

ULRIKE LANDFESTER

UNVERBUNDENES

Die Ordnung des Blutes in ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹ (1829)

Statt einer Quellenangabe:

Gerhard Neumann

dankbar zugeeignet.

Der Vergleich zwischen den beiden von Goethe 1821 und 1829 publizierten Fassungen von ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹ erbringt hinsichtlich der inhaltlichen Erweiterungen des Romans vor allem einen eigentümlichen Befund: Von den drei Episoden um körperliche Verletzungen Felix', die in der Rahmenhandlung der späteren Fassung den Zusammenhalt des Romans organisieren, findet sich in der früheren Fassung nicht eine einzige. Ebenso fehlen darin der Brief, in dem Wilhelm Natalie die Entscheidung für den Beruf des Wundarztes aus der Geschichte des ertrunkenen Fischerknaben – als Geschichte eines nicht erfolgten Aderlasses – begründet, sowie die Erzählung von Wilhelms Anatomiestudien und damit zwei zentrale Bezugsbereiche für das Paradigma der Verletzung. Dieser Befund berechtigt zu der Annahme, daß das Motiv des aus einer Wunde fließenden Blutes eine entscheidende Rolle für die grundlegende Überarbeitung und Neukonstellierung der Teile spielte, aus denen die ›Wanderjahre‹ zusammengesetzt sind. Ein weiteres Indiz für diese Rolle ist die Plazierung der drei Verletzungsepisoden im ersten und letzten Teil der Rahmenhandlung: Zweimal fließt das Blut im ersten Buch und einmal im letzten Kapitel des letzten Buchs, kontrapunktisch ergänzt durch zwei Verletzungen in den dazwischen eingelegten Novellen – Flavios Aderlaß in ›Der Mann von fünfzig Jahren‹ und die Verwundung Rotmantels in ›Die neue Melusine‹ – und durch eine ganze Serie von Erzählpassagen,

in denen das Blut in auffälliger Weise gerade nicht fließt, ex negativo verstärkt.

In der Fassung von 1829 eröffnet das Motiv des fließenden Blutes eine Tiefendimension, die die im Aderlaß verdichtete paradoxe Figur der kurativen Wunde im Zentrum des Romanprojekts positioniert. Auf diese Tiefendimension hin gelesen, ist das aus einer Wunde fließende Blut Sinnbild einer im Textganzen zirkulierenden Reflexion auf Möglichkeiten und Grenzen der literarischen Großform ›Roman‹ und damit Sinnbild einer Ordnung, die die innere Einheit dieser Form aus deren Störung entbindet. Die Funktionsspielräume dieser Ordnung in den ›Wanderjahren‹ basieren zum einen auf einer Korrelation von poetischem Text und menschlichem Körper, die das Konzept der ›Heilung‹ mit seiner inhaltlichen Ambiguität von christlicher Heilslehre und medizinischer Kur auf die Auseinandersetzung mit der Textform und -substanz selbst ausweitet, und zum anderen auf der Entwicklung, die das Motiv des Blutes in Goethes Werk durchläuft, bis es in den ›Wanderjahren‹ zur Ordnung im Sinne eines Verfahrens poetologischer Bedeutungstiftung verdichtet wird. Vor diesem Hintergrund fungiert die Ordnung des Blutes in den ›Wanderjahren‹ als Modus einer rezeptionsästhetischen Strategie, die die Heilung des Romanganzen an den Leser selbst überträgt: Das kurative Potential der blutenden Wunde ist die Voraussetzung eines Lektüreprozesses, der dieses Potential an der Störung des Textflusses realisiert, indem er die einheitsstiftende Funktion der Störung als Schlüssel zur Gesamtkonzeption des Textes begreift.

I. ›Heilung‹: Zur poetologischen Korrelation von Text und Körper

Die Editionsphilologie kennt für den Vorgang, mit dem Fehler in einem Text durch Korrektur von Verschreibungen und Konjektur fehlender Worte und Wortteile behoben und dessen Oberfläche als geschlossenes Ganzes rekonstruiert wird, noch heute den Begriff der ›Heilung‹. Dessen metaphorische Implikationen unterstellen eine anthropomorphe Qualität der Textsubstanz, die, den Selbstheilungskräften des menschlichen Körpers entsprechend, gleichsam von sich

aus, von der verbindenden Pflege des Philologen wie von der eines Arztes unterstützt, ihre ursprüngliche Einheit zur Evidenz bringt. Diese Unterstellung geht ihrerseits auf einen Topos der vormodernen Bibelhermeneutik zurück, den Matthias Flacius Illyricus 1567 in seiner ›Clavis Scripturae Sacrae‹ zu einer »Topographie des Authentischen« ausformte.¹ In der ›Praecepta de ratione legendi sacras literas‹ betitelten Unterabteilung der ›Clavis‹ entwarf Flacius ausgehend vom Glauben an die Heilige Schrift als Wort des lebendigen Gottes ein hermeneutisches Verfahren, das die Lektüre des Bibeltextes von der Form des menschlichen Körpers aus organisiert; der scopus der Schrift entspricht dem Kopf, der Argumentationsgang dem Umriß des Körpers und dessen einzelne Teile jeweils Körperteilen. Der Vorgang der Lektüre gleicht damit demjenigen einer anatomischen Sektion, die die Teile voneinander separiert und in Begriffe überführt, um dann durch die Deutung der Begriffe wieder zum Ganzen des Textkörpers zurückzugelangen: »Die geordnete Syntax des Körpers muß um des Einblicks in ihren Aufbau wegen in einem ersten Schritt zerstört, dann aber in die Syntax der Sprache übersetzt und so auf einer zweiten Stufe wiederhergestellt werden (...).«² Dieses Verfahren denkt die Schöpfung des Textkörpers der Bibel durch Gott in Parallele zur Schöpfung des menschlichen Körpers in der Genesis und erhebt so die Form dieses Körpers zur Matrix göttlicher Kommunikation mit dem Menschen schlechthin.

In dem Maß, in dem dann die Verwissenschaftlichung der Textkritik im 18. Jahrhundert den Beweis zu führen beginnt, daß Textkorpora wie die Bibel oder die Epen Homers auf mehr als einen Urheber zurückgehen und demnach von einer a priori gegebenen anthropomorphen und als solcher charismatischen Einheit derartiger Korpora nicht länger ausgegangen werden kann, geht diese Matrix in den Grundbestand des Paradigmas originaler Autorschaft über, wie es sich seit den 1770er Jahren ausprägt. In Goethes Werk besitzt die Form des menschlichen Körpers schon früh als generali-

¹ Vgl. dazu Mathias Pozsgai, Topographien des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur, in: Körper-Konzepte, hrsg. von Julika Funk und Cornelia Brück. Tübingen 1999 (= Literatur und Anthropologie 5), S. 165–189, bes. S. 173–177.

² Ebd., S. 175.

sierte Referenzfigur idealer Geschlossenheit den Status einer solchen Werkmatrix. So antizipiert Goethe in einem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 21. August 1774 den Vorwurf potentieller Rezensenten, er habe in ›Clavigo‹ stellenweise einfach aus den Memoiren des Beaumarchais abgeschrieben, mit der Metapher einer Verletzung, die die organischen Voraussetzungen menschlicher Existenz unmittelbar auf die Voraussetzungen textueller Einheitsstiftung überträgt:

«...» ich fordre das kritische Messer auf die bloß überetzten Stellen abzutrennen vom Ganzen, ohn es zu zerfleischen, ohne tödliche Wunde (nicht zu sagen der Historie) sondern der Strucktur, Lebens organisation des Stücks zu versezen! Also – Was red ich über meine Kinder, wenn sie leben; so werden sie fortkrabeln unter diesem weiten Himmel.³

Die Übernahme der Körpermatrix aus der Bibelhermeneutik in den poetologischen Diskurs des Originalgenies wehrt die ›zerfleischende‹ Textkritik jedoch nicht etwa kategorisch ab, sondern speist sie über eine Anverwandlung ihrer Produktionsexekutive, des Herausgebers im Sinne einer Texte evaluierenden und kombinierenden Instanz, statt dessen aktiv in diesen Diskurs ein. Wie die Veröffentlichungsstrategien vieler seiner Zeitgenossen, so dokumentieren auch diejenigen Goethes seit ›Die Leiden des jungen Werther‹, daß Autorschaft und Herausgeberschaft von angeblich längst existenten Texten von Anfang an untrennbar miteinander verbunden sind.⁴ Ihre begriffliche Trennung dient der Differenzierung zweier Aspekte auktorialer Arbeit, die, voneinander geschieden, einander wechselseitig stabilisieren: ›Autorschaft‹ bezeichnet die geniale Schöpfung des Textes; ›Herausgeberschaft‹ die handwerkliche, ihres Tuns bewußte Komponente der Selektion, Montage und Publikation. Die auktoriale Herausgeberschaft unterscheidet sich dabei von der auf wissenschaftlichen Kriterien basierenden Rekonstruktion in einem zentralen Punkt: Während die Textkritik tatsächlich gegebene Kor-

³ In: Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775, hrsg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, Bd. 1, S. 676f.

⁴ Vgl. dazu Uwe Wirth, Autorschaft als Herausgeberschaft. Theorie und Geschichte der Herausgeberfiktion. Dargestellt an ausgewählten Roman von Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, Frankfurt am Main 2004 (ungedruckte Habilitationsschrift).

pora und damit eine ihr objektiv vorgängige Urform zum Gegenstand ihres Erkenntnisinteresses hat, ist die Vorgängigkeit der Urform, auf die sich die auktoriale Herausgeberschaft bezieht, eine poetologische Figur, die den vom Herausgeber ausgeführten (Re-)Konstruktionsprozeß von der Matrix des menschlichen Körpers aus als Prozeß einer Heilung inszeniert.

Im Licht dieser metaphorischen Korrelation gelesen, präsentiert Goethes Altersroman ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹ sowohl auf der Handlungs- als auch auf formaler Ebene von Anfang an das Erscheinungsbild eines über und über von offenen Wunden durchzogenen Textkörpers: Statt Wilhelm Meister in den Armen Natalies wiederzufinden, wie dies nach dem Ende der ›Lehrjahre‹ zu erwarten gewesen wäre, begegnet der Leser ihm auf einer Wanderschaft, die ihn immer weiter von der Geliebten wegführt. Keine der vielfältigen Liebesgeschichten, die im Roman entfaltet werden, kommt – gemessen an den Konventionen des Liebesromans, der um 1800 bereits fester Bestandteil des Buchmarktes ist – zu einem befriedigenden Ende, oder wenn doch, dann fehlt ein entscheidendes Verbindungsstück, ganz zu schweigen vom ständigen Wechsel der Textsorten im ganzen Spektrum zwischen der die narrative Großform ›Roman‹ aufrufenden Rahmenhandlung um Wilhelm einerseits und der jede Zusammenhangserwartung unterlaufenden Kleinform der Aphorismen aus Makariens Archiv andererseits.

Nicht einmal der Schluß des Romans fügt die einzelnen Teile zusammen; geradezu boshaft spielt Goethe mit den Konventionen der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur, wenn er das übliche Jawort im letzten Kapitel zwar fallen läßt (»Wenn ich leben soll, so sei es mit dir!«),⁵ dieses aber nicht von der längst nach Amerika abgereisten Natalie an ihren zukünftigen Mann, sondern vom Sohn an den ohne die Geliebte in Europa gebliebenen Vater gerichtet wird. Von der Geschichte Wilhelms und seines Sohnes bis zur

⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagen-*den (1829), in: ders., *Sämtliche Werke in Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*, München und Wien 1991, S. 239–714. Zitatangaben, die sich auf diese Ausgabe beziehen, werden ab sofort im fortlaufenden Text mit der Sigle W angeschlossen, hier: W, S. 687.

Oberfläche des Romantextes insgesamt sind die ›Wanderjahre‹ solcherart von aufklaffenden Einschnitten gezeichnet, bis die am Ende der letzten Aphorismensammlung unter das Gedicht »Im ernsten Beinhaus war's ...« gesetzte Bemerkung »(Ist fortzusetzen.)« (W, S. 714) jede teleologisch geschulte Erwartungshaltung an der unentscheidbaren Frage nach »Schluß oder Un-Schluß«⁶ des Romans noch einmal programmatisch ins Leere stoßen läßt.

Untersuchungen zur Bauform der ›Wanderjahre‹ haben mit unterschiedlichen Modellen zur Heilung ihrer intrinsischen Uneinheitlichkeit operiert und damit wiederholt bewiesen, daß in dieser Bauform ein ganzes Bündel Rezeptionsästhetischer Optionen dazu angelegt ist: Ob im Namen einer »Kunst des Mittelbaren«⁷, in dem des Zyklus⁸ oder aus erzähltheoretischer Perspektive⁹, vor allem aber aus derjenigen auf die Archivfiktion, anhand derer die Pose des auktorialen Herausgebers in den ›Wanderjahren‹ die des genialen Autors endgültig zu verdrängen scheint,¹⁰ lassen sich entlang der narrativen und textuellen Brüche des Romans in mehreren Schichten Evidenzen innerer Einheit aufspüren. Auch die Bedeutung des Konzeptes der Heilung für die Wilhelm Meister-Romane ist in den vergangenen Jahren, allerdings durchweg im Blick auf die Handlungsebene mit Wilhelms Ausbildung zum Wundarzt, viel diskutiert worden,

⁶ Marianne Schuller, Wunde und Körperbild. Zur Behandlung des WundenMotivs bei Goethe und Kafka, in: BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin, hrsg. von Marianne Schuller, Claudia Reiche, Gunnar Schmidt, Hamburg 1998, S. 19–46, hier: S. 34.

⁷ Manfred Karnick, Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Kunst des Mittelbaren. Studien zum Problem der Verständigung in Goethes Altersepoche. München 1968 (= Zur Erkenntnis der Dichtung 6).

⁸ Jane K. Brown, Goethe's cyclical narratives: ›Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹ and ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹, Chapel Hill 1975 (= University of North Carolina Studies in the Germanic languages and literatures 82).

⁹ Markus Zenker, Zu Goethes Erzählweise versteckter Bezüge in ›Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden‹, Würzburg 1990 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 56).

¹⁰ Vgl. dazu Volker Neuhaus, Die Archiv-Fiktion in ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹, in: Euphorion 62 (1968), S. 13–27; Gonthier-Louis Fink, Tagebuch, Redaktor und Autor. Erzählinstanz und Struktur in Goethes ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹, in: Recherches germaniques 16 (1986), S. 7–54; Ehrhard Bahr, The novel as archive: the genesis, reception, and criticism of Goethe's ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹, Columbia, SC 1998 (= Studies in German literature, linguistics, and culture).

namentlich seit Walter Müller-Seidels gewichtigem Aufsatz zum Verhältnis von Dichtung und Medizin in Goethes Werk.¹¹ Einen zentralen Anknüpfungspunkt bilden dabei Wilhelms Anatomiestudien mit ihrer eigentümlichen Ambivalenz von Erkenntnisinteresse und Widerstand gegen das zu dessen Befriedigung notwendige Verfahren der Leichensektion, die teils Anlaß zu ihrer historischen Kontextuierung im Zusammenhang mit der Geschichte der Anatomie im allgemeinen und dem Phänomen des Leichenraubs für medizinische Sektionen im besonderen geben,¹² teils im Romanzusammenhang von ihren Konsequenzen aus – der Zusammenarbeit Wilhelms mit dem plastischen Anatomen – gern als Zeichen von Goethes »Rückbesinnung auf eine ganzheitliche Betrachtung«¹³ des Menschen im Gegensatz zur partikularisierenden Körperwahrnehmung des beginnenden Industriezeitalters gedeutet werden.

¹¹ Walter Müller-Seidel, Dichtung und Medizin in Goethes Denken. Über Wilhelm Meisters Ausbildung zum Wundarzt, in: Idealismus mit Folgen. Die Epochen-schwelle um 1800 in Kunst- und Geisteswissenschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler, hrsg. von Hans-Jürgen Gawoll und Christoph Jamme, München 1994, S. 107–137; vgl. danach auch Lothar Bluhm, »Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis'...«. Wilhelm Meisters Lehrjahre zwischen Heilung und Zerstörung, in: »daß gepflegt werde der feste Buchstab«. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001, hrsg. von Lothar Bluhm und Achim Hölter, Trier 2001, S. 122–140.

¹² Vgl. dazu die ausgezeichnete Studie von Moritz Baßler, Goethe und die Body-snatcher. Ein Kommentar zum Anatomie-Kapitel in den Wanderjahren, in: Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag, hrsg. von Moritz Baßler, Christoph Brecht und Dirk Niefanger, Tübingen 1997, S. 181–197, sowie auch Rudolf Käser, Arzt, Tod und Text. Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur. München 1998, bes. S. 82–95, und Günter Saße, »Die Zeit des Schönen ist vorüber«. Wilhelm Meisters Weg zum Beruf des Wundarztes in Goethes Roman »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 26 (2001), H. 1, S. 72–97.

¹³ Ulrike Böhmel Fichera, Goethes »Wilhelm Meister«. Ein Arzt zwischen Erfahrungswissenschaft und Heilkunst, in: Annali dell'Istituto Universitario Orientale (Napoli). Sezione Germanica N. S. 9 (1999), H. 1/2, S. 35–53, hier: S. 51. Vgl. auch Irmgard Egger, »Verbinden mehr als Trennen«. Goethe und die plastische Anatomie, in: Germanisch-romanische Monatsschrift N. F. 51 (2001), H. 1, S. 45–53. In eine ähnliche Richtung, wenn auch mit breiterer historischer Perspektive, argumentiert dann auch Franziska Schöbler, Goethes »Lehr-« und »Wanderjahre«. Eine Kulturgeschichte der Moderne, Tübingen und Basel 2002, bes. S. 306–324.

Die Anthropomorphisierung der poetischen Matrix in Goethes Werk läßt sich auf diesem Diskussionsstand als Fluchtpunkt denken, an dem die Analyse der Archivfiktion auf der einen und die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Heilung auf der anderen Seite, je konsequent weitergedacht, miteinander zusammentreffen. Wenn die Archivfiktion zentrales Konstituens des Romans und damit der textuell inszenierte Bruch Konstituens seiner inneren Einheit ist, und wenn gleichzeitig das Konzept der Heilung auf der Handlungsebene auf die Fähigkeit des Wundarztes hin perspektiviert wird, die Integrität des menschlichen Körpers durch den Aderlaß wiederherzustellen, dann wird die Korrelation zwischen Text und Körper in den ›Wanderjahren‹ als Bezugsraum eines poetologischen Diskurses kenntlich, der die paradoxe Logik des Aderlasses als kurativer Verwundung des Körpers mit der paradoxen Logik des Textbruchs als Voraussetzung für die Vollendung des Romans identifiziert. Auf dieser Basis läßt sich nicht nur der Wundarzt auf Handlungsebene als Sachwalter eben des Handwerks¹⁴ lesen, das der auktoriale Herausgeber auf poetologischer Ebene ausübt und als solches bewußt hält, sondern das Motiv der blutenden Wunde zeigt sich darüber hinaus als Manifestation einer Ordnung des Blutes, die das Textganze des Romans weit über die situative Inszenierung des Motivs hinaus als Effekt des Unverbundenen im doppelten Sinn der klaffenden Schnitte zwischen Textteilen und des durch den Schnitt in Gang gesetzten Flusses von Bedeutungen zusammenhält.

II. Ein »ganz besondrer Saft«: Die Ordnung des Blutes

Die Geschichte der Ordnung des Blutes in Goethes Werk¹⁵ beginnt mit einem spektakulären Effekt. Am 6. Dezember 1765 berichtet

¹⁴ Zum historischen Profil des Wundarztes als Handwerker im Gegensatz zum Arzt vgl. Sabine Sander, *Handwerkschirurgen. Sozialgeschichte einer verdrängten Berufsgruppe*, Göttingen 1989 (= *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 83).

¹⁵ Die Geschichte der Ordnung des Blutes in Goethes Werk zu schreiben, überschreitet die Möglichkeiten eines einzelnen Aufsatzes bei weitem. Im folgenden seien daher thesenhaft nur einige Umrisse skizziert, die keinerlei Vollständigkeitsanspruch erheben, sondern einzig den Status eines vorläufigen Erkenntnisinstruments beanspruchen.

Goethe seiner Schwester Cornelia über die Arbeit an seinem eben entstehenden Trauerspiel ›Belsazar‹ und teilt ihr zur Veranschaulichung eine Passage aus der Rede des Pherat, des Vertrauten des Cyrus, mit, in der dessen Aufruf zur Ermordung Belsazars in einiger Drastik ausgestaltet ist:

Nein, heute muß es seyn, es sterb der König heute,
Es sey ein Tag voll Tod, der große Tage der Freude,
Heut ist des Sesachs Fest, ich Weih ihm meine Wuht,
Statt Wein der sonst ihm floß, fließ heut ihm rauchend Blut,
Den König, und den Hof mag erst der Wein erfüllen,
Dann wollen wir den Durst in seinem Blute stillen.¹⁶

Ähnliche Formulierungen finden sich im Frühwerk Goethes etwa in der ›Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand‹, in der die Brandrede Metzlers in der Szene ›Eine halbverfallne Capelle auf einem Kirchhoff‹ von Blut geradezu trieft.¹⁷ Die Schockwirkung des in derartigen Passagen so wortgewaltig beschworenen Blutes aber wird dadurch gedämpft, daß es nur in den seltensten Fällen gleichzeitig auch auf der Handlungsebene fließt, so daß selbst drastisch gefügte Blut-Bilder zumeist als Topoi einer als solche unmittelbar kenntlichen Rhetorik der Leidenschaft fungieren. Gleichzeitig übt das Fließen des Blutes in Goethes dramatischem Werk insgesamt eigentümlich wenig Einfluß auf den Verlauf der jeweiligen Handlung aus: Wohl kommt es immer wieder zu

¹⁶ Der junge Goethe in seiner Zeit, a.a.O. (Anm. 3), Bd. 1, S. 11.

¹⁷ ›Seht wie die Gebürge von der widerscheinenden Glut ihrer Schlösser in glühendes Blut getaucht daherum liegen. Sonne komm, Sonne komm! Wenn dein erster gebrochner Stral roht dämmert und sich mit dem fürchterlichen Schein der Flamme vereinigt. Dann wollen wir sie hinaus führen, mit Blutrothen Gesichtern wollen wir dastehn, und unsre Spise sollen, sollen aus hundert Wunden ihr Blut zapfen. Nicht ihr Blut! Unser Blut. Sie gebens nur wieder wie Blutigel. Ha. Keiner ziele nach dem Herzen. Sie sollen verbluten, wenn ich sie ein Jahr hundert bluten sähe meine Rache würde nicht gesättigt. O Mein Bruder! mein Bruder! Er lies dich in der Verzweiflung sterben! Armer Unglücklicher, die Flammen des Fegfeuers quälen dich rings um. Aber du sollst tropfen der Linderung haben, alle seine Blutstropfen. Ich will meine Hände drein tauchen. und wenn die Sonne heraufgeht, Soll sie zugleich sehen mich mit seinem Blute und die Felsen durch die Flamme seiner Besitztümer gefärbt.« Johann Wolfgang Goethe, Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisirt, in: Der junge Goethe in seiner Zeit, a.a.O., Bd. 1, S. 101–204, hier: S. 183f.

Verwundungen durch Dolche oder Schwerter, das aufgrund derartiger Wunden fließende Blut aber besitzt jeweils wenig Eigenwert im Vergleich zu dem vom Tod des Getroffenen bühnenwirksam markierten Ende einer tragischen Verstrickung. Wo es allerdings dann doch, wie bei dem Rachemord Beaumarchais' an dem für den Tod seiner Schwester verantwortlichen Clavigo, als Substanz direkt ins Bild gesetzt wird (»Blut! Blick auf, Marie, blick auf deinen Brautschmuck und dann schließ deine Augen auf ewig. Sieh, wie ich deine Ruhestätte geweiht habe mit dem Blute deines Mörders! Schön! Herrlich!«¹⁸), steht es gerade nicht für den Tod selbst, sondern für dessen Aufschub, mit dem der Textfluß erst in das endgültige Finale einmünden kann, und deutet damit im Kern bereits auf das Paradoxon der heilenden Wunde in den ›Wanderjahren‹ voraus.

Im Vergleich zu den Dramen weist Goethes poetische Prosa deutlich mehr Passagen auf, in denen das Fließen von Blut nicht nur breit ausgemalt wird, sondern darüber hinaus auch wesentlich mehr Handlungs- und vor allem poetologische Relevanz beansprucht. Ein Grund dafür könnte in der Textgestalt der dramatischen Form zu suchen sein und damit ebenfalls auf die Poetik der ›Wanderjahre‹ hinweisen, zerfällt der dramatische Text in seinem Erscheinungsbild doch a priori in die von einzelnen einzelnen Figuren zu sprechenden Textpassagen und bietet damit die Option auf Einlösung der Körpermatrix nur über die von der Interaktion der Figuren gestiftete inhaltliche Kohärenz, nicht aber über die Herstellung einer in sich geschlossenen Textoberfläche. Demgegenüber läßt die poetische Prosa erheblich weitere Schwankungen der Textperformanz zu, so daß die Matrix des menschlichen Körpers im ganzen Spektrum zwischen Geschlossenheit und Zerfall mit einer weitaus größeren Trennschärfe textueller Verkörperungsnuancen nachgebildet werden kann. Eine Ordnung, die das Zeichen der blutenden Wunde als Metazeichen einer gerade über die Störung definierten Zirkulation von Bedeutungen einsetzt, kann in der poetischen Prosa demnach sehr viel mehr Wirkung entfalten als im dramatischen Text, da die Störung des Textflusses ebenso wie die des narrativen Ablaufs nicht, wie im Drama, intrinsisch unausweichlich, sondern in der

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe, Clavigo, in: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, a.a.O., Bd. 1, S. 379–417, hier: S. 416.

Prosa stets an ihrem jeweiligen Ort intentional gesetzt und als solche kenntlich ist.

»Die Leiden des jungen Werther« etwa münden in eine Szene, die die den gesamten Romantext durchziehende Leidenschaftsrhetorik erstmals gezielt mit dem Motiv der blutenden Wunde zusammenführt. Dabei läßt bereits die Konzeption des »Werther« ahnen, daß die Zerrissenheit der Textoberfläche in einzelne Briefe und gelegentliche Herausgebereinschübe in einem poetologischen Zusammenhang mit der blutigen Selbstzerstörung der Titelfigur am Schreibtisch steht, wenngleich das Schwergewicht dieser Konzeption zweifellos noch auf der pathologischen Desintegration des liebenden Subjekts und ihr Kohärenzanspruch demgemäß auf der inneren Einheit von deren Verlaufsprotokoll aufruht. In »Wilhelm Meisters Lehrjahre« verzichtet Goethe demgegenüber weitestgehend – mit Ausnahme des Einschubs der »Bekenntnisse einer schönen Seele«, die nicht umsonst eine der blutigsten Szenen des ganzen Romans enthalten – auf die formale Disruption der Textoberfläche, wie auch die Bildungsgeschichte Wilhelms bis zum Schluß kohärent erzählt wird. Dabei haben die situativen Störungen, die die Verletzungsepisoden in den »Lehrjahren« darstellen, zwar zunächst durchaus konkrete Folgen auf der Handlungsebene, besonders in der Verwundung Wilhelms während des Raubüberfalls auf die wandernde Theatertruppe, infolge deren er Natalie erstmals begegnet. Danach aber drängen die Handlungsebene und die Zeichenhaftigkeit des fließenden Blutes sichtbar auseinander: Schon der Dolchschnitt, mit dem Aurelie Wilhelms Versprechen, auf Liebesworte fortan im Bewußtsein ihrer Arbitrarität verzichten zu wollen, gleichsam in dessen Handfläche einschreibt (»Man muß euch Männer scharf zeichnen, wenn ihr merken sollt, rief sie mit einer wilden Heiterkeit aus«¹⁹), ist ausdrücklich ein Zeichen und bleibt als solches für die Handlung folgenlos – und das Begräbnis der blutentleerten Hülle Mignons schließlich resümiert, daß der Roman anhand der kohärenten Narration und der geschlossenen Textoberfläche mit der bal-

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman, in: ders., Sämtliche Werke in Epochen seines Schaffens, a.a.O. (Anm. 5), Bd. 5, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, 1988, S. 280.

samierten, unverletzt scheinenden Leiche das Sinnbild seiner eigenen Blutleere erzeugt hat.

Es gehört zu den vielfältigen ironischen Pointen von Goethes Technik intertextueller Selbstkommentierung, daß das Mittel, mit dem er diese Blutleere in den ›Wanderjahren‹ revidieren wird, dann nicht etwa in einem Prosatext, sondern in der Paktszene des ›Faust I‹ zu der für die ›Wanderjahre‹ entscheidenden Identifikation von Blut und Schrift zugespitzt wird: »Blut ist ein ganz besonderer Saft«²⁰ – an sich zunächst eigentümlich bedeutungsleer anmutend, fallen diese Worte in dem Moment, in dem Faust die Feder in sein eigenes Blut taucht, um den Pakt mit Mephisto zu unterschreiben. Auf der Handlungsebene des ›Faust‹ die Gelenkstelle, die die Seele der Titelfigur der Verfügungsgewalt seines teuflischen alter ego verschreibt, spielt diese Identifikation auf der poetologischen Ebene des Gesamtprojekts mit eben der Doppelbedeutung von Textkorpus und menschlichem Körper, die, längst im Werk angelegt, den Akt der Verwundung nun als Signal vollendeter Textarbeit ausweist: Der zitierte Vers steht erst in der Fassung von 1808, mit der Goethe aus den vermutlich schon vor 1770 andauernden Arbeiten an seinem Projekt die endgültige Form dieses ersten Teils vorlegt, und markiert darin einen abgeschlossenen Heilungsprozeß, an dessen Ende das in unbedrohlich wenigen »Tröpflein«²¹ fließende Blut die Lebensfähigkeit des fertigen Textkorpus dokumentiert.

Im Text des ›Faust‹ selbst bleibt das fließende Blut dabei sonst ähnlich unauffällig wie in Goethes anderen dramatischen Werken.²² Der Zeitpunkt aber, zu dem es in der Paktszene die Vollendung des Ganzen aus dem Einzelnen besiegelt, bringt es in einen signifikanten Zusammenhang mit der Entstehung der ›Wanderjahre‹: In Cottas ›Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1809‹ gibt die Erzählung

²⁰ Johann Wolfgang Goethe, Faust I, in: ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Friedmar Apel (u. a.), I. Abt., Bd. 7/1: Faust. Texte, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker 114), S. 31–199, hier: S. 77, V. 1740.

²¹ Ebd., V. 1737.

²² In den Paralipomena zu ›Faust I‹ finden sich mehrere Erwähnungen fließenden Blutes, darunter eine überaus expressive Chorsequenz zur Walpurgisnacht (»Wo fließet heißes Menschen Blut«, »Ein BlutQuell rieselt nie allein« u. ä., ebd., S. 558, V. 167 u. 179), die Goethe dann nicht in die Endfassung aufnahm.

»Die pilgernde Thörinn« nur wenig später den Auftakt zu einer Serie von Vorabdrucken aus den »Wanderjahren«, mit der Goethe sein Publikum durch die strategische Präsentation einzelner Teile nicht nur auf das Erscheinen des Ganzen, sondern auch auf dessen disparate Bauform einstimmt²³ – und es ist kein Zufall, daß es sich bei der »Pilgernden Thörinn« ausgerechnet um denjenigen Text handelt, der später in der Fassung von 1829 die erste große Textwunde der »Wanderjahre« markieren und in dieser Funktion von den ersten beiden Verletzungsepisoden des Romans gerahmt werden wird.

In dem »Besondren«, das diesen »Saft« zur Schlüsselmetapher einer poetologischen Redeordnung qualifiziert, treffen imaginäre und medizinische Aspekte zusammen.²⁴ Der Teufelspakt des »Faust« etwa partizipiert noch maßgeblich an den kultischen Praktiken der Blutmagie, in der heidnische und christliche Strömungen ineinander übergehen: Die Idee des den Bund mit Gott besiegelnden Blutes von Opfertieren, wie Moses, das Volk Israel mit diesem Blut besprengend, sie als Wille des Herrn verkündet,²⁵ gehört zu dem naturmagischen Glaubensgut, das in die Schriften des Alten Testaments eingegangen ist, und bildet dort die Wurzel der Sagen, von denen aus die Pervertierung des Gotteszeichens zum Teufelspakt in den Kern der Faustlegende eindrang. Die christliche Blutmystik dagegen, insbesondere die Transsubstantiationslehre, bezieht sich auf die Rolle des Blutes in den Evangelien des Neuen Testaments, in denen die Lehre – das gesprochene Wort – und der Körper Christi eng miteinander verbunden sind: Die orale Teilhabe an Fleisch und Blut Christi im Abendmahl bedeutet die Teilhabe an Christi Lehre

²³ Vgl. dazu Wolfgang Bunzel, Poetik und Publikation. Goethes Veröffentlichungen in Musenalmanachen und literarischen Taschenbüchern. Mit einer Bibliographie der Erst- und autorisierten Folgedrucke literarischer Texte Goethes im Almanach (1773–1832), Weimar/Köln/Wien 1997 (= Kontext 2), S. 188–199 sowie die ausführliche Dokumentation dieser Publikationsstrategie insgesamt S. 277–285.

²⁴ Zu Überblicksdarstellungen der Geschichte des Blutes in diesem Spannungsfeld vgl. Tatsuo Nagai und Géza Dobrotka, Über Blutmystizismus. Volksaberglaube – Märchen – Religion – Volksmedizin und Wissenschaft, Pähl 1995; P. F. W. Stengers, W. G. van Aken (u.a.), Blut. Von der Magie zur Wissenschaft, Heidelberg/Berlin/Oxford 1996 (= Spektrum-Bibliothek).

²⁵ Vgl. 2. Mose 24,7–8.

durch deren Inkorporation und ist als solche die Voraussetzung dafür, die Lehre wiederum oral weiterzuvermitteln. Kraft dieser Identifikation von Blut und Wort, Körper und Lehre unterläuft die mittelalterliche Mystikerbewegung dann die im Medium Schrift ausgestellte Ungleichzeitigkeit des einst von Gott gesprochenen Wortes und der aktuellen Wahrnehmung dieses Wortes durch den Gläubigen, manifestiert sich doch in den blutenden Stigmen, die am Körper des gläubigen Lesers Christi Passion bezeugen, genau die Gegenwart Gottes, von der die Tatsache, daß das Wort Gottes in der Bibel nur mehr schriftlich verfügbar ist, den Menschen längst geschieden zu haben scheint.²⁶ Mit dieser Bewegung tritt die Verbindung von Wort und Blut daher aus dem Bezugsraum der oralen Lehrtradition in die Vorgeschichte des bibelhermeneutischen Schrift-Körper-Topos ein und gehört damit unmittelbar zu derjenigen der Körpermatrix in Goethes Werk.

Während die magisch-mystische Komponente des Blutes zumeist auf poetologischer Ebene in die Texte eingespielt wird, gehört der medizinische Aspekt in den direkten Kontext blutiger Verwundungen, seit Werther sterbend noch von einem Wundarzt geschröpft worden war. Schon hier, in der seltsam redundant anmutenden Konfiguration eines Patienten, der viel Blut verloren hat, und eines Arzts, der ihm zusätzlich Blut abnimmt, zeigt sich der rituelle Charakter des Aderlasses, kraft dessen er auch in Situationen, in denen er offenkundig sinnlos ist, doch Heilmittel der Wahl bleibt: Ob Werther oder der ebenfalls von Blutverlust geschwächte Wilhelm der ›Lehrjahre‹ nach dem Raubüberfall, wer in Goethes Texten zur Ader gelassen wird, verliert sein Blut nicht auf der Basis eines primär medizinischen²⁷, sondern auf derjenigen eines pädagogischen Arguments, ist das Ziel des Eingriffs doch durchweg die Disziplinierung des Blutes in Vertretung der temperamentalen Verfassung sei-

²⁶ Vgl. zum Körperkonzept insbesondere der weiblichen Mystiker Caroline Walker Bynum, *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*. Frankfurt am Main 1996 (= edition suhrkamp 1731) sowie insgesamt Karin Wieland, *Worte und Blut. Das männliche Selbst im Übergang zur Neuzeit*, Frankfurt am Main 1998 (= edition suhrkamp 1740).

²⁷ Zu Goethes Skepsis gegenüber dem medizinischen Nutzen des Aderlasses vgl. Henriette Herwig, ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹. Geschlechterdifferenz, sozialer Wandel, historische Anthropologie, Tübingen und Basel ²2002, S. 243–247.

nes jeweiligen Besitzers. Diese Metaphorisierung des Blutes wird nicht nur von der Humoralpathologie, sondern auch durch medizinische Experimente gestützt: Seit 1628 war bekannt, daß das Blut im menschlichen Körper in einem geschlossenen Kreislauf zirkuliert. Die naheliegende Überlegung, nach Verwundungen auftretende Druckverluste in diesem Kreislauf durch Zufuhr von Fremdblut auszugleichen, inspirierte Experimente mit der Infusion von Tierblut, die schon bald das Ergebnis zeitigten, daß das menschliche Blut mit diesem nicht kompatibel ist.²⁸ Menschenblut besaß also offensichtlich eine spezifisch humane Qualität, mit der sich der menschliche Körper trotz seiner kreatürlichen Verfaßtheit kategorisch vom Tier abzugrenzen schien.²⁹ Zeichen des physisch Inneren dieses Körpers, verwies das Blut demnach auch auf das metaphysisch Innere des Menschen, auf die kulturfähige Seele, in der die Bildungsideologie der Aufklärung ihren wichtigsten Gegenstand erkannte.

Im Zusammenspiel dieser beiden Komponenten komplementiert die Funktion des fließenden Blutes als metaphorischer Statthalter der schriftsprachlichen Textsubstanz die Funktion der generalisierten anthropomorphen Matrix für das Textganze. Wenn es dabei nicht die redensartige Disziplinierung des Blutes in der Leidenchaftsrhetorik ist, in der sich die poetologische Signifikanz der Ordnung des Blutes ausspricht, sondern das Blut, das aus Wunden fließend auf eine Störung des Gesamtsystems hindeutet, so ist dies Ausdruck eines poetologischen Erkenntnis- und Darstellungsinteresses, das nicht teleologisch auf die Produktion und generische Fixierung intakter Text- als Körperoberflächen gerichtet ist, sondern vielmehr auf den Prozeß von deren Herstellung. Da weder die Integrität des Textes noch auch die metaphorische Korrelation von Text und Körper Universalien sind, die jedem Text a priori eingeschrieben sind, muß beides stets neu hervorgebracht werden und konsti-

²⁸ Vgl. Strengers/van Aken, a.a.O. (Anm. 24), S. 3–6, sowie Marianne Schorr, *Zur Geschichte der Bluttransfusion im 19. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung ihrer biologischen Grundlagen*. Basel und Stuttgart 1956 (= *Basler Veröffentlichungen zur Geschichte der Medizin und der Biologie* 7).

²⁹ Unterschiede des Blutes innerhalb der Spezies Mensch erscheinen in diesem Zusammenhang noch nicht; die Blutgruppenserologie, die diese Unterschiede systematisch beschreibt, entsteht erst im 20. Jahrhundert.

tuiert erst dadurch den eigentlichen Gegenstand von Literatur. Austragsort dieser Poetik des Prozessualen ist die in der Ordnung des Blutes verdichtete Ambivalenz zwischen Störung und Kontinuitäts-garantie: Wo das Blut lebenserhaltend wirkt, wenn es unsichtbar unter der Oberfläche des Textkörpers pulsiert, kann die Körperlichkeit des Textes als metaphorisch gestiftete Einheitsanmutung gleichwohl, wie in der Paktszene des ›Faust I‹, nur glaubhaft gemacht werden, wenn das aus Verletzungen der Oberfläche hervorquellende Blut diese Körperlichkeit dokumentiert und damit in paradoxer Wendung seine buchstäblich verbindende Kraft an eben diese Oberfläche trägt.

III. »Wirst du doch immer auf neue hervorgebracht«: Der Körper des Romans

Alle drei Wunden, die Goethe in die Rahmenhandlung der ›Wanderjahre‹ von 1829 einträgt, sind zunächst über den Körper dessen, der sie erleidet, miteinander verbunden: Es ist Felix, der sich erst in den Daumen schneidet, dann vom Pferd fallend eine Kopfwunde erleidet und endlich, im letzten Kapitel, von seinem Vater mit einem Aderlaß ins Leben zurückgeholt wird. Damit eignet dem Motiv der blutenden Wunde ein betont ausgespielter Wiederholungscharakter, der seinerseits das Verfahren spiegelt, anhand dessen die drei Wunden teils noch mit dem Prätext der ›Lehrjahre‹, teils mit dem Kontext der ›Wanderjahre‹ verbunden sind. So weisen Felix' Verletzungen ihn insofern als Wiedergänger des jungen Wilhelm der ›Lehrjahre‹ aus, als sie offenkundig in Parallele zu den Kopf-, Hand- und Aderlaßwunden des letzteren angelegt sind, und ebenso offenkundig ordnet der Romantext Felix immer wieder jene Aspekte der erotischen Beeindruckbarkeit und der ungezügelten sinnlichen Bewegungsfreude zu, die in den ›Lehrjahren‹ einst auch seinen Vater permanent in Gefahr für Leib und Leben gebracht hatte. Diese Wiederholungsmuster allerdings stehen ihrerseits stets im Zeichen jenes Spannungsfeldes zwischen Zirkulation und Störung, das der Ordnung des Blutes in den ›Wanderjahren‹ ihre Bedeutung verleiht, wird die Wiederkehr des von den blutenden Wunden in Zirkulation gehaltenen Bekannten doch immer wieder

von den Irritationspotentialen merklicher Abweichungen von der Vorlage gestört.

In der ersten dieser Verletzungsepisoden erhält Felix, als »heranwachsende(r) Abenteurer« präpubertär »feurige Blicke« auf die deutlich ältere Hersilie werfend, von dieser bei Tisch einen Apfel und fängt

⟨...⟩ hastig zugreifend ⟨...⟩ sogleich zu schälen an; unverwandt aber nach der reizenden Nachbarin hinblickend schnitt er sich tief in den Daumen. Das Blut floß lebhaft; Hersilie sprang auf, bemühte sich um ihn, und als sie das Blut gestillt, schloß sie die Wunde mit englischem Pflaster aus ihrem Besteck. Inzwischen hatte der Knabe sie angefaßt und wollte sie nicht loslassen; die Störung ward allgemein, die Tafel aufgehoben, und man bereitete sich zu scheiden. (W, S. 283f.)

Die einst Wilhelm von Aurelie zugefügte Verletzung seiner Handfläche – »Der Schnitt ging durch den Ballen gerade unter dem Daumen, teilte die Lebenslinie, und lief gegen den kleinen Finger aus«³⁰ – kehrt hier in einer Umschrift wieder, die die Verantwortung für die erlittene Wunde von der Frau auf den Mann selbst verschiebt, und legt damit den Rückschluß nahe, daß auch Wilhelms Wunde einst im Kern von ihm selbst verursacht war. Tatsächlich vollzieht sich die entsprechende Episode aus den »Lehrjahren« als Effekt eines Konfliktes zwischen zwei unterschiedlichen Codes körpergestützter Kommunikation, dessen Ausgang unzweideutig Wilhelms mangelnder Wahrnehmung von Aurelies besonderer Mitteilungspathologie zugewiesen ist: Da Wilhelm, der Aurelie in dieser Szene gleich mehrfach die Hand hinhält, um sein Versprechen zukünftiger Abstinenz gegenüber Liebesschwüren zu bekräftigen, nur vom reinen Zeichenwert seiner Geste aus denkt, verkennt er, daß Aurelie jedes Zeichen unmittelbar auf den Körper zurückbezieht und daher den Schwur, nicht mehr zu schwören, folgerichtig durch die physische Durchstreichung desjenigen Körperteils beantworten muß, das den Schwur gestisch vermittelt.

In der Verknüpfung der Fürsorge, mit der Hersilie Felix' Blut durch ein Pflaster aus ihrem Besteck stillt, mit der Leidenschaftlichkeit, mit der Felix sie daraufhin nicht mehr loslassen will, faßt diese

³⁰ Wilhelm Meisters Lehrjahre, a.a.O. (Anm. 19), S. 280.

Episode darüber hinaus die Liebesgeschichte zwischen Wilhelm und Natalie in den ›Lehrjahren‹ zusammen. Das Besteck des Wundarztes, der den von Wegelagern Verwundeten einst auf Natalies Anweisung hin versorgte, war einst zum Zeichen der Liebe Wilhelms zu der schönen Unbekannten geworden, die er fortan überall gesucht und, als er sie endlich in der Turmgesellschaft fand, seinerseits nicht mehr hatte loslassen wollen. Wieder enthält der Rückverweis auf den Prätext einen Kommentar, der diesmal das in den ›Wanderjahren‹ zunächst offene Rätsel, warum Wilhelm und Natalie noch nicht verheiratet sind, auf dem Weg der diskreten Andeutung löst: Wie Felix durch sein Anklammern an Hersilie, so scheint Wilhelms Insistenz auf seiner Verbindung zu Natalie zum Gegenteil des Gewünschten geführt zu haben, dazu nämlich, daß die Turmgesellschaft in dem noch immer so heißblütig unsublimierten Begehren ihres neuesten Mitglieds eine ›allgemein‹ zu werden drohende ›Störung‹ diagnostiziert und deshalb eine Scheidung der Liebenden verfügt hatte.

Ein drittes Wiederholungsmuster überlagert die beiden Bezugnahmen auf die ›Lehrjahre‹ anhand einer Erzählfigur, die der Szene die für die ›Wanderjahre‹ charakteristische mythopoetische Dimension verleiht: Die Geste, mit der Hersilie dem »schönen Felix« (W, S. 283) einen Apfel darreicht, ist eine säkularisierte Paraphrase der Sündenfallkonfiguration der Genesis, mit Hersilie in der Rolle der Eva, die den Mann in Versuchung führt, vom Baum des Wissens zu kosten. Auch hier allerdings wird die Affinitätsbeziehung zur Vorlage gebrochen, ist es doch nicht der Biß in den Apfel, der zur erotischen Bewußtwerdung des Mannes führt, sondern das aufquellende Blut des letzteren in Verbindung mit dem Pflaster, durch das Hersilie die Blutung stillt. Diese Auslegung der biblischen Schöpfungsgeschichte macht explizit, was die Genesis nur diskret andeutet, den direkten Zusammenhang des Unschuldverlustes nämlich mit der nicht zuerst als abstraktes Wissen, sondern als konkret physische Erfahrung erwachenden sexuellen Begehrlichkeit, der das im Pflaster anzitierte Feigenblatt dann auch nicht primär als Zeichen der Scham, sondern als Disziplinarmaßnahme zur Stillung dieser Begehrlichkeit entgegengesetzt wird. Gleichzeitig enthält die Tatsache, daß erst die Applikation des Pflasters selbst Felix' triebhafte Bewegung auf Hersilie zu auslöst, eine kulturkritische Bestandsaufnahme der an das Feigenblatt der Genesis anknüpfenden gesell-

schaftlichen Sublimationsnormen des christlichen Abendlandes: Die Bemühungen der europäischen Aufklärung, das brisante Kraftpotential sexuellen Begehrens im Namen der Vernunft und des Gemeinwohls hinter die Hülle zu bannen, unter der der menschliche Körper gesellschaftsfähig wird, läßt diese Hülle selbst Inzitant und Medium dieses Begehrens werden, ein Zeichen für das Blut, das noch wirkungsvoller als das Blut selbst Impulse der Deregulierung ausstrahlt.

Eben dieses Phänomen steht dann im Mittelpunkt der Novelle »Die pilgernde Thörinn«, die als erste der vielfältigen Einlagen in die Rahmenhandlung eingebettet wird, eine Wilhelm von Hersilie anvertraute Übersetzung aus dem Französischen, die die Geschichte einer von der Hülle des weiblichen Körpers initiierten Liebesverstrickung erzählt. Der Vorgabe der Sexualisierung des Wundpflasters folgend, bleibt die spontane Reaktion des älteren Herrn von Revanne auf die »Vollkommenheiten« der in seinem Wald lagernden »schönste(n) Frauengestalt« bezüglich ihres Körpers unspezifisch, während ihre Kleidung ausführlich beschrieben wird: »(...) ihre seidenen Strümpfe (waren) so blank, als wären sie eben unter dem Glättstein hervorgegangen. Ihr aufgezogenes Kleid war nicht zerdrückt; (...) feines Weißzeug, feine Spitzen; sie war angezogen, als wenn sie zum Balle gehen sollte« (W, S. 285).

Diskret, aber unmißverständlich lanciert das »aufgezogene« – über einen Reifrock getragene – Ballkleid die erotische Dimension dieser vestimentären Inszenierung, ist doch der Ball unter den zeitgenössischen gesellschaftlichen Veranstaltungen als wichtige Gelegenheit der Partnerwahl in jedem Sinne ein Anlaß, zu dem die Frau ihre weiblichen Reize gezielt ausstellt. Unterstrichen wird der erotische Akzent auf der Figur der pilgernden Törlin dadurch, daß sie die Angewohnheit hat, von ihr selbst auf Stoff gestickte Blumen als Gastgeschenk zu offerieren. Kanonischer Bestandteil der Frauenmode des 18. Jahrhunderts, verdichtet dieses Ornament in seiner Vereinzelung den Reiz der aus jedem gesellschaftlichen Zusammenhang so offenkundig herausgelösten Törlin zum Zeichen dessen, was am Ziel männlichen Begehrens steht, nämlich die Defloration der Frau in ihrer Ambivalenz von Lust und Verletzung. Folgerichtig verlieben sich beide, Vater und Sohn von Revanne, gleich leidenschaftlich und gleich besitzergreifend in die Unbekannte, die ihrer-

seits, der in der Szene zwischen Hersilie und Felix entwickelten Vorgabe einer zwingend auf das Erwachen der geschlechtlichen Lust folgenden Scheidung folgend, daraufhin die häusliche Gemeinschaft auflöst und weiterwandert.

Nur wenige Seiten nachdem Wilhelm die Lektüre dieser Novelle beendet hat, erleidet Felix, neuerlich in Gesellschaft Hersilies, bei einem gemeinsamen Ausritt seine zweite Verletzung. »[...] sieh dort«, bemerkt Hersilie zu dem neben ihr reitenden Jungen, »was mögen das für Blumen sein? sie decken die ganze Sommerseite des Hügels, ich hab' sie noch nie gesehen« (W, S. 304). In reflexhafter Galanterie galoppiert Felix davon und ist »mit einem ganzen Büschel blühender Kronen« (ebd.) bereits wieder auf dem Rückweg, als er mit seinem Pferd stürzt. Wilhelm, der zu seinem Sohn eilen will, wird mit dem Hinweis darauf abgehalten, daß ärztliche Hilfe bereits zur Stelle sei, und

(s)chon sprengte Felix mit verbundenem Kopfe wieder heran, die blühende Beute festhaltend und hoch emporzeigend. Mit Selbstgefälligkeit reichte er den Strauß seiner Herrin zu; dagegen gab ihm Hersilie ein buntes leichtes Halstuch. »Die weiße Binde kleidet dich nicht,« sagte sie, »diese wird schon lustiger aussehen.« Und so kamen sie zwar beruhigt aber teilnehmender gestimmt nach Hause. (W, S. 305)

Der Prätext der »Lehrjahre« ist hier bereits in größere Ferne gerückt als noch in der vorhergegangenen Szene um Felix' Schnitt in den Daumen; nur verhalten zeigt sich die Parallele zu Wilhelms Verwundung durch die Wegelagerer – statt an Kopf und Schulter verletzt Felix sich nur am Kopf –, und auch Hersilies Halstuch ist nur mehr eine Schwundstufe des Männerrocks, mit dem Natalie Wilhelm bedeckt hatte. Die Wiederholungschoreographie dieser Szene wird statt dessen von Bezügen auf innerhalb der »Wanderjahre« gegebene Vorlagen dominiert: Wie bei Felix' erster Verwundung ist Hersilie indirekt für die erlittene Verletzung verantwortlich, und wie sie Felix vorher aus ihrem Besteck mit einem Pflaster versorgte, so gibt sie dem Verletzten auch diesmal eine Bedeckung für seine Wunde. Neuerlich aber sind es die Differenzen zu dem von vorher Bekannten, die der Wiederholung ihre eigentliche Bedeutung geben, treten doch an die Stelle der Intimität am Eßtisch, in der Apfel und Pflaster Anlaß unmittelbar körperlicher Berührungen waren,

betont vermittelte Signale, der verbalisierte Blick auf die Blumen, das Zeigen, die entfernte Beobachtung des Sturzes und seiner Folgen. Dabei markiert wieder das Blut die Linie, entlang derer die Differenz ihren Sinn gewinnt: Statt »lebhaft« (W, S. 283) in das Textbild zu quellen, wird es in der Entfernung unsichtbar, seine Stillung vermittelt durch den ärztlichen Funktionsträger, und endlich wird auch noch der Kopfverband, das eigentliche Pendant des Pflasters, selbst aus dem Bild genommen, dient Hersilies Geschenk doch dazu, die »weiße Binde« (W, S. 305) zu verhüllen – nachdem zuvor die Sexualität vom Körper auf seine Hülle verschoben wurde, wird jetzt mit dem Verband die Hülle selbst verhüllt und damit das deregulierende Potential des Sexuellen nun auch auf metaphorischer Ebene gestillt, so daß die Figuren diesmal nicht scheiden müssen, sondern »beruhigt« nach Hause kommen können.

Gleichwohl besitzt auch diese Heilungsszenerie eine entschieden beunruhigende Qualität, wie vorher an dem Motiv des Apfels auch diesmal an dem Bildmotiv angelagert, das die Verwundung einleitet, an den Blumen nämlich, die Hersilie, auf dem Landgut ihres Oheims aufgewachsen, dort noch nie gesehen haben will. Möchte man Hersilie nicht eine Koketterie unterstellen, die ihre Figur im Romantext nirgendwo hergibt, dann kann diese eigentümliche Unwissenheitserklärung allein textchronologisch begründet werden – damit also, daß die Blumen dieser Figur bisher noch nicht sichtbar waren, weil sie erst von der kurz zuvor einmontierten Novelle über die pilgernde Törin in die Topographie des Textes eingeführt wurden. So gelesen, sind die Blumen, die Hersilie hier zum erstenmal sieht, jene Blumenzeichen, die die Törin in den Häusern ihrer Gastgeber hinterlassen hat, die Bildsymbole, in denen die Novelle die Sexualisierung der Hülle an Stelle des Körpers ausgeführt und durch deren Vereinzelung buchstäblich vereindeutigt hatte. In ihrer räumlichen Entfernung von Felix und Hersilie repräsentieren sie die Entfernung, die die kulturelle Sublimationsnorm in die Beziehung zwischen Körper und Zeichen, Erotik und ihrer gesellschaftlichen Inszenierung eingetragen hat. Wie die gestickten Blumen der Törin und damit wie das Pflaster, das Felix' erste Wunde bedeckt, bleiben sie dabei zwar noch immer Zeichen des Begehrens und somit Auslöser unmittelbarer Trieberfüllungslust. Immerhin aber entkoppelt die Entfernung zwischen Zeichen und Körper diesmal jene gefähr-

liche Verbindung von Begehren und Heilung, die beim ersten Mal die Tafelrunde gesprengt hatte: Da die Blumen weit entfernt stehen, stürzt auch Felix weit fort, wird professionell und damit ganz und gar ohne erotische Implikationen versorgt und kann von seiner »Herrin« (W, S. 305), distanzierterem mittelalterlichem Minneritual entsprechend, ein buntes Halstuch als Lohn empfangen, ein über die Kopfwunde gelegtes Substitut der »blühenden Kronen«, das das Rot des Blutes nur als eine Farbe unter anderen enthält.

Die Klammer, die von den beiden Verletzungsepisoden Felix' um die offene Wunde der Novelle gelegt wird, dient also nicht nur dazu, die Wundränder selbst motivisch zusammenzuhalten, sondern sie verweist in ihrer Verknüpfung der beiden Episoden mit dem Novellentext vor allem darauf, daß die in der Novelle erzählte Begebenheit, weit davon entfernt, frei hervorzquellen, denselben Gesetzen gehorcht wie die Rahmenerzählung. Im Kontext von Felix' Verwundungen gehorcht die Novelleneinlage demnach auf poetologischer Ebene der paradoxen Logik der kurativen Wunde, die in Felix' Aderlaß am Ende des Romans ihre Schlüsselchiffre finden wird: Felix' Schnitt in seinen Daumen deutet auf den Schnitt voraus, mit dem der auktoriale Herausgeber der »Wanderjahre« kurz darauf die Rahmenhandlung zertrennt, so daß das Felix' Körper entströmende Blut seinerseits den zwischen den Wundrändern der Rahmenhandlung hervordrängenden Erzählstrom der Novelle antizipiert.

Die Novelle allerdings hebt das Konnotat der Dereguliertheit, das ihr von dieser Engführung mit Felix' Blut zuwächst, in einer hochartifizuellen Textur auf, mit der sich der Fremdkörper der Geschichte vom darin selbst fremden Körper der pilgernden Törlin über den Artefaktcharakter seiner Textsubstanz seinerseits mit derjenigen des Romans insgesamt identifiziert. Von Felix' doppelt verhüllter Kopfwunde ex post als performativ vorweggenommene Heilung der Wunde bestätigt, die die Novelleneinlage in der Rahmenhandlung aufklaffen läßt, verschiebt diese Identifikation der Textur der Novelle mit derjenigen des Romans den Horizont solcher Heilung, indem sie die Matrix des geschlossenen durch diejenige eines aus seinen Wunden entstehenden Textkörpers ersetzt: Hatte der Verlauf der Rahmenhandlung bisher suggeriert, daß die Einheit des Romans in den »Wanderjahren« von der Geschichte Wilhelms und Felix' gestiftet werde, so demonstriert die Verbin-

derung der Novelle mit ihrem Rahmen im Zeichen der heilenden Textur, daß der Roman die Rahmenhandlung dazu einsetzt, um anhand ihrer Unterbrechung tatsächlich die Geschichte seiner eigenen, sich ihrer selbst immer neu vergewissernden Substanz zu erzählen.

Pflaster, Binde und Kopftuch, Ballkleidung und gestickte Blume repräsentieren im Prozeß solchen Erzählens die heilende Textur als ein Bildfeld, in dem die Ordnung des Blutes und ihr Gegenstück, die Ordnung der Schrift, füreinander durchlässig werden. Wie die des Blutes, so bezieht auch die Ordnung der Schrift in den ›Wanderjahren‹ ihr Bedeutungspotential aus der in den ›Lehrjahren‹ vorgebildeten Erzählkonvention, und wie die des Blutes, so wird auch sie im Verlauf der ›Wanderjahre‹ gleichsam gegen sich selbst gewendet. In den ›Lehrjahren‹ war sie ein Medium gewesen, das auf der Handlungsebene Wilhelms Bildung mit dem Lehrbrief der Turmgesellschaft abgeschlossen und damit seine bruchlose gesellschaftliche Integration dokumentiert hatte, und das zugleich im Roman die Oberfläche des Textkörpers intakt, die Geschichte folgerichtig und damit die Textsorte ›Roman‹ stabil gehalten hatte. In den ›Wanderjahren‹ wird ihre Fähigkeit, Einheit zu stiften, nunmehr konsequent zersetzt, auf der Handlungsebene in den Briefen Wilhelms an Natalie, die sich von Phantasien der Vereinigung mit der Geliebten allmählich in Bekräftigungen der Trennung wandeln, und auf poetologischer Ebene in der bis in die Kleinteiligkeit der Aphorismensammlungen fortgetriebenen Zersplitterung des Romans als Text.

Die Geschichte dieser Bewegung wird in den ›Wanderjahren‹ anhand des Arztbestecks erzählt, das Wilhelm darin von Anfang an mit sich führt. Lange bevor Hersilie mit ihrem Besteck auf die ärztlichen Instrumente anspielt, die Wilhelm in den ›Lehrjahren‹ als Zeichen seiner Liebe zu Natalie aufbewahrt hatte, waren diese Instrumente schon in den ›Wanderjahren‹ aufgetaucht: In seinem Gespräch mit Jarno alias Montan, dem bergkundigen Freund, den Wilhelm auf seinem Weg durchs Gebirge trifft, hatte er

⟨...⟩ ich weiß nicht zu welchem Gebrauch, etwas aus dem Busen ⟨gezogen⟩, das halb wie eine Briefftasche, halb wie ein Besteck aussah ⟨...⟩. Unser Freund leugnete nicht, daß er es als eine Art von Fetisch bei sich trage, in dem Aberglauben, sein Schicksal hange gewissermaßen von dessen Besitz ab. (W, S. 273)

Wie später Hersilies Kommentar zu den so seltsam unbekannten Blumen, so lanciert auch hier die Unwissenheitserklärung des Autors gegenüber einem Gegenstand, den immerhin sein wichtigster Protagonist aus dem Busen zieht, ein Signal, das einen Übergang zwischen Handlungs- und textchronologischer Folge markiert: Im Gebirge ist das, woran Wilhelm sein Schicksal zu hängen glaubt, noch immer der Besitz Natalies, an dem er über seine Briefe festzuhalten sucht. ›Halb Briefftasche, halb Besteck‹, ist das Instrument der Heilung als solches noch nicht kenntlich. Stattdessen wird es von imaginären Potentialen besetzt, in denen sich erstmals auch Goethes Auseinandersetzung mit der narrativen Großform Roman konkretisiert: Im Rückblick auf die ›Lehrjahre‹, die am Instrument Roman noch die geschlossene Oberfläche fetischisiert und damit eine Fiktion erzeugt hatten, deren Kohärenz allein durch die stete Problematisierung von Lektürevorgängen auf der Handlungsebene in Frage gestellt wurde, diskreditiert die Ungeschiedenheit von Schreibzeug und medizinischem Heilmittel zu Beginn der ›Wanderjahre‹ die Herstellung einer geschlossenen Textoberfläche als Effekt eines noch nicht disziplinierten Begehrens, das sich in den ersten Briefen Wilhelms an Natalie als infantil-narzißtischer Versuch manifestiert, sein Heil in einer schreibend phantasierten Vereinigung zu suchen statt in der Trennungswunde, mit der die Gemeinschaft der Entsagenden ihn auf seine eigene Identität und damit auf die des Wundarztes verweist.

Bis der Roman den Gebrauch des Bestecks am Ende in Felix' Aderlaß festschreibt, wird Wilhelms – und damit des Lesers – Blick auf den verwundeten Körper durch immer neue Experimentalanordnungen geschult, durch Experimentalanordnungen allerdings, die das Blut ins Bild setzen, indem sie es diesem Blick entziehen. So begegnet Wilhelm mit Makarie ein sichtlich krankhaft verfallender Körper, dessen Namen zudem ein Anagramm des eben unter blutigen Kämpfen zerfallenden Kontinents Amerika ist; Wilhelm aber befriedigt sein Begehren nach Einheit, indem er diesen Körper träumend mit einem Stern am nächtlichen Himmel identifiziert. Das Problem der pathologischen körperlichen Verfassung wird damit auf eine metaphorische Ebene transponiert, auf der die Krankheit Makaries ganz in der Tradition des mittelalterlichen Mystizismus als Voraussetzung für die physische Vergegenwärtigung

kosmischer, der Wahrnehmung des Menschen eigentlich entzogener Zusammenhänge gedacht wird: »Wunder, ja Wunder!« nennt der Astronom und Hausarzt Makaries den Traum, in dem Wilhelm diese Verwandlung des kranken Körpers in die zentrale Orientierungsgröße des »ganzen Sternhimmel(s)« vollzogen hat (W, S. 354).

Was der ärztlich-astronomisierende Hausfreund Wilhelm wenige Seiten später über Makarie erzählt, wird dann zwar vom Erzähler im fiktiven Raumzeitgefüge der Romanhandlung so positioniert, daß die Informationen über Makaries Inkorporation des irdischen Sonnensystems Fakten kolportieren und als solche längst bekannt seien, so daß Wilhelm in seinem Traum intuitiv eine gegebene Wahrheit erkannt hätte. Tatsächlich aber, im Verlaufsgefüge des Textes, entsteht Makaries Geschichte erst nach diesem Traum und ist demnach nicht Voraussetzung, sondern Resultat der Projektionsleistung, mit der Wilhelm die Auseinandersetzung mit dem kranken Körper zugunsten eines phantasierten Bildes verweigert hat. So mutet es fast wie eine erzieherische Sanktion dieser Verweigerung an, daß Wilhelm in der Pädagogischen Provinz, in der er seinen Sohn zu dessen weiterer Erziehung abliefern, vom Ältesten der Provinz zwar durch Galerie mit Bildern aus der Geschichte des Alten Testaments weiter in eine zweite Galerie mit bildlichen Darstellungen des Lebens Christi geführt wird, ihm aber das Kernstück dieser Ausstellung vorenthalten bleibt: Das »Heiligtum der Schmerzen« mit der Darstellung des Kreuzigungstodes Christi, dem symbolischen Zentrum christlichen Glaubens, repräsentiert mit dem gemarterten, blutenden Körper des Gottessohnes »jene Verehrung des Widerwärtigen, Verhaßten, Fliehenden«, das die Ältesten der Pädagogischen Provinz ihren Zöglingen »nur ausstattungsweise in die Welt mitgeben« (W, S. 394), eine Bilderfahrt also, die nur demjenigen zugänglich gemacht wird, der sie als »Ausstattung« seiner Vergesellschaftung nutzen kann, nicht aber dem, der, wie Wilhelm zu diesem Zeitpunkt noch, dem selbstbezüglichen Reiz imaginärer Identifikationsspiele verhaftet ist.

Nach Wilhelms Aufbruch aus der Pädagogischen Provinz wird das Thema dieser Identifikationsspiele von der unmittelbar danach einsetzenden Novelle »Der Mann von fünfzig Jahren« aufgenommen, die das Motiv der blutenden Wunde dazu verwendet, den scheinhaften Charakter eines sich über Oberflächenkorrekturen ge-

schlossen inszenierenden Körpers – des alternden Majors, der mittels Kosmetika um jugendliches Aussehen ringt, um um seine Nichte werben zu können – gegen die Realitätsmacht des verwundeten, blutend sein Inneres preisgebenden Körpers zu stellen, als der dann der Sohn des Majors die Neigung der Nichte gewinnt. Der Autor führt die Novelle in direkter Anrede des »werten Publikums (...), welches seit geraumer Zeit Gefallen findet sich stückweise unterhalten zu lassen« (W, S. 398), als Resultat einer rein auktorialen Montageentscheidung ein, mit der die Strategie der seit 1809 von Goethe »stückweise« praktizierten Vorabpublikationen aus den »Wanderjahren« selbst Teil des Romans wird. Wilhelms eigener Kenntnis also wie das »Heiligtum der Schmerzen« zunächst betont vorenthalten, bezeichnet diese Novelle dennoch jenen Wendepunkt im Konflikt zwischen den imaginären Potentialen des Körpers und seinen physischen Funktionsbedingungen, nach dem dann auch Wilhelm allmählich zur Heilung seiner Identität gelangt.

Während nämlich der Effekt der heilsamen Kosmetika auf den Major dadurch konterkariert wird, daß ihm ein Vorderzahn ausfällt – ein Makel, den keine Gesichtspflege zu verdecken vermag –, verdankt sich die Heilung Flavios der erstmals im Roman explizit gelungenen Verbindung von Blut und Schrift. Hilarie, erschüttert von Flavios Klage über den Aderlaß, mit dem der Hausarzt sein Leidenschaftsfieber zu mildern versucht hatte – »da haben Sie mir Blut gelassen, das ist grausam, Sie haben es weggeschafft, das ist frech; es gehört ja nicht mein, es gehört alles, alles ihr« (W, S. 435), nämlich der unglücklich Geliebten –, läßt sich daraufhin auf einen Austausch von Gedichten ein, in deren Rahmen sie die leidenschaftlich trauernden Ergüsse Flavios umzuschreiben und immer weiter zu mäßigen vermag, bis seine Poesien am Ende des Romans nur noch die ein wenig aufdringliche Qualität geselligen Dilettantismus' besitzen – und sie glücklich mit ihm verheiratet ist. Welches Gewicht diese disziplinierende Verbindung von Blut und Schrift für den Roman besitzt, zeigt sich daran, daß die Verbindung von Hilarie und Flavio bereits auf der Ebene der Rahmenhandlung statthat; diesmal nämlich entläßt die Einlage ihren Erzählfluß unmittelbar in die Geschichte Wilhelms und schreibt dieser damit erstmals den Aderlaß als Mittel einer gelungenen Heilung ein – allerdings erst, nachdem Wilhelm in seinem großen Brief an Natalie über den er-

trunkenen Fischerknaben seine Geschichte selbst auf dieses Heilmittel hin entworfen hat.

Als letztes großes Exerzitium der Selbstbezüglichkeit entmischt dieser Brief endlich die Ungeschiedenheit von Schreibzeug und Besteck, mit der der Roman die imaginäre Fetischisierung der geschlossenen Oberfläche zu Beginn angeprangert hatte. Eine finale kathartische Ausschweifung erotisch motivierter Schreiblust, erzählt er eine Vorgeschichte zu Wilhelms medizinischer Ausbildung, die im fiktiven Raumzeitgefüge der Wilhelm-Meister-Romane noch vor die ›Lehrjahre‹ zurückgeht. Wohl ist auch das Bild des Fischerknaben, das Wilhelm darin zeichnet, von jenem sexualisierten Schönheitsideal affiziert, das Wilhelm in den ›Lehrjahren‹ in seine Liebesverstrickungen getrieben hatte – das Kind Wilhelm glaubt beim Anblick des nackten Gespielen »meine Augen von einer dreifachen Sonne geblendet, so schön war die menschliche Gestalt von der ich nie einen Begriff gehabt« (W, S. 501 f.) –, mit den Termini ›Gestalt‹ und ›Begriff‹ aber distanziert die Beschreibung sich schon hier betont von der sexuellen Komponente der Begegnung. Tatsächlich fokussiert Wilhelms Selbstanamnese dann auch nicht auf die Schönheit des Körpers an sich, die in den ›Lehrjahren‹ noch Mignons Leiche zu einem ästhetischen Höhepunkt hatte werden lassen, sondern auf das Fehlen der heilenden Wunde, des Aderlasses, der den Knaben hätte am Leben halten können.

Gleichzeitig bestätigt der Briefftext, anders als Wilhelms frühere Briefe an Natalie, in immer neuen, inhaltlich divergenten Ansätzen des Schreibens performativ das poetologische Prinzip des Textbruchs als erzählter Wunde im Romankörper – und schreibt damit endgültig die Trennung von der Geliebten fest, ist der Brief über den ertrunkenen Fischerknaben doch der letzte, den Wilhelm an Natalie adressiert. Fortan findet seine Selbstverständigung im Kreis der Mitglieder des Bandes statt. Nachdem er sich in diesem Kreis bereits mehrfach »meisterhaft in der von ihm ergriffenen Kunst« (W, S. 553) erwiesen hat, besiegelt er das Gelingen seiner Ausbildung, indem er dann auch den nachträglichen Bericht über seine Anatomiestudien nicht mehr an Natalie richtet, sondern in das Band integriert – allerdings mit so viel »Geist und Enthusiasmus«, daß diese letzten Residuen künstlerischen Temperaments sein Publikum zu »zerstreut und abwesend« (W, S. 561), ja kopfschüttelnd signalisier-

ter Kritik an der noch immer nicht endgültig perfektionierten Mäßigung provozieren: »Bravo!« ruft Friedrich am Ende der Erzählung aus, »zum erstenmal hat der Fluß der Rede dich wieder fortgerissen« (W, S. 563). Dies aber ist, wie Wilhelm, »zuletzt im Ernst böse« (ebd.), sehr wohl weiß, alles andere als ein Kompliment, enthält Friedrichs Formulierung hier doch eine Reminiszenz an die Geschichte des ertrunkenen Fischerknaben, auf deren Folie Wilhelms Erzählung hier ihn selbst von einer tödlichen Strömung bedroht zeigt, und deutet solcherart auf einen normativen Grundsatz hin, demzufolge dem disziplinierenden Zugriff des Arztes auf das fließende Blut im Kreis des Bandes ein ebensolcher Zugriff des Erzählers auf den ›Fluß der Rede‹ zu entsprechen hat.

Die Parallelisierung von Blut- und Redefluß im Zeichen des – hier nicht zufällig begrifflich naheliegenden – Konzepts der Bändigung steht auch im Zentrum der Novelle ›Die neue Melusine‹. Schon der Vorspann der Novelle, die Einführung ihres Erzählers Rotmantel, deutet an, welche Konsequenzen diese Parallelisierung für das Motiv der blutenden Wunde innerhalb der Novelle haben wird. Lenardo, der sich selbst als »Band« (W, S. 582) der Gesellschaft rühmt, erfüllt seine Funktion hier als Exekutive der sie vereinigen den Bändigungs pflicht. Wie, so Lenardo, »jeder der unter uns leben will sich von einer gewissen Seite bedingen muß«, habe Rotmantel, ein »derber Wundarzt« mit einem Hang zu »lästige(r) Geschwätzigkeit«, zu »eigner Bildung« die Bedingung akzeptiert, nur nach Aufforderung zu erzählen: »Sein Leben ist reich an wunderlichen Erfahrungen, die er sonst zu ungelegener Zeit schwätzend zersplitterte, nun aber durch Schweigen genötigt im stillen Sinne wiederholt und ordnet« (W, S. 582f.), um das Geordnete dann bei erteilter Lizenz als kunstvoll verdichtete Erzählung zu präsentieren.

Die Geschichte, die Rotmantel nun »ungesäumt« zu entfalten beginnt, ist, in Zusammenschau der Ordnung des Blutes mit der dieser Geschichte kurz zuvorgegangenen Aufzeichnungen Lenardos über das Weberhandwerk im Gebirge und deren poetologischen Implikationen für die Gewebemetaphorik des Romans betrachtet, tatsächlich »ungesäumt«, da die blutenden Verletzungen, die Rotmantel in einem Duell erleidet, weder im Textfluß noch auf dem Körper des Protagonisten irgendwelche Spuren hinterlassen: »(...) mit mehreren Wunden halbtot nach Hause getragen«, steigert das erzählende Ich

sich dort in eine erbitterte Auseinandersetzung mit seiner Geliebten hinein, weil diese ihm die Auskunft über die Gründe für ihr geheimnisvolles Kommen und Gehen verweigert, und reißt schließlich »den doppelten und dreifachen Verband von den Wunden, mit der entschiedenen Absicht mich zu verbluten. Aber wie erstaunte ich, als ich meine Wunden alle geheilt, meinen Körper schmuck und glänzend und sie in meinen Armen fand.« (W, S. 589)

Rotmantels Geschichte erfüllt die Bedingung gebändigten Erzählens um einen Preis, der sie in einen scharfen Gegensatz zur Bildungsgeschichte Wilhelms stellt. Die geschlossene Oberfläche der Novelle nämlich verdankt sich eben den imaginären Potentialen sexuellen Begehrens, die Wilhelm aus seinem Umgang mit dem menschlichen Körper mühsam hatte eskamotieren müssen, verweist doch die Wunderheilung des Verletzten den »schmuck und glänzend« an das Ziel seiner Wünsche gelangenden Körper unmißverständlich in den Raum der poetischen Fiktion. Im transportablen Wohnort der geheimnisvollen Geliebten konkretisiert sich dieser Raum denn auch anhand eines Vergleichs, in dem der hohe Schreibtisch wiederkehrt, von dem aus Mignon in den »Lehrjahren« das Abschiedslied der Poesie gesungen hatte:

Wer einen künstlichen Schreibtisch von Röntgen gesehen hat, wo mit einem Zug viele Federn und Ressorts in Bewegung kommen, Pult und Schreibzeug, Brief- und Geldfächer sich auf einmal oder kurz nacheinander entwickeln, der wird sich eine Vorstellung machen können, wie sich jener Palast entfaltete, in welchen mich meine süße Begleiterin nunmehr hineinzog (W, S. 601)

– was sich hier entfaltet, ist der Ort, an dem der Dichter in der doppelten Bedeutung der Herstellung von Fiktionen und deren an ein Publikum adressierter Inszenierung »Vorstellungen macht«, und damit jener zum Ursprung erfundener Gestalten hypertrophierte Anteil der »Brieftasche«, der einst Wilhelms Blick auf das Chirurgenbesteck verstellt hatte.

Rotmantels Flucht aus diesem Palast, auf der Handlungsebene der Novelle Teil seiner Lebensgeschichte, markiert im Kontext des Romans allerdings nicht etwa eine programmatische Abkehr von der Poesie, die, anders als die Ideologie des Bandes, leidenschaftliche Wunderheilungen zuläßt; sie deutet vielmehr umgekehrt auf die

Poetizität des Gesamtprojektes der ›Wanderjahre‹ hin, indem sie die Grenze von der Befangenheit im imaginären Selbstentwurf, die den Menschen zum Zwergerlein verkleinert, zur Ästhetik metapoetischen Erzählens überschreitet. Wie die der Novelle zugrundeliegenden Melusinenlegende eine mythisch überformte Genealogie der französischen Adelsfamilie von Lusignan erzählt, so entwirft ›Die neue Melusine‹ die Genealogie jener poetologischen Fiktion, kraft derer jede einzelne Wunde des Romans, von der zufälligen Verletzung über die Marter Christi und die Duellwunde bis zum kurativen Aderlaß, am Ende Bestandteil ein und derselben auf Konzeptionsebene selbst ›schmuck und glänzend‹ vervollkommenen Textur ist – einer Textur, deren Gewebe im Namen Rotmantels die Farbe des Blutes zugeschrieben wird, so daß das fließende Blut zwar omnipräsent, durchweg aber in der Uneigentlichkeit der poetologischen Mantelfiktion aufgehoben erscheint.

So kommt denn auch dem Motiv des Mantels im Schlußkapitel des Romans die Funktion zu, zwischen Novelleneinlagen und Rahmenhandlung vermittelnd diese Mantelfiktion selbst noch einmal in den Blick zu rücken: Die Männer, die Felix nach seinem Sturz mit dem Pferd bewußtlos aus dem Wasser ziehen, betten ihre »schöne Beute« auf ein »Kiesweidicht (<...>), das sich mitten im Fluß gebildet hatte« (W, S. 686), auf dem der Jüngling wenig später »auf den väterlichen Mantel hingestreckt« (W, S. 687) in gesunden Schlaf versinkt. Verdichtet hier das ›Kiesweidicht‹ noch einmal die Bedeutung der ›mitten im Fluß‹ der Rahmenerzählung gebildeten Novellen-, Brief- und sonstigen Einlagen topographisch zur Voraussetzung für die Rettung des gestürzten Körpers, so deutet der ›väterliche Mantel‹ ›Die neue Melusine‹ als zentrales poetologisches Bindeglied zwischen diesen Einlagen und der Rahmenhandlung. Textchronologisch allerdings erfolgt diese Privilegierung, wie auch im Romanverlauf die Anordnung der entsprechenden Einlagen, erst als Resultat des Aktes, den ›Der Mann von fünfzig Jahren‹ vorbereitet hatte, nach dem Aderlaß nämlich, den Wilhelm, bevor Felix auf seinem Mantel einschlief, erstmals unmittelbar im erzählten Bild praktiziert: Als der bewußtlose Sohn an Land geschafft ist, greift der Vater »sogleich nach der Lanzette, die Ader des Arms zu öffnen, das Blut sprang reichlich hervor und mit der schlängelnd anspielenden Welle vermischt folgte es gekreiselt dem Strome nach« (ebd.).

Einerseits kulminiert hier die Folge der von Felix erlittenen Verletzungen in einem Vorgang, der die deregulierenden Impulse des fließenden Blutes endgültig dem bändigenden Zugriff der Medizin unterstellt. Andererseits aber – und dies erklärt, warum die Novellen mit dem Bild des ›Kiesweidichts‹ zur Grundlage für die Rettung des Romans erhoben werden – reklamiert die poetische Fiktion abschließend die Oberhoheit auch über den medizinischen Aspekt der Ordnung des Blutes, indem sie ›Der Mann von funfzig Jahren‹ und ›Die neue Melusine‹ als Vorlagen für das Wiederholungsspiel um Felix' letzte Verletzung aufruft. ›Der Mann von funfzig Jahren‹ hatte nicht nur motivisch das Aderlaßmotiv eingeführt, sondern auch poetologisch die Bewegung vorweggenommen, mit der Felix' Blut nunmehr ›mit der schlängelnden Welle vermischt gekreiselt dem Strome‹ nachfolgen kann, war doch der Text der Novelle aus dem – durch die Wortwahl des Herausgeberkommentars zur ›stückweisen‹ erfolgenden Unterhaltung des Lesers zudem als solchem betonten – Einschnitt in die Rahmenhandlung mit einer Selbstverständlichkeit in diese selbst eingeflossen, mit der der Roman unmißverständlich das poetische Privileg des Umschlags einer Fiktionsebene in eine andere praktiziert hatte. Infolge dieser Privilegierung hatte ›Die neue Melusine‹ dann den Roman als Metaerzählung von einem Verfahren, das sich der Verpflichtung der Dichtkunst auf ästhetische Wunderheilungen widersetzt, poetologisch an eben diese Verpflichtung zurückgebunden, indem sie die Wunde im Roman selbst als Effekt einer poetisch verfügbaren Heilung ausstellte. So ist das medizinische Ritual des Aderlasses, mit dem der Schluß des Romans die finale Bändigung des Blutes zelebriert, ein poetisches Ritual sui generis: Es unterstellt die Heilung des Romans – im Sinne einer schöpferischen Bändigung disparatester Textformate und Handlungsverläufe – endgültig dem metapoetischen Zeichen der kurativen Wunde.

Entsprechend hierarchisiert treffen in diesem Ritual denn auch die beiden Körperkonzepte aufeinander, anhand derer der Roman die Matrix seiner Gesamtkonzeption problematisiert. Das erste dieser beiden Konzepte ist das medizinische Ideal der heilend reintegrierten Körperoberfläche, vor dessen Hintergrund die Wunde stets ein transitorisches, im besten Fall durch den Arzt selbst kontrolliertes Phänomen ist, an dem das ›nicht mehr‹ der verlorenen Integrität

seinen Sinn stets aus dem ›noch nicht‹ von deren Wiederherstellung bezieht. Dieses Ideal, das zeigen bereits Wilhelms Anatomiestudien, marginalisiert das Blut systematisch: Der Arm der immerhin eben erst verstorbenen jungen Frau, der Wilhelm zunächst zur Sektion vorgelegt wird, erscheint »auf einem saubern Brette, reinlich zuge-deckt« (W, S. 557), ohne jede Spur der etwa aus der Schnittwunde, die den Arm vom Rest des Körpers getrennt hat, austretenden Flüssigkeit, und die Lehre des plastischen Anatomen löscht das Blut schließlich ganz aus Wilhelms Ausbildung heraus. Damit fehlt der Lektüreeinweisung, die dieser Teil der Rahmenhandlung im Zeichen des zu heilenden Körpers bereitstellt, dessen eigentliches Medium. Zwar läßt sich die Zusammenstellung der verschiedenen Textteile des Romans als von seinem Herausgeber sorgfältig angeordnete Sammlung von anatomischen Modellagen der verschiedenen Organe und Funktionen deuten, aus denen das Romanganze zusammengesetzt ist; zwar spiegelt der Übergang von der Sektion einer Leiche zur Modellage künstlicher Präparate durchaus auch die Tatsache, daß der Autor der ›Wanderjahre‹ diese Textteile nicht etwa aus gegebenem Material schneidet, sondern in schöpferischer Produktion selbst hervorbringt. Gerade am Prozeß der Modellage aber macht der Text auch explizit, daß der medizinische Diskurs für den Roman nicht etwa selbst das Heilmittel ist, als das er den Aderlaß für den menschlichen Körper definiert, sondern vielmehr seinerseits dazu dient, »die ideelle Gestalt von der Epiderm zu entblößen und das schöne Lebendige in ein reales Muskelpräparat zu verwandeln« (W, S. 559).

Demgegenüber ist es, angedeutet bereits in den Wiederholungsspielen um Felix' erste Verletzung, ein mythopoetisches Körperkonzept, das dem ›realen Muskelpräparat‹ des Romans die schöne Lebendigkeit einer ›ideellen Gestalt‹ unterlegt. Wilhelm selbst weist auf dieses Konzept hin, indem er am Körper seines in gesunden Schlaf gefallenen Sohnes ausruft: »Wirst du doch immer aufs neue hervorgebracht, herrlich Ebenbild Gottes! (...) und wirst sogleich wieder beschädigt, verletzt von innen oder von außen« (W, S. 687). Hatte Felix' erste Verwundung eine Parallele zum Sündenfall der Genesis hergestellt, so stiften Wilhelms Worte hier eine Verbindung zwischen Felix und dem gemarterten Gottessohn, die zugleich über den Begriff ›Ebenbild Gottes‹ auf die Schöpfungsgeschichte zurück-

verweist. Anfang und Ende der Geschichte des fließenden Blutes in den ›Wanderjahren‹ werden somit über ihre Verknüpfung mit dem Anfang des Alten und dem Ende des Neuen Testaments auf das Textkorpus zurückbezogen, an dem Flacius die Identifikation der Heiligen Schrift mit der Form des menschlichen Körpers zur Voraussetzung hermeneutischer Lektüreprozesse entwickelt hatte. Poetologisches Zentrum dieser Schrift ist das, was Wilhelm auf seinem Weg zur Medizin seinerzeit zu sehen verweigert worden war, das Bild eines Körpers, dessen sinnstiftendes Potential nicht aus der zu erfolgenden Schließung seiner Wunden, sondern aus dem auratischen Eigenwert der blutenden Wunde selbst entsteht: Die Rückbindung von Felix' Verletzungen an diejenigen des gemarterten Gottessohnes entmächtigen die medizinische zugunsten einer mythropoetischen Körpermatrix, anhand derer der Schöpfer des Romans die Verletzungen des von ihm geschaffenen Textkörpers nach derselben Logik zum Anliegen und damit der eigentlichen ›Epiderm‹ seiner Darstellung definiert, nach der der Gott des Neuen Testaments die Marter seines Sohnes als Bildsymbol für die Legitimität menschlicher Heilsgewißheit bereitstellt.

Auf poetologischer Ebene also repräsentiert der Komplex der blutenden Wunden, wie ihn die Romanhandlungen inszenieren, den Komplex der Textwunden als eine Gestalt, die weder einen verlorenen noch einen erst herzustellenden Zustand der Geschlossenheit beschwört, sondern vielmehr in biblischer Heilsgewißheit die Gegenwärtigkeit ihrer inneren Einheit feiert. Diese Konstruktion allerdings bezieht ihrerseits ihren Sinn aus einer poetologischen Ebene zweiter Ordnung. ›Verletzt von innen und außen‹, reflektiert die Körpermatrix der ›Wanderjahre‹ den historischen Entwicklungsprozeß des Romans als einer Form, die ›immer auf neue hervorgebracht‹ werden muß, um nicht Opfer jenes Absturzes in den Mainstream zu werden, der Felix im letzten Kapitel des Romans in Überschätzung seiner reiterlichen Gewandtheit um ein Haar das Leben kostet. Aus dieser Perspektive gesehen, entwirft Goethe die Verwundungsästhetik seines Romans als Instrument eines Heilungsvorhabens, das unmittelbar auf die zeitgenössische Romankultur selbst zielt: Indem er die ›Wanderjahre‹ dem Blick seiner Leser als einen durch und durch zerschnittenen, von unvermittelt aufquellenden Zusatz- und Nebenerzählungen gezeichneten Textkörper

darbietet, legt er den Finger in die Wunde einer Zeit, in der die Vermassung des Individuellen und dabei insbesondere die Vermassung von Literatur den Roman in seiner von den ›Lehrjahren‹ noch praktizierten Geschlossenheit bis zur Unkenntlichkeit trivialisiert.

Der Dynamik, mit der die Produktion von Romanen unter den Bedingungen der beginnenden Industrialisierung des Buchdrucks zwischen 1770 und 1800 sich fast um das siebenfache ihres ursprünglichen Outputs steigert,³¹ entspricht eine inhaltliche und formale Glättung der publizierten Texte, mit der das einstige poetische Experiment mit fast beiläufiger Selbstverständlichkeit zugunsten des Konsumguts Roman verabschiedet wird. Wer liest, liest, wie Wilhelm, auf die narzißtische Befriedigung des Wiedererkennens potentiell eigener Geschichten hin, im Sog einer eskapistischen Gier, die dem Roman in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Forderung auferlegt, nur solche Geschichten zu erzählen, mit denen der Leser sich identifizieren kann, und nur so, daß diese lustvolle Identifikation nicht durch die Anstrengung eigener Sinnsuchen gebrochen wird. Formal wie inhaltlich setzen die ›Wanderjahre‹ diesem Systemzwang narrativer Kohärenzsimulakren ein Verfahren entgegen, das ihren Leser auf die Wiederbelebung des Romans zum ›herrlich Ebenbild Gottes‹ durch die an seinen Beschädigungen entlang organisierten Wiederholungsspiele anweist: Wer im Protagonisten der Rahmenhandlung ein Identifikationsangebot aufsucht, das das Telos einer geschlossenen Geschichte verheißt, bleibt wie Wilhelm selbst blind für die auratische Qualität des fließenden Blutes und erkennt damit auch, daß der Schluß des Romans nur scheinbar ein offener ist; faktisch nämlich schließt der Roman, indem er die Spannung zwischen Zirkulation und Störung, anhand derer die Ordnung des Blutes den inneren Zusammenhang seines verletzten Körpers garantiert hatte, in der endgültigen Identifikation von Wunde und Heilung konsequent verlöschen läßt.

³¹ Vgl. dazu Helmuth Kiesel und Paul Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*, München 1977 (= Beck'sche Elementarbücher) sowie Holger Dainat, Abaellino, Rinaldini und Konsorten. *Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*, Tübingen 1996 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 55), S. 42.

Der Weg, den das Blut von dieser Wunde aus nimmt, indem es »gekreiseltem Strome« folgt, weist den Leser in einer letzten pointierten Anspielung auf diese Spannung darauf an, seinerseits dem Weg zu folgen, den die »kreiselnde« Zirkulation des Blutes in den »Strom« des Romans eingeschrieben hat – einem Weg allerdings, der zunächst noch einmal aus der Rahmenhandlung hinausführt. Zu einer letzten Sammlung unverbundener Aphorismen verflüssigt, verführt der Text mit dem diese Sammlung abschließenden Gedicht »Im ernsten Beinhaus war's ...« zu einer applikativen Lektüre, die die Aphorismen und metonymisch über diese hinaus den gesamten Roman als »Beinhaus« ausgibt, in dem »Schädel Schädeln angeordnet paßten« (W, S. 713), Gebeine »kreuzweis« ineinander liegen und »zierlich tät'ge Glieder, / Die Hand, der Fuß zerstreut aus Lebensfugen« (W, S. 714) zur Wiederherstellung dieser »Lebensfugen« nach dem Bauplan der medizinischen Körpermatrix zu verlangen scheinen. Die Matrix aber, die es zur Rezeption des Romans tatsächlich zu applizieren gilt, ist die mythopoetische Figur der »Lebensfugen«, der offenen Wunde, die allein das Geheimnis der »gottgedachte(n) Spur, die sich erhalten« (ebd.), entbirgt: als Geheimnis der Blutspur, an der entlang die Wiederbelebung der Großform Roman idealiter ihren Weg auch in den Mainstream zeitgenössischer Romanunkultur nehmen kann.

(Ist fortzusetzen.)