GÜNTER OESTERLE

Die „schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos" sowie „an nichts und alles erinnert" zu sein. Bild- und Rätselstrukturen in Goethes *Das Märchen*

Mit guten Gründen hat man in den letzten Jahrzehnten den „Zusammenhang" zwischen Novellen und *Märchen* in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* betont.[1] Während früher in pejorativer Absicht der Abstand der novellistischen „Nebenarbeiten" von dem höher bewerteten Kunststück „Märchen" hervorgehoben wurde, beginnt man in den letzten Jahrzehnten die „zweipolige Einheit" von „zuvor erzählten Novellen" und dem die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" abschließenden „Märchen" zu bemerken.[2] Es herrscht inzwischen in der Forschung die Tendenz vor, die Einheit von Novellen und „Märchen" thematologisch als „Entsagung" intendierende Antwort[3] auf die „zeitgeschichtliche Krise"[4] des Dissenses und des „wechselseitigen Mißtrauens"[5] zu deuten. Die poetologische und kulturtheoretische Brisanz der von Goethe in Schillers Zeitschrift „Die Horen" 1795 veröffentlichten

---

1 Jane K. Brown. *Goethe's Cyclical Narratives. Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten and Wilhelm Meisters Wanderjahre.* Chapel Hill 1975. Hier S. 29; Gonthier-Louis Fink. „'Das Märchen'. Goethes Auseinandersetzung mit seiner Zeit". Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 33 (1971). S. 96-122. Hier S. 105.

2 Bernhard Gajek. „Sittlichkeit statt Revolution. Die Versöhnung von Pflicht und Neigung als 'Unerhörte Begebenheit'. Zu Goethes 'Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten' 1794/95". *Vielfalt der Perspektiven. Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk.* Hg. Hans-Werner Eroms und Hartmut Laufhütte. Passau 1984. S. 149-164. Hier S. 162.

3 Vgl. Brown. *Cyclical Narratives* (wie Anm. 1). S. 20; Bernd Witte. „Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten' und im 'Märchen'". *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik.* Hg. Wilfried Barner u.a. Stuttgart 1984. S. 461-484. Hier S. 480.

4 Vgl. Fink. Das Märchen (wie Anm. 1). S. 116.

5 Johann Wolfgang Goethe. „Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Thätigkeit. Ein Vortrag". *Goethes Werke.* Weimarer Ausgabe. I. Abt. 93. Bd. Weimar 1914. S. 175-192. Hier S. 187.

„Unterhaltungen" wird allerdings erst ersichtlich, wenn der inhaltliche *Zusammenhang* und die formalästhetische *Differenz* von Novelle und Märchen in den Blick geraten. Es ist nämlich bemerkenswert, daß die Frühromantik von der erzählstrategischen Vorgabe der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" nicht die inhaltliche Botschaft, wohl aber den formalästhetischen Kontrast von Novelle und Märchen aufgegriffen hat, um ihn zu einer „unendlichen" Entgegensetzung auszuweiten und zu steigern.[6]

Goethes „Märchen" schließt das novellistische Erzählen in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" in einem – wie Goethe es selbst prononciert betont – „Übersprung" ab.[7] Die „Unterhaltungen" setzen ein mit der Reflexion auf die Bedingung der Möglichkeit von Erzählen angesichts politischer Debatte, Parteienstreit, Räsonnement und subjektiver Impressionen. Die „Unterhaltungen" *beginnen* im novellistischen Teil mit einem *Erzählvertrag*, um in diesem künstlich hergestellten Moratorium zu testen, wie unter schwierigen, „beinahe unmöglichen" gesellschaftlichen und ästhetischen Bedingungen der Moderne „unerhörte", „aber mögliche" Begebenheiten „als wirklich" erzählbar sind.[8] Die „Unterhaltungen" *enden* als „Märchen" mit einer Erzählform, in der „unmögliche Begebenheiten unter möglichen oder unmöglichen Bedingungen als möglich" [9] dargestellt werden. Dieses Paradox, der „Übersprung" vom Unmöglichen zum Möglichen, entspricht exakt Goethes Märchendefinition in den „Maximen und Reflexionen". In einer Krisenzeit, in der geglückte Kommunikation zu den Ungewöhnlichkeiten und Seltenheiten gehört, scheinen Märchen fast religionsersatzbietend an der Zeit zu sein: „Selig sind, die da Märchen schreiben, denn Märchen sind à

---

[6] Vgl. Friedrich Schlegel. „Brief über den Roman. Gespräch über die Poesie". *Charakteristiken und Kritiken I.* Hg. Hans Eichner. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. München 1967. S. 329-339. Hier S. 337; Ingrid Oesterle. „Arabeske Umschrift, poetische Polemik und Mythos der Kunst. Spätromantisches Erzählen in Ludwig Tiecks Märchen-Novelle 'Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein'" *Romantisches Erzählen.* Hg. Gerhard Neumann. Würzburg 1995. S. 172.

[7] „Johann Wolfgang Goethe an Schiller. Weimar, den 21. August 1795." *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.* Hg. Emil Staiger. Frankfurt 1966. S. 129.

[8] Johann Wolfgang Goethe. „Maximen und Reflexionen". *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe). Hg. Gonthier-Louis Fink u.a. 17. Bd. München 1991. S. 895 (1047.).

[9] Ebd. (1046.).

l'ordre du jour."[10] Märchen machen wenigstens fiktional das Unmögliche möglich. Unter dem Problemdruck, Kommunikation unter gesellschaftlich unmöglichen Bedingungen zu bewerkstelligen, ist das Märchen, befreit vom Ballast bürgerlichen Lebens, gegenüber der Novellistik im Vorteil. Und doch benötigt umgekehrt das Märchen, in der Gefahr sich unter problematischen ästhetischen Bedingungen in der Sterilität bloßer Fiktion zu erschöpfen, eine Gegenseite, die mit dynamischer Kommunikation gesättigten Unterhaltungen.

Goethe experimentiert in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" mit Novelle und Märchen als zwei sich im Kontrast konturierenden Erzählmodellen. Er mustert im ersten novellistischen Teil den ihm um 1800 zur Verfügung stehenden Vorrat an deutschen, französischen, englischen und italienischen Erzählformen[11], um das Staunen über die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Unterhaltung, das Gelingen oder Mißlingen von Kommunikation herauszufordern. Als Klassizist bezieht er sich dabei auf die antike Paradoxa-Literatur, die „unerhörte Begebenheiten" in der Natur vorstellt[12], um diese Erzählmuster auf die gesellschaftlichen modernen Befunde zu übertragen und damit als Erzählform selbst zu modernisieren. Der Orientierung an den unerhörten Begebenheiten der Natur und Gesellschaft stellt Goethe zum Abschluß der „Unterhaltungen" eine andersartige Erzählform gegenüber, die das Paradox von Natur, Gesellschaft und *Kunst* zum Thema hat. Stellt der erste Teil der „Unterhaltungen" unter dem angegebenen gesellschaftlichen Problemdruck eine Versuchsanordnung moderner Erzählmöglichkeiten dar, so konzentriert sich der zweite abschließende Teil, das „Märchen", auf die *Bildfindungs- und Bilddarstellungsmöglichkeiten*. Ein Tagebucheintrag Goethes weist in diese Richtung: „Das Märchen, welches die Unterhaltungen der Ausgewanderten schloß, ladet zu Deutungen ein, indem es Bilder, Ideen und Begriffe durcheinanderschlingt."[13] Während die Ausgangspo-

---

[10] „Johann Wolfgang Goethe an Friedrich Schiller. Weimar, den 26. September 1795." *Briefwechsel* (wie Anm. 7). S. 141.

[11] Vgl. Günter Damann. „Goethes 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten' als Essay über die Gattung der Prosaerzählung im 18. Jahrhundert". *Der deutsche Roman der Spätaufklärung*. Hg. Harro Zimmermann. Heidelberg 1990. S. 1-24.

[12] Vgl. Albrecht Dihle. *Die griechische und lateinische Literatur der Kaiserzeit*. München 1989. S. 148.

[13] „Johann Wolfgang Goethe 24. Juni 1816." *Goethes Tagebücher*. 5. Bd. Weimar 1893. S. 391.

sition der „Unterhaltungen" die Frage pointiert, 'wie kann ich erzählen – wenn ich überhaupt erzählen kann', also die Frage auf die Kommunikationsherstellung zuspitzt, wird in der Endposition der „Unterhaltungen" im „Märchen" erprobt, wie die Einbildungskraft sich dem Dichtungsvermögen fügt. Schulphilosophisch gesprochen geht es im „Märchen" um das Problem, wie es dem Dichtungsvermögen gelingt, „Teile der Einbildungen" so zu einem neuen, autonomen und doch erfahrungshaltigen Ganzen umzuformen, daß es sich weder „ausschweifender Phantasie" (phantasia effraenis) hingibt noch „leeren Einbildungen" (vana phantasmata) verfällt.[14] Gerade weil das Märchen *die* literarische Gattung darstellt, in der sich die reine Bewegung der Phantasie zu realisieren vermag, kann das Zentralproblem des zivilen Klassizismus hier zugespitzt verhandelt und erprobt werden. In Schillers Worten lautet die prekäre, fast unlösbare Aufgabe: wie kann ein notwendig als „Grenzstörer" auftretender moderner Dichter sich dem „wilden Spiel der Imagination" überlassen und doch „der Phantasterey" nicht „zum Raube" fallen?[15] So gesehen könnte man Goethes Versuch, das „Märchen" zu schreiben, auch als ein an den Horenherausgeber Schiller gerichtetes, freilich keineswegs unkritisches Dialogizitätsangebot interpretieren.

Die Novellen in den „Unterhaltungen" bemühen sich um Ausdifferenzierung des Erzählens. Sie erproben damit verschiedene Zugänge zur Erfahrung. Das „Märchen" hingegen reduziert die Erzählmöglichkeiten auf eine „Sprünge, Rückgriffe" oder temporale Ausdifferenzierungen vermeidende, „ununterbrochene Sukzession von 'Erzählpersonen'."[16] Man hat dieses Erzählen zutreffend als ein Gleiten von 'Erzählperson' zu 'Erzählperson', vom Fährmann zur Schlange, von der Schlange zum alten Mann und von diesem zur alten Frau usw. beschrieben.[17] Diese Komple-

---

[14] Hans Adler. „Einbildungskraft". *Goethe Handbuch.* Hg. Hans-Dietrich Dahnke. Bd. 4/1. Stuttgart 1998. S. 239-242. Hier S. 239.

[15] Friedrich Schiller. „Ueber naive und sentimentalische Dichtung." *Schillers Werke.* Nationalausgabe. 20. Bd. Hg. Benno von Wiese. Weimar 1962. S. 436 und S. 485; Sabine M. Schneider. „Die Krise der Kunst und die Emphase der Kunsttheorie. Aporien der Autonomieästhetik bei Carl Ludwig Fernow und Friedrich Schiller". *Von Rom nach Weimar-Carl Ludwig Fernow.* Hg. Michael Knoche und Harald Tausch. Tübingen 2000. S. 67; Harald Tausch. „Literaturtheorien des Klassizismus". *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.* Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart 1998. S. 261-264.

[16] Vgl. Damann. Unterhaltungen (wie Anm. 11). S. 17.

[17] Ebd., S. 18.

xitätsreduktion des Erzählens dient der Inszenierung von Bildkonstellationen. Ein Seitenblick auf einen im selben Jahr wie das „Märchen" entstandenen Vortrag Goethes „Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Thätigkeit" fördert ein überraschendes Ergebnis zu Tage. Im Blick auf die wissenschafts- und kunstpraktischen Tätigkeitsfelder in Weimar und Jena wiederholt und variiert Goethe die thematische Grundfigur des „Märchens": „Alles Gute was geschieht wirkt nicht einzeln. Seiner Natur nach setzt es sogleich das Nächste in Bewegung."[18] Um diesen Gedanken zu veranschaulichen, entwirft er eine theatralische Exposition mit dem Appell, „daß alles, was in unserm Kreise Gutes und Nützliches geschieht, auch jedes in seiner Art einen allgemeinen Tag der *Ausstellung* (Hervorh. Verf.) und Anerkennung erleben möge."[19] Und prompt endet auch diese Vorstellung wie im „Märchen" mit einem Fest:

> Ich fühlte recht lebhaft, daß eine solche Ausstellung wirklich ein Fest sei. Denn was kann ein schöneres Fest genannt werden, als wenn die einzelne, stille, zerstreute Thätigkeit auf einmal in ihren Wirkungen vor uns steht und wir zum Mitgenuß in diesem Augenblick und zur Mitwirkung in der Zukunft eingeladen werden.[20]

Begriffliche und künstlerische Tätigkeiten können sich performativ im Einzelnen konturieren und zu Anderem verknüpfen. Kann jedoch der als „leichtfertig" eingeschätzten poetischen Einbildungskraft Vergleichbares gelingen?[21] Goethe wählt zur Bändigung der „über einem wunderlichen Boden schwankend(en)" Einbildungskraft[22] ein Medium der Distanz. Erinnerung wird als poetischer Filter und zentrales Steuerungsmedium eingesetzt, damit die poetischen Bildsequenzen sich trotz ihrer semantischen Vieldeutigkeit nicht ins Willkürliche, Leere und Ausschweifende verlieren können, sich aber auch nicht durch zu unmittelbare Erfahrung oder aktuelle Wahrnehmung stören lassen müssen. Erinnerung ist durch ihre doppelte Fähigkeit, reproduktiv und produktiv sein zu können, prädestiniert, Erfahrungen in Denkbildern zu kondensieren, zu filtern und

---

[18] Goethe. Zweige der hiesigen Thätigkeit (wie Anm. 5). S. 176.

[19] Ebd.

[20] Ebd. S. 175.

[21] Johann Wolfgang Goethe. „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-Östlichen Divans." *Goethes Werke (Weimarer Ausgabe).* Weimar 1888. S. 36.

[22] Ebd.

zu immunisieren. Die poetische Erinnerung vermag zu reaktivieren und zu löschen und damit das zu bewerkstelligen, was Goethe brieflich immer wieder als das Spezifische am „Märchen" herausstellen wird, das Bedeutende bedeutungslos und das Bedeutungslose bedeutend zu machen. Deshalb kann sich „der Alte" zum Abschluß des Novellenzyklus als zukünftiger Märchenerzähler auf die Verbindung von Körpermotorik im Spazierengehen und reaktivierende und selektierende Gedächtnisleistung verlassen und sagen: „Lassen Sie auf meinem gewöhnlichen Spaziergange erst die sonderbaren Bilder wieder in meiner Seele lebendig werden, die mich in früheren Jahren oft unterhielten. Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das sie an nichts und an alles erinnert werden sollen."[23]

I. Rekurs auf Kants Ornamentästhetik – Gradationen der „Zierde"

Der novellistische Teil der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" endet mit einer kleinen Poetik des Märchens. Ein Satz wie, die Einbildungskraft muß sich „an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen, sie soll (...) nur wie eine Musik auf uns selbst spielen" (209)[24], läßt sich als subversive Anspielung auf Kants ornamentästhetischen Entwurf lesen.

Kant bestimmt in seiner „Kritik der Urteilskraft" die „freie Schönheit" in Absetzung von der „anhängenden Schönheit". Im Unterschied zu letzterer setzt „freie Schönheit" „keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll".[25] „Freie Schönheiten" „bedeuten" demnach „für sich nichts; sie stellen nichts vor."[26] „Freie Schönheit" ist also Ausdruck der „Freiheit der Einbildungskraft, die in Beobachtung der Gestalt gleichsam spielt".[27] Sie ist am ehesten vergleichbar mit dem, „was man in

---

[23] Johann Wolfgang Goethe. „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe.* Hg. Erich Trunz. 6. Bd. Hamburg ⁶1965. S. 125-241. Hier S. 209. Zitatnachweise werden im Anschluß an die Zitate in Klammern angefügt.

[24] Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft.* Hg. Karl Vorländer. Hamburg 1963. S. 69.

[25] Ebd. S. 70

[26] Ebd.

[27] Ebd.

der Musik Phantasieren (ohne Thema) nennt" oder mit „Zeichnungen à la grecque", dem „Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten".[28]

Goethe greift diesen Ansatz einer Ornamentästhetik auf. Die das Märchen bestimmende Einbildungskraft, die sich „an keinen Gegenstand hängen", „keinem Gegenstand aufdringen" (209) darf, hält sich frei von Störungen der Empfindung, des Verstandes, der Ethik, der Materie, d.h. sogar von Handlungen, Gesinnungen und Charakteren, um in einer gewissen Kälte, ja sogar, wie Humboldt betont, „gewissen Leerheit"[29], ihrem Prinzip und ihrer „Richtschnur" zu folgen, nämlich, so Humboldt im Anschluß an Kant und Goethe, alleine „die Form bloß um der Form willen zu lieben" und dadurch „Leichtigkeit, Sinnlichkeit und Bewegung" zustande zu bringen.[30] Goethe beginnt sein „Märchen" mit ornamentalen Bewegungslinien der mäandrierenden Schlange, der „horizontalen Linie" (212), und den flackernden, hüpfenden „Irrlichtern" von der Zunft der „vertikalen Linie" (212). Er nutzt den hohen Abstraktionsgrad und die suggestive Verdichtungsleistung von Umrissen, um zahllose Bildeinfälle aus verschiedensten Zeiten und Räumen ornamental einzuschmelzen.[31] Der Zugriff auf die Ornamentästhetik erlaubt ihm die drei implizit ins Märchen eingeschriebenen Kulturmuster, – Parklandschaft, Festzug und Architekturphantasie – unter *ein* Gesetz der Bewegungslinie zu bringen. Wie sehr dies klassizistisch avancierter Kunstpraxis entspricht, kann ein Seitenblick auf einen der führenden europäischen Architekten und Ornamentpraktiker des Klassizismus, den Schotten Robert Adam, lehren. In vermeintlichem Rückgriff auf die antike Kunst formuliert Adam die Einheit von Landschaft und Architektur in der linearen Bewegung:

> Bewegung soll Aufstieg und Fall – Fortschritt – bedeuten, mit wechselnder Vielfalt der Form in den verschiedenen Teilen eines Bauwerks, so daß das Malerische der Komposition stark gefördert wird. Denn Aufstieg und Fall, Fortschritt und Rückschritt, mit Konvexen und Konkaven und anderen Formen für die großen Teile haben die gleiche Wirkung in der Architektur wie Berg und

---

[28] „Wilhelm von Humboldt an Goethe. (Mitgeteilt von Friedrich Ebrard) Berlin, 9. Febr. 1796." *Goethe-Jahrbuch.* Hg. Ludwig Geiger. 31. Bd. Frankfurt a./M. 1910. S. 49-54. Hier S. 54.

[29] Ebd. S. 219.

[30] Ebd. S. 220.

[31] Günter Oesterle. „Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik". *Bild und Schrift in der Romantik.* Hg. Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg 1999. S. 27-58.

> Tal, Vordergrund und Entfernung, Anschwellen und Absinken für eine Landschaft: d.h. sie dienen zur Erzeugung einer wohltuenden und abwechslungsreichen Kontur, die sich wie ein Gemälde gruppiert und kontrastiert und eine Vielfalt von Licht und Schatten hervorruft, was der Komposition viel Geist, Schönheit und Wirkung verleiht.[32]

Die in Goethes „Märchen" feststellbare Einschmelzung zahlloser Bildreminiszenzen und -anspielungen aus der Architektur- und Kunstgeschichte, der Bibel und Geschichtsschreibung, der Alchemie und Naturkunde, der Politik und Freimaurerei und ihre Einweisung in drei homogene Kulturmuster (Parklandschaft, Festchoreographie und Architektur) läßt sich zugleich als Korrektur der Kantschen Trennung von freier, nichts bedeutender und anhängender, d.h. alles bedeutender, Schönheit lesen.[33] Das „Märchen" erinnert nämlich aus Goethes Sicht „an nichts und an alles" (209). Die Korrektur an Kants ornamentästhetischem Ansatz geschieht in der Einsicht, daß eine Verabsolutierung des Formalismus nicht die angestrebte Freiheit der Einbildungskraft, sondern die „abenteuerliche" Willkür der Phantasie legitimiert, eine Konsequenz, die der Theoretiker Humboldt in seiner „Theorie des Märchens" sogar zieht.[34] Die Loslösung der märchenhaften Einbildungskraft aus den kohärenten Geschichten bürgerlicher Lebenswelt zwingt nicht dazu, den Weg in die frei flottierende Bilderflut des Traumes oder Deliriums einschlagen zu müssen. Die Freisetzung vom bestimmten Einzelnen verlangt geradezu umgekehrt die Bindung der Einbildungskraft an eine reiche, vielfältige, umfassende Erfahrung. Das in poetische Ornamente gefaßte Spiel der Einbildungskraft bedeutet nicht bloß formale Spielerei, sondern es kann zugleich Erfahrungsverdichtung leisten.[35] Zu einem späteren Zeitpunkt wird Goethe die Erfahrungsfülle der arabischen Märchenerzähler preisen und ihr Reservoir an Bildern mit dem Bazar oder der Messe vergleichen.[36]

---

[32] Vgl. di Sergia Perosa. *Die Stadthäuser und Landsitze der Brüder Adam.* Herrsching 1989. S. 11.

[33] Bezeichnenderweise vertritt Karl vor Beginn der Erzählung des „Märchens" die Kantsche Position „freier Schönheit", die der „Alte" als Märchenerzähler vorsichtig korrigiert.

[34] Humboldt an Goethe (wie Anm. 28).

[35] Vgl. Günter Bandmann. „Ikonologie des Ornaments und der Dekoration." Jb. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 4 (1958/59). S. 232-258.

[36] Goethe. Noten (wie Anm. 21). S. 71f.

Die poetische Ornamentik des Goetheschen Märchens entfaltet ihr arabeskes Spiel durch eine Doppelstrategie, die in der Erfahrungsverdichtung maximenartig offengelegt und zugleich versteckt wird. Goethe selbst hat diese paradoxale Struktur als „offenbares Geheimnis" bezeichnet. Das Märchen verfügt einerseits über eine klare Botschaft[37] und einen transparenten formalen Aufbau, andererseits betreibt es höchst komplexe semantische Vieldeutigkeit im Verbund mit einem hochartifiziellen formalen Verwirrspiel. Goethe hat sehr viel später in seiner Zeitschrift „Kunst und Altertum" eine derartige „kunstgerechte Composition"[38] an der dreifach potenzierten Möglichkeit der Verwendung des Ornaments bzw. der „Zierde" dargelegt und auch in diesem Zusammenhang die paradoxe Formulierung vom 'offenbaren Geheimnis' verwendet:

> Alles was uns daher als Zierde ansprechen soll, muß gegliedert seyn und zwar im höhern Sinne, daß es aus Theilen bestehe die sich wechselsweise auf einander beziehen. Hiezu wird erfordert, daß es eine Mitte habe, ein Oben und Unten, ein Hüben und Drüben, woraus zuerst Symmetrie entsteht, welche, wenn sie dem Verstande völlig faßlich bleibt, die Zierde auf der geringsten Stufe genannt werden kann. Je mannigfaltiger dann aber die Glieder werden, und je mehr jene anfängliche Symmetrie verflochten, versteckt, in Gegensätzen abgewechselt, als ein offenbares Geheimniß vor unsern Augen steht, desto angenehmer wird die Zierde seyn, und ganz vollkommen, wenn wir an jene ersten Grundlagen dabey nicht mehr denken, sondern als von einem Willkührlichen und Zufälligen überrascht werden.[39]

Zeitgenössisch war eine derartige bizarre „Zusammensetzung" aus „Plan" und „Laune" nur in der Arabeske zu finden.[40] Eine 1795, im Erscheinungsjahr des „Märchens", publizierte Beschreibung der „Arabesken und ihre[r] Anwendung" kommt denn auch dem Kompositionsprinzip des „Märchens" am nächsten. Danach können in den Arabesken eine „Menge Schönheiten aus den drei Reichen der Natur, die übrigens keinen Be-

---

[37] Vgl. Manfred Engel. *Der Roman der Goethezeit. Anfänge in Klassik und Frühromantik.* Stuttgart 1993. S. 234.

[38] Johann Wolfgang von Goethe. „Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden 1." *1. Heft. Ästhetische Schriften 1816-1820.* Hg. Hendrik Birus. Frankfurt/Main 1999. S. 76.

[39] Ebd.

[40] Karl Philipp Moritz. „Arabesken." *Schriften zur Ästhetik und Poetik.* Hg. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962. S. 211.

zug aufeinander haben, jeder für sich geltend, zusammengebracht werden." Derartige Arabesken „können, durch eine sinnreiche, zuweilen an das Possierliche, Burleske gränzende Art und durch schöne Wendungen geschwungener Linien so verbunden werden, daß sie ein Ganzes machen, dessen Bezeichnendes Leichtigkeit und Ungezwungenheit sind."[41]

II. Erinnern und Löschen – Wechselreiten von Scherzen und Verrätseln

Fassen wir das Bisherige zusammen: Die entscheidende Trennung von willkürlicher, Chimären freisetzender Einbildungskraft und „wahren" poetischen Einbildungen[42] kann nur durch den Rekurs auf den Thesaurus des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses einer Zeit gelingen. Nur die Weisheit eines alten, erfahrenen Erzählers kann darüber verfügen. Die Kombination und Rekombination dieser erinnerten „sonderbaren Bilder" zu einem neuen poetischen Ganzen gelingt nur durch eine komplizierte ästhetische Operation des Erinnerns und Löschens der Kontexte des Erinnerten. Diese „schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos zu sein"[43], faßt der das Märchen erzählende „Alte" in die lakonischen Worte: „Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das sie an nichts und an alles erinnert werden sollen" (209). Das kühne Programm, an nichts und an alles zu erinnern, versucht das „Märchen" einzulösen, indem es frivole Anspielung (z.B. das Charmieren der galanten Irrlichter mit einer alten Frau) mit bedeutungsvoller, auf die Bibel anspielender Prophetie, das simpelste Rätselraten mit dem tiefsten Mysterium, den zum häßlichen Klumpen gewordenen vierten König mit der erhabensten Architekturvision, Folklore mit Anspielungen auf antike Skulpturen[44] zusammenfügt. Das Märchenspiel, an nichts und alles zu erinnern, bedient sich eines Wechelreitens von Scherz und Verrätselung.

---

[41] Frisch. „Ueber Arabesken und ihre Anwendung." Archiv der Zeit (1797). S. 560.

[42] Vgl. Adler. Einbildungskraft (wie Anm. 14).

[43] „Goethe an Wilhelm von Humboldt. Jena, 27. Mai 1796." *Goethe über seine Dichtungen.* Hg. Hans Gerhard Gräf. Bd. 1. Frankfurt 1901. S. 350.

[44] Vgl. Francis Haskell and Nicolas Penny. *Taste and Antique. Classical Sculpture 1500-1900.* New Haven and London 1981. S. 291. Dort finden sich Hinweise auf eine seit der Renaissance praktizierte Mischung aus Folklore und Antike.

Scherz, Witz und Laune leisten die Miniaturisierung der Erinnerungsbilder. Die Verrätselung und Verschlüsselung hingegen leitet einen Prozeß ein, der von der neugierdegeleiteten Suche nach der versteckten Lösung bis zum freien Spiel mit Kontingenzen und Alternativen gehen kann. Das Rätselspiel führt zur Selbstreferenzialität, der Scherz zur Kontextisolierung der Erinnerungsstücke. Für beide Verfahrensweisen gibt es Beispiele. So berichtet Bettina von Arnim, Goethe habe ihr einmal auf ihr Drängen, ein Geheimnis zu verraten, eine Charade gesandt, die sie nicht aufzulösen vermochte, von der sie aber wohl wußte, daß sie ihrer Selbstbeschäftigung dienen sollte.[45] Ihre Ratlosigkeit wendet sie ins Produktive, indem sie an ihn schreibt: „Aber deinen Zweck hast Du erlangt, daß ich mich zufrieden raten solle."[46] Ein hervorragendes Beispiel für die Kontextisolierung durch einen „sinnreichen Einfall" findet sich schon in einer Zeitschrift der Frühaufklärung. Dort wird bezeichnenderweise unter dem Stichwort des Wunderbaren folgende Überlegung angestellt:

> Die Hauptregel von dem Wunderbaren in der Unterredung ist also, einen sinnreichen Einfall allezeit so zu sagen, daß er *keine* Verbindung mit dem vorgehenden hat, und nicht aus der Natur derer Sachen, die in der Gesellschaft vorkommen, zu folgen scheint, und ihn so einzurichten, daß niemand *erraten* kann, wie wir von den ersten Vorstellungen, darauf er gegründet sein soll, darauf gekommen sind.[47]

In Goethes „Märchen" werden nun beide Verfahrensweisen, scherzhafter Einfall und rätselhafte Aussage, miteinander verknüpft. Dem Wechselreiten von Scherzen und Enträtseln als Spiel von Vergessen und Erinnern ist im Erzählvorgang eine eigene Dynamik eingeschrieben. Sie reicht von der Burleske bis zur subtilen Ironie und vom einfachen Rätsel bis zum rätselhaften Geheimnis. Mit diesem Übergang vom Secretum zum Mysterium werden wir uns im Folgenden beschäftigen.

---

[45] Bettina von Arnim. *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde.* Hg. Walter Schmitz u. Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt/Main 1992. S. 218.

[46] Ebd. S. 229.

[47] *Belustigungen des Verstandes und des Witzes.* Hg. Joachim Schwabe. Leipzig 1742. S. 72. Zit. aus: Walter Hörnstein. *Vom 'jungen Herrn' zum hoffnungsvollen Jüngling. Wandlungen des Jugendlebens im 18. Jahrhundert.* Heidelberg 1965. S. 34.

III. Märchen und Rätsel – geselliges Spiel und klassizistische Lektüreübung

Im Blick auf die Erzählgattung Märchen wartet Goethe mit einer Überraschung auf. Er schließt nämlich an keine der damals verfügbaren Märchenformen an, weder an die italienischen Geschichten Basiles und Straparolas noch direkt an die französische Feenmärchentradition Perraults, Mme d'Aulnoys u.a. oder an die von Galland übersetzten 1001 Nachtgeschichten, auch nicht an den Weimarer Märchenkontext, der von den „Volksmärchen der Deutschen" Johann Karl August Musäus', über Christoph Martin Wielands „Dschinnistan" bis zu den Publikationen in Friedrich Justin Bertuchs „Blauer Bibliothek" reicht. Zeitgenössische Leser haben zwar schon Anspielungen auf dieses umfangreiche Märchenreservoir herausgehört, aber nirgends ließ sich der Verweis auf einzelne Elemente erweitern zu dem Nachweis eines bekannten literarischen Erzählmusters. Ganz in dem Sinne des Märchenspiels an nichts und an alles zu erinnern, wechseln volkstümliche Märchenmotive, z.B. das des Riesen mit seinem Schatten und der schwarz gewordenen Hand der Alten, mit Feenmärchenmotiven, z.B. dem der Lilie und des Königssohns. Die goldfressende Schlange verweist entfernt auf die Chinoiseriemode, der Mops hingegen kann seine Herkunft aus den märchenartigen Scherzgedichten des Rokoko nur schwer verleugnen. Die „spratzelnde" Lampe des „Alten" (230) spielt sowohl auf die antike Geschichte von Diogenes wie auf das bekannte Motiv aus 1001 Nacht an.

Diese allseitigen Anspielungen auf die weltliterarische Märchenwelt erlaubt es Goethe, auf ein in damaliger Zeit beliebtes und in der Weimarer Gesellschaft gepflegtes Gesellschaftsspiel Bezug zu nehmen, das Scherz und Charade im Medium des Märchens präsentiert. Dokumente für derartige gesellige Ratespiele im Medium des Märchens finden sich nicht in der literarischen Märchenproduktionspalette, sondern in der Publizistik, in der Charaden, Scherze und Rätsel geläufigerweise abgedruckt wurden. Aus etlichen Beispielen[48] greife ich eines dieser „philosophischen" Märchenrätsel heraus, das 1789 in der von dem Weimarer Verleger Bertuch herausgegebenen Zeitschrift *Journal des Luxus und der Moden* unter dem Titel „Monadens Zauberpalast" erschien.

---

[48] Vgl. auch das im „Journal von Tiefurt" abgedruckte Märchenrätsel unter dem Titel: „Der Wettstreit. Nach der Witzkarte." *Das Journal von Tiefurt.* Hg. Eduard von der Hellen. Weimar 1892. S. 354-357.

> Monade ist eine Fee; unsichtbar wie die Gottheit, und wie diese im Verborgenen wirksam [...]. Ohne irgend Etwas unmittelbar zu berühren, oder von irgend Etwas berühret unmittelbar zu werden, hat sie Einfluß auf Alles, und Alles hat Einfluß auf sie. Ihre Geburt ist ein Geheimniß [...]. Ungeachtet sie eigentlich von keinem Geschlecht ist, und sich niemals weder vermählt noch viel weniger fortpflanzt, so gebiehrt sie doch in ihrem Schoose und zeugt außer sich unaufhörlich neue Schwärme der sonderbarsten Wesen und Chimären. Als eine Gottheit ist sie unsterblich.[49]

Haben Sie's erraten? – Es ist die Seele. Nun aber dürfte es leicht sein, den „Hofstaat" der Fee zu erraten. Zur „Residenz" der Seele „führen *fünf Hauptthore* und durch diese strömen der Königin Schätze aller Welt und die subtilsten Ausflüsse jedes Elements zu." Es sind die Sinne. „Die angelangten Güter legt ihr *Schatzmeister* in Fächer, und hält darüber Verzeichniße, so daß er in Absicht auf jeden Umstand genau Rechenschaft ablegen kann." – Gemeint ist das *Gedächtnis*. Auf diese Weise setzt sich das umfangreiche Feenmärchenratespiel fort, bis insgesamt dreizehn Vermögen und Vorstellungsarten herausgefunden worden sind. Nach der schon benannten Seele, den Sinnen und dem Gedächtnis sind es, wie das nächste Heft des „Luxus und der Moden" aufschlüsselt, „die Einbildungskraft" und die „Aufmerksamkeit", der „Witz" und die „Abstraction", die „Chimären" und der „Instinct".[50] Zur Erneuerung der Gattung Märchen, das, wie später in „Dichtung und Wahrheit" betont wird, nicht nur „die Neugierde (...) erregen, die Aufmerksamkeit (...) fesseln" und zur „voreiligen Auflösung undurchdringlicher Rätsel (...) reizen" will, sondern auch „neue Bilder" kreieren[51], die „dem Verstande zu fernerem Nachdenken" Anlaß geben sollen, schließt Goethe, so die These, nicht intertextuell an weltliterarisch bekannte Märchen an, sondern an die sozial-gesellige Praxis des Rätselratens. Sie ist eine „Denkerziehung"[52],

---

[49] *Journal des Luxus und der Moden.* Hg. Friedrich Justin Bertuch. 3. Bd. Weimar 1789. S. 233-237. Den Hinweis verdanke ich Angela Borchert.

[50] Ebd. S. 327f.

[51] Johann Wolfgang Goethe. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.* Hg. Klaus Detlef Müller. Frankfurt/Main 1986. S. 485f.

[52] *Achthundert neue noch nie gedruckte Räthsel von einem Kinderfreunde.* Flensburg, Leipzig 1791. Den Hinweis verdanke ich Christiane Holm. Zur Beliebtheit der Rätsel vgl. Wilhelm Gottlieb Becker. *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen.* Leipzig 1791 ff. Becker entwickelte hier einen neuartigen Almanachstyp, der Rätsel, Charaden, Spiele und Beilagen aufnahm. Vgl. Bernd Brunemeier. *Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikationsfähigkeit des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit.* Amsterdam 1983.

die, wie Achim von Arnim behaupten wird, als eine „allgemeine Volkslust in unserer Zeit" zu gelten hat.[53] Präzis in diesem Sinne ist denn auch Goethes Briefäußerung an Schiller zu interpretieren: „die achtzehn Figuren, die in dem Märchen vorkommen", sollen, „als soviel Rätsel, dem Rätselliebenden willkommen sein."[54] Das Angebot, das Goethe hier erzählend ausbreitet, haben unmittelbar nach der Veröffentlichung in der von Schiller herausgegebenen Monatsschrift „Die Horen" Goethes Freunde und Leser bereitwillig angenommen; Philologen und Literaturwissenschaftler haben dies Ratespiel jahrzehntelang fortgesetzt.

Goethe hat gegenüber allen Versuchen, ihm „das goldene Schlüsselchen"[55] zur Deutung zu entlocken, beharrlich geschwiegen. Nichtsdestotrotz ist er gleichzeitig an derlei Interpretationen höchst interessiert; er regt sie an, sammelt sie und legt sogar eine Tabelle der verschiedensten Deutungsmöglichkeiten an, die ihm von seinen Lesern und Leserinnen mitgeteilt wurden.[56]

Fluß.	Die Noth, die Verlegenheit; im allgemeinen jede schwierige Aufgabe.	Das Fließende des Lebens.	Die Hindernisse des Lebens.
Fährmann.	Mechanisches Wirken. Fleiß	Der Stand der Natur.	Die reine sinnliche Thätigkeit.
Irrlichter.	Leichter Sinn. Das Genie. Bel Esprit. Der Adel.	Ihr Nahme ist Legion. Die Versucher von Anfang. Speculanten Sophisten	Die Stutzer und Schmarutzer.

[53] *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm.* Hg. Reinhold Steig und Herman Grimm. 3. Bd. Stuttgart und Berlin 1904. S. 245.

[54] „Goethe an Schiller 26. Sept. 1795" (wie Anm. 43). S. 336. Vgl. Rudolf Unger. „Zur Deutung eines Goethischen Rätsels." *Festschrift Theodor Siebs.* Hg. Walther Steller. Breslau 1933. S. 265-274.

[55] „Marianne Willemers Brief an Goethe vom Januar 1830" (wie Anm. 43). S. 360.

[56] Vgl. Julius Wahle. „Auslegungen des Märchens". *Goethe-Jb.* Hg. Ludwig Geiger. Frankfurt 1904. S. 37-39.

Gold.	Der Schein.		
Schlange.	Industrie und Speculationsgeist. Die Nachahmung. Der Verstand überhaupt.	Die Cultur.	Das Volk.
Mann mit der Lampe.	Die Einbildungskraft.	Die Klugheit.	Die Vernunft.
Höhle.	Die Natur.		
Jenes Mannes Frau.	Der bornirte Sinn.	Der Glaube.	Der Menschenverstand.
Kohlhäupter.	Realität.		
Jüngling.	Die Leidenschaft.	Die Menschheit.	Die Menschlichkeit.
Riese.	Die öffentliche Meinung. Das Vorurtheil. Das Gesetz.	Der Wahn.	Der Schlendrian.
Lilie.	Die Caprice. Die Phantasterey.	Die Wahrheit. Die Grazien.	Die Weiblichkeit.
Mops.		Die Treue.	Die Sinnlichkeit.
Kanarienvogel.		Die lyrische Poesie.	Gesang ohne Empfindung.
Habicht.	Die Gunst von oben. Der glückliche Moment.	Die Vorsehung. Augur. Der heil. Geist. Das Genie	Die Ahndungs- und Darstellungskraft.

Harfe.			Gesang mit Empfindung.
Tempel.	Der Genuß und die Ruhe als der letzte Zweck des Lebens.	Die Vernunft.	Die Vereinigung aller Kräfte.
Drey Könige.			Die nothwendigsten Eigenschaften des Regiments.
Der Vierte.			Diese Eigenschaften unförml. verbunden.

Das Märchen ist keineswegs – wie heute unterstellt wird – als esoterische Lektüre für einsame Leser konzipiert.[57] Eingedenk seines geselligen Ursprungs soll es Anlaß zu sozialästhetischer Bildung eröffnen.[58] Das Ratespiel mit abstrakten dürren Allegorien ist freilich ein höchst einseitiges, subordiniertes, den Scharfsinn und nur den Scharfsinn pflegendes Kunsttreiben. Durch die Förderung und gegenseitige Mitteilung alternativer Allegorieketten erhofft sich Goethe nicht nur eine Belebung und Potenzierung des Geselligkeitsspiels auf der gleichbleibenden Ebene der Scharfsinnsübung, sondern eine qualitative Steigerung, nämlich die Schulung eines Sinns für Kontingenz und eines Gespürs dafür, daß es auch ganz anders sein könnte. Er zwingt die Deutenden zu einer Überprüfung der eigenen Allegorienreihe, d.h. zu einer relecture des Textes. Erreicht ist damit eine erste Einübung in Klassizität, wie Schlegel sie definiert: klassisch ist ein Text, wenn er wieder und wieder gelesen wird.[59]

Die Schulung des Verständnisses für den „Gegensinn" ist gleichermaßen eine Schule der Soziabilität und des ästhetischen Sinns. Hier kommt Goethes Einsicht zum Tragen, das Leben könne nur zulänglich in einer

---

[57] Witte. Opfer (wie Anm. 3). S. 483.

[58] Es ist daher nur konsequent, daß Figuren aus dem Märchen, u.a. die „Irrlichter" 1796 beim Maskenball in Weimar personifiziert auftauchten.

[59] Der Absicht zur relecture entspricht die zeitgenössische Leserin Charlotte Kalb aufs genaueste, wenn sie schreibt: „Aber das 'Mährchen'. Ich will es wiederlesen und dann will ich Ihnen meinen Wahn und Traum von diesem Mährchen sagen." (wie Anm. 43). S. 337.

„komplementären Dialektik der Vorstellungsarten"[60] behandelt werden. Die Anerkennung von Alternativen fördert Lebensweisheit. Aus dem Zusammengehen von ästhetischen Formen wie Allegorie *und* Ironie entsteht eine ästhetische Vorschule der Empathie, die Starrsinn und Parteigeist vermeidet. Denn das Gesellschaftsspiel, in dem eine Deutung die andere, wenn nicht auffrißt, so doch zumindest in ihrer Einmaligkeit relativiert, fördert nicht nur ein Gefühl für Vielstimmigkeit, sondern lehrt auch den aufmerksamen Deuter die Grenzen dieses allegorisierenden, auf Personen fixierten Ansatzes selbst zu verstehen. Die Einsicht in den Polyperspektivismus, in die Berechtigung einer politischen, aber auch einer ästhetischen oder einer ökologischen Deutung führt zur Erkenntnis der Grenzen allegorischer Fixierung und abstrakter Begrifflichkeit. Sie öffnet Blick und Gehör für die „Zartheit der Schilderung", so die Ansicht von August Wilhelm Schlegel[61], für „den edel-einfachen prosaischen Ausdruck", so die Beobachtung von Reichardt[62], für die Feinheit der Personendarstellung. An die Stelle der speziellen Bedeutungszuweisung der Lilie als einer personifizierten Allegorie der Poesie (Hotho)[63] oder des Königtums (Cholevius)[64] oder der Unschuld und Liebe (Rosenkranz)[65] oder der Wahrheit (Baumgart)[66] tritt das „Gefühl" für die Schönheit und den „liebenswürdigeren Schmerz" der Lilie, „als wenn man den Duft der Blume, deren Namen sie führt, in freier Luft einatmet"[67], wie August Wilhelm Schlegel darlegt. Mit der Preisgabe fixierbarer allegorischer Personifikationen, mit dem Ausstieg aus den scharfsinnigen allegorischen Kopfgeburten und der damit entstehenden latenten Bereitschaft, die Orientierung auf fixierten Sinn überhaupt auf-

---

[60] Ulrich Gaier. „Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung. Goethes Rahmen der 'Unterhaltungen' als satirische Antithese zu Schillers 'Ästhetischen Briefen' I-IX." *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins.* Hg. Helmut Bachmaier u. Thomas Rentsch. Stuttgart 1982. S. 207-272. Hier S. 229.

[61] A.W. Schlegel. „Rezension des poetischen Teils der Monatsschrift 'Die Horen'". Allgemeine Literaturzeitung Nr. 6. 6. Januar 1796". Gräf (wie Anm. 43). S. 342 (Sp. 44f.).

[62] Gräf (wie Anm. 43). S. 349.

[63] Friedrich Mayer von Waldeck. *Goethe's Märchendichtungen.* Heidelberg 1879. S. 174.

[64] Ebd. S. 181.

[65] Ebd. S. 178.

[66] Ebd. S. 184.

[67] Gräf (wie Anm. 43). S. 345.

zugeben, werden Blick und Gehör frei für die Textbewegung selbst, für, wie Adalbert von Chamisso schreibt, „die vielfach beweglichen Ahnungen“[68] und, wie August Wilhelm Schlegel notiert, „für eine Reihe der lieblichsten Bilder“, die uns „fort“ „ziehen“.[69] Die klassizistische Vorliebe für eine Einkleidung „in Bilder“, um „die heftige Empfindung“ unmittelbarer Wahrnehmung abzufangen und in eine „stufenweise“ „mittelbar(e)“ Annäherung überzuleiten[70], wird auf diese Weise erweitert um das formalästhetische Vergnügen am Rhythmus der Bilder und ihrer variantenreichen Abfolge. Darüber verwandelt sich das gesellige Ratespiel in ein soziales und ästhetisches Rätsel, und zwar im mythischen Sinne.[71]

Kurzum, das gesellige, den Scharfsinn schulende Rätselspiel wird überführbar in ein ästhetisches, wenn der Märchenleser oder -hörer sich an dem Paradox abarbeitet, daß, wie Goethe formuliert, „eine geregelte Einbildungskraft unwiderstehlich den Verstand auf[fordert], ihr etwas Gesetzliches und Folgerichtiges abzugewinnen“, „womit er nie zu Stande kommt.“[72] Mit der Einsicht, daß die Einbildungskraft durch den Verstand nicht erschöpfend auslegbar ist, wird eine Prämisse der schulphilosophischen Ästhetik preisgegeben. An die Stelle des disziplinierenden Verstandes tritt die aus dem Zusammen- und Widerspiel von Natur, bildender Kunst und Poesie entstehende Anschauung. Denn Rätsel ermöglichen für Goethe „entzückte Anschauungen des Gegenstandes.“[73] Damit nicht genug. Korrespondierend zum Wandel von der den Scharfsinn schulenden Kombinatorik zum ästhetischen Sinn der Anschauung läßt sich eine Transformation von Geselligkeit und Gesellschaftsmodellen nachweisen. Das Rätsellösen ist dann nicht mehr nur ein individuell-geselliges Ratespiel, sondern der Rätselgebende und der Ratende sind eingebunden in eine nicht mehr jedem erreichbare Weisheit. Ihr Zugang

---

[68] Mayer von Waldeck (wie Anm. 63). S. 165.

[69] August Wilhelm Schlegel. „Rezension der Horen. Allgemeine Literaturzeitung. Jena u. Leipzig. Nr. 6. 6. Januar 1796.“ *Goethe und seine Kritiker.* Oscar Fambach. Berlin 1955. S. 11.

[70] Johann Joachim Winckelmann. „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben.“ *Kleine Schriften und Briefe.* Weimar 1960. S. 160.

[71] Vgl. André Jolles. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.* 6. Unveränd. Aufl. Tübingen 1982. S. 133.

[72] „Johann Wolfgang von Goethe an Carlyle. 6. Juni 1830.“ Gräf (wie Anm. 43). S. 361.

[73] Kurt Wagner. „Rätsel.“ *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* 3. Bd. Berlin, New York 1977. S. 319.

ist abhängig von der „Prüfung der Ebenbürtigkeit des Ratenden, wie auch dem Zwang für den Ratenden sich ebenbürtig zu zeigen."[74] Danach erheischt eine angemessene Lektüre des Goetheschen Märchens nicht nur Kombinatorik und Rekombinatorik stimmiger Allegorien, sondern fordert rationale und affektive Stellungnahme zu kollektiver Not und kollektiver Hoffnung. Es ist keine bloß nachträglich aktualisierende Applikation, wenn Goethe angesichts der 1795 in Weimar drohenden Einquartierung französischer Emigranten Lilies Klage aus dem Märchen zitiert: „Ach! Warum steht der Tempel nicht am Flusse! Ach warum ist die Brücke nicht gebaut!"[75] Die vielbeschworene heitere „Leichtigkeit" des „Märchens"[76] darf nicht über seinen ernsten, von Gefährdung gezeichneten Grundton hinwegtäuschen. Goethes an Schiller gerichtete, auf den ersten Blick kryptisch anmutende Briefäußerung bei Übersendung des Märchentextes deutet daraufhin, daß im „Märchen" ein gleitender Übergang vom geselligen Rätselspiel zur Camouflage[77] und von der verdeckenden Schreibweise zur prophetischen Zukunftswendung stattfindet. Die verschiedenen Formen, in Rätseln zu sprechen, lassen sich sogar aus den die Arbeit am „Märchen" begleitenden Briefen Goethes rekonstruieren. Die Anspielung auf Diogenes in dem gerade erwähnten Begleitbrief an Schiller („Wie ich in dieser letzten unruhigen Zeit meine Tonne gewälzt habe, wird Ihnen, werther Herr, aus Beiliegendem bekannt werden")[78] läßt sich erschließen durch Rückgriff auf eine frühere Zeitdiagnose Goethes. Dort konstatiert er nämlich: „Ganz Deutschland ist in schadenfrohe, ängstliche, gleichgiltige Menschen geteilt (...) Für meine Person finde ich nichts Rätlicheres, als die Rolle des Diogenes zu spielen und mein Faß zu wälzen."[79] Die „Rolle des Diogenes" „spielen", kann einer-

---

[74] Vgl. Jolles (wie Anm. 71). S. 134.

[75] „Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich Schiller. 26. September 1795." Gräf (wie Anm. 43). S. 337.

[76] „Christian Gottfried Körner an Friedrich Schiller. 6. November 1795." Gräf (wie Anm. 43). S. 337.

[77] Günter Oesterle. „Goethe und Diderot: Camouflage und Zynismus. Rameaus Neffe als deutsch-französischer Schlüsseltext." *Marianne – Germania. Deutsch-französischer Kulturtransfer im europäischen Kontext.* Hg. Etienne François u.a. Leipzig 1998. 1. Bd. S. 361-383.

[78] „Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich Schiller. 26. September 1795." Gräf (wie Anm. 43). S. 335.

[79] „Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich von Stein. 14. August 1794." *Goethes Briefe.* Hg. Karl Robert Mandelkow und Bodo Morawe. 2. Bd. München 1988. S. 181.

seits heißen, in guter zynischer Manier Camouflage zu üben wie Goethe es explizit im Blick auf das neue, von Schiller herausgegebene publizistische Organ angekündigt hatte: „Für die Horen [...] besonders sinne ich auf Vehikel und Masken, wodurch und unter welchen wir dem Publico manches zuschieben können."[80] Die „Rolle des Diogenes" einnehmen, kann andererseits beinhalten: es ist ratsam, „meistenteils [zu] verstummen, um nicht, wie Kassandra, für wahnsinnig gehalten zu werden, wenn man das weissagt, was schon vor der Tür ist."[81] Der viermal im „Märchen" ertönende Ruf „es ist an der Zeit" (216, 224, 226, 235) meint nicht mehr Rätsel ludistisch zu lösen, sondern die Zeichen der Zeit richtig zu deuten. Hier vollzieht sich unter „dem Deckmantel der Kosmologie des Geheimnisses (...) ein Wandel der Zeitorientierung – eine Vergrößerung des Spielraums des Möglichen, des Machbaren, (...) des Ungewissen."[82]

IV. Unterhaltung und Gespräch – drei Geselligkeitskonzepte und ihre Auflösung in philostratischer Choreographie

Im „Märchen" Goethes läßt sich eine präzise Korrespondenz des Ästhetischen und des Gesellig-Sozialen ausmachen. Das Bündnis von sozial Kommunikativem und Poetischem soll die Bilderflut bannen. Und vielleicht liegt auch hier das „goldene Schlüsselchen" vergraben, um das Marianne Willemer bat.[83] Wenden wir zunächst unsere Aufmerksamkeit dem sozialdynamischen Grundmuster des „Märchens" zu.

Das Grundmuster der gegenseitigen Hilfeleistung und des Verwiesenseins aufeinander entspricht einem bestimmen Geselligkeitskonzept, dem „imbecillitas"-Argument Pufendorfs.[84] Es geht von der Ergänzungsbedürftigkeit des Einzelnen durch Andere aus. Dieses Muster findet sich häufiger als Struktur des Feenmärchens französischer Provenienz. In der-

---

[80] „Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich Schiller. 1. Oktober 1794." *Der Briefwechsel* (wie Anm. 7). S. 5.

[81] „Johann Wolfgang Goethe an den Freiherrn Hans Christoph Ernst von Gagern. August oder September 1794." Mandelkow (wie Anm. 79). S. 184.

[82] Niklas Luhmann, Peter Fuchs. *Reden und Schweigen.* Frankfurt/Main 1992. S. 125.

[83] Willemer (wie Anm. 55).

[84] Werner Schneiders. *Naturrecht und Liebesethik. Zur Geschichte der praktischen Philosophie im Hinblick auf Christian Thomasius.* Hildesheim 1971. S. 73.

artigen Märchen (z.B. in Perraults „Riquet mit dem Büschel"[85]) hat jede Figur klar umrissene einseitige Eigenschaften und Funktionen. Wie in einem Brettspiel ist z.B. der Prinz häßlich, aber intelligent, die Prinzessin des Nachbarreiches dafür bildschön, aber stockdumm. Erzählstrategisch kommt es jetzt nur darauf an, wie die Elemente sich austauschen: die Prinzessin gibt von ihrer Schönheit dem häßlichen Prinzen etwas ab und im Gegenzug transferiert der intelligente Prinz ihr etwas Gescheitheit. Beide Schemen, das der Komplexitätsreduktion und der Ergänzung greift Goethe in seinem Märchen auf. Jede seiner Märchenfiguren unterliegt – wie in einem Brettspiel – einem festen Reglement. Jede Figur darf nur bestimmte „Züge" und bestimmte Tätigkeiten ausführen. Der Fährmann etwa darf nur in einer Richtung Reisende über den Fluß setzen und er darf nur eine bestimmte Art und Zahl von natural-erwirtschaftetem Fährlohn annehmen. Der Fluß darf kein Gold annehmen etc. Diese abgezirkelte Feenmärchenwelt ist mit ihren Reglements nun allerdings festgebannt, autistisch, tot, ohne glückende, lebendige Kommunikation. Der verschmachtende Jüngling zieht ewig seine Kreise von der Lilie über den Fluß und zurück. Er darf sie nicht berühren, so schreibt das Reglement vor, sonst fällt er tot um. In diese hermetisch-autistische Welt brechen nun die „Irrlichter" ein. Man hat sie personifizierend mit den Franzosen und poetologisch allegorisierend mit dem Witz in Verbindung gebracht.[86] August Wilhelm Schlegel, der Goethes Wertschätzung der französischen Konversationskultur gekannt hat, dürfte mit einem ironischen Seitenblick auf die unterschiedliche Mentalität der Deutschen und Franzosen den originellsten Deutungsvorschlag gemacht haben: „Bey der Flüchtigkeit, die man sonst nur den Landsleuten der „Irrlichter" zutrauen sollte [d.h. den Franzosen, Verf.], schimmert ein gewisser Ernst durch, der 'nicht schwer wird über allem', wie die Landsleute des Vf. [d.h. die Deutschen, Anm. d. Verf.], sondern eben hinreicht, eine desto angenehmere Erinnerung der empfundenen Lust zurückzulassen."[87] Diesen Hinweis auf die urbane französische Konversationskultur in Rechnung gestellt, spielen die „Irrlichter" auf ein bestimmtes affektives und rationales Geselligkeitskonzept an, das seinen Ausgangspunkt in dem von

---

[85] Charles Perrault. „Riquet mit dem Büschel." *Das Kabinett der Feen. Französische Märchen des 17. und 18. Jahrhunderts.* Hg. Friedman Apel, Norbert Miller. München 1984. S. 75-81.

[86] Mayer von Waldeck (wie Anm. 63). Camilla Lucema. „Goethes Rätselmärchen." Euphorion 53 (1953). S. 45.

[87] Schlegel (wie Anm. 69).

Grotius entworfenen „appetitus societatis“[88] hat und sich dann in die Richtung eines Kommunikationsmodells entwickelt, das Geld, Liebeskunst und Konversation galant und zirkulationsfördernd verbindet.[89]

In den Elfenbeinturm des Feenmärchens brechen die „Irrlichter“ mit draufgängerischer, luxurierender Vehemenz und Lust ein. Offenbar existiert eine krisenhafte Situation. Der Fluß ist nämlich über das Ufer getreten. Die „Irrlichter“ beginnen, diese Gefahrensituation steigernd, zudem mit einer Beinahkatastrophe: sie schütten nach ihrer Art Goldstücke in den Kahn, der sie über den Fluß bringt. Nicht weniger bedeutsam ist die Tatsache, daß die „Irrlichter“ gleich zu Beginn, die Spielregeln nicht kennend, einen verfehlten Zug machen. Sie setzen über den Fluß und erfahren später, daß sie sich in der verkehrten Richtung bewegten. Sie haben, wie sie nachträglich einsehen, „das Wichtigste vergessen“ (211), nämlich die Frage nach ihrem Ziel zu stellen. Das „Märchen“ beginnt also mit verfehlter Kommunikation. Und doch führen genau diese Eindringlinge und Unruhestifter, diese in einer „unbekannten, sehr behenden Sprache gegeneinander zischenden“ (230) „Irrlichter“ die belebende Katastrophe herbei. Ihnen kommt nicht nur am Beginn der Märchensequenz, sondern auch im Zentrum des Geschehens eine Schlüsselfunktion zu.

Wenn man sich nun streng an Schillers Verdikt hält, das „Märchen“ nur aus dem „Märchen“ zu erklären[90] und die Sonderform von Rätseln beachtet, in denen „die Lösung im buchstäblichen Wortlaut des Logographs sich fände?“[91] – schließlich dürfte es 205 Jahre nach der Entstehung des „Märchens“ an der Zeit sein, zumal Goethes Bedingungen zwischenzeitlich erfüllt sind: „99“ deutende philologische „Vorgänger“ [92] dürften längst angetreten sein.

In Goethes „Das Märchen“ kommt das Substantiv „Unterhaltung“, also das dem gesamten Erzählzyklus Titel gebende Stichwort nur ein einziges Mal vor – und zwar auf dem Höhepunkt der Handlung. Der Jüngling ist tot, droht schon zu verwesen, alle stehen im Kreis um ihn

---

[88] Schneiders (wie Anm. 84). S. 71.

[89] Vgl. Thomas Wirtz. „Vom Geist der Speculation: Hermeneutik und ökonomischer Kredit in Weimar.“ Athenäum. Jb. für Romantik. Hg. Ernst Behler u.a. Paderborn 1998. S. 26.

[90] „Friedrich Schiller an Cotta. 16. November 1795.“ *Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta.* Hg. Wilhelm Vollmer. Stuttgart 1876. S. 136.

[91] Mathilde Hain. *Rätsel.* Stuttgart 1966.

[92] „Johann Wolfgang von Goethe an Prinz August von Gotha. 21. Dezember 1795.“ Gräf (wie Anm. 43). S. 340.

herum, die Sonne ist untergegangen, da tauchen besagte „Irrlichter" auf und tun, was sie immer tun, schwänzeln und charmieren um die Frauen herum und sagen in dieser traurig-katastrophischen Situation Dinge, die, wenn das jemand über meine Interpretation sagen würde, mich ziemlich betroffen machen würde: „Mit der größten Sicherheit und mit vielem Ausdruck sagten sie ziemlich gewöhnliche Sachen" (231). Diese nichtssagenden Phrasen, und der damalige Leser hat dies zweifelsfrei mit französischer Höflichkeit zusammengebracht, werden nun wider Erwarten positiv von einer der Hauptgestalten, dem Zeremonienmeister, gewertet: „Der Alte mit der Lampe hatte dem Gespräch der Irrlichter aufmerksam zugehört und war vergnügt, daß Lilie durch diese *Unterhaltung* (Hervorh. Verf.) zerstreut und aufgeheitert" (231) wurde. So gesehen wären die „Irrlichter" externe Boten der titelgebenden „Unterhaltungen". Sie brechen mit ihrem dynamischen „appetitus societatis" in das stereotyp gewordene, nach dem Geselligkeitstyp der Ergänzung organisierte Feenmärchen ein. Das französische „Entretenir" meint nicht nur im ursprünglich haptischen Sinne „Sich-beim-Tanz-an-den-Händen-halten"[93], sondern etymologisch auch „auseinanderhalten, getrennthalten." Mit Rücksicht auf eine Gedankenfigur in Victor Turners „From Ritual to Theatre" könnte man sagen, daß die „Irrlichter" in Goethes „Märchen" als eine symbolische Form des Liminoiden zu begreifen sind, in der eine überlieferte Gestalt der Kultur in ihre Bestandteile aufgelöst wird, um sich im Spiel neu zusammenzusetzen.[94] Erst die Verbindung der ungezielten, anarchischen Unterhaltung mit der Kombinationskompensation öffnet das Erzählen dem dritten von Thomasius präferierten Geselligkeitstypus, dem aus vernünftiger Liebe und dem Wesen der Rede gespeisten Gespräch. Die gemeinschaftsstiftende Sprache spielt in den Geselligkeitskonzepten von der Antike bis zu Grotius hin eine nicht unwichtige Rolle.[95] Erst bei Thomasius aber wird „die Bestimmung der Geselligkeit aus dem Redecharakter der Vernunft" abgeleitet.[96] Die These vom Wechselverhältnis von Kompensation, Konversation und Gespräch wäre in der Lage, den poetisch-physiologischen Deutungsansatz von

---

[93] *Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie.* Hg. Claudia Schmölders. München 1979. S. 29.

[94] Ich verdanke diesen wichtigen Hinweis Heinz Brüggemann (Hannover). Victor Turner. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play.* New York City 1982. S. 114.

[95] Schneiders (wie Anm. 84). S. 111. Anm. 63.

[96] Ebd. S. 111.

Goethes „Märchen" durch Novalis zu integrieren: „unsere Lippen" hätten „oft viel Aehnlichkeit mit den beyden Irrlichtern im Märchen [...]. Die Ohren sind die Schlange, die das begierig verschluckt, was die Irrlichter fallen lassen."[97] Sie führt auch auf eine sprachtheoretisch und kulturpolitisch gleichermaßen interessante polemische Spur, nicht zu Schiller, sondern in diesem Fall zu Herder. Dessen eigenwillige in der „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" niedergelegte Genesis-Interpretation wird wenig später zur Gründungsurkunde der Märchenkonzeption der Brüder Grimm. Diese beerben Herders dort vertretene, den antifranzösischen Unterton nicht verbergende These, der Sündenfall sei mit der Verlockung der Konversation zu erklären. Vorher, davon zeugten noch die ursprünglichen Märchen, sei „die paradiesische Sprache noch ein mimetisches Nennen der den Menschen umgebenden Geschöpfe" gewesen, „einfach und ohne Bezeichnungsalternative."[98] Nach dem Sündenfall durch Konversation sei fortan „alles der Auslegung" und der Reflexion unterworfen worden, welche die Beziehung von Wort und Sache nachhaltig gestört habe.[99]

Goethes „Märchen" ist ein Einspruch gegen die Denunziation der Konversation. Es entwirft das Wechselverhältnis von Konversation und Gespräch auf der Basis gegenseitiger Bedürftigkeit und dürfte 1795 zugleich verdeckt und versteckt die Dialogverwiesenheit zwischen französischer und deutscher Kultur behaupten wollen.

In dem Moment, in dem das sozialdynamische Grundmuster des „Märchens" nach der „imbecillitas" und dem „appetitus societatis" seine dritte Stufe, das Gespräch erreicht, wird auch sein choreographisches Prinzip sichtbar. Wenn das Ergänzungsprinzip des Feenmärchens, die Zusammensetzung separierter Eigenschaften zu pflegen, sich mit der Zirkulationsenergie der Unterhaltungen verbündet, dann eröffnet sich dem „Märchen" die dritte, erweiterte Möglichkeit, sich dem Gespräch als „Seinsweise des Geistes" zu öffnen. Der ästhetische Organisationsgrad ist erreicht, sich in einem Festspiel zu realisieren. Geschult in der Ausrichtung höfischer Maskenzüge, schließt Goethe dabei an das höfische

---

[97] Novalis. „Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99." *Schriften.* 3. Bd. Hg. Richard Samuel. Darmstadt 1968. S. 321.

[98] Manfred Koch. „Der Sündenfall ins Schöne. Drei Deutungen der Paradiesesgeschichte im 18. Jahrhundert (Kant, Herder, Goethe)." *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. I: um 1800.* Hg. Wolfgang Braungart u.a. Paderborn 1997. S. 105.

[99] Vgl. ebd.

Zeremoniell an. Julius Bernhard von Rohr hat in seiner „Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft" „höfische Interaktion" als „schönes Zusammenspiel" „innerlich und äußerlich beruhigter, choreographisch gleichgerichteter Bewegungen" vorgeführt. Bei diesen „ästhetischen Figurationen" war „die kooperative Leistung jedes Einzelnen" gefordert, nicht ein „Widerspiel, aus dem Gewinner und Verlierer (sprich: Begünstigte und Diskreditierte) hervorgehen."[100] Diese Anspielung auf ein zeitgenössisches Kulturmuster[101] verstellt freilich nicht das im „Märchen" eigentlich wirksame klassizistische Vorbild der Antike. „Das Märchen" mündet nämlich an seinem Ende in eine „große Komposition", die die philostratische Struktur der Festspielschlüsse aufgreift. „Das Haupterforderniß einer großen Composition war schon bei den Alten anerkannt", schreibt Goethe, „daß nämlich viele bedeutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der, wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse, ihre Eigenheiten auszusprechen."[102]

Als Formschlüssel des „Märchens" böte sich also an, eine dreistufige Ornamentästhetik (einfache, komplexe, arabeske „Zierde") mit einem dreistufigen Rätselspiel (Kombinatorik, Camouflage, Zeitdeutung) und einem dreistufigen Geselligkeitskonzept (imbecillitas, appetitus societatis, Gespräch) zu verbinden, um sie in eine philostratisch gedachte „große Komposition" münden zu lassen.[103]

---

[100] Thomas Rahn. „Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und -pragmatik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts." *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit.* Hg. Jörg Jochen Berns. Tübingen 1995. S. 97.

[101] Vgl. Karin Seiffert. *Entwicklung von Goethes Kunstauffassung anhand der Festspiele und Maskenzüge. 1781-1818.* Diss. Berlin 1973. S. 27f.

[102] Johann Wolfgang Goethe. „Philostrats Gemählde und Antik und Modern." *Goethes Werke.* Weimarer Ausgabe. I. Abtheilung. 49 Bd. Weimar 1898. S. 77f. Diesen Hinweis verdanke ich Sven Jessen.

[103] Das abschließende Kapitel dieses Aufsatzes mit dem Titel „Kairos und Körper. Das Zusammenspiel einer haptischen Raum- mit einer suggestiv-prophetischen Zeitimagination" wird erscheinen in: *Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung.* Hg. Harald Tausch. Göttingen 2002.