

*Die literarische Ironie in
«Wilhelm Meisters Lehrjahre»¹
(J. W. von Goethe)*

ÁNGELA GARCÍA CANELLES
Universidad Jaime I (Castellón)

In den Jahren 1819 und 1820 erschien das Wort «*Bildungsroman*» in zwei Vorträgen des damaligen Professors Karl von Morgenstern unter den Titeln «Über das Wesen des Bildungsromans» und «Zur Geschichte des Bildungsromans». In diesen Vorträgen erklärte Morgenstern den Namen dieser Romanform: «[...] *Bildungsroman* wird er heißen dürfen, erstens und vorzüglich wegen seines Stoffes, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt; zweitens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weitem Umfange als jede andere Art des Romans fördert.» (1961: 44).

Als Goethe seinen zweiten Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verfaßte, schuf er eine neue Gattung, und zwar den Bildungsroman, indem er die Wanderungen des Pilgers und die Reisen des Abenteurers in die humanistische Bildung des Menschen integrierte. Diese neue Gattung stützte sich auf die religiösen Bekenntnisschriften des Pietismus und auf den Abenteuerroman. Goethe vereinigte beide schon vorgefundenen literarischen Formen und steigerte sie mit Hilfe der Ironie durch die Verweltlichung und Sublimation ihrer enthaltenen Werte, Begriffe und Absichten, so daß es eine psychologische Behandlung des Inhalts mit einbegriff. Es geht sich um den von Goethe gekennzeichneten Begriff der «*Steigerung*», d. h., eine Vereinigung im «*höhern Sinne* [...], indem das *Getrennte* sich zuerst steigert und durch die Verbindung der gesteigerten Seiten, ein *Drittes, Neues, Höheres, Unerwartetes hervorbringt*». (Goethe, 1893: XI, 166).

¹ Zitiert wird *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von J.W. von GOETHE. Hrsg. von E. Bahr, Stuttgart 1990.

1. Das Bildungsideal

Die Ironie in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* entsteht grundsätzlich aus dem Kommunikationsbedürfnis des Dichters mit seinen Mitmenschen. Durch sie erlaubt sich Goethe, eine heitere Kritik an den verschiedenen literarischen bzw. gesellschaftlichen Elementen der damaligen Zeit zu üben. Diese Ironie stützt sich auf die Aufforderung, das Volk in die ästhetische Bildung durch das Theater zu erziehen. Doch wird das Theater im Roman nicht als Hauptthema behandelt, sondern ironisch als Fehlentscheidung des Protagonisten und als Mittel, um die wahre Ausbildung zu bestreben. Demzufolge wirkt dieser Irrtum nur als «*ein wesentliches Element der Bildung*» ein (Hass, 1965: 139), nicht als einziges und auch nicht als wichtigstes. Dieses Element soll zu einer erweiterten Weltanschauung führen, wie der Erzähler berichtet: «*Das Theater war ihm, wie die Welt, nur als eine Menge ausgeschütteter Würfel vorgekommen, deren jeder einzeln auf seiner Oberfläche bald mehr, bald weniger bedeutet und die allenfalls zusammengezählt eine Summe machen.*» (S. 526, VIII. 1.). Gerade darin liegt die Ironie im Werk. Daher wird die Kunst «*in der Spezialisierung der Berufe [...] nur als eine Tätigkeit neben andern gelten lassen. Der Mensch ergreift auch in ihr nur eine bestimmte Lebenssphäre, nicht das Leben überhaupt*». (Wundt, 1913: 278).

In diesem Roman spielt die humanistische Bildung die zentrale Rolle, in der die Harmonie, die Vollkommenheit, die Humanität, die Universalität und der Optimismus in die Höhe gehoben werden.² Im Rahmen des Humanitätsstrebens bewegten Goethe drei Grundgedanken, die er im Werk und Leben für die Erziehung der Menschen zu verwirklichen und nutzbar zu machen versuchte, nämlich die Idee der Schönheit, die in der Griechenlandssehnsucht verkörpert, die Idee der Harmonie und Humanität und die Idee der Gesellschaft, die in der neuen Welt Amerikas repräsentiert wird. Auf diese drei Pilaster stützt sich dieser Roman. Goethe hatte sich eindeutig zur Idee der schönen Seele bekannt, und nicht zum Idol des schönen Körpers. Bezüglich seines Humanitätsideals und seiner Vorstellung von der menschlichen Gesellschaft geht es nicht darum, in der Welt auszuhalten, sie durchstehen und überstehen zu wollen, d. h., der Mensch gegen den Menschen zu kämpfen, wie Rousseau postulierte. Es gilt vielmehr ein Mensch, ein Individuum, ein Gast unter den Menschen zu sein. Die etymologische Bedeutung dieses Wortes wechselt von Feind zu Fremdling und

² Den Begriff des Bildungsideals sieht REISS unter den Aspekten der Ganzheit und Harmonie eingeschränkt: «Er [Wilhelm] sieht kein Ziel vor sich. Erst im Rückblick- am Ende des Romans- enthüllt sich sein Leben als Bildungsvorgang.» (1963: 122 f.). Für TRUNZ steht der Roman auch unter dem Zeichen der Harmonie: «[...] am Ende des Romans erlebt Wilhelm eine Harmonie von Ich und Gesellschaft.» (1950: 615 f.). GERHARD spricht auch von der Verwirklichung von «Wilhelms Strebens nach harmonischer Ausbildung seiner Natur». (1926: 142). In ähnlicher Hinsicht äußern sich KORFF (1964: 339, 341) und BÖRCHERDT (1949: 266).

Gastfreund und mag ein Sinnbild für die Aufgabe des Menschen sein. Daraus könnte man entschließen, «*Bildung im klassischen Sinne ist also zugleich Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, ist Humanität, Kalogathia*». (Borcherdt, 1949: 266).

Der Roman ist an sich «*ein geistiges Kompendium des humanitären Glaubens und Strebens*» (Viëtor, 1949: 150) und der Überwindung des Unvollkommens. Kunstleben und Gefühlsleben werden im Werk durch die Ironie harmonisch verbunden, um daraus einen neuen, modernen, humanistischen Menschen darzustellen. Von Anfang an wird auch das Bildungsideal ironisch aufgehoben, welches in der Turmgesellschaft (dem Abbeé und seinen Mithelfern) symbolisiert wird. Diese verkörpert den «*Ernst des Bildungsideals*». (Hass, 1965: 208). Obwohl jedes einzelne im Roman erscheinende Bildungselement selbständig nur eine bestimmte Tätigkeit im Leben entwickelt, so stellen alle Bildungselemente zusammen «*die Menschheit in sich dar. Ihr Streben greift organisch ineinander und gemeinsam verwirklichen sie das Ideal einer harmonischen Ausbildung aller menschlichen Seiten*» (Wundt, 1913: 280):

Auch ist es schwer, versetzte der Abbé, sich in der Kürze bestimmt hierüber zu erklären. Ich sage nur soviel: sobald der Mensch an mannigfaltige Tätigkeit oder mannigfaltigen Genuß Anspruch macht, so muß er auch fähig sein, mannigfaltige Organe an sich gleichsam unabhängig voneinander auszubilden. Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit tun oder genießen will, wer alles außer sich zu einer solchen Art von Genuß verknüpfen will, der wird seine Zeit nur mit einem ewig unbefriedigten Streben hinbringen. (S. 601, VIII. 7.).

Dadurch wird das Ideal einer harmonischen und vollkommenen menschlichen Meisterbildung erzielt: «*Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister.*» (S. 520, VII. 9.).

Die Darstellungsart des Werkes versucht, eine neue Veränderung der allgemeinen menschlichen Natur, einen kleinen Teil der unendlichen Welt darzubieten.

2. Die ironische Struktur des Romans

Der ironische Aufbau entwickelt sich im Handlungsablauf mittels der Aufteilung des Romans in acht Bücher. Diese sind eng miteinander verknüpft, indem jedes Buch Indizien der nächsten bringt, aber auch das Wirken und die Ergebnisse der vorigen Bücher verarbeitet. Es ist als wäre alles Vorhergehende nur ein geistreiches interessantes Spiel gewesen, und als würde es nun Ernst.

Die Gestaltung des Werkes stützt sich grundsätzlich auf den verschiedenen Charakter der einzelnen Teile. Friedrich Schlegel sieht in die Struktur des Romans den Versuch, das Einzelne ins vollendete und harmonische Ganze zu integrieren, «*doch darf sich die Beobachtungen und Zergliederung, um von den Teilen zum Ganzen gesetzmäßig fortzuschreiten, eben nicht ins unendlich Klei-*

ne verlieren». (1985:106). Nun sollen die einzelnen Teile ihre Selbständigkeit frei durch ihre eigene Gestaltung innerhalb des gesamten Aufbaus behalten, als ob sie einfache Teile eines Ganzen wären. Dadurch werden der Zusammenhang und die Verschiedenheit der einzelnen Teile gesichert, und «*so wird jeder notwendige Teil des einen und unteilbaren Romans ein System für sich, und die kleineren geschiednen Massen und Kapitel bilden mehr oder weniger jede für sich ein malerisches Ganzes*». (Schlegel, 1985:100).

Der ironische Inhalt des Romans stützt sich auf drei wichtige Standpunkte, nämlich auf die literarische Kritik im engeren Sinne (auf die ästhetische Kritik im allgemeinen Sinne), auf die gesellschaftliche Kritik und auf die Personen. Somit werden Poesie und Prosa in Einklang gebracht. Schon im Briefwechsel (20.10.1797) zwischen Goethe und Schiller taucht im Zusammenhang mit *Wilhelm Meister* das Problem auf, wie man die Prosa des Romans auf die Ebene der Poesie erheben könnte, wie der letzte bemerkt:

Weil es aber ein echt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente und in dieser Form die poetischsten Zustände ausdrückte, so entsteht ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiß. (Goethe, 1966: 490).

Dieses sonderbare Schwanken nennt Schlegel in seiner *Wilhelm Meisters* Rezension «*Ironie, die über dem ganzen Werk schwebt*» (1985: 108), und erklärt auch in dieser Hinsicht: «*Diese wunderbare Prosa ist Prosa und doch Poesie.*» (1985: 104; vgl. auch 103).

2.1. *Die Ironie im literarischen Bereich*

Die Theateranstalt und ihre peinliche Lage in der damaligen Epoche werden im Werk heftig denunziert. Dichter, Direktoren und Schauspieler kämpften für bessere Lebens- und Theaterumstände, sowie für die Anerkennung des Theaters als einen anständigen Beruf, aus dem sie ihr *modus vivendi* machen könnten. Darüber hinaus dienen die unangenehmen Begebenheiten, die die Theatertruppe und Wilhelm selbst erleiden mußten, zur Ironie des Romans.

Das Publikum war damals unzufrieden mit dem Wandertheater bzw. mit dem Hoftheater. Es gab keine Verbindung miteinander. Die Aufgabe des Theaters, das Volk auszubilden, war an sich in zwei soziale Schichten geteilt, und zwar ein Theater für das Volk und eins für den Adel. In diesem Sinne äußern sich Serlo und Wilhelm:

Unser Schicksal hängt von der Meinung des Publikums ab. (S. 251, III. 13.).
Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wollen, und nicht, die sie haben sollen.
Wer das Geld bringt, kann die Ware nach seinem Sinne verlangen.

Gewissermaßen; aber ein großes Publikum verdient, daß man es achte, daß man es nicht wie Kinder, denen man das Geld abnehmen will, behandle. Man bringe ihm nach und nach durch das Gute Gefühl und Geschmack für das Gute bei, und es wird sein Geld mit doppeltem Vergnügen einlegen, weil ihm der Verstand, ja die Vernunft selbst bei dieser Ausgabe nichts vorzuwerfen hat. Man kann ihm schmeicheln wie einem geliebten Kinde, schmeicheln, um es zu bessern, um es künftig aufzuklären; nicht wie einem Vornehmen und Reichen, um den Irrtum, den man nutzt, zu verewigen. (S. 327, V. 9.).

Nur eins könnte beide Theaterformen vereinigen, nämlich die Idee eines Nationalismus, einer deutschen Nation, über die auch heftig ironisiert wird:

Jedermann war von dem Feuer des edelsten Nationalgeistes entzündet. Wie sehr gefiel es dieser deutschen Gesellschaft, sich ihrem Charakter gemäß auf eigenem Grund und Boden poetisch zu ergötzen! (S. 126, II. 10.; vgl. auch S. 268, V. 16., S. 272 ff., V. 16.).

Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas, zu dem Goethe und Schiller sehr viel beigetragen haben, bringt einen neuen humaneren und gefühlsreicheren Heldentyp, voller Empfindungen und Verzweiflungen dem Eposheld gegenüber. Dieser neue Heldentyp wird in diesem Roman aufgenommen und über ihn selbst ironisiert:

Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen und nur aufgehalten werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat.[...] (S. 320, V. 7.; vgl. auch S. 321, V. 7.).

Aus dieser ironischen Auseinandersetzung zwischen Romanhelden und Dramahelden ergibt sich, daß das Schicksal im Drama den Helden trifft. Dagegen im Roman ist der Zufall, der ihn berührt:

Im Drama modelt der Held nichts nach sich, alles widersteht ihm, und er räumt und rückt die Hindernisse aus dem Wege oder unterliegt ihnen. So vereinigte man sich auch darüber, daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne; daß er aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden müsse; daß hingegen das Schicksal, das die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorgesehenen Katastrophe hindrängt, nur im Drama statthabe [...]. (S. 320, V. 7.; vgl. auch S. 70 f., I. 7.).

Mit dieser neuen Heldenfigur trägt der Dichter zur neuen Entwicklung des bürgerlichen Dramas bei. Goethe behandelt diese Figur auf ironische Weise, indem er den Helden so naiv, unerfahren und unentlossen darstellt. Damit ironisiert er nicht nur über ihn, sondern auch über die Kunst und über den Künstler

selbst. Ein Beweis dafür ist die Umbearbeitung *Hamlets* nach Wilhelms Vorstellungen. Diese wird im Roman auch sehr ironisch geschildert:

Zuvörderst ist Hamlet blond, erwiderte Wilhelm.

Das heiß ich weit gesucht, sagte Aurelie. Woher schließen Sie das?

Als Däne, als Nordländer ist er blond von Hause aus und hat blaue Augen.

Sollte Shakespeare daran gedacht haben?

Bestimmt find ich es nicht ausgedrückt, aber in Verbindung mit andern Stellen scheint es mir unwidersprechlich. Ihm wird das Fechten sauer, der Schweiß läuft ihm vom Gesichte, und die Königin spricht: 'Er ist fett, laßt ihn zu Atem kommen.' Kann man sich ihn da anders als blond und wohlbehäglich vorstellen? [...]. Paßt nicht auch seine schwankende Melancholie, seine weiche Trauer, seine tätige Unentschlossenheit besser zu einer solchen Gestalt, als wenn Sie sich einen schlanken, braunlockigen Jüngling denken, von dem man mehr Entschlossenheit und Behendigkeit erwartet? (S. 318 f., V. 6.; vgl. auch S. 252 ff., III. 13.).

Der Autor bietet dem Leser mit dieser Theaterschilderung im Roman seine Bewunderung zu Shakespeare und zwar gerade mit *Hamlet*. Es ist überhaupt kein Zufall, daß der Protagonist gerade den englischen Helden für seine Theaterversuche auswählt. Wilhelm will sich völlig mit *Hamlet* identifizieren, darum will er ihn umbearbeiten, um somit seine eigenen Verzweiflungen, seine Einsamkeit und innerste Verslossenheit zu überwinden:

Wir wollen es ja nicht so genau nehmen, sagte Wilhelm; denn eigentlich hat mein Wunsch, den Hamlet zu spielen, mich bei allem Studium des Stücks aufs äußerste irregeführt. Je mehr ich mich in die Rolle studiere, desto mehr sehe ich, daß in meiner ganzen Gestalt kein Zug der Physiognomie ist, wie Shakespeare seinen Hamlet aufstellt. Wenn ich es recht überlege, wie genau in der Rolle alles zusammenhängt, so getraue ich mir kaum, eine leidliche Wirkung hervorzubringen. (S. 318, V. 6.).

Leider gelang es Wilhelm mit solcher Umbearbeitung *Hamlets* nicht, weder seine eigenen Theateransprüche noch den Geschmack seiner Mitarbeiter zu erfüllen, so daß Aurelie sehr empört rief:

Sie verderben mir die Imagination, weg mit Ihrem fetten Hamlet! stellen Sie uns ja nicht Ihren wohlbeleibten Prinzen vor! Geben Sie uns lieber irgendein Quiproquo, das uns reizt, das uns rührt. Die Intention des Autors liegt uns nicht so nahe als unser Vergnügen, und wir verlangen einen Reiz, der uns homogen ist. (S. 319, V. 6.).

Shakespeare wirkte entscheidend auf den Geist deutscher Dichtung ein. Als Goethe ihn las, begeisterte sich für die kraftvollen Helden dieses Dichters und suchte darin das Genie und das Geheimnis:

Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener; beiden ist nichts verborgen. Aber wenn des Weltgeistes Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja

oft nach der Tat zu bewahren, so ist der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verschwätzen und uns vor oder doch gewiß in der Tat zu Vertrauten zu machen. (Goethe, 1985: 425).

Aber der ironische Handlungsaufbau des Romans zeigt sich schon deutlich als Wilhelm sein Elternhaus verlassen wollte, um sich ganz der Bühne zu widmen: «*Der Bühne wollte ich meine ganze Tätigkeit widmen, auf ihr mein Glück und meine Zufriedenheit finden.*» (S. 29, I. 8.). Er wollte seine bürgerliche Herkunft vergessen und sich nach seiner eigenen Natur und Kunstzuneigung richten und als Schauspieler leben, wie er selbst seinem Freund Werner in einem Brief mitteilte:

Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung [...]. Dazu kommt meine Neigung zur Dichtkunst und zu allem, was mit ihr in Verbindung steht, und das Bedürfnis, meinen Geist und Geschmack auszubilden [...]. Du siehst wohl, daß das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist und daß ich mich in diesem einzigen Elemente nach Wunsch rühren und ausbilden kann. (S. 303, V. 3.).

Von da ab wird die Handlung auf eine heitere ironische Basis aufgebaut.

Obwohl das Schauspiel für ihn die wahre Bildung und Selbstrealisierung bedeutete, findet Wilhelm, trotz seiner Theaterversuche und seiner Theaterzuneigung, in diesem Kunstbereich nicht die richtige Ausbildung. Er fühlt sich darüber enttäuscht und sagt: «*Ich verlasse das Theater und verbinde mich mit Männern, deren Umgang mich, in jedem Sinne, zu einer reinen und sichern Tätigkeit führen muß.*» (S. 514, VII. 8.). Und ein paar Zeilen weiter unten fügt der Erzähler hinzu: «*Er wußte nicht, daß es die Art aller der Menschen sei, denen an ihrer innern Bildung viel gelegen ist, daß sie die äußeren Verhältnisse ganz und gar vernachlässigen.*» Wilhelm verläßt die Theaterwelt, und dieser Abschnitt seines Bildungsweges stellt sich als Irrtum heraus, da er in der Kunst «*eine Erneuerung der gesamten Kultur erwartete*» (Wundt, 1913: 278):

Von welchem Irrtum kann der Mann sprechen, sagte er zu sich selbst, als von dem, der mich mein ganzes Leben verfolgt hat, daß ich da Bildung suchte, wo keine zu finden war, daß ich mir einbildete, ein Talent erwerben zu können, zu dem ich nicht die geringste Anlage hatte. (S. 518, VII. 9.).

Friedrich Schlegel sieht in die Fehlentscheidung des Protagonisten eine positive Folge seines «*poetisch leben*»: «*Wir sehen nun klar, daß es nicht bloß, was wir Theater oder Poesie nennen, sondern das große Schauspiel der Menschheit selbst und die Kunst aller Künste, die Kunst zu leben, umfassen soll.*» (1985: 114).

Wilhelm Meister schildert auch sehr ironisch Bilder und Begebenheiten der Theaterwelt und des Theaterlebens, und verbindet beide Theaterebenen (Volks- und Hoftheater), indem er darbietet u. a., das Puppenspiel in Wilhelms Kinder-

jahren (S. 8 ff., I. 2.), das Schauspiel im Hochdorf (S. 87 ff., II. 3.), die Seiltänzer-gesellschaft (S. 90 ff., II. 4.), den Aufenthalt und die Vorstellungen im Hoftheater des Grafen (S. 160 ff., III. 3.), die Wandertruppe und ihre Theaterversuche bei Serlos städtischem Theater (S. 251 ff., IV. 13.). Durch diese heitere Ironie erhebt Goethe auch die ganze Theatertruppe zum Helden, und somit wird die ganze Theateranstalt auch ironisch behandelt:

Wir haben, sagte Wilhelm bei Tische, an diesem kleinen Dialog das lebhafteste Beispiel, wie nützlich allen Ständen das Theater sein könnte, wie vielen Vorteil der Staat selbst daraus ziehen müßte, wenn man die Handlungen, Gewerbe und Unternehmungen der Menschen von ihrer guten, lobenswürdigen Seite und in dem Gesichtspunkte auf das Theater brachte, aus welchem sie der Staat selbst ehren und schützen muß, Jetzt stellen wir nur die lächerliche Seite der Menschen dar; der Lustspieldichter ist gleichsam nur ein hämischer Kontrolleur, der auf die Fehler seiner Mitbürger überall ein wachsames Auge hat und froh zu sein scheint, wenn er ihnen eins anhängen kann. Sollte es nicht eine angenehme und würdige Arbeit für einen Staatsmann sein, den natürlichen, wechselseitigen Einfluß aller Stände zu überschauen und einen Dichter, der Humor genug hätte, bei seinen Arbeiten zu leiten? (S. 95 f., II. 4.).

2.2. Die Ironie im gesellschaftlichen Bereich

Zwei gesellschaftliche Mächte verbinden sich in diesem Roman, nämlich das Bürgertum und der Adel. Die erste war noch nicht ganz etabliert, die zweite schon lange auf feste Basis gestützt. Beide sind im Roman durch das Theater als Bildungselement eng verknüpft. Der Held des Romans entsteht aus dem hohen bürgerlichen Stand und wird allmählich in die Adelligerwelt eingeführt, daher bezeichnet Novalis diese Einführung in seiner Kritik über Goethes Werk als «die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom». (1969: 544, <135>). Der Dichter ironisiert eigentlich nicht nur über eine besondere Gesellschaftsschicht, über das Bürgertum, sondern über diejenigen, die sich nicht in der Kultur und im Leben die wahren Mittel ihres Bestrebens ansehen.

Im Handlungsablauf bemerkt man die Einsamkeit des Protagonisten und seine ständige Not, eine dauernde Verbindung mit seinen Mitmenschen zu setzen:

In der Einsamkeit konnte ich nicht immer bleiben, ob ich gleich in ihr das beste Mittel gegen die mir so eigene Zerstreung der Gedanken fand [...]. Ich erkannte, wie in einer Art von Dämmerung, mein Elend und meine Schwäche, und ich suchte mir dadurch zu helfen, daß ich mich schonte, daß ich mich nicht aussetzte. (S. 407, VI.).

Wilhelm wird wie «eine isolierte Inseln innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft» (Lukács, 1947: 36 f.) dargestellt, darum fragt er sich selbst: «Was hilft es mir, gutes Eisen zu fabrizieren, wenn mein eigenes Inneres voller Schlacken ist? und was, ein Landgut in Ordnung zu bringen, wenn ich mit mir selber uneins

bin?» (S. 301, V. 3.). Man könnte ihn als «das Produkt einer Übergangskrise» betrachten, denn «Goethe gestaltet die tragische Krise der bürgerlichen Humanitätsideale, den Beginn ihres-vorläufig utopischen - Hinauswachsens über den Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft». (Lukács, 1947: 43 f.). Seine Mühe und Kräfte kämpfen gegen das eigene Ich und gegen die Welt, «denn», wie der Erzähler berichtet, «gewöhnlich wehrt sich der Mensch so lange, als er kann, den Toren, den er im Busen hegt, zu verabschieden, einen Hauptirrtum zu bekennen und eine Wahrheit einzugestehen, die ihn zur Verzweiflung bringt». (S. 79, II. 2.).

Am Ende ermöglicht dieser Kampf Wilhelm, neue Werte und Lebensansichten zu entdecken sowie eine neue gesellschaftliche Umgebung, die Turmgesellschaft. Sie nimmt ihn auf und führt ihn dazu, das Theater zu verlassen und sich an eine praktische und geistesvolle Tätigkeit zu widmen: «Wilhelm soll ökonomisch werden durch die ökonomische Familie, in die er kommt» (Novalis, 1969: 544, <127>), was eine aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben mit sich bringt. Durch das Theater werden beide Gesellschaftsschichten ironisch verbunden; trotzdem fühlt sich der Protagonist bequemer im adeligen Bereich, wie Jarno darauf besteht:

Lassen Sie den Vorsatz nicht fahren, in ein tätiges Leben überzugehen, und eilen Sie, die guten Jahre, die Ihnen gegönnt sind, wacker zu nutzen. Kann ich Ihnen behülflich sein, so geschieht es von ganzem Herzen. Noch habe ich nicht gefragt, wie Sie in diese Gesellschaft gekommen sind, für die Sie weder geboren noch erzogen sein können. Soviel hoffe ich und sehe ich, daß Sie sich heraussehen. (S. 198, III. 11.).

Der Adel spielt im Roman eine große und entscheidende Rolle in Wilhelms Bildung. Vom Anfang an wird er von der Turmgesellschaft auf subtile Weise geleitet. Kunst und Adel werden somit verbunden. Jedoch behauptet Novalis in seinem Kritik an Goethes Werk: «Die Poesie ist der Arlequin in der ganzen Farcce: Im Grunde kommt der Adel dadurch schlecht weg, daß er [der Autor] ihn [den Adel] zur Poesie rechnet, und die Poesie, daß er [der Autor] sie vom Adel repräsentieren läßt.» (1969: 454, <135>). Beide, Poesie und Adel, sind durch die Ironie gerade als richtige Elemente instrumentiert, um den Protagonisten von seiner Spießbürgerlichkeit zu befreien, und um schließlich einen freien, geistreichen, gebildeten Menschen darzubieten.

Als bildende ironische Kräfte wirken dazu vor allem die Beziehungen von Mensch zu Mensch, u.a., Wilhelms Liebe an die verschiedenen Frauen seines Lebens, seine Familie, sein Freund Werner, die Theatertruppe, seine Beziehungen zur Turmgesellschaft und zu den Adeligen. Dieser Umgang mit den Mitmenschen führt zur wahren Bildung Wilhelms, und in seiner «Vereinigung mit Natalien, im Bündnis mit ihrem Bruder und seinen Freunden» sieht man das Bildungsideal der *Lehrjahre* erfüllt (Gerhard, 1926: 142). Aber nicht nur das Schauspielwesen, das Bürgertum und der Adel werden im Roman mit subtiler

Ironie behandelt. Sie richtet sich auch gegen das eigene Werk. Dieses bietet der Dichter mit einer launischen und witzigen Stimmung als subjektive Ironie, indem er die Einstellung seiner eigenen Schöpfung auf heiteres Spiel von Anfang bis zum Ende setzt. In dieser Hinsicht hatte Schiller schon in einem Brief (28.6.1796) an Goethe bemerkt, daß *«der Ernst in dem Roman nur Spiel und das Spiel in dem selben der wahre und eigentliche Ernst ist»*. (Goethe, 1966: 216). Auch Novalis äußert sich in selber Richtung: *«Der Ernst muß heiter, der Scherz ernsthaft schimmern.»* (1969: 548, <143>). Friedrich Schlegel in seiner Rezension über *Wilhelm Meisters Lehrjahre* macht selbst auf die subjektive Ironie des ganzen Werkes aufmerksam: *«Man lasse sich also dadurch, daß der Dichter selbst die Personen und die Begebenheiten so leicht und so launisch zu nehmen, den Helden fast ohne Ironie zu erwähnen, und auf sein Mitwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint, nicht täuschen, als sei es ihm nicht der heiligste Ernst.»* (1985: 104). Daraus könnte man feststellen, die Ironie im Werk sei Goethes Versuch, den Roman zu Epopöe zu transzendieren (vgl. Lukács, 1965: 41, 53, 169).

2.3. Die Ironie im Personenbereich

Die chronologische Entwicklung der Handlung schwankt zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Das ermöglicht, daß die alten Gestalten ständig in Gegenwart auftauchen. Im Roman zeigt sich eine Alternanz zwischen Wiederkehr und Erneuerung ab. Die Entwicklung bedingt immer Überwindung und Umgestaltung des Alten oder freie Schöpfung des Neuen, und dazu trägt die ironische Struktur viel bei. Friedrich Schlegel betrachtet diese Alternanz zwischen dem Alten und dem Neuen als ein *«magisches Schweben»*:

Die Ereignisse und die Personen bewegen sich rascher und jedes Kapitel ist wie ein neuer Akt. Auch solche Ereignisse, die nicht ungewöhnlich sind, machen eine überraschende Erscheinung [...]. Auch in ihnen äußert sich jene frische Gegenwart, jenes magische Schweben zwischen Vorwärts und Rückwärts. (1985: S. 101).

Diese Alternanz zwischen beiden Handlungszeiten führt gerade zur Harmonisierung der ironischen Paradoxie auf die Personen und auf die Begebenheiten.

Die ironisch sehr spießbürgerlich dargestellte Hauptfigur versucht ständig aus dieser Spießbürgerlichkeit zu entkommen, was ihr noch spießbürgerlicher macht, wie es aus dem Willhelms Brief an seinen Freund und Schwager Werner zu entnehmen ist:

Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen, wie er will [...]. Nun denke Dir irgendeinen Bürger, der an jene Vorzüge nur einigen An-

spruch zu machen gedächte; durchaus muß es ihm mißlingen, und er mußte desto unglücklicher werden, je mehr sein Naturell ihm zu jener Art zu sein Fähigkeit und Trieb gegeben hätte.» (S. 301 f., V. 3.).

Wilhelm kommt so naiv und lächerlich vor, daß der Leser sich nicht viele Erwartungen aus ihm macht. Sein ganzes Handeln und Wesen besteht fast im Streben, Wollen und Empfinden. Obwohl der Leser voraussieht, daß er am Ende der Lehrjahre als ein selbständiger und unentlossener Mensch auftreten wird, «so verspricht doch seine grenzlose Bildsamkeit, daß Männer und Frauen sich seine Erziehung zum Geschäft und zum Vergnügen machen und dadurch [...] die leise und vielseitige Empfänglichkeit [...] vielfach anregen und die Vorempfindung der ganzen Welt in ihm zu einem schönen Bilde entfalten werden». (Schlegel, 1985: 100).

Wilhelm gegenüber stehen der rationelle, schlichte Verstand, der Realismus, die krude Roheit und die gelassene Kaltblütigkeit Jarnos, der politische Pragmatismus und die weltanschauliche Entschlossenheit Lotharios und Serlos Sachlichkeit bei seinen Kunstansichten, denn für ihn war das Schauspiel nur Weltdarstellung und Berufsarbeit. Auch die Spießbürgerlichkeit und Eigennutz Werners, indem er nur Profit aus allem zu ziehen versucht, kontrastiert ironisch mit der Hypochondrie und dem Sentimentalismus Wilhelms. Die Geistesklarheit, die Philantropie und Humanität des Abbés und des Oheims dienen auch zur ironischen Paradoxie des Entgegengesetzten. Bezüglich der Personen meint Friedrich Schlegel:

Lothario, der Abbé und der Oheim sind gewissermaßen jeder auf seine Weise, der Genius des Buchs selbst; die andern sind nur seine Geschöpfe. Darum treten sie auch wie der alte Meister neben seinem Gemälde bescheiden in den Hintergrund zurück, obgleich sie aus diesem Gesichtspunkt eigentlich die Hauptpersonen sind. Der Oheim hat einen großen Sinn, der Abbé hat einen großen Verstand, und schwebt über dem Ganzen wie der Geist Gottes.[...], aber Lothario ist vollendet, seine Erscheinung ist einfach, sein Geist ist immer im Fortschreiten [...]. Die andern, welche nach dem Maß von Ausführlichkeit der Darstellung die wichtigsten scheinen können, sind nur die kleinen Bilder und Verzierungen im Tempel. (1985: 116 f.).

Alle diesen ironischen Gestalten repräsentieren die Prosa des Romans. Dagegen der freche, unbeständige Friedrich, die sehnsüchtige Mignon und der schwermütige Harfner, auf die der Dichter besonders seine Ironie zielt, werden als Träger der Poesie und im allgemeinen der Kunst dargestellt. Diese letzten kommen, im Gegensatz zu Wilhelm, aus dem adeligen Stand, und richten sich nicht nach dem Verstand, sondern nach der Phantasie, wie er selbst. Sie haben keinen Platz auf dem Turm, gerade weil sie sich nicht vernünftig benehmen, sondern lassen sich nach den Zügen ihrer Empfindungen leiten. Sie bilden eine Art Dämonen des Sturm und Drang. In ihnen sieht man die geheimnisvollen Kräfte der Willkür und des Zufalls. Selbst das Geheimnisvolle dient zum ironis-

chen Gegensatz zur Turmgesellschaft, indem die Phantasie bzw. die Realität symbolisiert werden. Der Kontrast zwischen der Hoffnung und dem Erfolg, der Einbildung und der Wirklichkeit spielt im Werk eine bedeutende Rolle.

Die wichtigen Frauen im Wilhelms Leben dienen auch zur ironischen Paradoxie, denn sie werden nach ihren inneren Charakteren und Eigenschaften harmonisch entgegengesetzt: die tiefe Innerlichkeit Marianes kontrastiert mit der Leichtfertigkeit der lebhaften Philine, die als *«das verführerische Symbol der leichtesten Sinnlichkeit»* auftritt (Schlegel, 1985: 101). Beide werden mit der Hypochondrie und Überspannung der empfindsamen Aurelie und mit der Vernunft der pragmatischen und etwas materiellen Therese kontrastiert, und diese wird auch mit der Geistesklarheit und Humanität Natalies und ihrer Schwester, der Gräfin, entgegengesetzt.

Die Harmonisierung des Entgegengesetzten im Personenbereich trägt zur Ironie bei, indem die weiblichen und männlichen Figuren nicht als ganz selbständige Charaktere repräsentiert werden. Psychologisch gesehen hat jede Figur Züge der anderen, wie Novalis präzis bemerkt:

Lothario ist nichts, als die männliche Therese mit einem Übergang zu Meister. Natalie - die Verknüpfung und Veredlung von der Tante und Therese. Jarno macht den Übergang von Theresen zum Abbé. Der Oheim ist, wie die Tante, einseitig. Meister ist eine Verknüpfung von Oheim und Lothario. Die individuelle Religion der Tante ist in Natalien zur wohlthätigen, praktischen Weltreligion geworden. Cypriani ist eine matte Repetition des Oheims - Aurelie hat Familienähnlichkeit mit der Tante. Der Harfner und Mignon gehören zusammen. Werner nähert sich der Therese - wie der Arzt dem Abbé - man könnte ihn den physischen Abbé nennen. Felix ist ganz Marianens Sohn, Laertes und Madam Melina stehn auf Einer Stufe. Serlo ist Jarno, als Schauspieler. Friedrich ist der würdige Inhaber Philinens. Der Abbé erscheint nicht ohne Sinn doppelt. Mariane und die Gräfin sieht man gern mit Einem Blick an. Melina ist der gemeine Jarno. Der Graf ist der schwache Oheim, der sich bei einer unbedeutenden Gelegenheit von der Tante bekehren läßt. Auch Jarno erscheint doppelt, wie der Abbé. Auch die Personen des Hintergrunds zeigen Spuren einer ähnlichen Besetzung des alten Theaters - man erinnere sich an Wilhelms Oheim. (1969: 463, <58>).

Alle diesen Figuren entsprechen den verschiedenen sozialen Menschentypen und ihren Tätigkeiten der damaligen Zeit, was zu einem wahren Realismus des Romans führt, der auch zum ironischen Effekt beiträgt.

Die allgemeine Ironie des Romans liegt darin, daß Wilhelm am Ende trotz seiner durch die theatralischen und menschlichen Erfahrungen erworbenen Bildung nicht sein Meisterziel erreicht hat,³ und muß weiter wandern, um die wahre Meisterbildung selbst durch die Lebenserfahrungen zu erzielen:

³ Vom Standpunkt der Turmgesellschaft, meint REISS, hat Wilhelm das Endziel erreicht. Doch sieht es allerdings von Wilhelms eigenem Gesichtspunkt anders aus, meint er weiter: «Er sieht kein Ziel vor sich. Erst im Rückblick - am Ende des Romans - enthüllt sich sein Leben als

Wornach soll ich in der Welt nun weiter fragen? wornach soll ich mich weiter umsehen? welche Gegend, welche Stadt verwahrt einen Schatz, der diesem gleich ist? und ich soll reisen, um nur immer das Geringere zu finden? Ist denn das Leben bloß wie eine Rennbahn, wo man sogleich schnell wieder umkehren muß, wenn man das äußerste Ende erreicht hat? (S. 596, VIII. 7.).

Von da ab verzichtet er darauf, seinen eigenen Willen zu setzen, und resignierte sich, von den anderen lenken zu lassen:

Ich überlasse mich ganz meinen Freunden und ihrer Führung, sagte Wilhelm; es ist vergebens, in dieser Welt nach eigenen Willen zu streben. Was ich fest zuhalten wünsche, muß ich fahrenlassen, und eine unverdiente Wohltat drängt sich mir auf. (S. 623, VIII. 10.).

Gerade in diesem Moment sind seine Lehrjahre wirklich vollendet:

Rechte nicht mit uns!, rief eine Stimme, du bist gerettet und auf dem Wege zum Ziel. Du wirst keine deiner Torheiten bereuen, und keine zurückwünschen, kein glücklicheres Schicksal kann einem Menschen werden. (S. 510, VII. 9.).
Fragen Sie nicht, sagte der Abbé. Heil dir, junger Mann! deine Lehrjahre sind vorüber; die Natur hat dich losgesprochen. (S. 521, VII. 9.).

Dem Leser wird nicht entgehen, daß, wo von der Turmgesellschaft die Rede ist, meistens ein Unterton von Ironie spürbar ist, wie es im Lehrbrief heißt: *«Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste.»* (S. 519, VII. 9.). Hierbei wird nicht nur über die Turmgesellschaft ironisiert, sondern auch über die Sprache selbst, denn der Lehrbrief in seinem Sinn und seiner Wirkung ja nur aus Worten besteht, und in dieser Hinsicht sagt Jarno lächelnd zum Wilhelm: *«Nun, wer weiß, ob der Inhalt nicht einmal in Ihrem Kopf und Herzen Platz findet.»* (S. 575, VIII. 5.). Die Turmgesellschaft hätte eigentlich schon Wilhelm von Anfang an in die wahre Kunst erziehen können, doch machte sie es nicht so direkt, um der Ironie und der wahren humanistischen Bildung zu dienen:

Nicht vor Irrtum zu bewahren, ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrtenden zu leiten, ja ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschöpfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer [...]. Wenn so viele Menschen an dir teilnahmen, deinen Lebensweg kannten und wußten, was darauf zu tun sei, warum führten sie dich nicht strenger? warum nicht ernster? warum begünstigten sie deine Spiele anstatt dich davon wegzuführen? (S. 518, VII. 9.).

Bildungsvorgang.» (1963: 122). In ähnlicher Hinsicht stellt BRUFORD die harmonische Universalbildung in Frage, indem er sagt, «daß es nicht für jedermann möglich oder wünschenswert ist, ein universaler, in sich selbst ruhender, vollständiger Mensch zu sein». (1966: 249). Die gleiche Meinung vertritt PASCAL (1956: 28).

Ernst und Spiel werden im Roman dadurch harmonisch vereinigt. Am Ende alles scheint wie am Anfang zu sein. Dieser Null-Effekt ist eine direkte Folge der ironischen Struktur. Daraus entsteht die wahre Lehre des Autors: in der Fehlentscheidung Wilhelms entdeckt dieser den richtigen Weg zur wahren Kunst und zur eigenen Realisierung als Person. Der Protagonist löst sich vom Bürgertum, um über seine Vaterschaft und die Versammlung der Handwerker zum Bürgertum wieder zurückzukehren. Man sieht in die Eigenart der *Lehrjahre*, «daß Goethe [...] in der bürgerlichen Gesellschaft stets utopisch bleibende Erfüllung der vollentfalteten Persönlichkeit als ein reales Werden konkreter Menschen unter konkreten Umständen vor uns stellt». (Lukács, 1947: 36). Die Erfahrung hat den Helden die Ehrfurcht gelehrt, und «mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben», wie der Erzähler berichtet und wie Wilhelm selbst am Ende seiner Lehrjahre gesteht:

O der unnötigen Strenge der Moral!, rief er aus, da die Natur uns auf ihre liebliche Weise zu allem bildet, was wir sein sollen. O der seltsamen Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft, die uns erst verwirrt und mißleitet und dann mehr als die Natur selbst von uns fordert! Wehe jeder Art von Bildung, welche die wirksamsten Mittel wahrer Bildung zerstört und uns auf das Ende hinweist, anstatt uns auf dem Wege selbst zu beglücken! (S. 526, VIII. 1.).

Somit wird er nach allen Seiten zu einem wahren Menschen ausgebildet.

Der Autor deutet uns in diesem Werk ironisch an, daß der Mensch mehr aus seinen eigenen Fehlern und aus seinen Lebenserfahrungen lernt als aus den Büchern, also, mehr aus der Realität des Alltäglichen als aus der Phantasie. Jedoch benötigt der Mensch beide, um die Meisterbildung zu erwerben. Er muß seine ständige Bildung nicht nur als Zuneigung oder Trieb halten, sondern vielmehr als seine wichtige und anspruchsvolle Pflicht. In dieser Hinsicht dient die Ironie zur richtigen pädagogischen Ausbildung. Demzufolge sieht man klar, daß Goethe nicht nur Wilhelm zum fähigen und tüchtigen Künstler und Mann ausbilden will, sondern eher die ganze Menschheit, und sogar «die Natur, die Bildung selbst sollte in mannigfachen Beispielen dargestellt, und in einfache Grundsätze zusammengedrängt werden». (Schlegel, 1985: 114). So wird das individuelle, harmonische Bildungsideal auf die Menschheit übertragen, wie es im Lehrbrief heißt:

Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengekommen die Welt [...], alles [...] liegt im Menschen und muß ausgebildet werden; aber nicht in einem, sondern in vielen [...]. Wenn einer nur das Schöne, der andere nur das Nützliche befördert, so machen beide zusammen erst einen Menschen aus. Das Nützliche befördert sich selbst [...]; das Schöne muß befördert werden, denn wenige stellen's dar, und viele bedürfen's. (S. 578 f., VII. 5.).

Goethe bezieht in seinem Humanitätsbegriff das Ideal der Gemeinschaft mit ein und faßt es ins Symbol der Neuen Welt. Er erkennt, daß der Mensch nur ein

unbedeutendes Glied im großen Weltgetrieb darstellt, dessen Aufgabe nicht in selbständiger Mitwirkung, sondern in demütiger Bescheidung beruht. Die Bildung *Wilhelm Meisters* besteht grundsätzlich in der Wandlung vom Individuum zum Glied der Gemeinschaft, also «zum geschlossenen Ganzen, zum Mikrokosmos als Spiegel des Makrokosmos». (Borcherdt, 1949: 266). Nur dadurch wird der Mensch voll gültig, nur auf diese Weise verwirklicht er sich.

Diese Entwicklungsgeschichte des jungen Wilhelms spiegelt auf ironische Weise das Bildungsbestreben des 18. Jahrhunderts wieder, in dem die bürgerliche Kultur, das verfeinerte und kultivierte Leben des Adeltums, die rationale Weisheit und der Verstand der Aufklärung, die Religiosität des Pietismus, der humanistische Pragmatismus und die Geistesweisheit der Freimaurerei harmonisch vereinigt werden. Diese Verbindung von Lebensformen und Weltanschauungen bietet einen neuen und modernen Romanhelden und Menschentyp.

Die große Wirkung *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist in späteren nach ihm verfaßten Romanen von Autoren wie Novalis, Jean Paul, G. Keller, A. Stifter bis zu H. Hesse und Th. Mann u. a. deutlich zu erkennen, so daß sich die von Goethe als «Bildungsroman» geprägte Gattung als Typ des deutschen Romans gelten läßt.

LITERATURVERZEICHNIS

- BORCHERDT, H. H., *Der Roman der Goethezeit*, Urach-Stuttgart 1949.
- BRUFORD, W. H., *Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar 1775-1806*, Göttingen 1966.
- GERHARD, M., *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*, Halle a. d. Saale 1926.
- GILLE, K.F., *Wilhelm Meister im Urteil der Zeitgenossen. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Goethes*, Assen 1971.
- , *Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre*. Hrsg. von K. F. Gille, Königstein 1979.
- GOETHE, J. W., *Werke*, 133 Bde. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar, IV Abt., Weimar 1887-1919. Bd. 11, Weimar 1893.
- , *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hrsg. von E. Staiger, Frankfurt a. M. 1966.
- , «Shakespeare und kein Ende» in *Deutsche Literaturkritik* Bd. 1. Hrsg. von H. Mayer, Frankfurt/M. 1985, S. 423-436.
- , *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hrsg. von E. Bahr, Stuttgart 1990.
- GUNDOLF, F., *Goethe*, Berlin 1916.
- HASS, H.-E., *Der deutsche Roman*, Bd. 1. Hrsg. von B. von Wiese, Düsseldorf 1965.
- JACOBS, J., *Wilhelm Meister und seine Brüder*, München 1972.
- KORFF, H. A., *Geist der Goethezeit*, Bd. 2, Leipzig 1964.
- LUKACS, G., *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947.
- , *Die Theorie des Romans*, Neuwied-Berlin 1965.

- MORGENSTERN, K. von, «Über das Wesen des Bildungsromans» und «Zur Geschichte des Bildungsromans», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 35 (1961), S 44-63.
- PASCAL, R., *The German Novel*, Manchester 1956.
- REISS, H., *Goethes Romane*, Bern-München 1963.
- SCHLECHTA, K., *Goethes Wilhelm Meister*, Frankfurt a. M. 1953.
- SCHLEGEL, F., *Über Goethes Meister*. Hrsg. von H. Eichner, Paderborn- München- Wien,-Zürich 1985.
- TRUNZ, E., *Goethes Werke*, Bd. 7, Hamburg 1950.
- VIETOR, K., *Goethe*, Bern 1949.
- WUNDT, M., *Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals*, Berlin- Leipzig 1913.