine bestimmte Rolle	110
IV.2.9.	Das Vorspiel für den Prinzen – Das Gespräch zwischen Jarno und Wilhelm	111
IV.2.10.	Gespräche zwischen dem Prinzen und Wilhelm	112
IV.2.11.	Gespräche zwischen Wilhelm und Jarno	114
IV.2.12.	Wilhelm als Theaterdirektor	114
IV.2.13.	Wilhelm und Shakespeares „Hamlet“	115
IV.2.14.	Das Gespräch zwischen Serlo und Wilhelm	117
IV.2.15.	Der Brief von Werner an Wilhelm	122
IV.2.16.	Shakespeares „Hamlet“ in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“	125
IV.2.17.	Wilhelms Abschied vom Theater	127
IV.2.18.	Fazit	129
IV.3.	Das theoretische Modell in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“	131
IV.3.1.	Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ in Bezug zur Entwicklung des Marionettentheaters in Europa	131
IV.3.2.	Das mechanische Modell von Kleist vs. Modell „Das chemische Gleichnis“ in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“	139
IV.3.3.	Fazit	141
IV.4.	Was ist eine Groteske?	141
IV.4.1.	Das Groteske in „Über das Marionettentheater“	142
IV.4.2.	Fazit	144
IV.5.	Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ im Vergleich mit Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“	145
IV.6.	Fazit	151
IV.7.	Vergleich der Modelle von Goethe und Kleist	152
IV.7.1.	Worin bestehen die Übereinstimmungen der Modelle von Goethe und Kleist?	152

IV.8.	Fazit	155
IV.9.	Zusammenfassung über das Marionettentheater in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“	156
IV.9.1.	Zusammenfassung zum Marionettenmotiv in Wilhelm Meisters Lehrjahre“	159
IV.9.2.	Wilhelm wird von der Theaterwelt verzaubert	160
IV.9.3.	Der mystische Theaterschleier fällt in der Realität	163
IV.9.4.	Der Wandel des Marionettenmotivs	164
V.	Inwiefern ist Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ für die Dramen von Kleist als grundlegend zu werten?	171
V.1.	„Robert Guiskard“	171
V.2.	Die Deutung der Begriffe „Anmut und Grazie“ in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und in Kleists Drama „Robert Guiskard“	176
V.2.1.	Anmut und Grazie in „Robert Guiskard“	177
V.2.2.	Vergleich der Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Drama „Robert Gusikard“ unter Berücksichtigung der Begriffe ‚Anmut‘ und ‚Grazie‘	180
V.2.3.	Fazit	185
V.3.	„Amphitryon“	186
V.3.1.	Die Nachahmung antiker Figuren in „Amphitryon“ im Zusammenhang mit dem Marionettenmotiv von Kleist	186
V.3.2.	Anmut und Grazie im Stück „Amphitryon“	187
V.3.3.	Vergleich der Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Lustspiel nach Molière „Amphitryon“ unter Berücksichtigung der Begriffe ‚Anmut‘ und ‚Grazie‘ und der theoretischen Modelle von Goethe und Kleist	192
V.4.	„Prinz Friedrich von Homburg“	199
V.4.1.	Das Marionettenmotiv im Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“	199
V.4.2.	Anmut und Grazie im Stück „Prinz Friedrich von Homburg“	202
V.4.3.	Vergleich der Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ unter Berücksichtigung der Begriffe ‚Anmut‘ und ‚Grazie‘ und der theoretischen Modelle von Goethe und Kleist	208
V.5.	Zusammenfassung	214
VI.	Die Auseinandersetzung Goethes mit Shakespeare innerhalb des Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und die Analyse von Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ in Bezug zu Shakespeares „Hamlet“	216
VI.1.	Welche Funktion besitzt die Shakespeare-Figur Hamlet in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“?	216
VI.1.1.	Die Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert	218

VI.1.1.1.	Johann Gottfried Herder über Shakespeare	220
VI.1.1.2.	Christoph Martin Wieland über Shakespeare	222
VI.1.1.3.	Jakob Michael Lenz über Shakespeare	224
VI.1.1.4.	Friedrich Schiller- „Über naive und sentimentale Dichter“ (1795)	226
VI.1.1.5.	Friedrich Schlegel	227
VI.1.1.6.	Zusammenfassung	228
VI.1.2.	Shakespeares „Hamlet“ in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“	229
VI.1.2.1.	Die Funktion der Figur „Hamlet“ in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“	231
VI.1.3.	Zusammenfassung	234
VI.2.	Ist Shakespeares Figur „Hamlet“ für Kleist Figur „Prinz Friedrich von Homburg“ als grundlegend zu betrachten?	235
VI.3.	Die Gegenüberstellung der Figuren „Wilhelm“ und Prinz Friedrich von Homburg“	239
VII.	Historischer Hintergrund in Frankreich und Preußen (1789-1811)	239
VII.1.	Der historische Hintergrund in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“	240
VII.2.	Die politischen Verhältnisse und die Literatur im 18. Jahrhundert	242
VII.2.1.	Kann ein politischer Hintergrund in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ nachgewiesen werden?	243
VII.2.2.	Der historische Hintergrund in Kleists Werk	244
VII.2.3.	Fazit	246
VIII.	Schlussbetrachtungen	247
VIII.1.	Ist der Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ von Goethe als Grundlage für Kleists dichterisches Werk zu werten?	247
IX.	Aktueller Forschungsstand	249
X.	Literaturverzeichnis	250

I. Einleitung

Diese Dissertation soll einen Beitrag zur Diskussion um die Fragestellung leisten, inwiefern das Marionettenmotiv Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und seine Dramen verbindet. Die Verbindung zwischen Goethes Roman und Kleists Aufsatz besteht im Motiv der Marionette. Ausgehend von dem ästhetischen Ansatz, dem Konzept der Grazie bei Schiller, Goethe und Kleist, erfolgt eine Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Aufsätzen von Goethe, Schiller und Winckelmann. In diesen Aufsätzen werden die Begriffe ‚Anmut‘ und ‚Grazie‘, die in Goethes Roman und Kleists Aufsatz thematisiert werden, grundlegend definiert.

Des Weiteren wird in dieser Dissertation untersucht, ob Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ grundlegend für das theoretische Modell aus Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und für seine Dramen ist. Das Motiv der Marionette ist sowohl in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als auch in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ vorhanden. Es soll analysiert werden, inwiefern dieses Motiv die beiden Werke verbindet und ob in literaturwissenschaftlicher Hinsicht eine Entwicklung von Goethes Roman zu Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und zu seinen Dramen stattfindet. Die Auseinandersetzung Goethes mit Shakespeare innerhalb des Romans spiegelt die Figur „Wilhelm“ wider. An dieser Stelle der Dissertation soll die Gegenüberstellung der Figuren „Hamlet“ und „Wilhelm“/„Hamlet“ und „Prinz Friedrich von Homburg“ stattfinden, um herauszuarbeiten, dass diese Figuren sowohl in einer realen Welt als auch in einer Traumwelt leben.

Innerhalb der Kleistforschung wird allgemein darauf hingewiesen, dass zwischen Kleists Aufsatz und Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ Analogien vorhanden sind. Anthony Stephens untersucht in seinem Aufsatz „Kleists erzählerische Repliken auf Goethes ‚Wilhelm Meister‘“¹ die Verbindung zwischen der Figur „Wilhelm“ und ihrer Erlebniswelt und den Erzählungen von Kleist. Er erkennt in

¹ Gerhard Neumann: Romantisches Erzählen. Würzburg 1995. S. 207-217.

den Erzählungen von Kleist die Nachahmung von Goethes Erzählweise wieder. Anthony Stephens ist zu dem Ergebnis gekommen, dass „[...] die strukturelle Einheit bei Kleist vor allem aus Mustern“² zusammengesetzt ist, die in einem antithetischen Verhältnis zueinander stehen.

Hinsichtlich des Marionetten- und Traumprinzenmotivs sowohl in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und im Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ wurde innerhalb der Literaturforschung noch keine Arbeit veröffentlicht. Die Forschungsarbeiten über Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ werden zunächst getrennt untersucht. Zu Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ wurden hauptsächlich Arbeiten über Wilhelms Bildungsweg, der durch die Theaterwelt führt, zur Turmgesellschaft und über die Frauenfiguren veröffentlicht. Thomas Kahlcke untersucht in seiner wissenschaftlichen Arbeit „Lebensgeschichte als Körpergeschichte“ in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ Körper und Zeichen in Bezug zum Subjekt und geht der Frage nach, mit welchen Mitteln es Goethe gelingt, das elementare Spannungsverhältnis zwischen Körper und Zeichen aufzulösen. Kahlcke stellt zwei Deutungsansätze zur Diskussion: Einerseits soll „[...]das vordergründige Anliegen des Romans nachvollzogen“³ werden, andererseits wird „[...] tiefenstrukturell gegen den Strich gelesen“.⁴ Nach Kahlcke muss Wilhelm den Verlust von Mariane zuerst verarbeiten. Mariane wird zu einer Kunstfigur. Sie ist ein Spiegel für eine reale Liebe, die er in der bürgerlichen Welt in Natalie findet. Die Theaterwelt steht für die Imagination und die bürgerliche Welt für die Realität. Mit den ästhetischen Begriffen „Anmut“ und „Grazie“ wird somit das real Unvermittelbare, also die Imagination, literarisch vermittelt. Nach Kahlckes Verfahrensweise entfaltet sich Wilhelms Sozialisationsverlauf auf drei aufeinander bezogene Ebenen: Die Theaterstücke, die Wilhelm selbst schreibt bzw. auf sich selbst bezieht, die Theatergruppe, die mit ihrem Verhalten die sozialen Konsequenzen der aktuellen Lösung präsentiert, und das Ensemble der Personen, „[...] die Wilhelm als Repräsentanten der

² Ebd. S.209.

³ Thomas Kahlcke: Lebensgeschichte als Körpergeschichte. Studien zum Bildungsroman im 18. Jahrhundert. Würzburg 1997.

⁴ Ebd. S. 242.

Hauptaspekte seiner psychologischen Verfassung begleite[n], förder[n] und kommentier[en] seine Entwicklung“⁵. Dieser Sozialisationsverlauf wird in den theatralischen Gesprächen innerhalb Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ analysiert und als eigenständiger Abschnitt in der Dissertation aufgenommen. Helmut Ammelahn erforscht in seiner Arbeit „Imagination und Wahrheit“⁶ das ganzheitliche Denken Goethes und den Roman als Kunstwerk und den Erkenntnisprozess, den die Hauptfigur „Wilhelm“ in Goethes Roman durchläuft. In diesem Erkenntnisprozess wird nicht nur die Struktur des ganzheitlichen Denkens, „[...] sondern ‚Gestalt‘, ‚Qualität‘ und ‚Körper‘[...]“⁷ berücksichtigt. Wilhelm durchläuft im Roman einen Erziehungs- und Erkenntnisprozess. Er sucht nach Ammelahn auf der Reise durch die Theaterwelt das durch Mariane verloren gegangene Glück und findet es in Natalie wieder. Natalie repräsentiert symbolisch die beiden Königreiche Natur und Kunst. Das schönste und höchste Glück sei es für Wilhelm, eine Königin wie Natalie zu besitzen und durch seine eigene Meisterwerdung in den Kreisen der Turmgesellschaft zu wirken. Helmut Ammelahn prüft in seiner Arbeit „Imagination und Wahrheit“ das ganzheitliche Denken Goethes und den Roman als Kunstwerk. Für Ammelahn gilt Goethe neben Philosophen wie Leibniz, Hegel und Schelling „[...] als einer der frühen Pioniere des modernen Ganzheitsdenkens [...]“⁸. Volker Zumbrink analysiert in seiner Dissertation „Metamorphosen des kranken Königssohns“ die Funktion der Shakespeare-Rezeption innerhalb Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Dabei geht er allgemein auf die Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert in Deutschland ein. „Die Shakespeare-Rezeption bildet damit nicht nur die Zäsur in der Geschichte der deutschen Literatur im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts‘ ab, sondern liefert nach dieser Atempause v. a. mit dem ‚Wilhelm Meister‘ wiederum entscheidende Anstöße für die Formierung ästhetischer Schreibweisen und literaturpolitischer Gruppierungen. Die Funktion von Wilhelms Übersetzung des Hamlet-Textes ist nach Zumbrink dieselbe, „[...] die schon am Ende seiner ersten Shakespeare-Lektüre hervorgehoben wird: die Wirkung der „Hamlet“-Rezeption auf Wilhelm in

⁵ Ebd. S. 243.

⁶ Helmut Ammelahn: Imagination und Wahrheit. Würzburg 2003.

⁷ Ebd. S.12.

⁸ Ebd. S.12.

der ‚inneren Geschichte‘ seiner Hamlet-Identifikation zu optimieren“.⁹ Zumbrink geht bis zum Ende seiner Arbeit der Frage nach, was die Auseinandersetzung mit der Shakespeare-Lektüre „Hamlet“ bei „Wilhelm“ und die Hamlet-Spiegelung und Symmetrie im Roman bewirkt. In der Gegenüberstellung der Figuren „Hamlet“ und „Wilhelm“ kommt Zumbrink zu dem Ergebnis, dass der Charakter der Figur „Wilhelm“ wie ein durchscheinendes Bild wirkt. Die Figur „Hamlet“ dient „Wilhelm“ und anderen Figuren in Goethes Roman als Spiegel, in dem sich die Figuren reflektieren. „Das Ziel seines Spiegelungsverfahrens resümiert Goethe in einem Brief an Iken: ‚Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam in einander abgespiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.‘“¹⁰ Dieses Spiegelungsverfahren ist auch in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ enthalten. Somit kann man sagen, dass neben dem Marionettenmotiv auch das Spiegelungsverfahren sowohl in Goethes Roman als auch in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ enthalten ist. Zu Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ existiert wie zu Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ein breites Spektrum von Forschungsarbeiten. Christian-Paul Berger berücksichtigt in seiner wissenschaftlichen Arbeit über Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ dessen Auseinandersetzung mit der Kantischen Philosophie und Kleists physikalischem Wissen. Er verbindet die philosophischen und naturwissenschaftlichen Ausführungen mit den ästhetischen Begriffen „Anmut“ und „Grazie“ und betrachtet sie nicht separat. „Die hier vorgestellten Gedankengänge zu Kleists Marionettentheater sollen die bemerkenswerte Tatsache einsichtig machen, daß sich hinter Kleists Gleichnis vom ‚Weg der Seele des Tänzers‘ die naturphilosophische Frage nach Gewissheit, Gefühl und Bewegung verbirgt.“¹¹ Die Philosophien von Kant, Rousseau und Leibniz, die in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ enthalten sind, fließen in seine Beweisführung mit ein. Wenn Kleist zu dem Schluss kommt, dass die Grazie in der organischen Welt in dem Maße, in dem die Reflexion dunkler und schwächer

⁹ Ebd. S. 236.

¹⁰ Ebd. S. 410.

¹¹ Christian-Paul Berger: Bewegungsbilder Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik. Paderborn 2000. S. XIII.

wird, darin immer strahlender hervortritt, offenbart die Grazie nach Bergers Interpretation den ästhetischen und den naturphilosophischen Grundanspruch. Kleists Absicht war es, „[...] diese Identität im Bereich einer doppeldeutigen Bewegungstheorie der ‚Grazie‘ - zwischen Bewusstsein und Organismus – anhand seiner Episoden und Anekdoten aufzuzeigen.“¹² Nach Berger ist die Grazie dann einerseits Ausdruck für die Selbstorganisation eines Organismus und andererseits „[...] poetische Metapher für ein hoch angeregtes Bewegungsbewußtsein, und zwar im Verständnis einer autonomen, von allen zeitgenössischen literarischen Kontexten unabhängigen Ästhetik der Bewegung“.¹³ Die Parabeln vom „Dornauszieher“ und vom „fechtenden Bären“ aus Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ definiert Berger als Bewegungsbilder. Die Parabel vom „Dornauszieher“ ist das erste und die Parabel vom „fechtenden Bären“ das zweite Bewegungsbild. Er stellt die These auf, dass die Gewissheit sich zwischen Gefühl und Bewegung entfaltet. Dabei ist die Gewissheit bei Kleist, das auf den Punkt gebrachte poetische Ereignis, „[...] das sich von Kleists Leben her zeigt, das in seinem Œuvre zum alles überformenden Bewegungsbild geworden ist“.¹⁴ Seine These beweist er anhand der Parabeln, die er Bewegungsbilder nennt. Berger bezeichnet die Zusammenhänge von Gefühl und Bewegung als Bewegungsbild. Er bezieht sich am Schluss seiner Ausführung auf Kleists Erzählungen und beendet seine Arbeit mit dem Ergebnis, dass Kleists Abhandlung über das Marionettentheater die Kleistsche Bewusstseinstheorie beinhaltet und es sich um eine offene Gattung handelt.

Walter Hinderer erforscht in seinem Aufsatz „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft – Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis“¹⁵ den philosophischen, bildungspolitischen und den naturwissenschaftlichen (Mathematik/Physik) Ansatz in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“. Der bildungspolitische und der naturwissenschaftliche Ansatz vereinen sich in Kleists Bildungsplan. In einem Brief an Martini (Mai 1799)

¹² Ebd. S. XIII.

¹³ Ebd. S. XIII.

¹⁴ Ebd. S. XIV.

¹⁵ Walter Hinderer: „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft“. In: Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005. (S. 21 - 44).

schreibt Kleist „[...] von der Notwendigkeit eines Lebensplans als dem Garanten einer festen Bestimmung, der einen davor bewahrt, ‚ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals‘ zu werden.“¹⁶ Auf Kleists Bildungsplan stehen Mathematik und Physik. Hinderer verweist darauf, dass Kleist wie Novalis die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse und Begriffe, die er aus seinen physikalischen Experimenten erzielte, auf die menschliche Fantasie überträgt. „Die Formulierung eines seiner Fragmente könnte von Kleist stammen. Sie lautet: ‚Experimentieren mit Bildern und Begriffen im Vorstellungsvermögen ganz auf eine dem physikalischen Experimentieren analoge Weise.‘ Kleist fasst diesen Gedanken in einem Fragment gewissermaßen anthropologisch, indem er bekanntlich die Menschen in zwei Klassen einteilt: ‚in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn‘“¹⁷ Schiller schreibt im zweiten Brief „Über ästhetische Erziehung“: „dass selbst ‚der philosophische Untersuchungsgeist [...] der Einbildungskraft eine Provinz nach der anderen‘ entreißt und sich ‚die Grenzen der Kunst verengen [...], je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert“¹⁸ Hinderer betrachtet den Aufsatz „Über das Marionettentheater“ aus der naturwissenschaftlichen Sicht. Die meisten Anregungen hat Kleist nach Hinderer von seinem Lehrer Wunsch und aus dessen Arbeit „Kosmologische Unterhaltungen“ erhalten bzw. entnommen. Dabei wurde er auch von den philosophischen Arbeiten Novalis‘ und Kants inspiriert und beeinflusst. Hinderer verweist auf die Grazie in Bezug zum Tänzer und zur Puppe. Er geht dabei nicht auf die im Aufsatz enthaltenen Metaphern ein, sondern stellt in der Textanalyse die Mathematik und Physik in den Vordergrund.

Klaus Krieger untersucht Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ in Verbindung mit seinen Erzählungen. Er stellt in seiner Arbeit die These auf, dass in Kleists Aufsatz ein „Prinzip der Marionette“¹⁹ existiert, ohne dass es im Text formuliert ist. Dieses Prinzip durchzieht nach Krieger Kleists Werk, das „[...] tatsächlich das von ihm gesuchte Prinzip ist, nach dem (für ihn) der Weltlauf

¹⁶ Ebd. S. 24.

¹⁷ Ebd. S. 28.

¹⁸ Ebd. S. 30.

¹⁹ Klaus Krieger: Das Prinzip der Marionette im Erzählwerk Heinrich von Kleist. Aachen 2007. S. 8.

funktioniert“.²⁰ Speziell zu Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ erfolgt in Kriegers Arbeit eine Betrachtung des erzählenden Dialogs, wobei das Prinzip der Marionette herausgearbeitet wird und als Schlüssel für Kleists Novellen angewandt wird. „Und nun, da das Stichwort ‚Ziererei‘ gefallen ist, redet sich Herr C. in Fahrt. Es geht um jenes grundlegende Gesetz, auf dessen Spur man sich befindet und das hier als ‚das Prinzip der Marionette‘ bezeichnet werden soll. Ziererei – so erläutert Herr C. – entsteht, wenn die Seele („vis motrix“) sich nicht im Schwerpunkt der Bewegung befindet. Da der ‚Maschinist‘ nur diesen einen Punkt in der Gewalt hat, sind alle Glieder ganz von selbst ‚reine Pendel‘ und verhalten sich entsprechend – und so soll es sein, d.h., das entspricht dem Prinzip der Marionette. Aber das vermisst man bei menschlichen Tänzern, weil bei ihnen das Bewusstsein – die Reflektion, die subjektive Willkür – als Störfaktor dazwischenkommt.“²¹ Das Stichwort dient Klaus Kanzog als Bestandteil des Prinzips der Marionette. Er untersucht den Moment im Text (in den Novellen), wenn die Seele („vis motrix“) sich nicht im Schwerpunkt der Bewegung befindet und die Bewegung zur Ziererei wird. Kanzog geht nicht den Begriffen „Anmut“ und „Grazie“ nach, um den Zusammenhang zwischen Bewusstsein und Bewegung zu untersuchen, sondern konzentriert sich bei seiner Analyse auf einen Teil des Marionettenmodells, um dann das Prinzip der Marionette in Kleists Novellen nachzuweisen. Kanzogs Thema ist nicht Bestandteil der Dissertation, es soll jedoch zeigen, wie vielfältig Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ interpretiert und analysiert werden kann. In dieser Dissertation wird der Versuch unternommen, Kleists Modell und Motiv der Marionette in seiner Gesamtheit zu verstehen und zu konstruieren. Die vorgestellte Forschungsliteratur dient innerhalb der Dissertation dazu, das Thema dieser wissenschaftlichen Arbeit in einem vorgegebenen Rahmen zu diskutieren.

Thema und Fragestellung dieser Dissertation sind ein neuer Beitrag in der Diskussion um die dichterischen Werke von Goethe und Kleist, da herausgearbeitet wird, dass Kleist das Motiv der Marionette aus dem Roman

²⁰ Ebd. S. 8/9.

²¹ Ebd. S. 28.

„Wilhelm Meisters Lehrjahre“ in seinem Aufsatz und seinen Dramen verarbeitet hat, um zu einem neuen, mechanischen Modell zu gelangen, das sich aus den Thesen und ästhetischen Begriffserklärungen von Goethe und Schiller zusammensetzt. Es entstand somit auch eine Weiterentwicklung in der Literatur von der Beschreibung des inneren Empfindens zum äußeren Ausdruck und zum Verhalten der Figuren. Insbesondere kann durch den Vergleich der Figuren Wilhelm aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Prinz Friedrich von Homburg aus Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ aufgrund des Traumprinzen-Motivs überprüft werden, ob Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und seine Dramen auf Goethes Roman basieren. Dieser Ansatz ist in der Forschungsliteratur über Goethe und Kleist noch nicht veröffentlicht worden. Zusätzlich wird unter Punkt IV.2.2. ein Modell aus Goethes Roman vorgestellt, das ebenfalls noch nicht in der Forschungsliteratur erwähnt wurde.

II. Die Bedeutungen der Begriffe Anmut, Würde und Grazie

Die Modelle von Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleist in „Über das Marionettentheater“ beruhen auf den Begriffen Anmut und Grazie und werden aus diesem Grund an dieser Stelle der Dissertation vorgestellt. Da sowohl Winckelmann als auch Schiller und Goethe sich mit den Kunstwerken der Griechen und Römer intensiv auseinandergesetzt haben, wird vom Verständnis der Begriffe Anmut, Würde und Grazie in der griechischen und römischen Mythologie der Kerngedanke ihrer Aufsätze herausgearbeitet. In der Auseinandersetzung mit den Aufsätzen „Grazie in Werken und Kunst“ (Winckelmann, 1759), „Über Anmut und Würde“ (Schiller, 1793) und „Aufsatz über Laokoon“ (Goethe, 1797) können dann im Detail die Ansichten der drei Schriftsteller daraufhin untersucht werden, ob sie übereinstimmen beziehungsweise worin sie sich unterscheiden. Nachdem die kunstästhetischen Begriffe bei Winckelmann, Schiller und Goethe geklärt worden sind, wird das Essay von Kleist auf diese Begrifflichkeiten hin untersucht. Goethes naturwissenschaftliche Betrachtungen sind sowohl für die Analyse der Figuren im Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als auch den Modellcharakter im Roman

„Die Wahlverwandtschaften“ notwendig, da Goethes Studium der Naturwissenschaft seine Anwendung im Roman „Die Wahlverwandtschaften“ findet. In seinem Aufsatz „Von der Kunst unter den Griechen“, der in vier Kapitel eingeteilt ist, befasst sich Winckelmann im zweiten Stück mit dem Wesentlichen der Kunst. Das Wesentliche in der Kunst wird in zwei Gruppen eingeteilt und beurteilt. Die erste Gruppe bezieht sich auf Zeichnungen nackter Figuren und Tiere und die zweite Gruppe auf Zeichnungen bekleideter Figuren, wobei in der zweiten Gruppe die weibliche Bekleidung besonders berücksichtigt wird. Die Absicht der ersten griechischen Künstler war es, durch die Zeichnungen nackter Körper die Kenntnis über die Schönheit und den Begriff zum Ausdruck zu bringen. Dabei bezieht sich Winckelmann auf Cicero: „wie Cicero sagt: diese bilden die Gestalt, und jene bestimmen die Proportionen.“²² Von daher ist es sinnvoll beziehungsweise notwendig, die oben genannten Begriffe ausgehend vom Klassizismus rückblickend zur Antike zu rekonstruieren.

II.1. Anmut und Grazie in der griechischen und römischen Mythologie

In der römischen Mythologie sind die Göttinnen der Anmut den griechischen Chariten gleichgesetzt. Das Wort Charis ist der lateinischen Sprache entlehnt und bedeutet „der Liebreiz“, die Grazie ist „die Anmutige“. Die Chariten, die Liebreizenden, sind die drei Töchter von Zeus und Eurynome. Agalia, der Glanz, Euphrosyne, der Frohsinn, und Thaleia, die Blüte, verkörpern durch ihren Namen metaphorisch den Begriff Anmut. „Die Chariten treten im Gefolge der Aphrodite*, des Hermes* und des Appolon* auf und bringen Göttern und Menschen Anmut, Schönheit und Festesfreude.“²³ Wenn demzufolge eine der Chariten fehlt, ist die Schönheit im metaphorischen Sinne nicht vollkommen. Der Begriff Grazie bedeutet demnach die Anmutige.

²² Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Köln 1972. S. 139.

²³ Herbert Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Wien 1953. S. 75.

II.1.1. Die Grazie in „Werken der Kunst“ von Joachim J. Winckelmann

Grundsätzlich ist für Winckelmann die Grazie „das vernünftig Gefällige“²⁴. Jedoch ist dieser Begriff „Grazie“ nicht eindeutig definiert, da er sich auf alle menschlichen Handlungen bezieht. Die Grazie spricht den Verstand des Betrachters an und sie ist etwas, was gefällt. In diesem Zusammenhang ist der Begriff Grazie nicht mit der Schönheit gleichzusetzen. Sie, die Grazie, entwickelt sich durch Erziehung und Reflexion. Aufgrund dieses Prozesses wird sie zur Natur. Grazie kann auch durch Ironie im Sinne von Witz zum Ausdruck kommen. Dabei steht nicht das Possenhafte, sondern der leicht ironische Witz im Mittelpunkt. Die Grazie wirkt in der Einfachheit und in der Stille der Seele und in aufgebrauchten Neigungen, und durch wildes Feuer verliert sie ihren Glanz und ihr Licht. Ein schöner Körper wird von der Grazie beherrscht. Nach Winckelmann ist die Grazie nicht natürlich, sondern lehrbar, sie bezieht sich in „Werken der Kunst“²⁵ nur auf die menschliche Figur. In den Werken der Kunst ist die Grazie grundlegend das Sinnlichste, sie entwickelt sich lehrhaft zu einer hohen abstrakten Schönheit und durchläuft einen Lern- oder Erziehungsprozess. Die Eigenschaft der Grazie besteht im Verhältnis der handelnden Person zur Handlung. In Bezug zu der Grazie in Schmuck und Kleidung in Werken des Altertums, in denen Götter und Helden an heiligen Orten dargestellt werden, beschreibt Winckelmann eher Fantasiegestalten: „Die Grazie erstreckt sich auf die Kleidung, weil sie mit ihren Geschwistern vor Alters bekleidet war, und die Grazie in der Kleidung bildet sich wie von selbst in unserem Begriffe, wenn wir uns vorstellen, wie wir die Grazien gekleidet sehen möchten; man würde sie nicht in Galakleidern, sondern wie eine Schönheit, die man liebte, im leichten Überwurf kürzlich aus dem Bette erhoben, zu sehen wünschen.“²⁶ Sie ist in diesem Zusammenhang ein Ausdruck von Wohlstand und Besitztum.

²⁴ Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften und Briefe. Weimar 1960. S. 137.

²⁵ Ebd. S.137.

²⁶ Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften und Briefe. Weimar 1960. S. 140.

II.1.2. „Über Anmut und Würde“ von Friedrich Schiller

Der Aufsatz „Über Anmut und Würde“ entstand im Winter 1792/93. In dieser Schrift besteht der grundsätzliche Gedanke darin, dass die Griechen die Begriffe Anmut und Grazie vom Begriff der Schönheit trennen. Die Attribute Glanz, Frohsinn und Blüte sind bei Schiller die Merkmale, die der Anmut oder dem Liebreiz zur vollkommenen Schönheit verhelfen. Im Gegensatz zur griechischen und römischen Mythologie ergibt sich die Anmut bei Schiller in einer Gestalt oder in einem Gegenstand, die beide nicht schön sind. Sie kann zufällig erzeugt werden und auch nur für einen Augenblick anhalten: „Anmut ist eine bewegliche Schönheit; eine Schönheit nämlich, die an ihrem Subjekte zufällig entstehen und ebenso aufhören kann. Dadurch unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Subjekte selbst notwendig gegeben ist.“²⁷ Des Weiteren führt Schiller aus: „Die Griechen unterschieden also Anmut und Grazie noch von der Schönheit, da sie solche durch Attribute ausdrückten, die von der Schönheitsgöttin zu trennen waren. Alle Anmut ist schön, denn der Gürtel des Liebreizes ist ein Eigentum der Göttin Gnidus; aber nicht alles Schöne ist Anmut, denn ohne diesen Gürtel bleibt Venus, was sie ist.“²⁸ Zunächst ist der Oberbegriff Schönheit immer subjektiv zu bewerten. Der Begriff Schönheit wird demzufolge durch die Merkmale Anmut und Grazie beschrieben, und sie gelangt durch diese Attribute zur absoluten, vollkommenen Schönheit. Für Schiller bedingen sich somit die Attribute Grazie und Anmut und der Begriff Schönheit wechselseitig. Eine abstrakte Idee oder eine ideale Figur eines Kunstwerkes, bestückt durch Reichtum und Besitz materieller Güter, wird demzufolge immer ein Vorteil gegenüber den Figuren eines Kunstwerkes ohne Reichtum oder materielle Güter haben, wie im Fall der Venus, die den Gürtel von Gnidus ausleiht, um durch ihren Glanz und ihre Schönheit das Herz Jupiters zu erobern. Für Schiller ist Anmut ein Attribut, das eine schöne Gestalt oder ein Kunstwerk zu einem Ideal werden lässt, und es ist ein Mittel der Macht, um gezielt Interessen durchzusetzen. Die Schönheit der Grazie wird immer nur durch die Freiheit einer bewegten Gestalt dargestellt, die Bewegungen sind nie reine Natur. Wenn sich dann der Geist auch

²⁷ Reinhold Netolitzky: Friedrich Schiller, Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Schriften zur Kunst und Philosophie. Bielefeld 1960. S.118.

²⁸ Ebd. S.118.

in einem Körper ausbildet, folgt der Körper diesem Spiel und die Anmut verwandelt diesen Körper in eine architektonische Schönheit. Die Anmut entsteht durch die graziöse, freie Bewegung einer menschlichen Gestalt. Bildet sich dann der Geist dieser Schönheit auf den gesamten Körper aus, verwandelt die Anmut den menschlichen Körper zu einer architektonischen Schönheit. Somit ist die Grazie auch der Ausdruck eines schönen Geistes. Wenn Anmut sich dann in eine architektonische Schönheit verwandelt, wird sie den Göttern gleichgestellt. Schiller schreibt am Anfang seines Aufsatzes, dass sich der griechische Mythos über Anmut und Grazie nur auf den Menschen überträgt und sich an dem Begriff Schönheit die Grenzen zwischen Menschengattung und der Götterwelt anscheinend aufheben. In diesem Fall werden die Menschen den Göttern gleichgestellt, die Grazie und Anmut durch die Einheit von Geist und Körper in sich vereinen und darstellen können. Indem Schiller viele Begriffe wie Vernunft, Seele, Empfindungen, Freiheit, Natur und Kunst mit der Grazie in ein Verhältnis bringt, um zu einer Definition zu gelangen, werden die Grenzen zwischen Anmut und Schönheit und der Vorstellung von einem Ideal aufgehoben. Somit kann Schiller nicht zu einer eindeutigen Aussage über die objektive Schönheit gelangen, denn er relativiert stets seine Aussagen wie beispielsweise in der Beschreibung der willkürlichen Bewegung: „Die willkürliche Bewegung erfolgt auf eine Handlung des Gemüts, welche also vergangen ist, wenn die Bewegung geschieht. Die sympathische Bewegung hingegen begleitet die Handlung des Gemüts und den Empfindungszustand desselben, durch den es zur Handlung vermocht wird, und muß daher mit beiden als gleichlaufend betrachtet werden.“²⁹ Wenn Schiller leicht ironisch anmerkt: „Grazie hingegen muß jederzeit Natur, d.i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmut wüßte.“³⁰, so entsteht an diesen Stellen seines Aufsatzes ein Widerspruch in der Aussage, denn etwas, das so scheint, als ob es ist, stellt das, was es ist, in Frage. Die Ironie in dieser Aussage liegt in der Relativierung des Begriffes Grazie. Wenn die Grazie jederzeit Natur sein muss, dann ist sie zeitlich unbegrenzt an diese Bedingung gebunden und darf laut Definition nicht der Anschein einer Grazie sein. Die Ironie wird in diesem Fall

²⁹ Ebd. S. 135.

³⁰ Ebd. S. 136.

durch den Kontrast der Verben „sein“ und „scheinen“ und der Adjektive „unwillkürlich“ und „sympathetisch“ erzeugt. Noch offensichtlicher wird die Ironie in der folgenden Gegenüberstellung: „[...] und verhält sich ohngefähr ebenso zu der wahren Anmut, wie die Toiletten-Schönheit sich zur architektonischen verhält.“³¹ Nach Werner Boder ist der auftretende Kontrast Schein/Sein, Wort/Sinn, ausdrücklich Gesagtes/tatsächlich Gemeintes die Voraussetzung für das Zustandekommen der Ironie. In seiner Arbeit „Die sokratische Ironie in den platonischen Frühdialogen“ führt Boder an, dass der Ironie ein wahrheitsgemäßer Sachverhalt vorausgehen muss. Sie kann dazu dienen, in einer Gesellschaft, in der bestimmte Konventionen vorgegeben werden, scheinbar verdeckte Sachverhalte öffentlich zu kritisieren, ohne dass die Etikette verletzt wird. Schiller kritisiert die zweifelhafte Interpretation der Begriffe Anmut, Grazie, Schönheit und Ideal, wie sie in den griechischen Mythen dargestellt werden, da sie nicht objektiv betrachtet werden können. Wie er selbst anführt, sind diese Begriffe und das Zustandekommen dieser Erscheinungen von mehreren nicht natürlichen, aber notwendigen Bedingungen abhängig. Für Schiller besteht der Widerspruch in der Verbindung der äußeren und der inneren Sinneswelt, das ist der Ausgangspunkt für Schönheit, welche die Grazie vereint: „Wenn aber der letzte Grund der Schönheit ebenso notwendig innerhalb der Sinneswelt liegt, so scheint die Grazie, welche beides verbinden soll, einen offenbaren Widerspruch zu enthalten.“³² Heinrich von Kleist setzt an Stelle der inneren Sinneswelt das unendliche und endliche Bewusstsein eines Wesens. Nach Kleist erscheint die Grazie in dem Wesen, das entweder das unendliche oder gar kein Bewusstsein besitzt. Bei Kleist wird dieser Widerspruch somit aufgehoben.

II.1.2.1. Anmut und Grazie im Tanz und Schauspiel

Schiller spricht dem Tanzlehrer das wahre Verdienst und dem Schauspieler den Anspruch an Grazie nicht ab, dennoch verweist er darauf, dass es zum Erreichen der wahren Anmut einiger Regeln bedarf. Er bezeichnet die Tanzschüler als Werkzeug des Tanzlehrers. Die Regeln sollen dazu dienen, Tanzeleven zu

³¹ Ebd. S. 136.

³² Ebd. S. 145.

lehren, durch Disziplin und Training das Gesetz der Trägheit und die Schwerkraft zu überwinden. Diese erlernten regelbedingten Bewegungen müssen in Natur übergehen. Diese Kunst der Darstellung wird im Ballett in der höchsten Form der menschlichen Ausdrucksmöglichkeit präsentiert. In ihr vereinen sich Anmut, Grazie, Schönheit und Glanz. Jede Bewegung die mit sehr viel Fleiß und Anstrengung erarbeitet wurde, erfolgt graziös und anmutig.³³ Die Bewegungen sind beim Ballett geometrisch angeordnet. Die Tänzerinnen und Tänzer bewegen sich kreisförmig oder linear, die Bewegungen sind grundlegend kreisförmig, dreieckig oder viereckig angelegt. Das Ballett entstand im 16. Jahrhundert in Frankreich.

Die theatralische Grazie wird Gegenstand der Kritik, wenn die Grazie nachgeahmt wird, das heißt, wenn sie einstudiert wurde. Schiller stellt Forderungen an die Schauspieler. Er stellt nach eigener Aussage die Behauptung auf, dass ein Schauspieler die Wahrheit der Darstellung alles durch die Kunst präsentieren muss und keine natürliche Darstellung hervorbringen darf, da er ein Künstler ist. Die Schönheit der Darstellung hingegen muss ein freies Spiel der Natur sein und darf nichts Künstliches zur Schau stellen. Denn das Wesen der Grazie verliert seine Natürlichkeit, wenn die anmutigen Bewegungen einstudiert sind und künstlich erzeugt werden.

II.1.3. Anmut und Grazie bei Goethe

Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff Anmut, ausgehend von dem antiken Begriff, weiter entwickelt. Die Bedeutung dieses Begriffes begann sich mit dem Aufsatz von Christoph Martin Wieland neu zu manifestieren. Der neue Begriff Anmut

³³ Schiller schreibt diesbezüglich: „Ich bin ebenso weit entfernt, bei dieser Zusammenstellung dem Tanzmeister sein Verdienst um die wahre Grazie, als dem Schauspieler seinen Anspruch darauf abzustreiten. Der Tanzmeister kommt der wahren Anmut unstreitig zu Hilfe, indem er dem Willen der Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft und die Hindernisse wegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen. Er kann dies nicht anders als an Regeln verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhalten und, so lange die Trägheit widerstrebt, steif, d.i. zwingend sein und auch so aussehen dürfen. Entläßt der aber den Lehrling aus seiner Schule, so muß die Regel bei diesem Dienst schon geleistet haben, daß sie ihn in die Welt zu begleiten braucht: kurz, das Werk der Regel muß in Natur übergehen.“ (Friedrich Schiller: Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart 1889. S. 193)

entwickelte sich aus dem ineinander Übergehen der Nachahmung des Begriffes Grazie mit der Anmut im Sinne Shaftesburys. Bei Goethe bezieht sich die Anmut auf alle Lebensbereiche. Die sittlichen Grundlagen, die bei Schiller wesentlich die Begriffe Anmut und Würde bestimmen und sich nur auf menschliche Wesen beziehen, werden bei Goethe ausgeschlossen. Anmut ist bei Goethe eine Eigenschaft, die Wohlgefallen hervorruft. Von dieser Anmut geht eine maßvolle, harmonische und anregende Wirkung aus. In Bezug auf den Menschen ist „Anmut“ etwas, dass das Äußere des Menschen besonders hervorruft: „Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur“³⁴. In Verbindung mit einem liebenswürdigen, angemessenen Verhalten wird Anmut in Goethes Texten folgendermaßen beschrieben: „Er [Prince de Ligne] belebt durch seine A. jede Gesellschaft, in der er sich befindet [...] die Kinder..sagten bon soir Papa, bon soir Maman, mit wünschenswerter A. [...] Es fehlt deinen sämtlichen Briefen zwar nicht an Liebenswürdigkeit im besten Sinne, der vorletzte jedoch thut sich an besonderer Anmut hervor [...]“³⁵ Dieses Verhalten ist in Bezug auf das bürgerliche Leben an eben diese gesellschaftlichen Konventionen gebunden. Die Emotionen der Menschen aus den Schichten des Bürgertums und des Adels stehen dabei im Hintergrund. Die oben genannten Äußerungen können jedoch immer mit einem leicht ironischen Unterton hervorgebracht werden. Im Allgemeinen bezieht sich die Anmut bei Goethe auf ein natürliches, liebenswürdiges und ansprechendes Wesen und wird oft in Verbindung mit dem Begriff Grazie verwendet: „Die Eigenschaften sind mannichfaltig, die man von einem geistvollen Mann fordert.. und die Forderungen der Franzosen sind hierin.. mannichfaltiger als die anderer Nationen..A., Grazie, Gefälligkeit, Leichtigkeit[...]“³⁶

Im Bereich der Natur steht der Begriff Anmut für Lieblichkeit und Schönheit. Von dieser Art von Anmut geht im Allgemeinen eine beruhigende, lindernde Wirkung aus: „Der helle Mondschein..hielt..uns..auf dem Altan. Die Beleuchtung war

³⁴ Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Goethe-Wörterbuch, Bd. I, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978. S. 620.

³⁵ Ebd. S. 620.

³⁶ Ebd. S. 621.

sonderbar, Ruhe und A. groß [...] Die Heiterkeit der Nebel war ein Vorbote der Sonne. Unaussprechliche A., sobald nur einzelne Sonnenblicke hier- und dahin streifen[...]“³⁷ Unter ästhetischen Gesichtspunkten beziehungsweise im ästhetischen Urteil wird Anmut der sinnlichen Schönheit gleichgesetzt: „Der Gegenstand aber und die Art ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, der Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc., wodurch er für das Auge schön, das heißt, anmuthig wird. [...] Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen; und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder A. nennen [...]“³⁸ Wenn Anmut in Verbindung mit bestimmten Erlebnissen, Vorfällen und Lebensumständen geäußert, dann wird damit eine gewisse Annehmlichkeit zum Ausdruck gebracht: „Das Wetter war leidlich, die Fahrt war ruhig und man erkannte die A. dieser Wohlthat um so mehr, je mühseliger auf dem Landwege..die Collonnen dahinzogen [...]“³⁹ Nachdem die Eigenschaften des Begriffs Anmut vorgestellt wurden, werden als zweiter Hauptpunkt die Empfindungen, die Anmut beschreiben beziehungsweise hervorrufen, kurz erläutert. Anmut erzeugt nach Goethe angenehme Empfindungen mit verschiedenen ineinander übergehenden Nuancen wie Behagen, Wohlgefallen und Freude. Goethe beschreibt diese Phänomene folgendermaßen: „seit ich Ew. Majestät höchster Gunst und Gnade, Theilnahme und Mittheilung, Auszeichnung und Bereicherung, wodurch ich frische A. über meine hohen Jahre verbreitet sah, mich zu erfreuen hatte[...]“⁴⁰ Goethe unterscheidet menschliche Eigenschaften und Empfindungen, die Anmut hervorrufen oder beschreiben, er verwendete in seinen Werken den Begriff Grazie sowohl im ästhetischen Sinne abstrakt als auch an antike Vorstellung geknüpfte bildhaft–mythologische Beschreibungen (Metaphern). Der Begriff Grazie soll Anmut, Wohlgefälligkeit und beschwingte, heitere Schönheit vermitteln. Als ästhetischer Begriff soll Grazie das Reizvolle, Anmutige, Gefällige verkörpern und die heitere, gewandte Leichtigkeit als eine Erscheinungsform des Schönen darstellen. In der allgemeinen Kunstbetrachtung wird der Begriff Grazie wie folgt eingesetzt: „G. und das hohe Pathos sind heterogen; und niemand wird

³⁷ Ebd. S. 621.

³⁸ Ebd. S. 621.

³⁹ Ebd. S. 622.

⁴⁰ Ebd. S. 622.

sie vereinigen dass sie ein würdig Sūjet einer edlen Kunst werden, da nicht einmal das hohe Pathos ein Sūjet für die Mahlerey dem Probierestein der G. [...] 'mit G.', bezogen auf rhetor u musikal Vortragsweise".⁴¹ Die antike-mythologische Grazie stellt die Göttin der Anmut dar. Sie beschreibt das heiter-festliche, gesellige Leben. Die jugendlich-anmutige Grazie verkörpert das weibliche Wesen im Gefolge der Venus und in Gesellschaft der Musen. Die Begriffe Anmut und Grazie wurden dem Goethe-Lexikon entnommen. Die Begriffsklärungen sollen dazu dienen, die in der Literatur verwendeten Beschreibungen wie Metaphern und Allegorien den jeweiligen Dichtern und Philosophen eindeutig zuordnen zu können. Dass Goethe auch an Barockopern in Weimar mitgearbeitet und sich dafür begeistert hat, belegt folgender Beitrag von Josef Gregor: „[...] Verstärkt mag dies allerdings durch den höfischen Charakter des folgenden Beispiels sein, in dem wird Goethe als Ballettarrangeur erkennen müssen. [...] Goethe, als er zum Geburtstag der Herzogin vom 30. Jänner 1782 wieder einmal ‚im Dienste der Eitelkeit‘ stehen musste, konnte daher seine geologische Vorliebe ins Ballettgewand kleiden. Das Ergebnis ist wohl eines der letzten Barockballette; eine bedeutende Spannung, wenn daran gedacht wird, dass drei Jahre zuvor die beiden taurischen Iphigenien Gluck und Goethe beinahe gleichzeitig auf derselben klassizistischen Ebene zeigten.“⁴² Durch diese Erkenntnis sind auch die Traumbilder in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ besser verständlich und seine Figuren, die sich sehr graziös und anmutig bewegen bestätigt seine Vorliebe für diese Art von Kunst. „In unserem Gebiet war ein solcher Augenblick gekommen, als der Barockmensch Voltaire die Tänzerin Sallé bewunderte, die sich in eine gewisse revolutionäre Distanz zum Ballettstil ihrer Zeit gestellt hatte (1730), selbstverständlich im Namen der Antike und der Rückkehr zur Natur. Dieselbe Distanz war immer noch fühlbar, als der Barockmensch Goethe in Neapel Emma Harte bewunderte, die fabelhaft schöne Begleiterin Lord Hamiltons und Weniges später seine Gattin, die rhythmisch antike Plastik zur Belebung brachte, Reliefs und Gemmen. Die Rhythmik ist aus

⁴¹ Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Goethe-Wörterbuch, Bd. IV, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 2004. S. 453.

⁴² Josef Gregor: Kulturgeschichte des Balletts. Scientia AG Zürich. S. 273.

Goethes sprechender Bemerkung: ‚Eins folgt aufs andere und aus dem anderen‘, erwiesen.“⁴³

II.1.3.1. Über Goethes Aufsatz „Über Laokoon“

In seinem Aufsatz „Über Laokoon“ (1781-1783) setzt sich Goethe mit der Ästhetik und Beurteilung von Kunstwerken auseinander, dabei berücksichtigt er Werke wie „Der Dornauszieher“ (der Knabe mit dem Dorn) und „Der Ringer und die Gruppe des Laokoon“. Dem griechischen Mythos nach ist Laokoon ein troischer Apollonpriester. Die Laokoon-Gruppe stellt den Laokoon mit seinen zwei Söhnen dar, die links und rechts von ihm stehen. Sie sind von Schlangen umgeben, die im Begriff sind, sie zu töten. Der Mythos besagt, dass Laokoon und seine Söhne am Strand von Troia ein Opfer bringen und in diesem Moment zwei große Schlangen aus dem Wasser auftauchen, die Laokoon und seine Söhne töten. Den Augenblick des Kampfes um Leben und Tod definiert Goethe als etwas sehr Anmutiges. Goethe stellt in diesem Zusammenhang grundsätzliche Bedingungen an Kunstwerke und ihre Bewertung, dabei gibt er folgende Definitionen vor:

Die Bedingungen, die die Einordnung der Kunstwerke in bestimmten Kategorien ermöglichen, sind die Charaktere. Man kann das Abweichen eines Charakters in seiner Wirkung und Gestalt innerhalb eines Kunstwerkes als Beobachter, Kritiker oder Leser nur dann erkennen, wenn man diesen Charakter und seine Funktion genau bestimmen kann. Die Eigenschaften eines Charakters sollten dadurch entstehen, dass sie sich von anderen Eigenschaften absondern und einzeln darstellen. Die Kunstwerke, die sich voneinander unterscheiden, können somit in ein gegensätzliches Verhältnis gebracht werden, wie beispielsweise ein Kunstwerk, das aus einzelnen Teilen zusammengesetzt ist, die sich gegensätzlich verhalten, das heißt, keine Einheit bilden. Der Gegenstand ist in Ruhe oder Bewegung, das heißt: „Ein Werk oder seine Teile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt,

⁴³ Ebd. S. 14

wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.“⁴⁴ Das Ideal erreicht ein Kunstwerk, wenn ein Künstler es schafft, den höchsten darzustellenden Moment zu finden und das Kunstwerk aus einer beschränkten Wirklichkeit herauszunehmen und ihm dann in einer „idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.“⁴⁵ Anmut zeichnet sich bei Goethe dadurch aus, dass, indem der Kunstgegenstand und die Art, wie er vorgestellt wird, den sinnlichen Kunstgesetzen wie Ordnung, Symmetrie, Gegenstellung und Fasslichkeit unterworfen sind und somit für das Auge schön und anmutig wird. Indem Goethe den Begriff Anmut abstrahiert, findet eine Übereinstimmung mit dem Versuch einer Definition der Anmut in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ statt. Der Kunstgegenstand unterliegt des Weiteren dem Gesetz der geistigen Schönheit. Die Schönheit entsteht durch das Maß, das notwendig ist, damit gebildete Menschen („sogar Extreme“⁴⁶) sich diesem Kunstgegenstand unterwerfen.

In seinem Aufsatz „Der Sammler und die Seinigen“⁴⁷, der wie der Aufsatz von Kleist „Über das Marionettentheater“ in einer Dialogform geschrieben ist, sagt der Ich-Erzähler zu seinem Gesprächspartner „Er“, dass das Charakteristische die Grundlage jeglicher Kunst bildet und auf ihm die Einfalt und die Würde ruhe. Das höchste Ziel der Kunst ist die Schönheit und ihre letzte Wirkung das Gefühl der Anmut. Das Anmutige kann dabei nicht unmittelbar mit dem Charakteristischen verbunden werden. Goethe trennt demnach das Sinnliche vom Charakteristischen, das Romantische vom Klassischen innerhalb eines Kunstgegenstandes. Einem Kunstgegenstand oder einem Künstler muss das Charakteristische zu Grunde liegen, damit das Anmutige entstehen kann.

⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflektionen. München 1981. Bd. XII. S. 56.

⁴⁵ Ebd. S. 57.

⁴⁶ Ebd. S. 57.

⁴⁷ Ebd. S. 77.

II.1.4. Anmut und Grazie bei Kleist

Im Mittelpunkt des Aufsatzes „Über das Marionettentheater“ von Heinrich von Kleist, der im Dezember 1810 in vier Ausgaben der „Berliner Abendblätter“ veröffentlicht wurde, stehen die Bewegungen einer Marionette. Der Schwerpunkt der Bewegungen wird dabei besonders berücksichtigt. Kleist stellt im Tanz der Marionette den Vergleich graziös-hübsch auf. Er betrachtet zunächst die physikalischen Kräfte, die einer Marionette im Tanz zu graziösen Bewegungen verhelfen, die Begriffe Anmut und Grazie zu definieren. Diesen naturwissenschaftlichen Ausführungen und Kunstbetrachtungen stehen die Bewegungen der Tänzerinnen und Tänzer an der Oper gegenüber. Wie Kleist am Anfang seines Aufsatzes schreibt: „Als ich den Winter 1801 in M...zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, der seit kurzem, in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper, angestellt war, und bei dem Publikum außerordentliches Glück machte. Ich sagte ihm, dass ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehrere Mal in einem Marionettentheater zu finden, das auf dem Markte zusammengezimmert worden war, und den Pöbel, durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchweht, belustigte.“⁴⁸ Kleist eröffnet seinen Aufsatz mit der Diskussion um die künstlichen und natürlichen Bewegungen, die einer ästhetischen Schule zugrunde liegen. Diese Diskussion führt von den ästhetischen Kunstbetrachtungen zu den naturwissenschaftlichen Betrachtungen. Demzufolge werden im Anschluss Kleists Kunstbetrachtungen und naturwissenschaftlichen Betrachtungen untersucht. In den vorgestellten Aufsätzen von Winckelmann, Schiller und Goethe stehen die Kunstbetrachtungen der klassische Kunst, Tanz, Theater, Malerei und mythische Kunstfiguren im Mittelpunkt. Kleist thematisiert neben dem Tanz an der Oper auch die volkstümliche Kunst und beschreibt den Marionettentanz von vier Bauern, die eine Ronde tanzen, als sehr anmutig. Diese Metapher wird mit dem Maler David Teniers in Verbindung gebracht. David Teniers (1610-1690) war ein flämischer Maler. Er konzentrierte sich in seinen

⁴⁸ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984. S. 338/339.

Werken auf bauerliche Schenkenstubenszenen mit Trinkern, Rauchern und Kartenspielern, Volksfeste, Soldatenstuben und Stilleben. Im Jahr 1650 wurde er Hofmaler in Brüssel. Die Bühnendarstellung wird durch die Malerei von Teniers explizit der Volkskunst zugeordnet. Diese Bilder vermitteln Lebendigkeit, Volkstümlichkeit und Zufriedenheit der einfachen Menschen. Sie stehen im Gegensatz zu den Begriffen Grazie und Anmut, wie sie Kleist definiert, nämlich primär abstrakt, in dem Augenblick, wenn sie natürlich erscheinen. Kleist trennt das Gefühl und den Verstand, um die Begriffe Grazie und Anmut in eine künstliche und eine natürliche Klasse zu unterteilen. Eine Marionette kann ohne einen Marionettenspieler oder Maschinisten keine Bewegungen selbstständig ausführen, es ist notwendig, dass sie über die Fäden, an denen der Körper der Marionette befestigt ist, geführt wird. Der Tänzer oder die Tänzerin ist im Gegensatz zu der Marionette ohne Tanzlehrer beziehungsweise ohne Führung in der Lage, anmutige und graziöse Bewegungen zu vollziehen. Im Gegensatz zu Schillers Ausführung, der die Bewegungen der Grazie als natürlich oder künstlich ansieht, schlägt Kleist in seinem Diskurs über Anmut und Grazie zunächst vor, die einzelnen Bewegungen zu betrachten, die so scheinen, als ob sie künstlich erzeugt werden. Die Fäden der Puppen müssten sich nicht dem Tanz oder dem Rhythmus anpassen und nicht jedes Glied der Puppe müsse einzeln bewegt werden, sondern jede einzelne Bewegung kann durch eine Art Kettenreaktion hervorgerufen werden: „Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als ein Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.“⁴⁹ Kleist bedient sich an dieser Stelle der Wissenschaft, um unwissenschaftlich zu beschreiben, dass auch in der Wissenschaft viele Reaktionen und Wirkungen zufällig hervorgerufen werden können. Dieses Paradoxon verdeutlicht, dass der Zufall sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst ein wichtiger Faktor ist, um neue Erkenntnisse zu erlangen. Denn wenn Kleist äußert: „dass jedes Mal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich

⁴⁹ Ebd. S. 339.

wäre.“⁵⁰, dann stellt er einen Vergleich auf. Indem er sagt, die Bewegungen seien dem Tanz ähnlich, aber diese mechanischen Bewegungen könnten auch anmutige und graziöse Bewegungen erzeugen, steht die nicht exakte wissenschaftliche Anschauung zwischen Natur und Kunst. Das Lebewesen, das an einem Zeitpunkt des absoluten Bewusstseins die vollkommene Grazie besitzt, hat in diesem Moment alle menschlichen Eigenschaften verloren oder abgelegt. Es fehlen ihr das Bewusstsein und die Seele. Das heißt, Kleist hat, indem er den Körper vom Bewusstsein und vom menschlichen Körper trennt und ein mechanisches Konstrukt präsentiert, versucht zu zeigen, dass ein Mensch ohne Bewusstsein, nur nach den Regeln der Vernunft handelnd, sich leichter regieren lässt als ein Mensch, der nach Gefühl und Verstand handelt, denn die Regeln werden von einem Spielführer (Maschinisten) oder Tanzlehrer bestimmt. Jedoch in diesem Moment der Bewusstlosigkeit kann nach Kleist ein Wesen den höchsten Grad von Grazie erreichen. Wenn der Ich-Erzähler dem Tänzer die Frage stellt, ob der Maschinist, der die Marionette regiere, ein Tänzer sein müsse oder „einen Begriff vom Schönen im Tanze haben müsse?“⁵¹ und der Tänzer darauf antwortet: „dass wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus nicht folge, dass es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.“⁵², dann ist der Bewegungsablauf der Marionette von dem Marionettenspieler abhängig. Da man den mechanischen Bewegungsablauf nicht von der Bedingung des Maschinisten trennen kann, gelingt es Kleist, den emotionalen Anteil eines tanzenden Körpers auf eine einzige Bewegung zu konzentrieren. Grazie und Anmut sind demzufolge an dem Körper am stärksten sichtbar, bei dem jede einzelne Bewegung konzentriert und anmutig ausgeführt wird. Jean Paul schreibt in seinem poetologischen Werk „Vorschule der Ästhetik“, das nach seinen „[...] eigenen Auskünften im ‚Vaterblatt‘ in der Zeit vom 31. Oktober 1803 bis zum 16. Juli 1804 verfaßt wurde“⁵³ über wissenschaftliche Konstruktionen folgendes:

„Ich berufe mich auf ihre zwei verschiedene Wege, nichts zu sagen. Der erste ist der des Parallelismus, auf welchem Reinhold, Schiller und andere ebenso oft auch Systeme darstellen; man hält nämlich den

⁵⁰ Ebd. S. 339.

⁵¹ Ebd. S. 340.

⁵² Ebd. S. 340.

⁵³ Jens, Walter: Kindlers Neues Literatur Lexikon. München 1988. Band 8. S. 692.

Gegenstand, anstatt ihn absolut zu konstruieren, an irgendeinen zweiten (in unserm Falle Dichtkunst etwa an Philosophie, oder an bildende und zeichnende Künste) und vergleicht willkürliche Merkmale so unnütz hin und her, als es z.B. sein würde, wenn man von der Tanzkunst durch die Vergleichung mit der Fechtkunst einige Begriffe beibringen wollte und deswegen bemerkte, die eine rege mehr die Füße, die andere mehr die Arme, jene sich nur mehr in krummen, diese mehr in geraden Linie, jene für, diese gegen einen Menschen etc. Ins Unendliche reichen diese Vergleichen, und am Ende ist man nicht einmal beim Anfange. [...] Der zweite Weg zum ästhetischen Nichts ist die neueste Leichtigkeit, in die weitesten Kunstwörter – jetzo von solcher Weite, dass darin selber das Sein nur schwimmt – das Gediegenste konstruierend zu zerlassen; z.B. die Poesie als die Indifferenz des objektiven und subjektiven Pols zu setzen. Dies ist nicht nur so falsch, sondern auch wahr, dass ich frage: was ist nicht zu polarisieren und zu indifferenzieren?“⁵⁴

Das poetologische Werk „Vorschule der Ästhetik“ (1803) wurde sieben Jahre vor Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ (1810) herausgegeben. In dem angegebenen Zitat von Jean Paul findet man zwei Übereinstimmungen zu Kleist. Die erste Übereinstimmung findet man in der Äußerung: „wenn man von der Tanzkunst durch die Vergleichung mit der Fechtkunst einige Begriffe beibringen wollte und deswegen bemerkte, die eine rege mehr die Füße, die andere mehr die Arme, jene sich nur mehr in krummen, diese mehr in geraden Linie, jene für, diese gegen einen Menschen etc.“⁵⁵ Kleists Ausführung lautet: „dass jedes Mal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.“⁵⁶ In beiden Aussagen stehen die Tanzbewegungen im Mittelpunkt. Bei Kleist werden die Bewegungen in diesem Fall auf die Marionette übertragen. Jean Paul stellt Überlegungen an, die Gesetzmäßigkeiten der Ästhetik (Schönheit, Anmut und Grazie) aufzuheben. Das ästhetische Nichts bedeutet allgemein, dass die Gesetzmäßigkeit und Harmonie in Kunst und Natur in jenen Augenblick aufgehoben werden. Kleist sucht den Moment, in dem die Gesetzmäßigkeiten der Schwerkraft aufgehoben werden können. Beide Ausführungen sind zunächst fiktiv und bewegen sich im Raum der Illusionen. Die Tanzkunst und Fechtkunst findet man in Kleists Aufsatz in der Parabel des

⁵⁴ Miller, Norbert: Jean Paul Werke. Band 5. S. 22/23.

⁵⁵ Ebd. S. 22/23.

⁵⁶ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984. S. 339.

fechtenden Bären wieder. Auf diese Parabel wird im Anschluss detailliert eingegangen.

Ein weiteres Paradoxon besteht in der Gegenüberstellung einer Puppe mit einer Elfe. Kleist stellt das Abstraktum einer Fantasiefigur gleich. Das heißt, dass die eben noch aufgeführten Gesetzmäßigkeiten ad absurdum geführt werden und die Grenzen zwischen einer Traumwelt (Illusion) und der Realität eine Schnittmenge bilden. Wenn der Ich-Erzähler über den Tänzer dem Leser sagt: „[...] dass, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, dass in einem Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.“⁵⁷, dann vertritt er die Ansicht, dass die natürliche Schönheit über der Schönheit der Kunstfigur beziehungsweise mechanischen Puppe steht. Die mechanische Puppe wird nach dem Vorbild des menschlichen Skeletts gebaut und nach dem anatomischen Vorbild des menschlichen Körpers angefertigt. Das Bewusstsein muss nicht vorhanden sein. Das Verhältnis Bewusstsein vs. Grazie bestimmt bei Kleist das Wesen und die Anmut.

Am Schluss des Essays stehen zwei Parabeln, die die Begriffe Anmut und Grazie unterschiedlich darstellen. Der Ich-Erzähler berichtet in der ersten Parabel über eine Begebenheit, bei der er beobachten konnte, wie ein junger Mann durch den Versuch, eine anmutige Bewegung zu wiederholen, sein unschuldiges Wesen verlor. Die Metapher beschreibt einen Jüngling, der sich einen Splitter aus dem Fuß zieht. Damit wird eine Analogie zu Narkissos, der nach dem griechischen Mythos der Sohn des Flussgottes Kephissos und der Naiade Leiriope war, und der Plastik „Der Dornauszieher“, hergestellt. Der Mythos sagt, dass der schöne Jüngling von Aphrodite mit unstillbarer Selbstliebe bestraft wurde, da er die Liebe der Nymphe Echo abgewiesen hatte: Als er sich beim Trinken über eine Quelle beugt, verliebt er sich in sein eigenes Spiegelbild, das ihm unerreichbar bleibt. Aufgrund dieser immer wiederkehrenden Sehnsucht, die ihn verzehrte, wurde er in die nach ihm benannte Narzisse verwandelt. In der Parabel beobachtet der

⁵⁷ Ebd. S. 342.

Ich-Erzähler, wie ein junger Mann aus seiner Bekanntschaft, mit dem er ein Bad nahm, die gleiche Pose unbewusst nachahmte, wie sie die Plastik des Dornausziehers zeigt. Dabei beobachtete sich der junge Mann im Spiegel und lächelte. Der Ich-Erzähler nimmt diesem jungen Mann seine Eitelkeit und somit auch einen Teil seines Selbstbewusstseins. Indem er ihn dazu bringt, diese Pose mehrmals zu wiederholen, verliert er mit jeder Bewegung einen Reiz seiner Anmut und seiner Grazie. Damit wird die Argumentation von Schiller unterstützt, die besagt, dass die Grazie in einem Körper zur Perfektion gelangen kann, der in der Lage ist, natürliche und freie Bewegungen hervorzubringen. Für Schiller ist Grazie immer nur die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt.

In der darauffolgenden Parabel berichtet Herr C. über einen Fechtkampf mit einem Bären. Dieser besitzt die innere Ruhe, die zuvor der Marionette als Voraussetzung für Grazie und Anmut zugeschrieben wurde. Im Gegensatz zur Marionette hat der Bär eine Seele. Den Kampf gewinnt der Bär, indem er seinen Gegner mit den Augen fixiert. Damit erzeugt er eine Spannung, die der Fechter nicht aufrecht erhalten kann. Der Bär besitzt eine graziöse Haltung kombiniert mit Kraft und eine Seele. Er kann sich auch frei bewegen, jedoch besitzt er nicht die Fähigkeit, wie ein Mensch zu reflektieren. Der Fechter verliert seine Grazie in diesem Duell mit jeder Bewegung, in der er parieren kann. Wie in Abschnitt II.2. bereits erwähnt, ist für Goethe der Begriff Ruhe ein wichtiger Bestandteil eines Kunstwerkes. Er unterscheidet den Kunstgegenstand in Ruhe oder in Bewegung und Anmut, das heißt, diese Begriffe sind bei Goethe getrennt zu beachten oder zu beurteilen. Für ihn steht ein Werk einfach für sich, das heißt, das Werk oder seine Teile zeigen ihr ruhiges bloßes Dasein. In Bewegung wirkt es leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt. Die Analogie im Aufsatz von Kleist wird zu der Marionette hergestellt, die die Merkmale Bewegung und Anmut besitzt. Der Bär übernimmt die Funktion des Marionettenspielers, der sich durch die Merkmale Ruhe und Anmut auszeichnet und eine Seele besitzt. Wenn Cicero sagt: „In meiner Seele, sagst du, trug ich eine ihr eingepflanzte gewisse Vorstellung von einem göttlichen Wesen. Und zwar Jupiter und einer

helmtragenden Minerva: meinst du also, sie sähen wirklich so aus?“⁵⁸, sollten zunächst die Fragen gestellt werden: Was ist eine Seele? Was bedeutet die Analogie „Der Spiegel der Seele“? In seinem Aufsatz „Die schöne Seele“ sieht Kleist das Glück als die Belohnung für Tugendhaftigkeit an. Nach Cicero stellt die Tugend eine stetige Verbindung zwischen Gott und Mensch her. Die vier klassischen Tugenden sind nach Platon Weisheit, Tapferkeit, Besonnenheit und Gerechtigkeit. Die religiösen Ansätze fehlen dem Menschen grundsätzlich von Geburt an und müssen im Laufe des Lebens erarbeitet werden. Diese Ansicht hat sich im zeitlichen Verlauf der jeweiligen kulturellen und religiösen Entwicklung innerhalb der deutschen Geschichte verändert. Bei Kleist sind die vier antiken Tugenden eher ein Zeichen sittlicher Lebenshaltung und stellen eine Idealvorstellung in der Liebe zu Gott dar. Abschließend werden das Erscheinen der Grazie und das vorhandene Bewusstsein in ein Verhältnis gesetzt. Kleist sagt, dass die Grazie in dem Körper am hellsten erscheint, in dem die organische Welt die Reflexionen dunkler und schwächer werden. Durch die Parabel werden die einzelnen Positionen und Argumente über die Begriffsbildung der klassischen Grazie, wie sie Schiller und Goethe beschreiben, und der volkstümlichen Grazie, wie sie Kleist beschreibt, fokussiert und zusammengefasst. Das heißt, die Parabeln stellen eine Analogie zum Text und zu den Theorien von Schiller und Goethe her. Der junge Mann, der die Plastik des „Dornauszieher“ nachahmt, wird der Theorie von Schiller zugewiesen, und der Bär steht für die Theorie von Goethe. Somit stehen sich am Ende des Aufsatzes die Theorien von Schiller, Goethe und Kleist gegenüber, die in der Marionette vereint werden. Die Marionette stellt die Einheit dieser Ansichten dar.

⁵⁸ Karl Bayer: M. Tullius Cicero. Vom Wesen der Götter. München 1978. S. 117.

II.2. Die Nachahmung der Natur als literarische Form

„Nachahmen, nämlich möglichst genau abbilden, kann doch nur derjenige, der genau weiß, was es mit dem Gegenstand seiner Nachahmung auf sich hat.“⁵⁹ Grazie und Anmut sind primär Begriffe, die einerseits synonym verwendet werden, andererseits Figuren und Werke der darstellenden Kunst und der Malerei spezifizieren und kategorisieren. Aristoteles diskutiert den Begriff Nachahmung in seinem Werk „Poetik“ und bezieht sich darin speziell auf die Nachahmung in der Dichtkunst. Die Dichtkunst bildet bei Aristoteles die Grundlage für die Nachahmung. Dabei unterscheidet Aristoteles drei unterschiedliche Kategorien der Nachahmung: die Kategorie der Mittel, die Kategorie der Gegenstände und die Kategorie, in der die Nachahmung auf verschiedene Art und Weise vollzogen wird. Dabei werden die Epik, die tragische Dichtkunst, die Komödie und auch das Flöten- und Zitherspiel als Nachahmung im Ganzen betrachtet. In Bezug auf die Musik gehört jene Musik zu der Klasse Nachahmung, die nicht den Text begleitet. Die Tanzkunst, wie sie im Essay von Kleist beschrieben wird, ahmt nach Aristoteles den Rhythmus ohne Melodie nach, die Tänzer ahmen mit Hilfe der Rhythmen Charaktere, Leiden und Handlungen nach. Sowohl die Marionette als auch die Tänzer sind Nachahmungen von Kunstwerken. Sie sind die Mittel, mit denen Künstler die Natur oder die Gesellschaft nachahmen. In der antiken Kunstwelt wurden die Natur und die Vorstellung einer Götterwelt durch Malerei, Plastiken, Marmorstatuen und Dichtkunst nachgeahmt. Goethe und Schiller bedienten sich dieser Kunst der Nachahmung. Ihre Vorbilder entnahmen sie den antiken Dramen und Komödien und der antiken, sowohl der griechischen als auch der römischen Kunstwelt. Kleist stellt die Marionette mit dem Hintergrund der Theorien von Goethe und Schiller in den Mittelpunkt. Die Marionette dient der

⁵⁹ Jürgen H. Petersen: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000. S.

Nachahmung der Volkskunst. Indem Kleist das klassische Altertum, die Klassik und die Volkskunst in seinem Aufsatz vorstellt, ist seine Kritik zunächst nicht nur an die höfische Gesellschaft, sondern auch an die Situation der Bauern und Handwerker gerichtet. Er kann somit die gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse kritisieren, da sich jeder in diesen Burlesken erkennen kann.

Hans Heiss legt in seinen „Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert“⁶⁰ die Definition von H. Schneegans zugrunde. Nach dieser Definition ist die Burleske eine frivole, „ohne das Erhabene in den Staub ziehende Geistesrichtung“⁶¹, die vorrangig in Parodien und Travestien zum Ausdruck kommt, besonders in Bezug zur Antike (klassisches Altertum). Die Betonung liegt bei Schneegans auf „frivol“, das heißt, eine Burleske beinhaltet eine boshafte Erniedrigung der hohen Kunst, der Wissenschaft oder der oberen Gesellschaft. Die gesellschaftlichen Schichten werden in diesem Rahmen aufgehoben, und es besteht die Möglichkeit, durch die Funktion der Figuren, die einen bestimmten Rang innerhalb einer Gesellschaft einnehmen, bestimmte Verhaltensweisen sichtbar zu machen. In den unteren Schichten der Gesellschaft ist die Rolle der Königin innerhalb einer Familie eher negativ oder ironisch zu sehen. „Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach.“⁶² Diese Menschen sind entweder gut oder schlecht. Diese Art der Nachahmung bezieht sich auf die Parabel mit dem Bären und Herrn C. im Essay. In der Parabel mit dem jungen Mann wird das Bild des Narziss aus der griechischen Mythologie nachgeahmt. Der Jüngling erlangt in dieser Situation durch die freie natürliche Bewegung Grazie und Anmut. Dabei findet eine unbewusste Nachahmung statt. Demzufolge muss man zwischen bewusster und unbewusster Nachahmung unterscheiden. Wenn, wie im Beispiel der Parabel mit dem jungen Mann, eine unbewusste Nachahmung stattfindet und nicht wiederholbar ist, dann findet in diesem Moment eine Reflektion über eine Situation statt, die zeitlich gesehen bereits zurückliegt. Darauf folgt ein Lernprozess, um die Würde der verlorenen Grazie wieder herzustellen.

⁶⁰ Hans Heiss: Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert. Erlangen 1905. S. 29.

⁶¹ Ebd. S. 29

⁶² Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1993. S.7.

Goethe schreibt in seinem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“⁶³ in Bezug zur einfachen Nachahmung der Natur, dass ein Künstler, der talentiert ist und nach kurzer Übung seiner Technik Stillleben aus der Natur in Ausschnitten präzise nachahmt, durch immer wiederkehrende Verfeinerung seiner Technik zu einem Grad der Perfektion gelangen kann. Die Gegenstände, die nachgeahmt werden, sollten leicht und immer zu haben sein. Goethe nimmt an dieser Stelle den Gedanken der Ruhe innerhalb eines Kunstwerkes auf: „[...] das Gemüt, das sich mit einer solchen Arbeit beschäftigt, muß still, in sich gekehrt und in einem mäßigen Genuß genügsam sein.“⁶⁴ Im Fall der Marionette ist der Künstler der Maschinist und die Marionette das Kunstwerk. Je verfeinerter die Technik des Maschinisten ist, desto vollkommener bewegt sich die Marionette wie ein Tänzer beziehungsweise wie ein Schauspieler. Der Stil ist als persönliche Komponente des Maschinisten zu werten. Der Stil wird der höchste Grad menschlichen Bemühens, wenn es dem Künstler gelingt, der Kunst durch Nachahmung der Natur eine eigene Sprache zu geben. Kleist führt die innere Ruhe der Marionette als Bestandteil der Grazie und der Anmut an. An dieser Stelle setzt bei Kleist die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften und der Kunst an. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Nachahmung in der Dichtung, im Tanz, in der dramatischen Darstellung, der Malerei und der darstellenden Kunst dazu dient, den Betrachtern die Möglichkeit zu geben, menschliche Charaktere oder sogar gesellschaftliche Zusammenhänge zu erkennen und darüber zu reflektieren. Möglicherweise findet dann ein Lernprozess beziehungsweise Reifungsprozess beim Leser, Kunstkritiker oder Zuschauer statt. Der Vorteil der Nachahmung gegenüber realistisch dargestellten Konflikten besteht darin, dass der Betrachter beziehungsweise Leser sich nicht sofort mit einer Figur oder einem Ereignis identifizieren muss oder kann. Der Prozess des Reflektierens setzt später ein und hat zur Folge, dass Betrachter eines Kunstwerkes oder Leser eines Buches über die Ereignisse und Eindrücke mit anderen Menschen reden können. Es findet ein kultureller Austausch statt. Bei einer realistischen Darstellung von gesellschaftlichen Verhältnissen oder

⁶³ Johann W. Goethe: Goethes Werke Band XII. München 1981. S. 30.

⁶⁴ Ebd. S. 31.

Konflikten besteht die Möglichkeit, dass Probleme oder gesellschaftliche Verhältnisse nicht erkannt oder verdrängt werden.

II.3. Naturwissenschaftliche Betrachtungen bei Goethe

Ausgehend von den Studien der Natur und der Naturphilosophie, verfasste Goethe Aufsätze über Morphologie, Botanik, Zoologie, Geologie und Farbenlehre. In seinem Aufsatz „Studie nach Spinoza“⁶⁵ sagt er, dass der Begriff „Dasein“ und der Begriff der „Vollkommenheit“ ein und dasselbe sind. „[...] wenn wir diesen Begriff so weit verfolgen als es uns möglich ist, so sagen wir, daß wir uns das Unendliche denken.“⁶⁶ Damit kann von Kleist ein Versuch unternommen werden, das Universum mit seinen Planetensystemen zu erfassen. Was das Universum im Einzelnen beinhaltet, bleibt unbeschrieben. Dieser Gedanke vereint alles, was den Rahmen des menschlichen Denkens überschreitet. Der Mensch kann nur in seinen Grenzen denken, das heißt, sein Denk- und Vorstellungsvermögen ist beschränkt. Des Weiteren führt Goethe an, dass ein lebendig existierendes Ding durch nichts gemessen werden kann, es müsste selbst einen Maßstab setzen. Dieser Vorgang setzt ein Bewusstsein voraus, das durch reine Sinneswahrnehmung nicht erreicht werden kann. Goethe grenzt Lebewesen mit einem Bewusstsein und Denkvermögen von Lebewesen ab, die beides nicht besitzen. Er verbindet die Naturwissenschaft mit der Kunst durch folgenden Gedanken: „So hat man den Menschen mechanisch messen wollen, die Maler haben den Kopf als den vornehmsten Teil zu der Einheit des Maßes genommen, es lässt sich aber doch dasselbe nicht ohne sehr kleine und unaussprechliche Brüche auf die übrigen Glieder anwenden.“⁶⁷ Demzufolge kann man ein Wesen in kleinen Teilen getrennt vom Ganzen sehen. Kleist setzt aber genau an dieser Stelle an und untersucht die mechanischen Teile eines Körpers ohne Bewusstsein. Das kann ein Hinweis auf die Auseinandersetzung mit den Betrachtungen von Rousseau in Bezug auf den „Parallelismus bzw. die Identität

⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke Band XIII. München 1981. S.7.

⁶⁶ Ebd. S.7.

⁶⁷ Ebd. S.8.

von Natur und Geist“⁶⁸ sein, der in Form einer Textsymmetrie im Essay bei Kleist zum Ausdruck kommt.

Wie er in seinem Aufsatz „Dem Mensch wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der oberen Kinnlade zuzuschreiben.“⁶⁹, Jena 1786, darstellt, glaubt Goethe eine kleine Entdeckung gemacht zu haben. In seinen Untersuchungen hat er durch die Klassifizierung von Knochen in Form von osteologischen Zeichnungen herausgefunden, dass Knochen der vorderen Abteilung der vorderen Kinnlade, Os intermaxillare, beim Menschen und bei den Tieren gleich sind. Dieser Knochen sollte in der Wissenschaft dazu dienen, den Menschen vom Affen zu unterscheiden. Aufgrund des Knochens würde der Beweis geliefert, dass sich die Menschen nicht vom Affen oder von den Tieren allgemein, sondern durch ihre Kultur und ihre Essens- und Verhaltensregeln unterscheiden. Im Lebensraum der Menschen gibt es nachweislich verschiedene Ansichten, Rangordnungen, Strukturen und Verhaltensweisen. Die unterschiedlich ausgebildeten Sprachsysteme unterscheiden die Lebewesen allgemein und in Abstufungen lässt sich der jeweilige Entwicklungsstand eines Menschen anhand seiner Bildung einer bestimmten Menschengruppe zuordnen. Goethe schließt seine wissenschaftliche Abhandlung mit der Erkenntnis, dass dieser Knochen nicht nur bei den Säugetieren vorhanden ist, sondern auch bei Amphibien, Vögeln und Fischen. Man kann durch Klassifizierungen die Spezies voneinander trennen und je nach Körperbau, Funktion und Fähigkeit in die Nahrungskette einordnen. Sobald ein Glied dieser Kette fehlt, ist das Gleichgewicht unserer Natur gefährdet. Abschließend sagt Goethe: „Man mag die lebendigen Wirkungen der Natur im ganzen und großen übersehen, oder man mag die Überbleibsel ihrer entflohenen Geister zergliedern: sie bleibt immer gleich, immer mehr bewundernswürdig.“⁷⁰ Diese Aufsätze und Beispiele zeigen, dass auch Goethe durch die Studien der Naturwissenschaften versucht hat, naturphilosophische Zusammenhänge und Verhaltensweisen der Menschen besser in der Literatur darzustellen.

⁶⁸ Christian-Paul Berger: Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik. S. 176.

⁶⁹ Ebd. S. 184

⁷⁰ Ebd. S. 196.

Abschließend kann man sagen, dass sich Kleist wie Goethe als Dichter der naturwissenschaftlichen Methodik bedient haben, um menschliche Verhaltensweisen und allgemeine Verhaltensweisen von Lebewesen präziser beschreiben und darstellen zu können. Dabei ist es sowohl Goethe als auch Kleist wichtig, den Kern eines Wesens bestimmen zu können. Dieser hohe künstlerische Anspruch an die Dichtung kann darauf zurückgeführt werden, dass die Dichter immer auf der Suche nach neuen Ausdrucks- und Kunstformen sind.

II.4. Naturwissenschaftliche Betrachtungen vs. Kunstbetrachtungen bei Kleist

Walter Hinderer schreibt in seinem Aufsatz: „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft“⁷¹, dass Kleist seine meisten Anregungen von seinem Lehrer Wunsch und aus dessen Arbeit „Kosmologische Unterhaltungen“ erhalten bzw. entnommen hat. Dabei wurde er auch von den philosophischen Arbeiten von Novalis und Kant inspiriert und beeinflusst. „Das Phänomen des elektrischen Tanzes, das Wunschs Sprachrohr Philalethes beschreibt, lässt sich außerdem auf Kleists Schrift „Über das Marionettentheater“ beziehen, in der es sich allerdings nicht um „ausgeschnittene papierene Puppen“, sondern um mechanisch bediente Gliederpuppen handelt, deren Vorteil darin besteht, dass sie antigrav sind. Elektrophysik und Mathematik bilden in der Tat die Grundlage von Kleists ästhetischen Reflektionen.“⁷²

Mechanismus und Aufbau der Puppe werden in Kleists Aufsatz nur in Ausschnitten detailliert beschrieben. In diesem Zusammenhang wird Bezug auf naturwissenschaftliche Begriffe und den Tanz genommen. Wenn Kleist ausführt, dass jede Bewegung einen Schwerpunkt besitzt, der sich im Innern der Figur befindet, und dieser die Puppe im Innern regiert, dann muss zunächst ein

⁷¹ Walter Hinderer: „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft“ in Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005. (S. 21 - S. 44)

⁷² Ebd. S. 34.

physikalisches Gesetz wirksam werden, das die Schwingungen oder die Schwingungen die Bewegung ermöglicht und den Schwerpunkt eines Körpers berücksichtigt. Physikalisch betrachtet ist der Schwerpunkt der Massenmittelpunkt eines starren Körpers, den man sich als Angriffspunkt der Schwerkraft (die Gravitation der Erde) denken kann. Wird der Körper, wie im Fall der Marionette, in seinem Schwerpunkt unterstützt, bleibt er in jeder Lage im Gleichgewicht, aber nur dann, wenn die Schwerkraft als einzige Kraft auf ihn wirkt. Der Schwerpunkt muss nicht notwendigerweise im Innern des Körpers liegen. „Jede durch den Schwerpunkt eines Körpers verlaufende Gerade heißt Schwerelinie. Der Schwerpunkt eines frei beweglichen, drehbar gelagerten Körpers liegt, wenn nur die Schwerkraft auf ihn wirkt, genau über, in oder unter der Drehachse. Bei einem an einem Faden hängenden frei beweglichen Körper liegt der Schwerpunkt, wenn nur die Schwerkraft auf ihn wirkt, senkrecht unter dem Aufhängepunkt.“⁷³ Die Puppe befindet sich physikalisch gesehen in einem Aufhängemechanismus, in dem jedes einzelne Glied bewegt werden kann. Kleist erklärt diesen Mechanismus aber nicht rein wissenschaftlich. Wenn er sagt, „daß jedes Mal wenn der Schwerpunkt in einer geraden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und dass oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmischen Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.“⁷⁴, dann wird eindeutig sichtbar, dass Kleist die naturwissenschaftlichen Begriffe als Symbol, Metapher oder Analogien benutzt, um die Kunst aus der naturphilosophischen Sicht zu beschreiben. Die Kunst beschreibt oder symbolisiert somit nicht die Naturphilosophie, sondern die Naturphilosophie beschreibt die Kunst. Die Naturphilosophie dient an dieser Stelle dazu, mit Hilfe der Naturwissenschaft Kunst genau abzubilden und darzustellen. Anhand der Parabel des fechtenden Bären aus Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ wird die oben ausgeführte Aussage näher erläutert. Um die Parabel so zu verstehen, wie sie Kleist in seinem Aufsatz eingesetzt und konstruiert hat, muss zuerst das Verhältnis zwischen Maschinist/Puppenspieler und Marionette untersucht werden. Der Aufbau der Marionette wurde bereits diskutiert und erläutert. Diese Konstruktion basiert auf

⁷³ Karl-Heinz Ahlheim: Schülerduden. Die Physik. Mannheim/Wien/Zürich 1989. S. 377.

⁷⁴ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 339.

den Naturwissenschaften. Die Analogie in Kleists Aufsatz wird zur Marionette hergestellt. Das Symbol in dieser Parabel ist der Bär. Er steht für Ruhe und Macht, besitzt eine Seele und übernimmt die Funktion des Marionettenspielers. Der Fechter ist die Marionette, der das kunstästhetische Merkmal Anmut verkörpert. Unter dem Abschnitt IV.3.1. wird auf diese Parabel näher eingegangen. Warum handelt es sich bei Kleists Beschreibung der Marionette um Naturphilosophie und nicht um Naturwissenschaft?

Da sich Kleist in seinem Studium an der Universität Viadrina in Fankfurter (Oder) in den Jahren 1799/1800 auch mit der Mathematik und Experimentalphysik ausführlich beschäftigt hat, kann man davon ausgehen, dass er allgemein mit den wissenschaftlichen Abhandlungen vertraut war. Die naturwissenschaftliche Theorie, Abhandlung und Beweisführung fehlen im Aufsatz. Wie bereits in der Einleitung angeführt, handelt es sich bei dem Aufsatz von Kleist „Über das Marionettentheater“ um ein Prosastück. Aus Hinderers Sicht beruhen Kleists Beschreibungen der Marionette und deren Bewegungen im Tanze, die die Merkmale der Grazie hervorrufen, auf mathematischen Gesetzmäßigkeiten und Vorstellungen: „Es geht einmal um die Bewegungen der Marionette und einmal um den ‚Mechanismus‘, der eben diese Bewegungen zustande bringt. Herr C. erläutert dem Ich-Erzähler den Sachverhalt bekanntlich dergestalt: ‚daß jedes Mal, wenn der Schwerpunkt in einer geraden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben‘, was oft zu einer ‚Art von rhythmischen Bewegung‘ führe, ‚die dem Tanz ähnlich wäre‘. Bewegungen sind entweder linear oder krumm, also elliptisch.“⁷⁵ Das Wort ‚Mechanismus‘ verweist darauf, dass es sich bei diesen Bewegungen um die Wissenschaft der Mathematik und Physik handelt. Des Weiteren geht Hinderer darauf ein, dass „Teile des Dialogs an die ‚Kosmologischen Unterhaltungen‘⁷⁶ von Wünsch erinnern [...]“⁷⁷ Die

⁷⁵ Walter Hinderer: „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft“ in Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005. (S. 21 - S. 44) S. 40.

⁷⁶ In dieser Unterhaltung diskutieren die Gesprächspartner die Grundbegriffe der Bewegungen von Körpern und führen „[...] Überlegungen über Centripetal- und Centrifugalkraft [...]“ an. „Beschreibt Philates bei Wünsch den Weg eines Körpers aus den einzelnen Bewegungspunkten, die alle zusammenhängen und eine Linie bilden, die ‚entweder gerade oder krumm ist‘, so springt Herr C. von der mathematisch-geometrischen Argumentation in die psychologische. Die Linie der Marionette ist eben nicht nur gerade oder krumm, sondern der ‚Weg der Seele des Tänzers‘.“ In: Walter Hinderer: „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft“ in Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005. S. 40.

⁷⁷ Ebd. S. 40.

grundlegenden naturwissenschaftlichen Ausführungen und Kenntnisse hat Kleist demzufolge von seinem Lehrer Wunsch mit übernommen.

Die Bewegungen der Marionette hängen von dem Verhältnis Maschinist – Marionette ab, d.h., je präziser und einfühlsamer der Maschinist die Marionette führt, desto besser erfolgen die Bewegungen der Marionette. In Abschnitt II.1.4. konnte festgestellt werden, dass die Beschreibung der Bewegungen und des Schwerpunkts, der sich im Innern der Figur befindet und diese regiert, eine Analogie zu der Parabel mit dem Bären und dem Fechter darstellt. Wenn dieser Bildbeschreibung Kleists die Anforderungen Goethes an ein Kunstwerk zugrunde liegen, dann erfolgt eine Auseinandersetzung zwischen Goethe und Kleist. Doch zunächst wird das Verhältnis zwischen dem Maschinisten und der Marionette analysiert und interpretiert.

II.4.1. Das Verhältnis zwischen Maschinist und Marionette

Das Verhältnis zwischen dem Maschinisten und der Marionette wird durch den Schwerpunkt, der von der Hand des Maschinisten beeinflusst wird, bestimmt. Die Linie, die den Schwerpunkt beschreibt, ist in der Verlängerung gedacht, der Übergang der Puppe zum Maschinisten demnach der Weg der Seele der Marionette. Das Gesetz der Krümmung ist physikalisch nicht als Gesetz definiert, aber es gibt eine Definition des Krümmungsmittelpunktes, der bei einer sphärischen Linse oder einem sphärischen Spiegel der Mittelpunkt derjenigen Kugel ist, von deren Oberfläche die Linsenfläche beziehungsweise die Spiegelfläche ein Teil ist. „Der Radius dieser Kugel wird als Krümmungsradius bezeichnet.“⁷⁸ Metaphorisch gesehen ist dann die Marionette der Spiegel der Seele des Maschinisten. Diese Beschreibung ist bereits ein Verweis auf den Hohlspiegel, der am Ende des Aufsatzes eine wichtige Bedeutung hat. Mathematisch betrachtet hängt die Krümmung von zwei der ersten und zweiten Ableitung der Funktion ab. Ist f' konvex, handelt es sich um eine Rechtskurve.

⁷⁸ Karl-Heinz Ahlheim: Schülerduden. Die Physik. 1989. S. 243.

Ist f'' konkav, erfolgt eine Linkskurve. Die Bewegungen der Finger des Maschinisten beschreiben den Bewegungsablauf der Marionette. Wenn die Bewegungen der Finger des Maschinisten zur Bewegung der Puppe im Verhältnis stehen, „wie die Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel“⁷⁹, dann erfolgen die Bewegungen der Puppe mit unterschiedlichem Radius und je nach Geschwindigkeit, immer mit den gleichen kreisförmigen oder elipsenförmigen Bewegungen. Der Maschinist regiert die Bewegungen der Marionette und zeichnet unsichtbar die Naturgesetzte nach. Daraus ergibt sich, dass der Künstler den Grad der Perfektion erreicht, der in der Lage ist, naturwissenschaftliche Gesetze und Zusammenhänge zu erkennen und auf sein Kunstwerk zu übertragen. Das Verhältnis Naturwissenschaft und Kunst bestimmt den Grad der Vollkommenheit. Beil argumentiert in seinem Aufsatz „Kenosis' der idealistischen Ästhetik“⁸⁰ folgendermaßen: Der Weg der Seele hat nichts mit der grazilen Bewegung des menschlichen Körpers zu tun, sondern mit der geraden, elliptischen „Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat“ – mit der Tätigkeit des Maschinisten, der sich „in den Schwerpunkt der Marionette versetzt. Bei genauem Betrachten erscheint die Seele als eine strikt physikalische Bewegungskraft, die nur Grazie erzeugt, wenn sie vom Schwerpunkt der Bewegung aus agiert: „Ziererei entsteht, Herrn C. zufolge, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung“⁸¹ Den Begriff „vis motrix“ kennt man von Kepler und Leibniz. Auch Kant verwendete diesen Ausdruck.

- Postleibnizianische Philosophen wie Wolf stellten sich die „vis motrix“ als eine außerkörperliche Ursache vor
- Kant war der Ansicht, dass die „vis motrix“ ihren Ursprung im Körper selbst habe
- Kleist ruft durch dieses lateinische Stichwort die Diskussion zwischen einer empirizistisch-mechanischen „vis-motrix-Sicht“, „der zufolge

⁷⁹ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 340.

⁸⁰ Ullrich Beil: ‚Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik In: Kleist-Jahrbuch 2006. Stuttgart. September 2006. (S. 75-99).

⁸¹ Ebd. S. 85.

Körper und Seele über keine gemeinsame Kraft verfügen“, und Kants früherer Auffassung, „der grundsätzlich eine essentielle Kraft in Körpern annimmt und so das commercium animae et corporis vorbereitet“⁸², hervor.

Im Gegensatz zu Schiller, bei dem in einer schönen Seele „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonisieren“, deren Erscheinung im Ausdruck in der Grazie liegt, wird nach Beil die Seele bei Kleist zitiert und durchgestrichen: „Sie wird jeder ‚schönen‘ versöhnenden Bedeutung entkleidet und, unter beständigem Hinweis auf den ‚Maschinisten‘, auf das nackte materialistische Minimum eines reinen Bewegungsprinzips reduziert“⁸³. Hinderer schreibt in diesem Zusammenhang: „Der Weg der Seele ist ja auch genau genommen eine Veränderung der Position dessen, der die Bewegung ausführt: Der Maschinist versetzt sich ‚in den Schwerpunkt der Marionette‘, er tanzt, wird gewissermaßen selbst zur Marionette.“⁸⁴ Wenn der Maschinist die Marionette selbst und die Marionette der Spiegel der Seele des Maschinisten ist, dann wird das Bewegungsprinzip in jedem Fall individuell und zufällig entwickelt. Die Seele kann in diesem Fall auf kein materialistisches Minimum des Bewegungsprinzips reduziert werden. Dieser Abschnitt aus Kleists Aufsatz ist auf höchster (naturwissenschaftlicher) Ebene romantisch. Die mathematisch-physikalischen Begriffe stehen symbolisch für ein menschliches Empfinden oder ein Organ. Der Hohlspiegel ist eine Metapher für das menschliche Auge, der reflektierte Lichtstrahl steht für den Weg des Augenblicks, in dem sich zwei Augenpaare treffen. Entweder wird etwas Positives oder etwas Negatives reflektiert. Kleist beschreibt den Augenblick, in dem ein Mensch die Seele eines anderen Menschen erkennt, indem er ihm in die Augen sieht oder er von einem Kunstgegenstand so fasziniert ist, dass seine Augen beginnen zu leuchten. Dieser Augenblick wird von der Kunst ausgelöst, die in Form eines Tänzers oder einer Tänzerin oder einer Marionette dargestellt wird. Der Maschinist/Puppenspieler übt mit technischer Hilfe und Perfektion Kunst aus. Wie sich der Puppenspieler und die Marionette von den menschlichen Tänzern

⁸² Ebd. S.86.

⁸³ Ebd. S. 86.

⁸⁴ Walter Hinderer: „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft“ in Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005. (S. 21 - S. 44) S. 40.

unterscheiden und welche Vorzüge sie jeweils haben, wird im folgenden Abschnitt vorgestellt und diskutiert.

II.4.2. Der Vorteil der Puppe gegenüber den menschlichen Tänzern und Tänzerinnen

Die Trägheit der Materie beziehungsweise die träge Masse bezeichnet die Eigenschaft eines Körpers, „einer Änderung seines Bewegungszustandes nach Betrag und Richtung einen Widerstand bestimmter Größe entgegenzusetzen.“⁸⁵

Das heißt, dass die Marionette in diesem Zusammenhang den Tänzerinnen und Tänzern gegenüber im Vorteil ist, da sie ein viel geringeres Gewicht besitzt und damit der Widerstand sehr viel geringer ist als bei einem Menschen. Aber sie kann ihren Ausdruck und ihre Mimik nie verändern und sie bewegt sich, wie bereits festgestellt wurde, mit Abweichungen in einem bestimmten Radius. Somit besitzen die menschlichen Tänzerinnen und Tänzer die Bewegungsfreiheit und die Möglichkeit, Charaktere zu erarbeiten und ihre Fähigkeiten zu verbessern. Aufgrund ihrer eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten wird die Marionette der ringförmigen Welt zugeordnet. Die Tänzerinnen und Tänzer können der organischen Welt zugeordnet werden, da sie in ihren Bewegungsmöglichkeiten freier sind als die Marionette, einen organischen Körper besitzen und, zusätzlich zu ihrem angeborenen Instinkt, die Möglichkeit haben, sich ihres Verstandes zu bedienen. Bei den naturwissenschaftlichen Betrachtungen von Kleists Aufsatz existieren in der Sekundärliteratur verschiedene Methoden, die Ausführungen über den Mechanismus und den Aufbau der Marionette von Kleist zu deuten.

Die Episode des Herrn C. über den Künstler, der eine Beinprothese für jemanden anfertigte, der seinen Schenkel verloren hat, ist ein Verweis darauf, dass Maler zuerst die Anatomie des menschlichen Körpers studieren, bevor sie

⁸⁵ Karl-Heinz Ahlheim: Schülerduden. Die Physik. 1989. S. 243.

beispielsweise ein Porträt anfertigen. Eine ausführlichere Beschreibung erfolgt im nächsten Abschnitt. Wenn in Kleists Essay die Rede davon ist, das Gesetz der Schwerkraft aufzuheben, um Tänzer und Tänzerinnen wie Elfen und Engel über die Bühne schweben zu lassen, kommt die Inspiration auch aus der Malerei. Kleist formuliert an dieser Stelle ein Paradoxon, denn eine Marionette, die einen Schwerpunkt hat, kann nicht antigrav sein, wenn sie dem Gesetz der Gravitation folgen soll.

Es muss demzufolge ein Weg vom Schwerpunkt einer Bewegung zur Aufhebung der Schwerkraft führen, der bei einem Menschen wider seine Natur erfolgen würde. Aber ohne das Wissen über die Kräfte, die bei einer Bewegung erzeugt werden, und die Wirkung, die eine Bewegung hervorruft, könnte ein Tänzer oder eine Tänzerin graziöse Bewegungen nicht ausführen. Kleists Anforderung an eine vollendete Grazie liegt in: „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit- nur alles in einem höheren Grade; und besonders einer naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte“⁸⁶ Wenn eine Bewegung zufällig einmal im Jahr bei einem Tänzer anmutig erscheint, liegt es vielleicht auch an dem Zuschauer, der zufällig in diesen emotionalen Zustand gebracht wurde. Zunächst ist die Grazie eine Erscheinung der Illusion. Der Vorteil der Marionette gegenüber lebendigen Tänzern liegt nach Kleist darin, dass sich eine Marionette nie ziere. Sie folgt den Bewegungen des Maschinisten, die Seele des Maschinisten wird in der Ausführung seiner Bewegung über die Marionette sichtbar. Die Marionette wird zum Gegenstand emotionaler Sichtweisen. Der Maschinist kann ein vernunftorientierter Mensch sein, der durch sein perfektes Marionettenspiel seine Gefühle oder seine Seele offenbart.

Shiro Nakamura verweist in seinem Aufsatz „Marionette und Gewölbe. Zur Differenzierung der Sinnbilder bei Kleist.“⁸⁷ darauf, dass das Wort „Seele“ als ein Schlüsselwort benutzt wird. Betrachtet man diese Begriffe differenzierter und assoziiert oder identifiziert sie nicht mit anderen Begriffen, kann man zu einer

⁸⁶ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Band II. München 1984. S. 341

⁸⁷ Alexej Ugrinski: Heinrich von Kleist-Studien. Berlin 1980. S. 109.

anderen Sichtweise gelangen, als sie von Shiro Nakamuro vorgeschlagen wird. Kleist bezeichnet, wie bereits erwähnt, die Seele als „vis motrix“ (Bewegungskraft). Wenn er anführt, dass die Seele „[...] also nicht so sehr in der personifizierenden Richtung, als vielmehr in der mechanischen Richtung erläutert“⁸⁸ kann man davon ausgehen, dass Kleist Bewusstsein und Körper trennt. Jedoch wird in dieser Ausführung nicht berücksichtigt, dass Kleist die Ziererei als ein „Fehlverhalten“ der Tänzer sieht, das auftritt, wenn die Seele sich in einem anderen Punkt befindet als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Kleist sieht das Fehlen der „Ziererei“, sich zu zieren, als einen negativen Vorteil der Marionette gegenüber dem menschlichen Tänzer an. In dieser Aussage Kleists liegt ein Widerspruch, der im weiteren Verlauf des Dialogs zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler als Paradox aufgelöst wird.

Die „Ziererei“ entsteht nach der Aussage von Kleist, wenn die Bewegung vom Geist her nicht zielgerichtet ist. Wenn Kleist schreibt: „-Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet als in dem Schwerpunkt der Bewegung.“⁸⁹, kann man davon ausgehen, dass in diesem Moment der Körper und der Geist getrennt sind. Das bedeutet, wenn eine einstudierte Bewegung, die das Gedächtnis gespeichert hat, nicht perfekt ausgeübt wird, war der Tänzer eventuell unkonzentriert oder die einstudierte Figur hat in der Literatur, unter deren Einfluss der Tänzer unbewusst steht, eine andere Bedeutung als die vom Choreographen vorgegebene Tanzfigur. Stellt der Tänzer, wie in dem von Kleist vorgegebenen Beispiel, den Paris auf der Bühne dar und die Seele sitzt ihm im Ellenbogen, so liegt die Gewichtung dieser Bewegung auf der symbolischen Handlung. Paris soll den Streit der drei Göttinnen Hera, Athene und Venus schlichten, indem er die schönste Göttin auswählt und ihr als Symbol den goldenen Apfel überreichen soll. Somit liegt die Seele des Tänzers im Akt (Aktion) der Handlung in dieser Schlüsselszene.

In diesem Fall gehen Verstand und Körper auseinander und können keine Einheit bilden, der Verstand siegt in diesem Moment über den Körper. Bei einer

⁸⁸ Alexej Ugrinski: Heinrich von Kleist-Studien. Berlin 1980. S. 112.

⁸⁹ Heinrich von Kleist : Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 341.

Marionette kann dieser Prozess nicht erfolgen, da sie nicht reflektieren kann und der Maschinist immer die gleichen Bewegungen ausführt. Er hat den Schwerpunkt der Bewegung nicht in seiner Gewalt. Des Weiteren ist anzumerken, dass die Ziererei in diesem Zusammenhang als nicht gerade verlaufende Bewegungen zu werten ist. Sie ist eine Art künstlerische Variation, die im Tanz zufällig entstehen kann oder bewusst eingesetzt wird. Im Gegensatz zu den geradlinigen Bewegungen der Puppe ist sie ein Ausdruck romantischen Verhaltens und demzufolge ein emotionaler, körperlicher Ausdruck oder eine Reaktion auf den „Gegenspieler“.

Den Begriff der Ziererei hat Shiro Nakamuro in seiner Ausführung nicht berücksichtigt. Wenn er schreibt, dass man den Begriff „Seele“ bei Kleist nicht vorschnell identifizieren, sondern differenzieren soll, hat er diesen Begriff aus dem Kontext des Satzes herausgenommen, denn Kleist sagt, die Ziererei entsteht dann, wenn die „Seele“ einen anderen Punkt trifft als den Schwerpunkt der Bewegung. Kleist bezieht die Ziererei nicht auf die Marionette, sondern auf den lebendigen Tänzer oder den Maschinisten, denn die Marionette besitzt keine Seele. Die Frage: „Wie kann die Marionette, die einen Schwerpunkt hat und dem Gesetz der Gravitation folgt, ‚antigrav‘ sein?“⁹⁰, kann damit beantwortet werden, dass der ‚antigrav‘ Zustand der mechanischen Puppe vom Maschinisten erzeugt wird. Das Adjektiv ‚antigrav‘ kann in diesem Zusammenhang so gedeutet werden, dass sich etwas der Gravitation entgegengesetzt bewegt, in diesem Fall bewegt sich die Marionette durch die Bewegungen des Maschinisten antigrav. Sie ist nicht an das Gesetz der Gravitation (Erdbeschleunigungskraft) gebunden. Der Gedanke von Shiro Nakamuro, dass man den Begriff „Seele“ differenzieren muss, wird in den folgenden Ausführungen mit berücksichtigt, er ist bei Kleist der Beweis dafür, dass ein Wesen reflektieren kann.

Josef Kunz führt diesen Gedanken in seinem Aufsatz: „Kleists Gespräch - Über das Marionettentheater“⁹¹ folgendermaßen aus: „Grazie, so wird bedeutet, sei ausgezeichnet einmal durch die Ruhe, dann aber auch durch die Beweglichkeit,

⁹⁰ Alexej Ugrinski: Heinrich von Kleist-Studien. Berlin 1980. S. 112.

⁹¹ Walter Müller-Seidel: Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater. Berlin 1967. S. 76.

weil bestimmt durch das Gesetz der Schwere. Offenbar ist, wenn man diese Hinweise zusammenfasst, für die Anmut das Gleichgewicht zweier entgegengesetzter Strebungen charakteristisch, und zwar solcher, für die im letzten das Moment der Gebundenheit und das der Freiheit bestimmend ist.“⁹² Diese Deutung weist auf die Theorien von Goethe und Schiller hin, die in der Beschreibung der Marionette bei Kleist zusammengeführt werden. Diese Ansichten und Theorien sind in der Auseinandersetzung mit kunstästhetischen Begriffen und Gesetzmäßigkeiten im wissenschaftlichen Diskurs entstanden. Wie bereits angeführt, ist die Forderung der inneren Ruhe an ein Kunstwerk, um Anmut und Grazie zu erreichen, eine Definition, die Goethe aufgestellt hat. Die Beweglichkeit, präziser formuliert, die freien Bewegungen einer Figur oder eines Wesens, garantieren beim Erreichen von Anmut und Grazie eines Kunstwerkes ein inneres Gleichgewicht. Für Josef Kunz ist das Gleichgewicht die Voraussetzung für die Sicherheit der Grazie. Er bezieht sich in seiner Aussage auf die Forderung an die Kunstfertigkeit der Marionette, die einerseits im höheren Grade Ebenmaß, Beweglichkeit und Leichtigkeit und andererseits eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte besitzen muss.

Shiro Nakamuro analysiert die naturwissenschaftlichen Ausführungen und verbindet sie mit den Kunstbetrachtungen, mit dem Ergebnis, dass die Bewegungen der Marionette und die naturwissenschaftlichen Beschreibungen von Kleist ein Paradox darstellen. Die Ausführungen über Anmut und Grazie einer Marionette wirken in diesem Zusammenhang grotesk, da sichtbar gemacht wurde, dass die scheinbar korrekten wissenschaftlichen Ausführungen an dieser Stelle nicht bewiesen werden können und somit im Kontext des Expertengesprächs zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler leichte Ironie sichtbar wird. Josef Kunz stellt die kunstwissenschaftlichen Betrachtungen von Kleist in seinem Aufsatz in den Mittelpunkt und vereint in Kleists Marionette die Ansichten von Schiller und Goethe. Dabei stehen die Bewegungen der Marionette, die beim Tanz und Gestikulieren entstehen, im Mittelpunkt.

⁹² Walter Müller-Seidel: Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater. Berlin 1967. S. 77.

Die aktuellen Forschungsarbeiten von Hinderer, Beil, Ruprecht und Lemke ergeben folgendes: Für Beil ist die Grazie bei Kleist ein „prekäres Gut; ein geringfügiges Zuviel an Reflexion genügt, und man hat sie für immer verloren.“⁹³ Nach Schiller entsteht durch bloße „Natur“ oder bloßer „Instinkt“ noch keine Grazie. Die bloße „Natur“ oder der bloßen „Instinkt“ diene der Menschheit nicht als charakteristischer Ausdruck: „Bewegungen“, heißt es später verdeutlichend, ‚die bloß der Natur angehören‘, können nie diesen ‚Namen‘, den der ‚Grazie‘, ‚verdienen‘.⁹⁴ Beil bezeichnet Schillers Aussage folgendermaßen: „Tierheit redet aus dem schwimmenden, erstrebenden Auge, aus dem lüstern geöffneten Munde“ als „Vertierung des Menschen“⁹⁵. Demzufolge scheint es so, als ob Kleist dieser „Vertierung des Menschen“ widerspricht, indem er in der Bären-Episode den Bären als ein „Musterbeispiel von Grazie“ beschreibt. Versteht man bei Schiller unter Grazie eine Fantasie (etwas Geistiges) die als Sinnliches, Transzendierendes wahrgenommen wird, dann geht es Kleist nach Beil darum, das eine Argument von Schiller gegen ein anderes Argument von Schiller auszutauschen. Beil sieht einige Widersprüche und Unstimmigkeiten in Schillers Aufsatz „Anmut und Würde“. „Was soll man davon halten, wenn Schiller „Anmut“ erst sorgfältig von bloßer „Natur“ separiert, um dann zu behaupten: „Grazie hingegen muß jederzeit Natur, i.d. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmut wüßte‘. Was denn nun: ‚sein‘ oder ‚scheinen‘? Schiller bewegt sich hier auf dem schmalen Grat, der die Anmut der rhetorischen actio, dem traditionellen Verständnis entsprechend, von der Anmut als authentischem ‚Ausdruck‘ des Subjekts – die neuere Variante – trennt. So gerät Schiller in seinem Bemühen, das Gewollte und Absichtliche aus dem Anmutsbegriff zu verbannen, einerseits in die Nähe der Kleistschen Kritik an ‚Ziererei‘ (so wird aus der affektierten Anmut Ziererei‘, schreibt er gegen Ende); andererseits tut er alles, um Anmut zum ‚Ausdruck moralischer Empfindungen‘ zu erhöhen, zur körperlichen Signatur von ‚Seele‘, ‚Freiheit‘ oder ‚Geist‘“⁹⁶ Nach Beil stellt Kleist den Schillerschen Grazie-Begriff

⁹³ Ullrich Beil: ‚Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik In: Kleist-Jahrbuch 2006. Stuttgart. September 2006. (S. 75-99). S. 79.

⁹⁴ Ebd. S. 81.

⁹⁵ Ebd. S. 81.

⁹⁶ Ebd. S. 82.

zur Diskussion, in dem er die „repräsentative“ Struktur des Textes „Über Anmut und Würde“ ‚subtil‘ demontiert.

Lucia Ruprecht schreibt in Bezug zur Grazie und dem Antigraven in ihrem Aufsatz „Entstelltes Ideal“⁹⁷, dass das selbstbewusste, mit sich uneins seiende Subjekt und sein Verlust der Grazie ein Phänomen (Signatur) der Moderne ab 1800 ist. Die Dornauszieher-Metapher wird bei Ruprecht als „Parabel der Vertreibung aus dem Paradies“⁹⁸ bezeichnet. Kleists Signatur für das sich uneins seiende Subjekt und sein Verlust der Grazie ist nach Ruprecht diese vielzitierte Parabel. Das Hauptmerkmal dieser Parabel ist nach Ruprecht das Antigrave „[...] dessen metaphorischer Status im Sinne einer generellen Leichtigkeit in vorausgehenden ästhetischen Verhandlungen des Themas – vor allem Schillers 'Anmut und Würde' – in die konkrete Form von Kleists schwerelosem Tanz übergeführt wird“⁹⁹, d.h.: das Antigrave steht metaphorisch für die ästhetischen Verhandlungen von Kleists Thema vom schwerelosem Tanz in Auseinandersetzung mit Schillers Aufsatz 'Anmut und Würde'. Die Exposition der Grazie verläuft sowohl auf sprachlicher wie auf inhaltlicher Ebene leichtfüßig und steht somit bewusst für Kleists schwerelosen Tanz. Nach Ruprecht formuliert sich Grazie vor dem Hintergrund ihres Verlusts noch einmal als Versprechen, „[...] als ein Versprechen, das die Fragen der Ästhetik überschreitet und zur Metapher eines idealeren Daseins wird.“¹⁰⁰

Anja Lemke vertritt in ihrem Aufsatz „Gemüts-Bewegungen Affektzeichen in Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘“, die Meinung, dass das Auseinanderfallen der Einheit von Körper und Seele in den Metaphern „Der Dornauszieher“ und „Der fechtende Bär“ thematisiert wird, dabei stehen „[...] Elemente der Bewegung, Gestik und Mimik als Formen der körperlichen Expression von Gefühlen [...]“¹⁰¹ Der Schwerpunkt liegt dabei in der Diskussion

⁹⁷ Lucia Ruprecht: Entstelltes Ideal. In: Kleist-Jahrbuch 2007 (S. 46-60).

⁹⁸ Ebd. S. 46.

⁹⁹ Ebd. S. 46.

¹⁰⁰ Ebd. S. 46.

¹⁰¹ Ebd. S. 184.

„[...] um die Grazie der Marionette im Tanz, die mangelnde Anmut des Menschen durch den Sündenfall und die Schwierigkeiten, mit Bewusstsein wieder in den ‚Stand der Unschuld zurückzufallen‘ [...] und das vollkommene und ‚schöne‘ Sichtbarwerden des Innern am Körper“¹⁰² Einerseits wird in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ „[...] über den körperlichen Ausdruck des Affektiven gesprochen“¹⁰³ andererseits wird „[...] Körpersprache selbst in Szene gesetzt, indem seine Protagonisten nicht nur ‚[ü]ber das Marionettentheater‘ reden, sondern ein solches Theater auch selbst aufzuführen scheinen.“¹⁰⁴ Als Beispiel führt Lemke die Fechtmetaphorik in der Episode mit dem fechtenden Bären an. Darin sieht Lemke die Verwobenheit von Sprachzeichen und Körperzeichen für eine Semiotik des Affekts, die im Tanz präsent ist. „So sind die von Kleist für die Beschreibung des Dialogs verwendeten Ausdrücke in hohem Maße der Sprache des Körpers und seiner Bewegungslogik entliehen.“¹⁰⁵ Die Fechtmetaphorik steht für die „[...] durchgehend auch zur Beschreibung der agonalen Struktur¹⁰⁶ des Gesprächs. Die Paradoxe werden ‚so geschickt geführt‘, wie der Degen, die Antworten erfolgen als Gegenangriff, sie werden ‚versetzt [...]‘, man ‚setzt nach‘“¹⁰⁷

In der Auseinandersetzung um Anmut und Grazie und dem daraus resultierenden Vorteil der Marionette gegenüber den menschlichen Tänzern und Tänzerinnen in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ wird deutlich, dass einige Argumentationen von den Begriffen Anmut und Grazie, wie sie unter Punkt II. bis II.1.3. vorgestellt wurden, abweichen. Nach Beil setzt Kleist in der Bären-Episode den Bären als ein Musterbeispiel an Grazie ein, um Schillers Argumentation über die Vertierung des Menschen entgegenzuwirken. Unter Punkt II.1.2. und II.1.3. wurden die Besonderheiten, Eigenschaften und Ansprüche an „Anmut“ und

¹⁰² Anja Lemke: Gemüts-Bewegungen Affektzeichen in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“. In: Kleist-Jahrbuch 2008/2009. Stuttgart 2009. (S. 183 – 201). S. 185.

¹⁰³ Ebd. S. 184.

¹⁰⁴ Ebd. S. 184.

¹⁰⁵ Ebd. S.198.

¹⁰⁶ „Diese Verschränkung von körperlichem und verbalem Agon ist bereits in der antiken Rhetorik zu beobachten. In den Rhetorikbüchern Ciceros und Quintilians tauchen sowohl die Fechtmetapher als auch die anmutige Tanzbewegung zur Charakteristik der Rede auf: Die Gerichtsrede besteht wesentlich ‚nur aus zwei Aufgaben: Angriff und Abwehr, die Zeugenbefragung wird verglichen mit einem ‚heftigen Nahkampf‘, sie ist ein Gefecht‘, das den Redner eine Menge ‚Schweiß‘ kostet, und die verschiedenen Verhörmethode sind verschiedene Arten des Angriffs, mit dem Ziel, den Verhörten ‚ins Straucheln kommen‘ zu lassen.“ (Ebd. S. 198.)

¹⁰⁷ Ebd. S. 198.

„Grazie“ eines Wesens von Schiller und Goethe vorgestellt. In den darauffolgenden Abschnitten konnte festgestellt werden, dass die Episode mit dem fechtenden Bären Goethes Ansichten über „Anmut“ und „Grazie“ enthält und in der Dornauszieher-Episode Schillers Bedingungen an „Anmut“ und „Grazie“ bildlich dargestellt werden. Kleist spielt in der Episode mit dem fechtenden Bären nicht das eine Schiller-Argument gegen ein anderes Schiller-Argument aus, sondern stellt in jener Episode Goethes Ansichten bildlich dar, und er demontiert auch nicht in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ Schillers Grazie-Begriff, sondern stellt seinen Anspruch an „Anmut“ und „Grazie“ in der Dornauszieher-Episode dar. Lucia Ruprecht geht in ihrer Argumentation einen Schritt weiter und schreibt, dass Kleists Dornauszieher-Metapher als „Parabel der Vertreibung aus dem Paradies“ zu werten ist, das Hauptmerkmal dieser Parabel ist. Das Antigraue. (Zur Erinnerung: das Wort *antigrav* ist nicht als physikalische Größe zu betrachten.) Das Antigraue steht bei Ruprecht metaphorisch im Sinne einer generellen Leichtigkeit in vorausgehenden ästhetischen Verhandlungen des Themas, vor allem im Sinne Schillers 'Anmut und Würde'. Es stellt Kleists Vorstellung des schwerelosen Tanzes dar. In dem Stadium, in dem die Grazie an ihrem Verlust leidet, gibt sie nach Ruprecht noch einmal ein Versprechen ab, das als ein Übergang von der Ästhetik zur Metapher ‚eines idealeren Daseins‘ gesehen werden kann. Ruprechts Grundmodell aus Kleists Marionettentheater bewegt sich zwischen Hermeneutik und Performance. Dieses Grundmodell lässt sich auf „Kleists menschliche Protagonisten übertragen“, in Momenten der Liebes- und Kampffähigkeit (Käthchen und Penthesilea), in Bezug auf „Prinz Friedrich von Homburg“ etwa auch in dessen am Ende errungener hochbewusster Hingabe an ein Gesetz über Leben und Tod.“¹⁰⁸ Das Modell beruht auf Aktion und Reaktion. Die Grazie erscheint für kurze Momente in Extremsituationen „des Sich-Ausliefern, der Liebe auf den ersten Blick oder andere Bedrohungen“¹⁰⁹. Diese Momente sind stets ambivalent und beinhalten Verfehlung, Zerstörung und Leid.

Anja Lemke argumentiert mit dem Auseinanderfallen der Einheit von Körper und Seele in der Bären-Episode und der Dornauszieher-Episode. Sie diskutiert die

¹⁰⁸ Ebd. S. 48.

¹⁰⁹ Ebd. S. 48.

Grazie der Marionette im Tanz und die mangelnde Anmut des Menschen durch den Sündenfall und die Schwierigkeiten, mit Bewusstsein wieder in den Stand der Unschuld zurückzufallen. Lemke führt die Fechtmetaphorik in der Episode mit dem fechtenden Bären als die Verwobenheit von Sprachzeichen und Körperzeichen für eine Semiotik des Affekts, die im Tanz präsent ist, an. Diese Fechtmetaphorik steht für Lemke durchgehend für die Beschreibung der agonalen Struktur des Gesprächs. Die inneren Widersprüche (Paradoxe) werden tänzerisch geschickt geführt wie Angriff und Gegenangriff. Das Paradox der naturwissenschaftlichen Darstellung, die selbst ein Widerspruch in sich ist, und die Kunstbetrachtungen Kleists stellt die Romantik in Tanzkunst dar. Die Bewegungen des Tanzes verlassen die klassische gerade Linie und werden zu krummen antigravitations Bewegungen, die das Romantische verkörpern.

Romantiker wie Novalis, E.T.A. Hoffmann und Hölderlin wollten sich von den Idealen der Klassik absetzen. Die zwei Welten von Vernunft und Emotion sollten zusammengeführt werden. Das Romantische wurde als eine Sehnsucht definiert, die diese beiden zusammengeführten Welten heilen sollte. Das Unendliche, das Kleist in seinem Aufsatz beschreibt, soll sich immer weiter entwickeln und ewig genossen werden.

Die Bären-Episode und die Dornauszieher-Episode beinhalten, unabhängig von den vorgestellten Interpretationen, Schillers und Goethes theoretische Konstruktionen von „Anmut“ und „Grazie“.

II.4.3. Das Bild des Hohlspiegels

Das Bild des Hohlspiegels ist metaphorisch gesehen das Abschlussbild in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“. Der Hohlspiegel ist, physikalisch betrachtet, ein konkav gewölbter Spiegel, und im weitesten Sinne sind alle gekrümmten, auf der Innenseite verspiegelten Flächen Hohlspiegel. Wenn der Spiegel der Teil einer Kugelfläche ist, dann handelt es sich um einen sphärischen Hohlspiegel oder auch Kugelspiegel. Wenn Kleist sagt: „Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punktes, nach dem

Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d.h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.“¹¹⁰, dann kann man zunächst aus physikalischer Sicht den aus dem Reflexionsgesetz abgeleiteten 4. Strahlensatz anwenden:

„Strahlen, die parallel zueinander einfallen, schneiden sich nach der Reflexion in einem Punkt der Brennebene, und zwar im Schnittpunkt des dem parallelen Strahlenbündel angehörenden Mittelpunktstrahles mit der Brennebene.“¹¹¹ Der Spiegel, für den dieses Gesetz gilt, ist der Parabolspiegel. Das ist ein Hohlspiegel, der auf den Schnittebenen parallel zu den einfallenden Lichtstrahlen Parabeln beschreibt.

Metaphorisch gesehen kann das bedeuten, dass alle Menschen ein Abbild Gottes sind. Wenn die Lichtstrahlen durch den Hohlspiegel reflektiert werden und das ein Weg zu Gott ist, dann streben wir Menschen danach, Gott nah oder ähnlich zu sein. Die Augen sind, metaphorisch gesehen, der Spiegel der Seele eines Menschen. Wenn die Menschheit durch die Erkenntnis, Fehler gemacht zu haben, dazu gelangen könnte, sie zu berichtigen beziehungsweise einzusehen oder zu relativieren, wird ihr vielleicht vergeben.

In seinem Aufsatz „[...] Den Sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen!“ sucht Kleist nach einer Definition für den Begriff des Gefühls und des Glücks. „Was die Menschen also Glück und Unglück nennen, das sehn Sie wohl, mein Freund, ist es *nicht immer*; denn bei allen Begünstigungen des äußern Glückes haben wir

¹¹⁰ Heinrich von Kleist : Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 345.

¹¹¹ Karl-Heinz Ahlheim: Schülerduden. Die Physik. 1989. S. 180.

Tränen in den Augen des ersteren, und bei allen Vernachlässigungen desselben, ein Lächeln auf dem Antlitz des andern gesehen.“¹¹² Er zieht einen Vergleich zwischen den Armen, die zwar wenig besitzen und hart für ihren Lebensunterhalt arbeiten müssen, jedoch bei dem, was sie tun, glücklich scheinen, und den Reichen, für die die Welt der Kunst, der Natur und der Schätze sowie der Besitz der Güter wie gemacht zu sein scheinen. Die Reichen können dieses Glück, das ihnen von Geburt an gegeben wurde, nach Kleist nicht genießen. Sie sehen, im Gegensatz zu den Armen, bleich und krank aus. Kleist stellt am Anfang seines Aufsatzes die zwei Extrema der Gesellschaft gegenüber und unterstellt ihnen zunächst das Glück oder das Unglück, welchem sie unterliegen. Es wird zunächst der äußere Schein beschrieben, und dabei unterscheidet Kleist das äußere und das innere Glück. Für Kleist besteht ein Zusammenhang zwischen dem Glück und der Tugend, je tugendhafter ein Mensch ist, desto schöner ist seine Seele. Er merkt an, dass diese Tugendhaftigkeit sowohl von dem, der sie besitzt, als auch von demjenigen, der diese erkennt, ausgenutzt werden kann und wird. Wenn der Spiegel der Seele die Augen sind, und die beiden Linien, die durch das Unendliche gehen, nachdem Sie den Hohlspiegel getroffen haben, wieder vor uns treten, als Blickpunkte von Auge zu Auge betrachtet werden, dann kann man darin sehen, ob das Gefühl der Liebenden erwidert wird. Das Bild, das dabei entsteht, kann auch als eine Projektion interpretiert werden. Die Metapher, die das Unendliche, welches für das Romantische steht, beschreibt durch das Bild des Hohlspiegels den Weg der Seele, die durch das Unendliche geht und gereinigt wieder vor uns erscheint. Schneiden sich die beiden Geraden, -die Gerade kann ein Lebensweg sein-, einen Augenblick, wie im Falle des Bären, dann kann durch die beschriebenen Reflexionen ein Erkenntnisprozess einsetzen. Im Fall eines Kampfes kann der derjenige, der eine Niederlage erlitten hat, durch einen erneuten Kampf seine Würde in Form der wiedererlangten Grazie zurückgewinnen. Die Erkenntnis, die dadurch entsteht, kann der neu entstandene Glaube an Gott sein, kann ein neues Lernprogramm sein oder die Einsicht, dass man in einer bestimmten Situation falsch gehandelt hat. Wird die Seele über die Körpersprache sichtbar, kann man erkennen, welche Art von

¹¹² Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 301.

Liebe vermittelt wird. Im Fall der Tänzerin, die die Daphne tanzt: „und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins“¹¹³, wäre diese Liebe eine sehr leidvolle oder unerfüllte Liebe.

Wenn Kleist sagt, dass die Grazie gleichzeitig im menschlichen Körper am reinsten erscheint, der entweder gar kein Bewusstsein oder ein unendliches Bewusstsein besitzt, sagt er, dass der Gliedermann gar kein Bewusstsein und Gott das unendliche Bewusstsein hat. Der Mensch, der ein unendliches Bewusstsein besitzt, ist Gott gleich. Kleist beendet seinen Aufsatz mit dem Gedanken, dass die Menschheit wieder in den Stand der Unschuld zurückgesetzt werden müsste, das wäre das letzte Kapitel der Menschheit. Durch die Gegenüberstellung der naturwissenschaftlichen Betrachtungen und der Kunstbetrachtungen bei Kleist konnte festgestellt werden, dass die naturwissenschaftlichen Begriffe, die aus den Bereichen der Biologie, der Physik und der Mathematik entnommen wurden, um naturphilosophische Zusammenhänge darzustellen, beziehungsweise diese Zusammenhänge zu beweisen. Da der Aufsatz „Über das Marionettentheater“ in Prosa verfasst ist, handelt es sich nicht um eine naturwissenschaftliche Abhandlung.

Des Weiteren konnte festgestellt werden, dass Maler, Dichter, Schauspieler und andere Künstler eine Vollkommenheit erreichen können, wenn sie die naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten erkennen und so umsetzen, wie ein Kunstwerk Perfektion und Schönheit vereinen kann, wenn der Maler die geometrische Anordnung eines bestimmten Raumes genau abbilden kann oder den anatomischen Aufbau eines Lebewesens genau studiert und in seinem Werk umgesetzt hat. Dies wurde am Beispiel der Parabel mit dem jungen Mann und der Statue „Dornauszieher“ gezeigt.

Im Zusammenhang mit Anmut und Grazie eines Kunstwerkes oder eines Menschen konnte festgestellt werden, dass die Marionette und der Maschinist

¹¹³ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 342.

für Goethes Ansichten und die Tänzerinnen und Tänzer für Schillers Ansichten stehen. Die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse in den Bereichen Mathematik und Physik dienen auch dazu, ein Wesen, ob Mensch oder Tier, immer exakter und naturgetreuer nachzuahmen, wie es im Laufe der Jahrhunderte in Laboren und Werkstätten erforscht werden konnte. Die dabei entstehenden Klassenunterschiede innerhalb einer Gesellschaft werden durch den Einsatz von Automaten und Marionetten als Ersatz für Menschen immer größer und transparenter. Die naturwissenschaftlichen Beschreibungen in Kleists Aufsatz dienen in diesem Zusammenhang nicht zur Beschreibung einer Naturphilosophie, sondern sie weichen absichtlich von der exakten Naturwissenschaft ab. Kleist setzt die groteske und romantische Darstellung als Gesellschaftskritik ein. Der Leser wird aufgefordert, durch die glatten und schönen Oberflächen der Kunstfiguren und der Gesellschaftsschichten hindurchzusehen.

II.5. Zusammenfassung

Nachdem die Definitionen der Begriffe Grazie, Anmut und Würde erfolgt und die wesentlichen Kerngedanken zu diesen Begriffen in den jeweiligen Aufsätzen von Winckelmann, Schiller, Goethe und Kleist herausgearbeitet worden sind, wird eine kurze Wiedergabe der unterschiedlichen Ansichten über Anmut, Grazie und Würde, die in einem Kunstwerk zum Ausdruck gebracht werden sollten, präsentiert.

Nach Winckelmann bildet sich die Grazie in einem schönen Körper am Gewaltigsten aus und gleichzeitig ist sie vom Grad der Vernunft der menschlichen Gestalt, die nachgeahmt oder abgebildet wird, abhängig. Die Eigenschaft der Grazie besteht in dem Verhältnis der handelnden Person zur Handlung. In den Werken der Kunst ist die Grazie grundlegend das Sinnlichste, sie entwickelt sich lehrhaft zu einer hohen abstrakten Schönheit. Sie durchläuft eine Art Lern- beziehungsweise Erziehungsprozess.

Goethe entnimmt die Begriffe Anmut und Grazie aus der antiken und mythologischen Literatur als Vorbild für seine eigenen Begriffserklärungen. Er entwickelt, in Anlehnung an Winckelmann, Metaphern, in der die Begriffe Anmut und Grazie die Gesellschaft des 18. Jahrhundert widerspiegeln. Anmut und Grazie sind bei Goethe sowohl der Ausdruck eines sehr schönen und klugen menschlichen Wesens als auch Kritik an Bildungsstand und Verhalten eines einzelnen Menschen oder einer ganzen Gesellschaftsschicht.

Anmut und Grazie entstehen bei Goethe durch ein bestimmtes Verhalten, eine Bewegung oder eine kluge Äußerung. Daraus bildet sich nach Goethe der Charakter eines Menschen.

Für Friedrich Schiller entsteht Grazie in einem Körper, der in der Lage ist, natürliche und freie Bewegungen hervorzubringen. In diesem Fall wird die Grazie in Perfektion dargestellt. Die Grazie ist immer nur die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt.

Durch die graziöse, freie Bewegung einer menschlichen Gestalt entsteht Anmut. Wenn sich der Geist dieser Schönheit auf den gesamten Körper auswirkt, verwandelt die Anmut den menschlichen Körper zu einer architektonischen Schönheit. Die Grazie ist dann der Ausdruck eines schönen Geistes. Wenn diese Anmut sich dann in eine architektonische Schönheit verwandelt, wird sie den Göttern gleichgestellt.

Nach Schiller vereint die Grazie die äußere und die innere Sinneswelt. Diese Verbindung ist der Ausgangspunkt für Schönheit. In der Verbindung der äußeren und inneren Sinneswelt besteht für Schiller ein Widerspruch.

Im Gegensatz zu Winckelmann entsteht nach Schiller Grazie und Anmut durch die freie, nicht einstudierte Bewegung in einem natürlichen, nicht trainierten Körper und sind demzufolge nicht mit einem Lern- und Erziehungsprozess verbunden beziehungsweise zu erreichen.

Diese Kunstbetrachtungen sind der Epoche der Klassik zugeordnet. Die antike Kunst dient als Vorbild und zur Nachahmung in der Zeit der Weimarer Klassik.

In seinem Marionettenmodell vereint Kleist die Theorien von Goethe und Schiller, um dann zu einem ganz eigenen Modell zu gelangen. Er setzt an jener Stelle, an der Schiller den Widerspruch der inneren und äußeren Sinneswelt sieht, das endliche oder das unendliche Bewusstsein eines Lebewesens ein. Somit kann anhand seines Modells die Entwicklungsstufe eines Wesens bestimmt werden, die man am Verhalten, an der Bewegung und an einem Kunstwerk gleichen Aussehens bestimmen kann. Das Wesen, das das unendliche oder gar kein Bewusstsein besitzt, ist Gott ähnlich oder am nächsten. Dieses Wesen stellt in jenem Moment eine romantische Kunstfigur dar.

Somit steht für Kleist der Glaube und nicht der materielle Besitz in einer Gesellschaft an höchster Stelle. Dementsprechend spiegelt dieser Glaube das Verhalten und den Entwicklungs- und Bildungsstand eines Menschen oder Lebewesens wider. Auch diese Weltanschauung ist für die Epoche der Romantik typisch. Die Dichter sahen sich teilweise als Priester, um sich von der Welt des Fortschrittes deutlich zu unterscheiden.

III. Die Entwicklung des Theaters vom Geistlichen Spiel bis zum Nationaltheater

Um die Bedeutung des Theaters vom 16. bis 18. Jahrhundert in den Gesprächen über das Theater im Roman von Goethe analysieren zu können, erfolgt eine kurze Übersicht über die Epochen des Theaters „Vom Geistlichen Spiel“ bis zu „Theater als Kunstwerk“.

Zusätzlich ist zu klären, wie die Theorien über Dichtung und Kunstästhetik das Theater beeinflusst haben.

III.1. Vom Geistlichen Spiel bis zum Theater als Kunstwerk

Da Wilhelm von seiner Kindheit bis zum Erwachsenenalter verschiedene Epochen des Theaters durchläuft, erfolgt ein kurzer Überblick über die Epochen vom Geistlichen Spiel bis zu den Nationaltheaterbestrebungen im 18. Jahrhundert. Um darüber hinaus zum Theatermodell von Kleist zu gelangen, wird die kurze Abhandlung über das Theater bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts geführt.

III.2. Das Geistliche Spiel von 1558 bis 1592

Das deutsche Altertum kannte keine eigenständige Theaterkunst. Das christliche Schauspiel geht der Theaterkunst voraus. Die Theaterkunst ist eine Schöpfung der Renaissance und des Barocks. Die Spiele im Mittelalter standen in Verbindung mit alten deutschen Bräuchen: „wenn bei Beginn des Frühlings das Alte, Dunkle als Strohuppe ausgetragen und verbrannt wurde, der Sommer als Maigraf festlich einzog, mögen solche Szenen Spielcharakter erhalten haben.“¹¹⁴

Aus diesen Riten entstand das Dialog-Spiel von Neidhard mit dem Veilchen. Es ist überliefert, dass der Dichter Neidhard von Reuenthal das erste Veilchen am Hut trug, dass für die Herzogin bestimmt war, seine Gegner setzten ihm die Blume unter seinen Hut. Aus diesem etwas peinlichen Vorfall, entwickelte sich dann eine körperliche Tanzpoesie, die höchst wahrscheinlich ein Spielmann im 14. Jahrhundert erfunden hatte. Aus dieser körperlichen Tanzpoesie entstanden einfache Dialoge und führten dann zu einem episodenreichen Schau- und Tanzspiel. Für das große Neidhard-Spiel wurden ungefähr 100 Personen benötigt. Auf diese Art und Weise entstand dann auch aus Fastnachtssprüchen und Umzügen das Fastnachtsspiel. Das Fastnachtsspiel zeichnete sich durch den Spottvers aus, der zur Darstellung des Verspottens führen konnte. Auf diese

¹¹⁴ Friedrich Michael: Geschichte des deutschen Theaters. Frankfurt am Main. 1989. S. 10.

Weise konnte man den Trunkenbold, das alte böse Weib, den Narr, stadtbekannte Leute, alle Stände und Laster gezielt treffen und aufziehen. Es diente vornehmlich der bürgerlichen Belustigung. Parallel zu diesen Volksfesten gab es eine Vorstufe zu den geistlichen Festen, die lateinischen Osterfeiern. Die Feiern bestanden aus einem lateinischen Wechselgesang, der aus dem 10. Jahrhundert überliefert worden ist. Der Wechselgesang erfolgte zwischen den Marien und Engeln am Grab: „Wen sucht ihr im Grab, ihr Christinnen?“ – „Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, ihr Himmlischen.“ - „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hatte; gehet und meldet, daß er vom Grab erstanden ist.“¹¹⁵

Die liturgischen Osterfeiern wurden erweitert. Aus dem Spiel zwischen Klerikern und der Gemeinde -die Kleriker übernahmen einzelne Rollen und die zuschauende Gemeinde wurde zum Publikum- entstanden Singspiele in der Kirche. Die Spiele konnten von Ort zu Ort wechseln und den Raum der Kirche einnehmen. Daraus entwickelten sich die Oster- und Weihnachtsspiele. Biblische Texte wurden zu Dramen umgeschrieben und aufgeführt. „So entstanden im Anschluß an die Weihnachtsliturgie: Propheten- und Hirtenspiele und Spiele vom bethlehemitischen Kindermord; im Anschluß an die Osterferien: Passionsspiele, Osterspiele und Auferstehungsspiele, bis sich diese verschiedenen und doch zusammengehörigen Einzelspiele zu Zyklen vereinigten“¹¹⁶

Im 12. Jahrhundert entstand dann das lateinische „Spiel vom Antichrist“. Die Kritik richtete sich gegen den Kaiser und die Könige, gegen Figuren der Heuchelei und Ketzerei. Die lateinische Sprache wurde durch die Nationalsprachen ersetzt. Im 15. Jahrhundert wurden die Passionsspiele einmal im Jahr aufgeführt. Sie präsentierten die einheitliche katholische Bürgerkultur. Nach der Reformation wurden die Passionsspiele, empfohlen von Luther, weiter durchgeführt. Auf der katholischen Seite entwickelte sich das Volksspiel, welches von den Jesuiten

¹¹⁵ Ebd. S. 12

¹¹⁶ Fritz Hammes: Das Zwischenspiel im deutschen Drama. Lichtenstein 1977. S. 1 - 2.

aufgeführt wurde, bis zum Schultheater, zum Theater der Gesellschaft bis hin zum Hoftheater.

III.3. Das Barocktheater im 17. und 18. Jahrhundert

In der Zeit des Barocktheaters im 17. und 18. Jahrhundert stand das Theater im Mittelpunkt des Lebens. Sowohl das Theater des Hochbarocks als auch das Theater des Spätbarocks bilden das Leben in einem Raum der Illusion ab, die Grenzen zwischen Illusion und Realität sind nicht mehr klar zu trennen. Dazu kam das Verlangen der Menschen, sich selbst im Theater darzustellen und das eigene Ich zu überhöhen. „Wie auch ein Schloß geträumte Macht sein kann, oder der Ausdruck des Machtwillens und seine Größe – wie viele Schlösser blieben wegen zu großen Träumen und Selbstüberschätzung unvollendet -, so auch das Theater.“¹¹⁷ Die Hofetikette entstand aus dem strengen Zeremoniell der spanischen Könige im 16. Jahrhundert. Die Etikette ist sowohl beim hohen als auch beim niedrigen Adel von äußerster Bedeutung, durch die von der Etikette vorgegebenen Regeln wurde der Umgang der Könige untereinander und der Umgang zwischen König und Untertan bestimmt. Beispielsweise waren die Art und die Zahl der Schritte bei einer Begegnung streng vorgegeben.

Die Etikette wandelte und veränderte sich. Im 17. Jahrhundert wurde das Verhalten der Menschen am Hofe durch Distanz und viel Raum, Ritterlichkeit und steife Würde bestimmt. Galanterie, Grazie, tänzerische Anmut und Intimität standen im 18. Jahrhundert bis zum Ende des Absolutismus im Mittelpunkt. An den großen europäischen Höfen, wie Wien, Prag, Versailles und München präsentierten die Herrschenden bei den großen Festen im 17. Jahrhundert gegenüber ihren Untertanen ihre ganze Herrschermacht. Der Gesang, der Tanz, die bildende Kunst, die Architektur, Plastik, Malerei, Wasser und Licht dienten zur Schaustellung des prachtvollen Hofes. „Wenn gar der Herrscher selbst als Sonne im Blatt auftrat, oder als Apoll im Schlußbild in Wolken erschien, dann erlag wohl

¹¹⁷ Margarete Baur-Heinhold: Theater des Barocks. München 1966. S. 7.

der Mensch dem Gedanken, dem Rausch, dem Wahn von seiner absoluten Macht und Herrlichkeit, er spielte nicht nur die Sonne und den Gott, er war mehr als nur Maske und Sinnbild, er war der absolute Souverain, der Herrscher von Gottes Gnaden.“¹¹⁸ Die Hoffeste im 18. Jahrhundert werden von Hirtendichtung und Schäferspielen abgelöst, die überzogenen Selbstdarstellungen der Herrschenden werden durch Pastorale und durch die Idylle abgelöst beziehungsweise ersetzt. Die Herrschenden träumen von frühlingshaften Landschaften, sie präsentieren sich und ihre Macht nur für kurze Zeit. Die Sorgen und die Realität, die mit den Verpflichtungen verbunden sind, werden verdrängt. Diese Einstellung zum Herrschen und zum Leben spiegelt sich in der Kleidung und im Verhalten wider. Man bevorzugt einfache Kleidung und ein einfaches Leben, lebt den Traum von der ewigen zeitlosen Jugend. Für das Theater, wie es heute verstanden wird, war das Leben das Theater und das Theater das Leben. Es fand eine Abbildung des Lebens mit festgelegten Regeln statt. Das höfische Theater ist von dem bürgerlichen Theater klar zu trennen. Das höfische Theater bleibt den Monarchen und Fürsten und dem Adel als Zuschauer vorbehalten. Das höfische Theater wurde von den Monarchen und Fürsten betrieben und finanziert. Die Höfe machen ihre Theater erst im späteren Barock einem breiteren Publikum zugänglich.

Es ist nicht genau überliefert, ob das Privileg, ein bürgerliches Theater zu führen, von den Fürsten gestattet wurde oder der Direktor einer Theatergruppe den Auftrag bekommen hat, für das Volk ein Theater einzurichten. Des Weiteren besteht die Möglichkeit, dass eine Initiative aus dem Bürgertum ein Theater für das Volk ins Leben gerufen hat. In dieser Zeit entstanden Wandertruppentheater. Diese Theater waren an keinen festen Ort gebunden, d.h., die Theatergesellschaften konnten von Hof zu Hof ziehen, auf Jahrmärkten und öffentlichen Plätzen auftreten. Das katholische Ordens- und das protestantische Schultheater entwickelten sich weiter. Sie dienten der Erziehung, Belehrung und dem seelischen Ausgleich. Die humanistischen Dramen wurden von Lehrern, Schülern, Geistlichen und Novizen in Schulen und Klöstern aufgeführt. Wie die

¹¹⁸ Ebd. S. 7/8.

geistlichen Spiele, fanden sie zuerst in der lateinischen Sprache statt, jedoch setzten sich auch auf diesem Gebiet die Landessprachen durch. In den folgenden Jahrhunderten setzten sich das Laienspiel und die Ritterdramen durch, die von Bauern, Handwerkern und Bürgern aufgeführt wurden. Sie stellten die Schauspiele dar, die manchmal tagelang aufgeführt wurde. Vom eigentlichen Volkstheater spricht man erst seit der Zeit, in der sich das Wandermarionettentheater verbreitet hat. Die Wandermarionetten zogen von Dorf zu Dorf. „Wenn lebensgroße Puppen auf einer Bühne agieren, die Opernpartien hinter der Bühne gesungen werden, wobei Flugmaschinen und Verwandlungsdekorationen wie in der großen Oper verwendet werden, dann ist die dem Menschen dieser Zeit konforme Illusion erreicht.“¹¹⁹

Das Wandermarionettentheater präsentierte dem Volk das große Theater der Opernbühne in Form von lebensgroßen Marionettenpuppen. Somit war der Mensch dieser Zeit vom Schein der Welt und der Illusion sowohl auf der Bühne als auch im Leben umgeben.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird das Barocktheater von dem Gedanken und der Umsetzung eines Nationaltheaters abgelöst. Das europäische Hoftheater mit seinen französischen Dramen und der italienischen Oper wird durch die jeweilige Landessprache am Hofe ersetzt. Infolge dessen wird die Landessprache zur Hofsprache.

III.3.1. Das Hans-Wurst-Theater

In den Jahren nach dem Dreißigjährigen Krieg waren Soldaten und Bauern in Deutschland als Figuren auf der Bühne wieder präsent. Das allgemeine Interesse an Dichtung und Theater nimmt ab. Es findet eine neue Orientierung statt. Als

¹¹⁹ Ebd. S. 8

Hauptperson tritt ab diesen Zeitpunkt Hans Wurst auf die Bühne. Diese Figur ist der englischen Komödie entlehnt. In der Zeit, in der die Stücke in englischer Sprache aufgeführt wurden, hatte der Narr die Aufgabe, zwischen der Bühne und dem Publikum für eine „störungsfreie und erfolgreiche Kommunikation“¹²⁰ zu sorgen. Während der Pausen und zwischen den Akten unterteilt er das Publikum auf eine angenehme und witzige Art und Weise. Diese Clownsfigur entwickelte sich auf den deutschen Bühnen vom Akteur des Komischen zum Hans Wurst und trat in den Vordergrund. „Er war die wichtigste Person geworden, ihm war in allen Stücken Freiheit in jeder Hinsicht gegeben, seinen Zoten und Plattitüden jubelte das Volk zu.“¹²¹ Die Clownsfigur verdrängte alle ernsthaft angelegten Figuren im Drama und somit wurde die Ordnung eines klassischen Stückes zerstört beziehungsweise aufgehoben und ein normaler Ablauf im Drama konnte nicht mehr stattfinden.

Die komische Figur zeichnete sich durch bestimmte Merkmale aus, wie freß- und sauf lustig, sie kennt keine Moral. Die komischen Figuren bestehen sofort auf Befriedigung ihres Lebens-, Liebes und/oder Leibesgenusses. Der Narr übernahm in vielen Stücken ohne Mitleid die Rolle des Henkers.

Ungeachtet dessen bemühten sich ernst zu nehmende Dichter weiterhin um künstlerische Dramen. Ihre Umsetzung fand in Form des Schultheaters statt. Die Bühnenstücke des Jesuiten – Schultheaters und die Zoten und Plattitüden des Volkstheaters beeinflussten sich wechselseitig. Die Possenszenen zwischen einem Narr und einem Koch führen zu nichts anderem, als zur Erheiterung des Volkes. Die Figur Hans Wurst wurde zur wichtigsten Figur des Wandertheaters. Das bedeutet, dass Missstände und Unzufriedenheit des Volkes auf diese Art und Weise aufgedeckt wurden, die Späße können durch ihre groteske und ironische Darstellungsweise als Kritik gewertet werden. Das Bildungstheater und die Komödie werden auf der Bühne durch Bauerntöchter verkörpert, die mit Studenten eine Liebesaffäre haben. In der Comoedia vom Studententheater (1658) von J. G. Schochs tritt ein Studentendiener Pickelhering auf. In diesem Stück ist ein Zwischenspiel eingeschoben, dass „sich gewissermaßen

¹²⁰ Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Basel 1993. S. 74.

¹²¹ Fritz Hammes: Das Zwischenspiel im deutschen Drama. Nendeln / Lichtenstein 1977. S. 170

rechtfertigen lässt. Auf den ersten Akt folgt „Unter-Handlung. Der Erste Aufzug.“¹²² In diesem Bauernstück tritt ein Pickelhering auf, der anders als gewohnt eher „flegelhaft als schelmisch, mehr zotig als witzig“¹²³ dargestellt wird. Also besteht die Aufgabe des Hans Wurst oder Pickelhering darin, jede Bemerkung zynisch zu parodieren. Diese Art von Theater richtet sich gegen das höfische Theater und somit gegen den Hofstaat und richtet außerdem Kritik an das Bildungstheater der Klöster und an katholische Schulen (Gymnasien). Das Wandertheater richtet somit seine Kritik nicht gegen reiche oder arme Bauern, sondern gegen den Adel und die Kirche. Die Studenten waren den zuchtlosen Soldaten gleichgestellt. Im Gegensatz dazu erarbeitete beispielsweise Andreas Gryphius das Gesangspiel „Das verliebte Gespenst“ und „Die geliebte Dornrose“ (1660), die dem bürgerlichen Schauspiel schon sehr ähnlich waren.

Mit dem Aufkommen des Pietismus am Ende des 17. Jahrhunderts kündigte sich eine Veränderung am Theater an. In den frühen Jahren des 18. Jahrhunderts begann die Reformation des Theaters durch die aufgeklärten Künstler und Gelehrten.

III.3.2. Die Wanderbühne von Gottsched

Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766) hielt einen Vortrag 1729 über das Schauspiel: „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen“. Die Definition über die Tragödie, die in Gottscheds Rede enthalten ist, stimmt im Wesentlichen mit den Ausführungen des Philosophen Christian Wolff, die er über die Schaubühne im Jahr 1721 gemacht hat, überein. Gottsched definiert die Tragödie wie folgt: „Die Tragödie ist [...] ein Bild der Unglücksfälle, die den Großen dieser Welt begegnen und von ihnen entweder heldenmütig und standhaft ertragen oder großmütig überwunden werden. Sie ist eine Schule der Geduld und Weisheit, eine

¹²² Ebd. S. 172

¹²³ Ebd. S. 172

Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster. Die Tragödie belustiget, indem sie erschreckt und betrübet. Sie lehret und warnet in fremden Exempeln; sie erbauet, indem sie vergnüget, und schicket ihre Zuschauer allezeit klüger, vorsichtiger und standhafter nach Hause.“¹²⁴ Die Idee vom Theater als Sittenschule wurde in den frühen Jahren des 18. Jahrhunderts sehr oft diskutiert.

III.3.3. Der Beginn des Nationaltheaters

Mit Goethes Stück „Götz von Berlichingen“ wurde 1774 die Welt des Rokoko von der Epoche Sturm und Drang endgültig abgelöst. Deutsche Singspiele und Opern beginnen sich gegenüber der italienischen Oper und den französischen Dramen von Racine und Corneille zu behaupten. Der öffentliche Prozess begann bereits im Jahr 1737 in der Leipziger Theaterbude der Friederike Caroline Weißenborn, verheiratete Neuber. Sie verbannt in einem von ihr verfassten Vorspiel den Harlekin aus dem ernsten Theaterstück. Im Jahr 1784 hielt Friedrich Schiller in Mannheim vor der Kurfürstlichen deutschen Gesellschaft seinen Vortrag „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“. Welche Entwicklung hat in dieser Zeit stattgefunden? Die Dichter, Gelehrten und die Künstler des 18. Jahrhunderts sahen das Theater als Ort und Instrument der Aufklärung an. Die Aufgabe des Theaters sollte darin bestehen, den Bürger und den Fürsten zu belehren. Das Ideal bestand darin, den Menschen zu einem besseren Menschen zu erziehen. Es wurde ein Reformprogramm ausgearbeitet. Darin kritisierte Gottsched die Harlekine, die „mit ihren zweideutigen Zoten alle Regeln der Sittsamkeit und Ehrbarkeit verletzten.“¹²⁵ Die wichtigsten Punkte des Reformprogramms, das Gottsched, Schlegel, Lessing u.a. ausarbeiteten, bezogen sich im Wesentlichen auf die inhaltliche Veränderung der Theaterstücke. Der Zuschauer sollte in seiner Betrachtungsweise sensibilisiert

¹²⁴ Ebd. S. 83.

¹²⁵ Ebd. S. 87.

werden, und diese Veränderung sollte auch in den Dienst der journalistischen Theaterkritik gestellt werden. Der letzte Punkt bezog sich auf die Finanzierung des Theaters. Hier wurde gefordert, dass das Theater „von der öffentlichen Hand subventioniert werden sollte[...].“¹²⁶ Die Diskussion um das Theater, die von der Witwe Velten ausging, führte dazu, dass die Intellektuellen des 18. Jahrhunderts die Forderung ausarbeiteten, das Theater zu reformieren. Sowohl Gottsched als auch G. E. Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie (1767/69) stellten die französischen Dichter wie Corneille und Racine in den Vordergrund, somit wurde Shakespeare auf der deutschen Bühne erst später wiederentdeckt. Die Fürsten nahmen die Idee vom Nationaltheater auf. Im Jahr 1776 wurde das erste Hof- und Nationaltheater in Wien gegründet. Weitere Eröffnungen fanden 1786 in Berlin und 1789 in München statt. Die Fürsten stimmten den Reformen zu, da sie die teuren italienischen Opern und die französischen Schauspieltruppen nicht mehr finanzieren konnten. Der finanzielle Notstand stellte die Fürsten vor die Wahl, auf das Theater vollkommen zu verzichten oder ein deutsches Theater aufzubauen, das finanzierbar war. Die Forderung nach einem vom Staat bezahlten Theater in einem festen Haus wurde schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts von „Johann Elias Schlegel (1719-1749), dem Onkel der berühmten Schlegels, [...] gestellt.“¹²⁷ Dieses Theater sollte nicht von einem Schauspiel-Prinzipal, sondern von einem ausgebildeten Literaten geleitet werden. Der Fabeldichter Christian Fürchtegott Gellert (1715 bis 1769) schlug 1751 vor, ein Theater nach dem Vorbild des antiken Griechenlands einzurichten, das von der öffentlichen Kasse finanziell getragen wird. Die Umsetzungen der Theaterreform waren erfolgreich. Die Hof- und Nationaltheater wurden zunehmend politisch instrumentalisiert. Diese Entwicklung werteten sowohl das Publikum als auch die Schauspieler positiv. Das Bürgertum war durch seine gesicherten ökonomischen Verhältnisse in der Lage, kulturelle Institutionen zu unterhalten, jedoch wurde es politisch von den Fürsten bevormundet. Das Theater präsentierte dem Publikum eine anspruchsvolle Unterhaltung.

¹²⁶ Ebd. S. 87

¹²⁷ Georg Hensel: Spielplan, Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 1975. S. 325.

III.3.4. Das Theater als Nachahmung der Natur

Durch die Kunsttheorie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts näherte sich das Theater an die Theorie von Aristoteles an. Die Aufführungen unterlagen somit wieder einer einheitlichen Struktur. Der Begriff der Natur rückte zunehmend in den Vordergrund. „In der Frühaufklärung wurde die Natur als eine apriorische Ordnung verstanden. Man ging davon aus, daß ihrer vernünftigen Einrichtung durch Gott als Organon ihrer Erkenntnis die Vernunft korrespondiert, mit der Gott den Menschen begabt hat.“¹²⁸ Bei dieser Definition wird vorausgesetzt, dass der Mensch in der Lage ist, zu reflektieren und zu lernen, ohne seine sinnlichen Erfahrungen zu denken. Das rationale Denken steht im Vordergrund.

Die Kunst ahmt die Natur und ihre Ordnung nach. Das Kunstwerk soll eine Abbildung der apriorischen Ordnung der Natur darstellen. Diese Forderung setzt voraus, dass der Mensch rational in der Lage ist, die Regeln und Gesetze der Natur zu erkennen und sie umzusetzen. Aus diesem Grund wird es aus der Sicht von Gottsched schwierig, Shakespeare aufzuführen, da die Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten bei Shakespeare in den Stücken gegeben sind. Die logische Schlussfolgerung war, dass in der Diskussion um den Naturbegriff herausgearbeitet wurde, dass genaue Beobachtungen und Klassifizierungen notwendig seien, um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten, und die Individualität eines Lebewesen zu bestimmen und darzustellen. Das bedeutete, dass die Idee, Kunst der Ordnung und den Regeln der Natur zu unterwerfen, um ein Abbild dieser Ordnung in einem Kunstwerk darzustellen, auf eine empirische Ordnung zurückzuführen ist, die die sinnlichen Erfahrungen mit einbezieht. Die Regeln der Kunst vereinten somit die Natur und die Vernunft.

Die von den Dichtern und Gelehrten aufgestellte Kunstästhetik hatte zur Folge, dass Literatur und Wissenschaft nicht mehr getrennt zu behandeln sind. Naturforscher wie Chemiker, Botaniker und Anthropologen standen nun vor der Aufgabe, „Zeichen zu suchen und zu verwenden, welche die beobachtete

¹²⁸ Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Basel 1993. S. 116.

Ordnung der Natur zu repräsentieren im Stande sind.“¹²⁹ Diese neue Methode der Beobachtung wurde auch auf die Naturwissenschaften und Kulturwissenschaften wie Ethnologie, Psychologie oder Sprachursprungsforschung beeinflussten das Theater und die Schauspielausbildung. An das moderne Theater als Nachahmung der Natur und als moralische Anstalt wurden demzufolge viele neue Aufgaben übertragen und Anforderungen gestellt.

Unter anderen mussten folgende Fragen geklärt werden:

- „1. Was für eine Art von Zeichen stellt die Schauspielkunst, insbesondere die Geste des Schauspielers dar? Welche Gegenstände der Natur vermag sie bevorzugt abzubilden?
2. Welche dieser Gegenstände soll sie auf welche Weise abbilden?
 - a) Sollen unter ihren möglichen Gegenständen nur diejenigen ausgewählt werden, die als „schöne Natur“ gelten?
 - b) Sollen nicht schöne Gegenstände von ihr verschönert werden?
 - c) Welche charakteristischen Merkmale, die sie nachahmen soll, sind auszuwählen?
3. Auf welche Weise bzw. mit welcher Methode sind die gestischen Zeichen der Schauspielkunst, die aufgrund der Beantwortung der vorhergehenden Fragen als zur Nachahmung in besonderer Weise geeignet erscheinen, am sichersten und genauesten hervorzubringen?“¹³⁰

Sowohl Goethe als auch Kleist haben sich mit diesen Fragen in ihren theoretischen und literarischen Werken auseinander gesetzt. Die Umsetzung erfolgte in den Werken, die in der vorliegenden Dissertation diskutiert werden. In den Gesprächen über das Theater in Goethes Romanen „Wilhelm Meisters

¹²⁹ Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Basel 1993. S. 119.

¹³⁰ Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Basel 1993. S. 120.

Lehrjahre“ und „Die Wahlverwandtschaften“ werden Literatur und Naturwissenschaft mit einander verbunden. Kleist, der sich in seinem Studium auch mit der Experimentalphysik auseinandergesetzt hat, leistet in diesem Sinne einen wesentlichen Beitrag, indem er die Ideen und Forderungen an Dramen und Theater aus der Bewegung des Nationaltheaters in seinen Werken umgesetzt hat.

III.3.5. Mimik und Physiognomie des Körpers im Schauspiel als Ausdruck der Seele

Kleist setzt sich in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ mit den Bewegungen des Körpers als Ausdruck der Seele auseinander. Aus diesem Grund werden unter diesem Abschnitt die Zeichentheorie von Diderot und Lessing kurz besprochen und die Arbeiten über Physiognomie und Mimik von Johann Jacob Engel und Georg Christoph Lichtenberg vorgestellt. Aus den Regeln für Schauspieler des modernen Theaters als Nachahmung der Natur und als moralische Anstalt wurde die Geste als natürliches Zeichen zur Nachahmung menschlichen Verhaltens auf der Bühne ausgewählt und explizit untersucht. Lessing übersetzte Auszüge aus den Schriften von Rémond de Sainte Albines (Le Comedien, Paris 1747), Francois Riccobonis (L' Art du Theatre, Paris 1750) und verschiedene Schriften von Denis Diderot, die dem deutschen Publikum um 1750 vorgestellt wurden.

Günther Heeg geht in seinem Buch „ Das Phantasma der natürlichen Gestalt“ speziell auf die Nachahmung der Natur „[...] durch die Abgrenzung des neuen Spiels von 'Unnatur' bzw. 'Künstlichkeit' der barocken und klassizistischen Schauspielkunst[...] ein.“¹³¹ Das künstliche Zeichen steht dem natürlichen Zeichen gegenüber. „Daß das 'Natürliche' auf Täuschung beruht, gilt nicht nur für das Theater, sondern ist das allgemein verbreitete Geheimwissen einer Zeit, die

131 Ebd. S. 125.

nicht müde wird, es als das Eigentliche und Ursprüngliche zu feiern. Dabei wird die Täuschung am eigenen Leib vollzogen.“¹³²

Ein darzustellender Charakter war mit bestimmten Gesten und Körperhaltungen verbunden und wurde in die einstudierte Rolle eingebunden. Der Schauspieler sollte auf der Bühne eine Vorbildfunktion übernehmen, die ihm zuvor der Dichter auf den Leib geschrieben hatte. Die Natürlichkeit, die auf der Bühne dargestellt wurde, war demzufolge ein „[...] Produkt gesellschaftlicher Normierung.“¹³³ Von dieser einstudierten Natürlichkeit haben sich Schiller in seinem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ und Goethe in seinem Aufsatz „Über Laokoon“ distanziert.

In der Auseinandersetzung um eine neue Darstellungskunst und Ausdrucksform im Schauspiel entfachte Denis Diderot eine Diskussion über Sprache, insbesondere über Mimik und Gestik gegenüber der Wortsprache, damit die neue Ausdruckform in der Epoche der Aufklärung eindeutig von der Darstellungsweise im Barocktheater unterschieden und abgegrenzt werden kann. Das Merkmal, das die Unterscheidung sichtbar machen sollte, war und ist die Geste, die als eine Art von Zeichen verstanden werden soll.

III.3.5.1. Denis Diderot

Lessing übersetzte Auszüge aus den Schriften von Rémond de Sainte Albines (Le Comedien, Paris 1747), Francois Riccobonis (L' Art du Theatre, Paris 1750) und verschiedene Schriften von Denis Diderot, die dem deutschen Publikum um 1750 vorgestellt wurden. Diese Übersetzung wird 1760 unter dem Titel „Das Theater des Herrn Diderot“ herausgegeben.

In der Auseinandersetzung um eine neue Darstellungskunst und Ausdrucksform im Schauspiel, entfachte Denis Diderot eine Diskussion über Sprache,

¹³² Ebd. S. 127.

¹³³ Ebd. S.128.

insbesondere über Mimik und Gestik gegenüber der Wortsprache, damit die neue Ausdrucksform in der Epoche der Aufklärung eindeutig von der Darstellungsweise im Barocktheater unterschieden und abgegrenzt werden kann. Das Merkmal, welches die Unterscheidung sichtbar machen sollte, war und ist die Geste, die als eine Art von Zeichen verstanden werden soll.

Für Diderot ist die Sprache der Gesten eine Natursprache. Diderot hat sich in seinem Aufsatz „Brief über die Taubstummen“ mit der Entwicklung der Sprache und der Sprachzeichen auseinandergesetzt. Eine Variante, die Entwicklung der Wortsprache richtig zu verstehen, wäre, die Gebärdensprache zu studieren. „Die Idee von einem Stummen kraft Vereinbarung führt in natürlicher Weise zur Untersuchung eines Menschen, der in ebenso viele verschiedene und getrennte Wesen zerlegt ist, wie er Sinne hat, und darüber hinaus zur Erforschung der Ideen, die allen Sinnen gemeinsam und jedem Sinn eigentümlich sind.“¹³⁴ Daraus schließt Diderot, dass man die Gebärden eines Darstellers nur dann richtig beurteilen kann, wenn man ihm zuhört, ohne ihm zuzuhören. Es existiert eine ‚Erhabenheit der Gebärde‘, die auf der Bühne genau den Effekt erzielen kann wie das Wort. Er nimmt an, dass in den Gebärden eines Taubstummengeborenen eine Ordnung herrschen muss, die ein Abbild der Ordnung ist, in der die Ordnung der Gebärden durch die Sprachzeichen ersetzt wird. Die Schwierigkeit, einem Taubstummen eine Idee zu vermitteln, lässt darauf schließen, „welche Zeichen zuerst und welche Zeichen zuletzt erfunden worden sind.“¹³⁵ Zeichen, die unbestimmte Abschnitte der Zeit festlegen, werden den neueren Zeichen zugeordnet. Man unterscheidet demzufolge Zeichen, die keine Zeitfolge angeben und Zeichen die unbestimmte Abschnitte der Zeit angeben können. Somit kann man sagen, dass in jeder Sprache mindestens drei Zustände unterschieden werden können: „[der] Zustand der Entstehung, [der] Zustand der Entwicklung und [der] Zustand der Vollendung.“¹³⁶ In dem Übergang vom Zustand der entwickelten Sprache in den Zustand der vollendeten Sprache ist eine Harmonie entstanden. Diese zu untersuchende Harmonie besteht sowohl in

¹³⁴ Denis Diderot: Ästhetische Schriften. Erster Band. Frankfurt am Main. 1968. S. 82.

¹³⁵ Ebd. S. 81.

¹³⁶ Ebd. S.82.

den einzelnen Wörtern als auch in den Sätzen. Aus diesem Zusammenspiel der o.g. Harmonien ist die poetische Hieroglyphe entstanden. Ein hervorragender Dichter zeichnet sich nach Diderot dadurch aus, diese Hieroglyphe so einsetzt, dass sie schwerverständlich und fast unübersetzbar ist. Diderot schließt seinen Brief mit dem Verweis, dass jede nachahmende Kunst ihre Hieroglyphe hat. Der Beweis wurde durch einen Vergleich der Hieroglyphen in der Musik, der Malerei und der Poesie gebracht. Diderot untersuchte die Gebärdensprache. Die sprachlichen Zeichen bieten sich an, sie als Geste in der Bühnensprache zur Unterstützung der Wortsprache einzusetzen oder die Geste allein sprechen zu lassen. Diese Idee wurde von Engel und Lichtenberg übernommen. Ob der Aufsatz von Diderot grundlegend für die Werke von Engel und Lichtenberg sind, wird im Laufe dieses Abschnitts geklärt.

Über Diderots Essay „Paradoxe sur le comédien“ schreibt Heeg folgendes: „Zur Debatte steht, ob und wie es Subjekten, die der Spontaneität ihrer Empfindungen unterworfen sind, gelingen kann, sich selbst zu bemeistern und sich ändern gegenüber als konstant und selbstidentisch darzustellen, um Platz und Rang in der Gesellschaft zu erhalten und behaupten. Die Schrift verbindet die Theorie des Theaterspielers mit der des Selbstdarstellers in der *comédie du monde*, die anthropologische Fragestellung mit der ästhetischen und die Orientierung an der Lebenspraxis mit dem Plädoyer für die Kunst.“¹³⁷

Der Widerspruch im Schauspieler bei der Ausübung einer kunstvollen Bewegung in der Aktion, der thematisiert wird, besteht in der natürlichen, emotionalen Bewegung gegenüber der einstudierten, kontrollierten Bewegung. Der Verstand steht der Emotion gegenüber. Nach Heeg ist das Ergebnis der Abhandlung in „[...] der Bewegung der Gegensätze im Dialog von 'Le Premier' (P) und 'Le Second' (S) [...]“¹³⁸ ablesbar. Der Widerspruch über den Schauspieler ist der Widerspruch. Er ist nur dargestellt und kann nicht aufgelöst werden.

¹³⁷ Ebd. S. 99.

¹³⁸ Ebd. S. 99.

In Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ wird dieses Paradox in einer Kritik von Herrn C. an zwei Schauspielern deutlich: „Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Appoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.“¹³⁹ Die Kritik gegen diese zwei Schauspieler übt Herr C. im Gespräch mit dem Ich-Erzähler in der Diskussion um den Vorteil der Marionette gegenüber den Tänzern. Die Marionette ist in diesem Fall im Vorteil, sie besitzt weder Verstand noch eine Emotion, sie wird nach dem Gesetz der Mechanik regiert.

In Diderots Aufsatz „Paradoxe sur le comédien“ wird der Schauspieler einem Höfling gleichgesetzt. Der Schauspieler und der Höfling werden darauffolgend mit einer Marionette verglichen. Der Schauspieler ist nach Diderot die Marionette des Dichters.

Heeg führt dazu aus: „Der Zustand der ursprünglichen Abhängigkeit lässt sich nur durch eine andere Abhängigkeit beheben. Die Isolierung der bedrängten Empfindungen hinterlässt eine Leerstelle, die von einer fremden Macht ausgefüllt wird, der sich das Isolierte anverwandelt.“¹⁴⁰ Die Schlussfolgerung wäre, dass der Schauspieler sich von seinen Abhängigkeiten befreien muss, um das Paradox in ihm aufzulösen. Dann wäre er nach Diderot ein perfekter Schauspieler. Doch selbst Diderot bewegt sich mit seiner Argumentation im Kreis und liefert dem Leser keine Lösung beziehungsweise Auflösung des Paradox¹⁴¹. Diderot zeigt, dass jede Idee, die realistisch auf der Bühne dargestellt werden soll, durch den Schauspieler körperlich und geistig begrenzt ist, und „[...] die

¹³⁹ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleists. München 1982. Band II. S. 342.

¹⁴⁰ Günther Heeg: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Frankfurt am Main und Basel 2000. S. 119.

¹⁴¹ „Die kreisende Bewegung aus Behauptung, Digression, Wiederholung und Variation kommt nicht mit einem Resultat nieder, sondern tauscht eines gegen das andere aus. Im 'Paradox' ist eine Zirkulationsbewegung der Begriffe am Werk.“ (Günther Heeg: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Frankfurt am Main und Basel 2000. S. 119.)

'natürliche Gestalt' des Schauspielers ist eine fremdbestimmte Marionette [...].“¹⁴²

Die Bezeichnung „fremdbestimmte Marionette“ für die natürliche Gestalt des Schauspielers wäre nach Goethe das Dämonische. Der Schauspieler fühlt sich durch etwas Unsichtbares geleitet und er folgt ihm. In Bezug zu Kleists Aufsatz kann man sagen, dass Kleist dieses Paradox nicht akzeptiert. Er fordert vom Schauspieler und vom Tänzer, die Grenzen aufzuheben und immer nach dem Höchsten zu streben. Ein Beispiel dafür ist die Figur Prinz Friedrich von Homburg. Nachdem der Prinz an seiner Aufgabe gescheitert ist, wird diese Figur nicht zum Tode verurteilt, sondern wird von Kleist wieder an den Anfang des Schauspiels gesetzt.

III.3.5.2. Gotthold Ephraim Lessing

Lessing geht in seinem Aufsatz „Laokoon“ (1766) auf die Zeichen innerhalb eines Kunstwerkes ein. Einerseits wird vorausgesetzt, dass die Künstler die Dichter nachgeahmt haben. Das Vorbild der Künstler war das poetische Werk des Dichters, dessen Gedanken mittels der eigenen Vorstellungskraft von einem Kunstwerk in das andere übernommen wurden. Andererseits wird vorausgesetzt, dass der Dichter den Künstler nachgeahmt hat. Diese Variante scheint Lessing unwahrscheinlich, da es aus der Zeit sein müsse, „[...] da die Kunst in ihrer Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.“¹⁴³ Grundsätzlich geht es um die Umsetzung der poetischen Schilderung in ein Gemälde und umgekehrt. Lessing unterscheidet die natürlichen, aufeinanderfolgenden, symbolischen und willkürlichen Zeichen. Unter Abschnitt VI. setzt er das natürliche Zeichen in Relation zu Raum und Zeit, aber das Zeichen als Symbol wird nicht definiert. Anhand eines Beispiels wird deutlich, welche Bedeutung die Zeichen haben.

¹⁴² Ebd. S. 119.

¹⁴³ Karl Balser und Heinz Stolpe: Lessings Werke in Fünf Bänden. Berlin und Weimar 1964. Bd. 3. S 252.

Das Kunstwerk und nicht die Abbildung ist der Gegenstand einer Nachahmung. „Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.“¹⁴⁴ In Abschnitt XII definiert Lessing den Nebel, speziell die Wolke, in einem Gemälde als ein symbolisches Zeichen. Grundsätzlich geht Lessing in der Gegenüberstellung von Dichtung und Malerei von der Dichtung aus. Dabei verweist Lessing auf den Unterschied bei Homer, der Wesen und Handlungen in eine doppelte Gattung sichtbarer und unsichtbarer einteilt und bearbeitet. In der Malerei kann dieser Unterschied nicht dargestellt werden, es ist alles sichtbar, aus diesem Grund hat sie sich als Mittel des ‚Unsichtbarmachens‘ eine dünne Wolke zu Eigen gemacht. Diese Wolke ist scheinbar aus den Werken von Homer selbst entlehnt. Sie ist eine Hieroglyphe und als ein einfaches symbolisches Zeichen zu betrachten. Die Maler haben den Homerischen Nebel nicht nur in den Fällen benutzt, in denen Homer ihn gesetzt hat, sondern sie haben ihn allgemein für das Verschwinden oder Unsichtbarwerden von Handlungen oder Personen in Gemälden verwendet.

Am Beispiel von Minerva und Achilles, dem nur Minerva allein sichtbar war, wird erklärt, dass sich Caylos nicht anders zu behelfen wusste, als Minerva von der Seite abseits von der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke zu verhüllen. Das Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand der Götter. Die Wolke ist in diesem Fall ein willkürliches und kein natürliches Zeichen. „Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es ebenso wohl, um das Sichtbare unsichtbar als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ebd. S. 211.

¹⁴⁵ Ebd. S. 237/238.

Insgesamt werden das natürliche, das willkürliche und symbolische und das aufeinanderfolgende Zeichen in einem Kunstwerk benannt. Inhaltlich wird das Einsetzen des Homerischen Nebels besprochen, d.h., die Maler machen sich den Homerischen Nebel zu Eigen, um das Verschwinden oder das ‚Unsichtbarmachen‘ einer Figur oder einer Handlung im Gemälde darzustellen. In diesem Fall kann man sagen, das natürliche Zeichen ist die Wolke, die in dem oben genannten Gemälde willkürlich gesetzt wird, und somit soll die Wolke als willkürliches Zeichen verstanden werden. In Abschnitt XV bespricht Lessing die fortschreitende Handlung und die stehende Handlung. Die fortschreitende Handlung ereignet sich in der Folge der Zeit. Die stehende Handlung ist durch verschiedene Teile, die sich im Raum nebeneinander entwickeln, festgelegt. Das Zeichen und das Mittel der Nachahmung in der Malerei in Relation zur Handlung sind von der Zeit abhängig, um eine fortschreitende Handlung darzustellen. Die Poesie bedient sich im Gegensatz zur Malerei der Mittel oder Zeichen der Figuren und Farben im Raum. Diese Zeichen müssen in einem Verhältnis zu dem Bezeichneten stehen. Ist diese Voraussetzung erfüllt, können die nebeneinander geordneten Zeichen Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren. Aufeinander folgende Zeichen können nur Gegenstände ausdrücken, „die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen.“¹⁴⁶ Die aufeinanderfolgenden Zeichen charakterisieren fortschreitende Handlung. Die nebeneinander stehenden Zeichen bezeichnen stehende Handlungen. Die willkürlichen Zeichen in der Poesie sind nicht nur einfache aufeinander folgende Zeichen, sondern sind auch in der Lage, Körper so auszudrücken, wie sie im Raum existieren.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Lessing die Zeichen der Malerei den Zeichen der Poesie gegenüberstellt. Wie diese Zeichen in der Theaterkunst umgesetzt werden können, wird teilweise von Kleist in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ diskutiert. Lessing bedient sich bei seinen Ausführungen über die Zeichen des Zeichenmodells der Stoiker.

¹⁴⁶ Karl Balser und Heinz Stolpe: Lessings Werke in Fünf Bänden. Berlin und Weimar 1964. Bd. 3. S. 244.

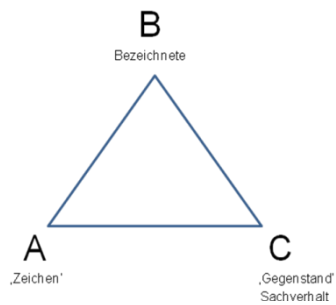


Abb. 1: Zeichenmodell der Stoiker

In diesem Modell stehen das Zeichen, das Bezeichnete und der Gegenstand im Verhältnis. Das Bezeichnende ist das eigentliche Zeichen, das Bezeichnete ist das, was vom Zeichen ausgesagt wird und das Objekt (Gegenstand) bezieht sich auf das Zeichen und das Zeichen bezieht sich auf eine physische Entität oder auf einen Sachverhalt. Das Zeichen steht also in einer Wechselbeziehung zum Bezeichneten und zum Objekt.

III.3.5.3. Georg Christoph Lichtenberg

Lichtenberg hat innerhalb seiner Streitschrift „Über Physiognomik“, die 1778 veröffentlicht wurde, eine Abhandlung über die menschliche Physiognomie verfasst. Diese Schrift entstand im Rahmen des Physiognomie-Streites. Lichtenberg antwortete in diesem Zusammenhang auf Johann Kasper Lavaters „Physiognomische Fragmente“, die zwischen 1775-1778 in vier Bänden erschienen sind. Lavater ging davon aus, dass man aus Stirn, Nase, Augen, Ohren, Kinn, Mund und aus der Bildung der Hand auf den ganzen Menschen schließen könnte. „Denn der unterstellten Identität von Aussehen und Charakter gesellt sich der andere Satz bei, daß der menschliche Körper ein Ganzes sei und daher „jedes Glied am Menschen den Charakter des ganzen Körpers“ verrate, mithin aus jedem seiner Glieder und selbst dem winzigsten Stück Umriß „auf den

ganzen Körper“ und damit „auf den ganzen Charakter“ geschlossen werden darf.“¹⁴⁷

Jedem Gesicht wird durch Assoziation ein Charakter zugeordnet, so ist beispielsweise ein rundes Gesicht ein Mönchsgesicht. Lichtenberg fasste seine Ausarbeitungen in neun ‚Hauptsätzen‘ zusammen und kommt zu dem Schluss, dass es ‚nützlicher‘ wäre, den menschlichen Charakter aus ‚bekannten Handlungen‘ herzuleiten. Der erste Punkt der Zusammenfassung bezieht sich darauf, dass man von einer Geste nicht die Absicht einer Handlung erkennen oder den Sinn eines Gedankens in Bezug zur objektiven Lesbarkeit erfassen kann, da [...] wir die Absichten unseres Körpers nur zum Theil kennen.“¹⁴⁸ Man darf nicht von der äußeren Kopfform auf das Wesen eines Menschen schließen. „Jeder Bewegung der Seele correspondirt, in verschiedenen Graden von Sichtbarkeit, Bewegung der Gesichtsmuskeln, daher sind wir geneigt, auch ruhenden Gesichtern, die jenen bewegten ähnlich sind, die Bedeutung der letzteren beizulegen, und dehnen daher die Regel zu weit aus.“¹⁴⁹ Demzufolge ist der seelische Zustand eines Menschen nicht immer auf dem Gesicht oder am Körper abzulesen. Der Ausdruck im Gesicht spiegelt nicht immer die Seele des Menschen wider.

Von der Physiognomie des Gesichtes aus auf den Charakter eines Menschen zu schließen, ist demzufolge nicht nur unwissenschaftlich, sondern trifft nur in den seltensten Fällen zu. Für das Theater ist es ausreichend zu sagen, ein rundes Gesicht wird dem Mönch und ein verbissenes Gesicht einem unzufriedenen, neidvollen Menschen zugeordnet. Will man das Verhalten der Menschen auch auf dem Theater wissenschaftlich darstellen, um soziale Verhältnisse zu diskutieren, reichen diese Vorurteile nicht aus. Der Maler und der Dichter stellen die Tugendhaften schön und die Lasterhaften hässlich dar, um beim Betrachter oder Leser Liebe oder Hass mit doppelter Wirkung hervorrufen zu wollen. Diese Darstellungsweisen sind von keiner Institution festgelegt worden. Die Aussage,

¹⁴⁷ Karl Riha: Georg Christoph Lichtenberg. Schriften zum Physiognomik-Streit. Steinbach/Gießen 1970. S. 8.

¹⁴⁸ Ebd. S. 62.

¹⁴⁹ Ebd. S. 63.

dass sich eine schöne Seele in einem schönen Körper befindet ist nach Lichtenberg ein Vorurteil und rein subjektiv zu betrachten.

III.3.5.4. Johann Jakob Engel

Engel hat sich mit der Mimik des Menschen auseinandergesetzt. Er kam zu dem Ergebnis, dass die Geste die wahre Empfindung und den seelischen Zustand einer Rollenfigur ausdrücken muss. Sie stellt den individuellen Charakter und die Standeszugehörigkeit der Rollenfigur dar. Das bedeutet, dass die einstudierte und natürliche Geste allgemein einem Codesystem unterliegt. Engel erarbeitete eine Ordnung der Gesten, indem er die Zustände der menschlichen Seele klassifiziert hat. Der Zustand der Seele wird in zwei Klassen eingeteilt, erstens in ‚Zustände der menschlichen Seele in Ruhe‘ und zweitens ‚Zustände der menschlichen Seele in Tätigkeit gesetzt‘. In dieser Klassifikation sind grundsätzlich alle Empfindungen enthalten. Ableitende Empfindungen müssten mit den grundlegenden Empfindungen vermischt werden. Diese Empfindungen werden einer Geste zugeordnet.

Die Gesten, die Johann Jacob Engel regelhaft für die Bühne zusammengestellt hat, sind natürliche Zeichen, also kein spontaner Ausdruck einer Empfindung und auch kein willkürliches, konventionelles Zeichen. Sie sind das Ergebnis von Beobachtungen bestimmter Menschengruppen, die in der Öffentlichkeit gesammelt worden sind und somit repräsentativ. Da man auf der Theaterbühne die Gesten willkürlich setzen kann und sie nicht von jener Menschengruppe als ein bestimmtes Zeichen erkannt werden oder es zu Missverständnissen zwischen den unterschiedlichen Ständen kommen kann, wurden allgemeine Regeln in Bezug zu den Gesten als Zeichen der menschlichen Seele für das Theater erstellt. „Als allgemeine Regel für die sukzessive Kombination gilt dabei diejenige von der ‚Continuität des Spiels‘. Das heißt, es müssen ununterbrochen Zeichen hervorgebracht werden, da es im ‚Gebärdenspiel‘, anders als in der Rede, keinerlei Stillstände gibt: ‚jeder Anblick in jedem Moment ist bedeutend,

sei es durch wirklichen Ausdruck eines bestimmten Affectes, oder selbst durch Ruhe, durch Gleichgültigkeit, durch Zerstreuung’.¹⁵⁰

Bei der Aneinanderreihung gestischer Zeichen entsteht keine Pause, darum ist es wichtig, die Übergänge im Verlauf einer Kombination ordentlich zu gestalten. Grundsätzlich werden drei Möglichkeiten unterschieden: „1. die Verbindung mehrerer ruhiger Tätigkeiten; 2. der Übergang aus der Ruhe in den Affekt und aus dem Affekt zurück in die Ruhe, und 3. die Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen.“¹⁵¹ Die natürliche Ordnung darf bei den Regeln für die Kombination der gestischen Zeichen nicht durcheinander gebracht werden. Diesen Regeln liegen Gesetzmäßigkeiten psychischer Abläufe zugrunde. Aus diesem Grund darf auch nur die gestische Zeichenkombination dargestellt werden, die einen natürlichen Ablauf eines menschlichen seelischen Zustandes abbildet. Die Ordnung des fortlaufenden Zeichens darf nicht zerstört werden. Demzufolge unterliegen die gestischen Zeichen, die Kombinationen und deren Abläufe, die den Zustand der menschlichen Seele widerspiegeln, einer natürlichen Ordnung. Die Kombinationen der gestischen Zeichen auf dem Theater müssen als vollkommene Abbildung der natürlichen Zeichen als Ausdruck der menschlichen Seele festgelegt sein.

Nach dem semiotischen Dreieck von Aristoteles wird über einen Begriff oder eine Vorstellung ein Zeichen, ein Ding vermittelt, das bezeichnet wird. Demzufolge steht ein Zeichen für Dinge, die von Bewusstseinsinhalten abgebildet worden sind. „Ein Zeichen ist danach eine notwendige oder aber allgemein anerkannte Prämisse eines Beweises [...], denn wofür gilt, daß und das ebenfalls vorhanden ist, [...] das ein Zeichen dafür, daß jenes, [...] vorhanden ist“. Damit ist logisches Schließen die Grundlage der Interpretation von Zeichen.“¹⁵² Da jeder Mensch einen eigenen Vorrat an Zeichen besitzt, kann ein Werk millionenfach

¹⁵⁰ E. Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen 1993. S. 130.

¹⁵¹ Ebd. S. 130.

¹⁵² Nöth, Wilfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 1985. S. 6.

unterschiedlich bewertet und interpretiert werden, wenn kein gemeinsames Grundwissen vorhanden ist.

III.3.5.5. Fazit

Den Theorien von Engel, Lessing und Lichtenberg liegt jeweils ein Zeichenmodell zu Grunde. Demzufolge sind die Theorien logisch aufgebaut und folgen einer Gesetzmäßigkeit, so wie die Natur systematisch den Naturgesetzen unterliegt. Somit werden die Künstler und Dichter dem Anspruch an das Theater als Nachahmung gerecht. Um ein Werk zu verstehen und zu diskutieren, muss vorausgesetzt sein, dass sowohl die Künstler als auch die Zuschauer oder Betrachter die Gesetzmäßigkeit des Werkes erkennen und verstehen.

III.3.6. Zusammenfassung

Es existieren in der Entwicklung des deutschen Theaters zwei Hauptströmungen, das Unterhaltungstheater und das dichterisch anspruchsvolle und lehrende Theater. Beide Theaterformen haben sich im Laufe der Jahrhunderte gegenseitig bedingt. Es bestand immer wieder der Anspruch, ein gereiftes intellektuelles Theater in Deutschland zu errichten. Im nächsten Abschnitt erfolgt die Umsetzung der Theorien und der geschichtlichen Entwicklung des Theaters in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“.

IV. Das Motiv der Marionette in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“

Zunächst werden die Gespräche über das Theater in Goethes Roman untersucht und danach wird das Motiv der Marionette in Goethes Roman und Kleists Aufsatz analysiert. Innerhalb der Gespräche über das Theater wird in Abschnitt IV.3.3. ein Modell vorgestellt, das den Roman zunächst in eine Theaterwelt und eine Handelswelt, die der bürgerlichen Welt entspricht, einteilt. Darauf folgen die Darstellung und Bedeutung des Marionettentheaters in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Das Ziel ist, die Darstellung des Marionettentheaters im Roman von Goethe und das theoretische Modell aus dem Aufsatz von Kleist „Über das Marionettentheater“ gegenüberzustellen und zu vergleichen.

IV.1. Die theatralische Sendung in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

In der Entstehungsgeschichte des Wilhelm-Meister-Romans stellt das sechste Buch, „Bekenntnisse einer schönen Seele“, eine Verbindung (die Achse) zu den Lehrjahren dar. Die „Theatralische Sendung“ mit sechs Büchern endet mit der Unterzeichnung des Theatervertrages und ist als ein Fragment anzusehen. In diesem Abschnitt wird bis zum 6. Buch Wilhelms Position als Dichter und Schauspieler in den „Lehrjahren“ untersucht. Es wird nicht der Gedanke verfolgt, den Roman „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ dem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ gegenüberzustellen, sondern es wird die „Theatralische Sendung“ als Vorarbeit zu den „Lehrjahren“ vorausgesetzt. Ausgehend von der „Theatralischen Sendung“ hat Goethe bei der Wiederaufnahme dieses Werkes von der Erzählung „Bekenntnis einer schönen Seele“ vor und zurück gearbeitet. „Wie er am 18.3.1795 an Schiller schreibt, ist er durch das sechste Buch „ganz unvermutet in [seiner] Arbeit sehr gefördert, indem es vor- und rückwärts weist und, indem es begrenzt, zugleich leitet und führt.“¹⁵³

¹⁵³ Erhard Bahr: Erläuterungen und Dokumente, Johann Wolfgang Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Stuttgart

Die Reise in die Theaterwelt beginnt mit dem Marionettenspiel von Wilhelms Mutter in Buch 1, Kapitel 2. Dort begegnet er verschiedenen Theaterformen, wie dem Wandertheater, dem Stadttheater und dem königlichen Hoftheater. Wie in „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung“ führt die Hauptfigur Wilhelm den Leser auch in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ durch den Roman. Der Lebensweg des jungen Wilhelm wird Schritt für Schritt dargestellt. Er gerät von einem ins nächste Abenteuer. An verschiedenen Situationen wird der Charakter des Protagonisten veranschaulicht. Ausgehend von dem Marionettenspiel in Wilhelms Kindheit, das in der theatralischen Sendung von der Großmutter und in den Lehrjahren von der Mutter vorgeführt wird, stellt Goethe die Entwicklung eines begabten und theaterbegeisterten Menschen vor. Willi Flemming geht etwas weiter, indem er sagt: „Nicht von außen her werden allerhand pikante Abenteuer in der Welt der Komödianten vorgeführt, wie etwa in Scarrons *Roman comique* und an Situationen veranschaulicht. Vielmehr wird Schritt für Schritt der Lebensweg eines jungen Genies verfolgt, dessen Begabung eine wirkliche Berufung ist. [...] Es ist das Leitbild vom „werdenden vollkommensten Schauspieler und Schöpfer eines großen National-Theater“.“¹⁵⁴ Der Wunsch und der Drang, diesen Weg zu gehen, wird durch seine Liebe zu Mariane, die Schauspielerin ist, verstärkt. Der bedeutende Unterschied zwischen dem Anfang in „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ und in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist, dass das Marionettenspiel der Großmutter, welches den Anfang in der theatralischen Sendung bildet, in den Lehrjahren als Retrospektive eingearbeitet worden ist und von Wilhelms Mutter ausgeführt wird. Seine Mutter lebt nicht von der Familie getrennt, er kommt in den „Lehrjahren“ aus einem sehr behüteten und ordentlichen Elternhaus. Indem Goethe die Lehrjahre mit den Worten: „Das Schauspiel dauerte sehr lange.“¹⁵⁵ beginnt, wird deutlich, dass die theatralische Sendung entweder als Lektüre vorausgesetzt wird, oder dass dieser Roman nur bis zu einem bestimmten Zeitpunkt in die Lehrjahre eingearbeitet worden ist. Des Weiteren verweist das Wort „Schauspiel“ am Anfang des Romans auf die Welt

2000. S. 135.

¹⁵⁴ Willi Fleming: Goethe und das Theater seiner Zeit. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968. S. 71

¹⁵⁵ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 9.

des Theaters im modernen Roman des 18. Jahrhunderts. Das Theater lebt in dieser Zeit vom Schein und der Illusion: „[...] von der Herstellung der Illusion in einem Raum der Wirklichkeit.“¹⁵⁶ Der Roman im 18. Jahrhundert wird durch den Wechsel zwischen Realität und Imagination bestimmt. Dieser Wechsel zwischen Traum, Imagination und Realität bestimmt Wilhelms Charakter im Roman. Wilhelms Vorstellung vom Theater und die Realität stimmen nicht überein und darin besteht der Konflikt. Die Vorstellung von Theater und der realen Theaterwelt stehen sich gegenüber und bilden den Kontrast im Roman. Wilhelm bewegt sich zwischen Realität und Traumwelt. Das bedeutet, dass Goethe nicht nur die Theaterwelt und die reale Welt polarisiert, sondern die Vorstellung von der Theaterwelt und die Vorstellung vom Leben in der imaginären Welt gleichstellt. Das Problem liegt somit weder in der realen Welt noch in der Theaterwelt, sondern es wird an den materiellen Verhältnissen sichtbar gemacht. Mariane wird im Roman als junge Schauspielerin eingeführt, die sehr reizvoll ist und in ihrer Rolle als junger Offizier im Leben ganz aufgeht. Der Erzähler beschreibt sie als schöne Gebieterin. Die „Mannweiblichkeit“ die Mariane verkörpert ist das Ideal der Vollkommenheit, die in der philosophischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts die Geschlechterunterschiede transzendierten. Dieses Ideal wird im III. Buch thematisiert. Mariane ist die Frauenfigur, die Wilhelms Verhalten und sein ganzes Leben bis zum Ende des Romans beeinflusst. Sie ist neben Wilhelm die zentrale Figur im Roman. Der Erzähler stellt eine alte Haushälterin mit dem Namen Barbara vor, die eine junge Schauspielerin umsorgt und behütet. Der Konflikt besteht darin, dass Mariane zwei Liebhaber hat, Norberg, der ihr in seiner Abwesenheit ein Paket mit Geschenken zukommen lässt, und Wilhelm, der in seiner Abwesenheit die Stelle als junger Liebhaber ausfüllt. Für Mariane steht fest, dass sie Wilhelm nur für die Zeit in Norbergs Abwesenheit als Liebhaber behalten möchte. Diese scheinbar belanglose Situation bestimmt Wilhelms Lebensweg bis zum Ende des Buches, da die Auflösung in den Lehrjahren erst im VII. Buch erfolgt.

¹⁵⁶ Ebd. S. 6.

Die Figur Mariane wird im Roman durchgehend in Gestalt von Philine, Mignon, die Gräfin, Aurelie, Lydie, Therese und die schöne Seele bis zu Natalie vorgestellt. Sie erscheint Wilhelm immer wieder. Das Prinzip der Reihenbildung als Figurenkonstellation des Romans geht auf Novalis zurück. Die Auflösung des Problems oder Rätsels erfolgt durch Natalie, die Braut von Wilhelm. Natalie ist die schöne Seele. Das heißt, dass eine Entwicklung von der kindlichen Vorstellung und der Nachahmung des Marionettenspiels bis zum königlichen Hoftheater stattfindet, aber dass der Konflikt zwischen realer Theaterarbeit und Theaterwelt und der Vorstellung von Wilhelm immer vorhanden ist. Dieser Konflikt wird in den Lehrjahren erst im 7. Buch, 8. Kapitel gelöst, in dem er bemerkt, dass er ohne Hilfsmittel (Geld) nicht nachhaltig wirken kann.

Michael Neumann geht in seiner wissenschaftlichen Arbeit „Roman und Ritus – Wilhelm Meisters Lehrjahre“¹⁵⁷ der Frage nach, warum Wilhelms Bildungsweg durch die Theaterwelt führt. Dieser Weg ist für Neumann eine Provokation. Die Einteilung des Romans in eine Bürgerwelt und eine Theaterwelt symbolisiert für Neumann die Ordnung und die Unordnung in der Gesellschaft, wobei die Bürgerwelt für die Ordnung und die Theaterwelt für die Unordnung steht. „Sein Bildungsweg führt Wilhelm also durch eine Welt, die den Ordnungen und Gewohnheiten seiner Herkunftswelt fremd gegenübersteht.“¹⁵⁸ Das eigentliche Thema in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist für Neumann der Übergang von der Kindheit und früher Jugend zur Erwachsenenwelt. „Der Übergang vom Ausgangspunkt zum Ziel geschieht als ein Umweg durch jene vagabundierende Theaterwelt, die der gewohnten gesellschaftlichen Ordnung als Antithese entgegensteht. Die bürgerliche Ordnung und die Unordnung des Theaters bilden dabei einen so unversöhnlichen Gegensatz, dass der Wechsel zwischen ihnen zu einem zweiten, inneren Rahmen ausgebaut ist: das zweite Buch führt die Angliederung an die Theaterwelt, das siebte Buch die Lösung aus der Theaterwelt vor.“¹⁵⁹ Wilhelms Aufnahme in die Turmgesellschaft interpretiert

¹⁵⁷ Michael Neumann: Roman und Ritus, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Frankfurt am Main 1992.

¹⁵⁸ Ebd. S. 25

¹⁵⁹ Ebd. S. 37.

Neumann als Ritual. Die Konzentration liegt bei dieser Interpretation bei dem Aufnahmeverfahren der Turmgesellschaft. „Die Aufnahme in die Turmgesellschaft „zitiert freimaurerische Vorbilder und verweist damit auf ein zeitgenössisch weitverbreitetes Aufnahme-Ritual. [...] Die Aufnahme eines Lehrlings geschieht, so Schuster, in drei dreiteiligen Etappen: ‚Suchen, Zulassen, Vorbereitung – Eintritt, Wanderung, Verpflichtung – Lichterteilung, Unterweisung, Begrüssung.“¹⁶⁰ Wilhelms Weg ist nach diesen Aussagen von Anfang an vorgegeben. Die Erfahrungen, die er auf seinem Weg gesammelt hat, macht aus ihm einen besseren Menschen als es beispielsweise Werner ist. Gleichzeitig sieht Neumann in dieser Initiation eine Analogie zur Metamorphose. Demnach ist das: „[...] Zusammenwirken der Polarität und Steigerung, wie alle natürliche Geschicklichkeit, das Grundgesetz der Bildung: die Metamorphose. [...] Die Polarität erzeugt den Wechsel zwischen Kontraktion und Expansion. [...] Die Steigerung erhebt diese Schritte zu Stufen: die von den Wurzeln aus der dunklen Feuchte der Erde gezogenen Säfte verfeinert sich unter der Einwirkung von Sonnenlicht und umgebener Luft beim Aufsteigen in der Pflanze zu höherer Reinheit; die Gestalt differenziert sich von Stufe zu Stufe zu höherer Komplexität und Schönheit.“¹⁶¹

Neumann sieht eine Analogie zwischen Goethes Aufsatz „Die Metamorphose der Pflanzen“¹⁶² und der allgemeinen Bildung der Menschen, die in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ das zentrale Thema bildet. Dann folgt ein Übergang von der Metamorphose der Pflanzen zur Metamorphose der Raupe: Die Metamorphose der Raupe zum Schmetterling steht hier in bedeutungsvoller Nachbarschaft zu der Bildung des Menschen. Während Goethe sich bei der Untersuchung der Säugetiere vor allem auf die metaphorischen Zusammenhänge zwischen verwandten Arten konzentriert, liegt in der Steigerungsfolge von Ei, Raupe, Puppe und Schmetterling auch die an der Metamorphose der Pflanze so eindrücklich vorgeführte ontogenetische Stufung

¹⁶⁰ Ebd. S.77/79.

¹⁶¹ Ebd. S. 113.

¹⁶² Ebd. S. 64.

offen zu Tage.“¹⁶³ Indem Neumann sich nur auf die Bildung des Menschen konzentriert und das Theater als Kunstform und „Erziehungsanstalt“ völlig ignoriert und als Provokation deklariert, übersieht er, dass Wilhelm sein Kunstideal in der Theaterwelt gefunden hat und in der bürgerlichen Welt wiederfindet.

Wenn Michael Neumann schreibt, dass: „Ähnlich unvermerkt und schrittweise, wie er im zweiten Buch in die Theaterwelt hineingeraten ist, widerfährt ihm dann auch im siebten Buch der Übergang, der ihn in die bürgerliche Gesellschaft zurückbringt. Zu Beginn dieses Buches reist Wilhelm noch im Bewusstsein ab, nur kurz den ihm unbekannten Lothario aufzusuchen, um das Vermächtnis Aurelies zu vollstrecken. Die Distanz zum Theater-Alltag öffnet dann aber seiner Enttäuschung die Schleusen: er hat am Theater alles andere gefunden als das erhoffte Kunst-Ideal. Nicht nur die künstlerische Ignoranz der Schauspieler stößt ihn jetzt ab, mit Schrecken muß er erkennen, unter welch abwegigen Voraussetzungen er selbst diesen Weg gewählt hat“¹⁶⁴. Diese Aussage steht der Textanalyse der vorliegenden Dissertation gegenüber, denn Wilhelm findet in sein Kunst-Ideal in der Theaterwelt in Form von Mariane, Philine und der Gräfin. In der bürgerlichen Welt treffen das Kunst-Ideal und der dazu notwendige Bildungsstand in Form von Natalie zusammen. In der vorliegenden Dissertation wird Goethes Roman in eine bürgerliche Welt und eine Theaterwelt eingeteilt.

IV.2. Die Gespräche über das Theater in Goethes Roman

Die Gespräche über das Theater finden im Roman vom I. bis zum V. Buch statt. Der Roman „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ wird als fragmentarische Vorarbeit zu „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ angesehen, die Goethe mit wesentlichen Änderungen bis zum V. Buch, 3. Kapitel in die ersten vier Bücher von „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ integriert hat. Das Ziel der Untersuchung ist es

¹⁶³ Ebd. S. 115

¹⁶⁴ Ebd. S. 30

herauszuarbeiten, warum Wilhelm die bürgerliche Welt verlässt und was er in der Theaterwelt sucht und findet. Die Gespräche im Roman werden unter den Gesichtspunkten der theatralischen Sendung in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und der Darstellung des Marionettentheaters untersucht. Die theatralische Sendung wird diskutiert, um die Bedeutung der Darstellung des Marionettentheaters in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ zu bestimmen.

IV.2.1. Die Gespräche über das Marionettentheater

Die Entwicklung des Marionettentheaters ist eng mit der Entwicklung des Grotesk-Komischen verbunden. In Deutschland wurde von Beginn an das Marionettentheater allgemein Puppenspiel oder Kasperltheater genannt. Für das Wort Marionette verwendete man im 10. bis 12. Jahrhundert Tocha oder Docha. Im 13. Jahrhundert erhielt das Puppenspiel Namen wie Tokken- oder Dokkespil, sie entstanden in Verbindung mit den Rittergeschichten. Als Quelle der Geschichten, die aufgeführt wurden, dienten die deutschen Volksbücher. Hans Wurst war selbstverständlich eine feststehende Figur im Puppenspiel. Mit der Entwicklung der geistlichen Spiele, der grotesken Komödien, der Possen, Burlesken und Zoten entwickelte sich das Puppentheater ebenso weiter. Während des 30jährigen Krieges blieben die szenischen Darstellungen durch die Puppenspiele erhalten. Das Puppentheater diente in jener Zeit dazu, den Ernst des Lebens durch die derben Späße des Kaspers zu vergessen. Als der 30jährige Krieg beendet war, gab es eine Vielzahl von umherziehenden Marionettenspielern, die aus Italien, Spanien, Frankreich, England und Holland kamen und in den deutschen Städten und an deutschen Höfen Schauspiele aufführten. Die italienischen Puppenspieler kamen bereits im Jahr 1657 nach Frankfurt am Main. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden Marionettenopern aufgeführt, die dem französischen Vorbild, der Opéra des bamboches, nachgeahmt wurden. Die Nachspiele wurden von Schauspielern dargestellt, die mit grotesken Grimassen die Zuschauer zum Lachen brachten. In Hamburg traten im Jahr 1706 verschiedene Puppenspieler ohne Erfolg auf. 1737 hatten die kleinen französischen Marionetten beim Hamburger Publikum mehr Erfolg. Die Marionetten waren sehr fein und elegant konstruiert und sangen und tanzten.

Im Gegensatz dazu sahen die sehr großen deutschen Puppen, die 2 ½ Ellen hoch waren, und im Adam-und-Eva-Kostüm gekleidet waren, sehr plump aus. Im Jahr 1752 wurden auf dem Neumarkt in Hamburg orientalische Schattenpantomimen aufgeführt. Die Darstellung fand hinter einer Leinwand statt. Die Nachspiele waren mit sehr lustigen Tänzen, die von Puppen und Kunstpferden vorgeführt wurden, gestaltet. Die Puppen wurden weiter entwickelt. So entstanden in den Jahren 1774 und 1775 kleine mechanische Puppen, die von E. H. Freese konstruiert wurden. „In Frankfurt a.M. machte Goethe¹⁶⁵ als Knabe Bekanntschaft mit den Marionetten, die er zeitlebens nicht vergaß. Das ‚Jahrmarktsfest zu Plundersweilern‘ ist auf die Jugendeindrücke des Olympiers im Puppentheater zurückzuführen, vielleicht, ich unterstreiche das Vielleicht, auch der Faust.“¹⁶⁶ Im 17. und 18. Jahrhundert wurde in den Puppenspielen vom Kasper und seiner Familie erzählt. Es wurden ritterliche Spiele aufgeführt, antike Mythen wurden in romantische Stücke umgedichtet und es wurden auch immer wieder, öffentlich wie privat, Geschichten aus der Bibel vorgetragen. Das beliebteste Stück im Jahr 1807 war „Dr. Faustus“. Es wurde immer neu gestaltet und bis ins Jahr 1807 aufgeführt. „Dialog und Verse sind fast immer improvisiert und herzlich schlecht, allein dergestalt sind diese Pulschinelhaften doch eigentlich die Hauptträger der ganzen Puppenspielkunst, denn die größern stehenden Puppentheater sind jetzt fast sämtlich in sogenannte ‚Theatra mundi‘ mit beweglichen Figuren und Maschinerie umgeschmolzen worden.“¹⁶⁷

In Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ beginnen die Erzählungen und Gespräche über das Marionettentheater im 2. Kapitel und enden im 9. Kapitel des I. Buches. Wilhelm erinnert sich an das Puppenspiel der Mutter von vor 12 Jahren, das für die Kinder als ein Christgeschenk gedacht war. Das Puppenspiel ist für Wilhelm eine fantastische und mystische Welt. „So saß nun alles und war still; eine Pfeife gab das Signal, der Vorhang rollte in die Höhe und zeigt eine hochrot gemalte Aussicht in den Tempel. Der Hohepriester Samuel erschien mit

¹⁶⁵ „Wer die Puppenspieler waren, die Goethe gesehen hat, ist kaum festzustellen. Wie wissen nur, daß der Wiener Mechaniker Geißelbrecht († 1817) auf seinen Wanderzügen auch die alte Krönungs- und Messestadt mit seinen Marionetten besuchte und einen „Faust“ auf dem Spielplan hatte.“ In: Karl Friedrich Flögel: Geschichte des Grotesk-Komischen. Band II. München 1914. S. 50.

¹⁶⁶ Ebd. S. 50.

¹⁶⁷ Friedrich Ebeling, Dr.: Flögels Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig. 1862. S. 213.

Jonathan, und ihre wechselnden wunderlichen Stimmen kamen mir höchst ehrwürdig vor.“¹⁶⁸ Inhaltlich vermittelten die Aufführungen der Mutter biblische Stoffe. Wilhelm wird von frühester Kindheit mit biblischen Texten vertraut.

Im zweiten Akt führte die Mutter die Geschichte von David und Goliath nach dem Vorbild des Alten Testaments auf. „Wie dann nachher die Jungfrauen sangen: Saul hat Tausend geschlagen, David aber Zehntausend! Der Kopf des Riesen vor dem kleinen Überwinder hergetragen wurde, und er die schöne Königstochter zur Gemahlin erhielt, verdroß es mich doch bei aller Freude, dass der Glücksprinz so zwergenmäßig gebildet sei.“¹⁶⁹ Wilhelm lernte das Stück, welches in einem Büchlein stand, auswendig und modellierte die Figuren David und Goliath aus Wachs. „In verschiedenen literarischen und theatralischen Entwicklungsstufen Wilhelms haben biblische Stoffe initiative Funktion. Seine erste Begegnung mit dem Theater erhält seine höheren Weihen, indem das Puppenspiel am „Christabend“ erstmals aufgeführt wird und mit der Geschichte Davids einen alttestamentarischen Stoff zum Gegenstand hat.“¹⁷⁰ Goliath ist der Vater, der alte Meister, und David ist Wilhelm. Wilhelm spielt kindlich gegen seinen Vater. Er möchte sich gegenüber seinem Vater behaupten und projiziert die Ungleichheit zwischen Kind und Erwachsenen in das Spiel David gegen Goliath hinein. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn beginnt erst in der Gegenwart. Wilhelm holt die Marionettenpuppen aus einer Kammer und fühlt sich in die Zeit zurückversetzt, in der ihm diese Puppen noch lebendig erschienen. Goethe zeigt auf das bürgerliche Elternhaus von Wilhelm, auf dessen Bildungsstand und Vermögen. Unter dem Dach des Elternhauses vereinen sich Bildungs-, Kunst- und Handelswelt. Die Seite des Theaters und der Bildung wird durch die Mutter und die Handelswelt durch den Vater vertreten. Im Wesentlichen weist Goethe auf die Wertevorstellungen des Bürgertums hin. Dadurch entsteht die Verbindung beziehungsweise der Verweis auf Schillers Rede „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ aus dem Jahr 1784. In dieser Rede wird die Religion thematisiert. „Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, dass

¹⁶⁸ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 13.

¹⁶⁹ Ebd. S.13

¹⁷⁰ Volker Zumbinck: Metamorphosen des kranken Königssohns. Münster 1997. S. 93

eines Staates festeste Säule Religion sei – dass ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite vertheidigt.“¹⁷¹ Nun kann man sagen, dass mit diesem Satz Schillers viele Verbindungen in Bezug zu Goethes Romanen und Werken hergestellt werden können. Warum findet dieser und weitere Aussagen von Schiller an dieser Stelle von Goethes Roman ihre Anwendung? Vom ersten bis zum letzten Satz des Romans weist der Erzähler daraufhin, dass die vorliegende Handlung als Schauspiel zu verstehen ist. Der Roman vermittelt höchst moralische Werte und Ansichten. Es gibt in jedem Lebensbereich bestimmte Regeln, an die sich der Mensch halten muss, wie es im sechsten, siebenten und achten Buch beschrieben wird. Der Mensch ist durch Geburt an seinen Stand in der Gesellschaft gebunden. Kein Fehltritt bleibt unentdeckt. Im Roman findet eine Auseinandersetzung mit der Kunst, der Bildung, dem Krieg, der Religion und der Ökonomie des 17. und 18. Jahrhundert statt. Ab dem 3. Kapitel bewegen sich die Figuren abwechselnd in der Gegenwart und Vergangenheit. Durch das kindliche Puppenspiel werden alle Protagonisten, auch Mariane und die alte Barbara, in die Vergangenheit versetzt. Sie werden durch Wilhelms Erzählungen auf die Reise in die Vergangenheit mitgenommen. Eines Abends bringt Wilhelm die Marionettenpuppen zu Mariane und Barbara. Barbara zieht sich zurück. Marianes erste Reaktion auf die Marionettenpuppen ist ein lautes Lachen. Wilhelm ist bemüht, jede Puppe einzeln aus den verworrenen Drähten zu wickeln. Jede Figur wird genau betrachtet. Für Mariane ist der Riese zu groß und der Kleine zu klein, König Saul ist ihr zu steif und pedantisch. Sie entscheidet sich für Jonathan. Sein glattes Kinn und sein Turban behagen ihr.

Jeder Mensch fühlt etwas anderes, wenn er eine Marionettenpuppe betrachtet oder berührt, und projiziert oder verbindet eigene Erlebnisse oder Erfahrungen in sie hinein. Beispielsweise bedeutet die Marionette „David“ für Wilhelm etwas anderes als für Mariane. Wilhelm und Mariane fühlen sich während der Gespräche über das Puppenspiel am Christabend vor zwölf Jahren glücklich. Die schöne Empfindung, das magische Gerüst des Marionettentheaters und der

¹⁷¹ Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart 1889. S. 48.

mystische Schleier waren am nächsten Tag verschwunden. Sie sind ein Phänomen des Augenblicks sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart. Wenn Wilhelm zu Mariane im 1. Buch, 3. Kap. sagt: „Den andern Morgen war leider das magische Gerüst wieder verschwunden, der mystische Schleier weggehoben, man ging durch jene Türe wieder frei aus einer Stube in die andere, und so viel Abenteuer hatten keine Spur zurückgelassen. [...] Ach, wer eine verlorne Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien! Ein freudetrunkener Blick, den er auf Mariane warf, überzeugte sie, dass er nicht fürchtete, jemals in diesen Fall kommen zu können.“¹⁷² Am Ende des ersten Buches wird genau dieser Fall für Wilhelm eintreffen. Wilhelm offenbart gegenüber Mariane seine Gefühle und sie schweigt. Über das Schauspiel und die Marionettenpuppen versucht Wilhelm Mariane mit seinem Elternhaus und seiner Kindheit bekannt zu machen. Er will sie ganz für sich gewinnen. Er lebt mit Mariane in seiner Fantasie- und Traumwelt. Das Puppenspiel der Mutter hat seinen Spieltrieb geweckt und seine Fantasie angeregt. Wilhelm wünschte sich eine zweite Aufführung. Der Wunsch wird Wilhelm erfüllt. Ein Tag später kritisiert der Vater die Fehler der Aufführung von Wilhelm ohne ein kleines Lob auszusprechen. Diese Kritik kränkt Wilhelm sehr. Die Mutter lobt seine Aufführung. Der Erbauer und heimliche Direktor des Schauspiels, ein junger Mann von der Artillerie, gab der Familie und einigen Kindern aus der Nachbarschaft eine erneute Vorstellung und ein neu erarbeitetes Nachspiel von Hans Wurst. Der junge Mann hat das kleine Theater ganz eingerichtet, gebaut, geschnitzt und gemalt. Mit Hilfe eines Bediensteten regiert er die Puppen selbst und sagt mit verstellbarer Stimme die verschiedenen Rollen auf. In der zweiten Aufführung fragte sich Wilhelm, warum es so aussieht, als ob die Puppen selbst redeten und sich selbst bewegten. Er wollte gleichzeitig die Puppen bewegen und „als Zuschauer die Freude der Illusion“¹⁷³ genießen, unter den Zauberern und Bezauberten sein. Am Ende der Vorführung sieht er, wie die Puppen in einem Schiebekasten verschwinden. Wilhelm sieht von oben (durch den kleinen Tritt) auf die Welt des Theaters herab. Er schwebt über der kleinen Welt des Theaters, dadurch verändert sich die Perspektive, der Mythos vom Theater

¹⁷² Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 18.

¹⁷³ Ebd. S. 19.

wandelt sich. Ihm fehlt der Zusammenhang zwischen der Illusion und der Realität, den Puppen in Bewegung und deren in Ruhezustand. Wie können die Puppen so bewegt und angeordnet werden, dass sie die Zuschauer in den Zustand des Träumens bringen? Wie können diese hölzernen Puppen mit ihrem mechanischen Mechanismus Menschen den Raum in eine Fantasiewelt versetzen? Es entsteht eine Entwicklung vom Zuschauer zum Spielführer. Die Betrachtung der Theaterwelt erfolgt von Außen nach Innen. Wilhelm fühlt sich in ein Geheimnis eingeweiht. Er entwickelt sich vom kindlichen Zuschauer zum Anführer des Kindertheaters. Er führt mit seinen Freunden im 1. Buch, 7. Kapitel, das Stück „Das befreite Jerusalem“ auf. Die Aufführung endet mit lautem Lachen der Zuschauer, Wilhelm vergaß, allen Mitspielern mitzuteilen, wann er wo aufzutreten hat. Wilhelm trat allein auf und in dem Augenblick, als die Handlung ins Erzählen überging und er selbst in seiner eigenen Rede in der dritten Person vorkam, musste er unter lautem Lachen der Zuschauer die Bühne verlassen.

Aus dem Kindertheater wird im 1. Buch, 8. Kapitel, ein Jugend- und Privattheater, man traf sich in Wilhelms Elternhaus, besprach die Rollen und studierte Trauerspiele ein und gab Gesellschaften. Für seine Freunde, wie auch für Werner, war es ein Art Gesellschaftsspiel. Wilhelm nahm diese Arbeit ernster als alle anderen Mitspieler. Die biblischen Stücke können der Epoche Das Geistliche Spiel (1558 – 1592) und dem Schultheater in der Epoche des Barocktheaters (17. bis 18. Jahrhundert) zugeordnet werden. Die Hans Wurst Aufführung im 1. Buch, 4. Kapitel ist zeitlich dem Barocktheater zu zuordnen und wird von den biblischen Stücken und Aufführungen umrahmt. Wilhelm nimmt als Kind unfreiwillig selbst die Rolle des Hans Wurst auf Bühne ein.

Zum einen lässt Goethe seine Romanfigur mehrere Theaterepochen durchlaufen, zum anderen entstehen im ersten Buch durch den Wechsel zwischen Gegenwart und Vergangenheit Traumsequenzen, d.h., die Hauptfigur Wilhelm bewegt sich zusätzlich zwischen Traum und Realität. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Verbindung zwischen Literatur und Theater im Roman. Im 1. Buch, 6. Kapitel erfolgt ein Verweis auf die „Deutsche Schaubühne“ nach den Regeln der alten Griechen und Römer, herausgegeben von J.C. Gottsched.

Zu den beliebtesten und meist gelesenen Werken und Romanen im 17. Jahrhundert gehörten „Banise“, ein Trauerspiel nach dem spätbarocken höfisch-historischen Staats- und Liebesroman von Melchior Grimm, und „Die asiatische Banise“ von Heinrich Anselm von Zigler und Kliphausen, erschienen im Jahr 1689.

Im 1. Buch, 7. Kapitel liest Wilhelm alte Ritter-Romane und Koppens Übersetzung von „Das befreite Jerusalem“. Zu den klassisch anerkannten Werken im 18. Jahrhundert gehörte das berühmte Epos von Torquato Tasso. Die Figur Chlorinde fesselte Wilhelm besonders. Er bewundert ihre Mannweiblichkeit und ihre Fülle. Sie ist eine heidnische Figur. Chlorinde ist eine heidnische Heldin und die Geliebte Tankreds, des berühmtesten und tapfersten Helden im christlichen Heer. „Chlorinde hält mit ihrem Liebhaber, ohne von ihm erkannt zu werden,[...] ein blutiges Gefecht, wird aber zuletzt von ihm übermannet und empfängt einen tödlichen Stoß in die Brust. Hierauf begehret sie noch vor ihrem Ende, durch die göttliche Regierung des heiligen Geistes, von Trancreden die Taufe, so ihr dieser auch aus einer nahe dabey befindlichen Quelle erheilet, und über solcher Beschäftigung seine geliebte Chlorinde mit größtem Erstaunen erkennt. Sie giebt nach kaum erhaltener Taufe mit Freuden ihren Geist auf“¹⁷⁴ Sowohl die Literatur als auch die Theaterformen lassen sich zeitlich genau einer Epoche zuordnen. Für Wilhelm ist das Theater demzufolge eine Ausdrucksform seiner Fantasie und Bildung. Er möchte die gelesene Literatur auf der Bühne in Figuren und Handlung umsetzen. Für die praktische Theaterarbeit fehlen Wilhelm sowohl die Lehrer als auch die Erfahrung. Somit findet der oben zitierte Satz von Schiller in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ seine Anwendung.

¹⁷⁴ Ebd.S.19.

IV.2.2. Das logische Modell

In dem 1. Buch, 10. Kapitel wird von Wilhelms Freund Werner ein Modell vorgestellt, dass die Theaterwelt von der bürgerlichen Welt / Handelswelt trennt. Der Roman wird ab diesem Zeitpunkt rückwärts und vorwärts betrachtet in eine Theaterwelt und eine Handelswelt eingeteilt. Wie bereits erwähnt, ist der Wechsel zwischen Realität und Imagination für den Roman im 18. Jahrhundert typisch. Die Hauptfigur Wilhelm bewegt sich im Roman zwischen der Traumwelt und der realen Welt hin und her. Sein Wunsch ist es, mit Mariane das bürgerliche Leben und sein Elternhaus zu verlassen. Er sieht sich mit Mariane an seiner Seite als einen hervorragenden Schauspieler und Schöpfer eines zukünftigen National-Theaters. Werner, Wilhelms Freund, ist vom kaufmännischen Beruf beeindruckt und versucht Wilhelm davon zu überzeugen, dass er sich eher dem kaufmännischen Beruf widmen und das Theater in den Hintergrund seines Lebens rücken sollte. Die materielle Welt und die ideale, mystische Welt werden polarisiert. Werner warnt Wilhelm davor, die Lektüre „Ein Jüngling am Scheideweg“ zu studieren und auf sein Leben zu übertragen. Wilhelm kritisiert Werners Einstellung: „gewöhnlich vergeßt ihr aber auch über euer Addieren und Bilanzieren das eigentliche“¹⁷⁵ Das Fazit des Lebens ist an folgendem Modell ablesbar, Form und Sache ist beim Addieren und Bilanzieren nur eins, eins kann ohne das andere nicht bestehen.

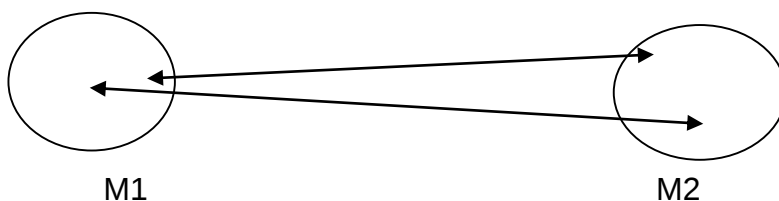
Logisches Modell:

Menge A

Menge B

Handelswelt

Theaterwelt



¹⁷⁵Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 41

Jedes Element der Menge A kann auf die Elemente von B abgebildet werden und umgedreht, d.h., wenn die Handelswelt der Menge A entspricht und die Theaterwelt der Menge B, so kann das Element a1, dass der Königin aus der Menge A entspricht auf b1, der Königin der Menge B abgebildet werden. Werner stellt Wilhelm seine Vorstellung vom Theater vom Geschäft in Form eines Modells vor: „Und ich kann dir versichern, wenn du nur deine dichterische Einbildungskraft anwenden wolltest, so könntest du meine Göttin als eine unüberwindliche Siegerin der deinigen kühn entgegenstellen. Sie führt freilich lieber den Ölzweig als das Schwert. Dolch und Ketten kennt sie gar nicht: aber Kronen teilet sie auch ihren Lieblingen aus, die, es sei ohne Verachtung jener gesagt, von echtem aus der Quelle geschöpften Golde und von Perlen glänzen, die aus der Tiefe des Meeres durch ihre immer geschäftigen Diener geholt hat.“¹⁷⁶

Es ist im Verlauf der Arbeit zu untersuchen, inwiefern dieses Modell für Goethes Roman und sein Modell relevant ist. Diese Modell ist aus der Mengenlehre entlehnt und ein Teilgebiet der Logik. „Man kann dies alles in die Sprache der Mengenlehre übersetzen. Dazu brauchen wir allerdings erst mal den Begriff der Teilmenge. M und N seien zwei Mengen. Wenn jedes Element von N auch ein Element von M ist, dann sagen wir, $N \subset M$ (in Worten: N ist eine Teilmenge von M). Zum Beispiel gilt $\emptyset \subset M$ und $M \subset M$ für jede Menge M.“¹⁷⁷

Die Logik ist eine formale Wissenschaft, die die Form des Wissens untersucht. In den in den materiellen Disziplinen werden die vorliegenden Aussagen auf ihre Urteils- und Argumentationsstruktur hin untersucht. Diese Argumentationsstruktur kann sich dann als wahr oder falsch erweisen. „Logik ist danach jene Disziplin, die für jede Wissenschaft das formale Instrumentarium bereitstellt, vermittels dessen Aussagen nicht beliebig oder willkürlich, sondern als konsistente, systematische Argumente formuliert werden, d. h., mit den Mitteln der Logik werden Aussagen und Sätze, Thesen, Urteile etc. allererst

¹⁷⁶ Ebd. S. 42.

¹⁷⁷ <http://www.math.tu-berlin.de/geometrie/Lehre/SS06/Anal/LogMengFritzsche.pdf>

wahrheitsfähig und wissenschaftlich relevant.“¹⁷⁸ Die Tendenz, Naturwissenschaften und Literatur zu verbinden, ergab sich aus der Diskussion zur Entstehung eines neuen Nationaltheaters in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts. Für Aristoteles war die Philosophie gleichbedeutend mit Wissenschaft. „Die Wissenschaft oder Philosophie hat es stets mit dem Allgemeinen zu tun, mit Grundgesetzen und generellen Strukturen. Das unterscheidet sie von der bloßen „Kunstfertigkeit“, die auf Einübung in den erfolgreichen Umgang mit einzelnerm beruht.“¹⁷⁹ Durch die Einteilung des Romans in zwei unterschiedliche Welten unterzieht Goethe seinen Roman einer Gesetzmäßigkeit und Struktur. Indem die Theaterwelt und die Handelswelt in zwei Kategorien eingeteilt wird, untersucht er das Verhältnis zwischen den Kategorien. Da in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“ das Modell „Das chemische Gleichnis“ integriert ist, kann man grundsätzlich davon ausgehen, dass Goethe bereits in seinem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ das Verhalten der Menschen in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen anhand eines Modells darstellen wollte. Die Handelswelt wird also von der Theaterwelt getrennt. Wenn man dieses Modell vereinfacht, ergibt sich folgende Aufteilung:

	Theaterwelt	Kaufmännische Welt
Werner	imaginär – natürlich	reell – künstlich
Wilhelm	reell – künstlich	imaginär – natürlich

Überträgt man dieses Modell auf die Figuren im Roman, ergibt es mehrere Konstellationen. So findet Wilhelm im 2. Buch, 4. Kapitel eine Königin aus der Theaterwelt, Philine. Sie verkörpert sowohl die theatralische als auch die natürliche Grazie. Seine zukünftige Frau und Königin findet Wilhelm jedoch am Ende des Romans in der bürgerlichen Welt. Werners Königin gehört der

¹⁷⁸ Annemarie Piper: Einführung in die Ethik. Basel 1994. S. 74.

¹⁷⁹ Gernot Böhme: Klassiker der Naturphilosophie. München 1989. S. 48.

bürgerlichen Welt an und ist Wilhelms Schwester. Das Abbild der Königin in der bürgerlichen Welt ist somit die theatralische, also die künstliche Grazie.

IV.2.3. Das Wandertheater und die Wanderbühne in Goethes Roman

Das Wandertheater ist der Epoche des Barocktheaters im 17. und 18. Jahrhundert zuzuordnen. Das Wandertruppentheater war an keinen festen Ort gebunden. Diese Theatergesellschaften konnten von Hof zu Hof ziehen, auf Jahrmärkten und öffentlichen Plätzen auftreten. In Goethes Roman begegnet Wilhelm einer Wandertruppengesellschaft, die nicht besonders gut ausgestattet ist. Das Stück, das er gesehen hat, war voller Handlung, aber ohne Schilderung wahrer Charaktere. Nach dem Stück trat er auf die Bühne, lobte die Schauspieler und gab dem Einen und dem Anderen einen Rat für die Zukunft. Danach erledigte er ganz ordentlich seine übrigen Geschäfte. Er erreicht die 2. Station seiner Reise. Er befindet sich in diesem Kapitel bereits an einem anderen Ort. Auf dem Marktplatz veranstaltete eine Gruppe von Seiltänzern, Springern und Gauklern auf dem Marktplatz ein Spektakel. Es handelt sich hierbei um ein Wandertheater. Seine Aufmerksamkeit richtet Wilhelm auf eine junge Person, die ihn im Wirtshaus auf der Treppe, auf dem Weg zu seinem Zimmer, entgegen sprang. Die junge Person hatte lange schwarze Haare, die in Locken und Zöpfen um den Kopf gebunden waren. Man konnte nicht erkennen, ob es ein Mädchen oder ein Junge war. Die Gesellschaft der Gaukler schien im Wirtshaus ihre Unterkunft zu haben. Wilhelm taucht wieder in die Theaterwelt ein. Die erneute Begegnung mit der Theaterwelt erfolgt auf eine groteske Art und Weise. Das Schicksal fängt ihn erneut für das Theater ein, die Verbindung zum Theater entsteht durch Philine, indem sie ihm durch Friedrich Blumen überreicht. Das lässt sich auf Wilhelms bürgerliche Erziehung und Lebensweise zurückführen. Wilhelm hat das Theater nicht gesucht, es ist ihm begegnet. Ein zentraler Punkt dieser Figur ist, dass die Menschen und die Welt auf ihn zukommen. Dies gilt auch in Bezug zur Schauspielergesellschaft. Laertes, der als Gesellschafter von Philine vorgestellt wird, und Wilhelm verabreden sich regelmäßig am Morgen zum Fechten. Philine ist mit dem Schicksal von Wilhelm verstrickt. Sie wird vom Erzähler auf ironische Weise als graziös-sinnliche Person eingeführt. Diese Gesellschaft führt im 2.

Buch, 4. Kapitel ein Gespräch über die Oper und über das Theater. Philine wendet sich gegen die Natur und die Naturszenen „[...] es ist nichts unerträglicher, als sich das Vergnügen vorrechnen zu lassen, das man genießt. Wenn schön Wetter ist, geht man spazieren, wie man tanzt, wenn aufgespielt wird. Wer mag aber nur einen Augenblick an die Musik, wer ans schöne Wetter denken? Der Tänzer interessiert uns, nicht die Violine, und in ein Paar schöne schwarze Augen zu sehen tut einem Paar blauen Augen gar zu wohl. Was sollen dagegen Quellen und Brunnen und altmodische Linden!“¹⁸⁰ Philine stellt die Idee der Oper in Verbindung mit dem Marionettentheater des 17. und 18. Jahrhunderts vor. Der Tänzer spielt wie die Marionette im Vordergrund, und die Musik wird hinter dem Vorhang gespielt. In diesem Zusammenhang ist der Tänzer eine künstliche Grazie. Philine selbst verkörpert die natürliche Grazie, wie es in der Szene mit dem geflochtenen Kranz vom Erzähler dargestellt wird. „Nach Tische setzte Philine sich in das beschattete hohe Gras. Ihre beiden Freunde mußten ihr Blumen in Menge herbeischaffen. Sie wand sich einen vollen Kranz, und setzte ihn auf; sie sah unglaublich reizend aus.“¹⁸¹ Ihre Denkweise stimmt nicht mit ihrem äußeren Erscheinungsbild zusammen.

Wilhelm erwidert auf Philines Kritik an den Naturszenen, dass sie Recht habe, er argumentiert aus seiner bürgerlichen Sichtweise. Er bezieht die materiellen Werte und Besitztümer mit ein und erklärt Philine, je mehr der Mensch auf Besitztümer wert legt, desto schwächer wird das Gefühl des Individuums und der Gesellschaft. Philine vertritt die Ansichten des Theaters der Illusion und Wilhelm das Theater der Aufklärung. Er stellt sich gegen das Theater der Illusion: „Sehn wir es nicht auf dem Theater? Ein guter Schauspieler macht uns bald eine elende unschickliche Dekoration vergessen, dahingegen das schönste Theater den Mangel an guten Schauspielern erst recht fühlbar macht.“¹⁸² Das bedeutet, dass Goethe seine Figuren in ein Wandertruppentheater hineinsetzt, aber die Diskussion um das Theater verfolgt eine andere neue Form des Theaters. Spätesten an dieser Stelle wird sichtbar, dass die Gespräche über das Theater

¹⁸⁰ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S.108.

¹⁸¹ Ebd. S. 108.

¹⁸² Ebd. S. 108.

im Roman den Forderungen der Dichter und Gelehrten des 17. Jahrhunderts an ein neues Nationaltheater angepasst sind. Die Diskussion über die Abbildung der Natur auf dem Theater, das Theater als Nachahmung der Natur, wird als eine veraltete Vorstellung von Theater und dem dazugehörigen Lebensgefühl kritisiert.

IV.2.4. Die Seiltänzer- und Gauklertruppe

Die Figur Mignon wird im 2. Buch, 4. Kapitel als Kind in eine Seiltänzergesellschaft eingeführt. Wilhelm rettet Mignon vor einem Mann, einem Seiltänzer, der sie schlägt. In der Sekundärliteratur wird diese Figur allgemein als Marionette bezeichnet. Es wird im Verlauf der Dissertation untersucht, ob diese Figur doch eher als grotesk zu bezeichnen ist. Wilhelm kauft Mignon dem Bruder ihres Vaters für 30 Taler ab. Sie ist für Wilhelm eine sehr wichtige, faszinierende Person. Durch die Gaukler- und Seiltänzertruppe angeregt, die auf dem Marktplatz den ganzen Tag ihre Kunststücke vorgeführt hat, greift Wilhelm eine Diskussion über das Schauspiel mit Philine und Laertes auf. „Welch köstliche Empfindung müsste es sein, wenn man gute, edle, der Menschheit würdige Gefühle eben so schnell durch einen elektrischen Schlag ausbreiten, ein solches Entzücken unter dem Volke erregen könnte, als diese Leute durch ihre körperliche Geschicklichkeit getan haben; wenn man der Menge das Mitgefühl alles Menschliche geben, wenn man sie mit der Vorstellung des Glücks und Unglücks, der Weisheit und Torheit, je des Unsinns und der Albernheit entzünden, erschüttern, und ihr stockendes Innere in freie, lebhafte und reine Bewegung setzen könnte!“¹⁸³. Sein Wunsch ist es, „das Gute, Edle Große durch das Schauspiel zu versinnlichen“¹⁸⁴, es kann oder will jedoch keiner seinen Ausführungen folgen. In dem Gespräch mit dem Fremden, der sich im 7. Buch, 9. Kapitel als ein Mitglied der Turmgesellschaft vorstellt und mit Wilhelm im 1.

¹⁸³ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 113.

¹⁸⁴ Ebd. S. 113.

Buch, 17. Kapitel über die Kunstsammlung seines Großvaters geredet hat, wird dieser Gedanke vertieft.

IV.2.4.1. Die Bewegungen und der Körper des Schauspielers

Der Unbekannte bewertet den Körper der Schauspieler und ihre Bewegungen wie folgt: „Es sind wohl Schauspieler in Deutschland, deren Körper das zeigt, was sie denken und fühlen, die durch Schweigen, Zaudern, durch Winke, durch zarte anmutige Bewegungen des Körpers eine Rede vorzubereiten, und die Pausen des Gesprächs durch eine gefällige Pantomime mit dem Ganzen zu verbinden wissen; aber eine Übung, die einem glücklichen Naturell zu Hülfe käme, und es lehrte, mit dem Schriftsteller zu wetteifern, ist nicht so im Gange, als es zum Troste derer, die das Theater besuchen, wohl zu wünschen wäre.“¹⁸⁵ Der Unbekannte fordert demnach von einem guten Schauspieler, dass sein Körper durch anmutige Bewegungen, Mimik, Gesten und Pantomime das zeigt, was er denkt. Es werden sowohl die Regeln, die ein Theaterstück in eine bestimmte Form und Ordnung einteilen, als auch Art und Weise der Darstellung eines Schauspielers diskutiert. Wilhelm wünscht sich diesen Zustand nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben. Diese abstrakte Vorstellung vom Verhalten der Schauspieler auf der Bühne sollte auf die Zuschauer übergehen und sich im gesellschaftlichen Rahmen weiterentwickeln.

Das Gespräch beinhaltet die Ideen und Forderungen an das Theater im 18. Jahrhundert. Wie unter Punkt IV.1.1 bereits erwähnt, wurden an das moderne Theater als Nachahmung der Natur und als moralische Anstalt viele neue Aufgaben und Anforderungen gestellt. Es sollte geklärt werden, was für eine Art von Zeichen die Schauspielkunst, insbesondere die Geste des Schauspielers darstellen sollte und welche Gegenstände der Natur bevorzugt abzubilden seien. Sollten unter ihren möglichen Gegenständen nur diejenigen ausgewählt werden, die als „schöne Natur“ gelten und sollten nicht schöne Gegenstände von ihr verschönert werden? Auf welche Weise oder mit welcher Methode sind die

¹⁸⁵ Ebd. S. 128.

gestischen Zeichen der Schauspielkunst identisch und spezifisch darzustellen? Des Weiteren stellt Goethe Lessings Vorstellungen aus der „Hamburgischen Dramaturgie“ zur Diskussion. Im vierten Stück seiner Dramaturgie schreibt Lessing: „Ich bescheide mich gern, dass man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weiten so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem verraten sie die Stellen der Sprache, bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen als natürliche Zeichen der Dinge den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. [...] Er (der Schauspieler) wusste nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.“¹⁸⁶ In Laokoon diskutiert Lessing die Frage nach den natürlichen und willkürlichen Zeichen. In Abschnitt VI, in dem Lessing über den malenden Dichter und seine Wirkung diskutiert, teilt er die Zeichen in willkürliche und natürliche Zeichen ein. Lessing geht davon aus, dass die Künstler die Dichter nachgeahmt haben. „Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters, von ebenso guter Wirkung sein können? ohnstreitig: denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.“¹⁸⁷ Der zu diskutierende Unterschied liegt im Verstehen und dem Schönheitsempfinden eines Kunstwerkes beziehungsweise eines literarischen Textes. Goethe vertieft

¹⁸⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Halle 1788. S. 24/25.

¹⁸⁷ Karl Balser und Heinz Stolpe: Lessings Werke in fünf Bänden. Dritter Band. Berlin und Weimar. 1964. S. 205.

diesen Gedanken, indem er Wilhelm fragen lässt, ob nicht ein glückliches Naturell das Erste und Letzte für einen Schauspieler, jeden anderen Künstler oder vielleicht für jeden Menschen sein sollte, so ein hohes Ziel zu erreichen? Der Unbekannte antwortet darauf, dass das Erste und Letzte es sein und bleiben sollte, was ist wenn in der Mitte dem Künstler die Bildung fehlt? Dann ist derjenige „übler dran“, dem man das Genie zuschreibt, als der, „der nur gewöhnliche Fähigkeiten besitzt, denn jener kann leichter verbildet und viel heftiger auf falsche Wege gestoßen werden, als dieser.“¹⁸⁸

IV.2.4.2. Das Puppenspiel

Der Unbekannte führt ein Beispiel an. „Gesetzt, das Schicksal hätte einen zu einem guten Schauspieler bestimmt, (und warum soll't es uns nicht auch mit guten Schauspielern versorgen?) unglücklicherweise führt der Zufall aber den jungen Mann in ein Puppenspiel, wo er sich früh nicht enthalten könnte, an etwas Abgeschmacktem teil zu nehmen, etwas Albernes leidlich, wohl gar interessant zu finden, und so die jugendlichen Eindrücke, welche nie verlöschen, denen wir eine gewisse Anhänglichkeit nie entziehen können, von einer falschen Seite zu empfangen.“¹⁸⁹ Der Unbekannte kritisiert das Verhalten von Bauern und Handwerkern, die in ihrer Jugend in schmutzigen Hütten aufgewachsen sind und er gibt Wilhelm zu bedenken, ob diese Menschen sich jemals zur Reinlichkeit und zum Adel erheben werden. Diese Menschen werden sich nach Aussage des Unbekannten immer wieder nach dem einfachen Leben sehnen. Auch wenn sie versuchen es zu überwinden, wird dieses Leben an ihnen haften bleiben. Wilhelm setzt sich mit diesem Gedanken im Verlauf des Romans auseinander. Das Gespräch zwischen dem Unbekannten und Wilhelm beinhaltet die Begriffe das extemporierte Stück, Bewegungen und Körper des Schauspielers, den Genie-Begriff, Erziehung, Schicksal, Puppenspiel. Es wird das Naturell und die Erziehung des Menschen allgemein und des Schauspielers diskutiert. Dabei findet eine Übereinstimmung zwischen Lessings Ausführungen in der „Hamburgischen Dramaturgie“ über die Bewegung und den Körper des

¹⁸⁸ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S.128.

¹⁸⁹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S.130.

Schauspiels und das Puppenspiel und den Goethe-Text im Gespräch mit dem Unbekannten und Wilhelm statt, und es konnte herausgearbeitet werden, dass Goethes Vorstellungen über Erziehung nicht mit den Theorien und Methoden über Erziehung und Bildung übereinstimmen. Goethe selbst erarbeitete „Regeln für Schauspieler“ (1803). Diese Regeln sind unterteilt in Dialekt, Aussprache, Rezitation und Deklamation, Rhythmischer Vortrag, Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne, Haltung und Bewegung der Hände und Arme, Gebärdenspiel und andere spezifische Details, die dem Marionettenspiel entlehnt sind.

IV.2.5. Wilhelms Theatergruppe

Im 3. Buch, 1. Kapitel gründen Herr Melina und Wilhelm eine Theatergruppe. Wilhelm stellt die finanziellen Mittel zur Verfügung, die für die Ausstattung eines Theaters benötigt werden. Herr Melina wird der Direktor der Theatergruppe. Die Theatergruppe wurde gerade gegründet, hat als Theatergesellschaft noch nie ein Stück aufgeführt und schon wird sie von der Gräfin und dem Grafen eingeladen, für den Prinzen auf dem Schloss zu spielen und ihn zu unterhalten. Der Baron, der vom Grafen als Kenner des Theaters angekündigt wurde, wird von der Theatergesellschaft mit etwas Ehrfurcht und Respekt freundlich empfangen. Er bittet die Theatergruppe darum, bevor er die geschäftlichen Dinge bespricht, auf dem Schloss ein Drama in fünf Akten aufzuführen. Die Theatergruppe wird von dem Baron aufs Schloss eingeladen, obwohl er weiß, dass sie unterbesetzt, schlecht ausgestattet und schlecht oder sogar nicht ausgebildet ist. Die kleine Theatergruppe ist sich des Standesunterschiedes bewusst. Wilhelm experimentiert mit dem Geld seines Vaters, mit seinen selbst verfassten Stücken und mit Schauspielern, die ihr Handwerk nicht sonderlich gut beherrschen. Er ist am Anfang einer kaufmännischen Ausbildung und versucht sich als ernsthafter Theatermensch, der er nicht ist. Dem Baron ist das bekannt, die Theatergruppe soll der Schlossgesellschaft zur Belustigung und zum Vergnügen dienen. Wilhelm und die Theatergruppe nehmen diesen Besuch ernst. Wilhelm überlegt noch, ob er das Schloss besuchen sollte. Der äußere Schein und das Benehmen der Menschen im Schloss beeindruckt ihn sehr: „Dreimal glücklich sind

diejenigen zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untersten Stufen der Menschlichkeit hinaus hebt; die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abhängigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen.[...] Welche Bequemlichkeit, welche Leichtigkeit gibt ein angeborenes Vermögen! und wie sicher blühet der Handel, der auf ein gutes Kapital gegründet ist, so daß nicht jeder mißlungener Versuch sogleich in Untätigkeit versetzt.“¹⁹⁰ Goethe hält seiner Figur Wilhelm symbolisch den Spiegel¹⁹¹ vor. Es ist sein eigenes Leben, das er beschreibt, aber er lässt sich durch Kleidung und Benehmen von dem Wesentlichen ablenken und beeindrucken. Er ist in einem Haus aufgewachsen, in dem genug Geld vorhanden war und ist. Er kritisiert diese Lebensweise und gleichzeitig bewundert er diese. Er betrachtet das Hofleben, wie die Schauspieler der Theatergesellschaft ihn bewerten. In Bezug auf das logische Modell, kann man sagen, dass auf dem Schloss beide Welten zu einer Welt werden. Die reale Welt geht in die Theaterwelt über und umgekehrt.

IV.2.6. Das Barock-Theater im Roman

Im 17. und 18. Jahrhundert werden am Hofe Tragödien gespielt, dem Volk werden Komödien vorgeführt. In Goethes Roman wird das Barocktheater durch den alten Sänger und Harfenspieler und das Höfischen Theater dargestellt und diskutiert. Der Sänger singt Lieder vor und spielt gleichzeitig die Harfe. Wilhelm ist von dem Gesang des Alten begeistert und nennt ihn einen hilfreichen Schutzgeist. Er trägt Volkslieder und Romanzen auf seiner Harfe vor.

IV.2.7. Das höfische Theater im Roman

In Goethes Roman befindet sich das europäische höfische Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Man beginnt sich am Hofe von den rein französischen Dramen und der Dominanz der italienischen Oper zu lösen. Die

¹⁹⁰ Ebd. S.165.

¹⁹¹ Die Spiegelszene zwischen dem Baron und Wilhelm hat noch eine weitere Bedeutung, die unter Punkt IV.2.7. besprochen wird.

Bewegung des Nationaltheaters in Deutschland setzt sich am Hofe durch. Es werden Stücke von Voltaire, Lessing, Shakespeare, Goethe und Goldoni gespielt. Es wird im 3. Buch, 5. Kapitel der Unterschied zwischen der Theaterwelt und dem höfischen Leben dargestellt. Zeitlich gesehen befinden sich die Protagonisten in der Epoche des Barocks. Das Schloss wird als altes Schloss bezeichnet, der Kamin dient nur zur Zierde, die Schauspieler werden von den Bediensteten des Schlosses nicht empfangen, der äußere schöne glanzvolle Schein trägt. Philine ist die Unterhalterin und das Spielzeug der Gräfin. Die Beschreibung des Schlosses ist eher bescheiden. Wilhelm wird vom Baron darauf vorbereitet, dass er der Gräfin besonders vorgestellt wird. Der Baron hat bereits sehr viel von seinen geistreichen und empfindungsvollen Stücken berichtet. Wilhelm bekommt genaue Anweisungen, wie er sich zu verhalten hat und was er vorlesen soll. Er macht sich Sorgen darüber, ob sein Talent und seine Neigung zum Theater ausreichen würden und befürchtet, dass er vor den Kammern des Theaters versagen könnte. Der Ort, das Kabinett, an dem keine Illusion stattfindet, ist gefährlich. Im Augenblick des Versagens ist die Hoffnung auf eine Zukunft am Theater erloschen. Die Freuden und Träume werden mit einem Versagen zerstört. Er bereitet sich auf das Treffen vor, rezitiert, korrigiert hier und da. Die Spielstätte ist ein „Saal“, ein Ort ohne Illusionen. Es ist laut Definition der perfekte Ort für die Darstellung der Stücke. Das Theater der Illusion findet an einem Ort ohne Illusion statt.

In einem Gespräch erzählt Melina Wilhelm, dass der Graf ein Vorspiel zu Ehren des Prinzen wünscht. In diesem Vorspiel, das am Tag seiner Ankunft aufgeführt werden soll, möchte der Graf gern die Eigenschaften „dieses großen Helden und Menschenfreunds“ personifiziert haben. Diese Tugenden sollten miteinander auftreten, sein Lob verkündigen und zuletzt seine Büste mit Blumen- und Lorbeerkränzen umwinden, wobei sein verzogener Name mit dem Fürstenhute durchscheinend glänzen sollte. Die Tugenden sind gleichbedeutend mit Grazie und Anmut. Wilhelm befürchtet, dass dieses Vorspiel mit seiner Ausstattung und den vom Grafen gewünschten Allegorien eine Groteske wird. Er bittet darum, nicht in dieses Spiel mit hineingezogen zu werden. Melina schafft es, Wilhelm umzustimmen. Wilhelm macht sich seine eigenen Gedanken, denn er will zumindest einige Effekte mit der kleinen Gruppe erzielen. Am nächsten Morgen

hatte er bereits Gesänge in Verse umgearbeitet, Szenen entworfen und den Plan schon erstellt. Der Baron ist von der Umarbeitung nicht begeistert. Der Graf erwartet das Stück so, wie er es angefertigt hat, und nicht anders. Wenn Wilhelm sein Stück durchsetzen wollte, müsse er es durch die Damen bewirken. Wilhelm stellt seine Idee der Gräfin vor. Die Gräfin und die übrigen Damen sind mit dem Plan sehr zufrieden. Der Charakter des Helden wird mit den schönsten Zügen geschildert, „mitten unter den Waffen Sicherheit versprochen, dem Übermut und der Gewalttätigkeit Schranken gesetzt.“¹⁹² Die Damen bestehen darauf, etwas Allegorisches in das Stück einzuarbeiten, damit der Graf zufrieden ist. Die Baronesse klärt Wilhelm über die Funktion des Theaters im Schloss auf „die Schaubühne hier auf dem Schlosse sei ohne dem nur als ein Gesellschaftstheater anzusehen, auf dem gern, wenn man nur eine schickliche Einleitung machen könnte, mitzuspielen wünschte.“¹⁹³

Wilhelm missachtet die Anweisungen des Barons und die Hinweise der Baronesse und verbündet sich mit der Gräfin, um seine Interessen durchzusetzen. Seine Herkunft aus einem bürgerlichen Elternhaus und seine Kenntnisse über die Geschäftswelt sind für ihn ein Vorteil, den er auch für sich ausnutzt. Aufgrund der Tatsache, dass am Hofe jeder seine bestimmte Position einnimmt und dementsprechend seine Aufgaben erfüllen muss, erscheint das Leben wie ein Theaterspiel. Es wird intrigiert und regiert. Wilhelm und Philine können sich sehr gut dem Leben am Hofe anpassen. Spätestens im Verwechslungsspiel zwischen dem Grafen und Wilhelm wird deutlich, dass die Hofgesellschaft ihr Spiel perfekt beherrscht und sich nicht in eine Komödie verstricken lässt. Wilhelm hätte sich auf dieses Abenteuer nicht einlassen dürfen. Mignon warnt ihn davor, das Stück aufzuführen. Sie weigert sich, ihren Eiertanz aufzuführen „Lieber Vater! Bleib auch du von den Brettern! Er merkte nicht auf den Wink, und sann, wie er durch eine andere Wendung die Szene interessant machen wollte.“¹⁹⁴ Die Regeln und die Etikette am Hofe lassen sich mit der Ausbildung der Schauspieler und den Regeln am Theater nicht vereinbaren. Die

¹⁹² Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 181.

¹⁹³ Ebd. S. 181.

¹⁹⁴ Ebd. 185.

Wandertruppe von Melina, der eigentlich der Prinzipal ist, und Wilhelm haben aufgrund der schlechten Auswahl von Schauspielern Schwierigkeiten, die Schauspieler nach bestimmten Rollenfächern einzuteilen.

Dem Stand entsprechend gab es einen sozialen Unterschied zwischen ernsten und komischen Rollen. Ein Rollenfach im 17. und 18. Jahrhundert setzte ein Repertoire von Gesten und Verhaltensweisen voraus. Der Schauspieler und die Schauspielerin mussten für ein bestimmtes Rollenfach dafür entsprechend Stimme, Alter, Statur, soziale Herkunft, Erfahrung und eine eigene Garderobe vorweisen.

Schauspielerinnen wurden folgende Fächer zugeteilt:

- Jugendliche Naive, Muntere (niederer Stand)
- Jugendliche Liebhaberin, Sentimentale, (hoher Stand)
- Heldin
- Salondame, Femme fatale (niederer Stand)
- Charakterdarstellerinnen, wie Mutterrolle, Intrigantin, Komische Alte, Chargenrolle

Für Schauspieler waren folgende Rollenfächer vorgesehen:

- Naturbursche, Jugendlicher Komiker, Dümmling (niederer Stand)
- Jugendlicher Liebhaber (hoher Stand)
- Held
- Bonvivant (Lebemann und Frauenheld)
- Charakterdarsteller wie, Vaterrolle, Intrigant, Komiker, Chargenrolle¹⁹⁵

¹⁹⁵ Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Fach_\(Schauspielkunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Fach_(Schauspielkunst)).

Einzelne Rollen waren mit den Adjektiven jugendlich, zärtlich und komisch verbunden. Allein diese Tatsache lässt vorausahnen, dass die Theatergruppe der reinen Unterhaltung dient. Wilhelm droht wieder zur Hans-Wurst-Figur zu werden.

IV.2.8. Die Unvereinbarkeit der literarischen Vorlage und Voraussetzungen der Schauspieler für eine bestimmte Rolle

Der Graf akzeptiert die Änderungen, aber er möchte an der Figur der Minerva mit Wilhelm zusammenarbeiten. Er lässt Körbe voller Bücher in den Saal bringen. Dazu kommen antike Statuen und mythologische Schriften, um diese Figur exakt nachzustellen. Die Darstellung soll dem antiken Vorbild der Göttin nachgeahmt werden. Keine Vorlage gefiel ihm, der Graf fragte, welche Göttin er meine, Minerva oder Pallas Athene? Die Göttin des Krieges oder die Göttin der Künste? Es gibt keine Schauspielerin in der Wandertruppe, die auch nur einer antiken (klassischen) Vorlage ähnelt. Wilhelm antwortet überlegt und klug: „Sollte es nicht am Schicklichsten sein, Euer Exzellenz, [...], wenn man hierüber sich nicht bestimmt ausdrückte, und sie, eben weil sie in der Mythologie eine doppelte Person spielt, auch hier in doppelter Qualität erscheinen ließe. Sie meldet einen Krieger an, aber nur um das Volk zu beruhigen, sie preist einen Helden, indem sie seine Menschlichkeit erhebt, sie überwindet die Gewalttätigkeit und stellt die Freude und die Ruhe unter dem Volk wieder her.“¹⁹⁶ Minerva ist die römische Göttin des Handwerks, der Künste und der Weisheit. Sie wurde der griechischen Göttin Pallas Athene gleichgesetzt und bekam deshalb die Attribute des Kriegerischen und des Sieges zugesprochen.

Passend zu Goethes Modell stellt der Graf Wilhelm die indirekte Frage, was er am Hofe eigentlich suche. Für Wilhelm ist die Königin in der Theaterwelt die Gräfin, sie gehört jedoch der Geschäftswelt an. Die Gräfin zeigt sich Wilhelm gegenüber als eine Göttin. Sie ist in Wilhelms Augen seine wahre Göttin. „So oft

¹⁹⁶ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S.183.

er die Gräfin anblickte, schien es ihm, als wenn ein elektrischer Funke sich vor seinen Augen zeigte; er wusste zuletzt nicht mehr, wo er Atem zu seiner Rezitation hernehmen solle. [...] Wenn Minerva ganz gerüstet aus dem Haupte des Jupiters entsprang, so scheint diese Göttin in ihrem vollen Putze aus irgendeiner Blume mit leichtem Fuße hervorgetreten zu sein.“¹⁹⁷ Aus dem Flirt zwischen Wilhelm und der Gräfin wird eine kleine Romanze.

IV.2.9. Das Vorspiel für den Prinzen – Das Gespräch zwischen Jarno und Wilhelm

Die Überraschung ist gelungen, alle sind freundlich und begeistert, die Schauspieler werden persönlich vom Prinzen begrüßt und befragt. Wilhelm muss als Autor des Stückes besonders hervortreten. Es findet ein Gespräch zwischen Jarno und Wilhelm statt. Nach wenigen Tagen fragte niemand mehr nach dem Vorspiel außer Jarno, er lobte es als sehr verständig, mit einer kleinen Abweichung: „Es ist schade, daß Sie mit hohlen Nüssen um hohle Nüsse spielen.“¹⁹⁸ Wilhelm dachte mehrere Tage über diesen Satz nach. Diese Gesellschaft spielte jeden Abend ein anderes Stück vor. Die Theaterleute dachten, sie wären der Mittelpunkt des Schlosslebens. Wilhelm musste zu seinem Erstaunen bedauernd feststellen, dass dem nicht so ist, dass der eigentliche Schwerpunkt am Schloss und im Schlossleben die Geschäftswelt ist. Das Interesse am Theater verlischt im Laufe der Zeit. Die Theaterwelt und die Geschäftswelt stehen sich wieder gegenüber. Wilhelm ignoriert anfangs die Vorliebe des Prinzen für das französische Theater und dass ein Teil der anderen Leute die englische Bühnenstücke bevorzugte.

¹⁹⁷ Ebd. S. 213.

¹⁹⁸ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S.187.

IV.2.10. Gespräch zwischen dem Prinzen und Wilhelm

Der Prinz hat eine Vorliebe für Racine, die Wilhelm loben sollte, um somit auch von sich eine gute Meinung zu erwecken. Wilhelm führt mit dem Prinzen einen Diskurs über die französischen Dichter Racine und Corneille. Der Prinz kann sich in die Stücke von Corneille und Racine hineindenken. „Corneille hat, wenn ich so sagen darf, große Menschen dargestellt, und Racine vornehme Personen. Ich kann mir, wenn ich seine Stücke lese, immer den Dichter denken, der an einem glänzenden Hofe lebt, einen großen König vor Augen hat, mit den Besten umgeht, und in die Geheimnisse der Menschheit dringt, wie sie sich hinter kostbar gewirkten Tapeten verbergen.“¹⁹⁹ Für den Prinzen sind die Stücke von Racine und Corneille ein Spiegel des Lebens am Hofe. Wilhelm bemerkt nicht, dass er sich dem Prinzen gegenüber unangemessen benimmt. Jarno ermahnt ihn, indem er ihn zur Seite nimmt und fragt, ob er noch nie ein Stück von Shakespeare gelesen hätte. Wilhelm muss die Frage verneinen. Er ermahnt ihn nochmals, sich mit dieser Lektüre auseinanderzusetzen. Die französischen Dichter Jean Racine (1639) und Pierre Corneille (1606-1684) beeinflussten die deutsche Literatur und das deutsche Theater in der Zeit von Gottsched bis zur Epoche des „Sturm und Drang“.

Der französische und der deutsche Geist stellen sich gegenüber. „In breitem Strome oder verborgenem vielfältigem Gerinnsel fließt der Inhalt und das Wesen des einen geistigen Bezirkes in den anderen über, und jeder wird dem andern zur Spiegelfläche, in welcher er sein Eigenwesen erkennt.“²⁰⁰ Der Einfluss der französischen Kultur und Literatur hält vom mittelalterlichen französischen Epiker und Troubadour bis in die heutige Zeit an. Neben der Antike und Shakespeare prägte Racine in der Literatur des 18. Jahrhunderts und beginnenden 19. Jahrhunderts die Entwicklung der deutschen Kultur, des Theaters und der Literatur. In Deutschland wird Racine im Jahr 1691 mit der *Athalie*-Übersetzung bekannt, jedoch wurde das Stück erst am 11. Mai 1742 in Frankfurt aufgeführt.

¹⁹⁹ Ebd. S. 191.

²⁰⁰ Dr. Charlotte von Dach: Racine in der Deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bern-Leipzig 1941. S.1.

Auf dem Spielplan der Wandertruppen, insbesondere der von Johannes Velten, standen Stücke von Corneille, Racine und Moliere.

Es gab vor Gottscheds Zeit das Bestreben, bei jeder Übersetzung und Nachahmung eines französischen Kunstproduktes, die Kultur des Sonnenkönigs nachzuahmen und sich somit in die geistige und künstlerische Höhe Frankreichs zu schwingen. Die französische Kultur diente somit als ideales Vorbild. Gleichzeitig entwickelte sich in Verbindung mit einem deutschen ästhetischen Empfinden eine Klassizität heraus, die sich nach Norm, Grenze und Harmonie in der Kunst sehnte. Die eigenen deutschen künstlerischen Kräfte reichten nicht aus, diese klassische Kunst zu begründen. An ihre Stelle tritt der französische Klassizismus. Nach Frau von Dach schließt „[...] jedes klassische Kunstprinzip organisch das Moment der Form, der idealen Einheit und allgemeingültigen Proportion in sich ein, somit wird die französische klassische Tragödie als Ideal der Form angesehen und erstrebt.“²⁰¹ Die Deutschen setzten sich nicht mit dem Inhalt der Tragödien Racines auseinander, sondern übernehmen sie einfach als formales Ideal. Dieses Ideal steht für die Epoche des Barocktheaters. Im Zuge von Gottscheds Reformplan erlangen Racine und Corneille in Deutschland Ruhm und Anerkennung. Aus Lessings Sicht ist Racine, wie er selbst in der „Hamburgischen Dramaturgie“ schreibt, kein Dichter, „sondern eher ein witziger Kopf, der wohl ein Trauerspiel schaffen kann, dem aber das Entscheidende, eben die neue Kraft des Genies fehlt.“²⁰² Die Ablösung der Stücke von Racine und Corneille und dem französischen Klassizismus durch Shakespeare auf den deutschen Bühnen ist der Beginn der Literaturepoche des „Sturm und Drang“. Die Monarchie muss sich vom Absolutismus verabschieden und geht in den aufgeklärten Absolutismus über. Der Prinz steht für die Ideale der alten Monarchie und des Barocktheaters, Wilhelm stellt die Ideen des Nationaltheaters und des aufgeklärten Absolutismus vor und ist ein Vertreter des gebildeten Bürgertums.

²⁰¹ Ebd. S. 10.

²⁰² Ebd. S. 105

IV.2.11. Gespräch zwischen Wilhelm und Jarno

Die Begegnung Wilhelm Meisters mit den Werken Shakespeares stellt einen der wichtigsten Abschnitte seiner Entwicklung dar. Sie spiegeln sowohl die Erlebnisse Goethes mit Shakespeare als auch die gesamte Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts wider. Goethe las wie seine Hauptfigur Wilhelm in seiner Jugend Corneille und Racine. Sie und die Godschedische Schule dienten ihm als Vorbild und Muster. Goethes Auseinandersetzung mit Shakespeare erfolgte in Straßburg und ist auf den Einfluss von Herder zurückzuführen. Im Roman wird Wilhelm Meister auf Jarnos Anweisung hin auf Shakespeare aufmerksam gemacht. Bei Wilhelm handelt es sich in Bezug zum Shakespeare-Studium um eine Darstellung des kulturgeenetischen Grundgesetzes: Das Individuum durchläuft in seiner Bildung die gesamte Kulturentwicklung seines Jahrhunderts. Wilhelm studiert Shakespeares Hamlet. Die intensive Auseinandersetzung mit Shakespeares Hamlet findet vom IV. Buch 2. Kapitel bis zum 5. Buch 12. Kapitel in Goethes Roman statt. Vor der Abreise von Hofe und der Verabschiedung des Höfischen Theaters beginnt Wilhelm bereits mit seinen Studien über Shakespeare. Er erhält vom Baron für seine Leistungen einen Beutel voll Geldstücke. Der Baron lobt ihn noch einmal: „Sehen Sie, fuhr der Baron fort, diese Gabe als einen Ersatz für ihre Zeit, als eine Erkenntlichkeit für Ihre Mühe, nicht als eine Belohnung Ihres Talents an.“²⁰³ Wilhelm bekommt seinen Einsatz für das Theaterprojekt wieder und den Rat, sich eine andere Tätigkeit zu suchen.

IV.2.12. Wilhelm als Theaterdirektor

Goethes setzt Wilhelm in diesem Zusammenhang als Symbol für ein neues Nationaltheater in Deutschland ein. Er selbst hat zu diesem Zeitpunkt an dieser Idee gearbeitet. Philine: „Laßt uns ein Stück wählen; wir wollen es auf der Stelle spielen. Jeder muß sein möglichstes tun, als wenn er vor dem größten Auditorium

²⁰³ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S. 218.

stünde.“²⁰⁴ Wilhelm will von dem mechanisch – pflicht- und handwerksmäßig eingeschränkten Spielen wegkommen. Es soll eine neue Theaterform entstehen. „Ich wünsche nur, daß das Theater so schmal wäre, als der Draht eines Seiltänzers, damit sich kein Ungeschickter hinaufwagte, anstatt daß jetzo ein jeder sich Fähigkeit genug fühlte, darauf zu paradien.“²⁰⁵ Die Gesellschaft nimmt die Anregungen auf. Jedoch fühlt sich keiner persönlich angesprochen und somit nimmt niemand die Kritik von Wilhelm an. Es wird auf demokratischem Weg beschlossen, einen neuen Direktor zu wählen. Herr Melina gibt die Direktorenschaft gern ab. Der kleine neue Staat wählt Wilhelm als neuen Direktor. Der Senat wird aufgestellt, die Frauen erhalten Stimmen und Sitze, Gesetze werden vorgeschlagen. Die Theatergesellschaft befindet sich in dem Glauben, etwas Nützliches getan und eine neue Form des Theaters für die väterliche Bühne eröffnet zu haben.

IV.2.13. Wilhelm und Shakespeares „Hamlet“

Wilhelm unterhält sich mit der Gesellschaft über sein Einstudieren der Figur „Hamlet“. Er zählt die verschiedenen Varianten auf, die Figur so darstellen zu können, dass man selbst mit der Figur eins wird und der Rolle und dem Charakter der Figur Hamlet, im Sinne Shakespeares, gerecht wird. Aus Wilhelms Sicht ist es ein Fehler, den er selbst an sich bemerkt habe, eine Rolle unabhängig vom Text zu betrachten, ohne die Rolle im Zusammenhang mit dem Stück zu verstehen.

Wilhelm glaubte, die Rolle des Hamlets richtig einzustudieren, indem er die stärksten Stellen des Stückes, die Selbstgespräche und die Szenen auswendig lerne, „[...] in denen Kraft der Seele, Erhebung des Geistes und Lebhaftigkeit des Gemüt sich in einem gefühlvollen Ausdrucke zeigen kann.“²⁰⁶ Der zweite

²⁰⁴ Ebd. S. 229.

²⁰⁵ Ebd. S. 230.

²⁰⁶ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 232.

Versuch, in den Geist einer Rolle einzudringen, indem er die tiefe Last der Schwermut auf sich nehme, sich in die gleichen Situationen hineinzusetzen, mit der Rolle eins zu werden und den Irrwegen zu folgen, war ebenso erfolglos. Je mehr sich Wilhelm in die Rolle des Hamlets hineinversetzte, desto mehr verlor er die Übersicht über das gesamte Stück. Bei dem Versuch, das Stück Schritt für Schritt durchzuarbeiten, widersprachen sich einmal der Charakter und dann wieder der Ausdruck der Figur. Es schien für Wilhelm unmöglich zu sein, die erlernten Worte in einem richtigen Tonfall wiederzugeben. Der Charakter der Figur „Hamlet“ schien für Wilhelm nicht erfassbar zu sein. Offenbar fehlt ihm die Erfahrung über den Tod eines Elternteils, in diesem Fall der Verlust des Vaters. „Ich suchte jede Spur auf, die sich von dem Charakter Hamlets in früherer Zeit vor dem Tode seines Vaters zeigte; ich bemerkte, was unabhängig von dieser traurigen Begebenheit, unabhängig von den nachfolgenden schrecklichen Ereignissen, dieser interessante Jüngling gewesen war, und was er ohne sie vielleicht geworden wäre.“²⁰⁷

Die Leidenschaft Hamlets zur Figur Ophelia beschreibt Wilhelm als ein Vorgefühl süßer Bedürfnisse. Er gibt die Eigenschaften des Hamlet wieder, ohne den Zusammenhang zu sehen. Diese Unterhaltung dient als Vorarbeit für das Einstudieren des Stückes und der darauffolgenden Aufführung. Wilhelm kann mit diesem Vortrag die Gesellschaft davon überzeugen, das Stück aufzuführen „[...] man glaubte vorausszusehen, daß sich nun die Handlungsweise Hamlets gar gut werden erklären lassen, man freute sich über diese Art, in den Geist des Schriftstellers einzudringen. Jeder nahm sich vor, auch irgend ein Stück auf diese Art zu studieren und den Sinn des Verfassers zu entwickeln.“²⁰⁸ Die Theatergesellschaft vertraut Wilhelm, obwohl ihm die Ausbildung zum Prinzipal fehlt. Durch die Figur Wilhelm wird die selbstgefällige Ichbezogenheit des Schauspielers kritisiert, der ein Stück nur nach der Rolle beurteilt, die er gerade einstudiert, und den Zusammenhang des Dramas außer Acht lässt. Wilhelm setzt sich nach dem Prinzip der Rollenidentifikation gleich. Jedoch muss er feststellen, dass der Text im Gegensatz zu dieser Methode steht. Aus diesem

²⁰⁷ Ebd. S. 232.

²⁰⁸ Ebd. S. 234.

Textwiderstand findet Wilhelm einen eigenen Weg, den Zusammenhang des Stückes zwischen der Rolle und dem Text zu einer Einheit zu erarbeiten. Er bemerkt, dass es nicht ausreicht, sich mit dieser Rolle zu identifizieren, um das Stück als Gesamtwerk zu verstehen. Die Last der tiefen Schwermut entspricht der Werther-Stimmung des 18. Jahrhunderts. Die Figur ‚Hamlet‘ wird als melancholischer Prinz verstanden. Diese empfindsame Hamlet-Interpretation lässt sich zum Teil auf Wielands Übersetzung aus dem Jahre 1766 zurückführen. Volker Zumbink thematisiert in seiner wissenschaftlichen Arbeit „Metamorphosen des kranken Königssohns“²⁰⁹ Wilhelms Studium der Hamlet-Figur: „Die Figur Hamlet ist innerhalb des Spiegelkabinetts²¹⁰ 'Hamlet' der größte Spiegel, in dem sich im 'Wilhelm Meister' wiederum viele Figuren, nicht nur Wilhelm, reflektieren.“²¹¹ Der Charakter der Hamlet-Figur, der von der Handlungs- und Ausdrucksunfähigkeit geprägt ist, lässt in Shakespeares Drama ein bestimmtes „Hamlet-Bild“ entstehen. Somit werden an dieser Figur sowohl in Shakespeares Drama „Hamlet“ als auch in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ die Charaktere der anderen Figuren um Hamlet deutlicher herausgestellt. Man erfährt in Goethes Roman somit mehr über Wilhelm als über Hamlet. Durch die Hamlet-Spiegelung trifft Wilhelm eine richtige Entscheidung. Durch sein Scheitern an der Hamlet-Figur wird er wieder ins Leben zurückgeführt. Anders als in Shakespeares Drama „Hamlet“ bekommt der Protagonist noch einmal die Möglichkeit, sein Leben neu zu beginnen.

IV.2.14. Das Gespräch zwischen Serlo und Wilhelm

Im 4. Buch, X. Kapitel kommt es zur Auflösung der republikanischen Gesellschaft. Man gibt Wilhelm die Schuld am Verlust des Geldes und des Gepäcks durch den Überfall eines Freikorps. Er habe den falschen Weg für die Theatergruppe

²⁰⁹ Volker Zumbink: Metamorphosen des kranken Königssohns. Münster 1995.

²¹⁰ „Noch dem alten Goethe sind 'Shakespeares Dichtungen [] ein großer, belebter Jahrmarkt, und zu einem richtigen Jahrmarkt gehört auch ein Spiegelkabinett. Also solches darf gerade 'Hamlet' mit seinem vielschichtigen Verweisungssystem von Figur- und Strukturspiegelungen gelten. Und ein Spiegelkabinett, in dem ein zweites Spiegelkabinett gleichsam umhergeistert, ist nachgerade Goethes 'Wilhelm Meister' mit seinen intra- und intertextuellen Reflexen des 'Hamlet'.“ (In: Volker Zumbink: Metamorphosen des kranken Königssohns. Münster 1995. S. 408.)

²¹¹ Ebd. S. 409.

gewählt. Die aufgelöste Theatergesellschaft flieht zu der Theatergruppe von Serlo. Wilhelm wird mit offenen Armen empfangen. Durch die Figur Serlo wird es im Roman am deutlichsten sichtbar gemacht, dass Wilhelm für die Theaterarbeit die grundlegende Ausbildung fehlt. Wilhelm führt mit Serlo im 4. Buch, XIII. Kapitel ein Gespräch über Shakespeares ‚Hamlet‘. Er schlägt vor, diese Figur im Gegensatz zur melancholischen Grundstimmung und passiven Haltung des Prinzen, mehr aus sich herausgehen zu lassen und sie rebellischer darzustellen. An der Art und Weise, wie Wilhelm über diese Figur spricht, wird deutlich, dass er diese Figur nicht verstanden hat. Er kann sich in diese Figur nicht hineinversetzen. Es findet keine Ich-Identifikation mit der Hamlet-Figur statt, wie es in der Epoche des ‚Sturm und Drang‘ spezifisch ist. Nach Wilhelms Lesart wird die Tragödie zur Komödie. Wilhelm möchte Serlo von seiner Hamlet-Interpretation überzeugen, dabei läuft er Gefahr, wieder die Hans-Wurst-Figur aus seiner Kindheit zu werden. „Denken Sie sich, rief er aus, diesen Jüngling, diesen Fürstensohn recht lebhaft, vergegenwärtigen Sie sich seine Lage, und dann beobachten Sie ihn, wenn er erfährt, die Gestalt seines Vaters erscheine; stehen Sie ihm bei in der schrecklichen Nacht, wenn der ehrwürdige Geist selbst vor ihm auftritt. [...] Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen jungen Helden, der nach Rache schnaubt? Einen geborenen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefordert zu werden? Nein! Staunen und Trübsinn überfällt den Einsamen; er wird bitter gegen die lächelnden Bösewichter, schwört, den Abgeschiedenen nicht zu vergessen, und schließt mit dem bedeutenden Seufzer: Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, dass ich geboren ward sie wieder einzurichten.“²¹²

Bei Shakespeare heißt es: „Hamlet. ‚Ruh, ruh, verstörter Geist! – Nun, liebe Herrn, / Empfehl‘ ich euch mit aller Liebe mich, / Und was ein armer Mann, wie Hamlet ist, / Vermag, euch Lieb‘ und Freundschaft zu bezeigen, / So Gott will, soll nicht Fehlen. Laßt uns gehen. / Und bitt‘ ich, stets die Finger auf den Mund. / Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram, / Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam! / Nun kommt, lasst uns zusammen geh.“²¹³ Vergleicht man

²¹² Ebd. S. 263.

²¹³ Shakespeares sämtliche dramatische Werke in zwölf Bänden, übersetzt von Schlegel und Tieck: Tragödien I:

den Goethe-Text mit dem Shakespeares, fällt sofort auf, dass die Figur Wilhelm weder den Tonfall noch den Sinn des Hamlet-Textes verstanden hat. Dazu kommt, dass er den Satz, den Wilhelm als Schlüssel für Hamlets Verhalten ansieht, falsch zitiert, anstatt „Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram, / Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!“²¹⁴ sagt Wilhelm: „Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, dass ich geboren ward sie wieder einzurichten“²¹⁵. Der Vortrag von Wilhelm, der eigentlich zeigen soll, wie professionell er an dem Hamlet-Text gearbeitet und ihn studiert hat, wirkt mindestens komisch, wenn nicht grotesk. Als Vorbild für die Figur Serlo diente Goethe der Hamburger Theaterdirektor und Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder. Mit seinen Bearbeitungen hat Schröder Shakespeare erfolgreich auf deutschen Bühnen eingeführt. Das reale Abbild der Figur Aurelie, soll die früh verstorbene Schauspielerin Charlotte Ackermann, die Stiefschwester von F.L. Schröder, gewesen sein. Sieht man Hamlet in Bezug zu Goethes Biografie, stellt man fest, dass sowohl die Goethe-Biografie als auch die Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts die Grundlage für die Hamlet-Interpretation und Inszenierung bilden. Goethe hat in seinem Werk „Dichtung und Wahrheit“ darüber berichtet, was „Hamlet“ für die Generation des „Sturm und Drang“ bedeutet: „Hamlet und seine Monologe blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte ein jeder auswendig und rezitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe ebenso melancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.“²¹⁶

Aurelie suchte das Gespräch mit Wilhelm, sie lenkt die Unterhaltung auf die Figur „Ophelia“ aus „Hamlet“. In diesem Gespräch wird sehr schnell deutlich, dass Aurelie die Figur Ophelia als Diskussionsthema aufgreift, um über sich und ihr Schicksal mit Wilhelm sprechen zu können. Wilhelm: „Von Ihr läßt sich nicht viel

Hamlet, Prinz von Dänemark. – Othello. Achter Band. Stuttgart 1889. S. 25/26.

²¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S.263.

²¹⁵ Shakespeares sämtliche dramatische Werke in zwölf Bänden, übersetzt von Schlegel und Tieck: Tragödien I: Hamlet, Prinz von Dänemark. – Othello. Achter Band. Stuttgart 1889. S. 26.

²¹⁶ Ehrhard Bahr: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Stuttgart 2000. S. 99/100.

sagen, versetzte Wilhelm, denn nur mit wenig Meisterzügen ist ihr Charakter vollendet. Ihr ganzes Wesen schwebt in reifer süßer Sinnlichkeit. [...]“²¹⁷ Wilhelm bemerkt nicht, dass Aurelies Interpretation der ‚Ophelia‘ ihren eigenen, tief sitzenden Schmerz widerspiegelt.

Im 4. Buch, 15. Kapitel stellt sich Wilhelm gegen die öffentliche Meinung, die über Shakespeares Stücke im 18. Jahrhundert in England, Frankreich und Deutschland vorherrscht. In der klassizistischen Kritik werden, vor allem von Gottsched, Shakespeares Stücke wegen ihrer angeblichen Plan- und Zusammenhangslosigkeit kritisiert. Wilhelm führt aus: „Hier werden wir anders belehrt; der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll. Hier wird nicht etwa nach einer starr und eigensinnig durchgeführten Idee von Rache ein Bösewicht bestraft, nein, es geschieht eine ungeheure Tat, sie wälzt sich in ihren Folgen fort, reißt Unschuldige mit; der Verbrecher scheint dem Abgrunde, der ihm bestimmt ist, ausweichen zu wollen, und stürzt hinein, eben da, wo er seinen Weg glücklich auszulaufen gedenkt.“²¹⁸ Serlo, der die zeitgemäße Meinung vertritt, erklärt Wilhelm, dass er in das Stück Dinge hineininterpretiert, an die Shakespeare nie gedacht habe: „Sie machen der Vorsehung kein sonderlich Kompliment, indem Sie den Dichter erheben, und dann scheinen Sie wieder zu Ehren Ihres Dichters, wie andere zu Ehren der Vorsehung, ihm Endzweck und Plane unterzuschieben, an die er nicht gedacht hat.“²¹⁹ Die Analyse des Goethe-Textes aufgrund der Hamletinterpretation der Figur Wilhelm und die Gegenüberstellung der Figuren ‚Hamlet‘ und ‚Wilhelm‘ erfolgt unter Abschnitt VI. der vorliegenden Dissertation.

Serlo ist auf dem Theater geboren, er wurde schon als sehr kleines Kind von seinen Eltern in eine Amor-Rolle gesteckt. Er musste den Beifall des Publikums als Kind und Jugendlicher teuer bezahlen. Sein Vater war davon überzeugt, dass Kinder nur durch Schläge konzentriert arbeiten können. Er prügelte Serlo beim Einstudieren einer jeden Rolle. „Die Monotonie, die damals auf dem deutschen

²¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S. 264.

²¹⁸ Ebd. S. 273.

²¹⁹ Ebd. S. 273.

Theater herrschte, den albernen Fall und Klang der Alexandriner, den geschraubten platten Dialog, die Trockenheit und Gemeinheit der unmittelbaren Sittenprediger hatte er bald gefaßt, und zugleich bemerkt was rührt und gefiel.“²²⁰ Der Erzähler berichtet über die Erziehung und die Charaktereigenschaften von Serlo und stellt diese denen von Wilhelm gegenüber. Die eingeschobene Erzählung in der dritten Person über Serlos Kindheit, schildert allgemein den Werdegang eines Schauspielers im 18. Jahrhundert und verschiedene Formen des Theaters. Dazu gehören Fastnachtsspiele, religiöse Theater und Bildungstheater. „Harlekin aus dem Ei“ war beliebte Ballettszene im 18. Jahrhundert, in der der Harlekin aus dem Ei kroch. Die direkte Gegenüberstellung der Theaterwelt und der Bürgerlichen Welt erfolgt im 4. Buch, 19. Kapitel. Serlo macht Wilhelm den Vorschlag, beim ihm aufs Theater zu gehen, unter dieser Bedingung würde er auch die anderen engagieren. Wilhelms Schauspieler seien alle Naturalisten und Pfuscher, aber durch viel Arbeit, viele Übungen und Fleiß, könne man aus ihren schwachen Seiten starke Seiten machen. Gerade in diesem Augenblick, in dem Serlo ihm dieses einmalige Angebot macht, ist er intensiv mit der Handelswelt beschäftigt. Er setzt sich mit Laertes zusammen, um die Reisebeschreibungen für seinen Vater anzufertigen. „Da stehe ich nun, sagte er zu sich selbst, abermals am Scheideweg zwischen den beiden Frauen, die mir in meiner Jugend erschienen. Die eine sieht nicht mehr so kümmerlich aus, wie damals, und die andere nicht mehr so prächtig[...].“²²¹ Wilhelm muss sich zwischen der Theaterwelt und der Bürgerlichen Welt entscheiden. Alles, was sich Wilhelm seit dem unglücklichen Vorfall mit Mariane erträumt hatte, steht jetzt vor ihm, seine Wünsche, seine Hoffnungen. Er sucht nicht Serlo, sondern Serlo sucht ihn. „War es denn bloß Liebe zu Marianen, die mich ans Theater fesselte? oder war es Liebe zur Kunst, die mich an das Mädchen festknüpfte?“²²² Wilhelm denkt erstmals darüber nach, warum er sich so intensiv mit dem Theater auseinandersetzt: War jene Aussicht, jener Ausweg nach der Bühne bloß einem unordentlichen unruhigen Menschen willkommen, der ein Leben fortzusetzen wünschte, das ihm die Verhältnisse der bürgerlichen Welt nicht gestatteten, oder war es alles anders, reiner, würdiger? und was sollte dich bewegen können,

²²⁰ Ebd. S. 292.

²²¹ Ebd. S. 295.

²²² Ebd. S. 297.

deine damalige Gesinnung zu ändern? [...]“²²³ In dem Gespräch zwischen Serlo und Wilhelm werden zwei wesentliche Punkte thematisiert. Der erste Punkt bezieht sich auf die Frage nach der Herkunft eines Menschen und dessen Tätigkeit, d.h., zunächst wird man im Allgemeinen nach seiner Herkunft beurteilt, die dann in Folge dessen auf die Qualität seiner Arbeit scheinbar schließen lässt, da der Mensch bereits im Elternhaus die grundlegenden Fähigkeiten für den zukünftigen Beruf erlernt. Also wenn der Vater Arzt ist oder war, wird der Sohn folgerichtig auch Arzt werden, um die Familientradition fortzuführen. Wilhelms Vater ist ein erfolgreicher Handelsmann und Serlos Vater war ein erfolgreicher Theatermann. Serlo fordert Wilhelm zu einem Duell auf, das Wilhelm nur verlieren kann. Wilhelm kann diese Herausforderung nur annehmen, da er den Plan von Serlo nicht durchschauen kann und er nicht realisiert, dass er niemals die Anerkennung am Theater bekommen wird, die er sich erhofft. Der Mensch mit einer Naturbegabung ist in diesem Fall nicht gefragt. Den zweiten Punkt der Frage, warum Wilhelm mit dem Theater so verbunden ist, wird von Wilhelm selbst angesprochen und erklärt, warum Wilhelm am Theater eine Bestätigung sucht und nicht findet. Der Konflikt mit Mariane wird sich nie auflösen, weder am Theater noch im Leben und so macht er sich unfreiwillig zum Gespött in der Theaterwelt, in die er nicht hineingehört.

IV.2.15. Der Brief von Werner an Wilhelm

In seinem Brief an Wilhelm berichtet Werner, dass bereits kurz nach dem Tod des „Alten“ nichts mehr in seinem Sinne geschah. „Ich hoffe du bist einverstanden, und wünsche, daß du nichts von den unfruchtbaren Liebhabereien deines Vaters und Großvaters geerbt haben mögest. Dieser setzte seine höchste Glückseligkeit in eine Anzahl unscheinbarer Kunstwerke, die niemand, ich darf wohl sagen niemand, mit ihm genießen konnte: jener lebte

²²³ Ebd. S. 297.

in einer kostbaren Einrichtung, die er niemand mit sich genießen ließ.“²²⁴ Werner hat Wilhelm aus seinem eigenen Elternhaus und aus der Handelswelt verdrängt, ohne dass sich Wilhelm dagegen wehren konnte. Sein Brief veranlasst Wilhelm dazu, das bürgerliche Leben endgültig zu verlassen, und er ist davon überzeugt, dass er die Bildung, die er sich wünscht, nur auf dem Theater vollenden kann. Wilhelms Antwort erfolgt in Form eines Briefes, darin gibt Wilhelm Werner zu verstehen, dass er sein Besitzdenken verabscheut, dass es immer sein Wunsch war, sich nach dem Vorbild des Edelmannes ausbilden zu lassen. Er eröffnet einen Streit, indem er einen Vergleich zwischen dem Edelmann und dem Bürger heranzieht, darin sieht sich Wilhelm als einen Bürger.

Die Gegenüberstellung von Edelmann und Bürger ergibt für Wilhelm folgendes:

Edelmann

In Deutschland wird nur dem Edelmann eine Ausbildung ermöglicht. Er muss mit seiner Figur, mit seiner Person am Hofe oder bei der Armee bezahlen. Aus diesem Grund muss er seine Figur halten und zeigen. „Eine gewisse feierliche Grazie bei gewöhnlichen Dingen, eine Art von leichtsinniger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen kleidet ihn wohl, weil er sehen läßt, daß er überall im Gleichgewicht steht.“²²⁵ Er ist eine Person der Öffentlichkeit, seine Vollkommenheit wird anhand seiner ausgebildeten Bewegungen, seiner sonoren Stimme, seines Wesens und seiner Erscheinung gemessen. Fähigkeit, Talent, Reichtum scheinen nur Zugaben zu sein. Aus einem Edelmann kann man einen König oder eine königliche Figur schaffen. Das spiegelt sein Selbstbewusstsein wider. Er kennt keine Grenzen und gibt durch die Darstellung seiner Person alles preis.

²²⁴ Ebd. S. 308.

²²⁵ Ebd. S. 312.

Der Bürger

Der Bürger kann sich Dienste erwerben und „zur höchsten Not“ seinen Geist ausbilden. Seine Persönlichkeit geht verloren. Dem Bürger wird das Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen wird, vermittelt. Er darf nicht fragen: Was bist du? sondern nur: Was hast du? Der Bürger darf und soll durch seine Persönlichkeit nichts geben, soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um nützlich zu sein. Man geht davon aus, dass in seinem Wesen keine Harmonie existiert.

Wilhelms Meinung nach sind an diesen Unterschieden nicht die Edelmänner schuld, sondern die Verfassung der Gesellschaft. Ob sich daran etwas ändern wird und wann, interessiert Wilhelm nicht. Er interessiert sich für seine eigene harmonische Ausbildung seiner Natur, die ihm von Geburt aus versagt ist und berichtet über seine Ausbildung am Theater, und dass er vorhat, sich noch weiter ausbilden zu lassen. Somit kann er eine Person des öffentlichen Lebens werden. Wilhelm stellt den gebildeten Menschen auf dem Theater, dem der oberen Klasse gleich: „[...] Geist und Körper müssen bei jeder Bemühung gleichen Schritt gehen, und ich werde da so gut sein und scheinen können, als irgend anderswo. Suche ich daneben noch Beschäftigungen, so gibt es dort mechanische Quälereien genug, und ich kann meiner Geduld tägliche Geduld verschaffen.“²²⁶ Die Bildung wird in diesem Brief zum Programm erhoben. Wilhelm Meister geht bei seiner Diskussion von den soziologischen Bedingungen der Bildung im 18. Jahrhundert aus. In einer Gegenüberstellung von Edelmann und Bürger kommt Wilhelm zu dem Ergebnis, dass dem Adel die Bildung ohne weiteres möglich ist und der Bürger eine harmonische Ausbildung des ganzen Menschen verwehrt bleibt. Sein einziger Ausweg ist der Weg zur Bühne. Goethe spiegelte damit ein Zeitphänomen wider.

²²⁶ Ebd. S. 314.

IV.2.16. Shakespeares „Hamlet“ in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

Im 5. Buch von Kapitel IV. bis X. erfolgen die Besprechung des Textes, die Proben und die Aufführung des Shakespeare-Stückes „Hamlet“. Die Bedingung von Wilhelm, das Stück „Hamlet“ ganz und nicht zerstückelt aufzuführen, wurde von Serlo nicht eingehalten. Beide streiten über die Einheit des Stückes, ohne eine Einigung finden zu können. Serlo will die Figur und das Stück zusammenstreichen und Figuren umschreiben. Wilhelm kann sich gegenüber Serlo nicht durchsetzen.

„Wie viele Stücke haben wir denn, die nicht über das Maß des Personals, der Direktionen und Theatermechanik, der Zeit, des Dialogs und der physischen Kräfte des Akteurs hinaus schritten? und doch sollen wir spielen, und immer spielen, und immer neu spielen. [...] da das Theater immer nur ein gestoppeltes und gestückeltes Wesen bleibt.“²²⁷ Für Serlo steht das zahlende Publikum im Vordergrund. Wilhelm präsentiert Serlo nach längerem Überlegen eine Lösung. Wilhelms Intention beruht darauf, mit den alten Regeln zu brechen und dem Publikum etwas Neues zu präsentieren. Wilhelms Konzept sieht zwei wesentliche Perspektiven vor, die erste geht von den großen inneren Verhältnissen aus, deren Wirkung aus den Charakteren und Handlungen der Hauptfiguren entstehen. Die zweite Perspektive betrachtet die äußeren Verhältnisse der Figuren. Dadurch soll die Frage beantwortet werden, warum sie von einem Ort zum anderen gebracht werden oder warum sie durch diese oder jene Begebenheit miteinander verbunden werden. Wilhelm stellt eine Verbindung zum Marionettentheater her: „Freilich sind diese Fäden nur dünn und lose, aber sie gehen doch durchs ganze Stück, und halten zusammen, was sonst auseinander fiel, auch wirklich auseinander fällt, wenn man sie wegschneidet,

²²⁷ Ebd. S. 316/317.

und ein übriges getan zu haben glaubt, dass man die Enden stehen lässt.“²²⁸ Serlo ist von seinem neuen Vorschlag begeistert und ruft, dass die Theatergesellschaft auf diesem Wege auch Wittenberg und die hohe Schule loswerden. Wilhelm vertritt an dieser Stelle die Meinung von Goethe, Schiller und den Romantiker, die sich in der Auffassung einig waren, den Eindruck und die Wirkung des Kunstwerkes in seiner Ganzheit darzustellen. Damit wandten sie sich gegen die stellenweise Kritik. Wilhelm übernimmt die Textarbeit. In den folgenden Kapiteln wird die täglich Theaterarbeit beschrieben. Die Besprechung des Stückes ergibt, dass die Anzahl der Schauspieler nicht ausreicht. Es gibt Schwierigkeiten, die Rollen gut zu besetzen. Letztendlich spielt Aurelie die Ophelia und Wilhelm übernimmt die Rolle des Hamlet.

Die Gesellschaft streitet im 5. Buch, 7. Kapitel darüber, ob der Roman oder das Drama vorgezogen werden soll. Die Theatergesellschaft kommt zu dem Schluss, dass im Drama wie im Roman die menschliche Natur und Handlung beschrieben werden. Der Unterschied beider Dichtungsarten liegt nicht nur in der äußeren Form. Im Allgemeinen sollen im Roman Meinungen und Erlebnisse vorgestellt werden, im Drama werden die Charaktere und Taten dargestellt. Der Verlauf im Roman erfolgt langsam. Der Romanheld muss leiden und nicht wirkend sein und die Entwicklung aufhalten. Der Verlauf des Dramas soll schnell erfolgen, der Charakter der Hauptfigur muss in Richtung Ende drängen, er wird aufgehalten. Von einem Drama verlangt man Wirkung und Tat. Der Held ahmt nichts nach, er räumt die Hindernisse aus dem Weg oder unterliegt ihnen. In einem Roman wird dem Zufall sein Spiel erlaubt, er wird durch die Haltung und Einstellung der Person beeinflusst. Das Schicksal drängt die Menschen (nur in einem Drama) ohne ihr Zutun und durch nicht zusammenhängende, äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe. Das Schicksal ist in einem Drama immer furchterregend und im höchsten Sinne tragisch. Diese Diskussion führt die Gesellschaft wieder zu dem Stück „Hamlet“ hin.

²²⁸ Ebd. S. 318.

Im 5. Buch, VIII. Kapitel findet die erste Probe zu „Hamlet“ statt. Die Schauspieler treten ein, die Theaterfreunde treten hinzu. Das Mechanische, das Geistige und die Illusion werden thematisiert. Zwei Freunde des Theaters, werden sofort in die Proben mit eingebunden. Wilhelm und Laertes führten als erstes ihre Fechtübungen fort und unterwarfen sich der Pädagogik eines Unteroffiziers. Wilhelm bat die beiden Freunde, bei seinen Proben „sich in die äußerste Ecke zu setzen und so bald sie ihn nicht mehr verstünden, mit den Schlüsseln auf die Bank zu klopfen. „Er artikulierte gut, sprach gemäßigt aus, steigerte den Ton stufenweise, und überschrie sich nicht in den heftigsten Stellen.“²²⁹ Die pochenden Schlüssel nahmen mit jeder Probe ab, und einige Schauspieler übernahmen Wilhelms Idee. Diese Art der Theaterprobe ist auch in Goethes Regeln für die Schauspieler von §66 bis §72 enthalten. Die Bearbeitung des Stückes im Roman ist fiktiv. Diese Form gehört zu dem fiktiven Charakter der Herausgeberfunktion im Roman des 18. Jahrhunderts.

Bis zur Aufführung im 5. Buch, 11. Kapitel bleibt die Frage, ob der Mann, der die Figur des Geistes übernommen hat, auch zur Aufführung pünktlich eintrifft. Es werden Ringe angeführt, die vor der ersten Aufführung typisch scheinen. Alles läuft gut ab, die Theatergruppe ist sehr fleißig und nimmt das Stück und die Inszenierung ernst. Philine flirtet mit Serlo und singt ein Lied mit einer sehr zierlichen und gefälligen Melodie. Die Aufführung wird ein großer Erfolg. Wilhelms Auseinandersetzung mit Shakespeare wird an dieser Stelle des Romans zunächst beendet.

IV.2.17. Wilhelms Abschied vom Theater

Die Theatergesellschaft von Serlo wird durch den Tod von Aurelie aufgelöst. In Bezug zu Wilhelms Entwicklung vom Theaterbewunderer zum Theaterdirektor kann man sagen, dass er an seinem Versuch, ein großer Dramatiker und

²²⁹ Ebd. S. 336.

Theaterleiter zu werden, gescheitert ist. Thomas Kahlcke untersucht in seiner wissenschaftlichen Arbeit „Lebensgeschichte als Körpergeschichte“ in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ Körper und Zeichen in Bezug zum Subjekt und geht der Frage nach, mit welchen Mitteln es dem Verfasser gelingt, das elementare Spannungsverhältnis zwischen Körper und Zeichen aufzulösen. Kahlcke stellt zwei Deutungsansätze zur Diskussion: Einerseits soll „[...]das vordergründige Anliegen des Romans nachvollzogen“²³⁰ werden, andererseits wird [...] tiefenstrukturell gegen den Strich gelesen.“²³¹ Kahlcke untersucht Goethes Roman unter psychologischen, linguistischen und semiotischen Aspekten. „Untersucht wird also nicht allein der ästhetische „Schein“ oder die psychologische Struktur, sondern die ‚psychoästhetische‘ Strategie der ‚Lehrjahre‘ insofern, als die argumentative Vermittlung des zugrundeliegenden Sozialisationskonzepts auf eine spezifische Deutung psychologischer Verhältnisse angewiesen ist: ‚Solange ein Roman nicht einfach den Bruch zwischen originären Subjektwünschen und symbolischer Ordnung konstatiert, sondern beide Seiten zu versöhnen beabsichtigt, aktiviert er ästhetische Taktiken, die das real Unvermittelbare literarisch vermitteln.“²³² Nach Kahlckes Verfahrensweise entfaltet sich Wilhelms Sozialisationsverlauf auf drei aufeinander bezogenen Ebenen: die Theaterstücke, die Wilhelm selbst schreibt bzw. auf sich selbst bezieht, die Theatergruppe, die mit ihrem Verhalten die sozialen Konsequenzen der aktuellen Lösung präsentiert und das Ensemble der Personen, „[...] die Wilhelm als Repräsentanten der Hauptaspekte seiner psychologischen Verfassung begleitet, fördert und kommentiert seine Entwicklung.“²³³ Die wichtigsten Personen in Wilhelms Sozialisationsverlauf sind auf der ersten Ebene dieser Phase Mignon, Philine und Melina, auf der zweiten Ebene sind Serlo und Aurelie die wichtigsten Figuren für Wilhelm und auf der dritten Ebene sind die Figuren Harfner und Augustin angesiedelt. Kahlcke kommt zu dem Schluss, dass Wilhelm im Verlauf der Sozialisation ein Lebenskonzept sucht. Die Untersuchung Kahlckes haben ergeben, dass die untersuchten Texte,

²³⁰ Thomas Kahlcke: Lebensgeschichte als Körpergeschichte. Studien zum Bildungsroman im 18. Jahrhundert. Würzburg 1997. S. 242.

²³¹ Ebd. S.242

²³² Ebd. S.242

²³³ Ebd. S.243

dazu zählt Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, das „[...] Spannungsverhältnis zwischen Körper und Zeichen, zwischen den Wünschen des Subjekts und den Modalitäten ihrer Realisierbarkeit.“²³⁴ zugrunde liegt. „Wilhelm Meister ist eine Fortführung der Werther-Figur, und der Roman ist der Versuch, auf die existentielle Grunderfahrung mit einem literarischen Entwurf ihrer Bewältigung zu antworten. Wilhelm durchläuft nach Kahlcke demzufolge eine Reihe von Situationen und Konstellationen, „[...] die allesamt die Kernproblematik des Spannungsverhältnisses von symbiotischen Wünschen und symbolischer Ordnung von ihrem psychostrukturellen Zentrum her thematisieren: dem Widerspruch von mütterfixiertem Begehren und väterlichem Verbot.“²³⁵

Das bedeutet, wenn Wilhelms Vater ihn in seiner Kindheit für seine Theateraufführungen gelobt und unterstützt hätte, würde das Spannungsverhältnis zwischen Vater und Mutter nicht existieren und er hätte sich früher vom Theater verabschiedet oder das Interesse verloren.

Die Entwicklung und der Sozialisationsverlauf von Wilhelm ist für die Gegenüberstellung der Figuren Wilhelm aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Prinz Friedrich von Homburg“ aus Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ von Bedeutung und wird unter Punkt V.4.3. näher untersucht.

IV.2.18. Fazit

Wilhelm Meister durchläuft in seinen Lehrjahren die Geschichte der Kultur und Politik seines Jahrhunderts. Unter Punkt IV. sind die wichtigen Stationen seiner Theaterreise aufgezählt, die in den Gesprächen über das Theater in Goethes Roman enthalten sind.

Wilhelm beginnt seine Reise durch die Theatergeschichte mit dem geistlichen Spiel in Form des Marionettentheaters. Die Geschichte von David und Goliath

²³⁴ Ebd. S.327

²³⁵ Ebd. S.336

erfolgt im Roman nach dem Vorbild aus dem Alten Testament. Das Stück studiert der junge Wilhelm im 2., 5. und 7. Kapitel des 1. Buches ein und führt es vor Publikum selbst auf. Nach seiner eigenen ersten Aufführung von „David und Goliath“ im 6. Kapitel widmet sich Wilhelm dem Buch seines Großvaters „Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer“, herausgegeben von J. C. Gottsched. Diese Sammlung von Theaterstücken wurde in der Zeit von 1740-1745 in sechs Bänden herausgegeben. Wie bereits in den Abschnitten III.3.2. und III.3.3. angegeben, wollte Gottsched in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das deutsche Theater reformieren. Anstelle der Zoten und primitiven Komödien sollte eine gehobene Schauspielkunst auf den deutschen Bühnen präsentiert werden. Dazu dienten Gottsched die Dramen des französischen Klassizismus als Muster. Er war davon überzeugt, dass die Regeln der Griechen und Römer in diesen Werken sehr gut übertragen worden sind. Das erste deutsche Stück, das nach diesen Regeln 1731 aufgeführt wurde, war die Tragödie „Sterbender Cato“ von Gottsched.

Im einzelnen wurden diese Stationen der Theatergeschichte schon unter Punkt IV.2. - IV. 17. vorgestellt. Zusammenfassend kann man sagen, dass an der Figur Wilhelm wird deutlich wird, dass das Theater sehr stark von der finanziellen Situation abhängig ist. Die Forderung an das neue Nationaltheater, dass das Theater vom Staat subventioniert werden muss, war in der Reform des Theaters im 17. Jahrhundert enthalten.

Goethe erarbeitet in seinem logischen Modell, welches in den Gesprächen über das Theater enthalten ist, eine natürliche und eine künstliche Grazie. Sie kann eine Göttin sein oder das Abbild einer Göttin verkörpern, das Modell lässt sich auch auf männliche Figuren und Personen übertragen. Die Theaterwelt wird von der Geschäftswelt getrennt. Somit bewegen sich die Figuren im Roman zwischen Geschäftswelt und Theaterwelt. Goethe ordnet die Theaterwelt nicht grundsätzlich der Traumwelt oder dem Raum Illusion zu, obwohl es sein Modell dementsprechend vorgibt. In den Gesprächen über das Theater durchlaufen die Figuren die Epochen vom Geistlichen Spiel bis zum Nationaltheater in Deutschland. Das Modell beinhaltet die Idee der Epoche des Theaters als

Nachahmung der Natur. Für den Vergleich mit Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ wird das logische Modell von Goethe herangezogen.

IV.3. Das theoretische Modell in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“

Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ wird erstens in Bezug zur Entwicklung des Marionettentheaters in Europa analysiert und zweitens anhand der kunstästhetischen Begriffe ‚Anmut und Grazie‘ untersucht. Das theoretische Modell wird unter dem zweiten Gesichtspunkt analysiert und dargestellt.

IV.3.1. Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ unter Berücksichtigung der Begriffe „Anmut und Grazie“

Kleist stellt in seinem Essay die mechanische Welt und die organische Welt gegenüber. Beide Welten sind Bestandteil der Natur. Teilt man diese Welten in Klassen oder Kategorien ein, um die Ordnungen in den Klassen zu spezifizieren, so erhält man den Oberbegriff ‚Natur‘. Anmut und Grazie können in beiden Welten entstehen und zum Ausdruck kommen. Die mechanische Welt als Kunstform findet in der Marionette ihren Ausdruck. Im Mittelpunkt von Kleists Betrachtung über das Marionettentheater von Kleist stehen die Bewegungen einer Marionette. Der Schwerpunkt der Bewegungen wird dabei besonders berücksichtigt. Kleist stellt im Tanz der Marionette den Vergleich graziös – hübsch auf. Er stellt zunächst nicht, wie Schiller, nur die Natur und die Kunst gegenüber, um die Begriffe Anmut und Grazie zu definieren, sondern betrachtet zusätzlich die Wissenschaft, speziell die physikalischen Kräfte, die einer Marionette im Tanz zu graziösen Bewegungen verhelfen.

Goethe und Schiller stellen in ihren Aufsätzen über Kunstbetrachtungen die klassische Kunst wie Theater, Malerei und mythische Kunstfiguren in den Mittelpunkt, wobei Kleist zunächst die volkstümliche Kunst thematisiert. Er stellt den Marionettentanz von vier Bauern, die eine Ronde tanzen, als sehr anmutig dar. Diese Metapher wird mit dem Maler David Teniers in Verbindung gebracht. David Teniers (1610-1690) war ein flämischer Maler. Er stellte in seinen Werken bäuerliche Schenkstubenszenen mit Trinkern, Rauchern und Kartenspielern, Volksfesten, Soldatenwachstuben und Stillleben dar. Im Jahr 1650 wurde er Hofmaler in Brüssel. Die Bühnendarstellung wird durch die Malerei von Teniers explizit der Volkskunst zugeordnet. Grazie und Anmut werden bei Kleist primär abstrakt dargestellt, nämlich dann, wenn sie nicht natürlich erscheinen. Kleist trennt das Gefühl und den Verstand, um die Begriffe Grazie und Anmut zunächst zur Diskussion zu stellen. Eine Marionette kann ohne einen Marionettenspieler oder Maschinisten keine Bewegungen selbstständig ausführen, es ist notwendig, dass sie über die Fäden, an denen der Körper der Marionette befestigt ist, geführt wird. Der Tänzer oder die Tänzerin ist im Gegensatz zu der Marionette ohne Tanzlehrer beziehungsweise ohne Führung in der Lage, anmutige und graziöse Bewegungen zu vollziehen.

Im Gegensatz zu der Ausführung von Schiller, der die Bewegung der Grazie als natürlich oder künstlich ansieht, schlägt Kleist in seinem Diskurs über Anmut und Grazie zunächst vor, die einzelnen Bewegungen zu betrachten, die so scheinen, als ob sie künstlich erzeugt werden. Die Fäden der Puppen müssten sich nicht dem Tanz oder dem Rhythmus anpassen und nicht jedes Glied der Puppe müsse einzeln bewegt werden, sondern jede einzelne Bewegung kann durch eine Art Kettenreaktion hervorgerufen werden: „Jede Bewegung, sagt er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als ein Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.“²³⁶ Kleist bedient sich hier der Wissenschaft, um unwissenschaftlich zu beschreiben, dass auch in der Wissenschaft viele Reaktionen und Wirkungen zufällig hervorgerufen werden

²³⁶ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 339

können.

Dieses Paradoxon spricht die Erkenntnis aus, dass der Zufall sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst ein wichtiger Faktor ist, um neue Erkenntnisse zu erlangen. Denn wenn Kleist äußert: „dass jedes Mal, wenn der Schwerpunkt in einer geraden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.“²³⁷, dann stellt er einen Vergleich auf, indem er sagt, die Bewegungen seien dem Tanz ähnlich, aber diese mechanischen Bewegungen könnten auch anmutige und graziöse Bewegungen erzeugen, steht die nicht exakte wissenschaftliche Anschauung zwischen Natur und Kunst.

Die Grazie hat in diesem Moment alle menschlichen Eigenschaften verloren beziehungsweise abgelegt. Es fehlen ihr das Bewusstsein und die Seele. Das heißt, Kleist hat, indem er den Körper vom Bewusstsein und menschlichen Körper trennt und ein mechanisches Konstrukt präsentiert, versucht zu zeigen, dass ein Mensch ohne Bewusstsein, nur nach den Regeln der Vernunft handelnd, sich leichter regieren lässt als ein Mensch, der nach Gefühl und Verstand handelt, denn die Regeln werden von einem Spielführer (Maschinisten) oder Tanzlehrer bestimmt. Jedoch in diesem Moment der Bewusstlosigkeit kann nach Kleist ein Wesen den höchsten Grad von Grazie erreichen. Wenn der Ich-Erzähler dem Tänzer die Frage stellt, ob der Maschinist, der die Marionette regiere, ein Tänzer sein müsse oder „einen Begriff vom Schönen im Tanze haben müsse?“²³⁸ und der Tänzer darauf antwortet: „dass wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus nicht folge, dass es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.“, dann ist der Bewegungsablauf der Marionette von dem Marionettenspieler abhängig. Da man den mechanischen Bewegungsablauf nicht von der Bedienung des Maschinisten trennen kann, gelingt es Kleist, den emotionalen Anteil eines tanzenden Körpers auf eine einzige Bewegung zu konzentrieren. Grazie und Anmut sind demzufolge an dem Körper am stärksten

²³⁷ Ebd. S. 339

²³⁸ Ebd. S. 340

sichtbar, bei dem jede einzelne Bewegung konzentriert und anmutig ausgeführt wird.

Ein weiteres Paradoxon besteht in der Gegenüberstellung von Puppe und Elfe. Kleist stellt das Abstraktum einer Fantasiefigur gleich. Das heißt, dass die eben noch aufgeführten Gesetzmäßigkeiten ad absurdum geführt werden und die Grenzen zwischen einer Traumwelt (Illusion) und der Realität eine Schnittmenge bilden. Wenn der Ich-Erzähler über den Tänzer dem Leser sagt: „[...] dass, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, dass in einem Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.“²³⁹, dann vertritt er die Ansicht, dass die natürliche Schönheit über der Schönheit der Kunstfigur oder mechanischen Puppe steht. Die mechanische Puppe wird nach dem Vorbild des menschlichen Skeletts gebaut und nach dem anatomischen Vorbild des menschlichen Körpers angefertigt. Das Bewusstsein muss nicht vorhanden sein. Das Verhältnis zwischen Bewusstsein und Grazie bestimmt bei Kleist das Wesen und die Anmut.

Am Schluss des Essays stehen zwei Parabeln, die die Begriffe Anmut und Grazie unterschiedlich darstellen. Der Ich-Erzähler berichtet in der ersten Parabel über eine Begebenheit, bei der er beobachten konnte, wie ein junger Mann durch den Versuch, eine anmutige Bewegung zu wiederholen, sein unschuldiges Wesen verlor. Die Metapher beschreibt einen Jüngling, der sich einen Splitter aus dem Fuß zieht. Damit wird eine Analogie zu Narkissos, der nach dem griechischen Mythos der Sohn des Flußgottes Kephissos und der Naiade Leiriope war, und der Plastik „Der Dornauszieher“ hergestellt. Der Mythos sagt, dass der schöne Jüngling von Aphrodite mit unstillbarer Selbstliebe bestraft wurde, da er die Liebe der Nymphe Echo abgewiesen hatte: Als er sich beim Trinken über eine Quelle beugt, verliebt er sich in sein eigenes Spiegelbild, das für ihn unerreichbar bleibt. Aufgrund dieser immer wiederkehrenden Sehnsucht, die ihn verzehrte, wurde er in die nach ihm benannte Narzisse verwandelt. In der Parabel beobachtet der Ich-Erzähler, wie ein junger Mann aus seiner Bekanntschaft, mit dem er ein Bad

²³⁹ Ebd. S. 342.

nahm, die gleiche Pose unbewusst nachahmte, wie sie die Plastik des Dornausziehers zeigt. Dabei beobachtete sich der junge Mann im Spiegel und lächelte. Der Ich-Erzähler nimmt diesem jungen Mann seine Eitelkeit und somit auch einen Teil seines Selbstbewusstseins, indem er ihn dazu bringt, diese Pose mehrmals zu wiederholen. Mit jedem Versuch, diese anmutige Bewegung zu wiederholen, verliert er einen Reiz seines Anmut und seiner Grazie.

In dieser Parabel wird die Argumentation Schillers unterstützt, die besagt, dass die Grazie in einem Körper zur Perfektion gelangen kann, der in der Lage ist, natürliche und freie Bewegungen hervorzubringen. Schiller sagt, wie im Abschnitt II.2. bereits erwähnt wurde, „Grazie ist immer nur die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt, und Bewegungen, die bloß der Natur angehören, können nie diesen Namen verdienen.“²⁴⁰ Die erste Parabel stellt eine Analogie zu den Tänzern in Kleists Aufsatz und Schillers Theorien her. In der darauffolgenden Parabel berichtet Herr C. über einen Fechtkampf mit einem Bären. Dieser besitzt die innere Ruhe, die zuvor der Marionette als Voraussetzung für Grazie und Anmut zugeschrieben wurde. Im Gegensatz zur Marionette hat der Bär eine Seele. Den Kampf gewinnt der Bär, indem er seinen Gegner mit den Augen fixiert. Damit erzeugt er eine Spannung, die der Fechter nicht aufrechterhalten kann. Der Bär besitzt eine graziöse Haltung kombiniert mit Kraft und eine Seele. Er kann sich auch frei bewegen, jedoch besitzt er nicht die Fähigkeit, wie ein Mensch zu reflektieren. Der Fechter verliert seine Grazie in diesem Duell mit jeder Bewegung, in der er parieren kann. Zunächst wird der Begriff Ruhe, den Goethe als wichtigen Bestandteil eines Kunstwerkes ansieht, näher betrachtet. Goethe unterscheidet den Kunstgegenstand in Ruhe oder in Bewegung und Anmut, das heißt, diese Begriffe sind bei Goethe getrennt zu bewerten.

Wie unter Abschnitt III. bereits erwähnt, sind in der römischen Mythologie die Göttinnen der Anmut den griechischen Chariten gleichgesetzt worden. Das Wort Charis kommt aus der lateinischen Sprache und bedeutet „der Liebreiz“. Der Begriff Grazie bedeutet „die Anmutige“. Damit wird das Hauptthema „Anmut und

²⁴⁰ Ebd. S. 131

Grazie“ in Kleists Aufsatz auf der sprachlichen Ebene mit zwei Begriffen, welche die gleiche Bedeutung besitzen, definiert. Wenn man „Anmut und Grazie“ als eine Allegorie betrachtet, werden durch eine Art Spiegelung beziehungsweise Text- oder Figurensymmetrie zwei Parallelwelten erzeugt: eine menschliche und eine göttliche Welt oder eine natürliche und eine künstliche Welt.

In der griechischen Mythologie sind die Chariten, die Liebreizenden, drei Töchter des Zeus und der Eurynome. Sie verkörpern durch ihren Namen metaphorisch den Begriff Anmut. Aglaia bedeutet Glanz, Euphrosyne bedeutet Frohsinn und Thaleia bedeutet Blüte. „Die Chariten treten im Gefolge der Aphrodite*, des Hermes* und des Appollon* auf und bringen Göttern und Menschen Anmut, Schönheit und Festesfreude.“²⁴¹ Wenn demnach eine der Chariten fehlt, ist die Schönheit im metaphorischen Sinne nicht vollkommen. Innerhalb Kleists organischer Welt kommt seine Bewusstseinstheorie so zum Ausdruck: „Wir sehen, dass in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“²⁴² Wenn man sich die organische Welt als ringförmige Welt denkt, erscheinen auf einem Kreis ein Nullpunkt und ein beliebiger Punkt, der sich im Verhältnis Reflexion – Grazie zirkulär auf dem Kreis bewegt. Wenn ein Wesen kein Bewusstsein oder ein unendliches Bewusstsein besitzt, dann liegen der Nullpunkt und der beliebige Punkt exakt übereinander, das heißt, beide Wesen besitzen Anmut und Grazie. Ein Wesen, das reflektiert, besitzt eine zunehmende oder abnehmende Grazie und/oder Reflexion. In diesem Fall ist entweder mehr Grazie oder ein größerer Anteil von Reflexion in einem Wesen vorhanden. Man kann deshalb davon ausgehen, dass Kleist die organischen Welt als ringförmige Welt sieht, da nach Kleist, an dem Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt zusammentreffen, die Wesen Gott gleichen. Ein mechanischer Gliedermann besäße mehr Anmut, als ein menschlicher Körper: „Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen;

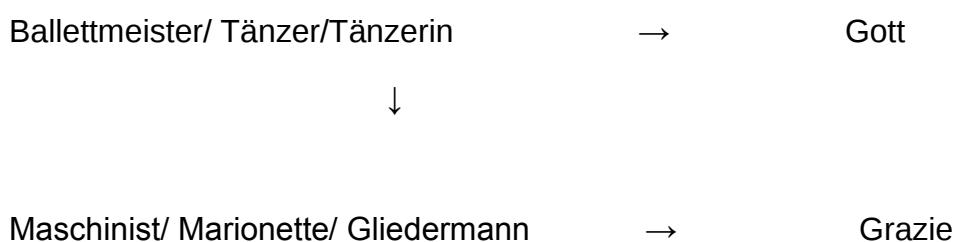
²⁴¹ Herbert Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Wien 1953. S. 75.

²⁴² Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band; München 1984, S. 345.

und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander greifen.“²⁴³

Wenn der Punkt, der die Reflexion eines Wesens auf dem gedachten Kreis anzeigt, der Ausgangspunkt ist und der Punkt, welcher den Anteil von Grazie eines Wesens anzeigt, der Endpunkt auf dem gedachten Kreis ist, dann entsteht die Materie, die sich mit Gott messen kann, wenn diese beiden Punkte als Endpunkte aufeinander treffen. Diese Materie kann als der Glaube an Gott interpretiert werden und der Gliedermann kann als Genie angesehen werden. Die Wesen, die Gott gleichen, stehen nicht auf der gleichen Stufe mit Gott, da nach der antiken Mythologie der Mensch sich nicht auf die gleiche Stufe stellen darf. Diese Problematik wird im Stück „Amphitryon“ explizit thematisiert. Die Metapher der ringförmigen Welt und der organischen Welt umrahmt die beiden Parabeln im Aufsatz „Über das Marionettentheater“. Es findet innerhalb des Aufsatzes ein Rückgriff statt, das heißt, nach der Parabel mit dem fechtenden Bären und dem jungen Herrn v. G wird wieder auf den Anfang der Parabel mit dem Jungen, der die Statue des „Dornausziehers“ nachahmt, verwiesen.

Marionettenmodell: organische Welt ↔ mechanische Welt



In der organischen Welt tritt, nach Kleists Aussage, in dem Wesen die Grazie strahlend hervor, in dem die Reflexion dunkler und schwächer wird. Sie verlässt demnach die Wesen, die sich in einem Denk- oder Lernprozess befinden, und

²⁴³ Ebd. S. 342/343.

kehrt zurück, wenn sich die Seele, der Geist und der Körper wieder vereint haben. Wenn Kleist sagt, dass die Grazie sich zur gleichen Zeit in jenem menschlichen Körper wieder einfindet und dem am reinsten erscheint, der ein unendliches oder gar kein Bewusstsein hat, nachdem die Erkenntnis durch ein Unendliches gegangen ist, entweder im Gliedermann oder in dem Gott, dann strebt der Künstler immer nach Vollkommenheit. Im Fall des Jünglings in der Parabel „Der Dornauszieher“, möchten der Künstler beziehungsweise die Künstler immer wieder Perfektion erreichen. Der Erkenntnisprozess in Form von Reflexionen, der komplexe Denkprozesse voraussetzt, verdrängt die Grazie. Die Seele dieser Wesen wird auf sich selbst zurückgeworfen, wie im Fall des Sosias in „Amphitryon“ oder der Figur des Prinzen in „Prinz Friedrich von Homburg“.

Indem der Tänzer durch die Beobachtung der Marionette den Tanz studieren kann oder, wie im Fall des jungen Mannes in der Parabel und der Statue „Dornauszieher“, es wird der Prozess der Nachahmung in den Lernprozess mit einbezogen. Dieser Prozess kann kreisförmige oder elypsenförmige Abläufe in einem Drama oder in einer Erzählung hervorrufen. Die Parabel mit dem Bären stellt die Polarität des absoluten Anspruchs Kleists an Kunst dar. In dem Bären erscheint die Grazie am hellsten, da er instinktiv richtig handelt, er besitzt kein Bewusstsein. Der erfahrene Fechter, der diese Situation erstmalig erlebt und Lernprozesse durchlebt hat, muss die Grazie abgeben oder verliert Grazie und muss sich erneut um sie bemühen.

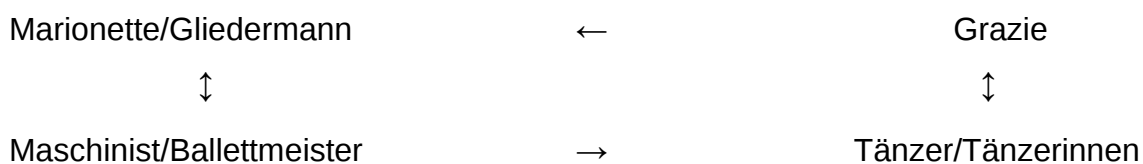
Wenn ein Drama zeitlich geradlinig verläuft, handelt es sich um ein klassisches Drama. Sind innerhalb eines Dramas kreisförmige oder zirkuläre Bewegungen enthalten, dann handelt es sich um romantische Abläufe. Daher können die geraden Linien als eine Analogie zu den klassischen Abläufen eines Dramas gesehen werden und die kreisförmigen Bewegungen sind als romantische Abläufe innerhalb eines Dramas zu werten. Wenn die Figuren sich im Drama wie Punkte auf einer Linie bewegen, befinden sie sich im Prozess des Reflektierens. Das heißt, bei der Analyse der Dramen muss vorher festgelegt werden, wie sich die einzelnen Figuren anhand des Modells von Kleist im Drama bewegen, und daraus ergibt sich, ob die Figuren Anmut und Grazie besitzen und wie diese zu bewerten sind. Christian-Paul Berger nennt diese Abläufe Bewegungs-Momente, die im Abschnitt IV näher untersucht werden. Über die in dieser Arbeit

vorgestellten Modellvorstellungen zu Kleists Essay existieren in der Literatur auch andere, zum Teil konträre Interpretationen. Auf diese kann jedoch an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

IV.3.2. Das mechanische Modell von Kleist vs. Modell „Das chemische Gleichnis“ in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“

Wenn man Gott in dem vorliegenden Rahmen grundsätzlich als oberste Instanz ansieht, ergibt sich folgendes Modell:

Marionettenmodell: organische Welt ↔ mechanische Welt



Damit die Charaktere und ihre Eigenschaften innerhalb eines Dramas eindeutig ihren Merkmalen zugeordnet werden können, wird das chemische Gleichnis aus Goethes Wahlverwandtschaften als Vergleich hinzugezogen. Seine Auseinandersetzung mit der Pflanzenwelt und den anderen Naturwissenschaften übertrug er teilweise auf die Verhaltensweisen der Menschen. Der schwedische Chemiker Torbern Bergman hat in seiner naturwissenschaftlichen Abhandlung „Das chemische Gleichnis“ (1775) die Eigenschaften bestimmter chemischer Elemente benannt. Bei Annäherung anderer Stoffe werden die bestehenden Verbindungen zwischen den Elementen gelöst, um sich dann mit den neu hinzutretenden Elementen gleichsam „wahlverwandtschaftlich“ zu vereinigen. Dieser Vorgang wurde bei Goethe auf die geschlechterspezifischen Anziehungs- und Abstoßungskräfte von Mann und Frau übertragen. Im vierten Kapitel des Romans wird das Modell folgendermaßen beschrieben: „Denken Sie sich ein A, das mit einem B innig verbunden ist; durch viele Mittel und durch manche Gewalt

nicht von ihm zu trennen; denken Sie sich ein C, das sich eben so zu einem D verhält; bringen Sie nun die beyden Paare in Berührung: A wird sich zu D, C zu B werfen, ohne daß man sagen kann, wer das andere zuerst verlassen, wer sich mit dem andern zuerst wieder verbunden habe.“²⁴⁴ In dem Titel „Die Wahlverwandtschaften“ ist das als Modell zu betrachtende „chemische Gleichnis“ bereits enthalten. In dem Titel „Über das Marionettentheater“ ist das „mechanische Modell“ als Motiv aus Kleists Aufsatz enthalten. Betrachtet man dieses Modell als mechanisches Gleichnis, dann können die Tänzer/Tänzerinnen A zugeordnet werden, der Grazie wird B zugewiesen, Marionette/Gliedermann wird zu C gezählt und Ballettmeister/Maschinist erhalten das D. Im Gegensatz zum Modell von Goethe steht im Modell von Kleist die Entwicklung einer Figur im Mittelpunkt. Die zeitlichen Bewegungen der Figuren, ob kreisförmig oder gradlinig, ergeben am Ende des Dramas, wie die einzelne Figur zu einer Gruppe steht. Wenn man davon ausgeht, dass in jedem Drama von Kleist sich eine organische Welt und eine mechanische Welt gegenüberstehen, so existieren in jedem Drama mindestens zwei unterschiedliche Figurenkategorien. Der einen Kategorie können die Figuren zugeordnet werden, die anhand Kleists Modell aufgrund ihrer Eigenschaften und Bewegungen im Drama der mechanischen Welt zugeordnet werden können, und der anderen Kategorie werden die Figuren zugeteilt, die aufgrund ihrer Eigenschaften der organischen Welt zugeordnet werden können.

Ist das vorgestellte theoretische Modell im Aufsatz „Über das Marionettentheater“ richtig erarbeitet, beinhalten die Dramen von Kleist dieses Modell. Somit wäre ein immer wiederkehrendes Muster oder Schema (Ikone) in den Dramen erkennbar.

²⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften, München 1998. S. 53.

IV.3.3. Fazit

Kleist entzieht sich mit seiner Theorie über das Marionettentheater einer eindeutigen Zuordnung seiner Werke zur Epoche der Romantik oder zur Klassik. Seine Auseinandersetzung mit den Schriften von Emanuel Kant führen im Essay dazu, dass eine Trennung zwischen dem Gefühl, dem Körper und dem Geist eines Wesens über das Abstraktum Marionette zum Ausdruck kommt. Die radikalste Trennung findet zwischen Emotionen und Verstand statt, die sich dann am Körper eines Menschen oder in Form einer Marionette äußern. Diese Trennung führt dazu, dass zwei Gruppen von Menschen entstehen. Der einen Gruppe gehören Menschen an, die emotional handeln, und der anderen, die rational handeln. Dabei wird immer das Verhältnis Verstand und Emotion bestimmen, welcher Gruppe ein Wesen angehört. Kleist entscheidet dabei nicht, welche Gruppe die bessere ist, sondern sieht den menschlichen Prozess als etwas Notwendiges an, das als Lernprozess bezeichnet werden kann. Abschließend kann man sagen, dass Kleist mit seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ eine neue Form der Kunst in der Literatur gesucht und gefunden hat, die in seiner Bewusstseinstheorie zum Ausdruck kommt.

IV.4. Was ist eine Grotteske?

Ursprünglich sind ‚Die Grotteske‘ bzw. die Bezeichnung ‚grotesk‘ Entlehnungen aus dem Italienischen *La grottesca* und *grottesco*. Die Ableitung *grotta* (Grotte) ist die Bezeichnung für eine Ornamentik, die am Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen in Rom und in anderen Gebieten Italiens entdeckt wurde. Man fand heraus, dass es sich um eine für damalige Zeiten unbekannte antike Ornamentik aus der Malerei handelte. Das Grotteske in der Malerei besteht darin, dass man sogenannte Mischformen in den Werken wieder findet. Bei den Ornamenten findet man Tier- und Menschenköpfe, die aus Pflanzen und Blumenranken herauswachsen. Durch diese Grottenmalerei wurden die Maler der italienischen Renaissance, wie beispielsweise Pinturicchio, inspiriert und

nahmen diese Anregungen mit in ihre Arbeiten auf. Die grotesken Darstellungen sind eindeutig Fantasiegebilde, die man in der Natur nicht wieder findet. Bei Malern wie Pinturicchio sieht man noch deutlich die Nachahmung der Antike, aber aus den beschriebenen einfachen und klaren Formen entstehen fantasievolle Gebilde. Es werden Fabelwesen mit der biblischen Geschichte vermischt. Durch die Mischformen wird die Ordnung der Natur aufgehoben. Bezogen auf das Essay von Heinrich von Kleist besteht der Zusammenhang in dem Verhältnis zwischen den Metaphern und dem Text. Dadurch entsteht das Groteske.

Der literarische Begriff „Groteske“ kommt ursprünglich aus der französischen Sprache. Montaigne war derjenige, der das Wort „grotesk“ aus der Malerei in die Literatur übertragen hat und den Begriff abstrahierte. Michel Eyquem de Montaigne (28. 2. 1533-13.9.1592) war Philosoph und der Begründer des Essays als literarische Kunstform. Was bewirkt das Groteske im Essay von Heinrich von Kleist, und sind die Motive, die man als grotesk bezeichnen kann, wirklich grotesk? Wenn die bildliche Sprache in Form einer Metapher eindeutig groteske Motive aufweist, dann sind diese Stellen im Essay als grotesk zu bezeichnen. Die Groteske löst beim Leser ein Lachen aus, das im Verlauf des Lachens erstickt, da dem Betrachter oder Leser bewusst wird, dass es sich um Kritik handelt und der Sachverhalt keineswegs komisch ist.

IV.4.1. Das Groteske in „Über das Marionettentheater“

Betrachtet man den Aufsatz in seiner Ganzheit, so kann er nicht als grotesk bezeichnet werden. Es sind jedoch groteske Einheiten im Text vorhanden wie die Darstellung eines Menschen durch eine Marionette. Die mechanische Darstellung eines Menschen als Kunstfigur ist allgemein als grotesk anzusehen, da sie immer ernsthafte Kunst komisch und possenhaft darstellt. Die Marionette wird bei Kleist auf eine volkstümliche Art vorgestellt, und im Verlauf des Essays durchläuft sie eine Entwicklung von der Volkskunst zur höheren antiken Kunst

durch die Erkenntnisse, die in den Bereichen Naturphilosophie und Naturwissenschaft gewonnen wurden. Wenn sich die antiken Kunstformen und die volkstümlichen Kunstformen in einer Metapher vermischen, um eine neue Form der Kunst vorzustellen, entsteht eine groteske Situation im Text wie im Beispiel des jungen Mannes, der die antike Plastik „Der Dornauszieher“ nachahmt. In dieser beschriebenen Situation können Humor und die Komik in Abhängigkeit vom Betrachter oder Leser willkürlich entstehen.

Wenn man den Text chronologisch auf groteske Elemente oder Mittel untersucht, dann findet man eine groteske Textstelle in der Beschreibung der Bewegung der Marionette und deren Schwerpunkt. Da Herr C., der nach Textangabe der erste Tänzer an der Oper der Stadt ist, den Versuch unternimmt, die Bewegung der Marionette wissenschaftlich zu erklären, findet zunächst die Verknüpfung zwischen Kunst und Wissenschaft statt, und auf dieser Metaebene wirkt der Versuch dieser Erklärung zunächst komisch, da man sich diesen mechanischen Vorgang bildlich vorstellen muss. Die Bewegung, die dadurch entstehen soll, „wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird“²⁴⁵ und in einer Art Kettenreaktion die Glieder schon Kurven beschreiben, aber diese Kettenreaktion oft nur zufällig entsteht, in eine Art rhythmische Bewegungen überzugehen, dann kann man nicht von einer wissenschaftlichen Abhandlung sprechen, sondern muss davon ausgehen, dass über diesen Vorgang in einer Metasprache ein anderes Problem oder ein Sachverhalt Thema der Konversation ist.

Man kann anhand dieser Beispiele deshalb davon ausgehen, dass es sich um groteske Textstellen handelt, da es nicht nur um eine Vernetzung von verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen geht, sondern, da bei dem Versuch, diese Metaphern wissenschaftlich zu deuten, ernsthaft formulierte Erklärungen einen ironischen Charakter erhalten. Weitere Textstellen, die als grotesk bezeichnet werden können, sind die Beschreibung der Marionette und ihrer Bewegungen mittels naturwissenschaftlicher Gesetze. Nach Schlegel sind diese Beschreibungen der romantischen Dichtung zuzuordnen, da im Moment

²⁴⁵ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. München 1985. Band II. S. 339.

des Witzes der Schein von Willkürlichkeit enthalten ist, der sich aber auf Gesetze gründet. Kleist beschreibt die Metaphern, wie Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz „Gespräch über die Poesie“ bereits gefordert, als das Gegenteil des Naiven, des unendlich oder bis zur Ironie Natürlichen. Das ist nach Schlegel das Groteske oder das unendlich Willkürliche und zufällig Märchenhafte, das um Materie und Form spielt, wie das Naive um Absicht und Instinkt. Dazu zählen abschließend die Parabeln vom jungen Mann und vom Bären und dem Fechter.

Ausgehend von der Kunstbetrachtung entsteht durch den Versuch, eine Kunstfigur durch die Naturwissenschaft exakter darzustellen, eine neue Textebene. Auf dieser neu entstandenen Textebene erfolgt der naturphilosophische Exkurs, der Bestandteil der romantischen Abhandlung ist. Die Paradoxie als Form der Groteske stellt ihre Unvereinbarkeit dar. Wie im Beispiel des antigravativen Schwerpunktes, der dem Gesetz der Gravitation folgt. Diese Äußerung ruft bei Experten der Naturwissenschaften entweder ein Lachen hervor oder Wut über die Unkenntnis der angewandten Wissenschaft im Zusammenhang einer scheinbar wissenschaftlichen Ausführung, da ihnen wiederum das Erkennen des Witzes oder der Ironie verborgen bleibt. Es ist eine undefinierbare Vorstellung von Kleist und eventuell eine Kritik an jenen Kunstbetrachtern, die scheinbar wissenschaftlich diskutieren, denen jedoch der fachliche Hintergrund fehlt, um exakte wissenschaftliche Diskussionen zu führen.

IV.4.2. Fazit

Literaturhistorisch setzt Kleist in der Epoche des Barocks ein und beendet seine kulturwissenschaftlichen und naturphilosophischen Ausführungen in der Epoche des Theaters als Nachahmung der Natur. Kleist trennt in seinem Modell die Seele und den Geist vom menschlichen Körper, wenn der Mensch sich in einem Denk- oder Lernprozess befindet. Nach Kleist tritt Grazie in einem vollkommenen künstlichen oder vollkommenen natürlichen Wesen hervor, das ein unendliches oder gar kein Bewusstsein besitzt. Um das Modell von Kleist mit dem Modell von Goethe zu vergleichen, erfolgt eine Analyse der beiden literarischen Texte in

Bezug zum Marionettenmotiv, zu Anmut und Grazie und zur Entwicklung des Theaters in Deutschland.

IV.5. Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ im Vergleich mit Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“

Im Vergleich der literarischen Texte von Goethe und Kleist werden die naturwissenschaftlichen Schriften und die literarischen Texte berücksichtigt. In der Epoche „Das Theater als Nachahmung der Natur“ rückte der Begriff der Natur zunehmend in den Vordergrund. Wie in Abschnitt IV erwähnt, wurde in der Frühaufklärung die Natur als eine apriorische Ordnung verstanden. Um zu dem Erkenntnisprozess zu gelangen, muss der Mensch in der Lage sein, zu reflektieren und zu lernen, ohne seine sinnlichen Erfahrungen zu denken. Das rationale Denken steht im Vordergrund.

Die Kunst ahmt die Natur und ihre Ordnung nach. Das Kunstwerk soll eine Abbildung der apriorischen Ordnung der Natur darstellen. Diese Forderung setzt voraus, dass der Mensch rational in der Lage ist, die Regel und Gesetze der Natur zu erkennen und sie umzusetzen. Sowohl Goethe als auch Kleist sind dieser Forderung nachgegangen. Kleist trennt die Vernunft von der menschlichen Gefühlswelt. Bei Goethe bilden die Vernunft und das Gefühl oder Verhalten des Menschen eine Einheit. Diese Einheit bestimmt bei Goethe den Charakter des Menschen.

1.Fechtübungen

Die erste Verbindung zwischen Goethes Roman und Kleists Aufsatz besteht in der Bedeutung der Fechtübungen.

In Goethes Roman wird im 1. Buch, 10. Kapitel eine Situation beschrieben, in die Wilhelm zufällig hineingerät: „Als er die Treppe hinauf kam, fand er auf dem weiten Vorsaale zwei Mannspersonen, die sich im Fechten übten, oder vielmehr ihre Geschicklichkeit aneinander zu versuchen schienen. Der eine war offenbar von der Gesellschaft, die sich im Hause befand, der andere hatte ein weniger wildes Ansehen. Wilhelm sah ihnen zu, und hatte Ursache, sie beide zu bewundern, und als nicht lange darauf der schwarzbärtige nervige Streiter den Kampfplatz verließ, bot der andere, mit vieler Artigkeit, Wilhelm das Rapier an. Wenn sie einen Schüler, versetzte dieser, in die Lehre nehmen wollen, so bin ich wohl zufrieden, mit Ihnen einige Gänge zu wagen. Sie fochten zusammen, und obgleich der Fremde dem Ankömmling weit überlegen war, so war er doch höflich genug, zu versichern, daß alles nur auf Übung ankomme; und wirklich hatte Wilhelm auch gezeigt, daß er früher von einem guten und gründlichen deutschen Fechtmeister unterrichtet worden war.“²⁴⁶

Die nervige schwarzbärtige Person muss den Fechtplatz verlassen, da ihre Bewegungen nicht anmutig sind und ihr Gegner sie sehr schnell außer Gefecht setzen kann. In Kleists Aufsatz wird jede Bewegung in Bezug zu Anmut und Grazie beschrieben. In der Diskussion um Anmut und Grazie wird von einer Begegnung vom Bären und einem Fechter erzählt. Vorher berichtet er folgendes: „Ich befand mich, auf meiner Reise nach Rußland, auf einem Landgut des Herrn v.G. ..., eines livländischen Edelmanns, dessen Söhne sich eben damals stark im Fechten übten. Besonders der ältere, der eben von der Universität zurückgekommen war, machte den Virtuosen, und bot mir, da ich eines Morgens auf seinem Zimmer war, ein Rapier an. Wir fochten; doch es traf sich, daß ich ihm überlegen war; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel. Halb scherzend, halb empfindlich, sagte er, indem er das Rapier aufhob, daß er seinen Meister gefunden habe: doch alles auf der Welt finde den seinen, und fortan wolle er mich zu dem meinigen führen.“²⁴⁷

²⁴⁶ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 97/98

²⁴⁷ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. München 1985. 2.Bd. S. 344.

Das Fechten wird als eine künstlerische Darstellung beschrieben, in der es immer einen Schüler und einen Meister gibt. Die Bewegungen werden als sehr anmutig beschrieben, diejenigen deren Bewegungen nicht anmutig und graziös sind, werden aus dem Duell genommen. Das Fechten wird immer mit einem bestimmten Bildungsstand in Verbindung gebracht. Somit wird das Fechten den höheren gesellschaftlichen Ständen zugeschrieben wie dem Adel und dem höheren Bürgertum. Die Übereinstimmung der beiden Textpassagen besteht in den kunstästhetischen Theorien Goethes. In Abschnitt III.2.3. wurde erarbeitet, dass bei Goethe sich die Anmut auf alle Lebensbereiche bezieht. Anmut ist bei Goethe eine Eigenschaft, die Wohlgefallen hervorruft. Von dieser Anmut geht eine maßvolle, harmonische und anregende Wirkung aus. In Bezug auf den Menschen ist „Anmut“ etwas, das das Äußere des Menschen besonders hervorruft: „Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur“²⁴⁸. Anmut wird immer in Verbindung mit einem lebenswürdigen, angemessenen Verhalten beschrieben. Im Allgemeinen bezieht sich die Anmut bei Goethe auf ein natürliches, lebenswürdiges und ansprechendes Wesen und wird oft in Verbindung mit dem Begriff Grazie verwendet. In der oben genannten Fechtszenen stimmen Goethe und Kleist in Bezug zu Anmut und Grazie überein. Somit kann bewiesen werden, dass Kleist Goethes Kunstbetrachtungen und den Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als Grundlage oder Anregung für seinen Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und das in dem Aufsatz enthaltene Marionettenmodell eingearbeitet hat. Kleist übernimmt Goethes Definitionen von Anmut und Grazie in Bezug zum menschlichen Verhalten und überträgt sie in seinem Aufsatz.

2. Die Bewegungen des Körpers

Im 2. Buch, 9. Kapitel, in dem Wilhelm mit dem Unbekannten über das Stegreifspiel und andere Übungen diskutiert, schreibt Goethe folgendes:

²⁴⁸Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Goethe-Wörterbuch, Bd. I, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978. S. 620.

„Nicht die Ausführung durch Worte, denn durch diese muß freilich der überlegende Schriftsteller seine Arbeit zieren, sondern die Ausführungen durch Gebärden und Mienen, Ausrufungen und was dazu gehört, kurz das stumme halblaute Spiel, welches nach und nach bei uns ganz verloren zu gehen scheint. Es sind wohl Schauspieler in Deutschland, deren Körper das zeigt, was sie denken und fühlen, die durch Schweigen, Zaudern, durch Winke, durch zarte anmutige Bewegungen des Körpers eine Rede vorzubereiten, und die Pausen des Gesprächs durch eine gefällige Pantomime mit dem Ganzen zu verbinden wissen; aber eine Übung, die einem glücklichen Naturell zu Hülfe käme, und es lehrte, mit dem Schriftsteller zu wetteifern, ist nicht so im Gange, als es zum Troste derer, die das Theater besuchen, wohl zu wünschen wäre.“²⁴⁹

Goethe stellt die Theaterdarstellung durch Gebärden, Mienen und Ausrufungen vor, wie sie von Engel und Lichtenberg in ihren Regelwerken erarbeitet worden sind. Die Aufsätze wurden unter IV.2.5. vorgestellt. Das stumme halblaute Spiel der Körper als Ausdruck des Denkens und Fühlens und ihre Bewegungsabläufe sind eine Nachahmung der Marionettenpuppen und der Marionettenspiele. Johann Jacob Engel und Georg Christoph Lichtenberg stellten Regeln für Schauspieler des modernen Theaters als Nachahmung der Natur vor, und als moralische Anstalt wurde die Geste als natürliches Zeichen zur Nachahmung menschlichen Verhaltens auf der Bühne ausgewählt und explizit untersucht.

Kleist beschreibt in seinem Aufsatz die anmutigen Bewegungen von Tänzern in Bezug zur Seele. Bei Kleist ist die Seele die Ausdrucksform der Tänzer und Tänzerinnen. Die Pantomimik bezieht Kleist explizit auf Puppen. In der Gegenüberstellung von Puppen und Tänzern arbeitet Kleist die Vorteile und Nachteile heraus. Der Vorteil der Puppen gegenüber den lebendigen Tänzern liegt darin, dass sie sich nicht zieren. „Denn Ziererei erscheint, wie sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. [...] Sehen Sie nur die P...an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele

²⁴⁹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 128.

sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F...an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar, (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.“²⁵⁰ Kleist übernimmt die Ideen von Goethe und Schiller. Den Schauspieler als Marionette darzustellen, ist der Gedanke von Goethe, anstelle des Schauspielers den Tänzer zu setzen, ist die Idee von Schiller. An dieser Stelle sollte noch einmal der Gedanke von Schiller aus dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ aufgegriffen werden. Nach Schiller bedarf es einiger Regeln, um wahre Anmut zu erreichen. Der Tanzschüler ist das Werkzeug des Tanzlehrers. Durch die Regeln sollen die Tanzeleven gelehrt werden, durch Disziplin und Training das Gesetz der Trägheit und die Schwerkraft zu überwinden, diese erlernten regelbedingten Bewegungen müssen in Natur übergehen. Wenn die theatralische Grazie einstudiert wurde, wird sie Gegenstand der Kritik. Nach Schiller muss ein Schauspieler die Wahrheit der Darstellung allein durch die Kunst präsentieren und darf keine natürliche Darstellung hervorbringen, da er ein Künstler ist. Die Schönheit der Darstellung hingegen muss ein freies Spiel der Natur sein und darf nichts Künstliches zur Schau stellen. Das Wesen der Grazie verliert seine Natürlichkeit, wenn die anmutigen Bewegungen einstudiert sind und künstlich erzeugt werden. Kleist übernimmt von Schiller den Gedanken von der regelbedingten Bewegung eines Schauspielers oder Tänzers. An der Stelle des Tänzers kann auch bei Kleist der Schauspieler gedacht werden. Wie bereits ausgeführt, setzt sich Kleists Modell von Kleist aus den Theorien von Goethe und Schiller zusammen. Anhand dieser Textvergleiche konnte herausgearbeitet werden, dass Kleist für seinen „Aufsatz über das Marionettentheater“ und dem darin enthaltenen Modell auch Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als Idee mit eingearbeitet hat und damit zur Grundlage seines Aufsatzes und des Modells gemacht hat.

3. Anmut und Grazie in Bezug zur Erziehung des Menschen

Der nächste Textstellenvergleich bezieht sich auf Anmut und Grazie in Bezug zur Erziehung eines Menschen und zu seinem Platz in der Gesellschaft.

²⁵⁰ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. München 1985. 2.Bd. S. 341.

Bei Goethe steht im 5. Buch, 3.Kapitel: „Ein Bürger kann sich Verdienste erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen wie er will. Indem es dem Edelmann, der mit dem Vornehmsten umgeht, zur Pflicht wird, sich selbst einen vornehmen Anstand zu geben, indem dieser Anstand, da ihm weder Tür noch Tor verschlossen ist, zu einem freien Anstand wird, da er mit seiner Figur, mit seiner Person, es sei bei Hofe oder bei der Armee, bezahlen muß: so hat er Ursache, etwas auf sie zu halten, und zu zeigen, daß er etwas auf sie hält. Eine gewisse feierliche Grazie bei gewöhnlichen Dingen, eine Art von leichtsinniger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen kleidet ihn wohl, weil er sehen läßt, daß er überall im Gleichgewicht steht.“²⁵¹

Kleist schreibt in seinem Aufsatz: „Es scheine, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen; und wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man nicht füglich über die folgenden, um wie viel weniger über die letzte, sprechen. Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet.“²⁵²

Danach erfolgen die Erzählung über den jungen Mann im Bad und der Vergleich mit dem Kunstwerk „Der Dornauszieher“. Der junge Mann ahmt die bekannte Bewegung bewusst nach und lächelt sich selbst im Spiegel an und erwähnt, was er gerade für eine Entdeckung gemacht habe. „In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehn lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und

²⁵¹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 312.

²⁵² Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. München 1985. 2.Bd. S. 343.

vierten, er hob ihn wohl zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten [...]“²⁵³ Der junge Mann versucht tagelang vor dem Spiegel die Bewegungen zu wiederholen und mit jedem Tag verliert er zusehend einen Reiz. Der Edelmann bei Goethe besitzt eine Grazie, die er im Laufe seiner Erziehung erworben hat. Er besitzt Anmut und Grazie und muss sie nicht mehr erlernen. Die bei Kleist beschriebene Anmut und Grazie ist zufällig eingetreten und muss erst erlernt werden. Der junge Mann versucht nicht sein Verhalten oder seinen Bildungsstand zu verändern, sondern trainiert nur die Bewegung, die durch die bloße Nachahmung grotesk wird.

Im Gegensatz zu Goethe, der den Unterschied zwischen Bürgern und Edelmann kritisiert, sagt Kleist, dass ein Erkenntnisprozess bei dem Verlust von Grazie und Anmut einsetzen muss oder sie ist verloren. Es scheint zunächst so, als ob Kleist von jedem einzelnen Menschen verlangt, sich über sich selbst, sein Verhalten und seine soziale Herkunft bewusst zu werden. Er kritisiert nicht die Verhältnisse, sondern die schlechten Verhaltensweisen von Menschen. Auch der Bauer kann sich graziös bewegen, jedoch wird er kein Edelmann sein. Der Veränderungsprozess jedoch soll bei jedem Menschen einsetzen.

IV.6. Fazit

Es konnte bei der Gegenüberstellung und den Vergleichen von Textstellen festgestellt werden, dass es sich nicht um Analogien zwischen Goethes Roman und Kleists Aufsatz oder eine Interpretation Kleists von Goethes Roman handelt, sondern dass Kleist den Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ neben den theoretischen Aufsätzen von Schiller und Goethe als Grundlage für seinen wissenschaftlichen Aufsatz verwendete. Man kann sagen, dass Kleist das Motiv der Marionetten aus Goethes Roman entnommen und es zu einem Modell umgearbeitet hat.

²⁵³ Ebd. S. 343/344.

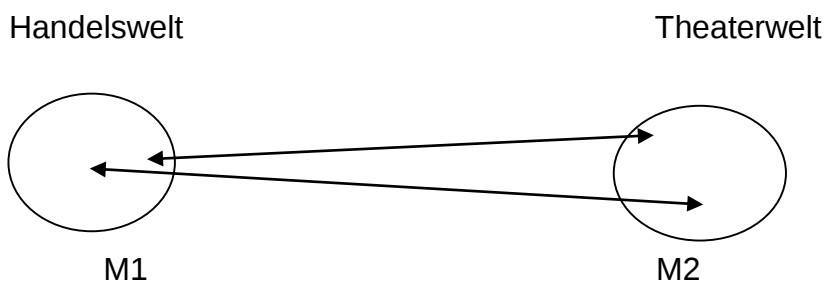
IV.7. Vergleich der Modelle von Goethe und Kleist

Dass der Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ ein Modell enthält, ist allgemein bekannt. Das logische Modell in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist in der vorliegenden Dissertation herausgearbeitet worden. Das logische Modell soll neben den Textvergleichen als Beweis dienen und die Frage beantworten, ob Goethes Roman die Grundlage für Kleists Aufsatz bildet.

IV.7.1. Worin bestehen die Übereinstimmungen der Modelle von Goethe und Kleist?

Die Modelle wurden unter Punkt IV.3.3. und IV.5.2. vorgestellt. Um die Übereinstimmungen besser verständlich zu machen, werden die Modelle noch einmal zusammenfassend vorgestellt.

1. Das ‚Logische Modell‘ in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“



Menge A

Menge B

Jedes Element der Menge A kann auf die Elemente von B abgebildet werden und umgedreht, d.h., wenn die Handelswelt der Menge A entspricht und die Theaterwelt der Menge B, so kann das Element a1, dass der Königin aus der Menge A entspricht auf b1, der Königin der Menge B abgebildet werden. Als gedankliche Vereinfachung des Modells kann man sich ein Schachbrett vorstellen. Die Übereinstimmung kann anhand des vereinfachten Modells

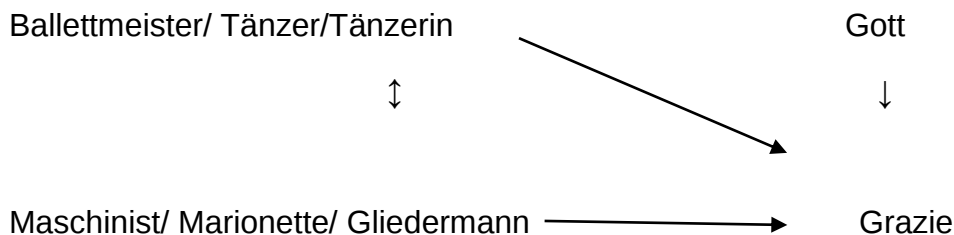
verdeutlicht und bewiesen werden. Die beiden Figuren Werner und Wilhelm suchen jeweils eine Königin, die dem Ideal ihrer Vorstellungen von einer Frau entspricht. Werner sucht seine Königin in der bürgerlichen Welt und Wilhelm sucht sie in der Theaterwelt. Die kaufmännische Welt entspricht der bürgerlichen Welt. Das Reell-Künstliche stellt das Ideal der Frau in der Vorstellung von Werner und Wilhelm dar. Die Frau soll dem modernen bürgerlichen Ideal der Goethe-Zeit entsprechen, sowohl die Bildung als auch das Verhalten und das Aussehen müssen dem Mann angepasst sein. Beide wollen standesgemäß heiraten. Daraus ergibt sich folgendes Modell:

	Theaterwelt	Kaufmännische Welt
Werner	imaginär – natürlich	reell – künstlich
Wilhelm	reell – künstlich	imaginär – natürlich

Überträgt man dieses Modell auf die Figuren im Roman, ergibt es mehrere Konstellationen. So findet Wilhelm beispielsweise im 2. Buch, 4. Kapitel eine Königin aus der Theaterwelt, Philine. Sie verkörpert sowohl die theatralische als auch die natürliche Grazie. Seine zukünftige Frau und Königin findet Wilhelm jedoch am Ende des Romans in der bürgerlichen Welt. Werners Königin kommt aus der bürgerlichen Welt und ist Wilhelms Schwester. Das Abbild der Königin in der bürgerlichen Welt ist somit die theatralische also die künstliche Grazie. Dieses Modell kann in Bezug zur Definition der theatralischen und natürlichen Grazie als Grundlage für die folgenden Ausführungen von Kleist anerkannt werden. Es ist zu beachten, dass das logische Modell von Goethe im Zusammenhang der Gespräche über das Theater im Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ unabhängig von Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ herausgearbeitet wurde.

2. Das Marionettenmodell in „Über das Marionettentheater“

Marionettenmodell: organische Welt ↔ mechanische Welt unter Berücksichtigung des ‚Logischen Modells‘



Aufgrund des ‚Logischen Modells‘ kann man sagen, dass die Grazie das Abbild Gottes ist. Zwischen Gott und Grazie besteht in Kleists Modell keine Wechselbeziehung. Menge A entspricht der Gruppe ‚Ballettmeister/Tänzer/Tänzerin‘ und Menge B der Gruppe Maschinist/Marionette/Gliedermann. Die Vollkommenheit ist Gott. Sowohl die Elemente aus Menge A als auch die Elemente aus Gruppe B verfolgen das Ziel vollkommene Grazie zu erreichen.

Man kann die Reflektion auch als Abbild sehen und wenn man sich den Bühnenraum und den Zuschauerraum als Menge A und B vorstellt, ergibt sich im Kleistmodell folgendes:

Marionettenmodell: organische Welt ↔ mechanische Welt

Ballettmeister/ Tänzer/Tänzerin → Gott



Maschinist/ Marionette/ Gliedermann → Grazie



Marionettenmodell: organische Welt ↔ mechanische Welt

Ballettmeister/ Tänzer/Tänzerin

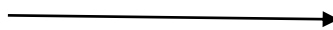


Maschinist/ Marionette/ Gliedermann

Gott



Grazie



IV.8. Fazit

Das Ziel der Analyse unter Punkt IV. besteht darin, Parallelen zwischen Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ herauszuarbeiten. Dadurch wurde erwiesen, dass Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ grundlegend für Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ ist. Die Übereinstimmungen von Goethes und Kleists Modell findet man in der Aufteilung der Grazie in natürliche und künstliche Grazie und in der Aufteilung der Welt in zwei Welten. Das „logische Modell“ aus Goethes Roman ist der Epoche der Klassik zugeordnet worden. Das „Marionettenmodell“ aus Kleists Aufsatz wird der Romantik zugeordnet. Beide Modelle bauen aufeinander auf. Die mystische, natürliche Welt in Kleists Modell ist der natürlichen Welt aus Goethes Modell entnommen. Die künstliche Welt entspricht bei Goethe der Epoche der Klassik und bei Kleist die der Romantik. Das bedeutet

die Wissenschaft der Logik, Mathematik und Physik dienen beiden Modellen dazu, die Kunstwelt exakt zu beschreiben und von einander abzugrenzen.

IV.9. Zusammenfassung über das Marionettenmotiv in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

Unter IV.2.1. wurde bereits erwähnt, dass die Entwicklung des Marionettentheaters eng mit dem Grotesk-Komischen verbunden ist. In Deutschland ist das Marionettentheater Puppenspiel oder Kasperltheater genannt worden. Hans Richard Purschke hat in seiner Forschungsarbeit „Die Puppenspieltraditionen Europas“ die Traditionen des Puppentheaters und der Puppenspielformen untersucht. Demnach kann man in Deutschland auf eine sehr gering ausgeprägte Tradition bei den Puppentheatern und Puppenspielformen zurückblicken. Purschke berücksichtigte bei seinen Untersuchungen „typische Merkmale“²⁵⁴, Ortsansässigkeit der Puppenspieler und die Regionen, auf die sich diese typischen Puppenspiele und Puppenformen begrenzen lassen. Es gab im 18. Jahrhundert Wandertheater bei denen keine großen Unterschiede in Bezug zu den Figuren, den gespielten Stücken und der Spielweise festzustellen sind. Die Komödiantengruppen, die aus mehreren Mitgliedern bestanden, führten barocke Stücke in Großstädten auf, da sie andererseits keine Einnahmen bekamen. Auf den kleineren Dörfern und in den Kleinstädten fanden die umherfahrenden Familien mit ihren Marionettentheatern „[...] ein dankbares, theaterfreudigeres Publikum [...]“²⁵⁵. Sachsen und Bayern waren bereits im 18. Jahrhundert zwei Mittelpunkte für das Marionettentheater. „Dort reisten die Marionettentheater, schon wegen der Grenzen, für die man Pässe brauchte, meist nur im eigenen Land umher. Oft gab es ganze Dynastien, die mitunter auch miteinander verschwägert waren, in Sachsen die Richters, Listners, Bonneschkys, Billes, in Bayern die Familien Brammer, Stegmeier, Regner, Eisen,

²⁵⁴ Hans Richard Purschke: Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete. Bochum 1986. S. 11.

²⁵⁵ Ebd. S. 11.

um nur einige zu nennen.“²⁵⁶ Diese beiden Gebiete unterschieden sich im 18. Jahrhundert darin, dass sie für ihr Land typische volkstümliche Stücke aufführten.

Margarete Baur-Heinhold geht davon aus, dass der Entstehungszeitraum des Marionettentheaters in Europa, ausgehend von der *Commedia dell'arte*, deren Ursprung auf die Stegreifwettkämpfe der höfisch-akademischen Laiendarsteller vor einem Hof- und Gelehrtenpublikum und Karnevalsspiele mit maskierten Typenfiguren zurückgeführt wird, unbestimmt ist. Ihre Betrachtungs- beziehungsweise Interpretationsweise werden aus der Sicht der Theaterwissenschaft dargestellt. Die Abstammung der *Commedia dell'arte* ist aufgrund ihrer landschaftsgebundenen Typen den volkstümlichen Spielen zuzuordnen. Die Wurzeln sind in dem griechischen Mimos zu finden. Von dort aus wurde diese Theaterform über das späte Rom und Byzanz in die Türkei und Venedig übermittelt und weitergeführt. Die Verbindungen und Verflechtungen von Puppen-, Marionetten- und Schattenfiguren-Theater sind offensichtlich. „Wir mögen uns hier damit begnügen festzustellen, dass die *Commedia dell'arte* wie ein Baum, der 200 Jahre lang kräftig und weit seine Zweige streckte und Schatten warf, aus einer Vielzahl von Wurzeln im heimischen Boden sein kräftiges Leben erhielt.“²⁵⁷ Innerhalb der Epoche des Barocktheaters bildete sich neben dem Stegreifspiel mit seinem vorgegebenen Handlungsschema und ausführlichen Szenenanweisungen das Puppenspiel heraus. Viele Wandertheaterschauspieler waren gleichzeitig Puppenspieler. Die Flachfiguren, Stockpuppen und Schattenspiele aus nichteuropäischen Gegenden haben in Deutschland keine Beachtung gefunden. Das Handpuppenspiel diente schon im 14. Jahrhundert der Belustigung des Volkes auf den Jahrmärkten und der feineren Gesellschaft. Vor allem Kinder verfolgen die *Commedia dell'arte* der Puppen mit größter Faszination. Im Mittelpunkt dieser Spiele standen die lustigen Figuren wie Kasperl, Arlequin, Arlecchino und Pulcinella mit ihren heiteren derben Spielen. Die Handpuppe wird von der Hand des Puppenspielers geleitet. Die Gliederpuppe wird mit Drähten und Schnüren bewegt. Die Marionette existierte

²⁵⁶ Ebd. S. 11.

²⁵⁷ Margarete Baur-Heinhold: Theater des Barock. München 1966. S. 67.

bereits im griechisch-byzantinischen Kulturkreis. In Deutschland wird die Marionette, die im Deutschen Mariechen heißt, erst im 18. Jahrhundert zu Hause und auf der Bühne zum Gegenstand des Theaterspiels. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde das Marionettentheater eine ernst zu nehmende Konkurrenz für die Oper und das Sprechtheater. Die Marionetten spielten im Vordergrund und die Opernpartien und die Musik wurden hinter dem Vorhang aufgeführt. Es entstand eine eigene Gruppe von Puppenspielern, innerhalb dieser Gruppe gab es je nach Talent und Beliebtheit ebenso sehr gute wie durchschnittliche und schlechte Puppenspieler. Die sehr guten, großen Puppenspieler zogen mit ihren Puppen von Wien bis Stockholm durch halb Europa, darunter befanden sich der Italiener Pietro Aggimondi und der Österreicher Josef Anton Stranitzky. Des Weiteren diente das Theater, vor allem das Marionettentheater, der Unterhaltung und Belustigung am Hofe. Einige Fürsten leisteten sich auf ihrem Schloss ein eigenes Theater. Und Künstler wie Haydn schrieben für sie die Opern. Aus dem Marionettentheater entstand ein beliebtes Spielzeug, das „Mechanische Theater“. Dieses Spielzeug war ein Apparat oder Automat, der aus mechanischen Puppen bestand. Man erfreute sich an diesen Apparaten sowohl am Hofe als auch auf den Jahrmärkten. Das Marionettentheater fand im 19. Jahrhundert sein Ende, es konnte sich bis in die heutige Zeit auf den großen Bühnen nicht erhalten und durchsetzen, vielmehr verbinden wir heute im westlichen Europa mit den Marionettenpuppen und dem Marionettentheater ein Kindertheater – das Theater für die Kleinen oder das Kasperletheater. Der Linzer Kasperl mit seinen beweglichen Augen und Unterkiefer und dem ausdrucksstarken Gesicht konnte sich durchsetzen und erfreut sich heute noch großer Beliebtheit bei den Kindern und den Erwachsenen in Linz.

IV.9.1. Zusammenfassung zum Marionettenmotiv in „Wilhelm Meisters

Lehrjahre“

„Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleine stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsgemäßes Element darstellt.“²⁵⁸ Das Marionettenmotiv ist demnach eine kleine stoffliche Einheit, das ein inhaltliches, situationsgemäßes Element darstellt. Es ist eine komplexe Erscheinungsform, die eine Symbolkraft besitzt. Das Marionettenmotiv symbolisiert in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ die Traum- und Theaterwelt, Wilhelms Kindheit und das Bildungsbürgertum. Es eröffnet die Welt der Illusion im 1. Buch, 2. Kapitel. Wilhelms Mutter versucht, Wilhelm dahingehend zu überreden, die abendlichen Theaterbesuche zu unterbinden, da er durch seine Leidenschaft zum Theater den Hausfrieden störe. Wilhelms Mutter zu Wilhelm: „Wie oft mußte ich mir das verwünschte Puppenspiel vorwerfen lassen, das ich euch vor zwölf Jahren zum heiligen Christ gab, und das euch zuerst Geschmack am Schauspiele beibrachte! Darauf antwortet Wilhelm: „Schelten Sie das Puppenspiel nicht, lassen Sie sich Ihre Liebe und Vorsorge nicht gereuen! Es waren die ersten vergnügten Augenblicke, die ich in dem neuen leeren Hause genoß; ich sehe es diesen Augenblick noch vor mir, ich weiß, wie sonderbar es mir vorkam, als man uns, nach Empfang der gewöhnlichen Christgeschenke, vor einer Türe niedersitzen hieß, die aus einem anderen Zimmer herein ging.“²⁵⁹ An dieser Stelle des Romans betritt der junge Wilhelm die Theaterwelt. Dieser Augenblick wird als Übergang von der bürgerlichen Welt in die Theaterwelt, der schillernd und traumhaft ist, beschrieben. Das Theater ist für ihn von einem mystischen Schleier umgeben. Goethes Roman wird demnach bereits am Anfang in eine Traumwelt und in eine bürgerliche Welt eingeteilt. Vom 2. bis zum 9. Kapitel dominiert die Erzählung durch das Puppenspiel aus Wilhelms Kindheit. Wilhelm erinnert sich als junger Mann an das Puppenspiel der Mutter von vor 12 Jahren, es waren die ersten vergnügten Augenblicke, die er in dem neuen leeren Haus genoss. Das

²⁵⁸ Elisabeth Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1963. S. 26.

²⁵⁹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1977. S. 12/13.

Puppenspiel ist für Wilhelm die mystische Welt. Die Geschichte von David und Goliath erfolgt im Roman nach dem Vorbild aus dem Alten Testament. Er lernte das Stück, welches in einem Büchlein stand, auswendig und modellierte die Figuren David und Goliath aus Wachs. Wilhelm versetzt sich bereits als Kind in die Theaterwelt und in die Figuren hinein, indem er Puppen aus Wachs modelliert und die Figuren David und Goliath gegen einander im Rededuell lautstark agieren lässt.

In der Gegenwart holt Wilhelm die Marionettenpuppen aus einer Kammer und fühlt sich in die Zeit zurückversetzt, in der ihm diese Puppen noch lebendig erschienen. Die mystische Welt und die Realität stehen sich auch in der Gegenwart sowohl im jugendlichen Alter als auch im Erwachsenenalter von Wilhelm gegenüber. Im 3. Kapitel erfahren die Leser, dass Mariane, während sie auf der Bühne ihre Rolle spielte, Wilhelm fasziniert und er sich in verliebt hat: „Auf den Flügeln der Einbildungskraft hatte sich Wilhelms Begierde zu dem reizenden Mädchen erhoben; nach einem kurzen Umgange hatte er ihre Neigung gewonnen, er fand sich im Besitz einer Person, die er so sehr liebte, ja verehrte: denn sie war ihm zuerst in dem günstigen Lichte theatralischer Vorstellung erschienen, und seine Leidenschaft zur Bühne verband sich mit der ersten Liebe zu einem weiblichen Geschöpfe.“²⁶⁰ Im Spiel mit den Puppen transportieren die Marionetten Marianes innere Gefühlswelt nach außen. Durch das kindliche Puppenspiel werde alle Protagonisten in die Vergangenheit versetzt, auch Mariane und die alte Barbara, obwohl sie die Erfahrungen von Wilhelm nicht nachvollziehen können, aber sie werden durch Wilhelms Erzählungen auf die Reise in die Vergangenheit mitgenommen.

IV.9.2. Wilhelm wird von der Theaterwelt verzaubert

Der Augenblick, in dem Wilhelm von der Theaterwelt verzaubert wird, findet am ersten Weihnachtsabend in dem neuen Haus der Familie Meister statt. Das Marionettentheater fasziniert den jungen Wilhelm so sehr, dass er „[...] das

²⁶⁰ Ebd. S.15.

magische Gerüst [...] und den mystischen Schleier am nächsten Morgen am selben Platz, an dem am Abend noch das Marionettentheater aufgebaut war, vergeblich suchte.

Im 4. Kapitel verliert die Theaterwelt für Wilhelm seinen ersten Zauber. Der Erbauer und heimliche Direktor des Schauspiels, ein junger Mann von der Artillerie, gab der Familie und einigen Kindern aus der Nachbarschaft eine erneute Vorstellung von „David und Goliath“ und ein neu erarbeitetes Nachspiel von Hans Wurst. Der junge Mann hat das kleine Theater ganz eingerichtet, gebaut, geschnitzt und gemalt. Mit Hilfe eines Bediensteten regiert er die Puppen selbst und sagt mit verstellbarer Stimme die verschiedenen Rollen auf. Wilhelm beschäftigt sich mit den Fragen, wie das Spiel mit der Puppe funktioniert, wie die sich bewegt und warum alles so hübsch war? Wilhelm wünscht sich dieses Rätsel zu lösen und gleichzeitig unter den Bezauberten und den Zauberern zu sein. In jenem Augenblick, in dem Wilhelm unter dem Gestell hinter dem Teppich sah, konnte er beobachten, wie die Puppen in einen Schiebekasten gelegt wurden. In diesem Augenblick verlor Wilhelm die Begeisterung, aber seine Vorstellungen wurden nicht enttäuscht. Seine Entdeckung, gab ihm das Gefühl, dass er jetzt gar nichts wisse. Ihm fehlte jetzt der Zusammenhang: „[...] der Zusammenhang, und darauf kommt es doch eigentlich an.“²⁶¹

Den Zusammenhang sucht Wilhelm im Spiel mit den Puppen. Der junge Wilhelm findet die Marionettenpuppen und das Buch der Mutter in der Speisekammer. Er nimmt sie mit hinauf in die Dachkammer und verbringt jede freie Minute mit den Puppen. Die Marionetten sind Wilhelms Helden- und Freudenwelt. Er studiert das Stück „David und Goliath“ und lernt es auswendig. In seiner Fantasiewelt ist er selbst David und Goliath. Er entwickelt sich zur Marionette des Theaters, indem er den Blick auf das Theater und die Figuren ignoriert. Er begibt sich in diese Welt und lebt seine kindliche Fantasie dort aus. Erst der Blick auf das Theater im 6. Kapitel, als Wilhelm in das Zimmer des Puppenspielers treten darf, verändert sich die Perspektive, der Mythos vom Theater wandelt sich: „Zitternd vor Freude

²⁶¹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 20.

trat ich hinein, und erblickte auf beiden Seiten des Gestelles die herabhängenden Puppen in der Ordnung, wie sie auftreten sollten; ich betrachtete sie sorgfältig, stieg auf den Tritt, der mich über das Theater erhub, so daß ich nun über der kleinen Welt schwebte.“²⁶² Es entsteht eine Entwicklung vom Zuschauer zum Spielführer. Die Betrachtung der Theaterwelt erfolgt von außen nach innen. Wilhelm bereitete sehr sorgfältig eine Opernaufführung von „David und Goliath“ vor, die er aber nicht aufführte, sondern er erfreute sich an seiner eigenen Erfindungs- und Einbildungskraft. Im 7. Kapitel wird Wilhelm zur Hans-Wurst-Figur, da er vor seiner Aufführung mit Freunden vergessen hat, jedem Mitspieler zu sagen, wo er wann etwas zu sagen hat. „Sie standen alle erstaunt, fragten sich einander, was zuerst kommen sollte? und ich, der mich als Tancred vorne an gedacht hatte, fing, allein auftretend, einige Verse aus dem Heldengedichte herzusagen an.“²⁶³ Damit werden die Erzählungen über die kindlichen Aufführungen von Wilhelm abgeschlossen. Es folgen die Stücke, mit denen sich im Allgemeinen Jugendliche auseinandersetzen. Der Kreis der Theaterbegeisterten um Wilhelm herum vergrößert sich. Aus dem Puppenspiel werden Schauspiel, Trauerspiele und Tragödien, so wurden aus den Knaben- und Mädchengeschichten Liebesgeschichten. Sie führen meistens gemeinsam Komödien auf. Im Unterricht werden Wilhelm Redekunst, das Gedächtnistraining und die Körperhaltung geschult.

Mariane fehlen als Schauspielerin die Leidenschaft und das Wissen über die Theorien des Theaters und Kenntnisse der zeitgenössischen Literatur. Wilhelm ist sehr in seiner eigenen Gedankenwelt eingeschlossen und genießt es, wieder im Mittelpunkt zu stehen. Er bemerkt es nicht, dass Mariane seine Leidenschaft zum Theater nicht teilt. Für Mariane ist das Theater eine Arbeit, der sie regelmäßig nachgeht. Mehr erfährt der Leser nicht über Mariane. Wilhelms Vorstellung vom Theater geht dahin, dass jede Lektüre, die er bereits gelesen hat, als Bühnenstück tauglich ist. In seiner Vorstellung sollen seine Stücke an Wirkung und Darstellung alles bereits Dagewesenes übertreffen. Im 9. Kapitel wächst in Wilhelm der Wunsch, mit Mariane die bürgerliche Welt und das Haus

²⁶² Ebd. S. 23.

²⁶³ Ebd. S. 30.

seines Vaters zu verlassen. Er sieht sich mit Mariane an seiner Seite als einen „[...] trefflichen Schauspieler und als [zukünftigen] Schöpfer eines künftigen National-Theaters [...]“²⁶⁴.

IV.9.3. Der mystische Theaterschleier fällt in der Realität

Im 1. Buch, 17. Kapitel entdeckt Wilhelm, dass Mariane einen zweiten Liebhaber hat. Der mystische Schleier fällt. Er wird aus seinem Traumwandel herausgerissen, Traum und Realität treffen aufeinander. Als er das Haus fast erreicht, in dem Mariane wohnt, sieht Wilhelm eine Männergestalt aus dem Haus von Mariane fliehen. Er will dieser Gestalt folgen, kann es aber nicht. „Wie einer, dem der Blitz die Gegend in einem Winkel erhellte, gleich darauf mit geblendeten Augen die vorigen Gestalten, den Zusammenhang der Pfade in der Finsternis vergebens sucht, so war's vor seinen Augen, so war's in seinem Herzen.“²⁶⁵ Er findet einen „Zettel“, auf dem eindeutig herauszulesen ist, dass Mariane außer ihm noch einen Liebhaber hat. Er sieht Mariane nie wieder.

Im 1. und 2. Kapitel, 2. Buch, löst er sich von Mariane und dem Theater. In den schwersten Stunden holt Wilhelm ein Reliquienkästchen hervor, in dem er Kleinigkeiten von Mariane aufbewahrt. Er projiziert die Liebe zu Mariane auf das Theater, auf die Welt, die Wilhelm für beide Liebenden bestimmt hat, um zusammen glücklich zu leben, will er jetzt zerstören. Er verbrennt alle Unterlagen, Papiere, Hefte und das Reliquienkästchen. Werner will ihn davon abhalten, aber Wilhelm wirft alles ins Feuer. „Ich gebe einen Beweis, sagte Wilhelm, daß es mir Ernst sei, ein Handwerk aufzugeben, wozu ich nicht geboren ward, [...]“²⁶⁶

²⁶⁴ Ebd. S. 37.

²⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S.79.

²⁶⁶ S. 86.

IV.9.4. Der Wandel des Marionettenmotivs

Die nochmals ausführliche Beschreibung über Wilhelms Entwicklung vom begeisterten kindlichen Zuschauer eines Puppentheaters bis hin zum jugendlichen Schauspieler ist an dieser Stelle deshalb notwendig, da hier deutlich wird, dass das Marionettenmotiv nicht nur den Wechsel zwischen Realität und Illusion symbolisiert, den Standpunkt von Wilhelms Mutter und Wilhelms Vater zum Ausdruck bringt sondern dem Leser auch die Entwicklungsstufe von Wilhelm vor Augen führt. Was symbolisiert Wilhelm und was symbolisiert Mariane? Vor diese Frage gestellt, muss hier der Verweis auf Schillers Aufsatz „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ folgen.

In einer Reihe von theoretischen Schriften erschien 1785 der Aufsatz „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“, der 1802 publiziert wurde. In diesem Aufsatz appelliert Schiller an die Bildung des Menschen durch ein Nationaltheater und geht der Frage nach, was ein neues Nationaltheater bewirken kann und sollte. Das Nationaltheater soll ein Ort sein, an dem der arbeitende Mensch sich am Abend nach seinen Geschäften des Tages erholen und neue Ideen und Kraft für den Beruf und sein Leben wieder mitnehmen kann. Die Natur des Menschen verlangt, einen mittleren Zustand der körperlichen Arbeit und „[...] die feinere Arbeit des Verstandes fortzusetzen [...]“²⁶⁷, d.h., die Anspannungen sollten zu sanfter Harmonie herabgestimmt werden. Der Übergang von einem Zustand in den anderen sollte erleichtert werden. „Diesen Nutzen leistet überhaupt nur der ästhetische Sinn oder das Gefühl für das Schöne.“²⁶⁸ Zusätzlich nimmt Schiller das Gesetz und die Religion in die Diskussion um ein neues Nationaltheater in Deutschland mit auf. Der Gesetzgeber muss besonders auf zwei Wirkungen achten und die höchste herauslesen. Damit sei er in der Lage, Neigung, Vorlieben und Gewohnheiten seines Volkes herauszufinden und als Werkzeuge „höherer Plane“²⁶⁹ zu gebrauchen, um dann das Volk zu beglücken. Dafür wählt der Gesetzgeber die

²⁶⁷ Schiller, Friedrich: Schillers sämtliche Werke. Band 10. S. 48/49.

²⁶⁸ Ebd. S. 48.

²⁶⁹ Ebd. S. 48.

Bühne, die dem nach der Arbeit ausgehungerten Geist einen „[...] unendlichen Kreis eröffnet [...]“²⁷⁰. Die Religion ist die moralische Stütze des Staates. Religion und Gesetze gehen nach Schiller als moralische Kraft eines Staates in einander über. Für viele Menschen verliert die Religion an Bedeutung, wenn die Gemälde von Himmel und Hölle vernichtet werden, obwohl es nur die Gemälde der Fantasie sind „[...] Rätsel ohne Auflösung, Schreckbilder und Lockungen aus der Ferne.“²⁷¹ Gesetze und Religion werden in Verbindung mit der Bühne verstärkt. „Die Gesetzbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze endet.“²⁷² Wenn die Gerechtigkeit für Geld sich blenden lässt und in der Schuld vollständig im Laster sich wohlfühlt, dann übernimmt die Schaubühne die Justiz (Waage und Schwert) und richtet über jene, die sich nicht an die Gesetze der Religion und des Staates halten wollen. Fantasie, Geschichte, Vergangenheit und Zukunft werden durch die Dichtkunst hervorgerufen und gegen die gerichtet, die ein schändliches Leben führen. Was soll die Schaubühne letztendlich bewirken? Die Schaubühne hält der Klasse der Narren den Spiegel vor und beschämt sie mit in tausendfachen Formen dargestellten Spott. Sie belehrt die Zuschauer durch Scherz und Satire. Der Stolz der Menschen wird durch Spott und Verachtung mehr verletzt, als die Verabscheuung das Gewissen beeinflusst.

In geringem Maße erfährt Wilhelm diesen Spott bereits in jungen Kinderjahren. Er wird durch das Theaterspiel zu einem gewissenhaft arbeitenden und moralisch handelnden Menschen erzogen. Fantasie, Religion und Gesetz beeinflussen Wilhelms Entwicklung vom Kind zum Mann. Indem die Leser sich mit Wilhelm identifizieren oder an seinem Schicksal teilnehmen, durchleben sie ganz individuell eine eigene Geschichte. Das bedeutet, dass Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ mit seinen kunstästhetischen, moralischen und humanistischen Idealen auch ein Erziehungsroman des 18. Jahrhunderts ist. Durch das Marionettenmotiv wird dem Leser bewusst gemacht, in welcher Entwicklungsphase sich Wilhelm befindet. Alle Punkte, die Schaubühne und die Religion, in Bezug auf die moralische Erziehung des Menschen, die Schaubühne und die Gesetze und die Schaubühne und die ästhetische Erziehung der

²⁷⁰ Ebd. S. 48 .

²⁷¹ Ebd. S. 48.

²⁷² Ebd. S. 49.

Menschen, die in Schillers Aufsatz „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ aufgeführt werden, sind Bestandteile

in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Die Figur Wilhelm ist ein Verfechter des einen neuen Nationaltheaters in Deutschland. Das Marionettenmotiv in Goethes Roman symbolisiert somit auch die Verhältnisse um und in den Theatergesellschaften in Deutschland. In den Augenblicken, in denen Wilhelm zur Marionette des Theaters wird, werden die Mißstände im Theater offensichtlich. Im 3. Buch befindet sich die Theatergesellschaft von Herrn Melina mit Wilhelm auf dem Schlosse des Grafen, um dort eine Theateraufführung zu Ehren des Prinzen zu geben. Es findet ein Theater im Theater statt. Die Theatergesellschaft spiegelt die Verhältnisse am Hofe wider. Die Theaterleute werden ausdrücklich gebeten, nach Vorlage des Grafen zu spielen. Wilhelm widersetzt sich diesen Wünschen und schreibt das Vorspiel für die Aufführung um. Wilhelm möchte in jedem Fall der Spielmacher bleiben. In der Spiegelszene im 3. Buch, 9. Kapitel, ist Wilhelm die Marionette am Hofe. Ähnlich einer Hans-Wurst-Figur wird er zum Gespött der Bediensteten und muss sich vom Grafen eine Lektion erteilen lassen, wie nach seiner Aufführung in Kindertagen. Die Vaterfigur übernimmt in diesem Fall der Graf. Wie kommt es zu diesem Vorfall? Der Graf akzeptiert die Änderungen, aber er möchte an der Figur der Minerva mit Wilhelm zusammenarbeiten. Er lässt Körbe voller Bücher in den Saal bringen, dazu kommen antike Statuen, mythologische Schriften, um diese Figur exakt nachzustellen: Die Darstellung soll dem antiken Vorbild der Göttin nachgeahmt werden. Keine Vorlage gefiel ihm, der Graf fragte, welche Göttin er meine, Minerva oder Pallas Athene? Die Göttin des Krieges oder der Künste? Wilhelm antwortet überlegt und klug: „Sollte es nicht am Schicklichsten sein, Euer Exzellenz, [...], wenn man hierüber sich nicht bestimmt ausdrückte, und sie, eben weil sie in der Mythologie eine doppelte Person spielt, auch hier in doppelter Qualität erscheinen ließe. Sie meldet einen Krieger an, aber nur um das Volk zu beruhigen, sie preist einen Helden, indem sie seine Menschlichkeit erhebt, sie überwindet die Gewalttätigkeit, und stellt die Freude und die Ruhe unter dem Volk wieder her.“²⁷³

²⁷³ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S.183.

Die Baronesse hat Angst, dass sich Wilhelm verraten könnte, es folgt eine Lösung des Problems: Die Rolle der himmlischen Jungfrau übernimmt die hochschwangere Madame Melina. Wilhelm beendet das Stück und gibt jedem seine Rolle. Die Figur Minerva symbolisiert die Gräfin. Mignon warnt Wilhelm davor, das Stück aufzuführen, sie weigert sich ihren Eiertanz zu präsentieren: „Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern! Er merkte nicht auf den Wink, und sann, wie er durch eine andere Wendung die Szene interessant machen wollte.“²⁷⁴

Diesem Vorfall geht der Beginn einer kleinen Romanze zwischen der Gräfin und Wilhelm voraus, die sich ab dem 5. Kapitel, 3. Buch entwickelt und den Bediensteten und der Baronin nicht unbemerkt bleibt. Die Baronin macht sich daraus einen kleinen Spaß. Bei den Proben zu den täglichen Theateraufführungen sieht die Gräfin nur Wilhelm zu, wie er spielte und rezitierte, es kommt ihr vor als spiele er nur für sie. „[...] Sie konnte, wenn er auf dem Theater war, die Augen nicht von ihm abwenden, und er schien bald nur allein gegen sie gerichtet zu spielen und zu rezitieren. Sich wechselseitig anzusehen, war ihnen ein unaussprechliches Vergnügen, dem sich ihre harmlosen Seelen ganz überließen, ohne lebhaftere Wünsche zu nähren, oder für irgend eine Folge besorgt zu sein.“²⁷⁵ Im 10. Kapitel, 3. Buch kommt es dann zu einem peinlichen Vorfall zwischen dem Grafen und Wilhelm. Philine und die Baronesse haben bemerkt, dass die Gräfin eine gewisse Neigung zu Wilhelm entwickelt hat. Beide sind bestrebt, diese Neigung bei beiden zu verstärken. Die Baronesse nutzt den Tag aus, an dem der Graf mit der übrigen Gesellschaft ausgeritten ist. Man erwartet die „Herren“ erst am anderen Morgen wieder zurück. Die Baronesse verkleidet sich den ganzen Tag, mal als Bauernmädchen, mal als Page oder als Jägerbursche. Am Abend lässt die Baronesse Wilhelm auf sein Zimmer rufen, statt der Baronesse fand er Philine vor. Philine entschuldigt sich indirekt bei Wilhelm für ihr Benehmen, somit kann er ihr den Vorschlag, sich zu verkleiden, nicht ausschlagen. Er soll die Gräfin überraschen. Wilhelm soll in die Rolle des Grafen schlüpfen und die Rolle des Ehemanns so lange spielen, wie es möglich

²⁷⁴ Ebd. 185.

²⁷⁵ Ebd. S. 189.

ist: „wenn er sich aber endlich entdecken müßte, so solle er hübsch artig und galant sein.“²⁷⁶ Er wartet im dunklen Zimmer, sitzt im Morgenrock des Grafen auf einem Stuhl und wartet auf die Gräfin. Die Befürchtung, der Gräfin zu mißfallen, steigt von Minute zu Minute. Die Tür geht auf und der Graf tritt hinein. Wilhelm kann bei dem ersten verstohlenen Blick in den Spiegel den Grafen erkennen. Der Graf tritt aus dieser peinlichen Situation selbst heraus, indem er das Kabinett verlässt. Wilhelm wirft schnell den Schlafrock ab und eilt mit der Baronesse durch einige Stuben und Gänge. Der Graf durchschaut das Spiel der Baronesse, lässt Wilhelm auf sein Zimmer kommen und ihn eine Novelle vorlesen. Es erfolgt eine Zurechtweisung und Erziehungsmaßnahme. Wilhelm ist die Marionette von Philine und der Theatergesellschaft und lässt sich dadurch auch zur Marionette am Hofe machen, da er weder mit den Regeln am Theater noch mit denen am Hofe vertraut ist. Das Marionettenmotiv symbolisiert an dieser Stelle das Traumprinzenmotiv, das unter VI.2. in dieser Dissertation vorgestellt wird, zugrunde. Durch das Traumprinzenmotiv wirkt die Szene zwischen dem Grafen und Wilhelm grotesk. Durch die Erziehungsmaßnahme des Grafen gegenüber Wilhelm wird wieder auf Schillers Aufsatz verwiesen. Wilhelm und der Graf werden von Philine und der Baronesse durch Spott beschämt, indem ihnen der Spiegel des Narren vorgehalten wird. Somit verletzen sie ihren Stolz. Gleichzeitig wird dem Leser an dieser Stelle klar, dass Wilhelms Wunsch, ein guter Theaterleiter eines neuen Nationaltheaters zu sein, nicht in Erfüllung gehen wird, da er die Regeln des Theaters nicht beherrscht und ihnen nicht folgen kann.

In der Szene, in der Wilhelm seinen Lehrbrief erhält, sieht er, dass er die Marionette der bürgerlichen Welt und der Theaterwelt gewesen ist. Er wird nach erfolgreicher Beendigung seiner Theatererfahrungen, die ihn für das Berufs- und Privatleben vorbereitet haben, wieder in die bürgerliche Welt aufgenommen. Das Marionettenmotiv steht demzufolge für Wilhelms Lehrjahre, in denen er die Kulturepochen vom geistlichen Spiel bis zum aufstrebenden neuen Nationaltheater in Deutschland durchlaufen hat.

²⁷⁶ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9. Auflage. S. 202.

Er glaubte nun auch, dass eine Seite des Schlosses ihm immer unzugänglich sein wird. Eines Abends eröffnet ihm Jarno, dass es nun an der Zeit sei, ihn als den Ihrigen anzusehen und sie sich dessen sicher sind, ihn in ihre Geheimnisse einführen zu können. Das Schloss, auf dem ihm der Lehrbrief übergeben wird, gehört zu Lotharios Gut. Die Szene, in der Wilhelm der Lehrbrief übergeben wird, ist wie ein Marionettentheater aus Wilhelms Kindheit inszeniert und von einem mystischen Schleier umhüllt. Vor Sonnenaufgang wird Wilhelm von Jarno durch bekannte und unbekannte Zimmer des Schlosses geführt. Jarno schiebt ihn durch eine kleine Tür, eine ihn bekannte Stimme ruft: „Tritt herein!“ In einem Saal, der wie eine alte Kapelle aussah, trat ein kleiner Mann aus einem Rahmen, der mit ihm in Buch I, Kap. 17 über die Kunstsammlung seines Großvaters sprach, er fragt ihn jetzt, ob er nicht wissen möchte, wo sich die Kunstsammlung seines Großvaters befinde. „Vielleicht, fuhr dieser fort, können wir jetzt über Schicksal und Charakter eher einig werden.“²⁷⁷

Er ging, bevor Wilhelm antworten konnte; die Fragen, die der Mann ihm stellte, stellte er sich selbst. Es trat erneut ein Mann in den Saal, der hinter dem Vorhang hervorkam. Der Landgeistliche stand vor ihm; jener der mit ihm die Wasserfahrt mit der Theatergesellschaft gemacht hatte, er sah aus wie der Abbé. Er sagte zu Wilhelm: „Nicht vor Irrtum zu bewahren, ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschöpfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer. Wer seinen Irrtum nur kostet, hält lange damit haus, er freut sich dessen als eines seltenen Glücks, aber wer ihn ganz erschöpft, der muß ihn kennen lernen, wenn er nicht wahnsinnig ist.“ Der Vorhang schließt sich. Der Vorhang öffnet sich wieder, der Offizier tritt hervor. Er sagt zu Wilhelm: „Lernen Sie die Menschen kennen, zu denen man Zutrauen haben kann!“ Wilhelm steht vor einem Rätsel: „Wenn so viele Menschen an dir teil nahmen, deinen Lebensweg kannten, und wussten, was darauf zu tun sei, warum führten sie dich nicht strenger? warum nicht ernster? Warum begünstigten sie deine Spiele, anstatt dich davon wegzuführen? Rechte nicht mit uns! Rief eine Stimme: Du bist gerettet, und auf dem Wege zum Ziel. Du wirst keine deiner Torheiten bereuen und keine zurück wünschen, kein glücklicheres Schicksal

²⁷⁷ Ebd. S. 531.

kann einem Menschen werden.“²⁷⁸ Dann trat der Abbé hinter dem Vorhang vor und überreichte ihm einen Lehrbrief.

Der Abbé fordert Wilhelm auf, sich in den Schränken umzusehen, und er findet Schriftrollen mit Aufschriften, darunter befinden sich „Lotharios Lehrjahre“, „Jarnos Lehrjahre“ und seine eigenen Lehrjahre. Der Abbé zu Wilhelm: „Heil dir, junger Mann! Deine Lehrjahre sind vorüber: die Natur hat dich losgesprochen.“²⁷⁹ Vorhang auf, geht ab, Vorhang öffnet sich!

Der Wandel des Marionettenmotivs vollzieht sich an der Figur Wilhelm vom kindlichen Theaterzuschauer über kindlicher Lehrling bis zum Theaterregisseur. Er muss erst scheitern, um zu erkennen, dass er nicht in die Theaterwelt gehört. Parallel dazu befolgt er halbherzig die Aufträge seines Vaters bis zu dessen Tod in der bürgerlichen Welt. Diese Aufträge gehören zu seiner kaufmännischen Ausbildung. Es findet ein ständiger Wechsel zwischen der Marionette Wilhelm in der Theaterwelt und in der kaufmännischen Welt statt.

Die Szene im Turmzimmer stellt den Übergang Wilhelms von der Theatermarionette zurück zur bürgerlichen Marionette plastisch dar. Er verläßt die Theaterwelt mit einer Bühnenshow und betritt mit einem Lehrbrief in der Hand die bürgerliche Welt, so wie es die gesellschaftlichen Konventionen vorschreiben. Wilhelm schließt damit einen wichtigen Abschnitt seines Lebens ab. Er wird für seinen ungewöhnlichen Lehrweg belohnt, in dem er die Frau im bürgerlichen Leben findet, nach der er während seiner Reise durch die Theaterwelt gesucht hat.

²⁷⁸ Ebd. S. 532.

²⁷⁹ Ebd. S. 534.

V. Inwiefern ist Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ für die Dramen von Kleist als grundlegend zu werten?

Unter Punkt IV. konnte festgestellt werden, dass Goethes Roman die Grundlage für Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ bildet. Der Vergleich der Modelle von Goethe und Kleist hat ergeben, dass Kleists Modell auf dem Modell von Goethe aufbaut. Da Kleists Marionettenmodell auf seine Dramen eindeutig anwendbar ist, wird unter dem folgenden Abschnitt untersucht, ob das ‚Logische Modell‘ und Goethes Roman auch für Kleists Dramen grundlegend sind. Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ entstand in den Jahren von 1777 bis 1796. Das gesamte Werk umfasste vier Bände.

V.1. „Robert Guiskard“

Das Drama „Robert Guiskard“ ist ein Fragment. Es entstand in den Jahren 1802 und 1803. Die erste Version dieses Stückes hat Kleist 1803 vernichtet. Im Jahr 1808 erschien das Trauerspiel in der Zeitschrift „Phöbius“. In welchem Zeitraum diese zweite Version entstand, konnte bis heute nicht ermittelt werden. Das Motiv der Marionette soll dazu dienen, den Zusammenhang zwischen Goethes Roman und Kleists Drama eindeutig festzustellen. Kleist legt seinem Drama eine historische Figur zu Grunde, dadurch entsteht ein Marionettenmotiv und er beginnt sein Drama mit grotesk-komischen Elementen. Unter Abschnitt II wurde herausgearbeitet, dass das Marionettentheater durch das Grotesk-Komische entstanden ist.

Der erste Auftritt beginnt vor dem Hintergrund eines Hügels, auf dem das Zelt Guiskards steht. Vor dem Hügel befindet sich ein Platz mit Zypressen, der Platz ist ein Lager der Normannen, das vor Konstantinopel steht. „Es brennen auf dem

Vorplatz einige Feuer, welche von Zeit zu Zeit mit Weihrauch und andern stark duftenden Kräutern, genährt werden. Im Hintergrunde die Flotte.“²⁸⁰

Auf diesen Platz tritt ein Ausschuss von Normännern mit Kriegsschmuck auf. Der Widerspruch besteht zwischen dem Vorplatz, der so beschrieben wird, als ob eine geistliche Zeremonie stattfinden wird, und dem Kriegsschmuck der Normannen. In dem Stück existieren zwei Figuren, die den Namen Robert Guiskard tragen, der ältere Robert Guiskard ist der Vater des jüngeren Robert Guiskard. Die Namensgleichheit von Vater und Sohn ist eine dichterische Erfindung von Kleist. In Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ werden die Väter von Wilhelm und Werner im 1. Buch, 11. Kapitel vorgestellt. Bei der Figur Wilhelm ist es nicht eindeutig festzustellen, ob der alte Meister auch Wilhelm heißt, aber bei der Figur Werner heißen sowohl der Freund von Wilhelm Werner als auch der Vater von Werner, der alter Werner genannt wird. Demzufolge kann man diese Idee in Goethes Roman nachlesen.

Im Text von Kleist wird der Vater-Sohn-Konflikt durch die Gleichheit der Namen angelegt. Der jüngere Robert Guiskard ist aufgrund seiner eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten in Regierungsfragen die Marionette seines Vaters. Der Vater, der scheinbar an der Pest erkrankt ist, kann nicht vor das Volk treten, um Befehle für den Fortgang des Krieges gegen Byzanz zu erteilen. Einerseits muss der Sohn den Vater würdig vor dem Volk vertreten, andererseits fehlen ihm die Rechte, Entscheidungen für oder gegen das Volk zu treffen. Die Aufgabe des jungen Roberts Guiskard ist es, das Volk vor dem Untergang zu bewahren, der in Form der Pest über das Volk gebracht wird. Als Zeichen der Rettung wird ein Cherub, ein besonderer Engel, als Bote der Götter gesandt. Der Engel führt das Volk an. Gleichzeitig wird die Szenerie von schauerlichem Raubgeflügel überdeckt. Kleist nimmt eine zweifache Polarisierung der Kräfte vor, die man auch als Machtkämpfe betrachten kann.

²⁸⁰ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band. München 1984. S. 155.

Neben der Polarisierung, die durch das Verhältnis von Vater und Sohn vorgenommen wurde, existiert die Gegenüberstellung von Gut und Böse, die symbolisch durch den Engel und das Raubgeflügel verkörpert werden. Der junge Robert Guiskard kann durch seine Entscheidung, im Sinne seines Vaters zu handeln oder sich gegenüber dem Volk als Tyrann auszuweisen, das Volk vor dem Untergang bewahren oder es in den Tod führen. Der Greis sieht sich als Sprachrohr für das Volk und für den älteren Robert Guiskard. Somit ist der Greis die Marionette des Volkes und des älteren Robert Guiskard. Kleist suggeriert damit, dass ein Volk vorrangig in Krisenzeiten von einer Marionettenherrschaft regiert wird. In dieser Situation besitzt das Volk die Herrschaft über die Regierenden. Da sich aber das Volk in dieser Situation seiner Macht nicht bewusst ist, kann das Machtverhältnis zwischen dem Volk und den Herrschenden nicht geändert werden. Es folgt den Befehlen des gerade Regierenden, da es die internen Strukturen der Herrschenden nicht durchschauen oder verstehen kann. Das Volk ist das Instrument und durch seine soziale Herkunft abhängig von der Urteilskraft der Herrschenden. Kleist kritisiert durch das Marionettenmotiv, das symbolisch sowohl vom Volk als auch von den Herrschenden verkörpert wird, nicht nur die Religion, die Regierenden oder das Volk. Er versucht, soziale Strukturen einer Gesellschaft sichtbar darzustellen.

Goethe beschreibt seine Hauptfigur im Roman auch als Marionette seines Vaters und er bewegt sich wie eine Marionette zwischen der Handelswelt und der Theaterwelt. Im 1. Buch, 11. Kapitel, in dem die Väter von Wilhelm und Werner beschrieben werden, berät und beschließt der alte Meister mit dem alten Werner „die Versendung Wilhelms in Handelsangelegenheiten“²⁸¹. Der alte Meister gibt seinem Sohn den Weg vor. Wilhelm soll den gleichen Weg gehen, den Werner erfolgreich gegangen ist. Es findet nie eine Auseinandersetzung zwischen Wilhelm und seinem Vater statt. Wilhelm verlässt immer wieder die bürgerliche Welt wie im 1. Buch, 13. und 16. Kapitel und 2. Buch, 3. Kapitel, und kehrt immer wieder von der Theaterwelt in die bürgerliche Welt zurück. Wenn sein Vater ihn ruft, ist Wilhelm für ihn da, um den nächsten Auftrag auszuführen.

²⁸¹ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1977. S. 44.

In diesen beiden wesentlichen Punkten, Namensgleichheit und im marionettenhaften Verhalten ihrem Vater gegenüber, stimmen die Figuren Wilhelm und der junge Robert Guiskard überein. Kleist zeigt anhand der verschiedenen Figuren, die sich in dieser Krisensituation vor das Volk stellen und Ansprache halten, dass die Herrschenden austauschbar sind: „Der Greis zum Volk./ Fort hier mit dem, was unnütz ist! Was solls/ Mit Weibern mir und Kindern hier? Den Ausschuß, / Die zwölf bewehrten Männer brauchts, sonst nichts.“²⁸²

Helena, die Tochter des älteren Robert Guiskard, ermahnt im dritten Auftritt das Volk, sich an das Kriegsgesetz zu erinnern und es einzuhalten, damit es Ruhe bewahrt und keine Rebellion gegen ihren Vater entstehen kann. Sie vertritt die Position ihres Vaters und ist ihm gegenüber loyal. Durch den Versuch Abälards, seinem Bruder als Berater zu dienen, übernimmt er die Funktion des Marionettenführers. Das hat zur Folge, dass der jüngere Robert das Volk dazu auffordert zu entscheiden, wer der Herrscher des Volkes sein soll: „Robert. [...] Ihr Guiskardssöhne, die mein Wort vertreibt, / Und seines schmeichlerisch hier fesseln soll, / Euch selber ruf ich mir zu Richtern auf! / Entscheiden sollt ihr zwischen mir und ihm, / Und übertreten ein Gebot von zwein. / Und keinen Laut mehr feigt setz ich hinzu: / Des Herrschers Sohn, durch Gottes Gunst, bin ich, [...]“²⁸³ Indem der jüngere Robert das Volk dazu aufruft, Gesetze zu brechen, die sein Vater und seine Vorfahren erlassen haben, stellte er sich gegen seinen Vater. Er führt sich wie ein Tyrann auf, und es werden Parallelen zu Napoléon Bonapartes Selbsternennung zum Kaiser im Jahr 1804 gezogen.

An dieser Stelle weist Kleist darauf hin, dass hinter der Fassade der Ironie, Satire und Groteske das reale Leben dargestellt wird, dass Handeln oder Nichthandeln von Menschen, ganz gleich in welcher Position sie sind, Konsequenzen für das Leben einer ganzen Gemeinschaft oder Gesellschaft hat. Am deutlichsten wird die marionettenhafte Abhängigkeit des jüngeren Robert gegenüber seinem Vater

²⁸² Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band. München 1984. S. 156.

²⁸³ Ebd. S. 163.

in der Situation, in der Abälard den jüngeren Robert darauf hinweist, dass der Vater von Abälard vor dem älteren Robert Guiskard der Herrscher der Normannen war. Der Prinz kann nicht die Position seines Vaters einnehmen, solange dieser lebt. Im Fall des Todes des älteren Robert Guiskard besitzt er nicht den alleinigen Anspruch auf den Thron. Abälard nimmt die Position von Werner ein. Werner übernimmt nach dem Tod des alten Meisters seine Geschäfte, obwohl sie nach der Erbfolge Wilhelm übertragen werden müssten. Die Nachricht vom Tod seines Vaters traf Wilhelm im Innersten. Er warf sich vor, seinen Vater in der letzten Zeit vernachlässigt zu haben, und er fühlte sich aufgrund seiner ungewissen finanziellen Verhältnisse beunruhigt. Werner teilt Wilhelm mit, dass er seine Schwester heiratet, sein Elternhaus verkauft wird und seine Mutter und seine Schwester in sein Elternhaus einziehen werden. Das alles wird unternommen, um Geld zu sparen. „Ich hoffe du bist einverstanden, und wünsche, daß du nichts von den unfruchtbaren Liebhabereien deines Vaters und Großvaters geerbt haben mögest. Dieser setzte seine höchste Glückseligkeit in eine Anzahl unscheinbarer Kunstwerke, die niemand, ich darf wohl sagen niemand, mit ihm genießen konnte: jener lebte in einer kostbaren Einrichtung, die er niemand mit sich genießen ließ.“²⁸⁴

An dieser Stelle des Romans wird deutlich, dass Werner sich nicht nur gegen Wilhelm und ihre Freundschaft stellt, sondern dass er ohne Wilhelms Zustimmung abzuwarten, Entscheidungen treffen will, die ihn eigentlich gar nichts angehen. Aus Buch I, Kapitel 17 ist bekannt, dass es sich um eine wertvolle Kunstsammlung handelt. Die Erzähltechnik stimmt in beiden Fällen überein und die Vater-Sohn-Problematik weist Parallelen auf, die Struktur ist identisch. Der Sohn ist zu Lebzeiten des Vaters nicht in der Lage, die Geschäfte so zu führen, wie er es sich vorstellt. Der Vater setzt aus Missverständnis einen anderen jungen Mann aus der Familie, im Kleist Drama ist es der Neffe des Vaters und im Goethe-Roman der Mann der Schwester, der der Freund des Sohnes ist, an die Stelle des eigenen Sohnes ein. Diese Entscheidung hat in

²⁸⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1977. S. 308.

Goethes Roman Auswirkungen in der Handelswelt und in der Theaterwelt. Im Kleist-Drama wirkt sich die Entscheidung des Vaters auf die gesamte Gesellschaft aus.

Das Motiv der Marionette in Kleists Drama „Robert Guiskard“ verdeutlicht die Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb einer Familie und einer Gesellschaft. Aus heutiger Sicht könnte dieses Stück in die Kategorie „Lehrstück“ eingeordnet werden. Die Tatsache, dass der ältere Robert Guiskard im gesunden Zustand vor sein Volk tritt und über das Geschehen lachen kann, lässt vermuten, dass die Kinder des Herrschers einer Prüfung unterzogen wurden. Ihnen wird die Möglichkeit gegeben, über ihre Erfahrungen in dieser Krisensituation nachzudenken, zu reflektieren und sich in einer erneuten ähnlichen Situation vor dem Volk und der Familie zu rehabilitieren. In Goethes Roman wird es den Figuren nicht ermöglicht, ihre Fehler zu begleichen. Ihr Handeln hat ernsthafte Konsequenzen. Goethe bildet mit dem Vater-Sohn-Konflikt in seinem Roman die Realität ab. Diese Erfahrung holt Wilhelm aus seiner Traumwelt. Die Theaterwelt wird für Wilhelm zur Realität. Die Gemeinsamkeiten zwischen Goethes Roman und Kleists Drama bestehen im angelegten Vater-Sohn-Konflikt und in der Struktur der Erzählung. Der Unterschied besteht im Modellcharakter.

V.2. Die Deutung der Begriffe „Anmut und Grazie“ in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und in Kleists Drama „Robert Guiskard“

Es konnte nachgewiesen werden, dass in Goethes Roman und in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ ein Modell existiert, und es konnte eindeutig nachgewiesen werden, dass das Modell von Kleist auf dem Modell von Goethe aufbaut. Das erweiterte Modell von Kleist vereint die Theorien von Goethe und Schiller. Es wird untersucht, inwieweit die Figuren in Kleists Drama die vorgestellten Theorien vertreten und sich im Drama verhalten und inwiefern die Figuren in Goethes Roman grundlegend sind.

V.2.1. Anmut und Grazie in „Robert Guiskard“

Zunächst werden die Figuren aus Kleists Drama vorgestellt und untersucht. Die Figur Helena, die Tochter des Fürsten, vertritt durch ihre Haltung zum Vater und ihr überlegtes Handeln zunächst das Bild einer klassischen Grazie, wie sie bei Goethe und Schiller vorgestellt wurden. Beispiel: Undifferenziert betrachtet könnte man davon ausgehen, dass sie eine Art architektonische Schönheit ist, wie sie Schiller beschreibt, die mit ihrem Glanz das Volk blendet. In der beschriebenen Situation fehlt der Szenerie jeglicher Glanz. Dem Volk des Robert Guiskard wird die Pest gesendet. Die Pest kann als Rachesymbol der Götter interpretiert werden. Im ersten Gesang der Ilias, wird dem Volk der Archaier von Appollon die Pest geschickt. Agamemnon will sich bei dem Priester Chyses dafür rächen, dass er ihm seine Tochter Chyseis nicht überlässt.

Der griechischen Mythologie nach war Helena wahrscheinlich ursprünglich eine Vegetationsgöttin. In einigen Teilen von Griechenland wurde sie im Baumkult verehrt. In der Ilias und der Odyssee galt sie als die schönste Frau ihrer Zeit. Sie war die Tochter des Zeus und der Leda. Der attischen Sage nach wurde Helena bereits in jungen Jahren von Theseus und Peirithoos entführt und nach Aphidnai gebracht. Als sich Theseus und Peirithoos in der Unterwelt aufhielten, konnte sie von ihren Brüdern befreit und nach Sparta zurückgebracht werden. Der Sage nach ist ihr zweiter Raub der Anlass für den Troianischen Krieg gewesen. Neben den vielen Informationen über Helena ist es für das Stück „Robert Guiskard“ wichtig zu wissen, dass sie beim Untergang der Stadt Troia in Gefangenschaft geriet. Nach dem Tod von Paris nahm sie Menelaos mit nach Sparta zurück. Man gab der Helena die Mitschuld am Troianischen Krieg, da ihre Haltung, beispielsweise bei Homer, gegenüber den beiden Parteien unentschlossen und wankelmütig war. Im Stück von Kleist besitzt Helena eine eindeutige Haltung. Ihre anmutige Schönheit wird durch die literarische Vorlage mit eingearbeitet, aber durch ihre eindeutige Haltung zum Vater und zu ihrem Volk wird ihrem Charakter zusätzlich eine diplomatische Komponente zugeschrieben, die sie als Göttin erscheinen lässt. Diese Figur besitzt nach Kleist, Schiller und Goethe

Anmut und Grazie, da sie nach Kleist ein ausgeprägtes Bewusstsein besitzt, welches dadurch zum Ausdruck kommt, dass sie überlegt handelt. Ihre Anmut entsteht durch ihr freies Spiel, sie agiert aus sich selbst heraus, und die Grazie dieser Figur entsteht natürlich und erfüllt somit die Voraussetzungen, die für Friedrich Schiller Anmut und Grazie ausmachen und eine Figur zu einer Kunstfigur werden lassen. Die Figur der Helena erfüllt die Forderungen an Anmut und Grazie von Goethe, indem sie eine innere Ruhe besitzt, die sich wiederum aus ihrer Haltung, ihrer Herkunft und der literarischen Vorlage ergeben. Das Volk trägt den Charakter des Chores einer griechischen Tragödie. Der Chorführer ist der Greis, der sich als Sprachrohr des Volkes sieht. Im Stück von Kleist steht das Volk vor einer Rebellion. In dieser Krisenzeit werden die Fehler im Herrschaftssystem des Robert Guiskard sichtbar. Das Volk stellt eine Verbindung zu Gott und zur Hölle her. Gott sendet einen Cherub und die Hölle Raubgeflügel und die Pest. Der Greis verhindert die Rebellion des Volkes. Das Volk verbindet, wie der Chor der griechischen Tragödie, den Prolog und die Handlung, der Chor verlässt den Kreis der Handlung und ist autonom. In den Versen des Volkes werden Phantasie und poetisches Ideal vereint: „Das Volk in unruhiger Bewegung./ Mit heißem Segenswunsch, ihr würdigen Väter, / Begleiten wir zum Zelte Guiskards euch! / Euch führt ein Cherub an, von Gottes Rechten, [...]“²⁸⁵. Das Volk führt in die Handlung des Stückes ein, ist aber von der Handlung durch die Reflektion und die Sprache der Poesie getrennt. Anmut und Grazie entstehen auch hier aus dem freien Spiel heraus, aber der Bewegungsraum des Volkes ist eindeutig begrenzt. Somit kann man das Volk als Marionette betrachten. Anmut und Grazie entstehen aus dem instinktiven Handeln des Volkes. Der Greis ist ihr Spielführer. Das Motiv der Marionette kann an dieser Stelle somit noch einmal bewiesen werden.

Der Cherub ist dadurch, dass er ein Bote Gottes ist, die höchste Instanz im Trauerspiel und nach Kleist der höchste Grad von Anmut und Grazie, da der Engel Gott am nächsten steht und dadurch entweder ein unendliches Bewusstsein oder gar kein Bewusstsein besitzt. Bei Kleist stehen die Bewegungen einer Marionette im Mittelpunkt der Betrachtungen. Der Bewegungsablauf des jüngeren Robert Guiskard ist im Verlauf des Trauerspiels

²⁸⁵ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band. München 1984. S. 155.

durch die Handlungsunfähigkeit beschränkt und erfolgt kreisförmig, er kehrt am Ende des Stückes an seine Ausgangsposition zurück, da er sich von mehreren Meinungen beeinflussen läßt. Er unterscheidet sich vom Volk darin, dass er reflektiert, aber keine eindeutige Haltung besitzt. Diese Figur ist widersprüchlich. Abälard ist im Sinne von Schiller, die Figur, wie bereits angeführt wurde, die fordert dass die Schönheit der Darstellung ein freies Spiel der Natur sein muss und nichts Künstliches zur Schau stellen darf, eine anmutige Figur. Er fordert im sechsten Aufzug seinen Bruder auf, sich nicht wie ein Tyrann aufzuführen, sondern dem Volk seine Freiheit zu lassen. „[...] Wär mein das kecke Volk, das dir mißfällt, / Ich möchte es anders wahrlich nicht, als keck; / Denn seine Freiheit ist des Normannens Weib, Und heilig wäre mir das Ehepaar, / Das mir den Ruhm im Bette zeugt der Schlacht.“²⁸⁶ (Z.234 – 240). Die Schönheit, Grazie und Anmut dieses Charakters werden durch den Freiheitsgedanken zum Ausdruck gebracht. Abälards Charakter wird durch Zurückhaltung einerseits und durch seine eher bedachten und reflektierten Äußerungen zum Ausdruck gebracht. Im Gegensatz zum jüngeren Robert Guiskard lenken Helena und Abälard das Schicksal des Volkes nach ihren Vorstellungen, der Verlauf dieser Figuren ist linear, und auf den Text „Über das Marionettentheater“ übertragen bedeutet das, dass sowohl Helena als auch Abälard in der gedachten verlängerten Linie die Verbindung zwischen dem Vater, dem Marionettenführer, und dem jüngeren Robert Guiskard sind. Der Greis, der sich als Sprachrohr für das Volk sieht, hält sich aus den Machtkämpfen der Kinder des Robert Guiskard heraus. Er steht somit zwischen dem Volk und Guiskard. Am Ende des Trauerspiels ist Guiskard der Retter des Volks und für den Greis und das Volk Gott gleich. Bei Kleist stehen die Bewegungen der Figuren in Abhängigkeit von den Begriffen Anmut und Grazie und der Entwicklung der Figuren innerhalb eines Dramas. Demzufolge findet nach Kleist bei den Figuren keine Reflektion statt, die sich im Verlauf eines Dramas kreisförmig bewegen. Es finden aufgrund dessen kein Erkenntnisprozess und keine Entwicklung der Figuren statt, die sich im Drama marionettenhaft verhält und bewegt, da bei ihnen kein Bewusstsein vorhanden ist. Sie handeln instinktiv und emotional. Die Figuren, die sich im Verlauf des

²⁸⁶ Ebd. S.162

Dramas gradlinig bewegen, durchlaufen einen Erkenntnis- und Reifungsprozess. Sie handeln rational und denken taktisch.

Der Spielführer, der Puppenspieler, ist in diesem Drama der ältere Robert Guiskard, er muss beide Eigenschaften besitzen, demzufolge emotional und rational handeln. Guiskard besitzt allein die Macht, das Volk aus dieser elenden Situation hinauszuführen, und ist somit derjenige, der dem Cherub gleichgestellt wird. Er ist eine Marionette der Götter. Die Untersuchung des Trauerspiels „Robert Guiskard“ auf die Begriffe Anmut und Grazie, wie sie im Aufsatz „Über das Marionettentheater“ verschlüsselt dargestellt wurden, hat ergeben, dass ein bestimmtes Muster im Trauerspiel vorhanden ist. Dieses Muster stellt eine Figurenkonstellation dar, die sich von der klassischen Variante dadurch unterscheidet, dass es Figuren gibt, die keine Entwicklung im Sinne des antiken Dramas aufweisen. Diese Figuren lehnen sich an das Vorbild der Shakespearschen Dramen an. Die Einheit von Handlung, Zeit und Ort nach Aristoteles wurde von Kleist eingehalten. Das vorhandene Muster in „Robert Guiskard“ wird anhand seines Modells vorgestellt.

V.2.2. Vergleich der Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Drama „Robert Guiskard“ unter Berücksichtigung der Begriffe Anmut und Grazie

1. Mariane

Mariane wird in Goethes Roman als junge Schauspielerin eingeführt, die sehr reizvoll ist und in ihrer Rolle als junger Offizier im Leben ganz aufgeht. Der Erzähler beschreibt sie als „schöne Gebieterin“. Diese Figur wird im Roman durchgehend vorgestellt, in Gestalt von Philine, Mignon, die Gräfin, Aurelie, Lydie, Therese und die schöne Seele bis zu Natalie, erscheint Wilhelm immer wieder die Figur Mariane vor Augen. (Novalis: Prinzip der Reihenbildung als Figurenkonstellation des Romans). Die Auflösung des Problems oder Rätsels erfolgt durch Natalie, der Braut von Wilhelm.

Die „Mannweiblichkeit“ die Mariane vorstellt, verkörpert das Ideal der Vollkommenheit. „In der philosophischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts galt die „Mannweiblichkeit“, die die Geschlechterunterschiede transzendieren, als Ideal der Vollkommenheit [...].“²⁸⁷

Die Übereinstimmung der Figur Helena aus Kleists Drama Helena und der Figur Mariane aus Goethes Roman besteht darin, dass beide Figuren das unendliche Bewusstsein im Sinne Kleists haben und somit die absolute Grazie besitzen.

2.Philine

Philine wird vom Erzähler als eine schöne Frau, die sich hinter einem Fenster bewegt, vorgestellt und auf ironische Weise als graziös-sinnliche Person eingeführt. Die Ironie in Bezug auf die Figur Philine besteht darin, dass Wilhelm die Charakterzüge von Mariane in Philine wieder entdeckt, die ihn unglücklich gemacht haben. Sie ist mit dem Schicksal von Wilhelm verstrickt. Im Allgemeinen wird sie von den Männern als eine sehr schöne Frau angesehen.

Wilhelm sieht eine schöne Frau, die sich hinter einem Fenster bewegt. Er erkundigt sich nach ihr und er erfährt etwas über sie, Laertes, der Gesellschafter, macht Wilhelm mit ihr bekannt. „Die Anmut des Ortes hat uns bewogen, einige Zeit hier zu bleiben[...]“²⁸⁸ Die schöne Nachbarin heißt Philine. Auf dem Schloss des Grafen und der Gräfin im 3. Buch, 6. Kapitel wird Philine zur Unterhalterin und zum Spielzeug der Gräfin.

Philines Wesen verkörpert sowohl die theatralische als auch die natürliche Grazie. Sie stellt die moderne Frau dar. Durch ihre Anmut und Grazie lernt sie

²⁸⁷ Erläuterungen und Dokumente: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Stuttgart 2000. S. 9.

²⁸⁸ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S.99.

Männer kennen, die sie aus der Theaterwelt heraus und in eine bürgerliche Welt oder in die Hofgesellschaft hineinführen können.

Der Bezug zu Kleists Drama „Robert Guiskard“ ist nicht eindeutig erkennbar. Es ist eindeutig erkennbar, dass es sich bei der Figur Philine um eine Goethe-Figur handelt und die Figur Helena aus Kleists Drama eine Kunstfigur nach Schiller darstellt. Die Verbindung der Figuren Philine und Helena besteht darin, dass beide Figuren Anmut und Grazie besitzen. Nach Kleists Marionettenmodell besitzen Philine und Helena die absolute Grazie. Philine handelt instinktiv und besitzt somit kein Bewusstsein und die absolute Grazie. Helena handelt wie ihr Vater. Daraus ergibt sich aus der Ableitung dieser Figur, dass sie automatisch, marionettenhaft handelt, da diese Verhaltensweisen angeboren sind. Aufgrund dessen besitzt sie nach Kleist das unendliche Bewusstsein und die absolute Grazie.

3.Wilhelm

Wilhelm bewegt sich zwischen einer realen Welt und einer Fantasiewelt. Ein zentraler Punkt dieser Figur ist, dass die Menschen und die Welt auf ihn zukommen. Das gilt auch innerhalb der Schauspielergesellschaft. Er handelt nicht wie sein Vater, obwohl er das Erbe seines Vaters antreten und dessen Geschäfte übernehmen müsste. Er verhält sich wie der junge Robert Guiskard. Robert bezieht keine eindeutige Position. Jedoch besitzt er mehr Bewusstsein als das Volk. Anmut und Grazie ergeben sich nach Kleist aus den nicht vorhersehbaren Bewegungen Roberts, die er wie eine Marionette oder ein Tänzer vollzieht. Wenn die Figuren, die reflektieren, sich nach Kleist wie Punkte auf einer Geraden, im Fall Roberts zwischen Marionette und Tänzer bewegen, dann bewegen sie sich kreisförmig.

Nach Goethe reflektieren diese Figuren, obwohl sie emotional und instinktiv handeln. Nach Kleist reflektieren diese Figuren aufgrund ihrer emotionalen und instinktiven Handlungsweise.

4. Der alte Meister

Der Vater von Wilhelm, der alte Meister, hat das Vermögen seines Vaters (nach dessen Tode) in Geld gesetzt. Er ist ein ordentlicher Geschäftsmann. Einen Teil seines Vermögens hat er dem alten Werner überlassen, um als tätiger Handelsmann Spekulationen nachgehen zu können.

Das Wichtigste für den alten Meister war es, seinem Sohn Eigenschaften zu geben, die ihm fehlten und seinen Kindern Güter zu hinterlassen, auf deren Besitzer er den größten Wert legte. „In seinem Hause mußte alles solid und massiv sein, der Vorrat reichlich, das Silbergeschirr schwer, das Tafelservice kostbar; dagegen waren die Gäste selten, denn eine jede Mahlzeit ward ein Fest, das sowohl wegen der Kosten als wegen der Unbequemlichkeit nicht oft wiederholt werden konnte. Sein Haushalt ging einen gelassenen und einförmigen Schritt, und alles, was sich darin bewegte und erneuerte, war gerade das, was niemanden einigen Genuß gab.“²⁸⁹ In der Familie und in der Handelswelt ist der alte Meister der König. Er hält in seiner Umgebung alle Fäden in der Hand. Er ist aufgrund seiner Position in der Familie und in der Handelswelt mit der Figur des alten Robert Guiskard vergleichbar. In Bezug zu Anmut und Grazie stehen sich die alten und die jungen Männer gegenüber. Die Alten besitzen Anmut und Grazie, die jungen müssen sich die Vollkommenheit noch erarbeiten. Sie befinden sich nach Goethes und Kleists Definition von Anmut und Grazie noch im Prozess der Reflektion, da die Figuren sich sowohl linear als auch kreisförmig im Drama und im Roman bewegen.

5. Wilhelms Schwester

²⁸⁹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S.43.

Wilhelms Schwester wird nur im Zusammenhang mit dem Tod des alten Meisters erwähnt. Als Werner ihm mitteilt, dass er die Geschäfte von Wilhelms Vater übernimmt und Wilhelms Schwester heiratet. Sie verhält sich so, wie es von ihr erwartet wird und ist mit der Figur Helena zu vergleichen.

6. Werner

Werner nennt Wilhelm Brüderchen und macht ihm zum Teil seines Geschäftes, dass wieder Geld abwerfen soll. Brüderchen ist in diesem Fall abwertend gemeint, er traut Wilhelm keinen Geschäftssinn zu. Zunächst lobt er Wilhelms Reisebeschreibungen, seine Briefe über die Leinwandfabrikation, dann kritisiert er seine Rechnungen. Werner hat Wilhelm aus seinem eigenen Elternhaus und aus der Handelswelt verdrängt, ohne dass sich Wilhelm dagegen wehren konnte. Werner hat bereits das Maß an Bewusstsein und den Anteil von Anmut und Grazie erreicht, den er in seinem Beruf und seinem Leben erzielen musste. Ob er im Leben die richtige Wahl getroffen hat, ist in diesem Fall nicht ausschlaggebend. Er ist mit der Figur Abälard vergleichbar. Wilhelms Schwester und Werner handeln so, wie es ihre Väter von ihnen verlangen. Nach Kleist besitzen sie die absolute Grazie, da sie rational gehandelt haben, nach Goethe fehlt ihnen Anmut und Grazie.

7. Der Harfenspieler

Der Harfenspieler ist wie der Greis in Kleists Drama „Robert Guiskard“ das Sprachrohr des Volkes. Die Lieder und das Aussehen des Harfenspielers spiegeln Elend und Armut des Volkes wider. Seine Lieder bestehen aus herzerreißenden Tönen und süßem Harfenklang. Der Gesang ist traurig und ängstlich. Dieser Gesang berührt Wilhelm so sehr, dass er weint, der ganze Schmerz drückte sich aus seiner Seele. Dem Harfenspieler wurden seine Würde, Anmut und Grazie durch sein Schicksal schrittweise genommen. Die Auflösung des Rätsels um das Schicksal des Harfenspielers erfolgt im 8. Buch, 10. Kapitel. Als der Harfenspieler gepflegt, frisiert und wie ein Reisender gekleidet auftritt, sind Anmut und Grazie wieder in ihn zurückgekehrt. Sein Verhalten und sein

äußeres Erscheinungsbild sind mit dem des Harfenspielers nicht mehr vergleichbar.

Der Greis und der Harfenspieler sind die Marionetten des Volkes. Der Harfenspieler wird durch sein Schicksal, welches auf Spott und Aberglauben beruht, zur Marionette des Volkes. Er wird wie Mignon vom dummen Aberglauben des Volkes verfolgt.

8. Mignon

Mignon wird von Beginn ihres Auftritts im Roman als eine groteske Figur dargestellt. Sie wird im Roman als Figur vorgestellt, die nie läuft, sondern springt. Manchmal sitzt sie wie ein Engel auf einem Möbelstück und beobachtet das Geschehen von oben. Sie grenzt sich von der übrigen Gesellschaft ab. Ihre einzige Bezugsperson wird Wilhelm. Je nach Interpretation der Figur, kann Mignon als dämonisches Wesen oder als Engel betrachtet werden. Bei ihren Schreibübungen wird beobachtet, dass der Körper auch bei dieser Art von Beschäftigung dem Geist scheinbar widerspricht. Ihre Buchstaben bleiben ungleich und ihre Linien krumm. Auch dieser Figur wurde bis zum 8. Buch, 2. Kapitel Würde, Anmut und Grazie genommen. Für Wilhelm ist sie manchmal eine Engelsgestalt, die im 8. Buch, 2. Kapitel besonders zum Ausdruck kommt. Sie ist mit der Figur des Cherub in Kleists Drama vergleichbar.

V.2.3. Fazit

Durch den Vergleich der Figuren kann man sagen, dass die Figurenmuster aus Goethes Roman aufgrund der Definitionen von ‚Anmut und Grazie‘ die Grundlage für Kleists Figuren bilden.

V.3. „Amphitryon“

Dieses Lustspiel von Heinrich von Kleist entstand 1803 und wurde als Buch 1807 herausgegeben. Es ist in drei Akte eingeteilt, der Schauplatz ist Theben, vor dem Schloss des Amphitryon. Die literarische Nachahmung bildet die Grundlage für das Lustspiel nach Molière. Die Figuren sind der griechischen und römischen Mythologie entnommen und werden daher ausführlich vorgestellt.

V.3.1. Die Nachahmung antiker Figuren in „Amphitryon“ im Zusammenhang mit dem Marionettenmotiv von Kleist

Amphitryon ist der Sohn des Alkaios und der Astydameia, der Enkel des Perseus und der Gemahl der Alkmene. Dem griechischen Mythos nach unternimmt Amphitryon einen Feldzug gegen Taphier. Während dieser Zeit besucht Zeus Alkmene in der Gestalt des Amphitryon. In der nächsten Nacht kehrt Amphitryon zurück und hört von Alkmene, dass er schon in der vorherigen Nacht bei ihr gewesen sei. Amphitryon unterstellt Alkmene Untreue. Sie hielt aber dem Ehegatten die Treue, Amphitryon glaubt so lange an die Untreue seiner Frau, bis der Seher Teiresias den Sachverhalt aufklärt. Alkmene bringt Zwillinge zur Welt, von Zeus den Herakles und von Amphitryon den Iphikles.

Jupiter ist der lateinische Name des indogermanischen Licht- und Himmelsgottes (griechisch Zeus). Was dem griechischen Mythos nach von Zeus erzählt wurde, übertrugen die römischen Dichter auf Jupiter. Er war nicht nur der Gott des Tageshimmels, sondern auch der Gott des nächtlichen Lichts. Ihm waren alle Iden (Vollmondtage) heilig. Er sandte Blitz und Donner, er war der Schirmherr von Recht und Sitte und Schwurgott.

Zeus war als Sohn des Kronos und der Rheia, der höchste Gott der Griechen. Dem griechischen Mythos nach thronte Zeus im Olymp in luftiger Höhe und für die Menschen unerreichbar. Von dort aus sandte er Wetter und Wind, Schneegestöber, vor allem Blitz und Donner. Merkur (Mercurius) war der Gott des Handelns und entsprach dem griechischen Hermes. Hermes ist als Sohn des Zeus und der Maia in einer Höhle des Berges Kyllene in Arkadien zur Welt gekommen. Sofort nach seiner Geburt erfindet er die Leier, er baute sie aus der in Arkadien sehr häufig vorkommenden Schildkröte und stahl seinem Bruder Appollon eine Rinderherde. Er durfte gegen Abgabe seiner Leier die Rinderherde behalten. Zusätzlich erhielt Hermes von Appollon einen Zauberstab als Geschenk. Mit diesem Zauberstab schläfert Hermes den Seher Argos, den Wächter der To, ein. Er bringt als Götterbote den neugeborenen Dionysos zu Ino und Athamas. Die Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite bringt er sicher zu Paris.

V.3.2. Anmut und Grazie im Stück „Amphitryon“

In diesem Abschnitt wird geprüft, ob das Schema von Anmut und Grazie aus dem Essay „Über das Marionettentheater“ auch in diesem Stück von Heinrich von Kleist vorhanden ist. Dabei wird wieder untersucht, inwiefern sich die Eigenschaften der Figuren mit den Theorien und Vorstellungen über Anmut und Grazie von Kleist, Schiller und Goethe vereinen. Jupiter und Merkur sind Figuren, die aus der antiken Mythologie entnommen wurden und die Menschen in ihrer Funktion als Feldherr und Diener ersetzen. In diesem Sinne sind sie eigentlich die Marionetten von Amphitryon und Sosias. Kleist kehrt diese Funktionen in seinem Stück um und überträgt das marionettenhafte Verhalten auf Amphitryon und Sosias. Sie wurden, metaphorisch gesehen, ihrer Identität beraubt. Sie müssen ihre Identität und ihre verlorene Grazie und Würde wiederfinden. Die Götter bedienen sich der Identität der Menschen und legen somit ihren göttlichen Glanz ab, Jupiter verliert im Gegensatz zu Merkur seine Grazie nicht. Amphitryon und Merkur bilden eine Analogie zu der Parabel im Essay mit dem Bären und dem Fechter, wobei Jupiter die Funktion des Bären übernimmt und Amphitryon sich wie der Fechter verhält. Das bedeutet, das Charakteristische muss den Figuren zu Grunde liegen, damit Würde und Anmut wieder entstehen können.

Bei Jupiter ist nach Goethe Würde und Anmut vorhanden, da das Charakteristische die Ruhe ist, die dieser Figur zur geistigen Schönheit verhilft. Er bildet mit Amphitryon keine Einheit. In Analogie zu dieser Parabel ist Amphitryon der Fechter. Seine Bewegungen und Handlungen im Stück verlieren Grazie und wirken zunehmend automatisiert. Er wird auf sich selbst zurückgeworfen und ist dadurch gezwungen zu reflektieren. Die Grazie tritt im III. Akt, 10. Szene in sein Wesen wieder ein, wenn Sosias ihn als den wahren Amphitryon wiedererkennt: „Hier leg ich mich zu Euren Füßen, / Mein echter, edler und verfolgter Herr. / Gekommen bin ich völlig zur Erkenntnis, / Und warte jetzt auf mein Frevels Lohn. [...]“²⁹⁰. Ab diesem Punkt des Stückes wird die Würde von Sosias und Amphitryon wieder aufgebaut.

Merkur vertritt mit seinem possenhaften Verhalten die volkstümliche Kunst. Im Essay wird diese Kunst mit dem graziösen Tanz einer Bauerngruppe im Marionettenspiel verglichen. Er muss seine Identität als Götterbote ablegen und sich in die Gestalt eines Menschen verwandeln, da er im Dienst von Jupiter steht. Im Gegensatz zu Jupiter muss Merkur seinen Stand als Gott ablegen und sich in einen einfachen Mann hineinversetzen. Die Schwierigkeiten, die dadurch entstehen, äußern sich in seinen possenhaften, ironischen Äußerungen und seinem Verhalten und er wirkt marionettenhaft. Durch die Äußerung im letzten Akt, letzte Szene, Z. 2350-2360, wird deutlich, dass Merkur mit seiner Verwandlung in einen Menschen Anmut und Würde verloren hat und im Moment der Verwandlung Mensch – Götterbote Anmut und Würde wiedererlangt und somit auch die Grazie wieder in sein Wesen eintritt.

Sosias besitzt einerseits nach Kleist Anmut und Grazie der „volkstümlichen Kunstfigur“ burleske und possenhafte Verhaltensweisen, die durch Merkur hervorgerufen werden, andererseits ist er nach Schiller eine klassische Kunstfigur, da eine Analogie zu der Metapher mit der graziös tanzenden Bauerngruppe und der Parabel mit dem Jüngling und dem „Dornauszieher“ hergestellt werden kann. Merkur dient Sosias als Spiegelbild. Das verschmitzte

²⁹⁰ Ebd. S. 313.

Lächeln gefällt ihm ganz gut. Der Vergleich zum Narziss - Mythos und der o.g. Parabel ist somit gegeben. Im III. Akt 11. Szene wird das Bild von Sosias von Merkur zerstört. Merkur und Amphitryon sind die Figuren, die Sosias zum Anfang des Stückes die Würde und Grazie nehmen. Die Grazie tritt in dem Moment hervor, in dem Sosias zur Erkenntnis kommt und gleichzeitig sein Ich aufgibt. III. Akt, 10. Szene: „ Sosias. Hier leg ich mich zu Euren Füßen, / Mein echter, edler und verfolgter Herr. / Gekommen bin ich völlig zur Erkenntnis, / Und warte jetzt auf meines Frevels Lohn. / Schlagt, ohrfeigt, prügelt, stoßt mich, tretet mich, / Gebt mir den Tod, mein Seel ich muckse nicht. Amphitryon. Was ist geschehen? Sosias. [...] Das andre Ich, das andre Ihr Bedienter, / Vom Teufel wieder völlig wars besessen, / Und kurz ich bin entsosiatisiert, Wie man Euch entamphitryonisiert.“²⁹¹

Charis, die Gemahlin des Sosias, ist der Ebene der Bediensteten zuzuordnen, erkennt aber den Unterschied zwischen Merkur und Sosias nicht. Sie lässt sich von Merkur nicht blenden und hält zu ihrem Ehemann. Charis besitzt nach Kleist die volkstümliche Grazie.

Es konnte anhand der Textanalyse im Vergleich mit dem Marionettenmodell nachgewiesen werden, dass die vorgestellten Theorien im Essay von Kleist über Anmut und Grazie in den einzelnen Figuren im Stück „Amphitryon“ wiederzuerkennen sind.

Es erfolgt im Anschluss dieser Analyse und Interpretation ein Vergleich mit Bernhard Greiner, der eine andere Theorie zu Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ erarbeitet hat und „Amphitryon“ dahingehend untersucht hat.

In seinem Aufsatz „Sturz als Halt- Kleists dramaturgische Physik“²⁹² untersucht Bernhard Greiner die naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten und die

²⁹¹ Ebd. S. 313.

²⁹² Bernhard Greiner: „Sturz als Halt“ In: Jahrbuch 2005 (S. 69-78). Stuttgart 2005.

ästhetischen Ansätze in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“. Für Greiner vereinen sich die Kunst- und die naturwissenschaftlichen Betrachtungen in einem Torbogen. Kleist erklärt in seinen Briefen an die Braut (1800) Wilhelmine, dass er bei der großen Lehrmeisterin Natur in die Lehre geht. Das bedeute, dass Kleist bereits 1800 anfang sich vom „Ideal der Bildung als Wissenschaft“ zu distanzieren. Wichtig ist Kleist, dass man moralischen Ertrag („moralische Revenüen“) aus dem Blick auf die Natur ziehe. Das setzt ein Denken voraus, dem die Gesetze der physischen und der moralischen Welt gleich, zumindest analog sind. Erst wenn beide zugleich im Blick seien, so Kleist, könne man ‚wahrnehmen‘, ‚das heißt, mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen u[nd] denken.“²⁹³ Als Beispiel für jenes ‚Wahrnehmen‘ führt Greiner den Moment an, in dem Kleist beim „Passieren des Würzburger Stadttors“ seinen Gedanken freien Lauf lässt: ‚Ich gieng an jenem Abend vor dem wichtigsten Tage meines Lebens in Würzburg spazieren. Als die Sonne herabsank war es mir als ob mein Glück unterginge. Mich schauerte wenn ich dachte, dass ich vielleicht von Allem scheiden müsste, von Allem, was mit theuer ist.“²⁹⁴ Greiner vertritt die Meinung, dass der Bezug zur Natur „hier nicht wissenschaftlich oder praktisch (die Natur als Objekt erfassend), sondern ästhetisch ist. Der Zustand der Natur und der Zustand der Seele werden als eines erfahren und dies ist möglich, weil das Ich ohne Arbeit -spazierend- in der Natur weilt.“²⁹⁵ Er trennt eindeutig Objekte und Lebewesen von der Natur. Für ihn ist nach Kleist die Natur und die Seele ein Zustand, der als eins, erfahren wird, das bedeutet die Natur und die Seele verschmelzen miteinander. Nach einer Abhandlung über das Ich, auf die an dieser Stelle der Dissertation eingegangen wird, verweist Greiner darauf, dass die Gesetze der Natur „[...] zur Moralität hin perspektiviert werden können.“²⁹⁶

²⁹³ Ebd. S. 67.

²⁹⁴ Ebd. S.67.

²⁹⁵ Ebd. S. 67.

²⁹⁶ Ebd. S. 68. Zur weiteren Erklärung: Dieser Vorgang setzt eine einheitliche Grundlage sowohl von Natur und Moral voraus, wie es in den zeitgenössischen Naturlehren von Erleben ausdrücklich erklärt wird. Kleists Lehrer Wunsch baute seine Vorlesungen über Experimentalphysik auf die Naturlehren von Erleben aus: „Sie [die Naturlehre] lehrt uns Wahrheiten, deren Wissen und allemal vollkommener macht und schützt uns vor tausend ungläubigen und abergläubischen Torheiten“²⁹⁶ Die Natur (also die Bestätigung eines moralischen Satzes) kann dem suchenden Beobachter nur dann nützen, wenn sie als eine eigene einheitliche Grundlage unabhängig von Gesetzmäßigkeiten funktioniert. Diese Ansicht ist ein zeitgenössisches Gemeingut des Denkens wie sie auch „vom vorkritischen Kant in der Einleitung zu seiner ‚Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels‘ (1755)“²⁹⁶ formuliert wurde. Darin schreibt Kant, dass „der Weltbau mit aller Ordnung und Schönheit nur eine Wirkung der ihren allgemeinen Bewegungsgesetzen überlassenen Materie ist“, andererseits müsse aber auch anerkannt werden, daß der Effekt dieser Gesetze ein ‚wohlgeordnetes Ganzes‘ ist, das nicht anders denn als Erfüllung des Planes des Weltschöpfers gedacht werden könne, als der ersten Ursache einer sodann autonomen, nach ihren eigenen Gesetzen sich erfüllenden Entwicklung: ‚Die Materie,

Kleists Konzeption der Grazie nach Greiner überträgt er auf Kleists Drama „Amphitryon“: „Daß Jupiter nach dieser Antwort Alkmene -und sich- hymnisch preist, ist nachvollziehbar nur, wenn man in Alkmenes Antwort subjektiven und objektiven Gehalt unterscheidet. Subjektiv hat sich Alkmene für den anwesenden Menschen Amphitryon entschieden, der als Gedankenspiel prätendiert, der Gott zu sein, objektiv hat sie sich damit aber für den Gott entschieden. Durch diesen doppelt lesbaren Akt wird sie restituiert, vor Gott wie den Menschen. Es ist wieder ein Verzeichnen (Ersetzen Gottes durch den Menschen), wie jenes, das ihre Welt hat einstürzen lassen.“²⁹⁷ Nach Greiner wird die Komödie entsprechend der Paradoxie „Sturz als Halt“ des Torbogen-Bildes erarbeitet. Diese Paradoxie beinhaltet das zeitgenössische Denken, dass nach Greiner die Grazie ausmacht. „Alkmene ist nur ihrem Herzen gefolgt, ihrer irdischen Liebe zu Amphitryon, und hat sich dabei doch dem Gott (der Idee, dem Unendlichen) zugewandt und dessen Schöpfung als göttlich bewahrheitet.“²⁹⁸

Die Grazie ist nach Greiner eine Vermittlungsvorstellung des Sinnlichen und des Ideellen, von Natur und Geist. Parallel dazu ist mit dem Bewusstsein ihr ideeller Anteil abgetrennt. „In der ‚Amphitryon‘-Komödie hat Kleist das paradox naturwissenschaftliche Torbogen-Bild vom ‚Sturz als Halt‘ nicht mehr aus der Kantischen ästhetischen Wende (des Schönen als Symbol des Sittlichguten) entwickelt, sondern aus der Grazie-Konzeption, indem er aus dieser allerdings den Anteil des Bewußtseins ausgetrieben hat. Das lässt die Grazie selbst paradox werden.“²⁹⁹

die der Urstoff aller Dinge ist, ist also an gewisse Gesetze gebunden, welchen sie frei überlassen notwendig schöne Verbindungen hervorbringen muß.“²⁹⁶ Kant spricht anstatt von Schönheit, davon, dass die Gesetze der Natur auf „Ordnung und Wohlanständigkeit“ abzielen. Dabei wird der Natur unterstellt, „was wenig später (seit Winckelmann und Wieland) als ‚Grazie‘ Karriere machen wird: Die Natur folge autonom ihren eigenen Gesetzen und erfülle dabei den Plan des Schöpfers, der mit moralischen Kategorien wie ‚Wohlanständigkeit‘ umschrieben wird.“²⁹⁶ „Kleist macht das Schöne, das Erhabene, die Teologie – immer neu zum Gegenstand seines literarischen Schaffens, das mithin nichts anderes als eine fortgesetzte Selbstbefragung der vollzogenen Wende zur Kunst ist.“²⁹⁶ In diesem Zusammenhang beschäftigt sich Greiner damit, dass Kleist „scheinbar aus der vom Subjekt her gedachten, ästhetischen, prozessual-dynamischen Wende, die das Schöne und Erhabene bereithalten, zurückstrebt zum physikalischen, mechanisch-statischen Torbogen-Schema „Sturz als Halt“, das vom Objekt her gedacht ist.“²⁹⁶ Aus Greiners Sicht besteht in der Kompromißbildung, zu der Kleist dabei gelangt, seine Konzeption der Grazie.

²⁹⁷ Ebd. S. 75.

²⁹⁸ Ebd. S. 75.

²⁹⁹ Ebd. S. 75.

Bei Greiner ist Kleists Grazie nur Mechanik. Wenn die Grazie Mechanik ist, soll sie Natur und Geist, bloße Mechanik und Seele vereinen. Das Trennen des Bewusstseins aus der Grazie-Konzeption besitzt nach Greiner einen zweiten Effekt: „Es erlaubt die Rückkehr zum physikalischen Torbogen-Paradox, ohne sich moralische Ausdeutung versagen zu müssen, da nun eben das Feld ausgeklammert ist, das die Berufung auf dieses Bild als Beispiel für moralisches ‚Lernen‘ von der Natur unmöglich gemacht hat, die Zentrierung der Welt im (Selbst-) Bewusstsein, die ein Abhören der Natur auf moralische Winke als Zirkelschluß desavouiert hat.“³⁰⁰

Da in dieser Dissertation ein ästhetischer Ansatz verfolgt wird, der sich aus den kunstästhetischen und naturwissenschaftlichen Aufsätzen von Schiller, Goethe und Kleist ergibt, kann zwischen Greiners Theorie vom Torbogen und dem in dieser Dissertation vorgestellten Modell keine Übereinstimmung festgestellt werden. Zwischen dem Modell des Torbogens (psychologischer Ansatz) und dem Marionettenmodell (logischer Ansatz) besteht kein Zusammenhang, obwohl beiden naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten und die kunstästhetischen Aufsätze von Schiller, Winckelmann und Goethe zugrunde liegen. Beide Modelle sollten daher unabhängig von einander betrachtet werden.

V.3.3. Vergleich der Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Lustspiel nach Molière „Amphitryon“ unter Berücksichtigung der Begriffe ‚Anmut und Grazie‘ und der theoretischen Modelle von Goethe und Kleist

Die erste offensichtliche Gemeinsamkeit zwischen Goethes Roman und Kleists Lustspiel besteht in der Aufteilung der Welten. Die Mythologie wird in die griechische und römische Götterwelt aufgeteilt. Die römische Götterwelt ist

³⁰⁰ Ebd. S. 75/76.

demnach die Handelswelt und die griechische Götterwelt ist die Kunstwelt. Die Figur Merkur war der römische Gott des Handels und ist somit der Handelswelt zuzuordnen.

Betrachtet man das Goethe Modell, kommt man zu folgendem Ergebnis:

Griechische Mythologie =		Römische Mythologie =	
Kunstwelt		Handelswelt	
Amphitryon	imaginär – natürlich		reell – künstlich
Jupiter	reell – künstlich		imaginär – natürlich

Überträgt man dieses Modell auf die Figuren im Lustspiel und auf Goethes Roman, ergibt es folgende Figurenkonstellationen: Jupiter – Amphitryon; Alkmene, Merkur – Sosias; Charis; Wilhelm – Norberg; Mariane, der Graf – Wilhelm, die Gräfin.

1.Jupiter – Amphitryon und Alkmene

Amphitryon hat seine Königin Alkmene in der realen Geschäftswelt gefunden. Die Kunstfigur ist Jupiter. Da er sich nicht an die Regel hält, seine Königin in seiner Welt aufzusuchen, und er die Gestalt des Amphitryon annimmt, entsteht ein Lustspiel. Jede Figur nimmt abwechselnd die Hans Wurst Figur ein. Aufgrund ihres Unwissens werden Amphitryon und Alkmene unfreiwillig zur Hans Wurst Figur und Jupiter nimmt diese Position von Beginn seines Auftrittes an. Dieser Wechsel zwischen dramatischer Figur und Hans Wurst Figur kann nur stattfinden, wenn der Bewegungsablauf der Figuren von Jupiter und Merkur absichtlich unterbrochen wird. Unter Berücksichtigung des Goethe- und des Kleists-Modells wird noch deutlicher, dass Kleist Goethes Modell weitergeführt

hat und den Mythos dazu benutzt, die Götterwelt als Marionettenwelt und Grotesk-Komische Welt darzustellen.

Alkmene ist in dieser Figurenkonstellation die Königin in der Handelswelt und der Kunstwelt. Demzufolge verkörpert sie nach Goethe sowohl die natürliche als auch die künstliche Grazie. Nach Kleist verliert Alkmene Anmut und Grazie in dem Augenblick, indem sie das Spiel von Jupiter nicht erkennt und sich von seiner Grazie blenden lässt. Der Glanz seiner Grazie ist größer als der der Alkmene und des Amphitryon. Darin besteht die Gefahr, die Kleist thematisiert. Die Handelswelt wird von der Kunstwelt eingenommen, wenn sie nicht mehr in der Lage ist ein Urteil objektiv abzugeben. Der Mensch ist immer der Gefahr ausgesetzt, sich vom Äußeren eines Wesens beeinflussen zu lassen. Alkmene verlässt sich nur auf ihr Gefühl, welches sie betrügt. Somit hat sie ihren Anmut und ihre Grazie verloren.

2. Sosias – Merkur und Charis

Merkurs Auftritt ist possenhaft und eindeutig als Hans-Wurst-Figur einzuordnen. Mit seiner Verwandlung als Mensch verliert die Figur Anmut und Grazie, da sie die Regeln und Verhaltensweisen der realen Welt nicht kennt. Er muss die possenhafte Verhaltensweise des Sosias nachahmen. Sie gewinnt in der Verwandlung Mensch – Götterbote ihre Würde wieder zurück. Sosias ist die eigentliche Hans Wurst Figur. Da er in seiner Welt die Regeln und Verhaltensweisen, die diese Figur ausmacht beherrscht, besitzt er nach Goethe keine Anmut und Grazie und nach Kleist die volkstümliche Grazie.

Charis besitzt nach Goethe und Kleist Grazie und Anmut, obwohl sie der Ebene der Bediensteten zuzuordnen ist. Sie besitzt nach Goethe Anmut und Grazie und ist in ihrer Welt, der Handelswelt, eine Königin. Nach Kleist besitzt sie die volkstümliche Grazie. Sie erkennt den Unterschied zwischen Merkur und Sosias.

Aufgrund dieser Figurenkonstellationen und des Nachweises, dass das Goethe-Modell für Kleists Figuren in Bezug zu Anmut und Grazie grundlegend ist, kann man sagen, dass die Figuren aus Goethes Roman Mariane, Norberg – Wilhelm die Ausgangsposition bilden. Denn Goethe vereint im Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ seine Ideen und Theorien über Anmut und Grazie mit denen von Schiller und Winckelmann.

Mariane, die mit ihrer „Mannweiblichkeit“ das Ideal der Vollkommenheit des 18. Jahrhunderts verkörpert, ist mit Alkmene vergleichbar. Beide überlassen ihr Schicksal dem Zufall. Norberg ist ein Geschäftsmann, der in seiner Abwesenheit Mariane immer kleine und große Geschenke zukommen lässt. Er ist der Geschäftswelt zuzuordnen. Diese Figur ist mit Amphitryon vergleichbar.

Wilhelm wird zu Beginn des Romans, in der Situation, in der er Norberg und Mariane überrascht und in der er die Notiz von Mariane an Norberg findet, Anmut, Grazie und Würde genommen. Im Verlauf des Romans gewinnt er seine Würde, Anmut und Grazie wieder, jedoch verliert er sie immer wieder. Erst am Ende des Romans, in dem Augenblick, in dem er die bürgerliche Welt wieder betritt und die Situation zwischen Norberg, Wilhelm und Mariane aufgeklärt wird, kehren Anmut und Grazie zurück und er erhält seine Würde wieder. Er ist der Naziß, der junge Mann mit dem Dorn im Fuß. Das Kunstwerk ‚Dornauszieher‘ wird von Goethe in „Aufsatz über Laokoon“ (1797) besprochen und von Kleist in „Über das Marionettentheater“ in einer Parabel als Metapher verwendet.

Wilhelm ist in dieser Konstellation der Kunstwelt zu zuordnen und mit Kleists Figur des Jupiter vergleichbar.

4. Wilhelm-Graf, Gräfin

Im 3. Buch des Goethe-Romans vereinen sich die Theaterwelt und die Geschäftswelt auf dem Schloss des Grafen und der Gräfin. Wilhelm verliebt sich

in die Gräfin. Im 7. Kapitel gibt der Graf Wilhelm unmissverständlich zu verstehen, dass die Gräfin seine Königin ist.

Die Spielstätte ist ein „Saal“, ein Ort ohne Illusionen. Es ist laut Definition der perfekte Ort für die Darstellung der Stücke. Das Theater der Illusion findet an einem Ort ohne Illusion und wird somit zum menschlichen Marionettentheater.

Wilhelm schlägt eine Änderung des Stückes vor. Der Graf akzeptiert die Änderungen, aber er möchte an der Figur der Minerva mit Wilhelm zusammen arbeiten. Er lässt Körbe voller Bücher in den Saal bringen, dazu kommen antike Statuen, mythologische Schriften, und diese Figur exakt nachzustellen: Die Darstellung soll dem antiken Vorbild der Göttin nachgeahmt werden. Keine Vorlage gefiel ihm, der Graf fragte, welche Göttin er meine, Minerva oder Pallas Athene? Die Göttin des Krieges oder der Künste?

Wilhelm antwortet überlegt und klug: „Sollte es nicht am Schicklichsten sein, Euer Exzellenz,[...], wenn man hierüber sich nicht bestimmt ausdrückte, und sie, eben weil sie in der Mythologie eine doppelte Person spielt, auch hier in doppelter Qualität erscheinen ließe. Sie meldet einen Krieger an, aber nur um das Volk zu beruhigen, sie preist einen Helden, indem sie seine Menschlichkeit erhebt, sie überwindet die Gewalttätigkeit, und stellt die Freude und die Ruhe unter dem Volk wieder her.“³⁰¹ Die Gräfin steht symbolisch für die Figur der Minerva. Das Modell wird von Goethe selbst an dieser Stelle des Romans näher erläutert und das Rätsel um dieses Modell im Roman wird aufgelöst. Sein Modell ist mit der doppelten Bedeutung der Figuren aus der Mythologie, der römischen und griechischen Mythologie entnommen. Überträgt man diese Konstellation auf Kleists Lustspiel, so ist die Gräfin Alkmene, der Graf ist Amphytrion. Wilhelm der als Künstler in die Geschäftswelt dringt, ist mit der Figur Jupiter zu vergleichen. In der Spiegelszene 3. Buch, 10. Kapitel wird Wilhelm zur Hans-Wurst-Figur auf dem Schloss und es kommt zu einer Verwechslungskomödie im Roman. Der

³⁰¹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9.Auflage. S.183.

Graf ist mit der übrigen Gesellschaft ausgeritten. Man erwartet die „Herren“ erst am anderen Morgen wieder zurück.

Die Baronesse verkleidet sich den ganzen Tag, mal als Bauernmädchen, mal als Page und oder als Jägerbursche. Am Abend lässt die Baronesse Wilhelm auf sein Zimmer rufen, statt der Baronesse fand er Philine vor. Philine entschuldigt sich indirekt bei Wilhelm für ihr Benehmen, somit kann er ihr den Vorschlag, sich zu verkleiden, nicht ausschlagen. Er soll die Gräfin überraschen. Wilhelm soll in die Rolle des Grafen schlüpfen und die Rolle des Ehemanns so lange spielen, wie es möglich ist: „wenn er sich aber endlich entdecken müsste, so solle er hübsch artig und galant sein.“³⁰² Die Spiegelsymmetrie aus Goethes Roman ist als eine zusätzliche Übereinstimmung mit Kleists Lustspiel „Amphitryon“ zu werten. Zur näheren Erläuterung des Inhalts dieser Szene: Wilhelm wartet im dunklen Zimmer. Er sitzt im Morgenrock vom Grafen auf einem Stuhl und wartet auf die Gräfin. Die Befürchtung, der Gräfin zu missfallen, steigt von Minute zu Minute. In der Zeit, in der er wartet, erscheinen ihm die Bilder von Mariane im weißen Morgenkleid und er erinnert sich wieder an Philinens Liebenswürdigkeit, ihre schönen Haare und ihrer anmutigen Figur. Jetzt passiert folgendes: Die Tür geht auf und der Graf tritt hinein. Wilhelm kann bei dem ersten verstohlenen Blick in den Spiegel, den Grafen erkennen. Der Graf tritt aus dieser peinlichen Situation selbst heraus, indem er das Kabinett verlässt.

Wilhelm wirft schnell den Schlafrock ab und eilt mit der Baronesse durch einige Stuben, Gänge in ihr Zimmer. Der Graf durchschaut das Spiel der Baronesse und lässt Wilhelm auf sein Zimmer kommen und ihn eine Novelle vorlesen. Es folgt eine Art Zurechtweisung und Erziehungsmaßnahme vom Grafen für Wilhelm. Der Graf verliert in dem Moment, in dem er sich in Wilhelms Gestalt im Spiegel sieht sein Anmut und seine Grazie. Er erlangt sie nach Kleist gegenüber der Figur Wilhelm nicht mehr zurück. Die vollkommene Grazie erreicht der Graf in Goethes Roman nicht mehr. Er befindet sich sinnbildlich im Prozess der Reflektion. Nach Goethe kehren Anmut und Würde und somit auch die Grazie bei dem Grafen in

³⁰² Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9. Auflage. S.202.

dem Moment zurück, in dem er Wilhelm eine Novelle vorlesen lässt. Das Charakteristische ist die Ruhe, die dieser Figur in jenem Moment zur geistigen Schönheit verhilft. Nach Kleist hätte der Graf in der Spiegelszene stehen bleiben und die Situation sofort aufklären müssen, damit er seine Grazie nicht verliert. Dadurch, dass er mit der Gräfin abreist und diese Aktion auch als Flucht gewertet werden kann. Verliert er wieder sein Anmut und seine Grazie, die für seine Position wichtig sind.

Die Gräfin ist mit Alkmene zu vergleichen. Sie spielt das Spiel der beiden Männer mit und es gefällt ihr, im Mittelpunkt zweier Männer zu stehen. Somit erhält diese Figur Anmut und Grazie, da sie umworben wird. Sie besitzt ein Bewusstsein und Grazie. Nach Kleist ist die Gräfin eine klassische Figur, da sie sich nur in ihrer eigenen Welt typisch bewegt und handelt. Auch ihre Schönheit kommt natürlich zur Geltung, somit besitzt sie auch nach Schiller Schönheit. Und nach Goethe besitzt diese Figur sowohl eine theatralische als auch eine natürliche Grazie.

Aufgrund dieser Situation ist Wilhelm der Spielführer. Er ist mit der Figur Jupiter zu vergleichen, aber nicht gleichzustellen. Seine Bewegungen verlaufen zeitlich linear. Nach Kleist besitzt er ab der Spiegelszene die absolute Grazie. Ab diesem Zeitpunkt kehren nach Goethe Grazie und Anmut in die Figur Wilhelm schrittweise zurück.

Sowohl auf der Figurenebene als auch auf der Gattungsebene und der inhaltlichen Ebene konnte nachgewiesen werden, dass die Konstellationen, die Struktur und die Stilmittel zwischen Goethes Roman und Kleists Lustspiel identisch sind. Goethes Modell konnte vollständig auf Kleists Lustspiel und auf die Aufteilung der Figuren in Kleists Lustspiel übertragen werden. Man kann sogar sagen, dass Kleist durch die Spiegelsymmetrie der Figuren aus der griechischen und römischen Mythologie auf die Auflösung des Rätsels in der oben genannten Spiegelszene in Goethes Roman hinweist, und dass der Ursprung von Kleists Idee, ein theoretisches Marionettenmodell aufzustellen, in Goethes Roman in der Spiegelszene im 3. Buch, 10. Kapitel zu finden ist. Vordergründig ist die Ausführung über den Hohlspiegel zu berücksichtigen.

V.4. „Prinz Friedrich von Homburg“

Das Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ von Heinrich von Kleist entstand in den Jahren 1809 bis 1811. Es besteht aus fünf Akten. Die Uraufführung fand am 3. Oktober 1821 im Burgtheater Wien unter dem Titel „Die Schlacht von Fehrbellin“ statt. Der Prinz von Homburg verkörpert eine romantische Figur. Indem er sich halb wachend, halb schlafend - gefangen in seiner Fantasiewelt - durch das Drama bewegt und seine Traumwelt als Realität ansieht, unterscheidet er sich eindeutig von den anderen und wird zu einer zentralen Figur dieses Schauspiels. Sein Handeln ist stets mit dem Bemühen verbunden, die Gesetze der Liebe und die des Staates anzuerkennen und miteinander zu verbinden. Daraus ergibt sich, dass der Prinz immer emotional statt rational handelt. Wie in den bereits analysierten Stücken „Robert Guiskard“ und „Amphitryon“ wird in dem Stück „Prinz Friedrich von Homburg“ untersucht, ob die Figuren Anmut und Grazie nach Definitionen von Kleist, Schiller und Goethe aufweisen.

V.4.1. Das Marionettenmotiv im Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“

Das Marionettenmotiv in diesem Stück entsteht durch das somnambule Verhalten des Prinzen, der die zentrale Figur darstellt. Er lebt zwischen einer Traumwelt und der Realität und erkennt den Unterschied nicht. Dem Prinzen wird das Merkmal „traumwandlerisch“ zugeordnet. Dieses Merkmal macht die Figur einzigartig, da keine andere Figur diese Eigenschaft zugewiesen bekommen hat. Die Perspektive, aus der der Prinz betrachtet wird, ist durch die Raumanordnung der äußeren Welt, die durch den Garten vor dem Schloss, und der inneren Welt, die durch das Leben im Schloss bestimmt wird, vorgegeben.

Die Vorstellung einer idealisierten Welt hat Kleist bereits in der Figur Alkmene im „Amphitryon“ angelegt. In der Figur des Prinzen wird diese Vorstellung präzisiert

und zum zentralen Thema des Stücks. Die Figur des Prinzen wird durch eine Eingangsmetapher eingeführt, auf die im folgenden Abschnitt näher eingegangen wird.

Ein weiteres einzigartiges Merkmal, das dem Prinzen zugeordnet wird, sind seine Bewegungen. Er bewegt sich mit ausgestreckten Armen, als ob er von etwas Unsichtbarem geleitet oder gezogen wird. Diese Bewegungen werden Nachtwandlern zugeschrieben, die in der Zeit Kleists als krank eingestuft wurden. In seinen scheinbar wachen Zuständen bewegt er sich fast tänzerisch und unsicher. Die Eigenschaften des Prinzen, die einzigartigen Bewegungen und das stets geistig abwesend scheinende Verhalten deuten auf eine Figur hin, die sich zwischen Wirklichkeit und Traumwelt bewegt. Der Konflikt entsteht im Prozess der Dichtung im Moment des Umschlagens der Sicherheit in die Gefährdung des rätselhaften, unberechenbaren, ursprünglichen, unbedingten I C H. Der Prinz verliert im Stück Schritt für Schritt seine Würde und seine Grazie. Aus dem klassischen Bild einer Kunstfigur, wie sie Goethe und Schiller in ihren Aufsätzen fordern und beschreiben, wird sie nach Kleist eine Marionettenfigur. Neben der Figur des Prinzen, die als eine romantische Figur definiert wurde, sind der Kurfürst, die Kurfürstin, Obrist Kottwitz, der Graf von Hohenzollern und die Prinzessin Natalie, die Figuren im Schauspiel, die unmittelbar zu dem Prinzen in einem Verhältnis stehen. Das Marionettenmotiv wird vom Handeln oder Nicht-Handeln des Prinzen und seinen somnambulen Bewegungen bestimmt. Als nächster Schritt wird in diesem Abschnitt untersucht, in welchem Verhältnis die anderen Figuren des Stückes zum Prinzen stehen. Der Kurfürst ist die zweite zentrale Figur im Schauspiel und ist ein Gegenspieler des Prinzen, er ist der Souverän, der die Befehle erteilt. Er scheint dem Prinzen in manchen Verhaltensweisen sehr ähnlich zu sein. Der Kurfürst nimmt dem Prinzen symbolisch seinen Lorbeerkranz ab, den dieser geflochten hat, umwindet ihn Lorbeerkranz mit seiner Halskette und gibt ihn der Prinzessin Natalie. Mit diesem Akt deutet der Kurfürst an, dass der Prinz der Sieger in der Schlacht ist, wenn er diesen Kranz von der Prinzessin Natalie überreicht bekommt. Der Kurfürst ist der Marionettenspieler und der Prinz die Marionette. Aufgrund der Tatsache, dass der Prinz wie in Kleists Aufsatz der junge Mann in der Parabel, beschrieben wird, der die Statue des „Dornauszieher“ nachahmt, immer wieder in den Zustand der

Ausgangsposition und die Sicherheit der Grazie in Bezug zu seiner Bewegung beziehungsweise Haltung gelangen möchte, kann eine Analogie zu dieser Parabel aus dem Essay „Über das Marionettentheater“ gezogen werden. In diesem Fall ist der Prinz der junge Mann und der Kurfürst der Ich-Erzähler. Die Kurfürstin wirkt in ihren Verhaltensweisen eher zurückhaltend, eine Entwicklung der Figur ist nicht erkennbar, sie steht scheinbar auf der Seite des Kurfürsten, also auf der Seite des Gesetzes. Am deutlichsten wird ihr diplomatisches Verhalten im III. Akt, 5. Szene, in der der Prinz sie bittet, etwas gegen Todesurteil zu unternehmen: „Kurfürstin. Wohlan! Kehr jetzt nun heim in dein Gefängnis, / Das ist die erste Forderung meiner Gunst!“³⁰³ Sie untersteht somit dem Kurfürsten und besitzt keine Entscheidungsbefugnis. Der Obrist Kottwitz steht dem Prinzen als ein väterlicher Freund zur Seite, er ist resolut, aber immer sehr freundlich. Seine Funktion besteht in der Erteilung von Befehlen innerhalb des Regiments. Auch diese Figur wird als eine zeitgenössische Figur beschrieben. Sie ist, wie der Prinz, eine Marionette des Kurfürsten. Im Gegensatz zum Grafen von Hohenzollern, der das Spiel des Kurfürsten durchschaut und selbst gern die Fäden in diesem Marionettenspiel in der Hand halten würde. Der Graf von Hohenzollern ist mit der Etikette des Hofes vertraut und nimmt eine beratende Funktion innerhalb der höfischen Gesellschaft und des Regiments ein. Durch ihr scheinbar diplomatisches Verhalten ist diese Figur sehr undurchsichtig. Der Graf untersteht dem Kurfürsten, jedoch versucht er immer auf der scheinbar richtigen Seite zu stehen. Die Verantwortung für die wichtigen Entscheidungen überlässt er dem Kurfürsten, wie im V. Akt, 6. Szene, in der der Kurfürst erkennt, dass er das ausgesprochene Todesurteil des Prinzen nicht mehr rückgängig machen kann, ohne Glaubwürdigkeit zu verlieren, deutlich wird: „Hohenzollern. Mein Gebieter, / Das überlaß ich jetzt dir, zu ergänzen.“³⁰⁴

Natalie wird als eine Prinzessin beschrieben, die zwischen dem Gesetz und ihren Gefühlen hin und hergerissen ist. Ihr Verhalten entspricht jedoch dem einer klassischen Figur, sie bewahrt stets ihre Haltung. Obwohl sie in den Prinzen verliebt ist, handelt sie sehr rational. Natalie versucht mit aller List, den Prinzen

³⁰³ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I. München 1952. S. 677.

³⁰⁴ Ebd. S.702.

vor dem Todesurteil zu bewahren. Im Gespräch mit dem Kurfürsten, im IV. Akt, 1. Szene greift sie zu einer List: „Natalie. [...] Das Kriegsgesetz soll herrschen, / Jedoch die lieblichen Gefühle auch. [...]“³⁰⁵ Damit vertritt sie den Standpunkt, dass das Kriegsgesetz Gefühle nicht ausschließen kann. Somit appelliert sie auch an die Gefühle des Kurfürsten. Indem Natalie ihm versichert, dass der Prinz um Gnade fleht, erreicht sie die Begnadigung des Prinzen. Sie ist die Marionette ihrer eigenen Gefühle und handelt aus diesem Grund rational.

Es konnte in Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ ein Marionettenmotiv nachgewiesen werden. Es dient dazu, Intrigen und Machtkämpfe in einer Konfliktsituation transparenter zu machen. Da sich das Stück „Prinz Friedrich von Homburg“ ausschließlich auf der Ebene der Regierenden abspielt und ein Übergang zwischen der Hofgesellschaft und einem sich neu konstituierenden Staat angedeutet wird, ist es Kleist gelungen, die Schwachstellen einer Hofgesellschaft und eines Regiments darzustellen.

V.4.2. Anmut und Grazie im Stück „Prinz Friedrich von Homburg“

Kleist beschreibt eine klassische Kunstfigur, die halb schlafend unter einer Eiche sitzt und einen Kranz flicht, eine Tätigkeit, die eher Frauen zugeschrieben wird. Das Romantische verkörpert primär die weiblichen Eigenschaften. Die romantische Eigenschaft des Prinzen spiegelt sich in der Ästhetik und dem Lebensgefühl wider. Der künstlerische Widerspruch besteht zwischen dem Lebensgefühl und der künstlerischen Ästhetik, also zwischen dem halbwachen Zustand und der klassizistischen äußeren Erscheinung des Prinzen, künstlerisch bildet die Figur eine Einheit: „Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offener Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz. – Der Kurfürst, seine Gemahlin, Prinzessin Natalie, der Graf von Hohenzollern, Rittmeister Golz und andere treten heimlich sich aus dem Schloß,

³⁰⁵ Ebd. S. 680.

und schauen, vom Geländer der Rampe, auf ihn nieder. – Pagen mit Fackeln.

“306

Indem das Bild des schlafenden Prinzen unter einem Baum vom allgemeinen Geschehen getrennt dargestellt wird, findet bereits am Anfang des Stückes eine räumliche Distanzierung statt. Diese Abgrenzung wird durch die Perspektive derjenigen Figuren verstärkt, die den Prinzen beobachten beziehungsweise betrachten. Die Nacht, die als zeitliche Komponente den Kontrast zum Tag herstellt, wird symbolisch der Romantik zugeordnet. Der Traum wird zeitlich der Nacht zugeordnet, Traum und Fantasie bilden hier eine Einheit. Nach Goethes Auffassung eines Kunstwerkes wird am Anfang eine Figur beschrieben, die in sich ruht. Der Begriff Ruhe ist für Goethe eine Grundvoraussetzung, für ein Kunstwerk. Diese Voraussetzung ist in der Eingangsmetapher gegeben. Sie beinhaltet jedoch zwei Merkmale: zum einen wird eine ruhende Figur beschrieben, die unter einem Baum sitzt und zum anderen windet sie einen Kranz. Eine minimalistische Bewegung, die dieser Figur zusätzlich Anmut und Schönheit verleiht. In dieser Metapher vereinen sich die Auffassungen von Goethe und Schiller über Anmut, Schönheit und Würde. Einerseits beschreibt Kleist eine Kunstfigur, andererseits bildet sie mit der Natur eine Einheit, das heißt, die Schönheit dieses Bildes entsteht natürlich. Wenn Christian-Paul Berger in seiner wissenschaftlichen Arbeit „Bewegungsbilder, Kleists Marionettentheater zwischen Physik und Poesie“ schreibt, dass die Bewegung in dieser Eingangsmetapher als Bewegungsbild verstanden werden soll, und es mit dem Satz aus Kleists Aufsatz verbindet, der besagt: „so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“³⁰⁷, so verbindet er die Metapher mit den Vorstellungen einer Kunstfigur von Kleist. Da die Metapher, wenn sie auf die Vorstellungen von Grazie von Kleist übertragen werden darf, der Ausgangspunkt

³⁰⁶ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Erster Band, München 1984, 7. Auflage, S. 631.

³⁰⁷ Christian-Paul Berger: Bewegungsbilder, Kleist Marionettentheater zwischen Poesie und Physik. Paderborn 2000. S. 261.

der Grazie beziehungsweise des Bewusstseins ist, und das Wesen beschreibt, das das Unendliche durchläuft, hat die Figur diesen Prozess noch vor sich. An dieser Stelle kann der Aussage von Christian-Paul Berger nicht zugestimmt werden, da die Eingangsmetapher eindeutig ein antikes Kunstwerk beschreibt, das die Vorstellungen von Goethe und Schiller über Anmut und Schönheit vereint.

Die Würde und die Schönheit werden dieser Figur im Verlauf des Stückes schrittweise genommen. Wenn man davon ausgehen kann, dass die Grazie nach Kleist in dieses Wesen wieder eintritt, dann nur jenem Augenblick, in dem die Todesstrafe erlassen wird. Und diese Handlung findet im V. Akt, 11. Szene, statt, wenn dem Prinzen der Kranz mit der goldenen Kette von der Prinzessin Natalie überreicht wird. Die Grazie beginnt wieder in das Wesen des Prinzen einzutreten. Kleist sieht ein Vorteil der Marionettenpuppe gegenüber einer Tänzerin oder einem Tänzer darin, dass sie sich berechenbar und zuverlässig in Abhängigkeit von ihrem Spielführer bewegt. Die Anforderung an eine vollendete Grazie liegt bei Kleist in „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit- nur alles in einem höheren Grade; und besonders einer naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte.“³⁰⁸ Betrachtet man die Figur Natalie, erfüllt sie diesen Anspruch im Schauspiel. Sie bewegt sich, durch die Sprache angelegt, tänzerisch durchs Spiel. Durch ihre freien Bewegungen besitzt sie die Möglichkeit, die Meinung des Kurfürsten über das Todesurteil des Prinzen zu ändern. Wenn man jetzt den Zusammenhang zwischen dem Essay und dem Stück sucht, dann stellt man fest, dass zunächst eine Analogie zu der Tänzerin, die von Herrn C. beschrieben wird, gezogen werden kann: „Sehen Sie nur die P...an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes;[...]“³⁰⁹. Natalie verkörpert in diesem Sinne eine Figur, die bereits reflektiert hat. Demzufolge besitzt sie Anmut und Grazie, wie sie von Schiller vorgestellt wurden. Schiller fordert genau diese Art der Darstellung von Tänzern und Schauspielern. Ihre Anmut wird durch das natürliche Spiel und freies Handeln erzeugt, wie es im 4. Akt, 1. Szene, deutlich wird. Die Figuren Natalie

³⁰⁸ Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Band II. München 1984. S. 341

³⁰⁹ Ebd. S. 342.

und der Prinz werden polarisiert. Die freien Bewegungen stehen den begrenzten Bewegungen gegenüber.

Als nächste Figur wird der Kurfürst auf das Leitmotiv Anmut und Grazie aus dem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ untersucht. Er ist der Spielführer im Schauspiel. Bezogen auf den Aufsatz, kann einerseits eine Analogie zur Parabel mit dem Fechter, und dem Bären und andererseits eine Analogie zur Parabel mit dem Herrn C und dem jungen Mann, der die Statue des „Dornausziehers“ nachahmt, gezogen werden. Der Kurfürst übernimmt die Position des Bären in Bezug zum Grafen von Hohenzollern. Als Beispiel kann die bereits erwähnte 6. Szene aus dem V. Akt herangezogen werden, wenn Hohenzollern dem Kurfürsten unmissverständlich zu verstehen gibt, dass er durch seine „Scherze“ mit dem Prinzen dafür verantwortlich ist, dass der Prinz zum Tode verurteilt wird. Die Haltung des Kurfürsten sowohl in dieser Situation als auch in der Situation, in der Natalie ihn dazu bringt, das Todesurteil des Prinzen rückgängig zu machen, indem er eine Bedingung gegenüber den Prinzen stellt. Er lässt sich die Führung nicht aus den Händen nehmen. In der Figurenkonstellation Kurfürst und Prinz kann eine Analogie zu der Parabel mit dem jungen Mann, der die Statue „Dornauszieher“ nachahmt, gezogen werden, da sich der Kurfürst dem Prinzen gegenüber verhält wie der Ich-Erzähler zu dem jungen Mann. Der Prinz verliert aufgrund dieser Analogie sein unschuldiges Wesen, indem Moment, indem er die Liebe der Natalie ablehnt (1. Akt, 5. Szene). Metaphorisch wird der Narziss-Mythos eingesetzt. Als Symbol dient der Handschuh, den der Prinz fallen lässt. Aus dieser Perspektive kann man das Verhalten des Kurfürsten besser nachvollziehen. Der Prinz und Hohenzollern verlieren im Spiel mit dem Kurfürsten aufgrund ihres Fehlverhaltens schrittweise ihre Würde und Grazie. Obrist Kottwitz verhält sich, wie die Kurfürstin, nach Gesetz und Ordnung. Sie besitzen nach Kleist kein Bewusstsein und damit Grazie. Die Analyse hat ergeben, dass das Schema des Leitmotivs aus dem Essay von Kleist seine Anwendung findet.

Lucia Ruprecht hat in ihrem Aufsatz „Entstelltes Ideal“³¹⁰ ein eigenes Grazien-Konzept von Kleist erarbeitet.³¹¹ Sie überträgt ihr Modell unter anderem auch auf Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“. Nach Ruprecht fällt bei Kleist, im Gegensatz zu Schiller, die antrainierte nach außen gerichtete Anmut weg und „die Seele wird bekanntlich ‚vis motrix‘, Bewegungs-initiiierende Kraft, deren rein formale Effekte an der Oberfläche der Körperbewegung sichtbar werden.“³¹² Das Grundmodell sieht bei Ruprecht folgendes vor: „Definieren ließe sich diese gedankliche Entwicklung als eine Verschiebung von einem hermeneutischen hin zu einem performativen Modell, oder genauer zu einer Überblendung beider Modelle, bei der sich Lesbarkeit suggerierende Seelenmetaphorik und pure Performanz gegenseitig in die Quere kommen. Die Bedeutung der Linie, die der Schwerpunkt beschreibt, bleibt geheimnisvoll; klar ist jedoch, dass ihre Initiierung, Form und Bahnung, durch die geniale Nutzung physikalischer Kräfte zustande gebracht, virtuos und effektiv ist: Etwas wird in Bewegung gesetzt, bewegt sich, und bewegt dadurch Anderes und Andere.“³¹³ Wenn die Grazie den Bereich der Semiotik verlässt und pragmatisch wird, ermöglicht sie Handlung. Die Handlungsfähigkeit stellt sich bei Kleist als ein Spiel zwischen Reiz und Reaktion dar. Dieses Spiel kann durch Ziererei oder Überlegung zum Ausdruck kommen, „sei dies ermöglicht durch geringste oder höchste Bewusstwerdung.“³¹⁴ Ruprechts Grundmodell aus Kleists Marionettentheater bewegt sich zwischen Hermeneutik und Performance.

Dieses Grundmodell lässt sich auf „Kleist menschliche Protagonisten übertragen“, in Momenten der Liebes- und Kampffähigkeit (Käthchen und

³¹⁰ Lucia Ruprecht: Entstelltes Ideal. In: Kleist-Jahrbuch 2007 (S. 46-60). S. 46.

³¹¹ Noch einmal zur Erinnerung, in Abschnitt XYZ wurde ihr Aufsatz bereits vorgestellt: Das selbstbewusste, mit sich uneins seiende Subjekt und ihr Verlust der Grazie ist nach Ruprecht ein Phänomen (Signatur) der Moderne ab 1800. Die Dornauszieher Metapher wird bei Ruprecht als „Parabel der Vertreibung aus dem Paradies“³¹¹ bezeichnet. Kleists Signatur für das sich uneins seiende Subjekt und ihr Verlust der Grazie ist nach Ruprecht diese vielzitierte Parabel. Das Hauptmerkmal dieser Parabel ist nach Ruprecht das Antigraue „[...] dessen metaphorischer Status im Sinne einer generellen Leichtigkeit in vorausgehenden ästhetischen Verhandlungen des Themas – vor allem Schillers ‚Anmut und Würde‘ – in die konkrete Form von Kleists schwerelosem Tanz übergeführt wird.“³¹¹ d.h.: das Antigraue steht metaphorisch für die ästhetische Verhandlungen von Kleists Thema vom schwerelosem Tanz in Auseinandersetzung mit Schillers Aufsatz ‚Anmut und Würde‘. Die Exposition der Grazie verläuft sowohl auf sprachlicher wie auf inhaltlicher Ebene leichtfüßig und steht somit bewusst für Kleists schwerelosen Tanz. Nach Ruprecht formuliert sich Grazie vor dem Hintergrund ihres Verlusts noch einmal als Versprechen, ³¹¹ [...] als ein Versprechen, das die Fragen der Ästhetik überschreitet und zur Metapher eines idealeren Daseins wird.“

³¹² Ebd. S. 47.

³¹³ Ebd. S. 47.

³¹⁴ Ebd. S. 48.

Penthesilea), in Bezug auf „Prinz Friedrich von Homburg“ etwa auch in dessen am Ende errungener hochbewusster Hingabe an ein Gesetz über Leben und Tod.“³¹⁵ Das Modell beruht auf Aktion und Reaktion. Die Grazie erscheint für kurze Momente in Extremsituationen „des Sich-Ausliefern, der Liebe auf den ersten Blick oder andere Bedrohungen“³¹⁶. Diese Momente sind stets ambivalent und beinhalten Verfehlung, Zerstörung und Leid. „Die Reagierenden sind dissoziierte Handlungssubjekte, die ‚in wechselnden Wirkungskonstellationen‘ notwendigerweise von äußeren Impulsgebern gelenkt werden. Das problematische Potential des Ungehinderten Reaktionsvermögens, der Fähigkeit, sich ganz, sich ganz einem Moment, einem Redefluss oder einem Maschinisten zu überlassen, wird deswegen in den theoretisch-anthropologischen Klugheitslehren ‚Von der Überlegung‘, ‚Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‘ und ‚Über das Marionettentheater‘ in den kontrollierenden theatralischen Strategien militärischen, rhetorischen, ästhetischen Erfolges abgesichert.“³¹⁷ Die konstruierte Grazie einer Marionette steht in diesem Zusammenhang im Vordergrund.

Ruprecht geht davon aus, „dass es sich mit der Marionette, genauso wie mit den anderen Beispielen des Graziösen im Text, dem Knaben und dem Bären, offensichtlich gar nicht so ideal verhält, sie ebenfalls eine, oder jedenfalls auch eine Figur der ‚gebrechlichen Einrichtung der Welt‘ ist, sie sich mithin besser, als es zunächst suggeriert wird, in die Riege der ungeschickten, verwundbaren oder versehrten menschlichen Akteure einreicht, die in ‚Über das Marionettentheater‘, in den Dramen und Erzählungen Kleists vorgestellt werden.“³¹⁸ Ruprecht überträgt die Parabeln „Dornauszieher“ und „Der fechtende Bär“ 1:1 auf ihr Modell und sieht darin das Marionettenmodell. Daraus ergibt sich ihr Modell, das auf Aktion und Reaktion ausgerichtet ist.

³¹⁵ Ebd. S. 48.

³¹⁶ Ebd. S. 48.

³¹⁷ Ebd. S. 48.

³¹⁸ Ebd. S. 50.

V.4.3. Vergleich der Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ unter Berücksichtigung der Begriffe ‚Anmut und Grazie‘ und der theoretischen Modelle von Goethe und Kleist

Den beiden Hauptfiguren Wilhelm aus Goethes Roman und Friedrich aus Kleists Schauspiel liegt das Traumprinzenmotiv zugrunde. Das Traumprinzenmotiv ist das Charakteristische an diesen beiden Figuren. Beide bewegen sich zwischen der Realität und der Traumwelt. Somit bildet Goethes „Wilhelm“ die Grundlage für Kleists Figur „Prinz Friedrich von Homburg“.

Obwohl Wilhelm in der bürgerlichen Welt aufwächst, verhält er sich in der Familie und auch in der Geschäfts- und Theaterwelt wie ein Prinz. Auf der Textebene haben beide Figuren den Konflikt mit ihrem Vater zu bewältigen und beide erhalten ihre Grazie in dem Augenblick zurück, indem sie an ihre Ausgangsposition, also in die Realität zurückkehren. Die Einführung des Prinzen in Kleists Schauspiel ist mit der Vorstellung der Figur Wilhelm in Goethes Roman identisch. Das Verhalten, das Motiv und das Aussehen weisen im weitesten Sinne Parallelen auf. Sie durchlaufen einen Erkenntnis- und Erziehungsprozess. Das Verhalten der beiden Figuren gegenüber den Frauen ist ebenfalls identisch. Das somnambule Verhalten ist bei dem Prinzen ausgeprägter und wirkt oft grotesk. Dadurch wird das marionettenhafte Verhalten des Prinzen noch deutlicher.

Aufgrund der Gemeinsamkeiten, die zwischen der Goethe-Figur ‚Wilhelm‘ und der Kleist-Figur ‚Prinz Friedrich von Homburg‘ bestehen, kann man sagen, dass Wilhelm das Vorbild für die Kleist-Figur war und ist. Um die Gemeinsamkeiten am Text nachzuweisen, erfolgt eine Gegenüberstellung dieser Figuren unter Berücksichtigung der oben genannten Kriterien und der Begriffe „Anmut und Grazie“ nach Kleist und Goethe und der in dieser Dissertation vorgestellten theoretischen Modelle von Goethe und Kleist.

1. Wilhelm

Das Wort „Schauspiel“ am Anfang von Goethes Roman verweist auf die Welt des Theaters des modernen Romans im 18. Jahrhundert. Das Theater lebt in dieser Zeit vom Schein und der Illusion: „[...] von der Herstellung der Illusion in einem Raum der Wirklichkeit.“³¹⁹ Der Roman im 18. Jahrhundert wird durch den Wechsel zwischen Realität und Imagination bestimmt. Dieser Wechsel zwischen Traum oder Imagination und Realität bestimmt den Charakter von Wilhelm im Roman. Wilhelms Vorstellung vom Theater und die Realität stimmen nicht überein und darin besteht der Konflikt dieser Figur. Die Vorstellung von Theater und die reale Theaterwelt stehen sich gegenüber und bilden den Kontrast im Roman. Wilhelm bewegt sich zwischen Realität und Traumwelt.

In der Gegenwart holt Wilhelm die Marionettenpuppen aus einer Kammer und fühlt sich in die Zeit zurückversetzt, in der ihm diese Puppen noch lebendig erschienen. Die mystische Welt und die Realität stehen sich auch in der Gegenwart, d.h. im jugendlichen Alter und im Erwachsenenalter von Wilhelm gegenüber.

Im 1. Buch, 12. Kapitel wird Wilhelms Traum zur Realität. Mariane befürchtet, dass sich beide Liebhaber begegnen könnten. Sie ist traurig, dass sie Wilhelm bald verlieren wird. Der unbequemere Liebhaber „droht“ zu kommen. Im Traum hat Wilhelm bereits entdeckt, dass Mariane etwas zu verbergen hat. „Es ahnte meinem Geliebten, versetzte Mariane dagegen mit Tränen, daß uns eine Trennung bevorstehe; ein Traum hat ihm entdeckt, was wir ihm so sorgfältig zu verbergen suchen. [...] Mir träumte fuhr er fort, ich befände mich, entfernt von dir, in einer unbekannten Gegend; aber dein Bild schwebte mir vor; ich sah dich auf einem schönen Hügel, die Sonne beschien den ganzen Platz; wie reizend kamst du mir vor! Aber es währte nicht lange, so sah ich dein Bild hinuntergleiten, immer hinuntergleiten; ich streckte meine Arme nach dir aus, sie reichten nicht durch

³¹⁹ Ebd. S. 6.

die Ferne.[...]“³²⁰ Mariane ist nach Goethes Modell Wilhelms Königin in der Theaterwelt. Sie ist die theatralische Grazie. Das Traumbild zeigt, wie sich Mariane von Wilhelm entfernt, das Band zwischen ihnen zerreißt und wie Anmut und Grazie schrittweise aus Mariane heraustreten. Die Realität wird zum Traum und der Traum zur Realität. Goethe entlässt die Figur Mariane als Traumfigur. Er gibt der Figur Wilhelm nicht die Möglichkeit, das Problem zu lösen und Mariane zu heiraten. Sie, Mariane, bleibt die Traumfrau. Die Ehefrau findet Wilhelm in der bürgerlichen Welt. Die Figur Wilhelm reflektiert über die Marionettenpuppen und im Spiel mit den Marionettenpuppen über seine Kindheit, seine Familie und Freunde. Diese Auseinandersetzung mit dem sozialen Umfeld fehlt der Kleist-Figur ‚Prinz Friedrich von Homburg‘. Die Figur ‚Wilhelm‘ ist zeitlos. Wilhelm ist eine klassische Figur und verliert im Spiel mit Werner und seinem Vater schrittweise seine Anmut und seine Grazie, die in den verschiedenen Lebenssituationen, ausgehend von seiner Kindheit, in der Theaterwelt bis zur Rückkehr in das bürgerliche Leben, wie es in Abschnitt V. vorgestellt wurden, immer wieder zurückkehren. Obwohl Wilhelm immer wieder persönliche Verluste und Niederlagen erleidet, geht er aus jeder schwierigen Situation gestärkt wieder heraus, wie es im 2. Buch, 1. und 2. Kapitel vom Erzähler beschrieben wird. Der Erzähler überspringt die Jahre, in denen Wilhelm an Liebeskummer leidet und all seine Hoffnung und seine Träume zerstört wurden. Der Leser erfährt, dass Wilhelm sich trotz dieses Schmerzes wieder erholt hat. Darauf erfolgt doch ein Einblick in sein Gefühlsleben und seine Leiden der letzten Jahre. Wilhelm schöpft aus dieser Niederlage neue Kraft für die Zukunft. Im 2. Kapitel tötet Wilhelm in seinen schriftlichen Theaterarbeiten sein Talent und seine Leidenschaft als Dichter und Schauspieler, um sich selbst zu quälen. Wilhelm fühlt jetzt das ganze Gegenteil von dem, was er fühlte, als er in Mariane verliebt war. In den schwersten Stunden holt Wilhelm ein Reliquienkästchen hervor, in dem er Kleinigkeiten von Mariane aufbewahrt. Jedes Detail erinnert ihn an Mariane. Er ist fest entschlossen seinen liebsten Vorstellungen zu entsagen. Wilhelm will jetzt die Hoffnung der Liebe auslöschen, in sich vernichten. Er verbindet die Liebe zu Mariane mit dem Theater, die Welt, die Wilhelm für beide Liebenden bestimmt hat, um zusammen glücklich zu leben. Diese Welt will er

³²⁰ Ebd. S.47.

jetzt zerstören. Er verbrennt alle Unterlagen, Papiere, Hefte und das Reliquienkästchen. Werner will ihn davon abhalten, aber Wilhelm wirft alles ins Feuer. „Ich gebe einen Beweis, sagte Wilhelm, daß es mir Ernst sei, ein Handwerk aufzugeben, wozu ich nicht geboren ward, [...]“³²¹ Wilhelm zeigt, was in ihm vorgeht, seine imaginäre Welt trägt er nach außen. Er verschließt sich nicht vor seiner Familie und seinen Freunden wie Prinz Friedrich von Homburg, sondern er setzt sich mit seinem Leiden direkt auseinander. Er weiß, in welche Frau er verliebt ist, und er ist sich dessen bewusst, dass sie nicht für ihn bestimmt ist. Er hat Mariane nie seinen Eltern vorgestellt.

Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt ist, dass Wilhelm sich dessen bewusst ist, dass man für das Theaterleben geboren sein muss. An dieser Stelle kommt zum Ausdruck, dass Wilhelm weiß, dass sein Vater in Bezug zu seinem Talent als Dichter und Schauspieler recht hat. Nach Kleist besitzt Goethes Figur ‚Wilhelm‘ immer eine vollendete Grazie, denn „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit- nur alles in einem höheren Grade; und besonders einer naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte.“³²² sind bei Wilhelm immer vorhanden, auch in der Zeit, in der er leidet. Die Frauen fühlen sich stets von dieser Figur angezogen. Wie bereits erwähnt, ist Wilhelm die Marionette seines Vaters und als Kind nahm er bei einer Theateraufführung unfreiwillig selbst die Rolle des Hans Wurst auf der Bühne ein. Die Art der Darstellung ist dem Schultheater in der Epoche des Barocktheaters (17. bis 18. Jahrhundert) zuzuordnen. Bis auf die Hans Wurst Rolle, besitzt Wilhelm Anmut und Grazie nach Schiller, Winckelmann und Kleist. Nach Goethe ist Wilhelm stets bemüht Anmut und Grazie wieder zu erlangen, nachdem Wilhelm Anmut und Grazie im 1. Buch verloren hat. Für Schiller besteht der Widerspruch in der Verbindung der äußeren und der inneren Sinneswelt, das ist der Ausgangspunkt für Schönheit, welche die Grazie vereint: „Wenn aber der letzte Grund der Schönheit ebenso notwendig innerhalb der Sinneswelt liegt, so scheint die Grazie, welche beides verbinden soll, einen offenbaren Widerspruch zu enthalten.“³²³ Da die Figur Wilhelm sich stets im Widerspruch mit sich selbst

³²¹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.9. Auflage. S.86.

³²² Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Band II. München 1984. S. 341

³²³ Ebd. S. 145.

befindet, der sich im Traumprinzenmotiv begründet, besitzt sie nach Schiller Grazie. Heinrich von Kleist setzt an Stelle der inneren Sinneswelt das unendliche und endliche Bewusstsein eines Wesens. Diesen Moment erreicht Wilhelm auf dem Schloss des Grafen, in der Spiegelszene im 3. Buch 10. Kapitel. Somit besitzt er nach Kleist vollkommene Grazie.

2. Prinz Friedrich von Homburg

Die Figur Prinz Friedrich von Homburg gibt hauptsächlich ein Bild seiner Zeit wieder. Im Gegensatz zu Goethes Figur ‚Wilhelm‘ ist die Kleist-Figur historisch an ihre Zeit gebunden. Sie ist nicht eindeutig erfassbar. Im Gegensatz zu ‚Wilhelm‘ ist es eine Figur, in die man sehr viel projizieren und interpretieren kann. Der Prinz bleibt eine Marionette. Er und Hohenzollern verlieren im Spiel mit dem Kurfürsten aufgrund ihres Fehlverhaltens schrittweise ihre Würde und Grazie. Der Prinz ist eine romantische Figur. Er ist sich seiner Gefühle nicht bewusst und die Szenerie wirkt in diesen Szenen besonders grotesk, er steht kurz davor zu einer Hans- Wurst-Figur zu werden. Zu Beginn des Schauspiels wirkt das somnambule Verhalten des Prinzen auf die übrige Gesellschaft belustigend. Der Prinz soll eigentlich die Reuterei anführen und auf dem Schlachtfeld gegen die Schweden kämpfen, stattdessen sitzt er halbschlafend unter einem Baum. „Hohenzollern. Da nun die Stunde schlägt,/ Und aufgesessen schon die ganze Reuterei/ Den Acker vor dem Tor zerstampft, Fehlt - wer? der Prinz von Homburg noch, ihr Führer./ Der Held gesucht – und aufgefunden, wo?/ [...] Als ein Nachtwandler, schau auf jener Bank,/ Wohin im Schlaf wie du nie glauben wolltest,/ [...] Fest im Schläfe! Ruf ihn beim Namen auf, so fällt er nieder./ Pause. Die Kurfürstin. Der junge Mann ist krank, so war ich lebe./ Prinzessin Natalie. / Er braucht des Arztes-!/ Die Kurfürstin. Man sollte ihm helfen, dünkt mich,/ Nicht den Moment verbringen sein zu spotten!“³²⁴ Der Grad zwischen der Hans Wurst-Figur und einem Somnambulen ist sehr gering. Der leicht ironische Tonfall der Figur Hohenzollern zeigt, dass der Prinz verspottet wird. Sein Handeln kann als

³²⁴ Ebd. S. 631/632.

possenhafte Gesten am Hof gesehen werden, wie es im Spiel um den Handschuh der Prinzessin Natalie im 1. Akt, 5. Auftritt gezeigt wird.

Die Tragödie wird zum Lustspiel, wenn der Prinz zwischen der Hans Wurst – Figur und dem somnambulen Prinzen gradwandert. Unter diesem Gesichtspunkt kann man das Schauspiel nicht eindeutig als Tragödie oder Lustspiel definieren. Je nach Interpretation oder Lesart kann Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ als Tragödie oder Lustspiel angesehen werden.

Die Gegenüberstellung der beiden Figuren hat ergeben, dass sowohl Wilhelm als auch der Prinz in einer Traumwelt und in einer realen Welt leben. Beide Figuren unterscheiden sich darin, dass Wilhelm seine Fantasiewelt mit seiner Familie und seinen Freunden teilen möchte, der Prinz nutzt seine Fantasiewelt, um sich von seiner Familie und den übrigen Figuren abzugrenzen. Die Figur Wilhelm agiert, der Prinz verhält sich passiv und ist teilweise durch sein somnambules Verhalten handlungsunfähig. Aufgrund dieser charakteristischen Eigenschaften und in Bezug zu Anmut und Grazie konnte herausgearbeitet werden, dass Wilhelm eine klassische Figur und der Prinz eine romantische Figur ist.

Auch in dem Vergleich der Figur Wilhelm aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und der Figur Prinz Friedrich von Homburg aus Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ bilden das Traumprinzenmotiv und das Charakteristische der Figur ‚Wilhelm‘ die Grundlage für Kleists Schauspiel und seiner Hauptfigur „Prinz Friedrich von Homburg“. Kleist fügt seiner Figur das groteske Verhalten hinzu und stellt sie als romantische Figur dar.

In Verbindung mit Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und seinem theoretischen Modell besteht eine Analogie zur Parabel mit dem Bären und dem Fechter hergestellt werden. Wilhelm ist aufgrund seiner Charaktereigenschaften der Bär und der Prinz Friedrich von Homburg aufgrund seiner grotesken Verhaltensweise der Fechter. In Analogie zur Parabel mit dem Bären und dem Fechter, berichtet Herr C. im Aufsatz, über einen Fechtkampf mit einem Bären. Dieser besitzt die innere Ruhe, die zuvor der Marionette als Voraussetzung für Grazie und Anmut zugeschrieben wurde. Im Gegensatz zur Marionette besitzt

der Bär eine Seele. Betrachtet man Wilhelm metaphorisch als den Bären aus dieser Fechterszene, dann besitzt Wilhelm aus der Sicht von Kleist Anmut und Grazie nach der Auffassung Goethes, da er die innere Ruhe besitzt, die eigentlich der Marionette im Essay von Kleist zugeschrieben wurde. Der Fechter ist der Prinz, der mit jeder Bewegung Anmut und Grazie und den Schwerpunkt seiner Bewegungen verloren hat. Goethes theoretisches Modell lässt sich auf beide Figuren anwenden. Sie finden ihre Königin in der Traumwelt und die Frau, für die sie sich in der realen Welt entscheiden, in der Geschäftswelt. Somit ist die Frau im realen Leben das Abbild einer Kunstfigur oder Fantasiegestalt. Die Königin kann sowohl eine Marionette als auch eine natürliche Grazie sein und als Metapher oder Analogie eingesetzt werden.

V. 5. Zusammenfassung

Es konnte nachgewiesen werden, dass Goethes theoretisches Modell sowohl für Kleists Marionettenmodell als auch für die drei vorgestellten Stücke grundlegend ist. Des Weiteren konnte festgestellt werden, dass die Figuren und die Figurenkonstellationen aus Kleists Dramen mit den Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ teilweise identisch sind oder Parallelen aufweisen. Ihr Vorbild und die grundlegenden Charaktereigenschaften in Bezug zu Anmut und Grazie sind auf Grund der Analysen Goethes Roman entnommen. Die Textanalyse des Trauerspiels „Robert Guiskard“ hat ergeben, dass sich der Charakter des Trauerspiels von den klassischen Varianten unterscheidet, da es Figuren gibt, die keine Entwicklung im Sinne des antiken Dramas aufweisen. Diese Figuren sind groteske Figuren und lehnen sich an das Vorbild der Shakespearschen Dramen an. Die volkstümliche Grazie aus Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ ist auch ein ironischer Ausdruck und kann als Hans-Wurst-Figur betrachtet werden. Kleist verweist durch seine „Bewegungslinien“ auf mehrere Abläufe in einem Drama hin, die beim ersten Leseindruck nicht gleich erkannt werden können. Demzufolge kann ein König

oder ein Prinz aufgrund seiner Bewegungsabläufe im Drama als Hans-Wurst-Figur dargestellt werden, ohne dass es sofort offensichtlich wird. Diese Figuren wirken erst beim zweiten oder dritten „Lesedurchlauf“ komisch oder sogar komisch-grotesk. Kleist hat mit seinem Marionettenmodell zusätzlich eine versteckte Form der Kritik entworfen.

In Goethes Roman besitzt das Marionettentheater die Funktionen, den Unterschied zwischen der künstlichen/theatralischen Grazie und der natürlichen Grazie sichtbar zu machen und die Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren, indem man über die Marionettenpuppe reflektieren kann. Der Nachweis, dass das Traumprinzenmotiv aus Kleists Drama „Friedrich von Homburg“ mit dem Traumprinzenmotiv der Hauptfigur Wilhelm aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ identisch ist, ist ein weiterer Hinweis dafür, dass Goethes Roman für Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und die vorgestellten Dramen die Grundlage bilden könnte. Der Frage, inwieweit die Spiegelszene in Goethes Roman im 3. Buch, 10. Kapitel mit Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ in Verbindung gebracht werden kann und inwiefern Shakespeares Drama „Hamlet“ als zusätzliche Grundlage von Kleists Dramen zu werten ist, wird im nächsten Abschnitt nachgegangen. Die kunstästhetischen Begriffe „Anmut“ und „Grazie“ dienen dazu, klassische Bewegungen und Verhalten von den romantischen Bewegungen und vom romantischen Verhalten abzugrenzen. Die volkstümliche Kunst wird der Romantik und die Kunst des Balletts wird der Klassik zugeordnet.

VI. Die Auseinandersetzung Goethes mit Shakespeare innerhalb des Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und die Analyse von Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ in Bezug zu Shakespeares „Hamlet“

In Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ findet vom 3. Buch, 8. Kapitel bis zum 5. Buch, 12. Kapitel eine Auseinandersetzung mit Shakespeares Dramen, insbesondere mit dem Drama „Hamlet“, statt. Durch Wilhelms intensives Studium der Werke Shakespeares wird eine Verbindung zwischen der Renaissance im Elisabethanischen Zeitalter (1500-1660) und der deutschen Literaturepoche der Klassik (1786-1832) hergestellt. In diesem Abschnitt der Dissertation soll untersucht werden, ob Shakespeares „Hamlet“ die Grundlage für Kleists Dramen und seinen Aufsatz „Über das Marionettentheater“ bildet oder ob Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ mit dem darin enthaltenden theoretischen Modell grundlegend für Kleists Dramen und Aufsatz ist.

VI.1. Welche Funktion besitzt die Shakespeare-Figur Hamlet in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“?

Die Begegnung Wilhelm Meisters mit Shakespeares Werken stellt einen der wichtigsten Abschnitte seiner Entwicklung dar. Sie spiegelt sowohl die Erlebnisse Goethes mit Shakespeare als auch die gesamte Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts wider. Goethe las wie seine Hauptfigur Wilhelm in seiner Jugend Werke von Corneille und Racine, die ihm zusätzlich zur Schule von Gottsched als Vorbild für sein literarisches Schaffen dienten. Goethes Auseinandersetzung mit Shakespeare erfolgte in Straßburg und ist auf den Einfluss von Herder zurückzuführen. Im Roman wird Wilhelm Meister durch Jarnos Hinweis auf Shakespeare aufmerksam gemacht. Wilhelms Shakespeare-Studium stellt die Darstellung des kulturgenetischen Grundgesetzes dar, d.h. das Individuum durchläuft in seiner Bildung die gesamte Kulturentwicklung seines Jahrhunderts.

Der Name der Figur Wilhelm in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist eine beabsichtigte Anlehnung an William Shakespeare. Am 14. Oktober 1771, am protestantischen Namenstag Wilhelms, hielt Goethe in seinem Elternhaus in Frankfurt am Main im Alter von 22 Jahren eine Rede zu Ehren Shakespeares. Ein kurzer biographischer Überblick von Wieland, den er an das Ende seiner Shakespeare-Übersetzung gestellt hat, weist tatsächlich zahlreiche Parallelen zwischen Shakespeares und Wilhelm Meisters Lebenslauf auf. Als Vorlage für die biografischen Ausführungen dienten Wieland die englische Biografie von Nicholas Rows „Some Account of the Life and Writings of Mr. Williame Shakespeare“ von 1709. In dieser Biografie wird auf den großbürgerlich-kaufmännischen Familienhintergrund hingewiesen und darüber berichtet, dass der junge Shakespeare sich zunächst für den Beruf vorbereitete, den sein Vater für ihn vorgesehen hatte. Shakespeare musste aufgrund eines „Jagdfrevels“ Stratford verlassen.

Goethe selbst schreibt in seiner Rede „Zum Shakespeares-Tag 1771“ über Shakespeares Stücke: „Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Ganzen zusammenstößt. [...] Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an anderen sehen. Ich schäme mich oft vor Shakespearen, denn es kommt manchmal vor, dass ich beim ersten Blick denke, das hätte ich anders gemacht! Hinterdrein erkenn' ich, daß ich ein armer Sünder bin, dass aus Shakespearen die Natur weissagt, und dass meine Menschen Seifenblasen sind, von Romangrillen aufgetrieben.“³²⁵ Goethe greift in seiner Rede die Punkte der klassizistischen Kritiker Shakespeares des 18. Jahrhunderts auf, die mit der Rezeption im ausgehenden 17. Jahrhundert begann. Seine Kritiker beanstandeten die Planlosigkeit in Shakespeares Stücken und den

³²⁵ Eva Reden: Goethe Zum Shakespeare- Tag 1771. Hamburg 1992. Band 2. S. 11/12.

Naturbegriff als Kunstform, der sich mit dem Naturargument nicht vereinbaren ließ. Shakespeare wird bereits zu seinen Lebzeiten bewundert und kritisiert. Er „[...] wird als Naturwesen und sein Werk als Produkt der Einbildungskraft gedeutet, die zwar ein Abbild der Natur hervorbringen könne, nicht aber Kunst, die eines bewußten Schaffensprozesses bedürfe, in dem *judgment* die Führung von *fancy* übernimmt und deren Bilder ordnet.“³²⁶ Die Abbildung der Natur als Darstellungsform wurde nicht als Kunst akzeptiert. Goethe nimmt sowohl die Natur als Kunstform als auch die Kunst in seinen Werken und seinem theoretischen Modell unabhängig von einander auf. Kleist verbindet Natur und Kunst und setzt voraus, dass jede Form sich aus der anderen herausbilden oder entstehen kann. Inwiefern die Modelle und die dichterischen Werke auf Shakespeares Werk Hamlet in Verbindung zu Kunst und Natur aufbauen oder sich von Shakespeares Modell abgrenzen, wird im Laufe dieses Abschnitts diskutiert.

VI.1.1. Die Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert

Durch die Wiederaufnahme der Shakespeare-Dramen im 18. Jahrhundert in der deutschen Literatur, fand erstmals eine Auseinandersetzung mit Shakespeares Werk statt. Unter diesem Abschnitt wird der Frage nachgegangen, wie Shakespeare und vordergründig das Drama „Hamlet“ im 18. Jahrhundert verstanden wurde. Unter Berücksichtigung der Aufsätze von Wieland, Schiller, Herder und Schlegel, wird der Versuch unternommen, das Shakespeare-Bild im 18. Jahrhundert zu rekonstruieren. Somit kann dann im folgenden Abschnitt die Funktion der Figur „Hamlet“ in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und in Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ eindeutiger herausgearbeitet werden.

Shakespeare wurde durch Rezensionen und Übersetzungen englischer und französischer Artikel in mehreren deutschen literarischen Zeitschriften zu Beginn des 18. Jahrhunderts neu entdeckt. Durch die Übersetzungen des „Julius Cäsar“

³²⁶ Roger Bauer: Das Shakespeare- Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. Bern 1988. S. 22.

von Caspar Wilhelm von Borck (1741), der ein preußischer Gesandter am englischen Hofe war, und der neuen Übersetzung des „Spectator“ von Frau Gottsched, wurde das Interesse an Shakespeares Dramen verstärkt. Johann Christoph Gottsched stand den englischen Texten der Shakespeare-Dramen und den Übersetzungen kritisch gegenüber. Er hatte zusammen mit Friederike Neuber die Theaterreform durchgesetzt und den Hans Wurst von der Bühne vertrieben. „Das, was Gottsched von Shakespeare kennenlernte, einmal durch die Übersetzung von Borcks, zum anderen durch die Wanderbühne [...], musste heftigste Ablehnung hervorrufen und ihm wie ein Rückfall in die ärgste Barberei erscheinen.“³²⁷ Schlegel stand dieser Renaissance nicht so negativ gegenüber wie sein Lehrer Gottsched. Der Grund, warum Shakespeare seine Dramen nicht im Sinne des französischen Klassizismus geschrieben hat, bestehe darin, dass bei den Engländern im Allgemeinen „die dramatischen Einheiten, der Aufbau des Dramas, die Schürzung des Knotens“³²⁸ [...] eine untergeordnete Rolle spielen.“³²⁹ Die Schauspiele zeichnen sich durch die Nachahmung der Personen und nicht durch die Nachahmung einer Handlung aus. Das, was Shakespeares Stücke einzigartig macht, ist seine „Charakterisierungskunst“³³⁰. Durch sie erscheinen die Figuren echt und natürlich. Schlegel kritisiert, dass Shakespeare die tragischen und die komischen Elemente vermischt, und dass er sich nicht an die drei Einheiten³³¹ hält. Somit kann Shakespeare das Ziel der Tragödie, beim Zuschauer Leidenschaft („edle Regungen und Leidenschaften“³³²) hervorzurufen, nicht immer bewirken. Inwieweit Johann Elias Schlegel mit seiner Kernaussage über Shakespeares Dramen mit Herder, Wieland, Lenz, Goethe, Gottsched, Schiller, Friedrich Schlegel und Tieck übereinstimmt, wird als nächstes untersucht.

³²⁷ Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Berlin 1982. S. 13.

³²⁸ Mit ‚Schürzung des Knotens‘ ist das erregende Moment gemeint, das im 2. Akt des Dramas erfolgt, gemeint.

³²⁹ Ebd. S.13.

³³⁰ Ebd. S. 14.

³³¹ Gemeint sind die drei Einheiten nach Aristoteles: Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung.

³³² Johann Elias Schlegel: Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung [...]. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Bd. 7, 28. Stück, Leipzig 1741, S. 540-572, S. 568.

VI.1.1.1. Johann Gottfried Herder über Shakespeare

In seinem Aufsatz „Shakespeare“ (1773) vergleicht Herder zunächst die Entstehungsgeschichte des griechischen Dramas und des nordischen Dramas. Sein Ziel ist, die Shakespeare Dramen den Deutschen verständlicher zu machen. „Welche Bibliothek ist schon über, für und wider ihn geschrieben! – die ich nun auf keine Weise zu vermehren Lust habe. Ich möchte es vielmehr gern, daß in dem kleinen Kreise, wo dies gelesen wird, es niemand mehr in den Sinn komme, über, für und wider ihn zu schreiben: ihn weder zu entschuldigen, noch zu verläumdern; aber zu erklären, zu fühlen wie er ist, zu nützen, und – wo möglich! – uns Deutschen herzustellen. Trüge dies Blatt dazu bei!“³³³ Herder geht vom Ursprung der unterschiedlichen Entstehungsgeschichten des in Europa aus. Die griechische Tragödie bestand ursprünglich aus Improvisation der Dithyramben, des mimischen Tanzes und des Chors. Es agierte nur ein Schauspieler. Aischylos erhöhte die Anzahl der Schauspieler von ein auf zwei, den Anteil des Chores verringerte er. Der Dialog stand jetzt im Vordergrund. Danach erfand Sophokles die Bühne und er erweiterte die Form der Tragödie durch die dritte Person. Aus dieser einfachen Entwicklung entstand das große Griechische Trauerspiel des Sophokles und des Euripides. Herder verweist auf die Einfachheit der Griechischen Fabel und die Schlichtheit der griechischen Sitten, die in der Griechische Tragödie zum Ausdruck kommen. Des Weiteren zeichnet sich die Griechische Tragödie noch durch die Elemente der Musik, Bühne, Einheit des Ortes und der Zeit aus. Das Künstliche ihrer Regeln war nicht die Kunst, sondern die Natur. Die Natur war Kunst. Die Einheit der Fabel war traditionsgemäß die Einheit der Handlung. Die einzige Handlung, die durch den Chor umrahmt war, fand nur an einem Ort statt, wie in einem Tempel, einem Palast oder auf einem Markt des Landes. Die Kunst der Griechischen Dichter entwickelte sich durch Vervielfältigung. Aeschylos vervielfältigte den Chor und Sophokles vervielfältigte Aeschylos. Die Regeln des Griechischen Theaters

³³³ Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Berlin 1982. S. 104.

wurden in Frankreich übernommen. Herder bezeichnet das Griechische Theater als vollkommene Puppe, die in Frankreich spielt. Französische Dichter wie Racine, Corneille und Voltaire haben die Einheit der Zeit, die Einheit des Ortes, der Handlung, Bindung der Szenen und die Wahrscheinlichkeit des Brettergerüsts übernommen und leugneten diese Übernahme. Die Stücke von Racine, Corneille und Voltaire seien schön, bildend, lehrreich, vortrefflich, jedoch sind sie mit dem theatralischen Stoff und dem Zweck des Griechischen Theaters nicht zu vergleichen. „Als Puppe ihm noch so gleich; Der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit – mithin alle Elemente der Rührung – mithin Zweck und Erreichung des Zwecks – ists also dasselbe Ding mehr?“³³⁴ Herder beabsichtigt die Unterschiede zwischen den Französischen und den Griechischen Tragödien deutlich darzustellen. Grundsätzlich unterscheiden sie sich durch ihre unterschiedliche kulturelle Entwicklung. Die Griechische Tragödie ist durch ihre Hochsprache und durch die Natur, die zur Kunst erhoben wird, gekennzeichnet. Die Französische Tragödie besitzt sowohl eine künstliche Sprache als auch eine künstliche Darstellungsform. Durch die Kopierung der Griechischen Tragödie wird die Französische Tragödie durch ihre Nachahmung zur Abbildung, die alte Sitten, eine alte Zeit und alte Handlungen kopiert. Somit geht nach der Herder der Wahrheitsgehalt verloren. Das Problem der Zeit wird verdrängt. Die Naturkunst wird zu einem künstlichen Gebilde, zu einem stummen Gemälde. Die Kunst der Franzosen besitzt keine Natur.

Das englische Drama hat sich aus der eigenen Tradition, ihrer eigenen Sitten und Gebräuche, der Sprache herausgebildet. Diese Sitten und Gebräuche liegen wie den Griechen der Chor, die Fastnachts- und Marionettenspiele zu Grunde. Shakespeares Dramen basieren auf Staats- und Marionettenspiele. Als Vorlage für seine Dramen standen Shakespeare keine einfachen Volks- und Vaterlandscharaktere zur Verfügung, „[...] sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten – der Gram und das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen!“³³⁵

³³⁴ Ebd. S. 106.

³³⁵ Ebd. S.109.

Was man in der Griechischen Tragödie als Handlung versteht, ist bei Shakespeare ein Ereignis oder eine Begebenheit. Das Individuelle zieht sich wie ein Leitfaden durch alle Stücke und geht mit Zeit und Ort und Schöpfung einher. Zu „Hamlet“ schreibt Herder: [...] wie voll ist das ganze Drama dieses Lokalgeistes von Anfang zu Ende. Schlossplatz und bittere Kälte, ablösend Wache und Nachterzählungen, Unglaube und Glaube – der Stern – und nun erscheint! – Kann Jemand seyn, der nicht in jedem Wort und Umstande Bereitung und Natur ahnde! So weiter.“³³⁶ Nach Herder werden bei Shakespeare alle Emotionen auf den höchsten Punkt gebracht, und in einem Gerüst von Regeln richten dieses Emotionen Chaos an, somit kann der Kern des Ereignisses oder der Handlung aus dem Zentrum gerückt werden. Shakespeare hat wie die Griechen, wie Sophokles, eine eigene Kunst gefunden, um Sitten, Tradition und Gebräuche seines Vaterlandes darzustellen. Aus dem Ursprung der Staats- und Marionettenspiele entstanden Shakespeares Dramen.

VI.1.1.2. Christoph Martin Wieland über Shakespeare

In seinem Aufsatz „Der Geist Shakespeares“ (1773) bezieht Wieland gegenüber den Kritikern wie Voltaire eine positive Stellung zu Shakespeares Stücken. Er zitiert Voltaire folgendermaßen: „Shakespeare ist unregelmäßig; seine Stücke sind ungeheure Zwitter von Tragödie und Possenspiel, wahre Tragi-Komi-Lyrico-Pastoral-Farcen³³⁷ ohne Plan, ohne Verbindung der Szenen, ohne Einheiten; ein geschmackloser Mischmasch von Erhabnen und Niedrigen, von Pathetischen und Lächerlichen, von ächtem und falschem Witz, von Launen und Unsinn, von Gedanken die eines Weisen, und von Possen die eines Pickelherings würdig sind; von Gemähdlen die einem Homer Ehre brächten, und von Karrikaturen

³³⁶ Ebd. S.114.

³³⁷ Heinrich Wilhelm Gerstenberg nimmt in „Merkwürdigkeiten in der Literatur. 17. Brief“ (1766-1767) eine Einteilung der Shakespeare-Dramen vor, die er aus „Hamlet“ II.2. nach der Einteilung von Polonius abgeleitet hat. „Polonius. Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komoko-Historiko-Pastorale, für unteilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht. Seneca kann für sie nicht zu traurig, noch Plautus zu lustig sein. Für das Aufgeschriebene und für den Stegereif haben sie ihresgleichen nicht.“ (Schlegel und Tieck: Shakespeares sämtliche Werke. Stuttgart 1889. 8.Bd. S. 39.) Gerstenberg entwickelt aus diesen Gattungen sechs Klassen: I. Tragedy, II. History, III. Comedy, IV. Pastoral, V. Pastoral-comical, VI. Historical-pastoral. Jeder Klasse ordnet er Shakespeares Stücke zu. Hamlet wird der Klass I. zugeordnet. (Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Berlin 1982.Bd.1. S. 86.)

deren sich ein Scarron schämen würde.“³³⁸ Zunächst setzt Wieland diesen Kritikern entgegen, dass sie die Schönheiten, die in Shakespeares Texten verborgen liegen, die Einzigartigkeit seiner Dichtung und das Lehrreiche an Shakespeares Stücken übersehen haben. Die Quelle Shakespeares schöpferischer Tätigkeit, die Unordnung und das Chaos, welche von Voltaire und anderen Kritikern kritisiert wurde, liegt in seinem erweiterten Bewusstsein, „in der Grösse und dem Umfang seines Geistes“³³⁹. Sein geniales Talent setzt Wieland ‚dem Genius der Natur‘ gleich. Mit seiner unvergleichbaren Beobachtungsgabe beschreibt er nicht nur die Sonne, sondern auch die Sonnenstäubchen. Er sieht nicht nur den Engel, sondern auch den Wurm, er zeigt uns nicht nur unsere schöne, sondern auch die hässliche Seite von Mann und Frau. Seine Schauspiele sind die großen Schauspiele der Natur, wo Wärme herrscht, existiert auch Kälte. Er verweist immer auf die Gegensätze in extremen Ausmaßen. Somit sind Shakespeares Werke nach Wieland unverwechselbare, einzigartige Kunstwerke. Indem Shakespeare als Dichter in der Lage war, die menschliche Natur in all ihren Facetten zu beschreiben, indem er für jeden Gedanken ein Bild und für jede Empfindung einen Ausdruck gefunden und den richtigen ‚Ton‘ eingesetzt hat, macht ihn für Wieland zum größten Dichter aller Zeiten. Einerseits zeigt er den Lesern und Schauspielern die tiefen Abgründe der menschlichen Seele, andererseits erreicht er damit, als Sittenlehrer aufzutreten. Shakespeare fand für jeden Charakter die entsprechende Sprache. Seine sprachlichen Bilder sind die perfekte Nachbildung der Natur. Seine Stücke sind dadurch gekennzeichnet, dass er die Wahrheit über Liebe und Tugend, den Hass gegenüber der Ungerechtigkeit und Unterdrückung unerschrocken präsentiert. Nach Wieland hat kein Römer und kein Grieche jemals die menschliche Seele derart offenbart. Genauso kann Shakespeare die Wahrheit, wie in „Der Sommernachtstraum“ und in „Hamlet“, die Wahrheit nicht preisgeben. Shakespeares Werke sind unverwechselbar und zeigen in einer nicht erreichbaren Offenheit die Natur des Menschen aller Schichten und Stände. Er stellt nicht seine Figuren, sondern sich selbst als Dichter in den Hintergrund.

³³⁸ Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Berlin 1982. Bd.1. S. 120.

³³⁹ Ebd. S. 120.

Für Wieland ist Shakespeare unter allen Schriftstellern ein Maler gewesen. Das Lesen seiner Werke ruft bei jedem Menschen unterschiedliche Gefühlsregungen hervor. Man ist geneigt, wie Wieland es formuliert, sofort ins Feuer zu springen. Aber Shakespeares Absicht war es eventuell doch nur, die Verstrickungen der menschlichen Seele darzustellen. Der Leser, der Schauspieler und Zuschauer soll belehrt werden und die Ereignisse nicht nachahmen, sondern möglichst vermeiden. In seinem „Brief an einen jungen Dichter“ (1784), den er an Goethe gerichtet hat, fällt seine Bewertung über Shakespeares Werke und die Unregelmäßigkeit des Aufbaus seiner Dramen etwas differenzierter aus. „Shakespeares Stücke sind, größten Theils, Haupt- und Staatsaktionen, oder dramatische Novellen und Märchen, bey deren Anlage er so wenig an den Plan des ‚Ödipus‘ dachte, als an das Ceremonien-Tribunal zu Peking.“³⁴⁰ Die Unregelmäßigkeiten in seinen Stücken werden nie besonders schön sein, Shakespeares Fehler sind die Fehler „eines großen Mannes“³⁴¹. Für Wieland war Shakespeare trotz seiner Fehler der größte Dichter aller Zeiten.

VI.1.1.3. Jakob Michael Reinhold Lenz über Shakespeare

Im Allgemeinen geht es Lenz im Aufsatz „Anmerkungen übers Theater“ (1774) darum, die Entwicklung der Natur des Schauspiels zu untersuchen. Zunächst sind für ein Schauspiel eine Nachahmung und ein Dichter grundsätzlich erforderlich. Nach Aristoteles kommt es darauf an, ob der Mensch oder das Schicksal des Menschen Hauptgegenstand der Nachahmung ist. Diese beiden Gegenstände der Nachahmung treffen „als Schauspiel der Franzosen (sollen wir sagen der Franzosen) und der ältern Engländer, oder vielmehr überhaupt aller nordischen [...] Nationen, die nicht griechisch gesattelt waren“ mit ihrem unterschiedlichen Geflecht und Ursprung zu einem Punkt (einem Knoten) zusammen. Nach Aristoteles ist das Trauerspiel die Nachahmung einer guten und großen Handlung mit einer höflichen und dem Ereignis angemessenen

³⁴⁰ Ebd. S. 159.

³⁴¹ Ebd. S. 160.

Sprache, die dem Charakter der Person entspricht. Da jede Person unterschiedliche ‚Beschaffenheit‘, Charakter, Herkunft usw. besitzt, entstehen daraus ganz natürlich zwei Ursachen der Handlung, erstens wird die Ursache der Gesinnung und der Sitten der Personen gesucht und danach müssen aufgrund einer Maßnahme die Personen glücklich oder unglücklich werden. Aristoteles definiert die Sitten als die Art, mit der eine Person handelt und die Gesinnung als Gemütsart und Ausdruck im Sprechen. Lenz schlussfolgert: „Nachdem er [Aristoteles] nun selbst zugestanden, daß der Charakter der handelnden Personen den Grund ihrer Handlungen, und also auch der Fabel des Stücks enthalte: sollt’ es uns fast wundern, daß er in eben diesem Kapitel fortfährt: ‚Das Wichtigste unter allen ist die Zusammensetzung der Begebenheiten. Denn das Trauerspiel ist nicht eine Nachahmung des Menschen, sondern der Handlungen, des Lebens, des Glücks oder Unglücks, denn die Glückseligkeit ist in den Handlungen gegründet, und der Endzweck des Trauerspiels ist eine Handlung, nicht eine Beschaffenheit.“³⁴² Lenz referiert weiter über Aristoteles Definitionen über die Tragödie, bis er Shakespeares Werke dem Regelwerk von Aristoteles und den französischen Schauspielen mit ihren ironischen Witzen gegenüberstellt. Shakespeares Witz erschöpft sich nie und zeichnet sich durch Anmut aus. Die Anmut tritt aus der Ähnlichkeit der handelnden Personen, der Vielfalt der Charaktere und Psychologie hervor und bestimmt die unendliche Vielfalt der Handlungen und Ereignisse in der Welt. Die Sprache in Shakespeares Werken, ist die eines kühnen Genius. Er wühlt Himmel und Erde auf, es ist der Ausdruck der auf ihn eingehenden Gedanken. Shakespeare erfand ein Theater für alle Schichten der Gesellschaft, indem jeder stehen, sich wieder finden, staunen und sich freuen konnte, und das zeichnet Shakespeares Schaffen aus der Sicht von Lenz aus.

³⁴² Ebd. S. 129.

VI.1.1.4. Friedrich Schiller – „Über naive und sentimentale Dichtung“ (1795)

Für Schiller sind Dichter ihrer Überzeugung oder Benennung nach „die Bewahrer der Natur“³⁴³. Sie werden als Rächer oder Zeugen der Natur auftreten, wenn sie nicht mehr die Bewahrer der Natur sein können. Dann haben sie bereits den zerstörenden Einfluss künstlicher und willkürlicher Formen erfahren oder sich mit ihnen auseinandersetzen müssen. Die Dichter werden entweder Natur sein oder sie werden nach der verlorenen Natur suchen. Daraus ergeben sich für Schiller zwei unterschiedliche Dichtungsweisen. Die wahren Dichter, die in einer Lebensphase (in einem bestimmten Zeitraum), in der sie schöpferisch und kreativ sind oder in einer Lebensphase, in der die Ereignisse auf die allgemeine Bildung, die wiederum auf ihre emotionale und mentale Verfassung Einfluss nehmen, werden „[...] entweder zu den naiven oder zu den sentimentalischen gehören.“³⁴⁴ Die Dichter, die einer naiven und geistreichen Jugendwelt angehören und jene, die in den Epochen der künstlichen Kultur ihnen am nächsten kommen, sind förmlich und streng. Sie behandeln einen Gegenstand sehr sachlich, ohne Emotionen. Diese Herangehensweise an Themen lässt sie oft als unempfindlich erscheinen. Diese Dichter sind nach Schiller mit ihrem Werk eins und das Objekt besitzt sie. Ihre Empfindungen liegen nicht an der Oberfläche, sondern wollen wie „das Gold in der Tiefe“³⁴⁵ gesucht und gefunden werden.

Schiller hat sich bereits in jungen Jahren mit Shakespeares Werken auseinandergesetzt. Er war über seine Kälte und seine Unempfindlichkeit empört. Mit dieser Kälte und Empfindlichkeit erlaubte sich Shakespeare im allerhöchsten Pathos Witze zu machen. Schiller empfand die störenden Auftritte eines Narren in „Hamlet“, „König Lear“ und „Macbeth“ usw. als herzerreißend. Schiller ist bei seinem Versuch, das Objekt im Subjekt anzusehen, gescheitert. Shakespeare verweigert einen Zutritt zum Subjekt, er lässt sich nicht fassen und

³⁴³ Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Berlin 1982. Bd.2. S. 68.

³⁴⁴ Ebd. S. 68.

³⁴⁵ Ebd. S. 68.

gibt keine Antwort über das Geschehen. Goethe schreibt in diesem Zusammenhang in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ im 4. Buch 3. Kap. „So memorierte ich, und so übte ich mich, und glaubte nach und nach mit meinem Helden zu einer Person zu werden. Allein je weiter ich kam, desto schwerer ward mir die Vorstellung des Ganzen, und mir schien zuletzt fast unmöglich, zu einer ununterbrochenen Folge durch, und auch da wollte mir leider manches nicht passen. Bald schienen sich die Charaktere, bald der Ausdruck zu widersprechen, und auch da wollte mir leider manches nicht passen. Bald schienen sich die Charaktere, bald der Ausdruck zu widersprechen, und ich verzweifelte fast, einen Ton zu finden, in welchem ich meine ganze Rolle mit allen Abweichungen und Schattierungen vortragen könnte.“³⁴⁶

Im Gegensatz zu Schillers Ansatz, Shakespeares Figuren wissenschaftlich zu erfassen, setzt Goethe die Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts in seinem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ dichterisch um. Aus der Perspektive eines Schauspielers beschreibt er die Schwierigkeit, den Charakter der Figuren zu erfassen. Beide gelangen zu einem Ergebnis. Shakespeare verweigert den Zugang zu den Charakteren, die Schiller als Subjekt bezeichnet.

VI.1.1.5. Friedrich Schlegel

In seinem 1797 herausgegebenen Aufsatz „Über das Studium der Griechischen Poesie. 1795-1797“ schreibt Schlegel über Shakespeares Dramen, dass der Zusammenhang in seinen Dramen einfach und klar ist, und dass er offen und von selbst erkannt wird. Schlegel sucht den Zusammenhang der Dramen über den Grund des Zusammenhangs zu finden, der für ihn tief verborgen liegt, „die unsichtbaren Bande, die Beziehungen sind so fein, daß auch die scharfsinnigste kritische Analyse missglücken muß, wenn es an Takt fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht.“³⁴⁷ Über

³⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1977. S.232.

³⁴⁷ Ebd., S. 106.

Shakespeares „Hamlet“ schreibt Schlegel, dass sich alle einzelnen Teile notwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt entwickeln und diese einzelnen Teile führen oder wirken auf den Mittelpunkt zurück. In diesem Meisterstück künstlerischer Weisheit ist nach Schlegel nichts fremd, überflüssig oder zufällig. Der benannte Mittelpunkt liegt im Charakter der Figur Hamlet verborgen. „Durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edlen Natur in Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es gibt vielleicht keine vollkommenere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter.“³⁴⁸ Schlegel bezeichnet den Totaleindruck der Tragödie als ein Maximum an Verzweiflung. In dem Drama „Hamlet“ ist der Geist des Dichters am sichtbarsten. Für Schlegel ist Shakespeare unter allen Künstlern der Dichter, der die moderne Poesie und ihre Ästhetik umfassend und exakt charakterisiert hat.

VI.1.1.6. Zusammenfassung

Ausgehend von den Reformbemühungen bezüglich der inhaltlichen Veränderungen der Theaterstücke von Gottsched, Lessing und Schlegel im 18. Jahrhundert wurden zunächst die französischen Dichter wie Racine und Corneille auf den deutschen Bühnen gespielt. Shakespeare wurde als Vertreter des nordischen Dramas später hinzugezogen. Das Ziel dieser Auseinandersetzungen mit dem französischen und nordischen Dramen gegenüber dem Muster der antiken Dramen bestand darin, das deutsche Drama mit den Regeln der antiken Dramen und den ursprünglich deutschen Sitten neu zu gestalten, ohne einen Auftritt der Hans-Wurst-Figur. Die Shakespeare-

³⁴⁸ Ebd. S. 107.

Rezeption des 18. Jahrhunderts trug dazu bei, sich von den anderen europäischen Vorbildern abzugrenzen und eine eigene deutsche kulturelle Tradition entstehen zu lassen.

Prinzipiell waren sich alle aufgeführten Kritiker darüber einig, dass Shakespeares unregelmäßige Dramen einzigartig sind. Vor der Herausgabe des Goethe-Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ stimmen die Meinungen über Shakespeares Dramen dahingehend überein, dass seine Unregelmäßigkeiten im Drama, d.h., nicht den Regeln des antiken Dramas zu folgen, oft seine Wirkung beim Leser oder Zuschauer verfehlen kann, aber dass seine Fähigkeit, jede natürliche Gefühlsregung auch natürlich zu beschreiben und jeden Charakter treffsicher darzustellen, ihn unter allen Dichtern einzigartig erscheinen lässt. Das Drama „Hamlet“ wird im 18. Jahrhundert nicht so gesehen, wie es im 20. Jahrhundert interpretiert wurde. Nachdem Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ im Jahr 1796 veröffentlicht wurde, haben sich die Meinungen über Shakespeares „Hamlet“ an die Hamletstudie in Goethes Roman angepasst. Die Figur Hamlet wird im 18. Jahrhundert als eine Figur gesehen, deren Charakter nicht erfassbar ist. Die Figur entzieht dem Leser und Zuschauer die Möglichkeit zu reflektieren. Hamlet wird noch nicht als gescheiterter Intellektueller betrachtet. Sie kann nur verstanden werden, wenn man das Verhältnis zwischen Vater und Sohn vor dem Tod des Vaters mit in die Untersuchung des Dramas mit einbezieht.

VI.1.2. Shakespeares „Hamlet“ in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

Die Auseinandersetzung mit Shakespeares „Hamlet“ in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ findet literaturhistorisch in der Zeit der Shakespeare-Rezeption und in der Entstehungsphase des deutschen Nationaltheaters statt. Man kann den Zeitpunkt der Auseinandersetzung mit Shakespeare in Goethes Roman innerhalb der Gespräche über das Theater oder der „Theatralischen Sendung“

deshalb genau festlegen, da die Figur Wilhelm zu diesem Zeitpunkt die Epochen „Vom Geistlichen Spiel“ und das „Barocktheater“ im 17. und 18. Jahrhundert bereits durchlaufen hat. Da Goethe dem Leser die deutsche Theatergeschichte im Roman chronologisch präsentiert und der Zeitpunkt der Shakespeare-Rezeption mit dem Beginn der Idee von einem Nationaltheater zusammentreffen, befindet sich die Figur „Wilhelm“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wilhelm repräsentiert an dieser Stelle des Romans die politischen Umbrüche, die kulturhistorischen und künstlerischen Veränderungen im Sinne eines neuen Nationaltheaters in Deutschland und kündigt gleichzeitig ein eventuelles Scheitern dieses Vorhabens oder diese Idee an. Volker Zumbirk leitet in seiner Dissertation „Metamorphosen des kranken Königssohnes“³⁴⁹ den Zeitpunkt des Romans von dem Motiv des Nationaltheaters ab: „Eine sichere „zeitliche und örtliche Fixierung“ verweigert der Roman, aber er gibt Hinweise und verführt nachgerade, real- bzw. kulturhistorische Daten auf die Chronologie des Romans zu beziehen. Beim Vergleich mit der Vorstufe der „Lehrjahre“ zeigt sich dort ein großer Reichtum an historischen Daten, Namen und Anspielungen, die „Theatralische Sendung“ kann insofern durchaus auch als „an early German historical novel“ gelten. Die politischen, sozialen, vor allem aber die kulturellen Daten lassen dabei nicht nur eine relativ genaue Chronologisierung der Lebensdaten des Titelhelden und des Romangeschehens zu, sondern sind über das Motiv des Nationaltheaters – und insofern auch über das der Shakespeare-Rezeption – funktional miteinander verknüpft: die theatralische Sendung Wilhelm Meisters verbindet im – wie auch immer realisierbaren – Projekt des Nationaltheaters die Genese des genialen Subjekts mit dem der sich formierenden Sprache der Kultur, und verknüpft somit auch die sozio-politische und kulturelle Desiderata mit Wilhelm Meisters Geschichte.“³⁵⁰ Die Aussage, dass der Zeitpunkt des gesamten Romans mit der Shakespeare-Rezeption und dem Aufbegehren des Nationaltheaters in Deutschland zusammentrifft, kann aufgrund der theatralischen Gespräche in Goethes Roman nicht eindeutig festgesetzt werden. Der Zeitpunkt der Geburt des Wilhelm Meister kann im sowohl im 17. Jahrhundert als auch im 18. Jahrhundert festgelegt werden, aber

³⁴⁹ Volker Zumbirk: Metamorphosen des kranken Königssohnes. Münster. Univ., Diss. 1995.

³⁵⁰ Ebd. S. 76.

die Auseinandersetzung mit Shakespeare im Roman findet aufgrund der Ausarbeitungen in der vorliegenden Dissertation in Bezug zur Chronologie der Theatergeschichte in den theatralischen Gesprächen und der Argumente von Zumbrink in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert statt. Es ist nicht bekannt, wie alt Wilhelm Meister ist, wenn er wieder in der bürgerlichen Welt aufgenommen wird.

VI.1.2.1. Die Funktion der Figur „Hamlet“ in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

In der Auseinandersetzung Wilhelm Meisters mit der Figur „Hamlet“ spiegeln sich das widersprüchliche Ich und die Unentschlossenheit Wilhelm Meisters, sich für die Handelswelt oder Kunstwelt zu entscheiden, wider.

Wilhelm beginnt das intensive Studium mit dem Drama „Hamlet“ im 4. Buch, 3. Kapitel. Er bespricht das Stück mit der Theatergesellschaft, dabei geht es primär darum, wie man ein Theaterstück und die einzelnen Rollen als Schauspieler beurteilen und bewerten kann und sollte. „[...] Der Schauspieler dagegen soll von dem Stück und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht? Ich habe den Fehler, ein Stück aus einer Rolle zu beurteilen, eine Rolle nur an sich und nicht im Zusammenhange mit dem Stück zu betrachten, an mir selbst in diesen Tagen so lebhaft bemerkt, dass ich euch das Beispiel erzählen will, wenn ihr mir ein geneigtes Gehör gönnen wollt.“³⁵¹ Wilhelm sucht im Stück „Hamlet“ einen Weg, die Handlungsweise der Figur Hamlet zu verstehen und der Theatergesellschaft zu erklären. Goethe stellt das Verhältnis des Schauspielers zum Text und zur Handlung im Drama zur Diskussion. Durch die Figur Wilhelm

³⁵¹ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1977. S.231.

wird die selbstgefällige Ich-Bezogenheit des Schauspielers kritisiert, der ein Stück nur nach der Rolle beurteilt, die er gerade einstudiert, und den Zusammenhang des Dramas außer Acht lässt. Des Weiteren gleichen sich die Beobachtungen in der Auseinandersetzung mit Shakespeares „Hamlet“ von Schiller und Goethe an. Wie bereits unter Abschnitt VII.1.1.4. ‚Friedrich Schiller – „Über naive und sentimentale Dichtung“ (1795)‘ in dieser Dissertation vorgestellt, besteht zwischen Schillers und Goethes Aussagen über „Hamlet“ eine Übereinkunft. Da es in der Arbeitsphase des Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ von 1766-1796 einen regen Austausch zwischen Schiller und Goethe über den Roman und Shakespeares Werke, insbesondere Hamlet, gegeben hat, geht aus dem Vergleich von Schillers Shakespeare-Rezeption mit den Textpassagen aus Goethes Roman hervor, dass die produktive Auseinandersetzung der beiden Dichter in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ mit eingeflossen ist.

In Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ findet man die Äußerungen von Wieland, Lenz, Schiller und Schlegel über Shakespeares „Hamlet“ wieder. Inwiefern Goethe die Rezeptionen in den Roman mit eingearbeitet hat oder Goethes Roman Einfluss auf die Shakespeare-Rezeption hatte, kann heute nicht mehr nachgewiesen werden. Man kann mit Bestimmtheit sagen, dass in Goethes Roman sowohl die Argumentation der Fürsprecher als auch der Kritiker von Shakespeare enthalten sind. Goethe diskutiert in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ zusätzlich zur Entwicklung der Literatur- und Theatergeschichte in Deutschland, die Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Die Figur Hamlet dient zunächst dazu, die Grenzen von Wilhelm deutlich zu machen. Indem keine Identifikation von Wilhelm mit der Hamlet-Figur stattfindet oder stattfinden kann, sowohl die Figur Wilhelm als auch der Leser keine Möglichkeit bekommt zu reflektieren, wird das Scheitern von Wilhelm in der Theaterwelt als Schauspieler und Regisseur im Roman in der Auseinandersetzung mit Shakespeares Werken am deutlichsten. Mit diesem Scheitern wird Wilhelm aus der Theaterwelt entlassen. Einerseits kann es bedeuten, dass sich das deutsche Drama, vom Aufbau und der Regelmäßigkeit des Dramas abgesehen, genau in diesem wesentlichen Punkt, d.h., dem Zuschauer und dem Leser die Möglichkeit des Reflektierens zu geben, von Shakespeares Dramen und den nordischen

Dramen allgemein unterscheidet, andererseits soll die Figur ‚Hamlet‘ einfach nur ein Gegenspieler zum deutschen Traumprinzen „Wilhelm“ darstellen. Die Rationalität der Hamlet-Figur, die Schiller als Kälte bezeichnet, steht der Wilhelm-Figur, die sich von ihren Gefühlen leiten lässt, gegenüber. Die beiden Figuren finden in Goethes Roman nicht zusammen. Demzufolge scheitert in der Theaterwelt nicht die Hamlet-Figur, sondern der Schauspieler Wilhelm. Aus der Kunstfigur Wilhelm entwickelt sich die natürliche Grazie Wilhelms heraus. Goethe lässt seine Hauptfigur in der Theaterwelt scheitern, aber stellt dieses Scheitern als eine positive Entwicklung dar, die Wilhelm dazu verhilft, in der bürgerlichen Welt in die höhere Gesellschaft mit aufgenommen zu werden. Das Schicksal von Wilhelm wird durch das Ideal der Bildung bestimmt. Im Gegensatz zu Hamlet ist Wilhelm seinem Ziel gewachsen.

Während der Auseinandersetzung mit Shakespeare hat Goethe keine bildliche Sprache angewandt. Das hat zur Folge, dass dem Leser auf der bildlichen Ebene und aufgrund dessen auch auf der sprachlichen Ebene die Möglichkeit zu reflektieren entzogen wird. In den Gesprächen zwischen Wilhelm und Serlo, ausgehend vom 4. Buch, 13. Kapitel bis zum 5. Buch 9. Kapitel, vertritt Serlo die Meinung über Shakespeare wie beispielsweise Herder, und Wilhelm übernimmt die Position von Goethe, Schiller und Lenz. Die Shakespeare-Rezeption des 17. Jahrhunderts wird in Goethes Roman nicht nur vorgestellt, sondern auch diskutiert.

In Bezug zu der Hamlet-Inszenierung im Roman wird die Gegenüberstellung der Für- und Widersprecher Shakespeares am deutlichsten. Serlo will das Stück „Hamlet“ in eine Form bringen, nach Vorbild der französischen Dramen und Darstellungen, somit wäre das Stück verfremdet. Wilhelm schlägt vor, das Drama so aufzuführen, wie es Shakespeare geschrieben und Wieland übersetzt hat. „Eine der Bedingungen, unter denen Wilhelm sich aufs Theater begab, war von Serlo nicht ohne Einschränkung zugestanden worden. Jener verlangte, daß Hamlet ganz und unzerstückt aufgeführt werden sollte, und dieser ließ sich das wunderliche Begehren insofern gefallen, als es möglich sein würde. [...] Serlo hingegen sonderte gern und beinah zu viel; sein scharfer Verstand wollte in einem Kunstwerke und gewöhnlich nur ein mehr oder weniger unvollkommenes

Ganzes erkennen. Er glaubte, so wie man die Stücke finde, habe man wenig Ursache mit ihnen so gar bedächtig umzugehen, und so musste auch Shakespeare, so mußte besonders Hamlet vieles leiden. [...] Wie viel Stücke haben wir denn, die nicht über das Maß des Personals, der Direktionen und Theatermechanik, der Zeit, des Dialogs und der physischen Kräfte des Akteurs hinausschritten? und doch sollen wir spielen, und immer spielen, und immer neu spielen. Sollen wir uns dabei nicht unsers Vorteils bedienen, da wir mit zerstückelten Werken eben so viel ausrichten als mit ganzen? Setzt uns das Publikum doch selbst in den Vorteil!“³⁵² Goethe, Schiller und die Romantiker waren sich in der Auffassung einig, den Eindruck und die Wirkung des Kunstwerkes in seiner Ganzheit darzustellen. Damit wandten sie sich gegen die stellenweise Kritik.

VI.1.3. Zusammenfassung

Die allgemeine Auseinandersetzung mit Shakespeares Werken und die Hamlet-Inszenierung in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ haben unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen. Die Auseinandersetzung mit Shakespeares Werken spiegelt die Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts wider, die dazu dient, eine neue Form des deutschen Dramas, unabhängig von französischen und nordischen Vorbildern, zu entwickeln. Die Hamlet-Inszenierung besitzt die Funktion die Figur Wilhelm aus der Theaterwelt zu entlassen und sie an der Figur Hamlet scheitern zu lassen. Eine Identifizierung mit der Hamlet Figur findet nicht statt. Das Traumprinzenmotiv lässt sich nicht auf die Figur Hamlet übertragen.

³⁵² Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1977. S. 315-317.

VI.2. Ist Shakespeares Figur „Hamlet“ für Kleists Figur „Prinz Friedrich von Homburg“ als grundlegend zu betrachten?

Prinzipiell liegt Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ das Traumprinzenmotiv zu Grunde. Die Figur Prinz von Homburg bewegt sich zwischen Traum und Realität und ist im Gegensatz zu den Figuren Hamlet und Wilhelm eine romantische Figur. Im Allgemeinen werden romantische Figuren als Individuen charakterisiert, die auf sich selbst zurückgeworfen werden und ihrer Umgebung ein Rätsel bleiben. Sie fügen sich scheinbar ihrem Schicksal und agieren zurückhaltend bis verhalten. Außerdem bewegt sich der Prinz von Homburg somnambul. Die Somnambulie steht für die grazisierte Form des Nachtwandelns. Die Personen, die davon in der Realität betroffen sind, erinnern sich im wachen Zustand nicht an die Handlungen, die sie im Schlaf vollzogen haben. Sie lassen sich von ihren Gefühlen leiten und leben ihre Siege und Erfolge in ihrer Fantasiewelt aus.

Der Prinz von Homburg lebt seinen Siegeswahn in der historischen Figur Cäsar aus, die dem Prinzen als Vorbild dient. Das Schauspiel kann als ein pädagogisches Werk gesehen werden, in dem eine Entwicklung vom Einzelnen in die Gemeinschaft stattfindet. Der Prinz bewegt sich stets zwischen seiner Traumwelt und der Realität. Als Symbol der Realität dient ihm der Handschuh der Natalie. In Schillers Ballade „Der Handschuh“ ist der Handschuh ein Zeichen von Rivalität und Macht. In Kleists Schauspiel ist der Handschuh ein Zeichen für die Erinnerung aus der Vergangenheit. Sowohl im Traum als auch in der Realität ist der größte Wunsch des Prinzen, Ruhm zu erlangen. Die romantische Beziehung zu Natalie ist ihm in der Realität und in der Traumwelthinderlich. Somit entsteht ein Chaos, das nicht mit Shakespeares Unregelmäßigkeit im Drama verwechselt werden darf, denn diese Verhaltensweise ist der Ausdruck der romantischen Figuren, und Hamlet ist keine romantische Figur, sondern eine typische Shakespeare-Figur, die jeden Zutritt zum Kern des Charakters verweigert. Diese Figur handelt nicht falsch oder rebelliert, sondern ist handlungsunfähig. Die Traumszenen des Prinzen von Homburg werden von Kleist aus dem allgemeinen Geschehen entrückt dargestellt. Im Gegensatz zur

Hamlet-Figur bietet der Prinz von Homburg, wie Goethes Figur Wilhelm, eine Projektionsfläche, ein Bild, ein Rätsel, das der Interpretation zugänglich ist. Durch diese Projektionsfläche werden die Fehler der anderen Figuren sichtbar gemacht. Der Stolz des Grafen von Hohenzollern führt dazu, dass er den Prinzen im 2. Akt, 2. Szene nicht als Befehlshaber akzeptiert und somit den Befehl des Prinzen nicht ausführt. Prinzessin Natalie ist sich ihren Gefühlen gegenüber dem Prinzen nicht sicher, aus diesem Grund geht sie auf die Geschäfte mit dem König Karl Gustav von Schweden ein. Der Kurfürst kann sich als Feldherr nicht durchsetzen, die Befehlsverweigerungen und Nichteinhaltungen muss er als seine Niederlage ansehen. Aus diesem Grund kann der Prinz nicht zum Tode verurteilt werden. Der Prinz deckt mit seiner Haltung das Fehlverhalten der anderen Figuren auf.

In den Dialogen im ersten Auftritt des 3. Aktes, zwischen dem Prinzen und dem Grafen von Hohenzollern, stellt sich heraus, dass der Graf von Hohenzollern die Äußerungen des Prinzen für einen Anfall von Wahnsinn hält. Hohenzollern überbringt dem Prinzen die Nachricht, dass der Kurfürst, anstatt ihn zu begnadigen, das Todesurteil vollzogen werden kann. Prinz von Homburg stellt wieder einen Vergleich zwischen dem Preußischen Staat und dem Altrömischen Reich her. Er fühlt sich verraten und gedemütigt, er glaubt aber immer noch nicht daran, dass das Urteil vollstreckt wird. Im 3. Akt, 2. Auftritt erkennt der Prinz, dass das Spiel mit der Prinzessin und dem Handschuh ihm in der Schlacht zum Verhängnis wurde. „Hohenzoller./ Arthur, sei mir nicht böse, wenn ich zweifelt./ Graf Horn traf, der Gesandte Schwedens, ein,/ Und sein Geschäft geht,/ wie man mir versichert,/ An die Prinzessin von Oranien./ Ein Wort, das die Kurfürstin Tante sprach,/ Hat aufs empfindlichste den Herrn getroffen;/ Man sagt, das Fräulein habe schon gewählt./ Bist du auf keine Weise hier im Spiele?/ Der Prinz von Homburg./ O Gott! Was sagst du mir?“³⁵³ In dieser Situation wird er sich seiner gegenwärtigen Lage bewusst. Eine Analogie zu Shakespeares Drama „Hamlet“ kann, wenn eine Verbindung zwischen den beiden Werke bestehen sollte, an dieser Stelle untersucht werden. Hamlet ist wie der Prinz von Homburg eine

³⁵³ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band. München 1984. S. 672.

vaterlose Figur. Sie sind den Intrigen am Hofe ausgeliefert. Der offensichtlichste Unterschied besteht darin, dass Shakespeare seine Figur die inneren Empfindungen, Gedanken und Zweifel äußern lässt. Somit können die Leser Handlungen oder das Nicht-Handeln Hamlets nachvollziehen. Hamlet ist eine Figur, die aufgrund ihrer Handlungsunfähigkeit scheitert. Kleist ermöglicht seiner Prinzen-Figur, aus seinem Verhaltensmuster auszubrechen, indem er den Prinzen bewusst agieren lässt. Diese eigenständigen Aktionen verursachen jedoch, dass der Prinz zum Tode verurteilt wird. Vor diesem Hintergrund ist das Kleistsche Schauspiel nicht tragisch, sondern grotesk. Das Handeln des Prinzen wird bestraft, das marionettenhafte Verhalten, verbunden mit der Etikette am Hofe wird damit noch deutlicher dargestellt. Eine weitere Parallele zwischen den Prinzen, ist die romantische Beziehung zu einer Frau. Hamlet zeigt seine Zuneigung gegenüber Ophelia mit vielen Geschenken und Gesten. Sein Gegenspieler ist Laertes, der Bruder von Ophelia, der ihr rät oder aufträgt, sich von Hamlet fernzuhalten. Die Tragödie findet ihren Höhepunkt im 3. Akt, 4. Szene, als Hamlet den Polonius mit einem Dolch tötet. Shakespeare setzt wie Kleist die Figur und den Stoff des Römischen Kaisers Cäsar in seinem Drama ein. Hamlet verhält sich hierbei wie Brutus, der dem Polonius den Dolch in den Leib stößt. Dieser Mord erfolgt jedoch völlig unerwartet und wirkt wie scheinbar zufällig, da Polonius das Gespräch von Hamlet und der Königin, Hamlets Mutter, hinter dem Vorhang mithört. Auf diesem Moment wird „das Spiel im Spiel“ im 3. Akt, 2. Szene, in dem die Schauspieler ein Stück aufführen, vorgegriffen. In einem Dialog zwischen Hamlet und Polonius, stellt sich heraus, dass Polonius selbst an der Universität ein Schauspieler war: „[...] Hamlet. Meine auch nicht mehr. (zu Polonius) Ihr spielt einmal auf der Universität, Herr? Saget ihr nicht so?/ Polonius. Das that ich, gnädiger Herr, und wurde für einen guten Schauspieler gehalten./ Hamlet. Und was stelltet ihr vor?/ Polonius. Ich stellte den Julius Cäsar vor: Ich ward auf dem Kapitol umgebracht; Brutus brachte mich um.“³⁵⁴ Die beiden Stücke, „Hamlet“ und „Prinz Friedrich von Homburg“, treffen in dem Moment zusammen, in dem beide erkennen, dass sie die Frau, die sie verloren haben, lieben. Am Grab der Ophelia erwacht Hamlet aus seinem Wahnsinn und will Rache gegen Laertes, den vermeintlichen Verursacher der

³⁵⁴ Shakespeares sämtliche Werke in zwölf Bänden. Übersetzt von Schlegel und Tieck. Stuttgart. S. 51.

Tragödie, üben und handelt emotional. Da Hamlet nicht weiß, dass der König bereits einen Plan mit Laertes ausgehandelt hat, der seinen sicheren Tod zur Folge haben wird, nimmt er das Duell mit Laertes an. Hamlet stirbt durch ein Gift, dass der König selbst angemischt hat welches ihm von seiner Mutter unwissentlich gereicht wird. Die Mutter und der König trinken ebenfalls von dem Becher mit Gift und sterben. Shakespeare lässt in der Tragödie „Hamlet“ alle seine Hauptprotagonisten im 5. Akt sterben. Horatio reicht Hamlet im 5. Akt, 2. Szene noch den letzten Todestrunk. Horatio überlebt die Tragödie.

Der Prinz von Homburg handelt rational, er versucht durch Taktik sein Leben zu retten, was ihm letztendlich gelingt. Seine Begnadigung erwirkt er dadurch, dass er die bereits vollzogene Verlobung mit Natalie anerkennt. Er erkennt das Todesurteil an und will sterben und verbindet seine Anerkennung der Kriegsgesetze mit der Bitte, dass der Kurfürst den Sieg über die Schweden nicht durch die Heirat seiner Nichte mit König Karl Gustav erkaufen soll. Der Kurfürst willigt in die Bitte ein. Das groteske Ende im Kleists Schauspiel kann als Parodie auf Shakespeares Hamlet-Figur gesehen werden. Es findet eine klare Abgrenzung zur Hamlet-Figur statt. Es existiert keine Verbindung zwischen der Hamlet- und der Prinz Friedrich von Homburg-Figur.

VI.3. Die Gegenüberstellung der Figuren „Wilhelm“ und „Prinz Friedrich von Homburg“

Aufgrund des Traumprinzenmotivs können ein Gleichnis und eine Übereinstimmung der Figuren Hamlet in Prinz Friedrich von Homburg ausgeschlossen werden. Durch die Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert kann der Charakter Hamlet-Figur und die Auffassung diese Figur beim Leser und Theaterzuschauer des 18. Jahrhunderts genau bestimmt werden. Goethe setzt diese Figur bewusst ein, um seine Figur klar abzugrenzen und die Entwicklung vom begeisterten Theatermenschen zurück zum Bürgertum findenden jungen Mann darzustellen.

Der Goethe-Figur „Wilhelm“ und der Kleist-Figur „Prinz Friedrich von Homburg“ liegt das Traumprinzenmotiv zu Grunde. Die Figur „Wilhelm“ aus Goethes Roman kann auf Grund der Eingangsmetapher in Kleists Schauspiel und dem Traumprinzenmotiv, also dem Wechsel zwischen der Traumwelt und der realen Welt, grundlegend für Kleist Prinz von Homburg-Figur anerkannt werden. In der Eingangsmetapher sind Anmut und Grazie vereint. Die beiden Figuren unterscheiden sich aufgrund ihrer Zuordnung zur Klassik und zur Romantik. Wilhelm ist eine klassische Figur und Prinz Friedrich von Homburg eine romantische Figur.

VII. Historischer Hintergrund in Frankreich und Preußen (1789-1811)

Die Französische Revolution (1789-1799) beeinflusste die ganze Welt. Die politischen Forderungen, wie Brüderlichkeit und Gerechtigkeit und Verbesserungen der Menschen- und Bürgerrechte, sind auf amerikanische Vorbilder zurückzuführen. „In Deutschland stellt sich die Frage von Reform und Revolution in besonderer Form. Hier wurde der ‚aufgeklärte Absolutismus‘ als eigenständige Alternative betrachtet.“³⁵⁵ Goethe hat seinen Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ im Jahr 1796 abgeschlossen, d.h., von 1789 bis 1796 fällt dieses Ereignis in die Entstehungszeit von Goethes Roman. Die Reformbemühungen in Deutschland, weg vom Absolutismus und hin zum aufgeklärten Absolutismus, wurden nach dem Tod von Friedrich II. im Jahr 1786 unterbrochen. Durch die Französische Revolution gewann die Reform in Deutschland wieder an Aktualität, und Umsetzungen und Durchführung der Reform wurden beschleunigt. Revolutionäre Vorhaben im Sinne der Französischen Revolution wurden in Deutschland von den Fürsten unterbunden und hart bestraft.

³⁵⁵ W. Daniel Wilson: Goethes Weimar und die Französische Revolution. Köln 2004. S. 1.

VII.1. Der historische Hintergrund in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

Goethe erwähnt die Französische Revolution und die Reformbemühungen in Deutschland nicht direkt. Der schlechte Zustand des Schlosses und der Kamin, der nicht funktioniert, sondern nur als Dekoration dient, kann als langsamer Verfall der Monarchie gelesen und interpretiert werden. Im 3. Buch, 3. Kapitel kommt die Theatergesellschaft durchnässt und hungrig am Schloss an. Bevor ein alter Hausknecht die Tür öffnet, muss die Gesellschaft noch warten. „Im Gebäude stieß man sich, stolperte, fiel. Man bat um mehr Lichter, man bat um mehr Feuerung. Der einsilbige Hausknecht ließ mit genauer Not seine Laterne da, ging, und kam nicht wieder. Nun fing man an das Haus zu durchsuchen; die Türen aller Zimmer waren offen, große Öfen, gewirkte Tapeten, eingelegte Fußböden waren von seiner vorigen Pracht noch übrig, von anderm Hausgeräten aber nichts zu finden, kein Tisch, kein Stuhl, kein Spiegel, kaum einige ungeheuere leere Bettstellen, alles Schmuckes und alles Notwendigen beraubt. Die nassen Koffer und Mantelsäcke wurden zu Sitzen gewählt, ein Teil der müden Wanderer bequemte sich auf dem Fußboden, Wilhelm hatte sich auf einige Stufen gesetzt, Mignon lag auf seinen Knien; das Kind war unruhig, und auf seine Frage, was ihm fehlte? Antwortete es: Mich hungert! Er fand nichts bei sich, um das Verlangen des Kindes zu stillen, die übrige Gesellschaft hatte jeden Vorrat auch aufgezehrt, und er mußte die arme Kreatur ohne Erquickung lassen. [...] Einige hatten einen Haufen altes Gehölz in einen ungeheuren Kamin des Saals geschafft und zündeten mit großem Jauchzen den Scheiterhaufen an. Unglücklicherweise ward auch diese Hoffnung sich zu trocknen und zu wärmen auf das schrecklichste getäuscht, denn dieser Kamin stand nur zur Zierde da, und war von oben herein vermauert; der Dampf trat schnell zurück und erfüllte auf einmal die Zimmer; das dürre Holz schlug prasselnd in Flammen auf, und auch die Flamme ward herausgetrieben; [...]“³⁵⁶ Die äußeren Umstände, sowohl der Schlossgesellschaft als auch der Theatergesellschaft, deuten die schlechten

³⁵⁶ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999. S. 170/171.

ökonomischen Verhältnisse und die Umbruchstimmung in Deutschland an. Primär geht es in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ um die Geschichte des Theaters, der Literatur und der Bildung. Der äußere Rahmen, die ökonomischen und politischen Verhältnisse in Deutschland, die für die schlechte Versorgung der Theatergesellschaft und der anderen unteren Schichten der Gesellschaft verantwortlich sind, werden nur kurz angedeutet. Goethe richtet die Aufmerksamkeit auf die Themen und macht die ökonomischen Verhältnisse für die schlechte Lebensqualität und Lebensbedingungen, die schlechte Ausbildung der Theatergesellschaft und deren Dichter, verantwortlich. Vom Stubenmädchen bis zum Prinzen stellt Goethe die Lebensverhältnisse der unterschiedlichen Stände dar, ohne sie zu beurteilen. Es zeigt auch das Desinteresse dieser Gesellschaften, sich mit den aktuellen politischen Themen auseinanderzusetzen. Man sorgt am Hofe dafür, dass der Prinz, der offensichtlich aus einer Schlacht kommt, einen kulturellen Ausgleich für seine Heldentaten bekommt. Die Theatergesellschaft wurde nur für den Theaterauftritt auf das Schloss eingeladen. Im 4. Buch, 1. Kapitel gehen Philine und Laertes zu dem Lager der Soldaten, das noch vor kurzem vor dem Schloss stand: „Sieh nur, hier stand vor kurzem noch ein schönes Lager, wie lustig sahen die Zelte aus! wie lebhaft ging es darin zu! wie sorgfältig bewachte man den ganzen Bezirk! und nun ist alles auf einmal verschwunden. Nur kurze Zeit werden das zertretene Stroh und die eingegrabenen Kochlöcher noch eine Spur zeigen; dann wird alles bald umgepflügt sein, und die Gegenwart so vieler tausend rüstiger Menschen in dieser Gegend wird nur noch in den Köpfen einiger alten Leute spuken.“³⁵⁷ An dieser Stelle des Romans wird deutlich, dass Goethe die allgemeine Stimmung der Hof- und Theatergesellschaft in Deutschland in den Jahren der Reform in Deutschland und der Französischen Revolution eingefangen hat, - eine Stimmung, die von einer unterdrückten Ruhe und Angst vor einem Übergriff der Revolution von Frankreich auf Deutschland geprägt ist. Diese Angst wird durch das Theater der Illusion, der übertriebenen Fröhlichkeit und dem Verdrängen der politischen Gewalt vor den Toren Deutschlands am Hofe dargestellt. Der Leser weiß, dass der historische Hintergrund des Goethe-Romans von den Reformbemühungen in Deutschland und der Revolution in Frankreich geprägt ist.

³⁵⁷ Ebd. S. 217.

Im Roman selbst muss man nach diesen Hinweisen gezielt suchen, die historischen Ereignisse werden nicht eindeutig thematisiert, sondern sie bilden den Rahmen, in dem der Roman seine Geschichte in den Vordergrund rückt. Aus dieser Perspektive betrachtet, kritisiert Goethe die politischen und ökonomischen Verhältnisse in Deutschland. Es ist aus dieser Sicht nicht möglich, eine gute Bildung und ein gutes Theater für die gesamte Deutsche Bevölkerung anzubieten. Bildung wird je nach Geburtsstand in der Gesellschaft ermöglicht. Goethe ist bemüht, ein Nationaltheater für alle Stände in der Gesellschaft zu errichten, wie seine Hauptfigur Wilhelm es anstrebt. Innerhalb der Stände gibt es wieder Abstufungen von reich bis arm und von gebildet bis ungebildet. Jeder Stand besitzt ein begrenztes Wissen. Goethes Roman spiegelt nicht nur die Geschichte des Theaters und der Literatur vom 16. bis 18. Jahrhundert wider, sondern kritisiert die ökonomischen Verhältnisse und den Mangel an Bildung in allen gesellschaftlichen Bereichen Deutschlands im 18. Jahrhundert, die in den zeitlichen Rahmen der Entstehungszeit des Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ zu beurteilen sind. Goethe stellt sich gegen einen Krieg in Deutschland, aber verhält sich in seiner Funktion als Geheimrat in der Zeit der Studentenunruhen in Jena (1792) diplomatisch.

VII.2. Die politischen Verhältnisse und die Literatur im 18. Jahrhundert

Die allgemeine politische Situation im klassischen Weimar war in den Jahren 1792 und 1793 von der Französischen Revolution und den Studentenunruhen in Jena geprägt. Inwieweit die politische Situation Goethe und Kleist in ihrem dichterischen Schaffen beeinflusst hat, soll in den folgenden Abschnitten kurz untersucht werden.

VII.2.1. Kann ein politischer Hintergrund in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ nachgewiesen werden?

Wenn man eine Verbindung zwischen Goethes Roman und den politischen Unruhen herstellen wollte, dann ist die Gegenüberstellung von Bürger und Edelman ein Hinweis auf die ungleichen und ungerechten Verhältnisse in Bezug zur Lebensqualität und Bildung in Deutschland im 18. Jahrhundert. Im 5. Buch, 3. Kapitel nimmt Goethe diesen Gedanken auf und lässt seine Hauptfigur Wilhelm zu dem Schluss kommen, dass durch Erziehung und Bildung des Menschen gesellschaftliche Verhältnisse verändern werden können. Wie bereits unter V.2.6.4. erwähnt, stimmen Goethes Vorstellungen von Erziehung mit denen von Rousseau überein. Goethe deutet die Unruhen in den Jahren 1792-1796 in Deutschland in seinem Roman nur an und stellt die Literatur in den Vordergrund. Sich gegen einen Krieg zu stellen ist auch als eine politische Haltung zu betrachten und muss nicht unbedingt etwas Negatives zur Folge haben. Goethe arbeitete an einer Reform in den Bereichen Theater und Bildung. Seine Revolution ging von der Bühne und von der Literatur aus.

Den Dokumenten zufolge sollte der Übergang vom Absolutismus zum Aufgeklärten Absolutismus schrittweise erfolgen. Die Französische Revolution beschleunigte die Reformbemühungen in Deutschland. W. Daniel Wilson hat in seinem Buch „Goethes Weimar und die Französische Revolution“ Dokumente aus der Zeit zwischen 1792 und 1793 zusammengestellt. Diese Dokumente verdeutlichen, dass die Französische Revolution in die Meinungen und Handlungen der „[...]Untertanen und der ‚Diener‘ des Herzogs Carl August eingriff[...]“³⁵⁸.

Das bedeutet, dass das Gespräch zwischen Wilhelm und dem Unbekannten im 5. Buch, 2. Kapitel und der Brief an Werner, in dem Wilhelm den Edelman und den Bürger mit all seinen Rechten gegenüberstellt, in Verbindung mit der

³⁵⁸ W. Daniel Wilson: Goethes Weimar und die Französische Revolution. Köln 2004. S. 5.

Französischen Revolution und den Reformbemühungen in Deutschland zu sehen sind. Die allgemeine Meinung über Goethe und seine Gegenhaltung zur Französischen Revolution muss relativiert werden. Er stellt sich gegen eine blutige Revolution, die die Reformbemühungen in Deutschland in jener Zeit zerstört hätte.

Dokumente der „Briefe von Geheimrat von Goethe an den Studenten von Deyn, 5. Januar 1792“³⁵⁹ und das Gutachten vom 6. Januar 1792, in dem Goethe eine Verhandlung „über Disziplinarangelegenheiten der Universität Jena“³⁶⁰ vorbereitet hat, unterstreichen seine politische Haltung, die in seinem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ zum Ausdruck kommt.

VII.2.2. Der historische Hintergrund in Kleists Werk

Kleists dichterisches Schaffen wird von 1802 bis 1811 zeitlich eingeordnet. Die Auseinandersetzung mit der aktuell politischen Situation seiner Zeit findet in seinem Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ statt. Die Französische Revolution ist beendet, und es findet eine Auseinandersetzung mit dem sich neu konstituierenden Staat statt. Die Monarchie scheint zum Scheitern verurteilt. Kleist erklärt den Staat als einen Marionettenstaat. Indem er seinen Titelhelden scheitern lässt, scheitert der gesamte Hofstaat. Die Forschung hat nachgewiesen, dass die Zeit von 1740 bis 1820 in Deutschland nicht so friedlich zu werten ist, wie angenommen. Das bedeutet, dass politische Unruhen in Deutschland schon vor der Französischen Revolution zu verzeichnen waren³⁶¹. Die Unterdrückung der revolutionären Kräfte in Deutschland kommt sowohl in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als auch in Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ zum Ausdruck.

³⁵⁹ W. Daniel Wilson: Goethes Weimar und die Französische Revolution. Köln 2004. S. 79.

³⁶⁰ Ebd. S. 79.

³⁶¹ Vgl.: W. Daniel Wilson: Goethes Weimar und die Französische Revolution. Köln 2004. S. 62-64.

Bei Kleist wird die Schlacht bei Fehrbellin zum politischen Schlachtfeld erhoben. Im Vergleich zur Französischen Revolution werden Deutschlands Reformbemühungen als eine ‚verschlafene‘ Möglichkeit dargestellt, die Monarchie grundsätzlich abzuschaffen. Es ist dabei zu beachten, dass Kleist sich nicht für die Französische Revolution im Drama ausspricht, sondern sein Drama zum Anlass nimmt, die Situation in Deutschland zu überdenken.

Kleists Schauspiel wurde unter anderem in Wien, Breslau, Frankfurt am Main und Dresden aufgeführt. Ludwig Tieck (1821) und Goethe (1826)³⁶² schrieben über Kleists Schauspiel Kritiken, deren Urteil über das Stück erstaunlicherweise nicht sehr positiv ausfiel. Es ist nicht davon auszugehen, dass Kleist als ein neuer Shakespeare betrachtet werden wollte. Das geht aus seinem Brief „Brief eines Dichters an einen anderen [1811]“³⁶³ hervor. Darin schreibt er nach Beendigung seines Schauspiels „Prinz Friedrich von Homburg“ über Shakespeares ‚Heinrich V.‘, ‚Hamlet‘ und ‚Macbeth‘: „Was kümmert mich, auf den Schlachtfeldern von Agincourt, der Witz der Wortspiele, die darauf gewechselt werden; und wenn Ophelia vom Hamlet sagt: ‚welch ein edler Geist ward hier zerstört‘ – oder Macduff vom Macbeth: ‚er hat keine Kinder!‘- Was liegt an Jamben, Reimen, Assonanzen und dergleichen Vorzüge, für welche dein Ohr stets, als gäbe es gar keine

³⁶² Ludwig Tieck schreibt am 1.12.1821 anlässlich einer Wiederaufführung von Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ in Dresden: „Als den Helden des Stücks ein Kriegsgericht nach einem Siege, wegen Mangel an Subordination, zum Tode verdammt hat, bittet er, zerstört und vernichtet, um sein Leben, gibt, von den Schauern des Todes schon umfassen, Ruhm und Taten, ja selbst seine Liebe auf, die noch vor kurzem als das Licht seines Lebens erschien. Diese auffallende Szene ist der Mittelpunkt des Schauspiels; der Prinz sammelt sich wieder, er kehrt zum Bewusstsein seiner Würde zurück, und wird nun, nach überstandener Erschütterung, ebenso in entschlossener Festigkeit Held, wie er es vorher nur im Taumel, im Traum und in der Leidenschaft war. Möchte diese hier dargestellte Seelenstimmung auch nicht unnatürlich zu nennen sein, so wäre sie doch weder dem Schauspiel angemessen, noch an sich interessant, wenn nicht durch die leidenschaftliche Aufregung, durch das traumähnliche Leben des Prinzen diese Sonderbarkeit, diese Todesfurcht begründet und gerechtfertigt würde [...]“ Aus: Dietrich Steinbach: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Stuttgart 1980. S. 113. Goethe Kritik drückt deutlich sein Unbehagen über Kleists Schauspiel aus: „[...] Mir erregte dieser Dichter, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, immer Schauer und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der vor einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre. Tieck wendet es um: er betrachtet das Treffliche, was von dem Natürlichen noch übrig blieb; die Entstellung lässt er beiseite, entschuldigt mehr, als dass er tadelte; denn eigentlich ist jener talentvolle Mann auch nur zu bedauern, und darin kommen wir denn beide zuletzt überein [...]“ Aus: Dietrich Steinbach: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Stuttgart 1980. S. 114.

³⁶³ Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption II. Berlin 1988. S. 174.

andere, gespitzt ist? – Lebe wohl!“³⁶⁴ Kleist schätzt den Spiegel nicht, in dem er sich nur selbst sieht. Literatur und Historie werden hier auf einen Punkt gebracht. Kleists Schauspiel sollte nur im historischen Kontext bewertet werden. In der Gegenwart wird Kleists Werk mit mehr Respekt und unter anderen Gesichtspunkten bewertet. Goethe hatte nicht den zeitlichen Abstand, den Kritiker im 19. und 20. und im 21. Jahrhundert hatten und haben. Wir betrachten Kleists dichterisches Werk heutzutage aus einer anderen Perspektive, als es Goethe möglich war und er es getan hat.

VII.2.3. Fazit

Die historischen Ereignisse haben sowohl Goethes als auch Kleists dichterisches Schaffen beeinflusst. Auch der Vergleich der dichterischen Werke von Goethe und Kleist unter Berücksichtigung der historischen Situation während der Entstehungszeit von Goethes Roman und Kleists Gesamtwerk lässt nicht darauf schließen, dass Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ oder sein Gesamtwerk eine Kritik oder eine Groteske auf Goethes Roman ist. Im Gegensatz zu Goethe, der Kleists Werke nicht sehr positiv bewertet hat, war Goethe ein Vorbild für Kleists dichterisches Schaffen.

³⁶⁴ Ebd. 174.

VIII. Schlussbetrachtungen

In den Schlussbetrachtungen werden die Ergebnisse der vorliegenden Dissertation zusammengefasst, und es wird der Frage nachgegangen, ob Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als Vorbereitung auf den Roman „Die Wahlverwandtschaften“ diene.

VIII.1. Kann Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als Grundlage für Kleists dichterisches Werk betrachtet werden?

Die Untersuchung des Marionettenmotivs in Goethes Roman und Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ hat ergeben, dass Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ und seine Dramen auf Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ basieren. Aufgrund der Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Aufsätzen Schillers und Goethes konnte herausgearbeitet werden, dass eine direkte Verbindung zwischen den Aufsätzen „Über das Marionettentheater“ (Kleist), „Anmut und Würde“ (Schiller) und „Aufsatz über Laokoon“ (Goethe) existieren. Kleists Marionettenmodell vereint die Theorien über Anmut und Grazie von Goethe und Schiller. So entstand ein neues Marionettenmodell, das die Entwicklungsstufe eines Menschen erkennbar werden lässt. Dabei steht der Mensch in Konkurrenz mit einem Kunstwerk. Im Vergleich zwischen den Menschen und den Kunstwerken kann dann am Verhalten und an den Bewegungen der Grad des Bewusstseins bestimmt werden. Dieser Grad des Bewusstseins spiegelt nach Kleist den Entwicklungs- und Bildungsstand eines Menschen oder Lebewesen wider. Die Untersuchung der Theatergespräche innerhalb des Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ergab, dass der Roman ein Modell, das das logische Modell genannt wird, beinhaltet. Demzufolge liegt dem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ein Modell zu Grunde. Das Modell baut auf Goethes Theorie von Anmut und Grazie auf. Es

enthält die natürliche und die künstliche Grazie, die sowohl auf den Mann als auch auf die Frau bezogen werden kann. Der Roman wird in eine Geschäftswelt und eine Theaterwelt eingeteilt. Infolge dessen bewegen sich die Figuren im Roman zwischen Geschäftswelt und Theaterwelt. Obwohl es sein Modell so vorgibt, ordnet Goethe die Theaterwelt nicht grundsätzlich der Traumwelt oder dem Raum der Illusion zu. Die Übereinstimmung von Goethes und Kleists Modell besteht in der Aufteilung in natürliche und künstliche Grazie und in der Aufteilung der Welt in zwei Welten. Es konnte unter Abschnitt V nachgewiesen werden, dass Goethes theoretisches Modell sowohl Kleists Marionettenmodell als auch für die drei untersuchten Dramen grundlegend ist. Des Weiteren konnte festgestellt werden, dass die Figuren aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ teilweise identisch sind oder Parallelen aufweisen.

IX. Aktueller Forschungsstand

Zum Thema der Dissertation „Das Marionettenmotiv in Goethes Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre, in Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und in seinen Dramen“ wurden die aktuellsten Forschungsarbeiten vorgestellt. Die Arbeiten von Berger und Hinderer zu Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ liefern zum Thema „Das Marionettenmotiv in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘, in Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und in seinen Dramen“ die interessantesten und überaus innovative Beiträge. Die etwas älteren wissenschaftlichen Arbeiten zu Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ beschäftigen sich vorwiegend mit dem ästhetischen oder religiösen Ansatz. Die neueren Beiträge liefern Informationen über die Verbindung zwischen den naturwissenschaftlichen und kunstästhetischen Ansätzen und naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten in Kleists Aufsatz und seinen Dramen. Zu Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ kann in Verbindung zu dieser Dissertation die vorgestellte wissenschaftliche Arbeit von Kalcke besonders erwähnt werden, da dort der psychologische und der ästhetische Ansatz analysiert wird, um der Frage nach der Einteilung des Romans in eine Theaterwelt und eine bürgerliche Welt nachzugehen. Der Weg von Wilhelm Meister und das Warum seines Lehrweges werden dadurch sehr verständlich. Zu dem in dieser Dissertation vorgestellten Thema, ist noch keine Forschungsarbeit veröffentlicht worden.

X. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1999.
- Sembdner, Helmut: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Bd I/II; München 1984.

Sekundärliteratur

- Ahlheim, Karl-Heinz: Schülerduden. Die Physik. Mannheim/Wien/Zürich 1989.
- Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Goethe-Wörterbuch, Bd. I, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978.
- Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Goethe-Wörterbuch, Bd. IV, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 2004.
- Aristoteles: Poetik. Stuttgart 2004.
- Aristoteles: Über die Seele. Hamburg 1995.
- Bahr, Erhard: Erläuterungen und Dokumente, Johann Wolfgang Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Stuttgart 2000.
- Balser, Karl und Stolpe, Heinz: Lessings Werke in Fünf Bänden. Berlin und Weimar 1964. Bd. I.
- Bauer, Roger: Das Shakespeare- Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. Bern 1988.

- Baur-Heinhold, Margarete: Theater des Barocks. München 1966.
- Bayer, Karl: M. Tullius Cicero. Vom Wesen der Götter. München 1978.
- Beil, Ullrich: ‚Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik In: Kleist-Jahrbuch 2006. Stuttgart. September 2006. (S. 75-99).
- Berger, Christian-Paul: Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik.
- Bertholet, Alfred: Wörterbuch der Religionen. Stuttgart 1985.
- Blinn, Hansjürgen: Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Bd. I/II, Berlin 1982.
- Böhme, Gernot: Klassiker der Naturphilosophie. München 1989.
- Cassirer, Heinrich: Aristoteles’ Schrift „Von der Seele“. Tübingen 1932.
- Cicero: De officiis, Vom pflichtmäßigen Handeln. Stuttgart 1976.
- Dach, Dr. Charlotte von: Racine in der Deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bern-Leipzig 1941.
- Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Erster Band. Frankfurt am Main. 1968.
- Ebeling, Friedrich, Dr.: Flögels Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig.
- Eder, Franz X.: Historische Diskursanalysen. Wiesbaden 2006.
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Basel 1993.
- Fleming, Willi: Goethe und das Theater seiner Zeit. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968.
- Flögel, Karl Friedrich: Geschichte des Komisch-Grotesken. Bd I/II München 1914.
- Goethe, Johann Wolfgang, von: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflektionen. München 1981. Bd. XII/XIII.
- Gregor, Josef: Kulturgeschichte des Balletts. Scientia AG Zürich.
- Greiner, Bernhard: „Sturz als Halt“ In: Jahrbuch 2005 (S. 69-78). Stuttgart 2005.
- Hammes, Fritz: Das Zwischenspiel im deutschen Drama. Nendeln / Liechtenstein 1977.

- Heiss, Hans: Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert. Erlangen 1905.
- Hensel, Georg: Spielplan, Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 1975.
- Herder Lexikon: Griechische und römische Mythologie. Freiburg 2006.
- Hinderer, Walter: „Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft“ in Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005. (S. 21- S. 44)
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.
- Jens, Walter: Kindlers Neues Literatur Lexikon. München 1988. Band 8.
- Kahlcke, Thomas: Lebensgeschichte als Körpergeschichte. Studien zum Bildungsroman im 18. Jahrhundert. Würzburg 1997.
- Kant, Immanuel: Über Pädagogik. Verlag F. Kamp Bochum.
- Küpper, Peter: Nachtwachen. Von Bonaventura, Gerlingen 1995.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Halle 1878.
- Lemke, Anja: Gemüts-Bewegungen Affektzeichen in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“. In: Kleist-Jahrbuch 2008/2009. Stuttgart 2009. (S. 183 – 201). S. 185.
- Michael, Friedrich: Geschichte des deutschen Theaters. Frankfurt am Main. 1989.
- Miller, Norbert: Jean Paul Werke. Band 5.
- Müller-Seidel, Walter: Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater.
- Neumann, Gerhard: Romantisches Erzählen. Würzburg 1995.
- Netolitzky, Reinhold: Friedrich Schiller, Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Schriften zur Kunst und Philosophie. Bielefeld 1960.
- Nöth, Wilfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 1985.
- Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000.
- Piper, Annemarie: Einführung in die Ethik. Basel 1994.
- Reden, Eva: Goethe Zum Shakespeare- Tag 1771. Hamburg 1992.
- Riha, Karl: Georg Christoph Lichtenberg. Schriften zum Physiognomik-Streit. Steinbach/Gießen 1970.

- Rothmann, Kurt: Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Stuttgart 1985.
- Ruprecht, Lucia: Entstelltes Ideal. In: Kleist-Jahrbuch 2007. Stuttgart 2007. (S. 46-60).
- Schlegel und Tieck: Shakespeares sämtliche dramatische Werke in zwölf Bänden, übersetzt von Schlegel und Tieck, Tragödien I: Hamlet, Prinz von Dänemark. – Othello. Achter Band. Stuttgart 1889.
- Segeberg, Harro: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Frankfurt am Main. 1987.
- Trunz, Erich: Goethe Gedichte. München 1999.
- Ugrinski, Alexej: Heinrich von Kleist-Studien. Berlin 1980.
- Wilson, W. Daniel: Goethes Weimar und die Französische Revolution. Köln 2004.
- Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Köln 1972.
- Zumbrink, Volker: Metamorphosen des kranken Königssohnes. Münster. Univ., Diss. 1995.

Internetseiten

- <http://www.math.tu-berlin.de/geometrie/Lehre/SS06/Anal/LogMengFritzsche.pdf>
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Fach_\(Schauspielkunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Fach_(Schauspielkunst)).