

Artikel

Wilhelm Meisters Mignon - ein offenes Rätsel.

Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden

Ammerlahn, Hellmut

in: Deutsche Vierteljahrsschrift für

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte :

DVJS | Deutsche V...

28 Seite(n) (89 - 116)

---

## Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

## Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

## Kontakt / Contact

DigiZeitschriften e.V.

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



## Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel

Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden

Von HELLMUT AMMERLAHN (Washington, USA)

Von den meisten Hauptpersonen des zweiten Teiles der 'Lehrjahre' sagt Friedrich Schlegel in seiner Meisterrezension:

Sie interessieren den Geist unendlich, und es läßt sich auch gut darüber sprechen, ob man sie achten oder lieben soll und kann, aber für das Gemüt selbst bleiben es Marionetten, allegorisches Spielwerk. Nicht so Mignon, Sperata und Augustino, die heilige Familie der Naturpoesie.<sup>1)</sup>

Keine Figur des 'Wilhelm Meister' hat Herz und Phantasie des Goetheschen Lesepublikums so angesprochen, über keine wurde so viel nachgedacht, geraten und geschrieben, keine ist so häufig nachgeahmt worden und doch so geheimnisvoll geblieben wie Mignon. In befremdend-inniger Lieblichkeit ihre Lieder lallend, wirbelt sie, wild und ungelenk-beweglich wie ein »Äffchen«, an ihren Interpreten vorbei und scheint des Biographen und Historikers zu spotten, die sie auf lebende oder literarische Vorbilder zurückführen wollen<sup>2)</sup>, sowie des Mediziners und Psychiaters, die physiologische, hereditäre oder psychopathologische Ursachen für Mignons »sonderbares Wesen« herbeizubringen suchen<sup>3)</sup>. Mignon hat wenig oder nichts von alledem und ist doch trotz ihrer scheinbar unbedingten, ein-

---

<sup>1)</sup> Athenaeum (Berlin, 1798). Fotomechanischer Nachdruck, mit einem Vorwort hrsg. von Ernst Behler (Stuttgart, 1960), I, 353 f.

<sup>2)</sup> Siehe Richard Rosenbaum, Mignon, Preußische Jahrbücher LXXXVII (1897), 298–318. – Eugen Wolf, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister (München, 1909). – Fritz Lachmann, Goethes Mignon. Entstehung, Name, Gestaltung, GRM XV (1927), 100–116. – Walter Wagner, Goethes Mignon, GRM XXI (1933), 401–415.

<sup>3)</sup> Siehe Gustav Cohen, Mignon, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft VII (1920), 132–153. – Philipp Sarasin, Goethes Mignon. Eine psychoanalytische Studie (Wien, 1930). – K.R. Eissler, Goethe. A Psychoanalytic Study. 2 Bde. (Detroit, 1963). – Zu erfreulichen Einzelbeobachtungen kommt Paul Krauß, Mignon, der Harfner, Sperata. Die Psychopathologie einer Sippe in 'Wilhelm Meisters Lehrjahre', DVjs XXII (1944), 327–354.

maligen Urwirklichkeit die zusammengesetzteste und zusammen-»gewachsenste« Gestalt. Friedrich Schlegel – hier zum romantischen Opfer der Goetheschen Romanironie geworden – kommt mit seiner oben zitierten Fehldeutung assoziativ-zufällig der Lösung am nächsten.

Mignon kann nur aus dem Ganzen des Romans heraus verstanden werden. Wie wenig Kontakt sie auch zu allen übrigen Romanfiguren haben mag, zur Hauptgestalt ist ihre Beziehung die einer unmittelbaren Abhängigkeit: ohne Wilhelm gäbe es keine Mignon, ohne Wilhelm ist Mignon – was wir nachweisen werden – überhaupt nicht zu erfassen. Mignon ist weniger und mehr als Person: sie ist vor allem Symbol. Neben Natalie und der Turmgesellschaft haben der Harfner und Mignon die größte symbolische Dichte. Dieser symbolischen Vorrangstellung zuliebe und um auf sie aufmerksam zu machen, opfert Goethe in einzelnen Fällen die Logik der Realität, die sonst im ganzen Werk gewahrt wird. Der alte, grauhaarige Harfner z.B. mit seinem weißen Bart und kahlen Scheitel wandelt sich gegen Ende des Romans plötzlich in einen Jüngling mit lockigem Haar, von dessen »Gestalt ... keine Spur übriggeblieben zu sein« schien, und dessen Gesicht »die Züge des Alters« verloren hatte<sup>4)</sup>. Und Mignons mehr sprunghaft-ovidische als natürliche Metamorphosen fallen ebenso ins Auge wie die Ungereimtheit, daß Goethe diesem meist stummen, gelegentlich in gebrochenen Lauten stammelnden Kind seine zartesten, innigsten und ergreifendsten Lieder in den Mund legt. Die scheinbar unauflösliche Charakterkompliziertheit Mignons mit allen ihren Widersprüchen entschlüsselt sich aber als ein bis ins letzte Detail durchgeführter, vielschichtiger, tiefgreifender, Ehrfurcht und Staunen hervorrufender Bild- und Bedeutungszusammenhang, wenn man Mignon betrachtet als das, was sie ist: ein Symbol im Romangefüge. Weist doch Goethe selbst wiederholt darauf hin, wenn er von den 'Lehrjahren' spricht, »daß der ganze Roman durchaus symbolisch sei, daß hinter den vorgeschobenen Personen durchaus etwas Allgemeines, Höheres verborgen liege«<sup>5)</sup>. Und dann sollte Mignon, von der Goethe einmal sogar behauptet, daß »das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben sei«<sup>6)</sup>, aus dem symbolischen Gefüge fallen, um einen realen, lebensunfähigen Zwitter, eine Herzkrankte oder Epileptikerin darzustellen?

<sup>4)</sup> Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. VII, hrsg. von Erich Trunz, 5. Aufl. (Hamburg, 1962), S. 595. Alle hinfort im Text identifizierten Zitate folgen dieser Ausgabe. Alle Betonungshinweise, wenn nicht anders vermerkt, stammen von mir.

<sup>5)</sup> Mit Kanzler von Müller, 22. 1. 1821, Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen (Frankfurt/Main, 1901–1914), Teil I, Bd. 2, S. 953. Vgl. auch: »Es kommt bloß darauf an, daß man Augen, Weltkenntnis und Übersicht genug besitze, um im Kleinen das Größere wahrzunehmen. Andern mag das gezeichnete Leben als Leben genügen.« Mit Eckermann, 25. 12. 1825, Gräf S. 1019.

<sup>6)</sup> Mit Kanzler von Müller, 29. 5. 1814, Gräf S. 930.

Mignon als Symbol ist vor allem Gestalt. Sie ist Goethes Anschauungskraft genauso entsprungen wie später seine typologische Morphologie, wenn auch beträchtlich gradverschieden. Mignon entstammt einem unmittelbaren, konkreten Angeschauten, einer vorgegebenen Form, die der Dichter aber derart mit dem Tumult eines poesiereichen, liebeskranken und sehnsuchtsquellenden Herzens ausfüllte, daß das ursprüngliche Bild von dem rauschenden Gefühlsstrom total überflutet, allenfalls der sonderbare Gegensatz zwischen Form und Innerlichkeit, nicht aber diese Form selbst erkannt wurde. Der verlockenden Gefahr, die Mignon für Wilhelm darstellt, in der Fülle des Gefühls sich zu verlieren, verfällt auch meistens der Leser. Er überläßt sich gedankenverloren dem wunderbaren Wirken dieses rätsel- und geheimnisvollen Wesens, das wie die Liebe »mit schauernder Hand tausendfältig über alle Saiten« der Seele streicht (73).

Mignon ist nach Gundolf »eine wirkliche Vision ..., die einzige wirklich inkalkulable Produktion, ein Einfall von oben ..., die hinzunehmende sich aufdrängende Schau, die wie im Traum Leib und Namen hat, ohne daß wir wissen, woher und warum ...: sie ist wirklich und unbegründet wie ein Traum«<sup>7)</sup>. Wirklich und wie ein Traum ja, aber unbegründet? Darf man ohne weiteres behaupten, daß für Goethe Mignons »Geheimnis ... so undurchdringbar blieb wie für uns« seit 170 Jahren?<sup>8)</sup> Wohl gilt das für Wilhelm, der Mignon nicht durchschauen kann, nicht durchschauen darf, solange sie lebt. Als es ihm schließlich bei der Feier im Turm mit der Anerkennung von Felix als seinem wirklichen Kind gelingt, wandelt sich Mignon in einen Scheinengel, sodann zu Tod und Verklärung. Deswegen heißt es zu Anfang, da Mignon ihn in dem anmutigen Landstädtchen in Verwirrung setzt, Wilhelm »machte sich vielerlei Gedanken über diese Gestalt und konnte sich bei ihr nichts Bestimmtes denken«<sup>9)</sup>.

Mignon bleibt, solange sie als Knaben-Mädchen lebt, das große Geheimnis auf Wilhelms Werdegang. »Hier ist das Rätsel«, ruft Philine, als sie Mignon vor Wilhelm bringt. Rätselhaft und wunderbar klingt die erste Unterredung:

---

<sup>7)</sup> Friedrich Gundolf, Goethe (Darmstadt, 1963 – Nachdruck der Ausgabe von 1930), S. 354f.

<sup>8)</sup> Ebd., 356. Wenn Goethe von den 'Lehrjahren' als einer der »incalculabelsten Produktionen« spricht, so fehlt ihm der »Schlüssel« oder »Maßstab« dazu nie ganz, sondern nur »fast« oder »beinahe.« Ein gewichtiger Unterschied, selbst wenn man diese Aussprüche nicht als ironisches *understatement* gelten lassen will. Tag- und Jahreshefte, 1796, HA X, 446; mit Eckermann 18.1.1825, Gräf S. 1011.

<sup>9)</sup> »Tausend Gedanken« heißt es in 'Wilhelm Meisters theatralische Sendung', S. 665. Da die Hamburger Goetheausgabe nur Ausschnitte dieses Werkes enthält, wird nach der 'Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche', hrsg. von Ernst Beutler, Bd. VIII (Zürich 1949) mit Seitenangabe (ThS ...) im Text zitiert.

»Wie nennest du dich?« fragte er. – »Sie heißen mich Mignon.« –  
 »Wieviel Jahre hast du?« – »Es hat sie niemand gezählt.« –  
 »Wer war dein Vater?« – »Der große Teufel ist tot.« (98)

In der 'Theatralischen Sendung' singt Mignon anfangs jenes Lied, das Goethe dann an das Ende des fünften Buches der 'Lehrjahre' setzt, dort bezeichnenderweise noch als Wilhelms eigenes Bekenntnis:

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,  
 Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;  
 (ThS III, 12, S. 686; Lj. V, 16; S. 356)

Aber nicht nur ist »ihre Stirne geheimnisvoll« (98) – in der 'Sendung' hatte Goethe noch weniger verhüllend geschrieben: »ihre Stirne kündigte ein Geheimnis an« (ThS 657) –, sondern ihre ganze Gestalt, ja vor allem ihre äußere Gestalt ist es: Wilhelms »Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen« (98). »Diese Gestalt prägte sich Wilhelm sehr tief ein; er sah sie noch immer an, schwieg und vergaß des Gegenwärtigen über seinen Betrachtungen«. Erst »Philine weckte ihn aus seinem Halbtraume ...« (99).

Um diesem sich in Wilhelm entwickelnden Halbtraum in seiner schrittweisen Verwirklichung folgen zu können, wollen wir das spröde Gefäß der äußeren Gestalt Mignons vorübergehend von der seelischen Fülle ihres glutvollen Innern getrennt betrachten. Wir sind dazu berechtigt, denn, als wenn zwei unversöhnliche, einander widerstreitende und doch geheimnisvoll miteinander in Beziehung stehende Antipoden zusammengeschiedet wären, so »schien ihr Körper dem Geist zu widersprechen« (135). Mignons Erscheinung ist nicht wie bei anderen Goetheschen Gestalten der organische Ausdruck ihres Wesens. Das Auseinanderbrechen von Schale und Kern, von Gehalt und Verkörperung, von Sein und Schein ist ein wichtiger Zug ihres symbolischen Sinngefüges. Überlassen wir uns einmal ganz der Schau des »Sonderbaren, Fremden und Abenteuerlichen« (ThS 682) in der Gestalt und Gestik dieses unkindlichen Kindes; versuchen wir, »mit den Augen zu sehen, was vor Augen« uns liegt<sup>10</sup>).

Beim ersten Anblick konnte Wilhelm sogleich bemerken, »daß sie ein Glied der springenden und tanzenden Gesellschaft sein müsse« (91), und tatsächlich tritt Mignon nie anders als springend oder tanzend auf. »Blitzschnell« »fuhr« oder »schwang« sie sich zur Tür hinaus. Das Kind »ging die Treppe weder auf noch ab, sondern sprang; es stieg auf den Geländern der Gänge weg, und eh' man sich's versah, saß es oben auf dem Schranke« (110). Auf Böden und in Dachkammern ist sie zu Hause; dort schläft sie ohne Bett und Strohsack auf der nackten Erde; und sie spaziert so sicher über

<sup>10</sup>) Xenien. Aus dem Nachlaß. Goethes Werke. Weimarer Ausgabe (Weimar, 1887–1919), I. Abteilung, 5. Band, 1. Teil, S. 275.

»Dachrinnen«, also über Kanten hinweg, als wenn sie von einer unsichtbaren Hand geführt würde (vgl. 104, 110).

Bei dieser Gelenkigkeit der Glieder sind ihre Sprechwerkzeuge wie gelähmt. »Manche Tage war sie ganz stumm, zuzeiten antwortete sie mehr auf verschiedene Fragen, immer sonderbar« (110). Dabei spricht sie kaum mit jemand anderem als Wilhelm; Madame Melina stellt noch in der 'Sendung' fest, sie wäre »immer still, wenn man mit ihr sprach oder sie lobte oder sie um etwas fragte« (ThS 655). Wenn, dann äußert sie sich in einem »gebrochenen Deutsch« (110); und doch klang es Wilhelm einmal bei Mignons Rezitation seiner Verse – so heißt es bedeutungsvoll in der 'Sendung' – »als wenn ein anderer Mensch redete« (ThS 686f.). Wer redet hier durch Mignon? Wilhelm?

Das Knaben-Mädchen ist auf dem großen Theater nicht zu gebrauchen, weil sie ihre Rollen »so trocken, so steif und wenn man sagen soll eigentlich gar nicht spielte« (ThS 681), und, charakteristisch für Mignon, fügt Goethe hinzu: wenn Wilhelm »das Natürliche von ihr verlangte, ... begriff sie niemals, was und wie er es wollte« (ThS 682). Auch sonst scheint Mignon das Natürliche, Kindliche, Spielerische ganz und gar abzugehen. Ihr fehlt bis zum Zusammenbruch in Wilhelms Armen alle Innigkeit, die sie später auszeichnet. Keine Spur einer Anhänglichkeit oder auch nur einer menschlichen Zärtlichkeit scheint sie zu kennen. Das Kind »bezeigte nicht die mindeste Rührung noch Neigung zu ihm. Es schien ganz gefühllos« (ThS 661). Kalt und steif, knöchern, ja hölzern gab sich Mignon auch in jenem Falle, als der wütende Impresario auf den kleinen Körper unbarmherzig mit der Peitsche losschlug: Sie »rührte sich nicht, verzog das Gesicht kaum« (ThS 655).

Am aufschlußreichsten und bildträchtigsten sind neben den »seltsamsten Verrenkungen« und »sonderbaren Stellungen«, die sie »mit einiger Mühe« hervorbrachte, Mignons Begrüßungsgebärden. Sie legte »die rechte Hand vor die Brust, die linke vor die Stirn und bückte sich tief« (98). Nach jeder ihrer Antworten wiederholt sie zeremoniell diese Gebärde, ja, für jede Person hatte sie eine »besondere Art von Gruß«. Noch deutlicher wird ihre Gestik, wenn Goethe schreibt: Wilhelm »grüßte sie seit einiger Zeit mit über die Brust geschlagenen Armen« (statt Händen) (110). Als Wilhelm in der 'Sendung' Mignon von ihrem Verfolger rettet, beschreibt Goethe die Bewegung ihrer Danksagung absichtlich so umständlich, wie sie zu vollziehen ist. Mignon, deren geschlechtsloses Wesen Goethe in der 'Sendung' durch die wechselweise Verwendung der Pronomina »er«, »sie« und »es« mit konstanter Eindringlichkeit hervorhebt und die er auch in den 'Lehrjahren' hauptsächlich mit den neutralen Nomina »Geschöpf«, »Wesen« und »Kind« bezeichnet, Mignon »hatte die rechte Hand auf das Herz gelegt und machte, indem er den rechten Fuß hinter den linken

brachte und beinahe mit dem Knie die Erde berührte, eine Art von spanischem Kompliment. ... Eine gleiche Verbeugung folgte mitten in der Stube, und endlich, als er gegen Wilhelm herankam, kniete er ganz auf das rechte Knie nieder« (ThS 672).

Muß man ein Kind sein, um sich vorstellen zu können, warum Mignon nie mit einem Ausdruck ihrer Augen, nie mit einem Mienenspiel ihres Gesichtes ihre Grüße übermittelt, sondern mit ihren Armen, mit ihrem ganzen so gelenkigen und doch nur in den Gelenken biegsamen Körper? Ist es rein zufällig oder nicht vielmehr solchen Geschöpfen, von denen Mignon die Gestalt besitzt, höchst gemäß, ihren Meistern Pfennige und Münzen, kleine Geldbeträge, welche Kinder besitzen und für Unterhaltung ausgeben, einzubringen, wie Mignon das noch in der 'Sendung' stilgemäß einmal für Wilhelm, ihren »Meister« (330) tut? Auch braucht es durchaus kein Zeichen barbarischer Sitten zu sein, wenn Mignon wie ein Gegenstand gekauft und verkauft wird, und es gehört für Mignon kein Willensakt, keine freiwillige Entscheidung dazu, wenn sie verspricht: »Ich will dienen« (106). Mignon als sichtbare Gestalt kann nicht anders.

Den Höhepunkt ihrer beredten Gebärdensprache erreicht der Eiertanz. Eckig, mit atemberaubender, maschineller Virtuosität, stoßhaft-wiederholend, hölzern-mechanisch wirbelt Mignon vor Wilhelms fiebernden Augen; knackend klingen ihre Kastagnetten, ruckhaft, rasselnd. »Behende, leicht, rasch, genau ... scharf ... sicher« sagt der Dichter zu dem Tanz, nicht graziös, anmutig, lieblich, einschmeichelnd oder unbeholfen; nein, »streng, scharf, trocken, heftig und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm« (115f.). Präzis wie die Bewegungen eines Apparates sind Mignons schnelle Wendungen, weite und enge Sprünge, mit denen sie zwischen die Eier zielt, ohne ein einziges zu berühren. Mit verbundenen Augen tanzt sie – unbewußt einer fernlenkenden Macht willenlos gehorchend. Der Dichter vergleicht sie einem »aufgezogenen Räderwerk« und fügt sogleich bekräftigend hinzu: »Unaufhaltsam wie ein Uhrwerk lief sie ihren Weg« (115f.).

Was hat das alles zu bedeuten? Warum diese ernüchternden Analogien in einem Geschehen, das Wilhelm erschüttert und schmerzvoll fasziniert? Doch der Vergleich ist nicht willkürlich, sondern die höchst treffende Zuspitzung und Zusammenfassung aller vorhergehenden Einzelcharakteristiken. Außerdem führt uns diese Analogie mit dem Uhren- und Räderwerk den Weg von der Anschauung der Gestalt – die inzwischen auch den eingangs erwähnten Begriff vermittelt haben sollte – zu Mignons Werden durch Wilhelm, zu ihrer seltsam zwiegespaltenen und zusammengesetzten Wesenheit. Verfolgen wir diesen Weg, um zu sehen, woher die Form stammt, wie sie mit Gehalt gefüllt, organisch-poetisch belebt, geistig durchglüht und menschlich-dämonisch »beseelt« wird.

Das gleiche Bild des Uhren- und Räderwerks taucht nämlich wieder auf, als Wilhelm sich zum erstenmal über Shakespeares Gestalten äußert:

Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht. Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, ... und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt (192).

Wieweit Wilhelms Beurteilung von Shakespeares Dramengestalten mit der Ansicht des klassischen Goethe identisch sein könnte, oder ob es sich nicht vielmehr um eine dem Charakter und Bildungsweg des Helden eigentümliche, d. h. romangebundene Äußerung handelt, steht hier nicht zur Debatte. Wichtig ist, daß Goethe mit diesem Ausspruch auf Mignon und im weiteren Sinn auch auf den Harfner zielt und diese ausländischen Figuren Wilhelms Hamletdeutung zuordnet, daß Mignon und der Harfner von der Hamletsphäre des Romans nicht zu trennen sind. Das zeigt sich außer an der Kapitelstruktur ihres Auftretens im Roman darin, daß Wilhelm Mignon und dem Harfner als einzigen Personen den Zutritt in das hinterste Schloßzimmer verstatet, wo er Shakespeares Stücke verschlingt und in Shakespeares Welt »lebte und webte« (185). Neben einer äußeren Ähnlichkeit – der Harfner wie der Geist des alten Königs von Dänemark haben eine »wohlgebildete Nase« (128, 322) und die von Mignon war »außerordentlich schön« (99) – sind es vor allem die inneren Verhältnisse: die tragische Schicksalsergebenheit, Einsamkeit, Melancholie, das Nicht-überwinden können der Vergangenheit, die Mignon und den Harfner mit Hamlet verbinden.

Aufgrund dieser Analogien von Begriffen und Bildern kommen wir zu einer Deutungsmethode, von der wir annehmen dürfen, daß sie uns die rätselhafte Verkoppelung von Mignons konkreter Gestalt und poetischer Wesenheit in überzeugender Weise offenbart. Diese Methode, die Goethe uns im Roman selbst in die Hand zu legen scheint, sieht folgendes vor: Wie Wilhelm sich durch Shakespeares Werke mächtig angeregt fühlt, »in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte ... zu tun ..., aus dem großen Meere der wahren Natur ... zu schöpfen« (192), ebenso werden wir das wirkliche und wahre Wesen Mignons über Hamlet, genauer: über Wilhelms Deutung der Hamletischen Kernproblematik gewinnen. Wilhelm ist Goethes Gegen-»Hamlet«; der 'Wilhelm Meister' (Lj.) enthält implizit eine gewisse Kritik, nicht an den morphologischen Verhältnissen des Dramas, die Wilhelm mit Recht bewundert, sondern an jener wirklichen oder von Wilhelm hineininterpretierten Diskrepanz von Schicksal und Charakter, an jenem Fatalismus 'Hamlets', den Wilhelm, um sein Leben zu meistern, überwinden muß<sup>11)</sup>.

<sup>11)</sup> Insofern bedeutet 'Hamlet' in den 'Lehrjahren' weit mehr als die »Denkmalsetzung« eines Bildungserlebnisses für den Dichter oder den Romanhelden. Vgl.

Hamlet als die tragische Folie des untragischen Wilhelm ist der Schlüssel zu Wilhelms tragischen Hamletgestalten. Um Mignons und des Harfners Rolle in Wilhelms Leben zu begreifen, müssen wir den Weg einschlagen, den Wilhelm zur Analyse von Hamlets Charakter erwählt. Nicht interessiert uns, ob er dadurch Shakespeares Hamlet begreift, sondern daß er auf diesem Wege zu einer »Vorstellung des Ganzen ... , zu einer Übersicht« (217) gelangt, langsam zu seiner eigenen Identität findet und erkennen lernt, daß er keine Hamletfigur ist, daß – wie er sagt – »in meiner ganzen Gestalt kein Zug der Physiognomie ist, wie Shakespeare seinen Hamlet aufstellt« (306). Dadurch gelingt es ihm schließlich und endlich, mit der kräftigen Unterstützung der Turmgesellschaft, Mignon und den Harfner zu durchschauen und zu überwinden.

Dieser einzigartige Weg der romanbezogenen Hamletdeutung, den Wilhelm nach mancherlei »Irrgängen« (217) glücklich gefunden hat, aber heißt: »jede Spur« aufzusuchen, »die sich von dem Charakter Hamlets in früher Zeit vor dem Tode seines Vaters zeigte«. Was war der »interessante Jüngling« vor »dieser traurigen Begebenheit«, und welche Wirkung hatte jenes »schreckliche Ereignis« (217) auf ihn? Das ist die Grundfrage.

Dem umwälzenden und einschneidenden Wendepunkt in Hamlets Leben entspricht in Wilhelms Entwicklung die gewaltsame Trennung von Mariane durch ihren vermeintlichen Treuebruch. Handelt es sich für Wilhelm um eine ähnlich traurige Begebenheit, um ein ähnlich schreckliches Ereignis? Besteht die Analogie zu Recht? Gehen wir diesen frühen Spuren Wilhelms etwas tiefer nach, und zwar in der endgültigen Fassung der 'Lehrjahre', wo Goethe das Verhältnis Wilhelm-Mignon nicht wesentlich anders, aber sehr viel präziser, menschlicher und verständlicher motiviert als in dem Theaterroman.

\* \* \*

Nichts, darf man wohl sagen, hat Wilhelms Gemüts- und Seelenkräfte tiefer ergriffen, beflügelter erhoben und zerschmetternder in den Abgrund gestürzt als seine Liebe zu Mariane und der unerwartete Schlag, der dieses blütenselige »schöne Leben« zwischen beiden vernichtete. Wie ein verzehrendes Feuer, ja wie ein zur Unzeit in Brand geratenes Feuerwerk raste die Krankheit monatelang nach der fürchterlichen Erschütterung durch Wilhelms Körper und wurde doch als ableitende Wohltat für den Geist empfunden, der mit der Heftigkeit der Verzweiflung und Selbstpeinigung sich die bittersten Schmerzen erzwang und schließlich erschöpft »in den qualvollen Abgrund eines dünnen Elendes hinab-[sah], wie man in den

Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, 11. Aufl. (München und Düsseldorf 1959), S. 276.

ausgebrannten hohlen Becher eines Vulkans hinunterblickt« (78). »Der Streich hatte sein ganzes Dasein an der Wurzel getroffen« (77).

Nur langsam erholt sich Wilhelm und resigniert sich in das Unvermeidliche. Als »Liebling« der Natur (77) versucht auch er, im Heilschlaf Vergessen zu finden wie Faust nach dem Verlust Gretchens. Aber weitgehend vergeblich. Wie sehr Wilhelm die alte Leidenschaft, die Erinnerung an Marianes Liebenswürdigkeit auch zu bemeistern, zu unterdrücken versucht, sich ein »hartes Entsagen« auferlegt, die glücklichen Bilder der Vergangenheit »mit Gewalt« (84) aus seiner Seele zu verbannen strebt, die Schmerzen und Tränen brechen unaufhaltsam wieder durch. Jede vertrocknete Blume, jedes Zettelchen von Mariane aus den glücklichen Tagen werden zu einer genuß- und qualvollen Erinnerung. »Darf ich dir's gestehen«, bekennt Wilhelm seinem Freund Werner, »daß jene Bilder mich noch immer verfolgen, so sehr ich sie fliehe, und daß, wenn ich mein Herz untersuche, alle frühen Wünsche fest, ja noch fester als sonst darin haften?« (84).

Intuitiv von Marianes Unschuld überzeugt, sie mit Bewußtsein »tausendmal« (85) bei sich entschuldigend, gepeinigt von seinem Gewissen, aller Liebe und nächsten Hoffnung beraubt, bricht Wilhelm in die leidenschaftliche Klage aus:

Woh' über mich und mein Schicksal! ... nun seh' ich, daß ein tiefer früher Schade nicht wieder auswachsen, sich nicht wieder herstellen kann; ich fühle, daß ich ihn mit ins Grab nehmen muß. Nein! keinen Tag des Lebens soll der Schmerz vor mir weichen, der mich noch zuletzt umbringt und auch ihr [Goethes Sperung] Andenken soll bei mir bleiben, mit mir leben und sterben (85).

Jene Bilder, die Wilhelm verfolgen, die frühen Wünsche, die noch fester in seinem Herzen haften, umfassen jedoch weit mehr als die Person der Geliebten. Sie schließen alles ein, wofür Mariane symbolisch steht, und das ist der derzeitige Geistes- und Bildungszustand Wilhelms. Alles Edle und Gute seines Wesens, das er in Mariane hineingelegt hatte und dort wiederfand, das im innigen Umgang dem holden Geschöpf Anvertraute, aus der Vergangenheit Zurückgerufene und für die Zukunft Erhoffte verbannt Wilhelm aus seinem Bewußtsein und verankert es in den unterbewußten Gründen seiner Seele nur um so fester. Er verwirft sein Dichtertum, verbrennt seine poetischen Erzeugnisse, schilt sich einen nichtswürdigen Dilettanten und spricht sich jedes Talent zum Schauspieler ab, ohne in seinem tiefsten Innern von der Richtigkeit solchen Denkens und Tuns überzeugt zu sein. Dem Kontorbetrieb glaubt er zu ewiger Vergessenheit opfern zu können, was an Mariane erinnert: Das eindrucksvolle Erlebnis der frühen Puppenspiele, die kindlichen Versuche auf eigener Bühne, die Berufspläne einer gemeinsamen Theaterkarriere auf einem zu gründenden Nationaltheater. Von seinem besseren Selbst, von jener Hälfte, die »mehr

als die Hälfte seiner selbst sei« (33) und welche er mit Mariane identifiziert, glaubt er sich trennen zu müssen mit Marianes Verlust.

Auf die unvermeidliche Gefahr, der Wilhelm sich damit ausliefert, deuten jene späten Worte Goethes, wenn er sagt: »In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn; man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen«<sup>12)</sup>. Gerade aber dies tut Wilhelm, da er ein feierliches Gelübde ablegt, hinfort »sich vor der zusammenschlagenden Falle einer weiblichen Umarmung zu hüten, das treulose Geschlecht zu meiden« und darum alle »seine Schmerzen, seine Neigung, seine süßen Wünsche in seinem Busen zu verschließen« (124).

Mit eiserner Gewissenhaftigkeit hält Wilhelm an diesem Gelübde fest bis zu der Nacht nach der Hamletpremiere, da Philine ihn umarmt, Mignons dunkle Blüte knickt, das Gebäude in Flammen aufgeht und der Harfner, in Wahnsinn verfallend, Wilhelm verläßt. Doch folgen wir Schritt für Schritt der Entwicklung von Wilhelms Seelenbild, und zwar in Goethescher Weise spiralförmig-konzentrisch vorgehend, indem wir die Zusammenhänge vor und nach dem schrecklichen Ereignis der Trennung zu überschauen versuchen. Wir gewinnen in diesem genetischen Prozeß das Werden und Wesen Mignons.

## I

Scheinbar auf immer in die nüchterne Welt des Handelsmannes »völlig resigniert« (79), hat Wilhelm eine Reise angetreten, um »Schulden« einzukassieren. Nach anfänglich pünktlicher Erledigung seiner Pflichten kommt Wilhelm in ein »heiteres Landstädtchen«. Hier hat er keine Geschäfte zu besorgen; er gibt sich ganz der Erholung und den Bildern seiner Einbildungskraft hin. »Er belebte«, wie es unmittelbar im Kapitel vorher heißt, »die Welt, die vor ihm lag, mit allen Gestalten der Vergangenheit, und jeder Schritt in die Zukunft war ihm voll Ahnung ... merkwürdiger Begebenheiten« (87). Merkwürdig ist es, daß er sofort eine Gesellschaft von Seiltänzern und Springern antrifft, »die einen starken Mann bei sich hatten« (90), also eine die anderen Figuren körperlich und kraftmäßig weit überragende Person. Merkwürdig ist es außerdem, daß ihm gleich darauf »ein wohlgebildetes Frauenzimmer« (90) seinen »mit Liebhaberei« anders gebundenen Blumenstrauß abfordern läßt. Und äußerst merkwürdig ist es schließlich, daß, nachdem das Bild der Springer mit dem Philinens sich paart – wie Mariane besitzt Philine blonde Haare und eine schöne Gestalt –, Mignon Wilhelm entgegenspringt. Philine und Laertes sind interessanterweise die »Trümmer einer Schauspielergesellschaft, die vor kurzem hier scheiterte« (92).

<sup>12)</sup> Maximen und Reflexionen (Schrimpff), 1257, HA XII, 534.

Mit der Kunst des Dichters, der zugleich Psychologe und Morphologe ist, beschreibt Goethe nun, wie Wilhelm gleichsam in polarer Pendelbewegung von Systole und Diastole diese drei Elemente, Tänzer, Mädchen, Theater wieder belebend in seinem Unterbewußtsein miteinander verknüpft. Aus der engen Stadt, wo Philine mit verführerischen Bewegungen Wilhelms Haare frisiert und ihm das Pudermesser mit den frivolen und doch symbolisch inhaltsschweren Worten »Gedenkt mein« schenkt, fahren sie hinaus ins Freie, Losgebundene, und sie kehren bei einer Mühle ein. Die Mühle bezeichnet wie in den 'Wahlverwandtschaften' den Ort und Beginn einer erotischen Beziehung. »Es ist, als ob Goethe gewußt oder doch geahnt hätte, daß die Mühle in alten Zeiten eine Initiationsstätte war«, schreibt Danckert und verweist auf die »mannigfaltige Mühlen-Erotik der Volkslieder«<sup>13</sup>). Von der Mühle kehren die drei in die Stadt zurück, wo die Seiltänzer inzwischen ihr »Gerüst aufgeschlagen und den Hintergrund mit aufgehängten Teppichen geziert« haben (96). Wilhelm wird durch dieses Bild an eine Phase seines Lebens erinnert, von der er der Geliebten mit innigem Wohlgefallen und aller Ausführlichkeit berichtet hatte. Mariane drängt sich schmerzvoll auch am nächsten Tag in sein Bewußtsein, als er wieder mit Philine und Laertes, der Verabredung gemäß, ins Freie, diesmal zum Jägerhaus, fahren will. Dem Jägerhaus kommt ähnliche erotische Bedeutung zu wie der Mühle. (Auch Werthers Lotte wohnte bis zu ihrer Verheiratung im Jägerhaus.) Aber Philine hat, ihrem unheuchlerischen, gegenwartsoffenen, aber treulosen Charakter gemäß, ihr Wort gebrochen und ist mit anderen Freunden dorthin gefahren. »Sie ist mir die wahre Eva«, sagt Laertes, »die Stammutter des weiblichen Geschlechts: so sind sie alle, nur wollen sie es nicht Wort haben« (100). Und Wilhelms Herz krampft sich zusammen, denn diese Äußerung hat »ihm die Erinnerung an sein Verhältnis zu Marianen wieder lebendig gemacht« (100).

Bei so empfänglichem Gemüt ist die Gegenwart mächtig und Philinens leichte, blühende Sinnlichkeit eine zu lang entbehrte starke *attrattiva*, um Wilhelm nicht trotz seines Widerstandes in ihren Bann zu ziehen. Abwechselnd mit Laertes und scheinbar ohne Eifersucht überläßt er sich Philinens Liebkosungen, gedankenlos und doch nicht ohne Folge. Schon konnte er ihrem Blick nicht wehren, »wenigstens bis an die Türe seines Herzens vorzudringen« (101). Die Türe seines Herzens, seit etwa drei Jahren verriegelt und verschlossen durch das sich selbst gegebene Gelübde, wird von Philine aufgeklinkt. Kaum aber kommt Wilhelm zu den Springern und Seiltänzern in die Stadt, in das Engere und Innere zurück, da sprengt ein tieferes Gefühl sie auf mit elementarer Gewalt. Der verborgene Schmerz, die Eifersucht, der Groll, der Verlust des Besessenen, das ihm angetane Unrecht brechen

<sup>13</sup>) Werner Danckert, *Offenes und geschlossenes Leben. Zwei Daseinsaspekte in Goethes Weltanschauung* (Bonn, 1963), S. 57.

als Phantome seines Innern hervor wie die Plagegeister aus Pandoras Büchse und erfüllen den Raum. Ein Ungeheures geschieht, und Goethe hat es symbolisch auf die äußere Gestaltenwelt projiziert, dichterisch in sichtbarer Form verkörpert: Das interessante Kind, Mignon, deren Gestalt ihm früher für Augenblicke zugesprungen war, wird von dem Entrepreneur mit einem Peitschenstiel unbarmherzig geschlagen.

»Wie ein Blitz« (103) fährt Wilhelm auf den kräftigen, schwarzbärtigen Italiener zu, packt ihn wie rasend bei der Kehle und befreit Mignon. Wie ein »Blitz« (74) war ihm in jener verhängnisvollen Nacht damals die Gestalt Norbergs, des unbekanntenen Nebenbuhlers, erschienen, da er ihn aus Marianes Haus kommen und verschwinden sah. »Blitze und Donner« (23) verwandte Wilhelm als Kind mit besonderer Vorliebe in seinem Puppentheater, besonders in den allein aufgeführten »fünften Akten«, »wo es an ein Totstechen ging« (23). Er habe das Kind gestohlen, er werde ihm nicht entgehen, und wenn einer von ihnen dabei auf der Stelle bliebe, droht Wilhelm in der Unbedingtheit seiner wiedererwachten Leidenschaft und eignet sich Mignons Gestalt zu (vgl. 103).

Der parallele erotische Bezug von Mariane und Mignon zu Wilhelm ist noch viel offener, wenn auch nicht so delikate, in der 'Theatralischen Sendung' dargestellt. Bald nachdem Wilhelm dort Frau Melina sein früheres Verhältnis zu Mariane vertraut und in der »schmerzhaften Wiederholung seiner Geschichte das größte Vergnügen« (ThS 665) gefunden hatte, und nachdem man vorübergehend die »Vorteile der italienischen Masken« (ThS 669) erwähnt hatte, rettet Wilhelm Mignon, nicht von dem heftigen Italiener, sondern von einer »fremden Mannsperson« (ThS 671), die Mignon küssen wollte und von ihr geohrfeigt wurde. Hier haben wir das Traum- und Wunschbild des Liebhabers (Wilhelm), der seine Geliebte von ihrem Verfolger (Norberg) befreit, während sie sich zugleich als das Musterbild der Standhaftigkeit, der Treue und der über allen Zweifel erhabenen Unschuld erweist. So stellt sich Wilhelm Marianes ideales Gegenbild vor, da er bis lange nach ihrem Tode nicht weiß, daß es der Wirklichkeit entsprach.

Mignon gehört nun Wilhelm. Er hat sie seinem Gegner kaufend und kämpfend abgerungen und wird sie seinem von Liebe, Schmerz und Hoffnung gequälten Herzen immer inniger einverleiben.

## II

Die zweite Phase von Mignons Aneignung beginnt damit, daß Wilhelm einen »traurigen, nachdenklichen Tag« (105) zubringt, weil das Kind zeitweise verschwunden ist. Weder Philinens Reize noch die Künste der Seiltänzer, denen Wilhelm Mignon, ihre wesentliche »Gestalt« abgenommen

hat, vermögen ihn zu erheitern oder zu zerstreuen. Allein und unverstanden wandert er »bis spät in die Nacht um die Stadt« und gibt sich mit einer »losgebundenen Einbildungskraft« ganz seinen »Lieblingsbetrachtungen« hin, dem »alten Wunsch, das Gute, Edle, Große durch das Schauspiel zu versinnlichen« (106).

Wie von seinen Gedanken herbeigerufen, treffen bald darauf einige Schauspieler seiner Heimatbühne ein, so der Pedant und der Polterer, die Wilhelm zusammen mit Mariane hatte auftreten sehen. Ebenfalls erscheinen Herr und Frau Melina, jenes zwielichtige Paar des nach bürgerlicher Achtbarkeit strebenden Schauspielers und der schauspielenden Exbürgerin. Melina drängt Wilhelm, die im Ort versetzte Garderobe der gescheiterten Truppe in Augenschein zu nehmen und einzulösen. Umsonst lehnt sich Wilhelm, seines bürgerlichen Standes und seiner Vorsätze eingedenk, gegen diesen äußeren und inneren Ansturm auf. Er kann sich nicht verhehlen, daß er »die glücklichsten Augenblicke seines Lebens in der Nähe eines ähnlichen Trödelkrams gefunden hatte« (109). Wieder steht Marianes Bild vor seiner Seele. Er will sich losreißen, seine Reise fortsetzen, doch hält ihn die »Neigung ... , die er sich jedoch selbst nicht gestand« (109), übermächtig fest. »Mignons Gestalt und Wesen«, so heißt es gleich zu Anfang des nächsten Paragrafen, war ihm »immer reizender geworden« (109f.).

Hat die Gegenwart der Theaterrequisiten eine wilde Bewegung in Wilhelms Einbildungskraft ausgelöst, so ergießen sich die Worte des alten Polterers wie feurige Flammen in sein Herz. Dieser hatte väterlich für Mariane gesorgt, nachdem Wilhelm ihr unerreichbar geworden war. Aber auch er hatte »verschworen, nicht mehr an sie zu denken« (113). Doch plötzlich bricht der polternde Alte in Tränen aus, milde und mitleidend, und Wilhelms angstvolle Ahnung bestätigend, berichtet er von dem Schicksal des Mädchens, stellt er ihm ihr Bild vor Augen: Mariane als Schwangere, als Wöchnerin, ausgestoßen aus der Theatertruppe, zurückgelassen in einem schlechten Wirtshaus.

Wilhelm ist in dem qualvollsten Zustand. »Alle seine alten Wunden waren wieder aufgerissen« (115). Trostlos kehrt er in seine Stube zurück, sein Herz wirbelt Wahngestalten. Die Liebenswürdigkeit Marianens und seine erbarmungslose Härte zu der Geliebten, deren Unschuld ihm einmal gewiß, dann wieder zweifelhaft erscheint, die widersprechendsten Bilder toben ihm wild durch die Brust. Immer wieder sieht er Mariane »als Wöchnerin, als Mutter in der Welt ohne Hülfe herumirren, wahrscheinlich mit seinem eigenen Kinde herumirren, Vorstellungen, welche das schmerzlichste Gefühl in ihm erregten« (115).

In dieser Trostlosigkeit gibt es nur einen Halt, eine Gestalt, die er ergriffen hat, die »seinem Wesen eine gewisse Konsistenz, mehr Stärke und Gewicht« (ThS 759) gibt, an die sein Herz sich klammert: Mignon. Sie

breitet sogleich einen Teppich aus, stellt auf jeden Zipfel dieses Vierecks ein Licht, legt die Eier in Abständen auseinander und beginnt ihren turbulenten, stakkatohaft-prägnanten Tanz. Sie tanzt und tanzt, berauschend, phantastisch. Wilhelm starrt gedankenverloren. ... Dieser viereckige Teppich inmitten der Dunkelheit des Zimmers, ist es nicht eine Türöffnung, ein Rahmen, durch den man hindurchschaut wie durch den transparent gewordenen Vorhang eines Bühnenraums; ja ist es nicht der Bühnenraum selbst, worin Gestalten ballettieren, gelenkig und holzgliedrig, ruckhaft und rasselnd, beleuchtet von vier Lichtern am Rande des Rahmens? Sprechen wir das Wort nur aus, das schon lange mitschwingt, das schon längst erschaut wurde: das braunesichtige, gelenkig-steife, zwie- und ungeschlechtige Knaben-Mädchen Mignon tanzt nicht anders als die Marionetten, von denen Wilhelm Mariane als seinem ersten großen, eindrucksvollen Jugenderlebnis erzählt hatte: »Von jenen wunderlichen Sprüngen der Mohren und Mohrinnen, Schäfer und Schäferinnen, Zwerge und Zwerginnen ist mir eine dunkle Erinnerung auf mein ganzes Leben geblieben« (17). Das hatte er damals behauptet, so wie Goethe von sich sagt in 'Dichtung und Wahrheit': »Besonders auf den Knaben machte es [das Puppenspiel] einen sehr starken Eindruck, der in eine große langdauernde Wirkung nachklang«<sup>14</sup>).

Wann hätte Wilhelm in den vergangenen drei Jahren der Geliebten innerlich näher gestanden als jetzt, da er sie mit seinem Kinde sieht, da, von den Theaterrequisiten und den Sprüngen der Seiltänzer angeregt, von dem Bericht des Polterers aufgeregt, sich in seinem Unterbewußtsein die beiden Erlebnisse überschneiden: das der glücklichen Stunden in Marianens Armen mit seiner Erzählung von der ersten Puppenschauspiel; jetzt, da die beiden Anschauungen verschmelzen in dem einen Bild »Mignon«, in der durch die Liebe zu Mariane »belebten« Marionette.

Nur ein einziger Verlust hatte Wilhelm während seines Lebens ähnlich geschmerzt wie die Trennung von Mariane, als am Morgen nach dem Heiligen Abend das Puppentheater, das »magische Gerüst« mit dem »mystischen Schleier« (17) wieder verschwunden war. »Ach, wer eine verlorene Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien« (17) hatte Wilhelm seiner Geliebten bedeutungs- und ahnungsvoll gestanden. Er hatte den Schmerz in seiner Brust verschlossen ebenso wie dann die zukünftigen großen Leiden seiner Liebe, von denen er, unmittelbar ehe sie ihn trafen, zu dem Fremden (Abbé) gesagt hatte: »Wie jammert mich doch ein Jüngling, der die süßen Triebe, das schönste Erbteil, das uns die Natur gab, in sich verschließen und das Feuer, das ihn und andere erwärmen und beleben sollte, in seinem Busen verbergen muß, so daß sein Innerstes unter ungeheuren Schmerzen verzehrt wird!« (70).

<sup>14</sup>) Dichtung und Wahrheit; HA IX, 15.

Diese beiden erschütternden Erlebnisse hat der klassische Goethe in den 'Lehrjahren' zeitlich genau festgelegt. Das erstere geschah, als Wilhelm zehn Jahre alt war, als die Kunstsammlung des Großvaters verkauft und das Marionettenspiel am Weihnachtsabend vorgeführt wurde (vgl. 12 und 68f.). Wilhelm ist zweiundzwanzig, da er Mariane davon berichtet und von ihrem vermeintlichen Treubruch niedergeschlagen wird. Genau zwölf bis dreizehn Jahre liegen zwischen beiden Ereignissen. Mignon aber, deren Jahre »niemand gezählt« hat, weil sie auf symbolischer Ebene kein organisches Dasein besitzt, wird von Wilhelm auf »zwölf bis dreizehn Jahre« geschätzt (98). Ihr »Werden« und »Sein« erweist sich als von diesen beiden Ereignissen und deren Zeitspanne konstituiert.

Kehren wir zum Eiertanz zurück. Er spiegelt das verzehrende Feuer, das jetzt, ähnlich wie bei der Krankheit nach Marianes angeblicher Untreue durch Wilhelms Seele tobt. Auch diesmal gehen in »seinem Busen ... Wirkliches und Geträumtes auf einmal scheiternd durcheinander« (76): Das »Gerüst« der Seiltänzer mit den »Teppichen« im Hintergrund, das »Gestell« der Puppenbühne, dessen »untern Teppich« er als Zehnjähriger aufgehoben hatte, um dahinter zu sehen, um »unter den Bezauberten ... die Freude der Illusion zu genießen« und zugleich die »Hände verdeckt im Spiel zu haben« (19); dann sein Brief mit dem Heiratsantrag an Mariane, worin er sich schon auf den »festlichen Teppichen« der Kirche, vor den »geheimnisreichen Vorhängen« (64) des Brautgemachs gesehen hatte, all diese Bilder rauschen dröhnend – Mignons wilder Tanz auf dem Teppich – mit stets neuem Stoß an Wilhelms innerem Auge vorbei. Sie gehören wie seine literarischen und theatralischen Neigungen zu jenen »Lieblingsbetrachtungen«, denen Wilhelm in diesen Augenblicken mit ganzem Herzen hingegeben ist.

Folgen wir einmal den aufschlußreichen und mit feinsinnigem Akzent gesetzten Komposita auf »Liebling« zu Anfang des Romans. Damals, als Wilhelm Mariane die Marionetten vorführte, als ihr besonders der kleine Jonathan gefiel und sie »zuletzt ihre Liebkosungen von der Puppe auf unsern Freund herüberzutragen« wußte (16), als die alte Barbara von nebenan aus dem »Italienerkeller« (16) Speise und Trank besorgte und man sich's wohl sein ließ, da begann Wilhelm seine Erzählung von den Puppen, ging vom kleinen auf das große Theater, auf Drama, Oper, Epos und seine eigenen literarischen Ambitionen über, und ganze sechs Kapitel füllt seine »Lieblingsmaterie« aus (16).

Mariane ist jedoch in seinem Arm eingeschlafen. Wilhelm merkt es nicht, und Goethe schließt den Bericht mit den ironisch-suggestiven Worten: »Es ist zu wünschen, daß unser Held für seine Lieblingsgeschichten aufmerksamere Zuhörer künftig finden möge« (33). Worauf spielt der Dichter an? Auf die tiefere Bedeutung dieser Lieblingsgeschichten? Dem

nüchternen, geschäftstüchtigen Werner gegenüber schweigt sich Wilhelm über seine »Lieblingsmaterien« aus (61), seit er Mariane kennt. Nach den schon erwähnten »Lieblingsbetrachtungen« (106) fällt das Wort zum fünftenmal unmittelbar vor dem letzten Akt der Aneignung Mignons, als sie in den Armen ihres »Vaters« zusammenbricht, als Wilhelm sie »fester und fester« hält, da der Dichter ausmalt, wie Wilhelm nicht anders konnte als »seine Lieblingsneigung hegen, gleichsam verstohlen seine Wünsche befriedigen und ... seinen alten Träumen nachschleichen ...« (142). »Herzchen«, »Schoßkind«, »Liebling«, ist das nicht die deutsche Übersetzung für das französische Wort »Mignon«?<sup>15)</sup> Und selbstverständlich muß Mignon aus Italien kommen, denn kommt die Marionette (ital. »marionetta«) als »kleine Marienfigur« nicht auch ursprünglich aus Italien? Und ist es schließlich Zufall, daß Wilhelms Geliebte, an die ihn Mignon, die »kleine Maria« unablässig erinnert, »Maria-ne« heißt? Die aus französischem Namen, italienischer Gestalt und den gebrochenen Gefühls- und Wesensinhalten Wilhelms – des deutschen Bildungshelden – zusammengesetzte Mignon spricht deshalb – Goethe fügt seiner logischen Symbolik meistens den Begriff verkleidet hinzu – ein »gebrochenes, mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch« (110).

Mignons Marionetten-Eiertanz, so könnte man zusammenfassend sagen, versinnbildlicht sowohl Wilhelms seelische Erschütterung wie sein Bedürfnis, in der fließenden Kunstsphäre der Musik und des Tanzes sich von dieser lähmenden Bedrückung zu befreien; er stellt ebenso die nach gestalthaftem Ausdruck verlangenden dämonisch-künstlerischen Fähigkeiten von Wilhelm dar wie die bereits eingetretene geistige Zeugung, die nach Verlebendigung ringende Verkörperung einer Idee, welche seinem liebestarken Herzen, seiner Einbildungskraft entsprungen ist. Die Tatsache aber, daß sein innerer Genius, seine Gestaltungskraft sich nicht stärker auswirken kann als bis zur Verbildlichung ungeklärter Aufwallungen und Reminiszenzen, zeigt, wie wenig diese schöpferischen Potenzen im Sinne der klassischen Ästhetik entwickelt sind. Je stärker sich Wilhelm den bunten, gauklerisch-ungeordneten Anregungen der Umwelt und dem Zauberbann seiner schweifenden Empfindungen und Phantasien überläßt, »desto mehr baute«, wie er in der 'Sendung' einmal zu Werner sagt, »sich ein Theater in meinem Kopfe auf, in dessen Grenzen alles geschah« (ThS 596).

Die vorliegende sich im Theater seiner Einbildungskraft abspielende Szene schließt in den 'Lehrjahren' mit demselben Motiv, mit dem sie begann, mit Mariane. Mignon, nächtig dunkel mit ihrem schwarzen Haar, wurde von Wilhelm des Nachts heraufbeschworen, da den Einsamen, Wurzellosen, Wandernden, den »Zugvogel« (502) ein verzweiflungsvolles

<sup>15)</sup> Zum Wortgebrauch im 18. Jahrhundert vgl. Lachmann, op. cit.

Ungenügen an sich selbst überfiel, da er sich erinnerte an die verlassene Geliebte, die Mutter seines Kindes, an die künstlerischen Ziele, die nicht verwirklicht, an die Familie, die nicht gegründet wurde. Weil Wilhelm in dieser Leere und Einsamkeit nichts bleibt als das zusammengesetzte Bild der Vergangenheit, die geliebte Gestalt der kleinen Maria, da sehnt er sich – und das ist im wörtlichsten Sinne zu verstehen –, »dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben ... und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken« (116). Und Mignon nimmt in dieser poetischen Transposition von innen nach außen auch die äußerlichen Züge von Wilhelms Erscheinung an, sie wird sein Abbild. »Deine Farbe!« fordert sie heftig, als er ihr ein neues Kleid verspricht (116). Da sie ihre eigene Form mitbringt, kann nur das, was diese Form ausfüllt, Gehalt und Substanz, von Wilhelm kommen; und das wird durch die gleiche Farbe und durch das Kleid, das im Roman verschiedentlich das Körperliche symbolisiert, veranschaulicht<sup>16</sup>).

Am nächsten Morgen, nach schweren, angstvollen Träumen von Mariane, deren Bild zu Mignons Eiertanz hinführt wie es davon weggleitet, läßt Wilhelm seinem angenommenen »Kinde« dieses Kleid anfertigen. Es ist grau und dunkel wie seine Trauer, schattenhaft wie Mignons Schattenexistenz. Und auch das Blau des Kragens und Futters bezeichnet nach Goethes Farbensymbolik »Trauer und Schmerz, Tod und Trennung, mit der Trennung aber auch Sehnsucht. Fernsein heißt in der Irre sein, sein Glück im Blauen suchen, in dem man sich verirren und verlieren kann«<sup>17</sup>).

### III

Die dritte, letzte, ergreifendste Phase der poetischen »Menschwerdung« Mignons verläuft in der gleichen expansiven und konzentrierenden Bewegung, im gleichen Rhythmus von Einatmen und Ausatmen wie die beiden vorhergehenden. Den Höhepunkt bildet stets Wilhelms Alleinsein mit dem Kind, nachdem die gesellschaftlichen Exkursionen und Konfrontationen vorausgegangen sind. – Die Schauspielergesellschaft hatte ihre Wasserfahrt auf dem dahintreibenden Strome, dem schwankenden, fließenden Element beendet. Es war ausgemacht worden, ein Stück zu extemporieren. Philine hatte durchgesetzt, daß niemand von einem »unbelebten Gegenstand« (118) sprechen sollte. Mignon war bei dieser Wasserfahrt ebensowenig wie bei allen vorherigen Ausflügen dabei. Der geheimnisvolle, einsichtige, vernünftige, wie ein »Mensch« aussehende Landgeistliche

<sup>16</sup>) Z. B.: Die Tante Nataliens sagt: »Meine Seele ... sah den Körper als ein ihr fremdes Wesen an, wie man etwa ein Kleid ansieht« (415).

<sup>17</sup>) Peter Schmidt, Goethes Farbensymbolik (Berlin, 1965), S. 183.

(Abbé), den Goethe ironisch als »blinden Passagier« (119) unter dieser geistesglühenden Bohème auftreten läßt, hatte zu Wilhelms größtem Erstaunen auf dessen Puppentheater angespielt und davon gesprochen, wie der mit Genie begabte Mensch durch frühe falsche Bildung viel »leichter verbildet und viel heftiger auf falsche Wege gestoßen werden« kann (120) (allen Sturm-und-Drang-Theorien zum Trotz!). »Niemand glaube die ersten Eindrücke der Jugend überwinden zu können«, warnte er, da sich das Abgeschmackte, Falsche und Unreine, »inzwischen, daß er es zu überwinden suchte, mit ihm aufs innigste verbunden hat« (121f.)<sup>18</sup>). Als Beispiel für solche mißleitenden jugendlichen Bildungseindrücke, die Marianen damals von Wilhelm als »unschädliche Irrtümer« (16) vorgestellt worden waren, hatte der Landgeistliche das Puppenspiel angeführt und es ausdrücklich und zu Wilhelms größter Bestürzung »etwas Albernes« genannt (122). »Ein albernes, zwitterhaftes Geschöpf« wird Mignon von Jarno auf dem Schloß des Grafen bezeichnet (193). So radikal also urteilt die Turmgesellschaft.

Der Nachklang der seltsamen, unverstandenen Worte des Landgeistlichen, die anmutige Gegenwart Philinens wirken bei der Rückkehr von der Wasserfahrt derart mächtig auf Wilhelm, daß er »wieder wie von dem ersten Jugendnebel begleitet« in seiner poetischen Traumwelt umhergeht. Wie Goethe anhand der Entstehung des 'Clavigo' in 'Dichtung und Wahrheit' berichtet, daß er alles und jedes, was ihm begegnete, zu dramatisieren unternahm, so komponierte Wilhelm »aus dem Reichtum seines lebendigen Bildervorrats sogleich ein ganzes Schauspiel mit allen seinen Akten, Szenen, Charakteren und Verwicklungen« (123f.). Ebenso wie die beiden früheren Abschnitte wird also auch dieser dritte eingeleitet mit dem betonten Hinweis auf Wilhelms ungewöhnlich starke Einbildungskraft, auf seine bilderschaffende, dichterische Phantasie.

Das Geschehen der folgenden Romankapitel bis zu Mignons Zusammenbruch in Wilhelms Armen wird von einer intensiven Spannung zwischen Erstarrung und Verschließen auf der einen, Lösung und Öffnen auf der anderen Seite beherrscht. Leitmotivisch reihen sich Wörter wie »Stein, Eis, Stock, Krampf, Beklemmung und Starrheit« aneinander und stehen solchen wie »aufschließen, loslösen, regemachen, eröffnen, in Zirkulation bringen, lebendig werden, lindern und zerschmelzen« polar gegenüber.

<sup>18</sup>) Vgl.: »Was aber den fühlenden Jüngling am meisten ängstigt, ist die unaufhaltsame Wiederkehr unserer Fehler: denn wie spät lernen wir einsehen, daß wir, indem wir unsere Tugenden ausbilden, unsere Fehler zugleich mit anbauen. Jene ruhen auf diesen wie auf ihrer Wurzel, und diese verzweigen sich insgeheim ebenso stark und so mannigfaltig als jene im offenbaren Lichte. Weil wir nun unsere Tugenden meist mit Willen und Bewußtsein ausüben, von unseren Fehlern aber unbewußt überrascht werden, so machen uns jene selten einige Freude, diese hingegen beständig Not und Qual.« Dichtung und Wahrheit, HA IX, 579.

Gleich heftig von den Schauspielern angezogen wie abgestoßen, hatte Wilhelm dem Drängen Melinas bisher widerstanden, die verpfändeten Theaterrequisiten einzulösen, und war, Pflicht und Gelübde gemäß, wieder einmal fest entschlossen abzureisen. Da unternimmt Philine, die verlockende Tochter der sinnlich heiteren Gegenwart, erneut einen Angriff auf Wilhelms abgekapseltes Herz, von dessen eisernen Ringen sie schon einige gesprengt hat. Sie weiß, daß die harte Schale langsam zu bersten beginnt. Singend setzt sie sich zu dem »steinernen Mann auf der steinernen Bank« (134) und macht die öffentliche Straße zum Zeugen ihrer Liebkosungen. »Es müßte eine recht angenehme Empfindung sein, sich am Eise zu wärmen« (131), hatte sie vorher verdrießlich gespottet und erwärmt doch das Eis, und das Eis fängt an zu schwitzen. »Sie sind ein rechter Stock! ... und ich eine Törlin, daß ich so viel Freundlichkeit an Sie verschwende« (133) mault sie schalkhaft und bringt Wilhelms innere Verstockung derartig in Bewegung, daß er Philine geschäftig nacheilt, als sie ins Haus verschwindet. Aufgehalten von Melina, verspricht er ihm alles um loszukommen. Aber als Friedrich ihm zuvoreilt und er den Jungen nicht, wie der Italiener Mignon, »bei den Haaren rückwärts die Treppe herunterreißen« konnte (135), da »hemmte der heftige Krampf einer gewaltsamen Eifersucht auf einmal den Lauf seiner Lebensgeister und seiner Ideen«, sein eben frisch aufgeschlossenes Wesen verbeißt sich in »Erstarrung«; er bleibt »auf der Schwelle wie eingewurzelt stehen« (135).

Warum aber muß Mignon ihm in diesem Augenblick ihre mit Mühe geschriebenen Zeilen, deren »Buchstaben ... ungleich«, deren »Linien krumm« blieben, vor Augen bringen? Weiß er es nicht auswendig, was Mignon, auswendig wissend, nun mit feurigen Lettern in sein Gedächtnis zurückruft; ja kann er vor seinem inneren Auge ihn sehen wollen, diesen »Brief des unwürdigen Nebenbuhlers« (Norberg) (ThS 724), der Wilhelm für immer von Mariane trennte, der ihn in die Einsamkeit der Verzweiflung, in die Erstarrung der Eifersucht stieß? Die Wiederholung jener fürchterlichen Erfahrung und die plötzliche bildliche Verbindung von Mignons geliebter Gestalt mit dem gehaßten Schrieb – »auch hier schien ihr Körper dem Geist zu widersprechen« (135) – treiben Wilhelm in die armselige Kammer, in den »entfernten Winkel« (136) zum Harfner. Dort, in den letzten grauenvollen Tiefen seines Innern, wo das Dunkel und Alleinsein herrschen, kniet sich Wilhelm hinein in den selbstquälenden Genuß des Welt Schmerzes, öffnet er sich der Muse des tragischen Pathos und dem Zweifel an der Gerechtigkeit der Himmlischen, die den »Armen schuldig werden« lassen. Da die Übereinstimmung der früheren und gegenwärtigen Ereignisse »alle verwandten Empfindungen rege machten und der Einbildungskraft ein weites Feld eröffneten« (138), umklammert jener dunkle, der Lebenstragik und hamletischen Todessehnsucht zustrebende

Trieb von Wilhelms bilderschaffender Seele die Gestalt des schicksalsverfolgten Harfners. Es ergießen sich seine Tränen, es schließt sich »sein beklommenes Herz« auf, und was darin »stockte«, löst sich in dieser tiefsten Einsamkeit des Menschen mit sich selbst, die der Künstler als Gespräch einer erschütterten Seele mit ihrem Geschöpf, dem »Doppelgänger« ihrer selbst, erlebt<sup>19)</sup>.

Kaum hat die innere Einkehr auf den Schwingen der Musik seinen Schmerz einigermaßen gelindert, kaum hat er sich halbwegs erholt und gefangen, da reißen die Ereignisse Wilhelm erneut in den Strudel seiner aufgewühlten Empfindungen. Nicht nur geht er durch die Einlösung des hastig gegebenen Versprechens an Melina nun endgültig in die Scheinwelt des Theaters ein, er muß noch einmal die Fortsetzung seines inneren Kampfes mit einem Nebenbuhler durchleben, verstärkt durch die Kindheits-erinnerungen, die das Duell des eifersüchtigen kleinen Friedrich mit dem kräftigen und großen Stallmeister um Philine in ihm wachruft.

An dieser Stelle endlich, wo es allerdings am offenbarsten erscheint, wo es sich lediglich um einen Vergleich, nicht um die reine bildliche Verkörperung einer Seelentendenz oder die weltanschauliche Verabsolutierung einer Wahnvorstellung handelt, spricht Goethe den Gedanken aus, den wir schon so lange verfolgen: »In Wilhelms Seele vollendete indessen dieser Zweikampf die Darstellung seiner eigenen Gefühle« (141). »Er sah sein eigenes Innerstes, mit starken und übertriebenen Zügen dargestellt; auch er war von einer unüberwindlichen Eifersucht entzündet« (140). Wilhelms verhaltene innere Glut steigert sich zu einem bevorstehenden Ausbruch, die Schale ist am Zerbersten. Wie ein Gewitter die Atmosphäre reinigt, so scheint dieser innere Sturm geeignet, alles Unreine und Häßliche, das noch am Idealbild von Mariane haftet, läuternd zu klären. »Er hätte die Menschen, die nur zu seinem Verdrusse da zu sein schienen, vertilgen mögen« (140).

Das Duell hat der Dichter leitmotivisch vorbereitet. Sowohl nach Mignons erstem Auftreten wie vor ihrem Wiedererscheinen, als Wilhelm sie dem mächtigen Italiener abgerungen hat, finden wir ihn – Goethes frühen »Hamlet-Helden« – in einem Fechtgang mit Laertes, der in den Roman übernommenen Shakespearefigur. Gefochten wird ebenfalls am Morgen nach Mignons Eiertanz wie jetzt unmittelbar vor ihrem krampfigen Anfall, also in allen drei Phasen von Mignons »Werde«prozeß. Und wieder spiegelt und verbindet dieses äußere Ereignis die beiden Grunderlebnisse Wilhelms: Mariane und das Marionettenspiel. Die so ungleichen fechtenden Rivalen, gleichen sie nicht dem kleinen David und dem großen Goliath der ersten Puppenaufführung, die beide »recht charakteristisch« (13), d.h. als eine

<sup>19)</sup> Vgl. Grete Schaeder, *Gott und Welt. Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung* (Hameln, 1947), S. 172.

sehr kleine und eine sehr große Puppe hergestellt worden waren? Der Kampf zwischen David und Goliath hatte die Phantasie des jungen Wilhelm so sehr erhitzt, daß er die Figuren aus Wachs nachbildete und »gegeneinander perorieren« (13) ließ. »Ich ward darüber in meinen Gedanken selbst zum David und Goliath« (21), gestand Wilhelm Mariane und hatte der Geliebten von dem reizenden frühen Wunschbild gesprochen, »wie herrlich es sein müßte, wenn ich auch die Gestalten dazu mit meinen Fingern beleben könnte« (21). Ja vorher, als er die Puppen holte, um sie Mariane vorzuführen – so heißt es richtungsweisend im zweiten Kapitel der 'Lehrjahre' –, da fühlte er sich für »einen Augenblick in jene Zeiten versetzt, wo sie ihm noch belebt schienen, wo er sie ... zu beleben glaubte« (14).

In der Einsamkeit seiner Kammer, wo »sich tausend unangenehme Gedanken auf ihn zudrängten«, wo er bei »Betrachtung seines Zustandes ... in die größte Verwirrung geriet« (141f.), findet diese Belebung nun geistig-seelisch statt. Nach allem, was vorhergegangen war, konnte Wilhelms »Herz ... nicht empfänglicher sein«. »Die lange und streng verschlossene Knospe war reif« (142). »Zur rechten Stunde«, da Wilhelm sich ganz dem »unüberwindlichen Bedürfnis« seines Herzens, seiner Einbildungskraft überläßt, tritt die geliebte Gestalt, Mignon, hinzu und fragt, »ob sie ihn aufwickeln dürfe?« (142). Und in welchen Bildern hätte sich das Bersten des Starren, das Erwärmen des Frierenden, das Aufblühen des Verschlössenen, das Lebendigwerden des Toten besser darstellen lassen als an den Metaphern der aufbrechenden Knospe, an der »Metamorphose« des Mechanismus zum Organismus, des Gliedermannes zum Menschen? Hatte sich Wilhelm im Anschluß an Mignons Eiertanz gesehnt, »dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben«, so schließt er das Kind jetzt »fester und fester ... an sein Herz«; hatte er »mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm erwecken« (116) wollen, so wird er jetzt zum prometheischen Vater seines selbsterschaffenen Geschöpfes, zum Pygmalion, der die Gestalt seines Geistes durch Liebe zum Leben erweckt. »Wie an allen Gelenken gebrochen« stürzt Mignon, das Puppenbild, vor ihm zusammen. Da er ihr Wesen seinem Herzen einverleibt, werden »alle ihre Glieder wieder lebendig« (143). Wilhelms Lebens- und Liebesstrom durchbricht die harte Schale seiner starren, aufoktroierten Form, »indem in ihrem Innersten wie ein gewaltiger Riß« geschieht (143), der die Erlösung, die Heilung bringt: Wilhelm vermag zu weinen, wie Mignon, sein Herzbild, in ihm weint. Wie häufig hat Goethe die segenvolle Wirkung der Tränen geschildert, deren »Gewalt« hier anscheinend »keine Zunge [aus-] spricht« (143). Stöcklein schreibt: »Immer ist es unter Tränen – diesem Ausdruck umschmelzender Kraft, – daß eine lang verleugnete Wesensschicht des Innern wieder mächtig wird.«<sup>20)</sup>

<sup>20)</sup> Paul Stöcklein, *Wege zum späten Goethe* (Hamburg, 1949), S. 80.

Indem Mignons »ganzes Wesen ... in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahinzuschmelzen« schien (143), bekennt sich Wilhelm voll und ganz zu seiner bisher nicht eingestanden Liebe, löst sich das Auferzwungene, Unterdrückte, das im Wertherschen Sinne Marionettenhafte von Wilhelms Seele: »ihre starren Glieder wurden gelinde, es ergoß sich ihr Innerstes ... Endlich richtete sie sich auf«.

Wenn Mignon, für die »die Vernunft ... grausam, ... das Herz ... besser« ist, die »gebildet« ist, »um zu lieben und zu trauern« (488 f.), die immer nur vom Herzen und zum Herzen spricht, hier mit verbeißenden Schmerzen zum Herzen greift, ihr in »krampfartigen Bewegungen« aufschreiendes »Herz festhält«, so schildert Goethe keine Epileptikerin, keine Herzkrankte, sondern verformt in Kindgestalt jene in Sehnsucht und trauernder Liebe sich quälenden Herzkkräfte Wilhelms, der, wie es einmal in der 'Sendung' heißt, »von innen heraus nicht ganz heil« war (ThS 693). Denn zu diesem Zeitpunkt seiner Entwicklung ist Wilhelm, wie das vor allem Korff deutlich hervorhob, noch ganz und gar ein wertherischer Mensch<sup>21</sup>). Auch Wilhelm schätzt und liebt, wie Werther, über alles sein »Herz, das doch mein einziger Stolz ist, das ganz allein die Quelle von allem ist, aller Kraft, aller Seligkeit und alles Elendes«<sup>22</sup>).

Der Dichter der 'Lehrjahre' aber schildert nicht nur Wilhelms Überwindung der wertherschen Empfindsamkeit, sondern er geht auch in seiner genialen Darstellung von Wilhelms Wertherkrise weit über die Bildhaftigkeit des 'Werther'-Romans hinaus. Unvergeßlich lebt in unserer Vorstellung diese Szene, in der Wilhelm sein »krankes« Kind an seinem Herzen hält. Diese anschauliche Szene aber stammt aus jenem einzigartigen Keimsatz, den wir im 'Werther' finden und der uns nun schlaglichtartig den begrifflichen Beweis zu unserer symbolischen und psychomorphologischen Deutung liefert. Werther sagt: »Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet«<sup>23</sup>). – »Mein Kind! ... Mein Kind! Du bist ja mein!« tröstet Wilhelm. »Mein Vater!« rief sie, – »Ich bin dein Kind!« (143 f.) Wenn Mignon im Italienlied der 'Sendung' Wilhelm noch dreimal als ihren »Gebierter« – den Gebierter der Marionette (ThS 700) – anreden muß, so kann nun durch den Lösungs- und Belebungsakt, den Goethe erst in den 'Lehrjahren' dem Italienlied vorausgehen läßt, Wilhelm als Mignons »Geliebter«, »Beschützer« und »Vater« (145) um sie sein. Mit der poetischen Zeugung, Bewahrung und Belebung

<sup>21</sup>) H. A. Korff, Geist der Goethezeit, Bd. II: Klassik, 7. Aufl. (Leipzig, 1964), S. 323 f.

<sup>22</sup>) HA VI, 74.

<sup>23</sup>) Ebd., S. 10. Vgl. auch Leonores Worte an Tasso:  
»So lange hegst du schon Verdruß und Sorge,  
Wie ein geliebtes Kind, an deiner Brust.«  
(*'Torquato Tasso'*, HA V, S. 137)

Mignons rückt Wilhelm ebenfalls in die Nähe Tassos, von dessen Dichtertum Goethe u. a. sagt:

»Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,  
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte« (HA V, 77).

\* \* \*

Man hat Goethe wiederholt den Vorwurf gemacht, Wilhelm, die Zentralgestalt seines Romans, sei farblos, passiv, ein Spielball der Umstände. Selbst Schiller nennt ihn »zwar die notwendigste, aber nicht die wichtigste Person« und meint: »An ihm und um ihn geschieht alles, aber nicht eigentlich seinetwegen«<sup>24</sup>). Obwohl Schiller damit intuitiv die dem Roman zugrundeliegende morphologisch-typologische Weltanschauung des klassischen Goethe erahnt, derzufolge alle organische Entwicklung sich nach einem urbildlichen Gestaltungsprinzip vollzieht – besonders an Wilhelms Metamorphose zeigt sich das, – so sind Schillers Ausspruch wie die Romanbezüge doch immer mißverstanden worden, wenn man das Verhältnis von Innen- und Außenwelt nicht berücksichtigte, nach dem das ganze Werk angelegt ist. Goethe selbst deutet nur geheimnisvoll auf die Tatsache hin und gibt auf den Vorwurf von Wilhelms Passivität nur eine halbe Antwort. In der schon früher zitierten Replik auf Frau von Staëls Unterschätzung Mignons: »Sie habe Mignon bloß als Episode beurteilt, da doch das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben sei«, fährt Goethe fort: »Meister müsse notwendig so gärend, schwankend und biegsam erscheinen, damit die anderen Charaktere sich an und um ihn entfalten könnten ... Er sei wie eine Stange, an der sich der zarte Efeu hinaufranke«<sup>25</sup>).

Was aber bedeutet das andere, als daß die sich an und um den Protagonisten entfaltenden Charaktere, die um diese zentrale Metamorphose sich herumrankenden Gestalten in verschiedenen Gradverhältnissen Teile seiner selbst sind: die bildlichen Darstellungen seiner Entwicklungsstufen, die poetisch verformten, gestaltgewordenen, zu- und abnehmenden Tendenzen in Wilhelms Innenwelt? Und damit gewinnt auch Goethes Urteil über Mignon, das mit gewisser Berechtigung vielleicht immer wieder einer vorübergehenden Stimmung, der Erregung des Augenblicks, zugeschrieben wurde, eine bessere Erklärung<sup>26</sup>). Wenn Mignon die deterministische Schicksalsverfallenheit, die lebensfeindliche, verzehrende Reminiszenz, die

<sup>24</sup>) Von Schiller gesperrt. Schiller an Goethe, 28.11.1796, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von H.G.Gräf und A.Leitzman (Leipzig, 1912), II, 266.

<sup>25</sup>) Siehe Anm. 6.

<sup>26</sup>) Siehe z. B. Dorothea Flashar, Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt in: Germanische Studien, Heft 65 (Berlin, 1929), S. 53.

dämonische Sehnsucht auf das Unerreichbare, die Verlorenheit und Verein-samung, das rein subjektive Künstlertum, die Nötigung der Neigung, die wertherische Gefühlsüberfülle, den »Wahnsinn des Mißverhältnisses«<sup>27)</sup> personifiziert, so ist der Roman wahrlich ihretwegen geschrieben. Denn eben das macht sich das Werk zur Aufgabe, zu zeigen, wie Wilhelm Mignon zu überwinden vermag, wie der Sturm- und Drangmensch sich durchringt zum bewußten, tätigen und freien Menschentum, von der ich-gebundenen Innenschau zur gemeinschaftsfördernden Erkenntnis des objektiv Ge-setzlichen, zur Einordnung und Begrenzung in der Welt.

Als Goethe Natalie schuf, war sein klassisch gebildetes und erzogenes Auge bis zur Anschauung des urbildlichen Gestaltungsprinzips durch-gedrungen, demzufolge er Wilhelms 'Theatralische Sendung' in den Bil-dungsroman einer repräsentativen organisch-geistigen Entwicklung um-schrieb<sup>28)</sup>. Goethe war weitgehend objektiver Natur-Ideen-Gestalten-schauer geworden<sup>29)</sup>. Der jüngere Goethe, der die möglichen Varianten von Werthers tragischem Lebensende in der Schreiber- und Bauernbur-schenepisode verdichtet hatte und die griechische Götter- und Furienwelt als die mythisch verformten Einblicke früher Kulturstufen in die mensch-liche Psyche begreift, er läßt sein Publikum in der Seele Wilhelms lesen. Er deckt nicht nur tiefenpsychologisch über hundert Jahre vor Freud und der Psychoanalyse die durchgreifende Bedeutung der Kindheits- und Jugenderlebnisse für das spätere Leben des Menschen auf, sondern wird als Psycho-morpho-loge zum dichterischen Gestalter des menschlichen Unterbewußtseins. Seine Analysen aber sind zugleich Formwerdung, Dar-stellung, Gliederung und Steigerung in gestalthaften Ganzheiten. Das höchste Ziel der Poesie ist für Goethe erreicht, »wenn sie mit der Wirklich-keit wetteifert, das heißt, wenn ihre Schilderungen durch den Geist der-gestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können«. Ja, Goethe geht so weit zu behaupten: »Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich, je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken«<sup>30)</sup>. Und in der 'Farbenlehre' spricht Goethe der Poesie die größten Vorteile vor allen übrigen Sprechweisen zu, weil sie das vermag, was er an Mignon so erfolgreich bewies: »Sie vergleicht Geistiges mit Körperlichem und umgekehrt ...«<sup>31)</sup>

<sup>27)</sup> Goethes Notizbuch des Jahres 1793, HA VIII, 518.

<sup>28)</sup> Siehe meine Dissertation: Natalie und Goethes Urbildliche Gestalt. Unter-suchungen zur Morphologie und Symbolik von 'Wilhelm Meisters Lehrjahren'. (The University of Texas, Austin, 1965).

<sup>29)</sup> »Idee« nicht in der Kantischen Definition eines heuristischen Regulativs (des Denkvermögens), sondern im platonischen oder aristotelischen Sinne eines objektiven, konstitutiven Gestaltungsprinzips.

<sup>30)</sup> Maximen und Reflexionen, 1028, HA XII, 510.

<sup>31)</sup> Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, WA II, 3, 269.

»Alles Geschehen [ist] zugleich objektive Handlung und Symbol inneren Seelenvorganges« schreibt Trunz im Hinblick auf 'Faust'; »der Dichter hat das, was in der Seele des Menschen ist, dargestellt, indem er es aus ihm herausstellte«<sup>32)</sup>. Das gilt für alle Goetheschen Werke, für keins aber so sehr wie für die 'Lehrjahre', deren Niederschrift mit Goethes Ausarbeitung des wissenschaftlich-naturphilosophischen Typusbegriffs konvergiert. Wie Goethe z.B. die Pflanzen als phänomenale Ausprägungen des dynamisch-ideellen Gestaltungsprinzips Urpflanze sieht, so sind alle Gestalten der 'Lehrjahre' entweder personifizierte Projektionen einzelner Seelenschichten Wilhelms – dessen Metamorphose sich nach dem Urbild, dem Typus, vollzieht, das Natalie symbolisiert –, oder sie sind Verkörperungen universaler Mächte und Wesenheiten – weit umfassender als Wilhelm selbst –, an denen Wilhelm aber teilhat. Diese grundsätzliche Erkenntnis, die erklärt, warum Wilhelms jeweilige Umwelt so weitgehend dem Reifegrad seiner Innenwelt entspricht, findet sich bereits bei Gundolf, der schreibt: Goethes »menschliche Gebilde sind der Ausdruck sei es von inneren Erlebnissen, sei es von typischen Weltkräften«<sup>33)</sup>. Mignon und der Harfner gehören primär zu jenen, Natalie und die Turmgesellschaft primär zu diesen. Mignon als poetische Marionette und Natalie als typische Natur bilden die beiden entgegengesetzten Pole auf Wilhelms Entwicklungs- und Erkenntnisgang. Als Wilhelm Mignons Scheinexistenz in Natalies Schloß schließlich durchschaut hat, singt sie als ihr letztes Lied: »So laßt mich scheinen, bis ich werde« (515).

Betrachten wir Mignon endlich in dem größeren Rahmen einer Geistesgeschichte der Goethezeit, so könnte die übereinstimmende Thematik nicht erstaunlicher sein. Das Bild der Marionette als literarisches Motiv in seinen Abwandlungen und Schattierungen vom Sturm und Drang zur Romantik, von Moritz bis Kleist, von Tieck bis Heine, nennt Franz Schultz einen »Generalnenner der gesamten Epoche«<sup>34)</sup>. Andersartig, ja einzigartig aber schwebt Mignons innig ergreifende Stimme der Menschlichkeit über dem meist düsteren und unheimlichen Gerassel des übrigen Marionettenchors.

Mignon tritt nach den drei Phasen ihrer bildhaften Aneignung, geistigen Einverleibung und seelischen Belebung, denen das zweite Buch der 'Lehrjahre' gewidmet ist, im weiteren Verlauf des Romans etwas in den Hintergrund, aus dem sie aber immer wieder, vor allem durch ihre Lieder, unerwartet und mit fesselnder dämonischer Gewalt hervorbricht. Sie begleitet Wilhelm nun überall hin, ein lebendiges Denkmal seiner Liebe zu Mariane,

<sup>32)</sup> Erich Trunz, 'Anmerkungen des Herausgebers', HA III, 477f.

<sup>33)</sup> Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, S. 297.

<sup>34)</sup> Franz Schultz, Klassik und Romantik der Deutschen, Teil I, 2. Aufl. (Stuttgart, 1952), S. 50.

deren Reliquien sie trägt: die Perlenschnur und das Halstuch (vgl. 356). Rückwärtsgewandt, ein Mahnmal der Treue, stellt sie sich trennend zwischen ihren väterlichen Geliebten und andere Frauen, liebkost ihn kindlich und drückt sich »immer fester an ihn« (212 f.), wenn er von Treue spricht oder Marianens gedenkt. Wie tief verwurzelt und dauerhaft Wilhelm seiner ersten Geliebten bis zur Nachricht ihres Todes ergeben ist, zeigen sein leidenschaftlicher Ausbruch, seine dringenden, beschwörenden Worte am Ende des fünften Buches, als er in der blondhaarigen Gestalt Friedrichs, der eine rote Offiziersuniform trägt, Mariane zu erblicken glaubt.

Und damit ließe sich wohl der Hauptunterschied in der Bedeutung Mignons für die 'Sendung' und die 'Lehrjahre' zusammenfassen. Dort wird das Marionetten-Mädchen als Symbol kindlicher, anfänglicher Kunst vor allem mit Wilhelms theatralischer Leidenschaft, mit seinem edlen Hoffen, Wollen und Wirken und seinen Enttäuschungen in der unverständigen Gesellschaft verknüpft, und auch Mariane, die nicht allzu ehrenhafte junge Schauspielerin, steht symbolisch für das nebelhaft-vage Mischverhältnis von Kunst und Leben, in dem Wilhelm wandelt.

Dagegen verdichten die 'Lehrjahre' Mariane stärker als Person und heben sie in ihrem menschlich-sittlichen Wert. Sie wird zur Mutter von Wilhelms Sohn. Mignon erhält damit einen neuen Schwerpunkt. Ihre positive und negative, helfende und hindernde Wirkung auf Wilhelm verlagert Goethe von der Schauspielkunst so sehr auf Wilhelms menschliche Beziehungen zu Mariane und Felix, zu Heim und Familie, daß daraus eine unverkennbare Theaterfeindschaft Mignons resultiert. Erst in der neuen Perspektive des nachitalienischen Bildungsromans bittet Mignon Wilhelm: »Bleib auch du von den Brettern!« (172), erst hier versucht sie, ihn von der Unterzeichnung des Theaterkontrakts mit Serlo abzuhalten und steckt ihm den Schleier mit den Worten: »Flieh! Jüngling, flieh!« in die Tasche. Als Symbol von Wilhelms visionärem, intuitivem Unterbewußtsein erkennt Mignon, daß Felix, sein Sohn, der echte, wahre Genius ist, der auf dem Wege weltgeöffneter, organischer Naturkenntnis Wilhelm zur Vereinigung mit Natalie führen wird. Denn mit der Nachricht von Marianes Tod hat Mignon ihren Existenzgrund verloren und siecht dahin. Wilhelm auf das wirklichkeitsgerichtete, wegweisende Erbe Marianens in Felix aufmerksam zu machen, Felix vor der Vernichtung durch den Harfner zu retten, das sind Mignons letzte große Taten.

Wie sehr Goethe auch Wilhelms Mignon im Fortgang der Romanhandlung bis zu ihrer Verwandlung weicher, schmiegsamer, gefühlswärmer und menschlicher auftreten läßt, er wird niemals stilbrüchig in Bezug auf Mignons Marionettengestalt. So überdeutliche Hinweise wie im zweiten Buch, z. B. auf Mignons hölzerne »braune ... Gesichtsfarbe« (107) mit der roten Schminke – der »Bildhauer Merks« (merk's!) hatte Wilhelms Groß-

mutter für die Puppen »Hände, Füße und Gesichter ausschneiden müssen« (ThS 527) –, auf Mignons »nach einer Seite« zuckenden Mund (99) – die allerfeinsten Marionetten haben einen beweglichen Unterkiefer – gibt es später nur noch einmal. Bei der ausgelassenen Feier nach der Hamlet-premiere, die den erregenden Höhe- und Wendepunkt von Wilhelms Theaterkarriere darstellt, gebärdet sich Mignon einer »Mänade ähnlich« (326). Obwohl nur Mignon gemeint sein kann, wird von den beiden Kindern gesagt, daß sie wie »Pulcinellpuppen aus dem Kasten über den Tisch hervorragten« und »die Köpfe dergestalt zusammen und auf die Tischkante [stießen], wie es eigentlich nur Holzpuppen aushalten können« (326).

Im übrigen sind die Charakteristiken subtil, symbolisch mehrschichtig und auf den ersten Blick verwirrend. Wieso geht Mignon »alle Morgen ganz früh in die Messe«? (110) Die Anschauung allein hilft hier nicht weiter, sondern nur die historische Tatsache, daß die Marionette als »kleine Maria« in ihrer geschichtlichen Frühzeit der katholischen Kirche Italiens zur Darstellung biblischer Episoden diente. Auch Wilhelm sieht zuerst »David und Goliath« aufgeführt. Zugleich weist dieses Symbol auf Wilhelms Kunstethos. Seinen edlen Absichten entsprechend ruht für ihn wie für Goethe die wahre »Kunst ... auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst; deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt«<sup>85</sup>).

Es bleibt noch die Frage, warum Mignon, von der es auch heißt, daß sie »einen Bindfaden in den Händen« dreht (262), ausgerechnet die Zither spielt? Welch ein dem Wesen und der Gestalt Mignons gemäßeres Musikinstrument hätte Goethe wohl wählen können, als eines, das mit den Fingern gezupft wird? Nicht so majestätisch-erhaben wie die Harfe und doch wie diese ein mit Saiten bespannter Holzrahmen, stellt die Zither den Vermittlungsgegenstand zwischen Mignon und Wilhelm dar. Einmal als das einfache, volkstümliche Instrument, mit dem Mignon ihr »Innerstes aufschließen« (262), ihm kindlich-klagende Töne entlocken kann, die Wilhelms Herzen entspringen. Andererseits als das Holzviereck, woran eine oder mehrere Marionetten hängen, das Instrument in der Hand des Puppenspielers, der seine Figuren über die Bindfäden (Saiten) mit den Fingern zupfend »belebt« (21). Durchgehend konsequent und im Stil ihrer Gestalt verhält sich Mignon auch schließlich bei dem Raubüberfall auf der Waldwiese. Wilhelm erleidet im Kampf schwere Verwundungen, sein Blut fließt. Mignon wird, wie das bei einer Puppe wohl vorkommen kann, lediglich der »Arm verrenkt« (236).

»Denken ist interessanter als Wissen, aber nicht als Anschauen«<sup>86</sup>), sagt

<sup>85</sup>) Maximen und Reflexionen, 728, HA XII, 468.

<sup>86</sup>) Maximen 242, ebd., S. 398.

Goethe, der Augenmensch und »gegenständliche Denker«, für den »jedes Ansehen ... in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen« übergeht<sup>37)</sup>. Auf ähnliche Weise haben wir versucht, Mignons Gestalt, Wesen und Werden in ihren Bilderfolgen anschaulich und begrifflich nachzuzeichnen. Doch sollte die Anschauungsfülle als nicht beweiskräftig genug empfunden werden, so hat Goethe auch den Hauptbegriff zur Mignongestalt in aller Deutlichkeit dargelegt. Er findet sich in der vom Dichter selbst nicht veröffentlichten, aber seit 1910 vorliegenden 'Theatralischen Sendung'. Dort spricht Goethe nicht nur von der Belebung der Marionetten mit den Fingern, sondern von seinem Werkgeheimnis: der Erschaffung eines Wesens wie Mignon aus Wilhelms poetischer Belebung der Vergangenheit durch die Einbildungskraft, durch den Geist und die Liebe. Als Werner sich nach der Herkunft von Wilhelms dichterischen Ideen und Gestalten erkundigt, antwortet dieser:

Woher? Aus meiner Einbildung, die wie ein lebendiges Rüsthaus von Puppen und Schattenbildern war, die sich immer durcheinander bewegten. ... Was in frühern Zeiten bloß Puppe, Theater, Maske gewesen war, wurde nun mit einem sanften Geist angehaucht, die Gestalten wurden schöner, reizender, und du kannst denken, daß es der Geist der Liebe war, der hier auch seine belebende Kraft zeigte. ... Es hinderte mich nichts, so schön, so gut, so großmütig, so leidenschaftlich, so elend, so rasend zu sein, als ich wollte. ... Ich fing nun an mich selbst zu fühlen, mir Märchen über mich selbst zu erzählen, und nun ging es damit ins weite Land (ThS 597).

Und also geschah es.

---

<sup>37)</sup> Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, Vorwort, WA II, 1, XII.