

**DILETTANTEN, GEISTERBESCHWÖRER UND DIE SORGE VOR
EINER REVOLUTION: GOETHES ZAUBERLEHRLING IM
SCHNITTPUNKT DER DISKURSE**

Onur Kemal BAZARKAYA¹

Nursedakalemcii²

Abstract

Johann Wolfgang von Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* (1797), in der die titelgebende Figur an die Stelle des abwesenden Hexenmeisters tritt und so eine Überschwemmung verursacht, handelt offenkundig vom Thema Grenzüberschreitung. Indes fällt auf, dass sich die Flutkatastrophe in der domestizierten Umgebung der Meister-Werkstatt ereignet und der Meister bei seiner Rückkunft die alte Ordnung sogleich wiederherstellt. Unter diesem Aspekt lässt sich der Text – umgekehrt – auch als eine Art Bewusstmachung dessen lesen, was Grenzen eigentlich bedeuten und warum es wichtig ist, sie einzuhalten. Tatsächlich sind im *Zauberlehrling* Chaos und Ordnung wechselseitig bedingt. Man könnte auch sagen, dass die Grenzüberschreitung des Protagonisten innerhalb der durch bestimmte Diskurse abgesteckten Grenzen erfolgt. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, die diskursive Ordnung des Textes sichtbar zu machen. Welche Diskurse treten auf? Wie wirken sie zusammen? Was sind ihre Funktionen? Und welche Dynamiken entfalten sie? Auf solche Fragen wird im Nachfolgenden näher einzugehen sein.

Schlüsselwörter: Goethe, Zauberlehrling, Grenzüberschreitung, Diskurse

**DİLETANTLAR, RUH ÇAĞIRICILARI VE DEVRİME KARŞI ENDİŞE:
SÖYLEMLERİN KESİŞME NOKTASINDA GOETHE'NİN SİHİRBAZIN
ÇIRAĞI BALADI**

Öz

Johann Wolfgang von Goethe'nin *Sihirbazın Çırağı* (1797) baladı, başlığa adını veren ana karakterin ortada olmayan sihirbaz ustasının yerine geçerek bir sele yol açması üzerinden sınır aşımı temasını konu edinmektedir. Bununla beraber, sel felaketinin sihirbazın hakimiyet kurduğu atölyesinde meydana gelmesi ve ustanın dönüşü ile

¹ Assoc. Prof., Marmara-Universität Istanbul, Fakultät für Natur- und Literaturwissenschaft, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, onur.bazarkaya@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6553-4255

² Masterstudentin, Tekirdağ Namık Kemal Universität, Fakultät für Natur- und Literaturwissenschaft, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, nursedakalemcii@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3609-630X

birlikte ivedilikle eski düzeni geri getirmesi dikkat çekicidir. Bu açıdan bakıldığında metin, sınırların gerçekte ne anlama geldiği ve bunlara bağlı kalmanın neden önemli olduğunun bir tür farkındalığı olarak da okunabilir. Esasında, *Sihirbazın Çırağı* baladında, kaos ve düzen karşılıklı olarak birbirinin sonucu niteliğindedir. Nitekim ana kahramanın sınırları aşması, belirli söylemler çerçevesinde gerçekleşir. Bu çalışmanın amacı, metnin söylemsel yapısını açıklığa kavuşturmak. “Hangi söylemler ortaya çıkıyor? Birlikte nasıl çalışırlar? İşlevleri nelerdir? Hangi dinamikleri geliştirirler?” gibi sorular çalışmada ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Goethe, sihirbazın çırağı, sınır aşımı, söylemler

Einleitung

Das Interesse an Transgressionen begleitet die Literatur spätestens seit Beginn der Neuzeit. Es handelt sich um ein Phänomen, das mit einer immer stärker werdenden Tendenz einhergeht, bestimmte Herrschaftsdiskurse wenn nicht zu unterlaufen, so doch zu relativieren. Um 1800 gelangt diese Entwicklung zu einem vorläufigen Höhepunkt (Schmitz-Emans, 2013, S. 1.; Neumann und Warning, 2003). Der Umstand, dass so mancher im Umkreis der ‚Kunstepoche‘ entstandene Text heute zum festen Bestandteil des Literaturkanons gehört, soll nicht über seinen transgressiven, tendenziell subversiven Gehalt hinwegtäuschen. So waren die suizidalen Schwärmereien, die der junge Goethe im *Werther* scheinbar verherrlichte, seinerzeit bekanntlich ein Skandalon *par excellence*. Auch denke man an das Konzept der „progressiven Universalpoesie“, mit dem die poetische Grenzüberschreitung quasi zum Programm erhoben wurden. Tatsächlich träumten Friedrich Schlegel und Novalis von nichts Geringerem als einer Revolution, die im Reich der Poesie das romantische Pendant zu den jüngsten Ereignissen in Frankreich bilden sollte. In diesen Kontext fallen ihre einschlägigen Bezugnahmen auf die Revolutionssemantik (Safranski, 2015, S. 29 ff.). Solchen Phantasien stand das zeitgenössische Publikum weitgehend irritiert und verständnislos gegenüber, was Schlegel dann, als das Zentralorgan der frühromantischen Bewegung, die Zeitschrift *Athenäum*, eingestellt werden musste, dazu veranlasste, darin einen letzten polemischen Artikel *Über die Unverständlichkeit* zu publizieren (Boyle, 1999, S. 722). Zu nennen wären nicht zuletzt die schwer einzuordnenden – weil in Hinsicht herrschender Poetik-Konventionen grenzüberschreitenden – Schreibweisen der ‚Sonderweg‘-Autoren, etwa der entfesselte Idealismus eines Hölderlin, dessen Lyrik einem mythopoetischen Projekt gleichkommt (Ott, 2019, S. 9 ff.). Die Beispiele ließen sich beliebig fortführen.

Goethe (der reifere) und Schiller nahmen bekanntlich Positionen ein, die solchen Ansätzen habituell entgegengesetzt waren oder sich explizit gegen sie richteten. Ihrem

Kunstverständnis (und nicht nur ihm) lagen dezidiert konservative Werte zugrunde. Entsprechend zielten ihre literarischen Positionierungen gleichsam auf die Errichtung eines kulturellen Monopoles ab, das dazu angetan war, Schreibweisen wie die oben genannten infrage zu stellen. Im Anschluss an die Lacan'sche Terminologie könnte man von einer „symbolischen Ordnung“ im Kleinen sprechen. So gesehen bietet das Literaturprogramm der Weimarer Klassik dem Rezipienten „das alleinige, historisch einigermaßen stabile und zuverlässige Orientierungssystem“, mit dem es sich „selbst positionieren und in seine Realität einordnen kann“ (Ort, 2014, S. 86).

Leitende Funktion hat in der symbolischen Ordnung immer eine repräsentative Instanz, die Lacan als den „großen Anderen“ oder „Namen-des-Vaters“ bezeichnet (Lacan, 2006). Das kann eine Autoritätsperson sein, eine staatliche Institution, Gott u.v.m. Vor diesem Hintergrund erscheint es bedeutsam, dass in zahlreiche Texte der Weimarer Klassik eine Semantik eingelassen ist, die sich um Begriffe wie „Meister“ und „Führer“ bzw. – die andere Seite betreffend – „Jüngling“ und „Lehrling“ dreht. Im Titel (und in der entsprechenden Motivik) von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, wo der Protagonist seiner eigentlichen Bestimmung entgegenschreitet, sind beide Seiten miteinander verschränkt. In *Das verschleierte Bild zu Sais* verliert der wissbegierige „Jüngling“ den Verstand, da er den Rat seines weisen „Führers“ nicht befolgen wollte (Schiller, 1962a, S. 224 f.). *Das Lied von der Glocke* wird vom „Meister“ und seinen „Gesellen“ während des Glockengießens gesungen (Schiller, 1962a, S. 429 f.). Wilhelm Tell meint in Bezug auf seinen Bogen schießenden Sohn: „Früh übt sich, was ein Meister werden will“ (Schiller, 1962b, S. 966.). Die Reihe könnte fortgeführt, das Feld um Beispiele mit Begriffspaaren wie „Vater“-„Sohn“ und „Herr“-„Knecht“ sogar erweitert werden; doch das würde den Rahmen der Untersuchung sprengen. Man ahnt es auch so schon: Der Name-des-Vaters ist in der symbolischen Ordnung, die Goethes und Schillers Klassik-Texte konstituieren, nahezu allgegenwärtig.

Das Beispiel, auf das hier näher eingegangen werden soll (es wurde oben mit Bedacht ausgespart), ist Goethes bekannte Ballade *Der Zauberlehrling* (1797). Zur Erinnerung sei hier kurz die Handlung zusammengefasst. In Abwesenheit des Hexenmeisters schlüpft der Zauberlehrling in dessen Rolle. Mithilfe eines – wohl vom Meister abgelauchten – Zauberspruches erweckt er einen Besen zum Leben, um ihn Wasser herbeischaffen zu lassen. Da stellt sich heraus, dass er den Spruch vergessen hat, mit dem der Zauber beendet werden kann, und es kommt zu einer Überschwemmung. Aus Verzweiflung spaltet er den Besen mit einem Beil, doch da dieser von Geistern angetrieben wird, bewirkt das nur, dass er sich

verdoppelt und die Lage sich verschärft. Der Spuk währt so lange, bis der Meister zurückkehrt und ihm ein Ende setzt.

Offensichtlich geht es in dem Gedicht um das Thema Grenzüberschreitung. Indes fällt auf, dass sich die durch den Zauberlehrling verursachte Flutkatastrophe in der domestizierten Umgebung der Meister-Werkstatt ereignet und der Meister bei seiner Rückkunft die Ordnung der Dinge sogleich wiederherstellt. Unter diesem Aspekt lässt sich der Text – umgekehrt – auch als eine Art Bewusstmachung dessen lesen, was Grenzen eigentlich bedeuten und warum es wichtig ist, sie einzuhalten. Tatsächlich sind im *Zauberlehrling* Chaos und Ordnung wechselseitig bedingt. Man könnte auch sagen, dass die Grenzüberschreitung des Protagonisten innerhalb der durch bestimmte Diskurse abgesteckten Grenzen erfolgt.

Diskurs: Gemeint ist der Diskursbegriff Michel Foucaults, der darunter bekanntlich eine Formation versteht, die durch eine begrenzte „Menge von Aussagen“ (Foucault, 1981, S. 170) konstituiert wird. Dabei ist zu beachten, dass Diskurse nicht nur Bezeichnungscharakter haben. Vielmehr schaffen sie erst die epistemischen Bedingungen dafür, dass die Dinge in einer bestimmten Art und Weise bezeichnet werden können. Sie erfüllen mithin eine ordnende Funktion und definieren die Grenzen des Denk- und Sagbaren ebenso wie die des Wissens und seiner Produktion. Entsprechend ist es die Aufgabe der Diskursanalyse, sie nicht „als Gesamtheiten von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault, 1981, S. 74). Auf Goethes Gedicht übertragen, schließt das alle Elemente ein, aus denen das hierarchische Verhältnis von Meister und Lehrling resultiert und durch die es – in einem dynamischen Prozess – zugleich aufs Neue legitimiert wird, also in erster Linie die Kunst der Geisterbeschwörung bzw. den Zauberspruch, den der eine kennt und der andere nicht.

Foucault zufolge bestehen die Diskurse zwar aus Zeichen; sie benutzen diese jedoch „für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses mehr macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses mehr muß man ans Licht bringen und beschreiben“ (Foucault, 1981, S. 74). Die nachfolgende Diskursanalyse zielt darauf ab, das „Mehr“ von Goethes *Zauberlehrling* sichtbar zu machen. Welche Diskurse treten in der Ballade auf? Wie wirken sie zusammen? Was sind ihre Funktionen? Und welche Dynamiken entfalten sie? Solchen Fragen wird in der Untersuchung nachzugehen sein.

Der Dilettantismus oder Zaubern als „Nebenzweck“

Souveräne Meisterschaft auf der einen, laienhafte Ungeschicklichkeit auf der anderen Seite: Die sich im *Zauberlehrling* abzeichnende Konstellation weckt unweigerlich Assoziationen an die Fragment gebliebene Schrift *Über den Dilettantismus*, an der Goethe und Schiller 1799, also zwei Jahre nach Entstehung der Ballade, arbeiteten. Darin wird die aus dem Italienischen stammende Bezeichnung ‚Dilettant‘ definiert als „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen sondern auch an ihrer Ausübung Teil nehmen will“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 780 f.). Demgegenüber heißt es in einer gegentypologischen Anmerkung: „Die Italiäner nennen jeden Künstler *Maestro*“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 780).

Nun ist etwa das Zaubern (seine Möglichkeit sei hier augenzwinkernd vorausgesetzt) oder Glockengießen (um auf eines der oben genannten Beispiele zurückzukommen) keine Kunst im eigentlichen Sinne. Allerdings handelt es sich ebenfalls um eine gestalterische Tätigkeit, durch die ein Werk geschaffen wird, das „den Meister loben [soll]“ (Schiller, 1962a, S. 429). Nur er kann es vor der Welt enthüllen, „mit weiser Hand, zur rechten Zeit“ (Schiller, 1962a, S. 439). Seine Gehilfen können sich, wie der Zauberlehrling, „seine Wort‘ und Werke“ sowie den „Brauch“ (Goethe, 1960 ff., S. 150) zwar einprägen; die Ausführung aber bleibt dem Meister vorbehalten. Beim Glockengießen wird also ein in sich geschlossenes, ganzheitliches Artefakt hervorgebracht, das in ideeller Weise auf seinen Urheber – den autonomen Schöpfer – verweist. Insofern besteht hier eine Analogie zur traditionellen Auffassung von ‚Werk‘ und Autorschaft in der Literatur bzw. ‚Dichtung‘. Gießen und Zaubern erweisen sich als Chiffren für die Kunst; die Meisterschaft in diesen Tätigkeitsbereichen bedeutet künstlerische Meisterschaft.

Ein wesentliches Problem des Dilettanten besteht darin, dass er ausschließlich der eigenen Subjektivität verhaftet ist und „sich auf subjektiven Irrwegen [verliert]“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 746). Beispielsweise „verwechselt“ er die Qualität seiner rezeptiven Wahrnehmungen mit der seiner produktiven Fähigkeiten und meint, „den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 778). Da es ihm derart an objektiven Maßstäben mangelt, kann der Dilettant „nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 771). Umgekehrt kommt er nicht umhin, Kunstwerke, die er bewundert, zu kopieren. Insofern sind „[a]lle Dilettanten [...]

Plagiarii“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 764). Wie die Rezeption mit der Produktion, so verwechselt der Dilettant also auch die eigenen Produktionen mit denen anderer. Er ist wie der Zauberlehrling in der Ballade, der in seiner subjektiven Selbstüberschätzung – oder „Selbstverkenning“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 779) – glaubt, zaubern zu können, wenn er den Meister imitiert.

Ferner scheut der Dilettant „allemaal das Gründliche“ und „überspringt die Entfernung [sic] notwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 746). Während zur Erlangung künstlerischer Meisterschaft „ein unbedingtes ganzes Interesse und Ernst der Kunst und am Kunstwerk“ notwendig ist, strebt er „immer nur ein halbes“ an und betrachtet „alles als ein Spiel, als Zeitvertreib“. Dabei hat er „meist noch einen Nebenzweck“, etwa den, „eine Neigung zu stillen, der Laune nachzugehen“ (Goethe und Schiller, 1998, S. 747). Somit „flieht [er] den Charakter des Objekts“ gewissermaßen (Goethe und Schiller, 1998, S. 770). Der Ansatz des Künstlers hingegen ist zweckfrei. Er geht nichts Anderem nach als den ästhetischen Anforderungen, die der objektive „Charakter“ des entstehenden ‚Werkes‘ an ihn stellt.

Auch in Goethes Ballade spielt der Zweckbegriff eine wichtige Rolle. „Walle! Walle / Manche Strecke, / Daß, zum Zwecke, / Wasser fließe“, lautet die verhängnisvolle Beschwörungsformel, die den Zauberlehrling, kaum hat er sie angewendet, als Unberufenen entlarvt. Denn in ihr ist von einem bestimmten Zweck die Rede. Einen solchen hat der Zauberlehrling aber nicht. Wenn überhaupt, verfolgt er einen Nebenzweck, nämlich den, sich an seiner Macht zu berauschen. Dies verrät sein Wunsch, dass die Geister des bewunderten – oder verhassten? – Hexenmeisters nun „[a]uch nach meinem Willen leben“ sollen (Goethe, 1960 ff., S. 150), ebenso der Umstand, dass er zum Besen gewandt ausruft: „Nun erfülle meinen Willen!“ (Goethe, 1960 ff., S. 151). Das hat aber nichts mit dem eigentlichen Zweck zu tun, weshalb der Zauber denn auch nicht – jedenfalls nicht vollständig – gelingen kann. Als der Meister zurückkehrt, beendet er das Fiasko, indem er den Geistern Einhalt gebietet mit den Worten: „In die Ecke, / Besen! Besen! / Seid's gewesen. / Denn als Geister / Ruft euch nur, zu seinem Zwecke, / Erst hervor der alte Meister“ (Goethe, 1960 ff., S. 153). Damit wird deutlich, dass niemand Anderes als er dazu berufen ist, den Geistern zu befehlen. Ihre Beschwörung ist mit „seinem Zwecke“ verbunden, den er als Einziger kennt.

Man könnte auch sagen, dass er und ihr Erscheinen eine ideelle Einheit bilden. Sein (künstlerischer) Zweck ist identisch mit dem seines (Zauber-)Werkes, dessen innerer Notwendigkeit, wenn man so will. Anders ausgedrückt, gehorcht der Meister den Gesetzen

ästhetischer Autonomie. Für Goethes und Schillers Dilettantismus-Konzept ist die klassische Autonomieästhetik tatsächlich von konstitutiver Bedeutung. Bemerkenswerterweise gewann die Dilettantismus-Debatte in der Geschichte immer dann an Aktualität, wenn für Kunst Autonomie in Anschlag gebracht wurde, also besonders in der ‚Sattelzeit‘ um 1800 und in der Moderne um 1900 (Vaget, 1970, S. 131). Wie Karl Philipp Moritz vor und Franz Grillparzer, Paul Bourget u.a. nach ihnen (Leistner, 2001) kennzeichnen auch Goethe und Schiller eine solche Kunsteinstellung als Dilettantismus, die nach autonomieästhetischen Kriterien unzureichend ist. Sie verwenden den Begriff auf pejorative Weise, mit dem Ziel der Distinktion und Exklusion – nicht zuletzt dort, wo sie den vermeintlichen ‚Nutzen fürs Subjekt‘ und ‚fürs Ganze‘ dilettantischer Negativbeispiele hervorheben (Goethe und Schiller, 1998, S. 740 ff.). Das betrifft besonders die Literaturproduktion von Frauen (Bürger, 1990).

Auch wenn ihre Schrift *Fragment* blieb, wird doch deutlich, was Goethe und Schiller zur Beschäftigung mit dem Dilettantismus bewog: Zu einer Zeit, als sich das ‚Kunstsystem‘ immer weiter ausdifferenzierte, wollten sie bestimmen, wie Kunst *idealiter* funktionieren sollte. Demgemäß sinniert Goethe in einem Brief an Schiller vom 4. September 1799, in dem es um die Weiterentwicklung des Konzeptes geht: „Es wäre doch hübsch, wenn man es dahin brächte daß man wüßte was die Leute urtheilen müssen“ (Schiller, 1975, S. 154). Diskursanalytisch gewendet, könnte man sagen, dass Goethes und Schillers Bestimmung dessen, was Dilettantismus und – umgekehrt – wahre Kunst ausmache, dispositive Funktion hat (Wirth, 2007, S. 25 f.). Bekanntlich versteht Foucault unter Dispositiv ein Netz, das „Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst“ (Foucault, 1978, S. 119). Dabei betont er die machtstrategische Bedeutung von Dispositiven, „deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten“ (Foucault, 1978, S. 120).

Überträgt man nun den Dispositiv-Begriff auf den *Zauberlehrling*, wird es möglich, den Text als Manifestation bestimmter Machtverhältnisse zu lesen. Die darin enthaltenen Anklänge an das klassische Dilettantismus-Konzept lassen das Verhältnis des Meisters, dieses „Namens-des-Vaters“, zum Lehrling als machtstrategische Konstellation im oben beschriebenen Sinne erscheinen: Durch sein ernsthaftes, autonomes Schöpferum wird dessen Dilettantismus dispositiv in Perspektive gerückt.

Jedem „seine Geister“: Swedenborg-Bezüge

In der deutschen Literatur um 1800 ist allenthalben von Geistern die Rede. Wieland und Jung-Stilling diskutieren über ihre Existenz, Goethe lässt Elementargeister umherschweben, Schiller erzählt von einem unheimlichen Geisterseher, Kleist und Hoffmann inszenieren Revenants und Wiedergänger – die Beispiele sind Legion. Sie deuten darauf hin, dass im 18. Jahrhundert und darüber hinaus ein spezieller Gespensterdiskurs vorherrschte, auf den die Autoren auf vielfältige Weise rekurrten. Die ihm gleichsam eingeschriebene Nutzenanwendung ist die, den weit verbreiteten Geisterglauben der Zeit zu rechtfertigen oder aber zu bestreiten (Stadler, 2005, S. 127).

Goethe gehörte augenscheinlich zu der Fraktion der Geistergläubigen. „Wer keinen Geist hat, glaubt nicht an Geister [...]“, formulierte er apodiktisch in einem Gespräch mit Kanzler Friedrich von Müller (Goethe, 1889-1896, S. 229). Zudem machte er keinen Hehl daraus, dass er die Lehren des höchst umstrittenen Spiritisten Emanuel Swedenborg sehr schätzte. So nennt er ihn in einem Artikel den „gelehrten Theologen und Weltverkündiger“, in einem anderen, einer Besprechung von Lavaters *Aussichten in die Ewigkeit*, den „*Seher unserer Zeiten*“ (zit. nach Seiling, 1919, S. 44). Lavater selbst gegenüber bekennt er 1781: „Ich bin geneigter als jemand noch an eine Welt außer der Sichtbaren zu glauben und ich habe Dichtungs- und Lebenskraft genug, sogar mein eigenes beschränktes Selbst zu einem Schwedenborgischen Geisteruniversum erweitert zu fühlen“ (Goethe, 1887–1912a, S. 214). 1785 meint er in einem Brief an seine Mutter: „Wenn man nach Art Schwedenborgischer Geister durch fremde Augen sehen will, thut man am besten wenn man Kinder Augen dazu wählt“ (Goethe, 1887–1912b, S. 105). Friedrich August Wolf schreibt er 1806: „Warum kann ich nicht sogleich, da ich ihren lieben Brief erhalte, mich wie jene Schwedenborgischen Geister [...] auf kurze Zeit in ihr Wesen versenken und demselben die beruhigenden Ansichten und Gefühle mitteilen, die mir die Betrachtung ihrer Natur einflößt“ (Goethe, 1887–1912c, S. 235 f.). Und Eduard Joseph d’Alton gegenüber erweist er sich für seinen künstlerischen Einfluss dankbar mit den Worten: „Nun aber sey [sic] ich mit Ihren Augen, wie ehemals die Geister durch Schwedenborgs Organe die Welt kennen lernten, und finde auf die angenehmste und gründlichste Weise meiner Unzulänglichkeit nachgeholfen“ (Goethe, 1887–1912d, S. 223).

Auf der Basis dieser Zitatencollage kann darauf extrapoliert werden, dass sich überall dort, wo in Goethes Texten Geister vorkommen, die Swedenborg-Rezeption des Autors mehr oder weniger widerspiegelt. Dies würde aber auch bedeuten, dass solchen Stellen in der Regel die Subjekthematik zugrunde liegt. Dafür spricht zum einen, dass Goethe meistens dann auf

Swedenborg verweist, wenn es darum geht, etwas mit den Augen eines Anderen zu sehen oder sehen zu wollen. Zum anderen finden sich dafür im Swedenborg'schen Werk konkrete Anhaltspunkte. Beispielsweise vertritt Swedenborg die Ansicht, dass sich Menschen und Geister durch die ihnen eigenen Sphären spirituell beeinflussen, anziehen oder abstoßen können. So ist die Sprache der Engel, deren Existenz er voraussetzt, denn auch eine scheinbar unmittelbare, uneigentliche, die sich am ehesten für seine Beschreibung eines jenseitigen Lebens eignet (Böhme und Böhme, 1983, S. 270).

Ein entsprechendes Beispiel findet sich in der Erdgeist-Szene von *Faust I*, wo der Protagonist den *spiritus mundi* beschwört. Beim Erscheinen sagt dieser, das Swedenborg'sche Prinzip sphärischer Anziehung ansprechend: „Du hast mich mächtig angezogen, / An meiner Sphäre lang 'gesogen“ (Goethe, 2010, S. 37). In Wirklichkeit ist Faust ein Fehler unterlaufen. Eigentlich hat er den kleinen Erdgeist gerufen, nicht den gewaltigen Weltgeist, dessen Anblick er kaum ertragen kann (Gaier, 2010, S. 746). Seine unerwartete Begegnung mit ihm gerät, kann man sagen, zu einem „subjektive[n] Desaster“ (Gaier, 2010, S. 738).

Des Weiteren geht Swedenborg davon aus, dass der Mensch in einem seelischen Spannungsverhältnis von guten und bösen Geistern steht. „Bei jeglichem Menschen“, schreibt er, „sind gute und sind böse Geister: durch die guten Geister hat der Mensch Verbindung mit dem Himmel und durch die bösen Geister mit der Hölle [...]“ (Swedenborg, 2002, S. 161). Ferner meint er: „Die dem Menschen beigegebenen Geister sind so beschaffen, wie er selbst hinsichtlich seiner Neigung oder seiner Liebe, allein die guten Geister werden ihm vom Herrn beigegeben, die bösen Geister hingegen werden vom Menschen selbst herbeigezogen“ (Swedenborg, 2002, S. 163). Dementsprechend erwidert der Weltgeist auf Fausts irriige Bemerkung, sich ihm nahe zu fühlen: „Du gleichst dem Geist den du begreifst, / Nicht mir!“ (Goethe, 2010, S. 38). Dass sich Gretchen später von Mephistopheles abgestoßen fühlt, gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang.

Der ungeschickte Geisterbeschwörer Faust entpuppt sich als „schlecht vorbereiteter Zauberlehrling“ (Gaier, 2010, S. 746). Umgekehrt erlebt der Zauberlehrling in der Ballade ein subjektives Desaster, das dem von Faust ganz ähnlich ist. Zwar sind die Geister, die er ruft, nicht die falschen, doch kann er sie nicht wieder verschwinden lassen („Die ich rief, die Geister, / Werd ich nun nicht los“, Goethe, 1960 ff., S. 153).

Seinen Ausgang nimmt das Desaster in dem Wunsch: „[N]un sollen seine Geister / Auch nach meinem Willen leben“ (Goethe, 1960 ff., S. 150). Interessant ist hier das auf den Meister bezogene Personalpronomen. Der Zauberlehrling benutzt es, da die Geister

gewöhnlich seinen Befehlen gehorchen. Auf einer anderen Ebene sind es jedoch deshalb „seine Geister“, da sie ihm, mit Swedenborgs Worten, „vom Herrn beigegeben“ sind. „[M]it Geistesstärke / Tu ich Wunder auch“, glaubt der Zauberlehrling ferner (Goethe, 1960 ff., S. 150). Dieser Ausspruch ist ebenfalls höchst doppeldeutig; denn zum einen bezeichnet er die Leistungsstärke der zu beschwörenden Geister, zum anderen aber verweist er auf die geistige Kraft und hebt somit wiederum auf die Subjektthematik ab. Bevor er den Besen zum Leben erweckt, ruft der Zauberlehrling aus: „Nun erfülle meinen Willen!“ (Goethe, 1960 ff., S. 151). Das ist jedoch unmöglich, da die Geister offensichtlich nicht zu ihm, sondern zum Meister gehören. Ihre Sphäre entspricht nicht der des Zauberlehrlings, sondern der Seinen.

Swedenborg zufolge stammen die guten Geister von Gott, während die bösen von einem selbst angezogen werden. Wären demnach auch fremde Geister, die man eigenmächtig bestellt, *eo ipso* böse Geister? Bei den Geistern im *Zauberlehrling*, die nichts als Chaos erzeugen, hat dies jedenfalls den Anschein. Nun ist bekannt, dass Goethe in sozialen Fragen eine traditionell-konservative Haltung einnahm. Als Geheimer Rat teilte er die Werte der herrschenden Klasse und bezog entsprechende Positionen – auch und gerade im Zweifelsfall; erinnert sei nur an seine Rolle im Strafprozess gegen die Dienstmagd Johanna Catharina Höhn (Wahl, 2004; Scholz, 2004). Vor diesem Hintergrund erweist sich das exklusive Verhältnis, das der Meister in der Ballade zu „seine[n] Geister[n]“ hat, als eminent politisch: Niemand kann oder darf an die Stelle von jemand Anderem treten, der sozial gesehen über ihm steht. Jeder hat seinen – in feudalem Sinne – gottgewollten Platz in der Gesellschaft, Lehrlinge wie Meister, die Kleinen wie die Großen. Gerät diese Ordnung aus den Fugen, sind Chaos und Anarchie die Folge.

Goethes Einstellung zur Französischen Revolution ist bekannt. Auch wenn er sie kategorisch ablehnte, war er doch auch fasziniert von ihr und stand bis zuletzt unter ihrem Eindruck (Seibt, 2014). Seine Beschäftigung mit ihr kommt im *Zauberlehrling* ebenso zum Ausdruck wie in zahlreichen anderen Texten, die zur Zeit der Weimarer Klassik entstanden. Bekanntlich setzte sich auch Schiller mit der Revolution auseinander, am vielleicht eindrücklichsten (noch einmal sei der Text erwähnt) im *Lied von der Glocke*. Während es im *Zauberlehrling* eine Überschwemmung ist, die sie repräsentiert, ist es hier eine Brandkatastrophe. Feuer und Wasser: Die Revolution tritt in Goethes und Schillers symbolischer Ordnung – ästhetisch gezähmt – als unzähmbares Naturelement auf.

Selbstinthronisierungen: Rostro und der Zauberlehrling

Giuseppe Balsamo, besser bekannt unter dem Namen Alessandro Graf von Cagliostro, war eine berühmt-berüchtigte Gestalt des 18. Jahrhunderts. Seine Selbstinszenierung als Magier, Wunderheiler, Alchemist, Magnetiseur, Geisterbeschwörer und Oberhaupt einer freimaurerischen Geheimloge fand zahlreiche Bewunderer in adeligen Salons sowie an manchem europäischen Fürstenhof (Freller, 2001). Es gab jedoch auch Kritiker, die in Cagliostro einen ausgemachten Betrüger sahen. Zu den schärfsten unter ihnen gehörte Goethe, den besonders die sogenannte Halsbandaffäre beschäftigte, in die Cagliostro allem Anschein nach verwickelt war (hierzu vgl. Boyle, 1999, S. 218-219). Der Geheime Rat erblickte im offen zutage tretenden Sittenverfall des Ancien Régime den Vorboten von dessen politischem Untergang. Dabei brachte er die Krise der französischen Krone interessanterweise mit dem Einfluss der in seiner Zeit so verbreiteten Scharlatanerie in Verbindung. In der autobiographischen Schrift *Campagne in Frankreich 1792* (1822) schreibt er:

Mit Verdruß hatte ich viele Jahre die Betrugereien kühner Phantasten und absichtlicher Schwärmer zu verwünschen Gelegenheit gehabt und mich über die unbegreifliche Verblendung vorzüglicher Menschen bei solchen frechen Zudringlichkeiten mit Widerwillen verwundert. Nun lagen die direkten und indirekten Folgen solcher Narrheiten als Verbrechen und Halbverbrechen gegen die Majestät vor mir, alle zusammen wirksam genug, um den schönsten Thron der Welt zu erschüttern (Goethe, 1959-1960, S. 256).

Es ist nicht schwer zu erraten, dass mit den „kühne[n] Phantasten und absichtliche[n] Schwärmer[n]“ in erster Linie Cagliostro gemeint ist. Tatsächlich maß Goethe ihm für den zeitgenössischen Irrationalismus eine derart repräsentative Bedeutung bei, dass er die Halsbandaffäre und sein dubioses Wirken – trotz seines gerichtlichen Freispruchs – als „übereinstimmende Dekadenz- und Krisensymptome der vorrevolutionären Situation“ verknüpfte (Jaeger, 2005, S. 266). Damals kursierten allerlei Schriften über Cagliostro; die Zeitungen waren voll von beunruhigenden Berichten, Gerüchten und Legenden über ihn. Wenn man so will, verkörperte er einen eigenen Typus, auf den auch die Literatur vielfältig Bezug nahm (Bazarkaya, 2019). Diskurstheoretisch gewendet, könnte man von einem speziellen Cagliostro-Diskurs sprechen. Diesen disjunktiv ins rechte Licht zu rücken, erachtete Goethe eine Zeit lang als seine Aufgabe.

Aus historischer Sicht war seine Sorge, dass durch die Machenschaften dieses Scharlatans eine Revolution ausgelöst werden könnte, nicht unberechtigt. Cagliostro stand zeitweise tatsächlich in einem offenen Konkurrenzverhältnis zur französischen Krone. Er attackierte sie in einer öffentlichen Schrift, zu der die Regierung prompt Stellung bezog, und

zwar mit einer Resolutheit, die deutlich macht, wie ernst sie ihren Gegner nahm. Immerhin schien sie es mit einem potentiellen Demagogen zu tun zu haben, der nicht nur beim Adel beliebt war, sondern – das ließ ihn besonders gefährlich erscheinen – auch der Zustimmung der unteren Bevölkerungsschichten gewiss sein konnte, wo er den Ruf eines freigiebigen Wunderheilers genoss (Bauer und Müller, 2003, S. 87 f.; Bässler, 2010, S. 281 f.).

Wie sehr Goethe von Cagliostro beunruhigt – und fasziniert? – war, zeigt nicht zuletzt der Umstand, dass er am Ende seines Italienaufenthaltes (1786-1788) eine Expedition nach Palermo – die Geburtsstadt Cagliostros – unternahm, um dort nach dem Stammbaum des vermeintlichen Grafen zu forschen. So entstand die Entlarvungsschrift *Des Joseph Balsamo, genannt Cagliostro, Stammbaum. Mit einigen Nachrichten von seiner in Palermo noch lebenden Familie*, die Goethe 1792 in den *Neuen Schriften* publizierte. Bemerkenswerterweise findet sich im selben Band auch die erste Druckfassung des Lustspiels *Der Groß-Cophta* (Boyle, 1999, S. 141), in dem der Halsbandskandal bzw. Cagliostros Hochstaplerwesen poetisch reflektiert wird.

Im *Groß-Cophta* geriert sich der Protagonist Graf Rostro (bereits der Klang des Namens verweist auf das historische Vorbild) als Magier, Alchemist und Geisterbeschwörer. Schnell wird dem Zuschauer bzw. Leser klar, dass es sich um einen Scharlatan handelt. Denn in mehreren Szenen werden seine Betrugsfälle präzisiert. So nimmt Rostro, um sich als magisch fähig zu zeigen, Hilfe von Saint Jean, einem Bediensteten, in Anspruch. Dieser hilft ihm in der Szene, in der die Türen aufgehen, als würden sie von Geistern geöffnet (Goethe, 2013, S. 12). In der darauffolgenden Szene wird diese Scharlatanerie mit der Frage Jeans, ob er seine Pflicht erfüllt habe, und der bestätigenden Antwort Rostros dem Dramenpublikum gegenüber enthüllt. In einem anderen Auftritt gibt Rostro vor zu fasten, aber als er allein ist, setzt er sich an einen reich gedeckten Tisch und macht sich über die Menschen, die ihn vergöttern, lustig:

Glücklicherweise find ich hier eine wohlbesetzte Tafel, ein feines Dessert, treffliche Weine. Der Domherr läßt's nicht fehlen. Wohl, hier kann ich meinen Magen restaurieren, indes die Menschen glauben, ich halte meine vierzigägigen Fasten. Ich scheine ihnen auch darum ein Halbgott, weil ich ihnen meine Bedürfnisse zu verbergen weiß (Goethe, 2013, S. 13).

Es ist bekannt, dass Cagliostro viel reiste und an verschiedenen Orten Logen gründete, in denen ein von ihm erfundener ägyptischer Ritus praktiziert wurde. Entsprechend inszenierte er sich als Großkophta und mystifizierte so viele seiner Zeitgenossen. Betrachtet man im Lustspiel den von Rostro gegründeten Orden, kann man darin eine satirische

Nachbildung von Cagliostro'schen Geheimgesellschaften wie der *Loge d'Adoption* – oder zumindest dessen, was über sie in Umlauf war – erblicken. Auch er ist hierarchisch organisiert und in Grade eingeteilt, die sich über bestimmte Leistungen definieren. Rostro prüft die Adepten regelmäßig und erhöht gegebenenfalls ihren Rang. Die satirische Pointe nun liegt darin, dass die Mitglieder des Ordens keinem höheren Zweck – dem Gemeinwohl, Gott o. Ä. – dienen. Vielmehr ist es ihnen um den „eigene[n] Vorteil“ zu tun, wie das Gesetz des zweiten Grades lautet, das der Domherr selbstgefällig zur Sprache bringt (Goethe, 2013, S. 35).

Zudem „offenbart“ sich auch Rostro seinen Anhängern als Großkophta. Da er während der eigens hierfür aufgeführten Zeremonie gleichsam auf einem Sessel thront, lässt sich die entsprechende Szene im dritten Akt als die politische Schlüsselstelle dieser zeitkritischen, „ernsten Komödie“ (Arntzen, 1968) lesen. Denn sie zeigt,

wie ein Emporkömmling zweifelhafter Herkunft sich Stand und Rang usurpiert. Ist schon sein Grafentitel äußerst zweifelhaft, „inthronisiert“ er sich nun zum Oberhaupt seines Bundes. Die Szenenbeschreibung kann kaum anders denn als Akt der Selbstinthronisierung gesehen werden: de Rostro sitzt, in Goldstoff gehüllt, auf einem Sessel und seine Bundesmitglieder knien wartend rechts und links vor ihm. (Bässler, 2010, S. 280)

Rostros vermeintliche Selbstoffenbarung fällt mit seiner Selbstinthronisierung zusammen, die von Seiten der adeligen Ordensmitglieder sofortige Legitimation erfährt. Im kleinen Hofstaat findet ein symbolischer Machtwechsel statt. Man könnte auch sagen, dass Rostro das sich im Stück abzeichnende Machtvakuum ausnutzt. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Fürst unter den *Dramatis personae* nicht aufgeführt wird: Er spielt buchstäblich keine Rolle, tritt nicht persönlich auf und wird auch in den Dialogen kaum erwähnt. Demgegenüber baut Rostro seine Macht im Laufe der Handlung immer weiter aus. Was in der Inthronisierungsszene satirisch zur Darstellung gelangt, ist so gesehen Goethes weiter oben beschriebene Sorge vor einem revolutionären Umsturz.

Nun begegnet man einem solchen Revolutionsszenario auch im *Zauberlehrling*. Allerdings ist der Protagonist hier kein Betrüger, vielmehr entspricht er dem Typus des Dilettanten, wie ihn Goethe und Schiller in ihrer einschlägigen Schrift beschreiben. Als ein zentraler Ausweis dilettantischen Vorgehens wird darin, wie bereits dargelegt, die Missachtung der Kunst als Selbstzweck bzw. die Verfolgung eines Nebenzwecks angeführt (um „eine Neigung zu stillen, der Laune nachzugehen“ o.Ä.). Der Nebenzweck des Zauberlehrlings besteht darin, mittels des erlernten Zauberspruches einen Machtrausch zu

erleben. Das rückt ihn in die Nähe Rostros, dem es darum zu tun ist, mit magischen Tricks Macht auszuüben. Außerdem ist anzumerken, dass weder die eine noch die andere Figur über wahre Zauberkräfte verfügt. Gleichwohl wird Rostro von seinen Jüngern mit „Meister“ angeredet, was ihn wiederum auf ironische Weise mit der Meisterfigur im *Zauberlehrling* verbindet: In gewisser Weise erscheint er als ihr frühes parodistisches Zerrbild.

Überhaupt kommt im *Groß-Cophta* eine Pervertierung des sozialen Hierarchiedenkens zur Anschauung: Ein Betrüger mit höchstwahrscheinlich falschem Adelstitel wird von einer Gruppe Adelliger als ihr Oberhaupt anerkannt und geradezu kultisch verehrt. Ebenso erfahren die gemeinschaftlichen Werte im Stück eine drastische Umkehrung: Auf der sittlichen Stufenleiter steht der am höchsten, der am unsittlichsten handelt. Entsprechend lautet eine der abgründigen Lehren Rostros, dass „alle vorzüglichen Menschen nur Marktschreier waren und sind – klug genug, ihr Ansehn und ihr Einkommen auf die Gebrechen der Menschheit zu gründen“ (Goethe, 2013, S. 36). Auch im *Zauberlehrling* herrscht gleichsam verkehrte Welt. Hier wird die Hierarchie dadurch gestört, dass der Zauberlehrling sich einen Rang anmaßt, der ihm nicht zusteht. So verursacht er ein Desaster, das sinnigerweise nur der Meister – als Statthalter der alten und wahren Ordnung – wieder rückgängig machen kann.

Der Zauberlehrling hat es also ebenfalls auf eine Art von Selbstintronisierung abgesehen. Zudem fällt seine aufwieglerische Haltung ins Auge. „Bist schon lange Knecht gewesen“, meint er zum Besen gewendet, suggerierend, dass die Erfüllung seines „Willen[s]“ die Befreiung aus der Knechtschaft bedeute (Goethe, 1960 ff., S. 151). (Freilich spaltet er ihn dann mit dem Beil: Die Revolution frisst ihre Kinder.) Nicht zuletzt diese Textstelle lässt es denkbar erscheinen, dass Cagliostro (den Goethe umstürzlerischer Umtriebe verdächtige) auch dieser lächerlichen Geisterbeschwörer-Figur Pate stand.

Fazit

Die vorangegangene Diskursanalyse hat ergeben, dass Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* gleichsam den Knotenpunkt dreier sich wechselseitig erhellender Diskurse bildet: den Dilettantismus-, den Geister- und den Cagliostro-Diskurs.

Im ersten Abschnitt wurde eine Lektüre des Gedichts auf der Basis von Goethes und Schillers *Dilettantismus*-Schrift vorgenommen und das Verhältnis des Meisters zum Lehrling als Dispositiv fassbar gemacht. Letzterer erwies sich als typischer Dilettant, da er „die Entfernung [sic] notwendiger Kenntnisse [überspringt], um zur Ausübung zu gelangen“.

Deshalb besitzt er keinen objektiven Maßstab und ist der eigenen Subjektivität verhaftet („verliert sich auf subjektiven Irrwegen“). Folglich glaubt er, zaubern zu können, wenn er den Meister imitiert. Zudem verfolgt er einen „Nebenzweck“ (den, sich groß und mächtig zu fühlen). Das aber widerspricht dem zweckfreien Ansatz des Künstlers, der im Text von der Figur des Meisters repräsentiert wird. Er ist dazu berufen, den Geistern zu befehlen; ihre Beschwörung verbindet sich mit „seinem Zwecke“. In gewisser Weise gehorcht er also den Gesetzen künstlerischer Autonomie, die für das elitär-exklusive Literaturprogramm der Weimarer Klassik von konstitutiver Bedeutung war.

Sodann befasste sich die Untersuchung mit dem Geister-Diskurs um 1800, an dem bekanntlich auch Goethe teilnahm. Dabei spielte die Geisterlehre Swedenborgs eine herausragende Rolle; darauf deuten zahlreiche Äußerungen Goethes hin, die den Schluss zulassen, dass tendenziell überall dort, wo in seinem Werk von Geistern die Rede ist, Swedenborg'sche Geister gemeint sind. Was außerdem an ihnen auffällt, ist die Betonung der Subjektthematik. Dadurch scheint Goethe der Auffassung Swedenborgs zu entsprechen, dass Gott den Menschen die ihnen eigenen Geister beigibt, mit denen sie in einem sphärischen Einflussverhältnis stehen. Überträgt man das auf die Ballade, könnte man sagen, dass der Zauberlehrling – ähnlich wie Faust in der Erdgeistszene – ein subjektives Desaster erlebt, da die Geister, die er ruft, nicht zu ihm, sondern zum Meister gehören.

Dem liegt unverkennbar auch eine politische Botschaft zugrunde, die ganz dazu angetan ist, die feudale Ordnung zu bestätigen: Wer die gottgewollte soziale Hierarchie infrage stellt, spielt ein gefährliches Spiel. Dieser Punkt leitete über zum letzten Abschnitt, der Goethes – schon vor 1789 bestehende und ihn auch danach nie loslassende – Sorge vor revolutionären Ausbrüchen behandelte, die in der Person Cagliostros gleichsam Gestalt annahm. Sie war, historisch gesehen, nicht ganz von der Hand zu weisen. Immerhin stand Cagliostro zeitweise in einem offenen Konkurrenzverhältnis zur französischen Krone und gründete an verschiedenen Orten dubiose Geheimgesellschaften, als deren großkoptisches Oberhaupt er sich inszenierte. Außerdem war er in die sogenannte Halsbandaffäre verwickelt, die Goethe zutiefst erschütterte. Hier wandte sich die Untersuchung dem Lustspiel *Der Großkopt* zu, in dem sie poetisch reflektiert wird. Besonderes Augenmerk galt dabei der Szene im dritten Akt, in der sich Rostro (eine Cagliostro nachgebildete Figur) gewissermaßen selbst inthronisiert und so das, was Goethe in der Realität befürchtete, symbolisch Wirklichkeit wird. Als Letztes wurde diese politische Schlüsselstelle des Stückes mit dem in der Überschwemmung gipfelnden Revolutionsszenario im *Zauberlehrling* verglichen und

herausgearbeitet, dass die Protagonisten beider Texte (1.) einen mit Machtinteressen zusammenhängenden Nebenzweck verfolgen, (2.) Zauberkräfte vortäuschen bzw. imitieren und (3.) in ihrem Verhalten den sozialen Hierarchiedanken auf den Kopf stellen. Folglich ist es durchaus denkbar, dass Goethe bewusst oder unbewusst auch die Figur des Zauberlehrlings nach dem Vorbild Cagliostros konzipierte.

Der Lehrling in der Ballade maß sich aus dilettantischem Unwissen an, dem Meister den Rang streitig zu machen. Dass er dabei die Geister beschwört, die Gott diesem zuwies (und nicht ihm), unterstreicht den Aspekt, dass seine Unternehmung gegen eine höhere Ordnung verstößt. Sie kommt einem revolutionären Umsturz gleich, den Goethe (der wohl vor Zuständen wie denen in Frankreich warnen wollte) als Flutkatastrophe, also als Folge der in Ungleichgewicht geratenen Natur, inszeniert. Letztlich kann man sagen, dass die Themenkomplexe Dilettantismus, Geister und Cagliostro im *Zauberlehrling* in Form gestörter oder fehlgeleiteter Diskurse zur Anschauung kommen. Allerdings geschieht das von einer dispositiven Warte aus: Das Chaos ist in der symbolischen Ordnung aufgehoben und wird mit der Rückkehr des „großen Anderen“, des Meisters, endgültig gebannt.

Literaturverzeichnis

- Arntzen, H. (1968). *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Bässler, A. (2010). Cagliostro als Menetekel des Verführers in Goethes Lustspiel (1791). *Neophilologus*, 95(2), 267-289.
- Bauer, J. & Müller, G. (2003). Von Johnssen zu Cagliostro. Freimaurerische „Hochstapler“ und arkanpolitische Machtakkumulation im 18. Jahrhundert. In M. Neugebauer-Wölk (Hrsg.), *Arkanwelten im politischen Kontext* (S. 67-104). Hamburg: Felix Meiner.
- Bazarkaya, O. (2019). *Der gelehrte Scharlatan. Studien zur Poetik einer wissenschaftsgeschichtlichen Figur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Böhme, H. & Böhme, G. (1983). *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boyle, N. (1999). *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. II. 1791-1803*. München: C. H. Beck.
- Bürger, C. (1990). Dilettantismus der Weiber. In C. Bürger (Hrsg.), *Leben schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen* (S. 19-31). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Foucault, M. (1978). *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, M. (1981). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freller, T. (2001). *Cagliostro. Die dunkle Seite der Aufklärung*. Erfurt: Sutton.
- Goethe, J. W. (1887-1912a-d). Briefe. In Ghzg. S. v. Sachsen (Hrsg.), *Goethes Werke (WA)*. Abt. 4, Bd. 4, 7, 19, 38. Weimar.
- Goethe, J. W. (1889-1896). Gespräch mit Kanzler Friedrich von Müller am 15. Mai 1823. In W. Frh. v. Biedermann (Hrsg.), *Goethes Gespräche*. Bd. 4. Leipzig: Biedermann.
- Goethe, J. W. (1959-1960). Campagne in Frankreich 1792. In E. Trunz (Hrsg.), *Goethes Werke (HA)*. Bd. 10. Hamburg: Christian Wegener.
- Goethe, J. W. (1960 ff.). Der Zauberlehrling. In S. Seidel (Hrsg.), *Poetische Werke (BA)*. Bd. 1. Berlin: Aufbau.
- Goethe, J. W. & Schiller, F. (1998). Über den Dilettantismus (1799). In F. Apel (Hrsg.), *Ästhetische Schriften (FA)*. Abt. 1, Bd. 18. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Bazarkaya, O. & Kalemci, N. (2021). Dilettanten, Geisterbeschwörer und die Sorge vor einer Revolution: Goethes Zauberlehrling im Schnittpunkt der Diskurse. *Humanitas*, 9(17), 123-142

Goethe, J. W. (2010). Faust. Der Tragödie Erster Theil. In U. Gaier (Hrsg.), *Faust-Dichtungen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Goethe, J. W. (2013). Der Großkophta. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Berlin: Holzinger.

Jaeger, M. (2005). *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lacan, J. (2006). *Namen-des-Vaters*. Wien: Turia + Kant.

Leistner, S. (2001). „Dilettantismus“. In K. Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (S. 63-87). Bd. 2. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Neumann, G. & Warning, R. (Hrsg.) (2003). *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Ort, N. (2014). *Das Symbolische und das Signifikante. Eine Einführung in Lacans Zeichentheorie*. Wien/Berlin: Turia + Kant.

Ott, K.-H. (2019). *Hölderlins Geister*. München: Carl Hanser.

Safranski, R. (2015). *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

Schiller, F. (1962a/b): Das verschleierte Bild zu Sais/Wilhelm Tell. In G. Fricke & H. G. Göpfert (Hrsg.), *Sämtliche Werke*. Bd. 1/2. München: Carl Hanser.

Schiller, F. (1975). Brief vom 4. September 1799. In N. Oellers (Hrsg.), *Briefwechsel, Briefe an Schiller (NA)*. Abt. 1, Bd. 38. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.

Schmitz-Emans, M. (2013). Literatur als Wagnis. Zur Einleitung. In M. Schmitz-Emans (Hrsg.), *Literatur als Wagnis/Literature as Risk* (S. 1-12). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

Scholz, R. (2004). *Das kurze Leben der Johanna Catharina Höhn. Kindesmorde und Kindesmörderinnen im Weimar Carl Augusts und Goethes. Die Akten zu den Fällen Johanna Catharina Höhn, Maria Sophia Rost und Margarethe Dorothea Altwein*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Seibt, G. (2014). *Mit einer Art von Wut. Goethe in der Revolution*. München: C. H. Beck.

Seiling, M. (1919). *Goethe als Okkultist*. Berlin: Johannes Baum.

Stadler, U. (2005). Gespenst und Gespenster-Diskurs im 18. Jahrhundert. In M. Baßler u.a. (Hrsg.), *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien* (S. 127-140). Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Bazarkaya, O. & Kalemci, N. (2021). Dilettanten, Geisterbeschwörer und die Sorge vor einer Revolution: Goethes Zauberlehrling im Schnittpunkt der Diskurse. *Humanitas*, 9(17), 123-142**
- Swedenborg, E. (2002). *Himmel und Hölle. Beschrieben nach Gehörtem und Gesehenem*. Zürich: Buchverlag der Neuen Kirche.
- Vaget, H. R. (1970). Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 14, 131-158.
- Wahl, V. (Hrsg.) (2004). „*Das Kind in meinem Leib . Sittlichkeitsdelikte und Kindsmord in Sachsen-Weimar-Eisenach unter Carl August. Eine Quellenedition 1777-1786*. Weimar: Böhlau.
- Wirth, U. (2007). Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen. In A. Heinz & S. Blechschmidt (Hrsg.), *Dilettantismus um 1800* (S. 25–33). Heidelberg: Winter.

**DILETTANTES, EXORCISTS AND CONCERNS ABOUT A POSSIBLE
REVOLUTION: GOETHE'S *SORCERER'S APPRENTICE* AT THE
INTERSECTION OF DISCOURSES**

Abstract

The Sorcerer's Apprentice by Johann Wolfgang von Goethe (1797), in which a wizard's apprentice supplants the master during his absence and thus causes a flood, is mainly about limit-exceeding. It's noticeable that the flood occurs in the enclosed space of the wizard's workshop, and the master is able to restore the former order right upon his return. The text can also be read as a cautionary tale of what limits essentially mean and why it is that important to adhere to them. Chaos and order are conditioned reciprocally in *The Sorcerer's Apprentice*. In some way, the protagonist's exceeding of his limits happens within the frame of certain discourses. The aim of this study is to make the discursive structure of the text visible. Which discourses emerge? How do they work together? What are their functions? What dynamics do they develop? Questions like these are to be examined in this study.

Keywords: Goethe, sorcerer's apprentice, limit-exceeding, discourses