

„(Ist fortzusetzen.)“
Goethes Poetik des Paratextes

Ulrike Landfester

Die zweite, 1829 erschienene Fassung von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* endet weder mit der Rahmenhandlung, in deren Schlußszene Wilhelm Meister seinen vom Pferd gestürzten Sohn Felix durch einen Aderlaß ins Leben zurückruft – ein Leben, das gleichwohl mit dieser Schlußszene textologisch unmittelbar danach sein Ende findet –, noch mit der danach angefügten zweiten Aphorismensammlung, die der narrativen Großform Roman noch einmal die pointillistische Kleinform angeblich aus Gesprächen zusammengestellter Kürzesttexte gegenüberstellt, noch auch mit dem Gedicht *Im ernstesten Beinhaus war's*, das, dieser Sammlung nachgestellt, im Bild der „in Reih' geklemmt[en]“¹ Gebeine eine letzte poetologische Chiffre für die 'in Reih' geklemmten' einzelnen Texte des Romans anbietet, um den Leser noch einmal auf die „gottgedachte Spur“² der sich in dieser Reihung manifestierenden konzeptionellen Einheit der *Wanderjahre* anzuweisen; der Roman endet vielmehr mit einer unmittelbar an dieses Gedicht angeschlossenen Formulierung, die die Poetik des Paratextes in Goethes Werk in ihrer vielleicht reinsten Form zusammenfaßt: „(Ist fortzusetzen.)“³

Die Konstruktion dieser Formulierung deutet auf das Prinzip von Rahmen- und Binnentextur hin, die den Bauplan des Romans als Ganzen prägt – ein Bauprinzip, das, statt das Verhältnis von Rahmen und Gerahmtem statisch zu verabsolutieren, es vielmehr einer gleitenden Beziehungsdynamik unterstellt, die in dem lakonischen '(Ist fortzusetzen.)' zum Substrat konzentriert ein letztes Mal wiederkehrt. Von den Klammern, die ihre Binnentextur

¹ Goethe [1829] 1991, 714.

² Goethe [1829] 1991, 714.

³ Goethe [1829] 1991, 714.

umschließen, und der rechtsbündigen, vom linksbündigen Satz des Gedichts klar unterschiedenen Position im Drucksatz formal von den vorangegangenen Texten abgesetzt, eröffnet die Schlußformel auch inhaltlich jene Ebene, die Gérard Genette als genuinen Spielraum paratextueller Sinnstiftungen beschrieben hat: An den Leser gerichtet, vermittelt sie zwischen diesem und dem 'eentlichen' Text, indem sie die Grenze des letzteren bezeichnet und zugleich an eben dieser Grenze ein Bedeutungspotential realisiert, das auf den 'eentlichen' Text zurückwirkt. Selbst Rahmen der von ihnen umschlossenen Binnentextur, stehen die Klammern metonymisch für den Rahmen, als der diese Grenze einerseits den 'eentlichen' Text insgesamt umgibt, andererseits aber zugleich in den paratextuellen Strukturen, anhand derer der Roman immer neue Rahmungen in das von ihm versammelte Korpus unterschiedlicher Erzählstränge und Textsorten einträgt, von Anfang an auch die Binnentextur des Gesamtbaus prägt.

Ganz im Sinne dieses in seinen Auswirkungen auf den Erzählverlauf immer wieder metaleptisch pointierten Verfahrens markiert die Binnentextur der Schlußformel aus den beiden durch den ihnen nachgestellten Punkt als unvollständiger Satz ausgewiesenen Worte „Ist fortzusetzen“ eine Leerstelle, die selbst eine metaleptische Pointe enthält. Während die Auslassung des grammatikalischen Satzsubjekts in Verbindung mit der passivischen Verbphrase metonymisch die Frage nach dem Subjekt aufwirft, das den hier vorgenommenen Sprechakt verantwortet, wirft die Auslassung der vom Satzsubjekt inhaltlich zu verbürgenden semantischen Komponente des Sprechakts die Frage danach auf, was genau denn fortzusetzen wäre, und öffnet so ihrerseits den Rahmen auf das Ganze des vorangegangenen Textes hin. Diese retrospektive Öffnung wird von der poetologischen Chiffre der 'in Reih' geklemmten Einzelteile gestützt, mit denen das Gedicht als unmittelbarer Kontext der Schlußformel zuvor seine selbstreflexive Dimension auf das Ganze des Romans hin entgrenzt hat: Einerseits die Markierung des Rahmens, als der die Außengrenze der *Wanderjahre* die darin versammelten Einzelteile als 'gottgedachte Spur' eines konzeptionellen Ganzen hervorbringt, destabilisiert der Paratext, als der die Schlußformel diese Spur lesbar macht, andererseits zugleich die Beziehung zwischen dem 'eentlichen' Text und seiner Grenze, indem er die Perspektive darauf eröffnet, daß sich bei einer Fortsetzung die jetzige Grenze des 'eentlichen' Texts in das Innere des Romans verschieben wird, und macht so die Ordnungsfigur der rahmenden Begrenzung als gerade in ihrer Überschreitung produktives Schlüsselement dieses Inneren kenntlich.

1987 beschloß Gérard Genette sein Werk *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* mit einem Satz, der Goethes '(Ist fortzusetzen.)' nicht nur von seiner Position am Ende des Werk-Textes her, sondern auch und vor allem in seiner methodologischen Selbstreferenzialität reproduziert:

„Schwellen sind zum Überschreiten da.“⁴ Wie die Schlußformel der *Wanderjahre* nicht so sehr auf eine tatsächlich geplante Fortsetzung des Romans hindeutet, sondern den Blick des Lesers auf das Strukturprinzip eines aus den verschiedensten Textsorten und Handlungssträngen montierten Textes zurückverweist, dessen Wesen die potentiell unendliche Fortsetzbarkeit zu sein scheint, so verweist Genettes Satz von den zu überschreitenden Schwellen nicht nur auf die Historizität einer Typologie des Paratextes, deren Wesen darin besteht, in sich beweglich zu sein;⁵ er beschwört vielmehr zugleich auch jenes durch den Paratext in seine Beziehung zum ‘eentlichen’ Text eingespeiste grenzüberschreitende Potential, das dem Paratext ebenfalls so wesentlich eigen ist, daß es unter bestimmten Bedingungen die Differenz zwischen Para- und ‘eentlichem’ Text ins Gleiten zu bringen vermag oder, um mit Goethe zu sprechen, fortzusetzen ist – auf theoretisch-methodologischer wie auf literarisch-performativer Ebene.

Vielleicht die wichtigste dieser Bedingungen ist ein Textbegriff, der den „Götzen des geschlossenen Textes“,⁶ wie er den traditionellen Werkbegriff geprägt hat – und umgekehrt von diesem geprägt worden ist –, zugunsten jener gleichsam an den Rändern des ein Werk konstituierenden Textes entstehenden produktiven Interferenzen entmächtigt, die, wie es Goethes Werk in paradigmatischer Weise ausstellt, selbst faktisch längst Bestandteil des literarischen Prozesses ist. Dies bedeutet freilich weniger eine Aufhebung als eine Erweiterung dieses Werk- beziehungsweise Textbegriffs: Genettes Definition des Paratextes als „jene[m] Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“,⁷ basiert auf einer kommunikationslogischen Unterscheidung zwischen dem ‘eentlichen’, als Werk vom Akt der Veröffentlichung unabhängigen Text und dem ‘Beiwerk’ des Paratextes als supplementärer Markierung dieses Aktes. Der Schwellencharakter solchen Beiwerks im Sinne dessen, was Genette eine „unbestimmte Zone“⁸ nennt, entsteht damit aus der Kopplung zweier Kommunikationsfunktionen, einmal der Bezeichnung der Grenze zwischen Innen (Text) und Außen (Öffentlichkeit), und zum anderen der Herstellung und Steuerung der Beziehung zwischen Text und Leser.

Dieser pragmatisch-formalistische Entwurf des Typus ‘Paratext’ privilegiert zwar in definitorischer Abstraktion dessen kommunikationslogische Komponente; empirisch aber tritt die Paratextstruktur spätestens seit Ein-

⁴ Genette 2001, 391.

⁵ „Der Diskurs über den Paratext darf [...] nie vergessen, daß er sich auf einen Diskurs bezieht, der sich auf einen Diskurs bezieht“ (Genette 2001, 391) – und sich solcherart immer auch paratextuell selbst erzeugt.

⁶ Genette 2001, 390.

⁷ Genette 2001, 10.

⁸ Genette 2001, 10.

setzen der Moderne im 18. Jahrhundert in einer Mischform auf, die kommunikationslogische mit poetologischen Funktionen verbindet oder, präziser ausgedrückt, aus den kommunikationslogischen immer wieder poetologische Funktionen entbindet. Dabei sind zwar stärker konventionalisierte Paratexttypen wie der zur Publikation eines Werkes nötige Titel üblicherweise schwächer poetologisch markiert, während schwächer konventionalisierte Typen wie Vorworte oder Herausgebertexte umgekehrt zu höherem poetologischem Gewicht tendieren; diese Beziehung allerdings ist derselben performativen Dynamik unterworfen wie diejenige zwischen Paratext und 'eigentlichem' Text, insofern sie in dem Maß, in dem sie selbst konventionalisiert wird, ihrerseits gleitende Verkehrrungen dieses Mischungsverhältnisses hervorbringen kann.

In Goethes Poetik des Paratextes erscheint die von Genette entworfene Typologie in einer Ausprägung, die diese Ambiguität des Paratextes gezielt als poetologische Funktion realisiert. Die Alterität des Beiwerks gegenüber dem 'eigentlichen' Text, die kommunikationslogisch ein Effekt der Veröffentlichung des letzteren ist, wird damit zur Basis einer Alterität zweiter Ordnung, die sich auf der Ebene einer beiden gemeinsamen Textualität als Effekt des Werkes selbst konkretisiert: Als durchweg integraler Bestandteil der jeweiligen Werkkonzeption erfüllen Goethes Paratexte anhand der dieses spezifische Textformat auszeichnenden produktiven Spannung zwischen Grenzmarkierung und Grenzüberschreitung die Funktion, die selbstreferentielle Dimension seiner Werke auf ein Spiel mit deren Textstatus auszudehnen, das an der Grenze zwischen Paratext und 'eigentlichem' Text eine poetologische Kippfigur implementiert. Diese Kippfigur stellt den hegemonialen Status des 'eigentlichen' Texts permanent in Frage und erzeugt damit ein poetisches Metasystem, innerhalb dessen Para- und 'eigentlicher' Text im Extremfall sogar gegeneinander austauschbar erscheinen können.

1 Frühe Experimente: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* und *Die Leiden des jungen Werthers*

Erste exemplarische Erscheinungsformen dieses poetischen Metasystems lassen sich bereits im Werk des jungen Goethe ausmachen, und dies wohl nicht zufällig besonders in den beiden Texten, die gemeinsam so etwas wie die Gründungsurkunde seines Autorenruhms bilden – und damit im historischen Kontext der Emergenz des Paradigmas 'Autorschaft' insgesamt zu dessen Fundamenten gehören –: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* und *Die Leiden des jungen Werthers*. Dabei handelt es sich im Fall des *Götz von Berlichingen* noch um eine außerhalb des publizierten Textes ausgetragene

Probe auf die poetologische Relevanz dessen, was Genette im Bemühen, die intrinsische Komplexität des Texttypus 'Titel' hervorzuheben, den „Titelapparat“⁹ nannte – eine Probe, deren Bedeutung für den im weiteren Sinne zeitgenössischen Leser überhaupt erst entschlüsselbar wurde, als die frühere Fassung des Stücks 1832 postum in der Ausgabe letzter Hand erschien –, während der *Werther*-Roman die poetischen Möglichkeiten paratextuell induzierten Gleitens bereits so gezielt wie konsequent an den Leser adressierte.

Die Entstehungsgeschichte des *Götz von Berlichingen* dokumentiert die Bedeutung, die das paratextuelle Format des Titelapparats bereits für den jungen Goethe besaß, in der Revision, der er den Titel der früheren Fassung in Vorbereitung auf die Publikation der späteren unterzog. Im Herbst 1771 angeblich innerhalb von sechs Wochen niedergeschrieben, trägt die in einer einzigen Reinschrift erhaltene frühere Fassung des Historiendramas noch den Titel *Geschichte Gottfriedens mit der eisernen Hand dramatisirt*. Goethe schließt hier an die Tradition des spätbarocken Titelapparats an, indem er ausdrücklich auf die antezedente Autorität einer von ihm „dramatisirt[en]“ Vorlage verweist, der ab 1557 entstandenen Autobiographie des historischen Berlichingen nämlich, die, von Georg Tobias Pistorius unter dem Pseudonym Franck von Steigerwald unter dem Titel *Lebens-Beschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, zugenannt mit der eisern Hand* herausgegeben, Goethes wichtigste Quelle für die *Geschichte Gottfriedens* war.

Zusammen mit der Tatsache aber, daß Goethe der zweiten, 1772 anonym publizierten Fassung der *Geschichte Gottfriedens* den Titel *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* gab, wirft der Vorlagenbezug die Frage auf, warum Goethe in der Benennung seines Protagonisten in der ersten Fassung von Pistorius' Vorlage abwich und diese Abweichung dann für die Druckfassung wieder zurücknahm, eine Frage, der umso größeres Gewicht zukommt, als Goethe die Namen seiner Figuren nie als beiläufiges Akzidens, sondern als zentrales Medium poetischer Sinnstiftung behandelte – auch dort, wo ihm bei der Bearbeitung historischer Stoffe wenig Spielraum blieb, wenn er etwa den Namen von Lamoral Graf von Egmont, Prinz von Gaure auf den bürgerlich intimisierenden Titel seines 1788 erschienenen Trauerspiels *Egmont* reduzierte oder für seinen Faust keinen der beiden überlieferten Vornamen des historischen Gelehrten, Johann oder Georg, aufnahm, sondern ihm stattdessen den germanischstämmigen Vornamen Heinrich, 'der mächtige Gutsbesitzer', gab, dessen Träger im fünften Akt von *Faust II* dann auch als mächtiger Besitzer eines dem Meer abgerungenen Gutes stirbt.

Wenn Goethe daher für die erste Fassung seines Stückes die kontrahierte Namensform 'Götz' in die ursprüngliche Form 'Gottfried' auflöste und damit dessen Bedeutung – sinngemäß 'der unter dem Schutz der Götter

⁹ Genette 2001, 58.

stehende' – durch deren bessere Lesbarkeit unterstrich, dann ergibt dies zusammen mit der barockisierenden Form des alten Titelapparats insgesamt den Befund, daß er sich in der *Geschichte Gottfriedens* noch wesentlich affirmativer zur Wertungsmittel des Quellenmaterials – einer Apologie des historischen Götz von Berlichingen für die gewalttätigen Auseinandersetzungen, in die er trotz seines Urfehde-Schwurs wiederholt verwickelt wurde – verhielt als in der späteren Fassung: Im Kontext der Absicherungsgeste, mit der der Titel der früheren Fassung seinen Rückbezug auf bereits Vorliegendes explizit macht, erscheint der Protagonist des solcherart eingeführten Dramas als eine unter dem Schutz der Götter stehende Identifikationsfigur, deren emotional hoch aufgeladener Untergang dadurch die zusätzliche Pointe eines Verstoßes gegen die – durch die dem Leser nahegelegte positive Identifikation mit Gottfried rezeptionsästhetisch eingesteuerte – höhere, implizit als gottgewollt ausgegebene Macht jenes im germanischen Faustrecht mit seinen individuell verbürgten Ritualen der Rechtssicherung verwurzelten Rechtssystems entbindet, dessen Untergang zugunsten des Römischen Rechts in seiner gesichtslosen Bürokratisierung so gleichsam als Sündenfall der Moderne inszeniert wird.¹⁰

In der Titelformulierung *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* gewinnt die Rückkehr zur Namensform der Quelle ihre strategische Bedeutung aus der spurlosen Löschung des Vorlagenbezugs zu dieser Quelle, mit dem Goethe seinen eigenen poetischen Formwillen im Titel der frühen Fassung verschleiert hatte. Ließe sich die Wiedereinsetzung von 'Götz' statt 'Gottfried' noch aus dem Wiedererkennungseffekt erklären, anhand dessen der Leser hier nur noch implizit, gleichsam in einer Schwundstufe der früheren Ausführlichkeit, auf die Historizität des von Pistorius unter dem Namen 'Götz' kolportierten Stoffes angewiesen wird, so läßt gleichzeitig der Kontext, in dem der Titelapparat als ganzer diesen Namen einführt, ihn mit einer zusätzlichen Sinndimension auf: Im Mittelpunkt steht hier nicht eine 'Geschichte', sondern ein Individuum, entwickelt nicht durch die Anverwandlung einer Quelle, sondern hervorgebracht als emphatisches Bekenntnis zum eigenen schöpferischen Genie, als dessen Emanation der Titel die durch ihn betonte Individualität seines Protagonisten an diejenige seines Autors zurückkoppelt.

Dieser Individualisierung entspricht im Stück selbst eine kritische Neuformation der Auseinandersetzung mit dem rechtshistorischen Paradigmenwechsel, dem Götz zum Opfer fällt. In der früheren Titelformulierung noch in erster Linie das Charakteristikum einer historischen Persönlichkeit, die

¹⁰ Vgl. zur Umfassung der *Geschichte Gottfriedens* zu *Götz von Berlichingen* Graham 1965, und zur Bedeutung des rechtshistorischen Paradigmenwechsels Hinderer 1992 sowie Goethe, *Götz und die Gerechtigkeit* 1999.

dann im Text selbst ihre Behinderung heroisch überwindet und so erst recht zur tragischen Figur wird, ist die eiserne Hand¹¹ in der publizierten Fassung von Anfang an Zeichen für eine Gebrochenheit, derentwegen er schon im Rahmen des germanischen Faustrechts faktisch unfähig ist, das von ihm vertretene Rechtsprinzip – durch den rechtsverbindlichen Handschlag – durchzusetzen; sie ist primär Prothese, wo sie früher primär Symbol charismatischer Kraft war, und motiviert das Versagen des alten Rechts aus einer irreversiblen Verwundung von dessen Garanten im Text, mit der Goethe seinem Stück eine deutliche Distanz zu dem einst gefeierten Selbsthelfertum seiner Figur einschreibt. Aus dieser Perspektive gesehen, konnotiert die Namensform 'Götz' eben diese Distanz in einer assoziativen Verbindung zum semantischen Feld der verherrlichenden 'Vergötzung' eines dem Untergang geweihten, allein aus seiner Manifestation in einer individuell tragischen Verlaufsform noch seine Strahlkraft beziehenden Anachronismus, dessen Scheitern vom Titelapparat im programmatischen Hinweis auf die eiserne Hand vorweggenommen wird.

Dabei richtet sich die Spitze dieses semantischen Übersprungs keineswegs gegen den historischen Götz, sondern sie enthält vielmehr die Diagnose eines wirkungsgeschichtlichen und als solchen selbstreferentiell reflektierten Effekts, der von seiner identifikatorischen Affirmation durch die frühere Fassung in der späteren nunmehr neu zum ästhetisch funktionalisierten Medium der Deutung von Geschichte definiert wird. Hatte Goethe schon in der *Geschichte Gottfriedens* die ästhetische Komponente seiner Bearbeitung mit eingeholt, indem er dem Stück mit einem Motto aus Albrecht von Hallers Staatsroman *Usong. Eine Morgenländische Geschichte* (1771) einen zweiten Paratext voranstellte, der dem im Titel genannten Begriff der 'Geschichte' nachträglich die moderne Ambivalenz von Historie und fiktionalem Narrativ unterlegte, so ist nun der Protagonist dieser 'Geschichte' in *Götz von Berlichingen* Götz nicht aus eigenem Willen, sondern aufgrund der von Goethe durch den Untertitel „Ein Schauspiel“, der hier das frühere Motto ersetzt, programmatisch in den Einzugsbereich der theatralischen Fiktion gerückten Rolle, die der Autor ihm zuschrieb. Der historische Götz von Berlichingen war erst lange nach den Bauernkriegen friedlich gestorben; Goethe selbst hatte ihn in der frühen Fassung zur Projektionsfigur gemacht, ihn, bei aller kritischen Distanznahme, in dieser Funktion auch in der späteren Fassung in der Position eines Statthalters zentraler Ideologeme des Sturm und Drang belassen – und möglicherweise die Namensform 'Götz' auch deswegen restituiert, weil sie dem Titelapparat des anonym erschienenen *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* die selbstreferentielle Komponente der

¹¹ Zum Motiv der eisernen Hand und seiner Bedeutung in den beiden Fassungen des *Götz von Berlichingen* vgl. Johansson 2003, van Kempen 2000, Lyon 1997 und Maillard 1996.

schöpferischen Vergötzung seines Protagonisten in Gestalt einer nur dem Autor selbst kenntliche Signatur einzuschreiben erlaubte: 'Götz' ist dem bei der Publikation ausgesparten Namen des Autors zweifellos enger verwandt als 'Gottfried'.

Der Titellapparat des zwei Jahre später erschienenen Romans *Die Leiden des jungen Werthers* setzt die in demjenigen des *Götz von Berlichingen* sinnfällig gewordene Strategie der Individualisierung fort, indem er den Protagonisten auf seinen Nachnamen reduziert und ihm, wie Götz mit der *eisernen Hand*, das besondere Charakteristikum einer fatalen Gebrochenheit zuschreibt, jener *Leiden* nämlich, die am Ende des Romans in Werthers Selbstmord ihren Höhepunkt erreichen werden. Dabei stehen diese *Leiden* ihrerseits bereits in enger Beziehung zu der von Goethe zu ihrer Darstellung gewählten Form des Briefromans, die 1771 von Sophie von La Roche mit der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* aus der englischen in die deutschsprachige Literatur eingeführt und damit überaus erfolgreich als Medium der Gefühlskultur der Empfindsamkeit etabliert worden war: Der intime, im Schutz privater Kommunikation leidenschaftlich ungezügelter Mitteilungsfluß des sich vom streng formalisierten Epistolarstil der Vormoderne programmatisch abkehrenden Briefs erlaubte im Zeichen beginnenden bürgerlichen Selbstbewußtseins die Darstellung eines unmittelbaren Gefühls, der mit einer die angebliche Dokumentation dieses Gefühls rahmenden und begleitenden Herausgeberfiktion strategisch eine zusätzliche Authentisierungsinstanz beigegeben wurde. Während aber Sophie von La Roche noch eine *Geschichte* mitzuteilen behauptet und damit, wie Goethe in der *Geschichte Gottfriedens*, ihren Text von einer ihm vorgängigen historischen Evidenz aus autorisiert hatte, beschwört Goethe hier bereits nur mehr die ästhetisch erzeugte Selbstevidenz des in seinem Roman beschriebenen Gefühls, das mit der individuellen Identität seines Protagonisten zugleich, wie im *Götz von Berlichingen*, diejenige des von einer vorgängigen historischen Autorisierung seines Erzählens nunmehr unabhängigen schöpferischen Autors unterstreicht.

An dieser Koppelung der emphatischen Individualisierung von Protagonist und Autor entfaltete Goethes Experiment mit der poetologischen Funktion paratextueller Strukturen im *Werther*-Roman seine eigentümliche Wirkung: Die 'unbestimmte Zone', die sein fiktiver Herausgeber im Zwischenraum zwischen der vom Titel markierten Gesamtkonzeption und dem darin von dem Herausgeber präsentierten Briefmaterial öffnete, geriet in der Rezeption des Romans zur Projektionsfläche einer radikalen Empirisierung des beschriebenen Gefühls – ungeachtet der Tatsache, daß die fiktiven Paratexte des Herausgebers immer wieder nachdrücklich zur Distanznahme von der pathologischen Komponente dieses Gefühls auffordern. Bereits die erste Herausgeberrede enthält exemplarisch eine solche Aufforderung:

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.¹²

Für die erste der beiden hier entworfenen Instanzen des impliziten Lesers erfüllt der Begriff der 'Geschichte' die doppelte Funktion, das Authentizitätssignal einer vorgängigen historischen Substanz des Erzählten zu setzen, gleichzeitig aber gerade über die Betonung dieser Vorgängigkeit auch die Differenz zwischen Werther und dem Leser zu markieren: Die Anweisung, sich 'von der Geschichte des armen Werthers' zu 'Bewunderung und Liebe' bis zu 'Thränen' affizieren zu lassen, setzt für diesen – im Plural angesprochenen und damit virtuell die Gesamtheit des Lesepublikums umfassenden – Leser voraus, daß er die 'Geschichte' von vornherein als Anderes der eigenen Erfahrung erkennt und damit zumindest theoretisch über die Möglichkeit verfügt, sich dem von ihr ausgehenden Affekt zu 'versagen'. Dem zweiten Leser dagegen, der 'eben den Drang fühlt' wie Werther und dadurch Gefahr läuft, umgekehrt den Alteritätsstatus von dessen Leiden im Verhältnis zu seinen eigenen zu ignorieren, wird der Roman nicht als 'Geschichte', sondern als 'Büchlein' vorgestellt, als ein Artefakt mithin, das als Kunstwerk den 'Drang' durch 'Trost' neutralisieren soll, wo Werther selbst letzteren gerade nicht gefunden hat. Für beide Leser wird ihr Verhältnis zu dem Romantext damit unter das Zeichen einer Differenz gestellt, die einer direkten Identifikation mit dem Protagonisten entgegensteht und dabei, die paratextuellen Herausgeberreden selbst in das Artefakt 'Büchlein' einbindend, diese ihrerseits mit einem Fiktionalitätsindex versieht.

Diese Strategie, die von den Briefen Werthers ausgehende Sogkraft unmittelbaren Gefühls und das darin enthaltene Identifikationsangebot anhand von Paratexten auszubalancieren, die mit der Nichtidentität von Autor und Protagonist immer auch den Artefaktcharakter des Romans ausstellen, scheiterte daran, daß Goethe die Geschichte dieses Gefühls selbst deutlich sichtbar im Horizont empirischer Historizität verankerte. Seine Liebe zu der bereits mit Johann Christian Kestner verlobten Charlotte Buff während seiner Referendarszeit in Wetzlar war kein Geheimnis gewesen, da Goethe, wie vorher schon mit Friederike Brion und unmittelbar danach mit Sophie von La Roches schöner Tochter Maximiliane seine Herzensangelegenheiten

¹² Goethe [1774] 1998, 269.

durchweg wenn nicht für, so doch jedenfalls vor Publikum betrieb – und den Wiedererkennungswert dieses historischen Gehalts gleichfalls gezielt an das Publikum seines Romans adressierte: Gerade dieser Aspekt mußte, wie Goethe bewußt und als solcher Teil seiner rezeptionsästhetischen Strategie war, den in der Erstpublikation ausgesparten Autornamen schon bald nach Erscheinen des Buchs lesbar machen, so daß der lebensgeschichtliche Gehalt des *Werther* als eine Art verdeckte Signatur des Anonymus fungierte.¹³

Gehörte so der Briefwechsel zwischen Goethe, Charlotte Buff und Kestner zu demjenigen Bereich der Paratexte zum *Werther*, die Genette mit dem Begriff 'Epitext'¹⁴ belegt, so fand aus diesen insbesondere ein Text direkt Eingang in den Roman, der zwar die Distanz zwischen dem Autor Goethe und seiner Kreatur auch historisch dokumentierte, damit aber zwangsläufig auch den empirischen Gehalt des *Werther* betonte. Es handelt sich dabei um einen von Kestner auf Goethes Bitte hin angefertigten Bericht über den Selbstmord des Gesandtschaftssekretärs Carl Wilhelm Jerusalem, der sich im Herbst 1772 wegen seines konfliktreichen Verhältnisses zu seinem Vorgesetzten und einer unglücklichen Liebe erschossen hatte. Goethe übernahm diesen Bericht größtenteils wörtlich in die letzte Herausgeberrede des Romans, wo er den Authentisierungsindex des Paratextes potenziert: Als Paratext simuliert die letzte Herausgeberrede noch einmal die Echtheit eines Gefühls, das den Protagonisten eben in den Tod getrieben hat; als Reproduktion eines auch außerhalb des Romans bekannten Dokuments aber signalisierte sie eine historische Wahrheit des Geschehenen, die dann wiederum auf die Briefe Werthers zurückstrahlte und ihnen noch einmal in besonderer Weise quasi ein Echtheitszertifikat ausstellte.

Hier war der Punkt, an dem jene 'unbestimmte Zone' der Paratextkonstruktion zur Projektionsfläche identifikatorisch bis zum Selbstmord radikalisierten Lektüren geriet. Goethe hatte das Gefüge aus dem paratextuellen Rahmen aus Titel und fehlendem Autornamen und dessen Fortsetzung in die Binnenstruktur des Romans über die Herausgeberreden so angelegt, wie er es auch im zweiten Teil der ersten Herausgebervorrede ausbuchstabiert hatte: Dem entstehungsgeschichtlichen Hintergrund hätte die doppelte Funktion zukommen sollen, über die Parallelen den Autornamen in die

¹³ Vgl. dazu u.a. einen Brief von Kestner an seinen Studienfreund August von Hennings vom 7. November 1774: „Im Vertrauen will ich Ihnen dieses und die Geschichte des *Werthers* näher erklären [...]. Im ersten Teile des *Werthers* ist Werther Goethe selbst. In Lotte und Albert hat er von uns, meiner Frau und mir, Züge entlehnt. Viele von den Szenen sind ganz wahr, aber doch zum Teil verändert; andere sind, in unserer Geschichte wenigstens, fremd. Um des zweiten Teils willen und um den Tod des Werthers vorzubereiten, hat er im ersten Teile verschiedenes hinzugedichtet, das uns gar nicht zukömmt. [...] Soviel vom ersten Teile. Der zweite geht uns gar nichts an. Da ist Werther der junge Jerusalem, Albert der pfälzische Legationssekretär [Herd] und Lotte des letzteren Frau, was nämlich die Geschichte anbetrifft, denn die Charaktere sind diesen drei Leuten größtenteils nur angedichtet“ (Kestner [1774] 1998).

¹⁴ Vgl. Genette 2001, 12.

Rezeption einzuspeisen, über den Kontrast aber zu dem faktisch überlebenden Autor den Kunstcharakter des Romans zusätzlich besonders deutlich hervorzuheben, – hatte Goethe den Schreibtisch doch gerade nicht zum Ort seines Selbstmordes gemacht, sondern zu dem der Geburt eines Autors.

Die von den Herausgeber texts beschworene Authentizität der beschriebenen Leiden aber, und hier hatte Goethe fundamental fehlkalkuliert, wurde nicht aus der Perspektive auf die Selbstreferentialität seiner Dichtung rezipiert, wie sie von der ästhetischen Performanz der paratextuellen Authentifizierung als zentrales Merkmal von Werthers 'Leiden' inszeniert wird, sondern aus derjenigen auf einen Erlebnisgehalt, der aufgrund der bloßen Tatsache seiner historischen Verbürgtheit ungeachtet der realen Differenz zwischen totem Protagonisten und lebendem Autor die Verführungskraft eines emotionalen Präzedenzfalls entwickelte. In paradoxer Verkehrung des ästhetischen Instruments, als das die Herausgeberrede das Material 'Leiden' in ein Kunstwerk überführt, wurde der paratextuelle Diskurs des *Werther* so zu Inzitant und Medium einer Aura von Unmittelbarkeit, die das selbstvergesene 'Leiden' am eben sich konsolidierenden Konzept der *Liebe als Passion*¹⁵ als paradigmatisches Identifikationsformat einer ganzen Generation gegen die Sterilität affektdisziplinierender Lehrdichtung der Aufklärung rebellierender Leser hervorbrachte.¹⁶

Goethes schockierte Reaktion auf das sogenannte 'Wertherfieber', mit dem dieses Identifikationsformat Leser vom Typus der in der ersten Herausgeberrede angesprochenen 'guten Seele' mit demselben Drang zum Selbstmord wie Werther mit gelegentlich tödlicher Wirkung infiziert hatte, schlug sich 1796 in einer weiteren Serie fiktiver Briefe nieder, die, 1808 als *Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung* veröffentlicht, angeblich einen Ausschnitt aus Werthers Geschichte vor der Begegnung mit Lotte dokumentieren. Die paratextuelle Vorrede des Herausgebers greift die Quellenfiktion des Romans auf, modifiziert sie aber dabei dahingehend, daß nunmehr schon den Quellen selbst ein – angeblich vom Herausgeber weder zu bestätigender noch auszuräumender – Fiktionalitätsverdacht eingetragen wird:

Als vor mehreren Jahren uns nachstehende Briefe abschriftlich mitgeteilt wurden, behauptete man sie unter Werthers Papieren gefunden zu haben, und wollte wissen, daß er vor seiner Bekanntschaft mit Lotten in der Schweiz gewesen. Die Originale haben wir niemals gesehen, und mögen übrigens dem Gefühl und Urteil des Lesers auf keine Weise vorgreifen: denn, wie dem auch sei, so wird man die wenigen Blätter nicht ohne Teilnahme durchlaufen können.¹⁷

¹⁵ Vgl. dazu Luhmann 1982.

¹⁶ Vgl. dazu Flaschka 1987 und Scherpe 1970.

¹⁷ Goethe [1808] 1988, 630.

Das bemerkenswerteste Element dieser Vorrede ist die harte Fügung der nicht gesehenen – und möglicherweise inexistenten – Originale mit der Erklärung, man wolle 'übrigens dem Gefühl und Urteil des Lesers auf keine Weise vorgreifen'. Diese Fügung nämlich desavouiert die paratextuelle Authentisierungsstrategie des *Werther*-Romans, indem sie impliziert, daß der Echtheitsindex, mit dem der Roman sein Quellenmaterial im Medium der Herausgeberreden versehen hatte, 'Gefühl' und 'Urteil' des Lesers in unzulässig vorgreifender Weise gesteuert habe, und beschreibt so exakt den Punkt, von dem aus die identifikatorische Lektüre des Romans dessen eigentlich angestrebte ästhetisch reflektierte Wahrnehmung als Literatur überrollt hatte.

Gleichzeitig erzeugt die im nun folgenden – vermutlich im Rückgriff auf eigene Aufzeichnungen Goethes von den beiden Reisen in die Schweiz 1775 und 1779 entstandenen – Briefmaterial präsentierte Darstellung Werthers erzählchronologisch einen massiven Irritationseffekt, ist es doch ostentativ unglaublich, daß die geradezu klassisch abgeklärte, disziplinierte und zur Objektivierung fähige Künstlerfigur der *Briefe aus der Schweiz* zu dem sehr viel unreiferen Protagonisten der *Leiden des jungen Werthers* hätte werden können. Der Sinn dieser nachgelieferten Vorgeschichte, die entwicklungslogisch keine sein kann, ist daher nicht in der erzähl-, sondern in der werkchronologischen Abfolge aufzusuchen, in der diese erste Abteilung der *Briefe aus der Schweiz* in Fortsetzung der paratextuellen Konstruktion des *Werther* – und im vollen Bewußtsein der Gründe für ihr wirkungsgeschichtliches Scheitern – sich zu dem Roman selbst paratextuell verhält: Mehr als zwei Jahrzehnte nach ihm entstanden, entwerfen die *Briefe aus der Schweiz* in der Künstlerfigur Werther ex post den impliziten Autor des *Werther* und setzen solcherart das einst mit so fatalen Folgen entgleiste Verwirrspiel zwischen Empirisierung und Ästhetisierung nunmehr dazu ein, unter der Maske seiner eigenen Kreaturen das Recht des Künstlers an seinem Werk einzufordern – so, wie das Aktmodell am Ende der *Briefe* eine „seidne durchnähte Decke [...] über sich her“ zieht, um darunter desto verführerischer ein „allerliebstes Gesicht“¹⁸ hervorsehen zu lassen.

2 Reife Brüche: *Dichtung und Wahrheit*

Als selbstreferentielle Darstellungsfigur gelesen, findet dieses 'allerliebste Gesicht' in all seinem ironischen Charme seine eigentliche 'seidne durchnähte Decke' – im Sinn jener aus der Ambiguität zwischen Verdecken und Enthüllen gewonnenen poetologischen Chiffre Goethes für die Textur seines Werks, die dieser als omnipräsente Gewebemetaphorik eingeschrieben ist – in dem

¹⁸ Goethe [1808] 1988, 644.

Autobiographieprojekt, in dem Goethe seine Poetik des Paratextes systematisch zu einem und vielleicht dem strukturell bedeutsamsten Instrument seines Selbstentwurfs als Autor entwickelte – und ihr damit den Stellenwert eines für sein Werk insgesamt konstitutiven Elements zuwies. Die Wirkungsgeschichte dieses Projekts ist von einem eigendynamischen Effekt seiner paratextuellen Struktur gekennzeichnet, in dem sich, ähnlich wie in der Rezeption des *Werther*, die Strahlkraft dieser Struktur in ungeplanter Weise erwies: Obwohl Goethe die drei 1811 bis 1814 erschienenen Bände zu seiner Lebensgeschichte in den Jahren vor seiner Übersiedlung nach Weimar, die 1816/1817 erschienene *Italienische Reise* und den 1822 gedruckten Band mit der *Campagne in Frankreich* und der *Belagerung von Mainz* mit dem postum erschienenen vierten Band über die vor-Weimarer Zeit unter dem gemeinsamen Haupttitel *Aus meinem Leben* als Teile einer gemeinsamen Gesamtkonzeption auswies, zerlegte die Rezeption das Projekt entlang der seinen Teilbereichen beigegebenen Untertitel kurzerhand in Einzelteile. Ließen sich die vier Bände zur vor-Weimarer Zeit, die Goethe unter dem gemeinsamen Untertitel *Dichtung und Wahrheit* zusammenschloß, als erzählerische Einheit lesen, so schienen die *Italienische Reise* und dann die autobiographischen Berichte über die Koalitionskriege eigenständige Narrative zu bilden, die kein gemeinsames Kontinuum ergaben und so insgesamt nicht den Totalitätsanspruch erfüllten, den der Haupttitel *Aus meinem Leben* angedeutet hatte.

Faktisch freilich kündigte dieser Haupttitel schon in sich gerade nicht an, einen solchen Totalitätsanspruch befriedigen zu wollen; die Dachkonstruktion, unter der Goethe mit diesem Titel die einzelnen autobiographischen Erzählungen aufeinander bezogen gesehen haben wollte, war vielmehr a priori selektiv angelegt, „‘Aus’ meinem Leben“ eben, und beschrieb damit durchaus präzise das, was Goethe dann auch publizierte, eine Auswahl, die entscheidend von seiner – ausschließlich performativ umgesetzten – Entschlossenheit bestimmt wurde, seine Existenz in Weimar und damit den konkreten historischen Resonanzboden seiner auktorialen Identität aus dem Komplex dieser Erzählungen herauszuhalten. Gleichwohl war es eben dieser Resonanzboden, von dem aus Goethe im Vorwort zum ersten Band von *Dichtung und Wahrheit* genau die Erwartungen weckte, die er dann mit der Gesamtkonstruktion von *Aus meinem Leben* unterlaufen sollte. Es ist an dieser Stelle müßig, darüber zu spekulieren, ob Goethe sich schon jetzt vollständig darüber im klaren war, inwieweit er die Weimarer Zeit aus seiner Autobiographie aussparen und damit jene Fragmentarizität, die die Wirkung des Projekts kennzeichnete, bewußt implementieren würde; die Relevanz dessen, was der Paratext ‘Vorwort’ in *Dichtung und Wahrheit* einspeist, bezieht sich ganz unabhängig davon zunächst einmal aus der Differenz zwischen dem Lebensabschnitt, den dieses Vorwort im Kontext der Publikation des ersten Bandes einleitet – den

Frankfurter Kindheits- und Jugendjahren – und der ex post auf diesen Abschnitt projizierten Bedeutung für die Genese des Autors, der in dem Vorwort als etablierter Funktionär der durch ihn lange nach diesen Jahren begründeten proto-industriellen Verwertung seines Werks hervortritt.

Das Vorwort selbst ist dabei erst der vierte Schritt in einer mehrfach gestaffelten paratextuellen Inszenierung dieser Differenz: Der erste Paratext – der Haupttitel *Aus meinem Leben* – vermittelt dem Leser die Selektivität des Umgangs mit dem Material 'Leben', aus dem der 'eigentliche' Text generiert wird; der Untertitel *Dichtung und Wahrheit* exponiert in nuce das Prinzip der erzählerischen Präsentation des ausgewählten Materials in einer Mischform, deren fiktive Elemente dem historischen Material die Wahrheit des Selbstentwurfs erst abringen; der dritte Paratext schließlich, das griechisch gegebene Motto – ein im Original verlorener, nur durch Zitation überlieferter Vers aus einer Komödie des griechischen Dichters Menander, der sich etwa mit 'der nicht geschundene Mensch wird nicht erzogen' übersetzen läßt – unterstellt sowohl das Auswahlprinzip als auch die erzählerische Performanz der Autobiographie einem klassizistischen Bildungsgedanken, der das im 'eigentlichen' Text entworfene Subjekt auf das pädagogisch-disziplinarische Ethos der Aufklärung festlegt.

Wenn Goethe im Anschluß hieran „[a]ls Vorwort zu der gegenwärtigen Arbeit, welche desselben vielleicht mehr als eine andere bedürfen möchte“, den „Brief eines Freundes“ mitteilt, „durch den ein solches, immer bedenkliches Unternehmen veranlaßt worden“, ¹⁹ dann wird hier der Legitimationshorizont dieses „Unternehmen[s]“ nicht allein von einer Authentisierungsstrategie konturiert, die als solche gerade im Bereich der Autobiographie kaum mehr als einen erkennbar topischen Charakter besitzen kann. Er wird auch konstituiert von den ökonomischen und sozialen Gegebenheiten eines Literaturbetriebs, der in Verlängerung der Bildungsnorm von einem nur als geschundenes zu idealer eigener Identität gelangenden Subjekt den in diesem Betrieb erfolgreichen Autor strukturell in Auskunftspflicht nimmt: „Wir haben, teurer Freund“, so setzt das – fiktive – Schreiben ein, „nunmehr die zwölf Teile Ihrer dichterischen Werke beisammen, und finden, indem wir sie durchlesen, manches Bekannte, manches Unbekannte; ja manches Vergessene wird durch diese Sammlung wieder angefrischt.“ ²⁰ Diese „zwölf Teile“, die 1806 bis 1808 bei Cotta erschienene Ausgabe von Goethes Werken, erzeugen einen Systemzwang, der in demselben Maß, in dem Goethe ihn hier in der Fiktion dieses Freundesbriefs zum Angelpunkt seines autobiographischen Erzählens definiert, auch als ein solcher Zwang und damit als Werkzeug jenes vom Motto aufgerufenen Schindens ausgestellt wird, das

¹⁹ Goethe [1811–1833] 1985, 9.

²⁰ Goethe [1811–1833] 1985, 9.

das erzählende Subjekt erst zu sich selbst bringt. Der Publikumsbezug nämlich, aufgrund dessen die zwölfteilige Werkausgabe Goethes dessen Popularität festigt, konstituiert zugleich das Fundament der Forderung, den ästhetischen Gehalt dieser Werkausgabe nun durch seine autobiographische Kontextualisierung validisiert zu sehen:

Man kann sich nicht enthalten, diese zwölf Bände [...] als ein Ganzes zu betrachten, und man möchte sich daraus gern ein Bild des Autors und seines Talents entwerfen. [...] Im Ganzen aber bleiben diese Produktionen immer unzusammenhängend; ja oft sollte man kaum glauben, daß sie von demselben Schriftsteller entsprungen seien.

Ihre Freunde haben indessen die Nachforschung nicht aufgegeben und suchen, als näher bekannt mit Ihrer Lebens- und Denkweise, manches Rätsel zu erraten [...]. Doch würde uns hie und da eine Nachhülfe nicht unangenehm sein, welche Sie unsern freundschaftlichen Gesinnungen nicht wohl versagen dürfen.

Das Erste also, warum wir Sie ersuchen, ist, daß Sie uns Ihre, bei der neuen Ausgabe, nach gewissen innern Beziehungen geordneten Dichtwerke in einer chronologischen Folge aufführen und sowohl die Lebens- und Gemütszustände, die den Stoff dazu hergegeben, als auch die Beispiele, welche auf Sie gewirkt, nicht weniger als die theoretischen Grundsätze, denen Sie gefolgt, in einem gewissen Zusammenhange vertrauen möchten.²¹

Daß „[d]ieses so freundlich geäußerte Verlangen“, wie das Vorwort nach dem eingeschalteten Brief fortfährt, in Goethe „unmittelbar die Lust es zu befolgen“²² erweckt haben sollte, enthüllt sich im Folgenden umso deutlicher als eine selbst fiktive Palliativklausel, je weiter Goethe nun auseinandersetzt, daß und warum die Herstellung eines ‘gewissen Zusammenhangs’ in der Geschichte seiner Autorschaft in der geforderten Form ihm unmöglich zu leisten sei. Da ist zum einen die unvollständige Materialbasis:

Denn zuvörderst fehlt alles woran ich mich zuerst geübt, es fehlt manches Angefangene und nicht Vollendete; ja sogar ist die äußere Gestalt manches Vollendeten völlig verschwunden, indem es in der Folge gänzlich umgearbeitet und in eine andere Form gegossen worden.²³

Da ist aber zum anderen auch der historische Kontextbezug, der sich dem Auftrag, ihn „der Reihe nach darzustellen“, nicht so sehr seiner schieren Fülle wegen als aufgrund der schlechterdings nicht linearisierbaren Komplexität

²¹ Goethe [1811–1833] 1985, 9 f.

²² Goethe [1811–1833] 1985, 10.

²³ Goethe [1811–1833] 1985, 10 f.

der Beziehung zwischen Ich und Kontext verweigert, denn „[h]iezu wird [...] ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne“, ²⁴ um genau bestimmen zu können, wann und wie die Wirkung historischer Außenreize in einen individuellen Bildungsprozeß und von diesem aus wiederum in die Rückwirkung des Individuums auf seine Zeit verwandelt wird.

Wenn Goethe nunmehr am Ende seines Vorworts erklärt, „aus dergleichen Betrachtungen und Versuchen, aus solchen Erinnerungen und Überlegungen“ sei „die gegenwärtige Schilderung“ entstanden, dann scheint die Rezeptionsästhetische Anweisung, die er dem Leser damit auf den Weg gibt – „aus diesem Gesichtspunkt ihres Entstehens wird sie am besten genossen, genutzt, und am billigsten beurteilt werden können“ –, ²⁵ auf den ersten Blick von dem Vorangegangenen nicht gedeckt worden zu sein: Die ‘Betrachtungen und Versuche’, die der Autobiographie den ‘Gesichtspunkt ihres Entstehens’ eintragen, entwerfen den Schreibprozeß nicht als Erfolgsgeschichte, sondern als Geschichte dessen, was ihm inhaltlich nicht zu leisten möglich ist. Gerade dadurch aber rücken sie diesen Schreibprozeß als eigentlichen Gegenstand der Autobiographie in den Blick, die ‘gegenwärtige Schilderung’, die stets die Gegenwart des Schilderns selbst mit transportiert. ²⁶

Fluchtpunkt und Bezugshorizont der paratextuellen Leserlenkung ist daher nicht die Rekonstruktion einer Geschichte, die historisch gegeben ist und als solche nunmehr narrativ abgebildet wird, sondern ein Konstruktionsverfahren, dessen Beschreibung nicht zufällig in der Mitte des Vorworts steht und so eine zentrale Position einnimmt, von der aus sie poetologisch deckt, was inhaltlich unbestimmt geblieben ist. Wie „die äußere Gestalt manches Vollendeten völlig verschwunden“ ist, „indem es in der Folge gänzlich umgearbeitet und in eine andere Form gegossen worden“ war, so läßt Goethe mit der ‘äußeren Gestalt’ des ‘Vollendeten’, als das er längst zu einer Ikone seiner Zeit geraten war, das Formparadigma dokumentarischer Vollendbarkeit ‘völlig’ aus seinem autobiographischen Verfahren verschwinden, um stattdessen das Paradigma der schöpferischen Verwandlung als Prinzip dieses Verfahrens einzusetzen: Was *Dichtung und Wahrheit* erzählt, ist sowohl die Geschichte eines Individuums, das im Verlauf seiner Entwicklung ‘gänzlich umgearbeitet und in eine andere Form gegossen’ wird, als auch – in unmittelbarer dialektischer Verknüpfung mit dieser Geschichte – diejenige des schöpferischen Schreibprozesses, der sein historisches Material umarbeitet und neu formt – und als solcher den Leser, so der letzte Satz des Vorworts, programmatisch auf den Verlauf dieses Prozesses im Text anweist:

²⁴ Goethe [1811–1833] 1985, 11.

²⁵ Goethe [1811–1833] 1985, 11.

²⁶ Vgl. dazu in letzter Zeit vor allem Blod 2003.

„Was aber sonst noch, besonders über die halb poetische, halb historische Behandlung etwa zu sagen sein möchte, dazu findet sich wohl im Laufe der Erzählung mehrmals Gelegenheit.“²⁷

Eine solche 'Gelegenheit' ist die paratextuelle Konstruktion, mit der Goethe in das zweite Buch des ersten Teils das, so der Untertitel, „Knabenmärchen“ *Der neue Paris* einfügt.²⁸ Als einziges Textsegment von *Dichtung und Wahrheit* ebenfalls mit einem ausformulierten Titel ausgestattet, wo sonst nur Teile und Bücher numerisch bezeichnet werden, und zudem einem eigenen Binnenraum zugewiesen, scheint der Gattungsbegriff 'Märchen' die trennscharfe Unterteilung von Dichtung und Wahrheit in märchenhafte Binnendichtung und historische Rahmenfaktographie anzubieten, an der entlang die zauberhaften Abenteuer des Knaben im verwunschenen Garten als prototypische Erscheinungsform poetischen Erzählens die darum herum gelagerten Frankfurter Kindheitserinnerungen gleichsam ex negativo authentisieren. Tatsächlich aber unterläuft bereits der Titel des Märchens seinerseits diese Trennung, indem er dessen Ich-Erzähler in eine Wiederholungsfigur einspannt: Die Stationen, die der *neue Paris* auf seinem Weg durch den verzauberten Garten des Märchens durchläuft, sind nicht ein kategorisch Anderes der Kindheitshistorie, sondern poetisch verdichtete Wiederholungen der Stationen, von denen der alte Goethe aus seiner Frankfurter Kindheit erzählt. Und so ist auch die Figur des neuen Paris nicht eine märchenhafte Abspaltung des autobiographisch rekonstruierten Ich, sondern sie bezeichnet die Instanz des Autobiographen selbst, der ein halbes Jahrhundert nach seiner historischen Kindheit nun erinnernd einen magischen Sinn dieser Stationen erkennt, der fünfzig Jahre zuvor für das Kind nicht sichtbar war.

So gesehen, erzeugt der Text des Märchens selbst einen paratextuellen Effekt, indem er den Schlüssel dazu bereitstellt, wie sich Dichtung und Wahrheit zueinander verhalten, nämlich als dialektisches Gefüge aus Erinnerungen und Erinnerungsperformanz – die Erinnerungen sind das historische Material, das im Zuge des Erinnerns und Niederschreibens, der Erinnerungsperformanz, eine ihm längst innewohnende, aber erst jetzt kenntliche poetisch-symbolische Qualität enthüllt – wobei der Name Paris zugleich deutlich macht, daß der alte wie der neue, das erinnerte Kind wie der erinnernde olympische Autor, beide gleichermaßen mythische Kreaturen sind, in denen die historische Realität, wie in der griechischen Götterlehre, nur noch als ferne Spur kenntlich ist. Diese Götterlehre selbst ist der Resonanzraum der gesamten Autobiographie: Der einzige Textpassus in den ersten drei Teilen von *Dichtung und Wahrheit*, in dem der Name Goethes fällt, ist das angebliche Briefchen, mit dem Herder in Straßburg ihn als „[d]er von

²⁷ Goethe [1811–1833] 1985, 11 f.

²⁸ Goethe [1811–1833] 1985, 57.

Göttern du stammst, von Goten oder vom Kote,| Goethe“²⁹ apostrophiert.

Der Mißmut, mit dem Goethe dieses Billet kommentiert – es sei „freilich nicht fein“ gewesen, daß Herder „sich mit meinem Namen diesen Spaß erlaubte“, da doch „der Eigenname eines Menschen [...] wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen“ sei, „an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen“³⁰ – hebt die Relevanz dieses ‘Späßes’ im Text von *Dichtung und Wahrheit* zusätzlich hervor, realisiert doch das etymologische Spiel mit der Ähnlichkeit von ‘Göttern’ und ‘Goethe’ eine ganz ähnliche Pointe wie die, die sich bereits in der Titelei von *Götz von Berlichingen* ausmachen läßt – diesmal in einem Kontext, der die griechische Mythologie gezielt für den auktorialen Selbstentwurf des Autobiographen mobilisiert. Was Goethe in *Dichtung und Wahrheit* einspielt, indem er sein kindliches Ich als *neuen Paris* an das mythische Vorbild des alten zurückkoppelt, ist nicht weniger als ein weltliterarischer Gründungsmythos: Immerhin hatte der alte Paris mit seinem Raub der schönen Helena den trojanischen Krieg und damit mittelbar die Entstehung der homerischen Epen ausgelöst, so, wie nun das kindliche Ich von dem alten Goethe in einer Rolle positioniert wird, in der es am Ursprung nicht nur der Autobiographie selbst, sondern seines gesamten Werks steht – und wenn Goethe mit dem Billet Herders seine identifikatorische Bezugnahme auf den schönen Sterblichen Paris diskret, aber unmißverständlich auf die dessen Geschichte organisierenden Götter hin überschreitet, so dürfte es auch hier kein Zufall sein, daß dieses Billet historisch einer Zeit zugeordnet ist, in der mit *Götz von Berlichingen* eben das erste der Werke entstand, die ihren Autor später im Olymp des zeitgenössischen Literaturbetriebs etablieren sollten.

Vor allem aber stellt das ‘Knabenmärchen’ eine kleine Szene bereit, die die Funktion des Paratextsystems innerhalb des Autobiographieprojekts erläutert. Als der neue Paris und seine Gefährtin mit zwei Spielzeugheeren eine Schlacht gegeneinander austragen, kommt es unter dem Bombardement der Kombattanten zu einem merkwürdigen Phänomen: Empört über die Regelverletzung, mit der die Freundin ihre Steinkugeln aus unerlaubter Nähe gegen seine Spielsoldaten schleudert, wirft nun seinerseits der neue Paris seine Kugeln „im Unmut viel heftiger“, so daß eine der gegnerischen Figuren zerbricht – und

ich stand versteinert, als die zerbrochenen Figürchen sich von selbst wieder zusammenfügten, Amazone und Pferd wieder ein Ganzes, auch zugleich völlig lebendig wurden, im Galopp von der goldnen Brücke unter die Linden setzten, und in Carriere hin und wieder rennend sich endlich gegen die Mauer, ich weiß nicht wie, verloren.³¹

²⁹ Goethe [1811–1833] 1985, 439.

³⁰ Goethe [1811–1833] 1985, 439.

³¹ Goethe [1811–1833] 1985, 67.

Wenn dieses Vergehen im Märchen zum Ende des Spiels, der Ausweisung des neuen Paris aus dem verzauberten Garten und damit zum Ende auch der Binnenerzählung führt, so verdichtet das Ereignis selbst die poetologische Denkfigur, die die Vollendung des Projekts *Dichtung und Wahrheit* im Sinne des aus den Bruchstücken eines als geschlossene Geschichte unlebendigen Artefakts erst 'völlig lebendig' werdenden Ganzen präfiguriert. Das Bombardement der Spielzeugfiguren mit den Steinkugeln, die, zu hart geworfen, ihren Gegenstand zerschlagen, löst im Bild ein, was das Vorwort als Unmöglichkeit einer linearisierend auf Vollständigkeit zielenden Darstellung des Gegenstands der Autobiographie postuliert hatte: Unter dem von dem fiktiven Freund eingeforderten faktographischen Zugriff auf die Geschichte des Autors und seines Werks zerfällt die historische Wahrheit in Fragmente, um sich im Medium der Dichtung 'von selbst' wieder zusammenzufügen.

Dieser implizite Rückbezug auf das Vorwort macht das Märchen selbst als einen Paratext lesbar, der in dem Maß, in dem er die Ästhetik des schöpferischen Bruchs in ein poetologisches Bild setzt, die Differenz zwischen Para- und 'eigentlichem' Text weniger auflöst als vielmehr in eine Bewegung setzt, die von hier aus das gesamte Autobiographieprojekt erfaßt: Wenn der eindeutig als solcher kenntliche Paratext des Vorworts und das metonymisch an dessen paratextuellen Status anschließende Märchen die Bruchlinien zwischen den einzelnen Textteilen als jene Orte ausmachen, an denen das Ganze der Autobiographie erst entsteht, dann ist deren 'eigentlicher' Text nicht die darin erzählte Lebensgeschichte, sondern das Gefüge der Paratexte, die die poetisch lebenspendenden Brüche in deren Kontinuum bezeichnen.

Das heißt keineswegs, daß die Differenz zwischen den Textstatus als solche erlischt, im Gegenteil; was Goethe hier betreibt, ist vielmehr eine Ausdifferenzierung der kommunikationslogischen anhand der poetologischen Funktion des Paratextes. Daß der Paratext kommunikationslogisch die Grenze zwischen Text und Nichttext markiert, ist die Voraussetzung dafür, daß sein Textstatus poetologisch auf den 'eentlichen' Text und umgekehrt der Status des 'eentlichen' Textes auf den Paratext übertragen werden kann, so daß das Autobiographieprojekt Goethes beide Textstatus zugleich realisiert: Als publiziertes Textkorpus ist es im Sinne der autobiographischen Tradition 'eigentlicher' und als solcher von seinen Paratexten stabilisierter Text. In der von ihm entworfenen Beziehung zu Goethes Werk insgesamt aber ist es, wie er im siebten Buch ausdrücklich vermerkt, selbst ein Paratext: „Alles was [...] von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist“, ³² ein Versuch, der auf Vollständigkeit nicht etwa im Sinne einer erschöpfenden Historiographie, sondern in demjenigen einer Lektüre-

³² Goethe [1811–1833] 1985, 306.

anweisung zielt, die den Leser in die magisch verlebendigende Lektüre dieser 'Bruchstücke' einübt, indem das 'Büchlein' sein lebensgeschichtliches Material in der Gestalt von Spielfiguren präsentiert, die zerschlagen erst lebendig werden.

3 Grenz-Werk: Goethes Poetik des Paratextes

Überblickt man nun diese ganzen Bruchstücke, die Goethes Werk sind, so kann man vielleicht nicht den Umkehrschluß ziehen, daß sie alle durchweg auf dieselbe Logik der gleitenden Textstatus verpflichtet werden können wie das Autobiographieprojekt. Wohl aber läßt sich angesichts der Omnipräsenz des Paratexttypus darin die Behauptung aufstellen, daß dieser Typus zu den Faktoren gehört, die das Werk als solches konstituieren. Auf die Sorgfalt, mit der Goethe Titelformulierungen wählte, habe ich bereits hingewiesen, und es bedarf kaum einer Erwähnung, daß seine sämtlichen Romane vom *Werther* bis zu den *Wanderjahren* von paratextuellen Konstruktionen geprägt sind, im letzteren Fall so weitgehend, daß über den Textstatus der einzelnen Passagen am Ende kaum mehr entschieden werden kann – oder daß auch dem *West-östlichen Divan* im hochkomplexen Paratextgefüge seiner Noten und Abhandlungen ein solches spielerisches Gleiten eingetragen wurde, insofern dieses Gefüge unter Zwischentiteln wie *Einrede*, *Nachtrag* oder *Eingeschaltetes* eine Ästhetik der sinnstiftenden Zwischenräumlichkeit entfaltet, die ihrerseits poetologisches Prinzip der Gedichtanordnung und -konfiguration ist.

Ähnliches gilt schließlich auch für Goethes naturwissenschaftliche Schriften. So findet sich im polemischen Teil der *Farbenlehre* unmittelbar nach der Einleitung ein kurzer Text mit der Überschrift „Zwischenrede“, der Goethes nachfolgend ausgeführte Einwände gegen Newton zusammenfaßt. „Ein Bild“, heißt es hier unter anderem,

entsteht nur durch Grenzen, diese Grenzen übersieht Newton ganz, ja er leugnet ihren Einfluß. Wir aber schreiben dem Bilde sowohl als seiner Umgebung, der hellen Mitte sowohl als der dunkeln Grenze, der Tätigkeit sowohl als der Schranke, in diesem Falle vollkommen gleiche Wirkung zu. [...] Wir gehen vom Einfachen aus, indem wir einen sich wechselseitig entsprechenden Gegensatz zugestehen, und durch Verbindung desselben die farbige Welt hervorbringen.³³

Appliziert man diese Setzung der synthetischen gegen Newtons analytische Vorgehensweise auf die Textperformanz der *Farbenlehre*, erweist sie sich darin als Bekenntnis zu einem Verfahren, das die einzelnen Sätze des Textes

³³ Goethe [1810] 1989, 283.

einerseits insgesamt komplett fortlaufend durchnummeriert, um sie so auf ihre Einheit festzulegen, andererseits aber dieser Ebene der 'Tätigkeit' in einer überwältigenden Vielzahl von unterteilenden Zwischenüberschriften eine Binnenstruktur einzieht, die sie an den 'Schränken' jeweils zum Bild gerinnen läßt. Als Text mit derselben Raffinesse durchkomponiert wie das im Moment ihres Erscheinens eben entstehende Autobiographieprojekt, manifestiert sich auch in der *Farbenlehre* so das ganze Potential des 'wechselseitig entsprechenden Gegensatzes' zwischen Para- und 'eigentlichem' Text, in dem die an Goethes wissenschaftlicher Arbeit gewonnenen Paradigmen von Polarität und Steigerung wie auch der Metamorphose in der Verknüpfung kommunikationslogischer und poetologischer Funktionen zur Erscheinung gelangen.

Was in der *Farbenlehre* damit exemplarisch hervortritt, ist mithin eine Ästhetik der 'dunkeln Grenze' – eine Ästhetik, der die Bruchlinie zugleich Grenze und Übergang ist, Signal der Vereinzelung und Garant eines übergreifenden Produktionszusammenhangs. Sie findet in der Ambiguität des Paratextes ein Medium, das sein poetologisches Potential wesentlich aus den spezifischen historischen Bedingungen von Goethes Werkprozeß bezieht. Wenn man Genettes Annahme einer kausalen Beziehung zwischen der Veröffentlichung eines Textes und der Existenz seines Beiwerks als Geschichtsfiktion liest, also eine Kausalbeziehung zwischen der Entwicklung des Phänomens Publikation und der Emergenz des Paratextes annimmt, dann ist Goethes textologischer Umgang mit diesem Phänomen von den Gegebenheiten moderner Textproduktion geprägt: von der 'Erfindung' der Ästhetik mit ihren Auswirkungen auf die emphatische Konzeptionalisierung von 'Autor' und 'Werk' durch die Genialitätsbewegung des ausgehenden 18. Jahrhunderts ebenso wie von einer im Zeichen der von der Aufklärung betriebenen Alphabetisierung und der Industrialisierung des Printmedienmarktes explodierenden Veröffentlichungspraxis.

In Goethes Poetik des Paratextes konkretisiert sich das der Selbstreferentialität seines Werkes insgesamt zugrundeliegende Bewußtsein, daß die Kultur seiner Zeit wesentlich Schriftkultur ist, eine Kultur zudem, die für die hegemoniale Rolle der Schrift im gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozeß den Preis eines zunehmend durch leicht verkäufliche Konsumgutproduktion dekomplexierten Literaturbegriffs entrichtet. Während die romantische Kunstlehre ein poetisches Paradigma daraus entwickelt, daß in dem nun entstehenden Universum proliferierender Schriftförmigkeit jeder Text nur mehr als intertextuell mit allen anderen in Beziehung stehendes Fragment zu denken ist, schlägt Goethe den umgekehrten Weg ein: Wo die Dekomplexierung von Literatur sich als Herstellung von Geschlossenheitsimulationen vollzieht, hinter deren leicht zugänglichen Identifikationsangeboten die Eigentümlichkeit des jeweiligen Textes selbst zurücktritt, reklamiert Goethe Eigentümlichkeit, indem er durch seine paratextuellen Spiele

solche Geschlossenheit kategorisch verweigert. Nota bene – das Gegenteil von Geschlossenheit ist dabei nicht etwa eine beliebige Offenheit; die Bruchlinien, die die Paratexte markieren, sind Signaturen des Autors; was an Sinn aus ihnen und an ihnen entsteht, sei es aus der Markierung des Bruchs an sich oder aus der Dehierarchisierung der beiden Textstatus, das kann nur verlebendigt werden als Spur des einen Artefakts, dem alle diese Bruchstücke entstammen – Goethes Werk.

Bibliographie

- Blod, Gabriele (2003): „*Lebensmärchen*“. *Goethes Dichtung und Wahrheit als poetischer und poetologischer Text*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Stiftung für Romantikforschung, 25).
- Flaschka, Horst (1987) *Goethes „Werther“*. *Werkkontextuelle Deskription und Analyse*. München: Fink.
- Genette, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang ([1811–1833] 1985): *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hrsg. von Peter Sprengel. München: Hanser (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 16).
- Goethe, Johann Wolfgang ([1808] 1988): *Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung*, in: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*. Hrsg. von Reiner Wild. München: Hanser (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 4.1), 630–644.
- Goethe, Johann Wolfgang ([1810] 1989): *Enthüllung der Theorie Newtons. Des ersten Bandes zweiter, polemischer Teil*, in: *Zur Farbenlehre*. Hrsg. von Peter Schmidt. München: Hanser (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 10), 275–472.
- Goethe, Johann Wolfgang ([1829] 1991): *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, in: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann und Johannes John. München: Hanser (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 17), 239–714.
- Goethe, Johann Wolfgang ([1774] 1998): *Die Leiden des jungen Werthers*, in: *Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Texte und Kontexte*. In zwei Bänden und einer CD-ROM hrsg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems. Bd. 2. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, 269–358.
- Goethe, Götz und die Gerechtigkeit* (1999). Hrsg. vom Magistrat der Stadt Wetzlar und von der Gesellschaft für Reichskammergerichtsforschung. Wetzlar: Selbstverlag.
- Graham, Ilse A. (1965): „Vom Urgötz zum Götz. Neufassung oder Neuschöpfung? Ein Versuch morphologischer Kritik“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 9, 245–282.
- Hinderer, Walter (1992): „Götz von Berlichingen“, in: *Goethes Dramen*. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 13–65.

- Johansson, Nina (2003): „Der Verfall einer Klasse: Zur Symbolik der ‘rechten Hand’ in Johann Wolfgang Goethes Drama *Götz von Berlichingen*“, in: *Theatron* (TheatronA), 15–24.
- Kempen, Anke van (2000): „Eiserne Hand und Klumpfuß. Die Forensische Rede in den Fällen Götz und Adam“, in: Jaeger, Stephan/Willer, Stefan (Hrsg.): *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Stiftung für Romantikforschung, 10), 151–169.
- Kestner, Johann Christian ([1774] 1998): Brief an August von Hennings vom 7.11.1774, in: *Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Bilder, Handschriften. Zeugnisse und Werke der Zeitgenossen. Bildungsmuster der Epoche. Kommentare. Chronik. Register*. In zwei Bänden und einer CD-ROM hrsg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems. CD-ROM. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, Eintrag 36.267 (Zeitgenössische Berichte und Urteile über Goethe. August–Dezember 1774 [Frankfurt]).
- Luhmann, Niklas (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lyon, John B. (1997): „*Sie haben mich nach und nach verstümmelt*“: *The wounded body and the literary self in works of Goethe, Hölderlin, and Büchner*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.
- Maillard, Christine (1996): „Le corps, figure du discours et symbole dans *Götz von Berlichingen* et dans l’*Urgötz*. Contribution à l’anthropologie du jeune Goethe“, in: Gilli, Marita (Hrsg.): *Le Sturm und Drang: une rupture?* Actes du colloque organisé par l’IUFM, la section d’Allemand et le laboratoire Littérature et Histoire des pays de langues européennes, le 17 novembre 1995 à Besançon. Paris: Diffusion Les Belles Lettres (= Annales littéraires de l’Université de Besançon, 597/Laboratoire Littérature et Histoire des pays de langues européennes, 42), 35–49.
- Scherpe, Klaus R. (1970): *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert. Anhang. Vier Wertherschriften aus dem Jahre 1775 in Faksimile*. Bad Homburg u.a.: Gehlen.