

Genealogie der Gattung:

»Szenische Methode« in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Henry James' *The Golden Bowl*

I. Das Motiv der Gattung

Dass die Moderne ein spezifisches Verhältnis zur *episteme* des Lebens unterhält, ist eine verbreitete These. Sie diagnostiziert eine Bedeutungsverschiebung im Begriff des Lebens/des Lebendigen und eine epistemische Wende im Begriff des Wissens selbst. Mit der Entstehung der modernen Biowissenschaften kommt es zum einen zu einer Neu-Konstellierung der Wissenssphären – man könnte sagen: zur theoretischen ›Erfindung‹ der Sphären der ›Natur‹ und der ›Kultur‹ – und zu einer Unterscheidung und Dualisierung von deren respektiven Wissensbegriffen. Zum anderen – das fasst das Schlagwort des ›Lebenswissens‹ – bringt das eine gegenseitige ›Verkantung‹ von Lebens- und Wissensbegriff mit sich. Die Etablierung der modernen *episteme* des Lebens wurde dabei als Übergang von naturgeschichtlichen zu entwicklungsgeschichtlichen Modellen beschrieben: als Ablösung von naturgeschichtlichen Modellen der Gleichzeitigkeit und horizontalen Klassifikation und als Erfindung der Wissensform Geschichte als Entwicklungs- und Fortschrittsgeschichte.¹ Der wissenschaftsgeschichtliche Wandel basiert auf der *Verzeitlichung*, die das quasiräumliche Modell der Taxonomie ablöst. Das Prinzip der klassifikatorischen Ordnung – das bis dato gültige Modell der Übergänge zwischen den verschiedenen Wesen² – wird durch die Frage nach der Zeitlichkeit des Lebens und der Ordnung des Lebendigen verändert: durch einen *prekären* genealogischen und taxonomischen Diskurs, durch *zu erfindende* Gründungs- oder Begründungslogiken und neue Logiken der Identität und der Differenz sowie Strategien für deren Ordnung. Doch nicht nur in den entstehenden Biowissenschaften, auch im Feld der Ästhetik hat der Lebensbegriff Konjunktur, durchgeistert als »ästhetische Lebendigkeit« oder vergegenwärtigende »Anschaulichkeit« die Debatten

¹ Vgl. Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.

² Vgl. Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge (Mass.) 1936.

in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Lebens- und Darstellungsbe-griff gehören also zusammen.³ Während die Entdeckung des modernen Lebensbegriffs mit einer »Verzeitlichung der Natur«⁴ einhergeht, betrifft diese Verzeitlichung auch die Prämissen ästhetischer und spezifisch literari-scher Lebendigkeit, in der sich der verkantete Aggregatzustand des Lebens-wissens niederschlägt.

Um diese doppelte Dimension des Lebensbegriffs in den Blick nehmen zu können, liegt es nahe, den Gattungsbegriff zur Klärung zu bemühen, und zwar in seiner biologischen und symbolisch-poetologischen Dimension sowie hinsichtlich seiner diachron-genealogischen und seiner synchron-taxonomischen Facette. Die folgenden Ausführungen fragen nach dem Zu-sammenhang zwischen einem verzeitlichten Verständnis des Lebendigen und der generischen Entgrenzung der literarischen Gattung im modernen Roman. Wird im Folgenden nach der literarischen Gattung gefragt, dann umfasst dies das auf das griechische *genos* zurückgehende Begriffsarsenal der »Herkunft« und »Abstammung« und die Semantik der *genesis*, die das genera-tive Moment der »Er-Zeugung« und der »Differenzierung« bezeichnet.⁵

Zeitsprung: Am Ende des langen 19. Jahrhunderts bekennt sich der US-ame-rikanisch-britische Romancier und Kritiker Henry James mit seinem Impera-tiv, der Roman habe einer »szenischen Methode« zu folgen, zur Hybri-disierung der Gattungen.⁶ James' späte Autobiographie *A Small Boy and Others* (1913) ist ein leidenschaftliches Bekenntnis zum Theater und eine faszinierte Begegnung mit diesem begehrten »Anderen«, das James' Romane und deren generische Entgrenzung durchzieht. Seine szenischen Romane stellen Kristallisationspunkte einer mit dem späten 18. Jahrhundert einset-zenden Faszination für oder »Angewiesenheit« des Romans auf die Darstel-lungsmodi des Theatralen dar.

³ Vgl. Armen Avanesian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.): *Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin/Zürich 2009; vgl. auch Carolin Blumenberg/Alexandra Heimes/Erica Weitzman/Sophie Witt: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Suspensionen. Über das Untote*, Paderborn 2015, S. 13–32, hier S. 21ff.

⁴ François Jacob: *Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code*, übers. von Jutta und Klaus Scherrer, Frankfurt a.M. 1972, S. 100.

⁵ Die folgenden Lektüren Goethes und James' sind zu Teilen Auszüge aus Sophie Witt: *Henry James' andere Szene. Zum Dramatismus des modernen Romans*, Bielefeld 2015. Wiederverwendung mit Genehmigung durch den transcript Verlag (2016).

⁶ »I realise – none too soon – that the *scenic* method is my absolute, my imperative, my *only* salvation«, notiert James zu seinem Roman *What Maisie Knew* (1897): Henry James: *The Complete Notebooks of Henry James*, hg. von Leon Edel, New York 1987, S. 167.

Nicht aber einer der zahlreichen Theaterbesuche von James, sondern eine Familienszene soll den Grundstein für das poetologische Programm der »scenic method« gelegt haben: James berichtet, als Kind eine Familienszene im Hause seines Onkels beobachtet zu haben. Die Szene ist so alltäglich wie aussagekräftig: Vater/Onkel Augustus schickt die Tochter/Cousine Marie ins Bett, woraufhin sich diese der väterlichen Autorität widersetzt und an die mütterliche Sanftmut appelliert (»a flutter of my young companion across the gallery as for refuge in the maternal arms«).⁷ Dann spricht die Mutter den alles entscheidenden Satz, der fortan die *auctoritas*/Autorschaft des James'schen Romans ausmacht: »Come now, my dear; don't make a scene – I *insist* on your not making a scene!«⁸ *Scene-making* als Familienszene wird zum Ausgangspunkt der Faszination für das Szenische bei James: »[...] the note was [...] epoch-making. [...] it told me so much about life. Life at these intensities clearly became »scenes« [...].«⁹

Was hat es mit dieser Szene auf sich? Man kann mit James sagen: Der Roman theoretisiert »Leben« und er theoretisiert szenisch! Was auf den ersten Blick nach einem sehr allgemeinen Lebensbegriff klingt, hat bei genauerem Hinsehen mit der Suche nach einer Darstellungsform für jene prekären Formen des Genealogischen und Taxonomischen zu tun. Schnell fällt auf, dass *Scene-making* eine Verweisstruktur markiert: Die Szene geht nicht auf in den Akten, die sie beinhaltet, und ist – als gemachte Szene, als »Überanstrengung« von »Wörtern und Dingen«¹⁰ – in einem bestimmten Umfang *grundlos*. Nicht die statthabende Szene, sondern das *Insistieren* (der Mutter/Tante gegenüber der nicht zu machenden Szene der Tochter/Cousine) stellt die Familienszene heraus und der Erzähler unterstreicht entsprechend: »It didn't in the least matter accordingly whether or no a scene was then proceeded to – and I have lost all count of what immediately happened.«¹¹ »What happened« ist nicht das Maß, die Szene zu beurteilen. Denn einerseits ist das, was »passiert«, wie James schreibt, »a final anticlimax«;¹² und andererseits ist es die stillgestellte familiäre Anordnung, die die Szene ausmacht, nicht der klimaktisch linearisierbare Verlauf. Wenn James schreibt: »Life at these

⁷ Henry James: *A Small Boy and Others: A Critical Edition*, hg. von Peter Collister, Charlottesville 2011, S. 152.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, 11. Aufl., Frankfurt a.M. 2011, S. 202.

¹¹ James: *A Small Boy and Others* (wie Anm. 7), S. 152.

¹² Ebd.

intensities clearly became ›scenes‹ [...],« dann bezeichnen »these intensities« ein Moment der Verdichtung und Verschachtelung, das sich jeder linearen Genealogik und jedem Prinzip eindeutiger Zuordnung widersetzt. Aufgehoben ist in diesem ›szenischen‹ Lebensbegriff das Motivarsenal der ›Herkunft‹ und ›Abstammung‹ und das generative Moment der ›Erzeugung‹ und der ›Differenzierung‹.

Der Vorschlag der folgenden Ausführungen ist also, die Frage nach der Gattung (als zugleich *genos* und *genesis*) und den Einsatz der szenischen Methode zusammenzudenken. Wenn Michel Foucault den Beginn der *episteme* des Lebens um 1800 datiert, dann gibt es zwei weitere Diagnosen zu dieser Epochenschwelle: Auch »das Erscheinen der Literatur«¹³ ist auf das Ende des 18. Jahrhunderts datiert und es ist der dann in voller Blüte entstehende moderne Roman, »was man in aller strenge ›Literatur‹ nennen muss«. ¹⁴ Verbunden damit ist eine Veränderung der Begriffe der Theorie und des Wissens. Denn Literatur in diesem »strengen Sinn« gebraucht eine Sprache, die radikal intransitiv funktioniert und so sich selbst aussagt als einen »reinen Akt des Schreibens«, d.h. als Form. In *Le langage à l'infini* (1963) beschreibt Foucault die Literatur als den Bezug der Sprache zum Tod, »zu jener Grenze, an die sie sich richtet und gegen die sie errichtet wird«. ¹⁵ Sich gegen den Tod stemmend wird Literatur an der Schwelle zum 19. Jahrhundert zum »Gemurmel ohne Ende«, »nach all den anderen [Büchern], vor all den anderen«. In den »unendlichen Wellenbewegungen« der Literatur, in denen Episode auf Episode folgt, stemmt diese sich beharrlich gegen das Abbrechen des Erzählens. ¹⁶ Während damit der Theoriebedarf und -output des Romans vorschnell als dessen Bezugnahme auf säkularisierte Geschichte bestimmbar wäre – das wäre dann eine Art Theorie der Fiktion –, verkompliziert Foucaults These das Verhältnis und diese Bezugnahme durch das Motiv der Gattung. Denn mit dem Einschluss des biologischen Moments des Todes ist sowohl ein Krisenmoment des (kreatürlichen) Lebens und der Geschichte als auch ein Krisenmoment der literarischen Gattung – d.h. der respektiven Darstellungsweisen – in der Theorie des Romans verankert. Mit derselben Epochenschwelle und dem Status des Szenisch-Theatralen

¹³ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übers. von Ulrich Köppen, 20. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, S. 365.

¹⁴ Michel Foucault: Die Sprache, unendlich, in: Ders.: Schriften zur Literatur, hg. von Daniel Defert und François Ewald, übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, S. 86–99, hier S. 97.

¹⁵ Ebd., S. 89.

¹⁶ Ebd., S. 92 bzw. S. 98f.

beschäftigt sich *Surveiller et punir* (1975). Mit der Frage nach der ›Geburt des Gefängnisses‹ geht es dort um einen Prozess der ›Ver-Innerlichung‹, um die Übersetzung der öffentlich-theatral-spektakulären Ökonomie der Macht in die *diskursive* Disziplinarmacht des Gefängnisses. Das heißt, es verschwinden die »peinliche[n] Strafe[n]« szenisch-theatraler Schaustellung: Das ko-präsentische Moment der visuell spektakulären Vorführung, der ritualisierten Einprägung und Verstetigung des Normativen wird übersetzt in die inneren normativen Instanzen und Ökonomien der Identitätskonstituierung – von denen am Ende des 19. Jahrhunderts die Psychoanalyse zeugen wird. Das »Verschwinden des Schauspiels« als einer öffentlichen Dar- und Vorstellung konstituiert eine Szene der Einschreibung einerseits und der Entzifferung andererseits. Aus der (behaupteten) einen und kopräsentischen Szene des Vorführens und Zuschauens wird jene doublierte – andere – Szene, in der Einschreibung und Entzifferung nicht zu sehen, sondern nurmehr – stets auf ein Anderes verweisend – zu *lesen* geben und potenziell inkongruent bleiben – d.h. schiefgehen. Worum es geht, ist eine konstitutive Ungleichzeitigkeit, eine kategorische Inkongruenz von Ereignis und Wirkung.

Foucault verbindet die beiden Diagnosen zur Epochenschwelle um 1800 nicht explizit, macht aber Folgendes denkbar: Das »Entstehen der Literatur« als Roman und als ein spezifischer Typus von Theorie und Wissen einerseits und das »Verschwinden des Schauspiels« und die Herausbildung der Szene als anderer Szene des Textes andererseits gehören zusammen! Literatur in jenem »strengen Sinne« ist dann der Name für eine Sprache und für ein Wissen, in denen die eigene Theorie mitgeführt ist und Sprecher-ereignis und Sprachreflexion, Bedeutungsgenese und -verschiebung zugleich statthaben. Die im modernen Roman begehrte Gattung der theatralen Szene wird so zur Szene der Gattung, auf der sich der Status und Aggregatzustand der Romantheorie abspielt – die einen spezifischen Typus des Wissens eröffnet, nämlich einen, der – wenn man so will – »unsicher« ist, insofern er kategorisch schiefgeht und sein epistemisches Potenzial gerade aus diesem Schiefgehen bezieht.

II. Wilhelm Meisters Familienszene

Eine ›Urszene‹ der theatralen Gattungskonstitution des modernen Romans ist Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) und damit der europäische Bildungsroman, dessen Bildungsprinzip eben gerade

nicht in *Entwicklung* aufgeht: Denn schon bei Goethe vermischen sich im Topos der theatralen Szene die Reflexion auf die natürliche und die symbolische Dimension der Gattung, auf die biologische und die ästhetisch-literarische – mediale – Dimension der Lebens- und Lebendigkeitsbegriffe. Natürlich erzählen Goethes *Lehrjahre* – einerseits – eine Entwicklungsgeschichte, und zwar eine zweifache: Analog zur Bildung Wilhelm Meisters emanzipiert sich der Roman von der theatralen Szene hin zur Autorität der Romanschrift, die paradigmatisch in der Instanz der Turmgesellschaft verkörpert ist. Während Goethes ›Ur-Meister‹ *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (entstanden 1777–1785; Erstdruck 1911) noch an das Theater als Lebens- und Weltmodell glaubt, trachten die *Lehrjahre* das Theatrale aus dem Lebens- und dem Romanbegriff zu streichen. Wenn sich die Theaterleidenschaft dergestalt in Theatrophobie verkehrt,¹⁷ wird im Umkehrschluss deutlich, was in der Emanzipation und in deren Abwehrgeste zur Debatte steht. Denn dem Foucault'schen »Verschwinden des Schauspiels« zum Trotz artikuliert sich in *Wilhelm Meister* im Theatertopos das Begehren nach einer Szene der Präsenz, der die natürliche und symbolische Dimension der Gattung, d.h. der biologische und der ästhetische Lebens- und Lebendigkeitsbegriff zuge schlagen werden.

»Daß ich Dir's mit *einem* Wort sage«, schreibt Wilhelm an den Kindheitsfreund Werner: »[M]ich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.«¹⁸ Die bildende Hinbewegung auf das Sich-Selbe ist der Kernaspekt der entsprechenden Poetologie: »[M]it sich selbst einig zu werden«,¹⁹ formulieren die *Lehrjahre* als ein *ästhetisch-konstruktives* Vorgehen, für das das Modell der Architektur und die ›bildlose‹, nicht für das Auge gemachte ›innere‹ Musik stehen. In Architektur wie Musik ist jede »Erinnerung an Tod und Grab«²⁰ abgestreift: Das Leben und die für dessen Sinnhaftigkeit einstehende Kunst werden ganz in die Sphäre der Präsenz verlagert und sollen dabei jeden Anschein nicht nur des Todes, sondern auch der immer nur medialen Vorgänge der Ver-Lebendigung und Ver-Gegenwärtigung abstreifen. In diesem Modell streben alle »architektonischen Glieder«, »dem Ganzen Einheit und Verbindung« zu

¹⁷ Vgl. Patrick Primavesi: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a.M. 2008, S. 83f.

¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Ders.: *Werke* (Hamburger Ausgabe), Bd. 7, hg. von Erich Trunz, 13. Aufl., München 1981, S. 290.

¹⁹ Ebd., S. 285.

²⁰ Ebd., S. 540.

geben.²¹ Die »zusammentreffende Kunst« steht ein für das, »was der Mensch sei und was er sein könne«,²² Ebenso zielt die »wahre Musik«, die »allein fürs Ohr [ist]« und »den reinen Effekt jener Allgemeinheit« erzielt, auf die Abschaffung des »eingeschränkte[n] Individuum[s], das sich hervorbringt, sich vors Auge stellt« und den Effekt der Allgemeinheit zerstört.²³ Die Logik des so verstandenen Bildungsromans, auch wenn sie von einem Individuellen ausgeht, strebt nach dessen Ersetzung durch ein Allgemeines, das über den kontingenten Sinn des Einzelfalls hinausgeht. Die Poetik des Architektonischen und Musikalischen steht ein für das Prinzip der Einheit und Ganzheit, das die mit dem Theater verbundene, sinnlich-materiell vor-Augen-stehende Einzelszene, das nur Ausschnitthafte und Singuläre, ausschließt. So findet Wilhelm Meister im letzten Viertel des Romans und nach langer Irrfahrt durch die Welt des Theaters sein Leben aufgeschrieben in einer der Thora ähnlichen Schriftrolle, die von der Turmgesellschaft aufbewahrt ist:

[Er] fand die umständliche Geschichte seines Lebens in großen, scharfen Zügen geschildert; weder einzelne Begebenheiten noch beschränkte Empfindungen verwirrten den Blick [...] man freut sich, daß ein denkender Geist uns so hat fassen [wollen], [...] daß ein Bild von dem, was wir waren, noch besteht und daß es länger als wir selbst dauern kann.²⁴

Die räumliche Komponente der sinnreichen Anordnung und Verbindung wird also ergänzt durch eine zeitliche Komponente. Im Unterschied zur Kontingenz der ›losen‹ Einzelszene und ihrer prekären Bezüglichkeit auf ein Vorher und Nachher beschwört der Bildungsgeist die Koinzidenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: »Wilhelm konnte sich nicht genug der Gegenstände freuen, die ihn umgaben. ›Welch ein Leben, rief er aus, ›in diesem Saale der Vergangenheit! Man könnte ihn ebensogut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen.«²⁵ An diese Koinzidenz ist die Hoffnung geknüpft, für das gesamte Sinnkontinuum nicht nur des singulären Lebens, sondern des gesamten menschlichen Lebens – aller Generationen und Jahrhunderte – einzustehen: »So war alles und so wird es sein!«,²⁶ ist das Konzept einer universalen, sinnreichen und ewigen Gattung. Der ›Geist‹ des Bildungsromans propagiert diese Prämisse des Sinnkontinu-

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 543.

²⁴ Ebd., S. 505.

²⁵ Ebd., S. 540f.

²⁶ Ebd., S. 541.

ums und schließt die Möglichkeit einer Vergangenheit und Zukunft aus, die nicht mit der Gegenwart koinzidieren: Dies gilt für die im Begriff des Lebens artikulierte biologische Gattung und die literarische des Romans gleichermaßen. Gleichzeitig aber weisen Goethes *Lehrjahre* dieses Leben und diesen Roman als den Ort einer gespenstischen Übersetzung aus: Denn es ist der Mahnspruch des Geists von Hamlets Vater, aus dem die *Lehrjahre* das Bildungs-Leben generieren wollen. Während dieser Geist in seinem Mahnspruch »Ade! Ade! Ade! Gedenke mein!« auf die Unordnung und Illegitimität in der Genealogie und die Uneingelöstheit der Vergangenheit in der Gegenwart pocht,²⁷ wird daraus in *Wilhelm Meister* »Gedenke zu leben«.²⁸ ›Gedenken‹ ist dann nicht mehr die Markierung der Unordnung und des Uneingelösten, sondern das Versprechen auf sinnreiche Erfüllung, das Wilhelm Meister in der Turmgesellschaft gegeben sein soll.

Analog zu den Bewegungen, die die Theatralität romanesker Lebendigkeit zugunsten der Präsenz romanesker Schrift aufheben sollen, ersetzen die *Lehrjahre* in ihrem Verlauf die Familie vagabundierender Theaterleute durch die Struktur der ödipalen Kleinfamilie: Wilhelm wird zum symbolischen Vater und in dieser Urheberschaft inszeniert sich der Roman als Überwindung nicht nur von William Shakespeare und dem Theater, sondern vor allem auch von Hamlets Vater, dem untoten – und untötbaren – Gespenst, das von den Unruhen der Geschichte zeugt und insistiert, dass es eine Vergangenheit gibt, die nicht in der Gegenwart aufgeht. In Goethes *Lehrjahren* wird in der Aufführung von *Hamlet* der untote Vater kurzerhand nicht nur zu Wilhelms Vater, sondern für »jedermann« zur Verkörperung seines/ihrer Vaters: »[A]ls eine wohlklingende, nur ein wenig rauhe Stimme sich in den Worten hören ließ ›Ich bin der Geist deines Vaters‹, trat Wilhelm einige Schritte schaudernd zurück, und das ganze Publikum schauderte. Die Stimme schien jedermann bekannt, und Wilhelm glaubte eine Ähnlichkeit mit der Stimme seines Vaters zu bemerken«.²⁹ Die Theaterszene, in der die »Kernfamiliarität [...] die Rampe zwischen Bühne und Parterre überspringen [kann]«, indem dem »Mitgefühl alles Menschlichen« das Familiäre zugrunde liegt,³⁰ ist zugleich die Familienszene, die die gespenstischen Ahnen

²⁷ Zu Hamlet in/und Wilhelm Meister vgl. Anselm Haverkamp: *Hamlet. Hypothek der Macht*, Berlin 2001, S. 67–81.

²⁸ Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (wie Anm. 18), S. 540.

²⁹ Ebd., S. 322.

³⁰ Friedrich Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Gerhard Kaiser/Friedrich Kittler: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, S. 13–124, hier S. 80.

in das ›ödipale‹ Familiennarrativ übersetzt, an die Kategorie des Ursprünglichen bindet. Mit dieser neuen Familienstruktur geht, so Friedrich Kittler, die ›Sexualisierung der Kindheit und der Reden‹³¹ einher. An dieser wird das Doppelmoment von Familien- und Theaterszene deutlich: Die Sexualisierung der Kindheit als lebensgeschichtlicher Ursprung führt die lebendige ›Anschauung‹ ins Feld – Wilhelms Erblicken der *ganzen* Geschichte: ›Zeit und Vergessen können der Kindheit nichts anhaben; sie ist gespeichert in Bildern, die wieder vors Auge treten. ›Ich sehe es diesen Augenblick noch vor mir‹ wird in der Goethezeit zur rituellen Formel dieser Auferstehung.‹³² Folgt man Kittler, artikuliert sich als diskursiver Untergrund der Theaterliebe in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* die Übersetzung der *ars amandi* in die neuzeitliche Sexualität.³³ Einer von deren Kernaspekten ist die ›Erfindung der Kindheit als paradiesischer Ursprung: ›[K]indliche Unschuld‹ und der ›Mythos kontinuierlicher Entelechie‹ treten füreinander ein.³⁴ Diese Erfindung der Kindheit ist die Abschaffung des Fragmentarischen und Episodischen des Lebens und der Reden – sie dient der Erinnerung und der Erzählbarkeit einer ›kontinuierliche[n] Lebensgeschichte‹.³⁵ Doch noch die Aufnahmezeremonie Wilhelms in die Turmgesellschaft, die der Gipfel der Emanzipation vom Theater sein soll, ist selbst Theater: eines, das (bloß) vergegenwärtigt und wiederholt und im Wiedererscheinen des Geistes (in der Stimme des Vaters) gipfelt. ›Der Vorhang riß sich von einander, und in voller Rüstung stand der alte König von Dänemark in dem Raume. ›Ich bin der Geist deines Vaters‹ [...].‹³⁶ Theaterszene und Familienszene gehören zusammen: Dem Bildungsgeist geht es um die Übersetzung der geisternden Geister der Ahnen in die rekurrierenden Bilder der Kindheit, die die Familienszene vergegenwärtigt. Umgekehrt ist die Familienszene das, was in der Entwicklungserzählung vom Theater zur Romanschrift schiefeht.

³¹ Ebd., S. 25 bzw. S. 30.

³² Ebd., S. 31.

³³ Vgl. ebd., S. 34ff.; vgl. auch Edward Shorter: *The Making of the Modern Family*, London 1976.

³⁴ Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters (wie Anm. 30), S. 38f.; vgl. zur Kindheit als Paradies auf Erden und zu dessen endgültigem Verlust Anselm Haverkamp: *Undone by Death. Umriss einer Poetik nach Darwin*, in: Blumenberg u.a. (Hg.): *Suspensionen* (wie Anm. 3), S. 35–50, hier S. 39.

³⁵ Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters (wie Anm. 30), S. 64; vgl. zu dieser Teleologisierung des Lebensbegriffs Sophie Witt: *LebensSzene: Goethe mit Freud*, in: Günther Heeg u.a. (Hg.): *Reenacting History: Theater & Geschichte*, Berlin 2014, S. 213–224.

³⁶ Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (wie Anm. 18), S. 495f.

Dass Goethe die sukzessiven Logiken der Genealogie zum Schief-Gehen bringt, hat Henry James – wie nebenbei – festgehalten. 1865 schreibt er einen kurzen Text voll glühender Bewunderung für Goethes *Wilhelm Meister*, in dem er Goethe selbst zum »Meister« macht, zum »great mind«, dem ein »specimen of the grand manner« gelungen sei.³⁷ »[I]ncidentally dramatic« sei der Text.³⁸ Wenige Jahre später und inspiriert durch die Goethe-Lektüre³⁹ taucht der »Meister« wieder auf, in James' frühester *Hamlet*-Lektüre in *Master Eustace* (1871). Der Hinweis auf die – literarisch relevante – Frage nach der Vaterschaft und nach der Beziehung, die die familiäre Struktur zur Logik der Szene unterhält, könnte deutlicher nicht sein: James »ödipalisiert« das dänische Königshaus, indem er Hamlet (Eustace) zum Sohn des zweiten Gatten (Mr. Cope oder Claudius) macht. Wider besseres Wissen bringt Hamlet (Ödipus) damit seinen Vater um und setzt die legitime Erbfolge nicht ins Recht und alle an den rechten Ort, sondern in Unordnung.⁴⁰ Statt der Überwindung der Theater- und Familienszene bleibt der »Meister« ein ums andere Mal in die Geschichte verstrickt und markiert diese Verstrickung als die Resistenz der Theater- und Familienszene im Roman.

III. *The Golden Bowl*: Schöpfung und Erfüllung, Differenz und Genealogie

In Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* (1977) gibt es ein Fragment mit dem Titel *Roman/Drama*. Dieser Grenzbereich verhandelt den irigen Kurzschluss von Erzählung und Erfüllung: »Als Erzählung (Roman, Leidenschaft) ist die Liebe eine Geschichte, die, im geistlichen Sinne, in Erfüllung geht: sie ist ein *Programm*, das durchlaufen werden muß.«⁴¹ Das, was Barthes »Drama« nennt, ist die Unterbrechung der Erzählung von der Erfüllung, sowohl der Liebe als auch des Romans in der Erzählung der Geschichte. Denn im Drama *verfehlt* der Roman seine und verfehlt die Liebe

³⁷ Henry James: *Literary Criticism*, Bd. 2: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition, hg. von Leon Edel, New York 1984, S. 948f.

³⁸ Ebd., S. 947.

³⁹ Vgl. dazu Adeline R. Tintner: Henry James's Hamlets: »A Free Rearrangement«, in: *Colby Quarterly* 18/3 (1982), S. 168–182, hier S. 168f.

⁴⁰ Vgl. Henry James: *Master Eustace*, in: *Complete Stories*, Bd. 1: 1864–1874, New York 1999, S. 641–668; vgl. zur Lektüre Hamlets als Claudius' Sohn und zum Verzicht auf dynastische Sukzession: Haverkamp: *Hamlet* (wie Anm. 27).

⁴¹ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. von Hans-Horst Henschen, 11. Aufl., Frankfurt a.M. 2004, S. 70.

ihre Erzählung: »Diese Geschichte [hat] *bereits stattgefunden*; denn was daran Ereignis ist, ist allein die Hingerissenheit, deren Opfer ich gewesen bin und deren Nachträglichkeit ich wiederhole (und verfehle).«⁴² In James' *The Golden Bowl* (1904) fungiert das Szenische als diese Verfehlung. Als Gegenmodell zu dem am Prinzip der Erfüllung orientierten – für die englische Literatur des 19. Jahrhunderts klassischen – entwicklungslogisch aufgebauten *marriage plot* schreibt James einen *plot of separation*, befragt die Bewegungen der Bindung und Trennung. *The Golden Bowl* macht *marriage* zu einer Metapher der Kohärenzbildung, die sich aber nicht in das Narrativ des erfolgreichen Werbens übersetzen lässt, sondern mit dem Familialen die Verfahren der Differenzierung und Relationierung und die quasitheologischen Erzähllogiken der Verheißung und Erfüllung zur Debatte stellt.

Der *plot* ist simpel: Es geht um vier Personen, zwei Paare – Adam Verver, Charlotte Stant, Prince Amerigo und Princess Maggie Verver –, die untereinander und überkreuz verbindet, was James »a mutual passion« nennt: Adam und Maggie sind Vater und Tochter, die seit dem frühen Tod der Mutter ein wesentlich aufeinander bezogenes Bindungsverhalten haben: »he peculiarly paternal, she passionately filial.«⁴³ Die Amerikanerin Charlotte Stant und den Italiener Prince Amerigo verbindet eine frühere und heimliche Liebesgeschichte, die wegen mangelnder ökonomischer Ressourcen nicht in die Ehe mündete. Der Amerikaner Adam Verver und seine Tochter Maggie hingegen sind mit Besitz gesegnet. Die beiden Paare heiraten und Charlotte und Amerigo begegnen sich wieder, ohne dass die respektiven *sposi* um deren frühere Verbindung wüssten. Nach den Hochzeiten entwickelt sich eine heimliche *liaison* zwischen den Ex-Geliebten Charlotte und Amerigo, von der Maggie ahnt und die sie vor ihrem Vater verheimlicht. Während der *plot* die Paare zu konsolidieren weiß – Adam und Charlotte kehren nach Amerika zurück, während Prince und Princess in England verbleiben –, spielt der Text ironisch mit dieser Plot-Ökonomie und deren Erfüllungsgestus.

Der Text ist durchzogen von Entdeckungserzählungen. Der römische Prince Amerigo ist entfernter Nachfahre und Namensvetter Amerigo Vespuccis, »of the pushing man who followed, across the sea, in the wake of Columbus and succeeded, where Columbus had failed, in becoming god-father, or name-father, to the new Continent.«⁴⁴ Entdeckung aber ist kein

⁴² Ebd., S. 70f.

⁴³ James: *Complete Notebooks* (wie Anm. 6), S. 75.

⁴⁴ Henry James: *The Golden Bowl, The Novels and Tales of Henry James*, The New York Edition: Bd. 23–24, New York 1922, hier Bd. 23, S. 78.

einmaliges Ereignis und mündet nicht in endgültige Erfüllung. An Amerigo hängt ›seither‹ und ›fortan‹ das Kainsmal des Entdeckers: Wie ein Fluch lastet auf ihm der Ruf nach »pursuing«, »capture« und »success«, »the loot of far-off victories«, »to recover a little« »the truth of the ancient state« des römischen Imperiums.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund bedeutet die Heirat mit Maggie Verver nicht nur eine immense ökonomische Eroberung; indem der Prinz vom Urvater Adam die Tochter übernimmt, partizipiert er an dessen symbolischem Status. Durch die Ehe des Prinzen mit der Prinzessin wickelt sich die Entdeckungs- auf die Schöpfungsgeschichte auf: Überblendet werden in Amerigo und Adam die Entdeckung und das Paradies, »Amerika« wird zum ›Gelobten Land‹, zum wiedergefundenen Paradies, zur Verheißung auf Wiedergutmachung des Sündenfalls. Die Entdeckung, so behauptet diese Überblendung, ist in der Schöpfung teleologisch angelegt, sie vollendet die Schöpfung und weist diese zugleich und immer erst nachträglich als solche aus. Dass für den Prinzen der neue Hafen der Ehe die Einfahrt in günstige Winde bedeutet, hängt von dem Erbe des Vaters Adam ab, ohne welches sein entdeckendes Abenteuer nicht mehr als ein kontingentes Desaster wäre. Überblendet werden die Urvaterrolle Adams und Amerigos Anspruch auf entdeckendes Schöpfertum. Erst durch den Urvater Adam bekommt die Geschichte von der Entdeckung ihre epische Tiefe, wird das Neue, das »Amerika« für Amerigo ist, ermessbar. Gleichzeitig aber bekommt erst in und durch Amerigos *discovery* die Urvaterschaft des Schöpfertums Adams nachträglich ihre generative Bedeutung. Adams Urvaterschaft wird zur Verheißung, die erst in Amerigos *discovery* ans Licht kommt: »everything became coherent«.⁴⁶

In der nachträglichem Erleuchtung erst – als, wie es heißt, »strange *delay* of his vision«⁴⁷ – stellt sich die sukzessive Kohärenz von der Schöpfung zur Entdeckung her, wird die Schöpfung als Entdeckung derjenigen Vaterschaft detektierbar, die zum ›Gelobten Land‹ führt. »Marriage« ist der Name, den James für diesen Komplex aus Schöpfertum und Verheißung findet und den *The Golden Bowl* zur Debatte stellt. Zur Debatte steht die *Erzählung* von diesem Komplex, insofern sie selbst Kohärenzbildung ist. Und zur Debatte steht die damit verbundene Verheißung. Adam und Amerigo figurieren das quasimythische Grundmaterial der Kohärenzbildung, ebenso wie sie den Bruch innerhalb der Kohärenz markieren, indem sie die Kohärenzbildung

⁴⁵ Ebd., S. 3f.

⁴⁶ Ebd., S. 207.

⁴⁷ Ebd.

als Vorgang der Projektion ausweisen. Wenn *scene* auch »a screen for the reception of images projected from a lens« (Oxford English Dictionary) bedeutet, dann ist die Projektion von Adam und Amerigo der szenische Vorgang *par excellence*: Erst und nur im nachträglichen Bild wird das Ereignis der Urszene als solches lesbar. Das, was aber wiederkehrt, ist nicht das Selbe, sondern erweist sich als Anderes. Das Schöpfertum Adams und die Verheißung des Sohnes, der kommen wird, das Neue in die Welt zu bringen, das das Alte erneut beglaubigt und in seiner Wirkkraft bewahrheitet, erweist sich im selben Moment als ›entschwindend im Bild‹, als Rücknahme der initiierten Vaterschaft in der Figur des Sohnes, der den Vater beglaubigen soll.

Einerseits also ist *The Golden Bowl* die Projektion der Kohärenz qua fortwirkender Ursprungsbindung. Andererseits und *gleichzeitig* ist Adams Entdeckung von der Erzählung als Kohärenzbildung und Vermeidung des Bruchs zugleich die Unterbrechung der Erzählung von den gehissten Segeln und den sicher erreichten Ufern des ›Gelobten Landes‹. In den vielfachen Ökonomien der Platzierungen und Rollenwechsel geht der sichere Hafen verloren. Der Text ist durchzogen von »locational uncertainty«:⁴⁸ »The whole situation«, schreibt James, »works in a kind of inevitable rotary way – in what would be called a vicious circle«.⁴⁹ Die Figur der Kreisbewegung ist nicht nur das Gegenmodell zur zielgerichteten Bewegung der Teleologie der in der Entdeckung vollendeten Schöpfung – James übernimmt und dekonstruiert die Metapher der Entdeckungsfahrt selbst. Statt mit gehissten Segeln dem ›Gelobten Land‹ entgegenzugehen, sitzen in *The Golden Bowl* zwar alle in einem Boot, darin aber reichlich fest: Schiffbrüchige einer Situation und einer Konstellation, über die die Figuren selbst nur bedingt verfügen, da deren Autorschaft ihnen nicht zukommt. Dieses Prinzip entzogener Autorschaft ist als eine Telescopage⁵⁰ von Schöpfung und Entdeckung figuriert, die sich ineinanderschoben und verschachteln, wobei in der Schöpfung die Entdeckung väterlich präfiguriert ist, und die Entdeckung die Schöpfung der Vaterschaft zurücknimmt. Anders als in Adams Versuch urväterlicher Kohärenzbildung, funktioniert für James' Text die Formel »everything

⁴⁸ Edgar Dryden: *The Imp of the Perverse: Metaphor in »The Golden Bowl«*, in: *The Henry James Review* 31/2 (2010), S. 111–124, hier S. 117.

⁴⁹ James: *Complete Notebooks* (wie Anm. 6), S. 74.

⁵⁰ ›Telescopage‹ bezeichnet die teleskopartig ineinandergeschobenen Waggons bei Eisenbahnunglücken im 19. Jahrhundert. Walter Benjamin nimmt das Konzept als »Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart« auf: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V.1–2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 588.

became coherent« *nicht*. Stattdessen wird erzählt von der unheimlichen und unerlässlichen Wiederkehr des Alten, das nicht als Selbes taugt, sondern gerade als Anderes die Dekonstruktion der Kategorie des Neuen vorantreibt. Die Telescopage ist so nicht nur der »Störfall in der Genealogie«, ⁵¹ sondern das der Genealogie inhärente Moment der Störung, das die Frage nach dem Einsatz des Genealogischen umso vehementer stellt.

Die biblische Genesis spielt in *The Golden Bowl* noch auf einer anderen Ebene eine Rolle. Der Roman besteht aus zwei Teilen – Book First: *The Prince*, Book Second: *The Princess*. Das erste Buch handelt von der Anbahnung und dem Vollzug des Ehebruchs, das zweite dreht sich um Maggie Ververs Erkenntnisprozess. Dieser wird in den Begriffen von Emanzipation und Aufklärung beschrieben: Cartesianisch erlernt Maggie zu zweifeln und sich im Zweifel aus dem Zustand der Unwissenheit zu befreien: Ihre Neugier ist kategorisch, sie beginnt an ihrem paradiesischen, d.h. urteilsfreien Zustand zu zweifeln. Maggie entdeckt nicht nur die ›Gefallenheit‹ von leidenschaftlichem Ehemann und Stiefmutter, erzählt wird zudem von Maggies ›Sündenfall‹. Das Entscheidende an dem, was Maggie im Folgenden erkennt, ist entsprechend nicht substantiell benennbar: Der eigentlich emanzipatorische Schritt, den Maggie als Einzige geht, ist, die Differenz in den ungeschiedenen Zustand der Bindung einzuführen. Ihr ›Wissen‹ besteht darin, einen Unterschied zu machen. Sie wiederholt Adams und Evas eigentliche Erkenntnis, dass das Erkennen selbst – die geöffneten Augen – mit Unterschieden und Unterscheidungen zu tun hat: »Da wurden ihrer beiden Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schürze« (1. Mos., 3,6).

Von dieser Szene des Sündenfalls aus gelesen, entfaltet sich *The Golden Bowl* folgerichtig als eine Art *double plot*, durch den der gesamte Text zur Szene nicht nur der Verdopplung, sondern des Dissens wird, die die entdeckte Differenz in seine Strukturmechanismen einschließt. Dieser Mechanismus macht den Text zur theatralen Szene.⁵² Der eine *plot* nimmt die Behauptung »da wurden ihrer beiden Augen aufgetan« beim Wort und führt von der

⁵¹ Sigrid Weigel: *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*, in: Elisabeth Bronfen/Birgit R Erdle/Sigrid Weigel (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 51–76, hier S. 65.

⁵² Vgl. Katrin Trüstedt: *Double Plot. Zum latenten Mechanismus eines »coming to know what we cannot just not know«*, in: Stefanie Diekmann/Thomas Khurana (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, S. 56–61, hier S. 57; vgl. zum *double plot* William Empson: *Some Versions of Pastoral*, New York 1974, Kapitel II, S. 27ff.

Synonymisierung von ›Sehen‹ und ›Wissen‹ zur ermächtigenden Geste der Autorschaft. Zu Beginn des ersten Buches stellt James Erkennen als einen Prozess räumlich-szenischer Anordnung dar, in dem ›Sehen‹ und ›Wissen‹ nicht nur gleichzeitig (und plötzlich) auftreten, sondern synonym verstanden sind.⁵³ In der Terminologie der Aufklärung ist ›Wissen‹ hier insofern mit ›Sehen‹ gleichbedeutend, als Erkennen Erhellung bedeutet: Hier wird ins Licht gesetzt, vor Augen gestellt, sichtbar.⁵⁴ In diesem *plot* ist Maggie nicht nur Adams Tochter und Amerigos Frau: Sie verkörpert deren Projekte und deren Erfolg, leistet die Wiedergutmachung des Sündenfalls in der Entdeckung der Neuen Welt, die nachträglich den Sündenfall als Urszene souveräner Autorschaft lesbar macht und Gottes/Adams Schöpfertum/Ur-vaterschaft ausweist. Maggie selbst wird zur Autorfigur, sie verfügt über Bilder und Welten: Das zwischen Vater und Tochter als Echo wiederholte »we see [...] we see«, »it's success [...] it's success«⁵⁵ fasst diese Emanzipationsgeschichte zusammen. Im Kern dieses *plots* steckt – das ist James' finale Volte – ein starker, mit der Sichtbarkeit Bühnenhafter Präsenz korrelierter Wahrheitsbegriff, den noch die enigmatischen letzten Worte des Romans manifestieren:

⁵³ Dort heißt es: »That, none the less, was but a flicker; what made the real difference, as I have hinted, was his [Adams] mute passage with Maggie. His daughter's anxiety alone had depths, and it opened out for him the wider that it was altogether new. When, in their common past, when till this moment, had she shown a fear, however dumbly, for his individual life? They had had fears together, just as they had had joys, but all of hers, at least, had been for what equally concerned them. Here of a sudden was a question that concerned him alone, and the soundless explosion of it somehow marked a date. He was on her mind, he was even in a manner on her hands – as a distinct thing, that is, from being, where he had always been, merely deep in her heart and in her life; too deep down, as it were, to be disengaged, contrasted or opposed, in short objectively presented. But time finally had done it; their relation was altered: he *saw*, again, the difference lighted for her. This marked it to himself – and it wasn't a question simply of a Mrs. Rance the more or the less. For Maggie too, at a stroke, almost beneficently, their visitor had, from being an inconvenience, become a sign. They had made vacant, by their marriage, his immediate foreground, his personal precinct – they being the Princess and the Prince. They had made room in it for others – so others had become aware. He became aware himself, for that matter, during the minute Maggie stood there before speaking; and with the sense, moreover, of what he saw her see, he had the sense of what she saw *him*. This last, it may be added, would have been his intensest perception had there not, the next instant, been more for him in Fanny Assingham. Her face couldn't keep it from him; she had seen, on top of everything, in her quick way, what they both were seeing.« James: *The Golden Bowl* (wie Anm. 44), Bd. 23, S. 153f.

⁵⁴ Gefolgt wird hier auch der Etymologie von ›Wissen‹, das auf das griechische (*w*)*oida*, ›ich habe gesehen‹, zurückgeht.

⁵⁵ James: *The Golden Bowl* (wie Anm. 44), Bd. 24, S. 364ff.

It kept [Amerigo] before [Maggie] therefore, taking in – or trying to – what she so wonderfully gave. He tried, too clearly, to please her – to meet her in her own way; but with the result only that, close to her, her face kept before him, his hands holding her shoulders, his whole act enclosing her, he presently echoed: »See? I see nothing but you.« And the truth of it had, with this force, after a moment, so strangely lighted his eyes that, as for pity and dread of them, she buried her own in his breast.⁵⁶

An diesem Wahrheitsbegriff aber hakt der *double plot* ein. Die Unterteilung in zwei Bücher legt nahe, dass hier Ereignis- und Kommentarebene voneinander getrennt werden. In dieser Unterteilung entspräche der erste Teil dem Vergehen als solchem, der zweite Teil dem Prozess seiner Entdeckung und Ver- oder Beurteilung. Der Roman legt diese Lesart insofern nahe, als er sich der Motivik des Juridischen bedient: Das Gericht, zu dem der Text wird, ist als Theater ausgewiesen, in dem es um die Sichtbarkeit der Beweise geht. Adam, der Urvater, aber – dessen Autorität die Tochter verkörpern soll – ist in diesem Theater gerade nicht der Autor:

There was even something in him that made his position, [...] his relation to any scene [...] a matter of the back of the stage, of an almost visibly conscious want of affinity with the footlights. He would have figured less than anything the stage-manager or the author of the play, who most occupy the foreground [...].⁵⁷

Auf dieser Bühne hat kein Theater statt, das »evidences« vorführen könnte, um zu zeigen und zu entlarven. In diesem Theater gibt es keine Wahrheit und keinen Autor, der den Schlüssel zu dieser haben könnte. In diesem *plot* wird das gesamte epistemologische Design infrage gestellt, so dass der Roman zu einem großangelegten »evidentiary chaos«⁵⁸ und Maggies prekäre Autorschaft zur Dekonstruktion des Zusammenhangs von Sehen und Wissen und zur Infragestellung der Ordnung und Lesbarkeit von Erscheinungen und »letzten Wahrheiten« wird.

Wenn die goldene Schale – die der Titel des Buches ist – an den Sündenfall erinnert, dann hinterfragt sie, in Bruch und Differenz, zugleich die gesamte Erzählung und Ordnung von Schöpfung/Vaterschaft und Wissen/Urteil. Die goldene Schale ist aus dem Buch Kohelet des Alten Testaments übernommen. Kohelet predigt von der und belehrt über die Nichtigkeit und Flüchtigkeit der diesseitigen Welt: »Was hat der Mensch für Gewinn von

⁵⁶ Ebd., S. 369.

⁵⁷ Ebd., Bd. 23, S. 169f.

⁵⁸ Hilary Margo Schor: Reading Knowledge: Curiosity in »The Golden Bowl«, in: The Henry James Review 26/3 (2005), S. 237–245, hier S. 241.

aller seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?» – »Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, ganz eitel« (Prediger 1). Kohelet predigt von der Autorität des Schöpfers (»Denk an deinen Schöpfer«, »Fürchte Gott und halte seine Gebote; denn das gehört allen Menschen zu«), von den »Worte[n] der Wahrheit« und von dem sicheren Urteil, das nur Gott zukommt: »Denn Gott wird alle Werke vor Gericht bringen, alles, was verborgen ist, es sei gut oder böse« (Prediger 12). Das Zerschneiden der goldenen Schale kündigt das Jüngste Gericht an und kündigt von den jenseitigen Welten, die dieses Gericht – zum Guten oder zum Schlechten – öffnen wird: »[E]he [...] die goldene Schale zerbreche« ist das Mahnwort des Predigers. Dass James die Schale zerbrechen lässt und sein Text zwar das Gericht zitiert, das finale Urteil aber an den ausgesetzten Ökonomien des Verborgenen kollabieren muss (anders als Gott, der »alle Werke vor Gericht« bringen kann, dass »alles, was verborgen ist, es sei gut oder böse«, vor Augen gelangt), verweist auf den ketzerischen Akt, von dem der Prediger auch spricht: »Hüte dich, mein Sohn, vor andern mehr; denn viel Büchermachens ist kein Ende, und viel studieren macht den Leib müde« (Prediger 12). In den Büchern und den Worten geht nicht »der Geist wieder zu Gott«, bleibt die Verfügungsgewalt der Autorschaft – davon zeugt die zerbrochene Schale – ohne finales Urteil und ohne »Entdeckung« vor Augen.

IV. Ausblick: »Lebenswissen« qua »szenische Methode«

Wenn der Lebensbegriff um 1800 eine Markierung der Verzeitlichung ist, dann ist die szenische Methode des Romans einer von deren Austragungs-orten. Während in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* der Lebensbegriff als Sinnkontinuum dem Modus des Präsentischen abgerungen ist, zeigt James' szenischer Roman die Prekarität dieses Darstellungsverfahrens, von der bereits Goethes Text zeugt. »Leben« eignet eine kategorische »Un-Ansaulichkeit«, ist, was sich nicht einfach vor Augen führen lässt. Verwiesen ist damit allerdings nicht auf einen Unsagbarkeitstopos, sondern auf die Unabschließbarkeit der Darstellungsvorgänge. Die szenische Methode legt – hinsichtlich des Lebensbegriffs und dessen Darstellung – ein radikales Desinteresse an den Momenten der Totalität und den Bewegungen der Finalität frei. »Leben« widersetzt sich der abschließenden (*plot*-)Formung, ihm eignet ein konstitutives Schief-Gehen. Entgegen der bildungsromanesken *plot*-Logik sukzessiver Erfüllung legt die szenische Methode das produktiv-generierende Moment des

Lebendigen und der romanischen Sprache frei, deren prozessualisierendes Moment. Die Szene des Romans wird so zur Formulierung eines Ursprungs-*problems*: Sie schreibt an gegen ein sich entziehendes Schöpfungsmoment und schafft dabei immer weitere Szenen und quasigenealogische Szenenfolgen, die Gründung verheißt und versetzt. Die szenische Methode markiert dieses suspendierte, immer wieder neu zu wiederholende Gründungs- und Reflexionsmoment – des ›Lebens‹ und seiner Versprachlichung.

Damit handelt es sich bei der szenischen Methode nicht nur um eine romantheoretisch relevante Neuerung – vielmehr generiert die Theatralisierung einen eigenartigen Typus von Theorie und Wissen. Als eine im Kern erkenntniskritische *Frage* nach den Leistungen und Verfahren der Vergewärtigung und Präsentation hat die szenische Methode immer schon und immer auch mit Theorie zu tun. Nicht nur haben Theater und Theorie den gleichen etymologischen Ursprung; am Theater und in der *theoría* geht es um die Möglichkeiten der Schau – meint doch *theorein* ›beobachten‹, ›betrachten‹, ›[an]schauen‹. Während jedoch – wie an Goethes *Wilhelm Meister* gezeigt wurde – die Darstellungslogik des Präsentischen den Aspekt der Theatralität des Theaters vernachlässigt und nurmehr die ›Schau‹ hervorhebt, nicht aber den szenischen ›Schauplatz‹ bzw. die Frage der *Methode* mit den immer nur technischen Verfahren, reproduziert sie immer auch ein theatrales Moment: als das Andere der evidenten Sichtbarkeit. ›Lebenswissen‹ – wie es hier untersucht wurde – bezeichnet dann die beständige Versetzung jedweder Perspektive der Übersicht und der Distanz zum Erkenntnisobjekt. In der Verkantung von Lebens- und Wissensbegriff geht es hier entgegen den mit dem Theatralen verbundenen Präsenzphantasmen um die *Aufgabe* reflexiver Überschaubarkeit und souveräner Autorschaft.

Wird die Szene des Romans als die Frage nach der (literarischen) Gattung gelesen, bestätigt sich Jacques Derridas Feststellung, dass »[d]ie Frage der literarischen Gattung [...] keine formale Frage [ist]«. ⁵⁹ Die kulturwissenschaftlich relevante Dimension der szenischen Methode liegt in der Tatsache, dass sie Literatur nicht nur als Figur der Medialisierung – als ›(er-)zeugende‹ Szene der Sprache und ihrer Theorie – denkbar macht, sondern sich Literatur zudem als Figur der (Be-)Gründung aussagen lässt und damit text-logisches und genea-logisches Moment der Gattung umfasst: So wird der moderne Roman zur »Szeno-Graphie«, zum »Ort, wo der Ursprung und

⁵⁹ Jacques Derrida: Das Gesetz der Gattung, in: Ders.: *Gestade*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, Wien 1994, S. 245–283, hier S. 273.

das Funktionieren des kulturellen Prozesses selbst immer von neuem verhandelt wird«. ⁶⁰ Es ist dabei nicht Literatur im allgemeinen Sinne (etwa qua Bedeutungs-genese und -verschiebung), sondern im Foucault'schen ›strengen Sinn‹ der moderne Roman, der im Hinblick auf die Frage der literarischen Gattung das Wissen der Literatur zugleich als Konstitution und Reflexion des Kulturellen bestimmt.

Einer der Austragungsorte dieses Prozesses ist die im Lebensbegriff implizierte Zusammengehörigkeit, aber Inkongruenz von Natur- und Kulturbegriff. Wie argumentiert wurde, konvergieren Theater- und Sexualdiskurs seit dem späten 18. Jahrhundert in einer spezifischen Weise und erweist sich das Szenische so als eine Art Schnittmenge und Übersetzungsraum zwischen dem ›Biologischen‹ und dem ›Kulturellen‹, die sich nicht einfach als Gegensatzpaar ordnen, nicht finalisieren oder kausalisieren lassen. In der Lektüre von Goethes *Wilhelm Meister* hat sich gezeigt, dass die entwicklungsgeschichtliche Prämisse des modernen Romans und seiner Epistemologie auf der Konstruktion der Kindheit als Hort lebensgeschichtlicher und sexueller Entfaltung fußt. Das Konzept der Kindheit dient als Projektionsfläche eines außerkulturellen Ursprungs und fungiert somit als Begründung einer spezifischen Hermeneutik, in der ›Kultur‹ eine Vergegenwärtigungs- und hermeneutische Verstehensleistung bezeichnet, deren Pendant eine dem Kulturellen entzogene und doch potenziell restlos plausibilisierbare ›Natur‹ ist. Es ist der Status dieser (infantilen) Sexualität – der der Gegenstand und methodologische Garant der Hermeneutik sein soll –, die im Theatertopos ausgehandelt wird: Deshalb spricht James von der szenischen *Methode*. In der Aussetzung des Ursprungstopos ist dann ein Naturbegriff angezeigt, der nicht den Institutionalisierungsleistungen des Kulturellen gegenübergestellt oder ihnen restlos untergeordnet ist, sondern vielmehr einer Verkomplizierung der Natur-Kultur-Differenz entspricht. Die bei James verhandelte Freilegung der Dialektik von Kontingenz und Ursächlichkeit und die im Kern radikal a-teleologischen, ›antiödpalen‹ Erzählökonomien sind die Verhandlung der zentralen Prämisse der Freud'schen Psychoanalyse. Denn, wie Alenka Zupančič herausstellt: Das »Objekt der Psychoanalyse ist die Zone, in der sich diese beiden Bereiche [Natur und Kultur] überschneiden«. ⁶¹ In

⁶⁰ Gerhard Neumann: Die Instanz der Szene im Denken der Sprache. Argument und Kategorie der »Theatralität« in der Literaturwissenschaft, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften, Tübingen/Basel 2004, S. 139–157, hier S. 151.

⁶¹ Alenka Zupančič: Warum Psychoanalyse? Drei Interventionen, übers. von Luisa Banki und Felix Ensslin, Zürich/Berlin 2009, S. 7.

diesem Sinn handelt es sich nicht einfach um eine »Überschneidung zweier wohldefinierter Entitäten«, sondern um eine »Schnittmenge, die für beide Seiten generativ wirkt«. ⁶² Die szenische Methode beharrt auf der Primordialität der Reden und des Kulturellen, deren Konstruktionsmechanismen radikal kontingent sind und die keinerlei Absicherung in einem wie auch immer gearteten ›Natürlichen‹ haben; dies nicht zuletzt, weil jede Rede – auch diejenige von der Unterscheidung der Sphären – immer und nur im Bereich des Symbolischen statthat. Zugleich aber unterstreicht die szenische Methode, dass der Bereich des Sprachlichen und Kulturellen, insofern er keine hermeneutische Absicherung kennt, keinerlei Verfügungsgewalt über jene Sphäre der ›Natur‹ hat – es sei denn qua Setzung als das Andere des Kulturellen, das sich dann als solches immer und zugleich der Ansichtigkeit oder Präsentation entzieht und trotzdem qua Differenz generativ funktioniert. Die szenische Methode markiert diese Unumgänglichkeit differenzieller Setzung und die gleichzeitige Unmöglichkeit fixierbarer Unterscheidung.

⁶² Ebd.