

CHRISTOPH PERELS

## Goethes Mignon – Ikone der Romantik oder tragisches Kind?

Zur Rätselfigur in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹

Kennst du das Land? wo die Zitronen blühn,  
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Mögt ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Mögt ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.  
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin!

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Über dieses Gedicht,<sup>1</sup> dessen wenig abweichende ältere Fassung schon 1783 vorlag,<sup>2</sup> vor der Epochenäsur der Romantik, schreibt Anne Germaine de Staël in ihrem Buch ›Über Deutschland‹ zwanzig Jahre später: »Mignon ist geheimnisvoll wie ein Traum, sie faßt ihre Sehnsucht nach Italien in hinreißende Verse, die jedermann in Deutschland auswendig weiß. Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?«<sup>3</sup> Mignon, die das Italien-Lied singt und sich dabei selbst auf der Zither begleitet: das ist das Bild, das sich der romantischen Dichtergeneration von dem jungen, halb knaben-, halb mädchenhaften Geschöpf eingepägt hat.

Der am häufigsten auf Mignons und des kaum weniger geheimnisvollen Harfners Dichtungen angewandte Begriff lautet: *Naturpoesie*. Als erster hat ihn Friedrich Schlegel für diese Gedichte verwendet, und bis in die jüngsten Kommentare ist er zustimmend zitiert worden. Der Kommentar in der Frankfurter Goethe-Ausgabe beruft sich gleich dreimal auf Friedrich Schlegels Wendung.<sup>4</sup> Ebenso spricht der Kommentar der Münchner Goethe-Ausgabe von der »lyrischen Naturpoesie Mignons und des Harfners«.<sup>5</sup> Da nicht anzunehmen ist, dass die Kommentatoren auch den metaphysischen und geschichtsphilosophischen Kontext, in dem der Begriff bei Schlegel steht,<sup>6</sup> mitmeinen, und da sich keineswegs von selbst versteht, was ›Naturpoesie‹ denn heißen soll, wäre eine Erläuterung wohl angebracht. Zur Sprachgestalt naturpoetischer Texte findet sich bei Schlegel nichts, es lohnt sich jedoch, sich

- 1 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt., Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung – Wilhelm Meisters Lehrjahre – Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 503. Nach dieser Ausgabe wird im laufenden Text mit bloßer Angabe der Seitenzahl zitiert.
- 2 Vgl. ebd., S. 181.
- 3 Anne Germaine de Staël, *Über Deutschland. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse. Mit einem Register, Anmerkungen und einer Bilddokumentation, Frankfurt am Main 1985, S. 445.
- 4 Wie Anm. 1, S. 1366, 1377, 1377 f.
- 5 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 5: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, München und Wien 1988, S. 635.
- 6 Vgl. dazu Gerhard Kraus, *Naturpoesie und Kunstpoesie im Frühwerk Friedrich Schlegels*, Erlangen 1985 (= Erlanger Studien 64).

bei Johann Gottfried Herder umzusehen, von dem Schlegel um 1797 schreibt: »Herders Verdienst um Naturpoesie und Naturmenschheit überhaupt das Wichtigste.«<sup>7</sup> Allerdings hat Herder selbst sich zur Poesie in den ›Lehrjahren‹ nicht geäußert, ja vermutlich überhaupt nur den ersten Band gelesen. Wie er an die Gräfin Baudissin vor dem Mai 1795 schreibt, ist ihm die Schauspielerinnen-Wirtschaft der Mariannen und Philinen zuwider, jedoch: »Mir hat im ganzen Buch vorzüglich der alte Harfenspieler gefallen; das ist mein Mann.«<sup>8</sup> Während Mignon in den beiden ersten Büchern des Romans zwar schon gegenwärtig ist, aber noch kein Gedicht vorträgt oder singt, hat sich der Harfner bereits mit drei Gesängen als Dichter erwiesen: »Was hör' ich draußen vor dem Tor?«, »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« und »Wer sich der Einsamkeit ergibt«. Aber Herder äußert sich hier zu allgemein und gibt kein Urteil über diese Gedichte ab. Wenn man jedoch den Begriff ›Naturpoesie‹ an die von Herder beschriebenen Merkmale anknüpft, erweist es sich, dass nicht ein einziger der lyrischen Texte Mignons oder des Harfners als Naturpoesie gelten kann. An einer Stelle des Romans wird der Charakter eines Gedichts einmal ausdrücklich thematisiert. Dem von Wilhelm übersetzten und bearbeiteten Italien-Lied, das Mignon vorträgt, könnte ein Stück Naturpoesie, wie Herder sie beschreibt, zugrunde liegen: »Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen. Die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend, und das Unzusammenhängende verbunden ward.« (S. 504) Gerade das »Unzusammenhängende« in der Naturpoesie hatte Herder betont und als »Würfe«, als »Sprünge« bezeichnet und damit auf die vielen Inversionen und Ellipsen in der älteren geistlichen und weltlichen Lyrik gewiesen.<sup>9</sup> Schon einige Jahre zuvor, in der ›Ersten Sammlung: Über die

7 Aus den ›Heften zur Poesie und Literatur‹ (1796–1801); Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. II, Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur. Teil 1, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1981, S. 75.

8 Johann Gottfried Herder, Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803, Bd. 7: Januar 1793 – Dezember 1798, bearb. von Wilhelm Dobbek † und Günter Arnold, Weimar 1982, S. 153.

9 Vgl. Johann Gottfried Herder, Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (1773), in: Sturm und Drang. Kritische Schriften. Plan und Auswahl von Erich Loewenthal, Heidelberg o.J. (1949), S. 507–554, hier: S. 535 und passim.

neuere deutsche Literatur« (1767), hatte es lapidar geheißen: »Je mehr sie [sc. die Dichtkunst] Kunst wird, je mehr entfernet sie sich von der Natur.«<sup>10</sup> Unter dem Liedervorrat, über den der Harfner verfügt, werden auch Romanzen genannt (vgl. S. 481), und gerade die Romanze hatte Herder für eine geeignete Gattung gehalten, »unsre lyrischen Gesänge, Oden, Lieder, und wie man sie sonst nennt, etwas zu *einfältigen*, an einfachere Gegenstände und edlere Behandlung derselben zu gewöhnen, kurz uns von so manchem drückenden Schmuck zu befreien, der uns jetzt fast Gesetz geworden«.<sup>11</sup> Im ersten vom Harfner vorgetragenen Lied, in der Tat einer Romanze, stehen die vielzitierten Verse »Ich singe, wie der Vogel singt, | Der in den Zweigen wohnt.« (S. 484) Das liegt ganz auf der Linie, wie sie der frühe Herder für die Naturpoesie vorgezeichnet hatte.<sup>12</sup> Allerdings sind die Verse in der Romanze »Was hör' ich draußen vor dem Tor« nicht poetologisch eingesetzt, sondern bezeichnen die Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen allgemein, die Freiheit von Lasten, wie sie ein Kanzler, ein höherer Beamter an Fürstenhöfen zu tragen haben. Mignons Lieder sind gewiss nicht gesungen, »wie der Vogel singt«. Mit dieser Form der Naturpoesie haben die Klagelieder des Harfners und die Sehnsuchtslieder Mignons nichts zu tun. Sie sind vielmehr unmittelbare Ich-Aussprache in einer intensivierten Sprache der Empfindsamkeit. Was sie allenfalls mit der Naturpoesie verbindet, ist ihre eindringliche Authentizität.<sup>13</sup>

Befragt man die Texte Mignons auf zentrale Topoi der romantischen Poesie, so wird man zwar nicht oft, aber doch gelegentlich fündig. Noch ist nicht von Waldeinsamkeit, Mondnacht oder Sängerschaft in ihnen

10 Johann Gottfried Herder, Über die neuere deutsche Literatur, ebd., S. 185–287, hier: S. 203.

11 Briefwechsel über Ossian (wie Anm. 9), S. 550.

12 Beim Herder der achtziger Jahre, dem Verfasser des ›Geistes der ebräischen Poesie‹ (1781), haben sich die Bestimmungen der Naturpoesie bereits stark zur Theologie hin verschoben; der hier zentrale Begriff des Parallelismus ist aus der Interpretation der Psalmen und des Buches Hiob gewonnen.

13 Der Abstand zu Herders Auffassung lässt sich ermessen, wenn man Mignons lyrische Poesie mit der vergleicht, zu der Gretchen im ›Faust‹ greift; die Romanze »Es war ein König in Thule« spricht nur indirekt Gretchens Befindlichkeit an und weist vermittelt auf sie hin.

die Rede, aber »das Lieblingsungeheuer der Romantik«<sup>14</sup> trifft man schon an: »In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut«, heißt es im Italien-Lied (S. 503), und schon kurz nach dem Erscheinen des zweiten Bandes von ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ (1795), den dieses Gedicht eröffnet, druckt Ludwig Tieck im Herbst 1796 in den ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ ein Gedicht ›Sehnsucht nach Italien‹ ab, ein erstes Rezeptionszeugnis für das Italien-Motiv, dem dann die Romantiker einige Jahre später und bis hin zu Eichendorff einen neuen, weit über das antiquarische oder über das Kunstinteresse hinausgehenden metaphorischen geschichtsphilosophischen oder geschichtstheologischen Gehalt geben werden. Tieck nennt 1796 Italien die »Kunstheimat«, die geschichtstheologische Komponente tritt erst mit Wackenroders Beitrag ›Raphaels Erscheinung‹ hinzu.<sup>15</sup>

Mit dem Wort und dem Thema *Sehnsucht* greift Tieck einen zentralen Aspekt aus der Seelenwelt Mignons auf. Nicht im Gedichttext selbst, wohl aber im Kommentar des Erzählers zur Performance von Mignons Vortrag heißt es: »Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer, das: *kennst du es wohl?* drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus, in dem: *dahin! dahin!* lag eine unwiderstehliche Sehnsucht [...]« (S. 504). Und ›Sehnsucht‹ allein ist das Thema eines Liedes, das Mignon und der Harfner gemeinsam singen und das den zuhörenden Wilhelm »in eine träumende Sehnsucht« (S. 603 f.) versetzt:

Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß was ich leide!  
Allein und abgetrennt  
Von aller Freude,  
Seh ich ans Firmament  
Nach jener Seite.

14 Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen 70), S. 203.

15 Mit der Ablösung der Galatea durch die Madonna. Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1: *Werke*, hrsg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 55–58 und S. 316.

Ach! der mich liebt und kennt  
 Ist in der Weite.  
 Es schwindelt mir, es brennt  
 Mein Eingeweide.  
 Nur wer die Sehnsucht kennt,  
 Weiß was ich leide!

Dieses Gedicht, der Form nach ein Rondeau,<sup>16</sup> sehr kunstvoll und weit von dem entfernt, was Herder und Schlegel Naturpoesie nennen, macht Mignons innere Verfassung, macht ihre Sehnsucht nach einem Land und mehr noch nach dem, »der mich liebt und kennt«, zum Thema.<sup>17</sup> Es ist ein ›sentimentalisches‹ Gedicht im Sinn von Schillers großem Essay von 1795. Auch fasst es bereits die Diagnose zusammen, die weit später im Roman der Arzt in Bezug auf Mignons Krankheit stellt und von der noch die Rede sein wird.

Das Gedicht führt unmittelbar in das Zentrum des Tragischen, das Mignons Schicksal bestimmt und schließlich ihren Untergang hervorruft. Als Germaine de Staëls Mignon-Interpretation erschien, war Goethe sehr unzufrieden mit ihr: »Sie habe Mignon als Episode beurteilt, da doch das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben sei«, so am 29. Mai 1814 zum Kanzler von Müller.<sup>18</sup> Ob damit Goethes abschließendes und entscheidendes Wort über die Funktion Mignons im Roman gesagt ist, sei dahingestellt. Die Frage, welcher Art denn Mignons »Charakter« ist, ist aber nicht abzuweisen, und die französische Frühromantikerin hat mehr wahrgenommen, als Goethe ihr zubilligt. Sie mag viele Züge an ihr bezeichnen, die sie zu einer romantischen Gestalt machen – die Verbindung von mädchenhaft-weiblicher Eifersucht und kindlicher Einfachheit, das Umspinnensein von Traum und Geheimnis, die Sehnsucht nach Italien, und hinzufügen könnte man

16 Vgl. Otto Paul und Ingeborg Glier, *Deutsche Metrik*, München 71968, S. 140 (§122).

17 Und dies durch Transposition des seelischen Schmerzes in körperlichen. Vgl. dazu Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 31956, S. 65 f. unter Bezugnahme auf die Verse: »Es schwindelt mir, es brennt | Mein Eingeweide.«

18 Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Frhr. von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig, 5 Bde., Düsseldorf und Zürich 1965–1987, hier: Bd. 2, S. 901.

noch ihren Katholizismus und ihre Marienfrömmigkeit –, doch hat die Verfasserin bewusst oder unbewusst auch Formulierungen gewählt, die in das 18. Jahrhundert zurückweisen, und zwar in den Problembereich, den die Literatur- und Kunstästhetiker der Zeit unter dem Begriff *Naivität* diskutieren. »In ihr liegt, ich weiß nicht welcher Zauber der Einfalt«, diese Wendung de Staëls nimmt beinahe wörtlich einen Satz von Dominique Bouhours (1628–1702) auf, einem der Initiatoren der Naivitäts-Diskussion am Ende des 17. Jahrhunderts: »la naiveté consiste [...] dans je ne sçay quel air simple et ingénu, mais spirituel et raisonnable, tel qu'est celuy d'un villageois de bon sens, ou d'un enfant qui a de l'esprit«. <sup>19</sup> Im Verlauf der Diskussion während des 18. Jahrhunderts hatte sich um den Begriff des Naiven ein ausgedehntes Feld von Bedeutungen gebildet, und es war außer mit dem Erhabenen mit dem Zärtlichen und dem Empfindsamen, dem Schalkhaften und dem Komischen in Verbindung gebracht worden, bis hin zu fest umrissenen Bühnencharakteren, die sich, vornehmlich im Musiktheater, bis ins 20. Jahrhundert hielten. <sup>20</sup>

Wie aber vertragen sich das Naive und das Tragische miteinander? Gibt es das überhaupt in der Literatur – tragische Kinder? Tragische Helden gibt es genug, auch tragische Liebende, ja seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sogar tragische Bürger. Aber tragische Kinder? Warum widerstrebt einem diese Vorstellung? Moses Mendelssohn nennt als Beispiele für das Tragisch-Naive Szenen aus dem Drama ›Mithridate‹ von Jean Racine, aus Christian Felix Weißes ›Romeo und Julie‹ und aus Lessings ›Miss Sara Sampson‹, in denen sämtlich Kinder oder junge Mädchen – Monime, Julie und Arabella – in Verkennung der Gesinnungen ihres Gegenübers offenherzig ihre Empfindungen zum Ausdruck bringen, anstatt sich zu verstellen, und damit der tragischen Entwicklung in diesen Dramen eine neue Dynamik verleihen. <sup>21</sup> Keine die-

19 Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*, Amsterdam 1688, S. 149 (»Die Naivität besteht in ich weiß nicht was für einer einfachen und schlichten Miene, aber geistvoll und verständig, wie bei einem Landmann von gutem Menschenverstand, oder einem geistvollen Kind«).

20 Vgl. Hans-Georg Pott, [Art.:] Naiv, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. von Harald Fricke, Berlin und New York 2000, S. 676–678, mit weiterführender Literatur.

21 Vgl. Moses Mendelssohn, *Philosophische Schriften. Zweyter Theil. Verbesserte Auflage*, Berlin: Christian Friedr. Voß, 1771, S. 238 f.

ser drei Dramengestalten hat irgend eine Ähnlichkeit mit Mignon, und das Naive findet nur in diesen einzelnen Szenen mit dem Tragischen zusammen.

\*

Im ›Wilhelm Meister‹ liegen die Verhältnisse anders. Mignon als tragisches Kind wird durch den großen Shakespeare-Komplex im Roman nun, zwar nicht verständlich, aber sie erhält doch einen Kontext, der über die Romanwelt hinausweist. Wenn sie in der Romangegenwart keinen ihr Nahestehenden hat außer dem Harfner, so findet Goethe doch Geschwister für sie in mehreren Stücken Shakespeares, besonders im ›Hamlet‹.

Mignon und Shakespeare, das ist das Doppelthema, das Goethe aus ›Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‹ in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ hinübernimmt, während Wilhelms Kindheitsgeschichte und seine Anfänge als Theaterdichter zusammengestrichen werden. Nachdem Jarno im 8. Kapitel des 3. Buchs Wilhelm auf Shakespeare hingewiesen und ihm eine Ausgabe der Bühnenstücke geliehen hat, verfällt der angehende Schauspieler, Regisseur und Dichter der Faszination durch den englischen Dramatiker mit Haut und Haar. »In einem der hintersten Zimmer verschlossen, wozu nur Mignon und dem Harfner der Zutritt gerne verstattet wurde, lebte und webte er in der shakespearischen Welt, so daß er außer sich nichts kannte noch empfand.« (S. 545) Wenig später darf sich noch Friedrich zu dem kleinen Kreis gesellen, der Wilhelm bei seiner Shakespeare-Lektüre umgibt, alle anderen werden ausgeschlossen. Hier deutet sich an, dass zwischen dieser Gruppe und den Dramengestalten des Engländers eine Affinität besteht, die für Melina und seine Schauspielergesellschaft, für den Grafen und seine Entourage, ja selbst für Philine nicht gelten kann. Nicht einmal für Jarno, den Initiator von Wilhelms Shakespeare-Entdeckung, bezeugt Goethes Romanheld eine anhaltende, auf gemeinsamen Vorstellungen vom Theater bestehende Sympathie. Nichts deutet darauf hin, dass er für die weltverwandelnde Kraft Shakespeares ein Aufnahmeorgan besäße, und was Mignon und den Harfner betrifft, so sind sie in seinen Augen nichts als ein herumziehender Bänkelsänger und ein albernes zwittherhaftes Geschöpf (vgl. S. 553). Zu Wilhelms Shakespeare-Welt haben nur Mignon, der Harfner und Friedrich ein Verhältnis.



Das zeigt sich erneut in einer Episode, kurz bevor es zum Überfall auf die Schauspielergesellschaft durch eine Räuberbande kommt. Man bemerkt es eher, wenn man wie Goethe und wie sein Erzähler die Wielandsche Shakespeare-Übersetzung, von 1762 bis 1766 erschienen, heranzieht, und in ihr die zweiteilige Historie ›Von König Heinrich dem vierten; mit dem Leben und Tod von Heinrich Percy, genannt Hot-Spur‹ und deren zweiten Teil ›Von König Heinrich dem vierten, der seinen Tod und die Crönung von Heinrich dem fünften enthält‹. Im 2. Kapitel des 4. Buches von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ wird die Verwandlung beschrieben, die Wilhelm mit seinem Äußeren vornimmt:

Sein Freund Shakespear [...] hatte ihm einen Prinzen bekannt gemacht, der sich unter geringer, ja sogar schlechter Gesellschaft eine Zeitlang aufhält, und, ohngeachtet seiner edlen Natur, an der Rohheit, Unschicklichkeit und Albernheit solcher ganz sinnlicher Bursche sich ergötzt. Höchst willkommen war ihm das Ideal, womit er seinen gegenwärtigen Zustand vergleichen konnte, und der Selbstbetrug, wozu er eine fast unüberwindliche Neigung spürte, ward ihm dadurch außerordentlich erleichtert. (S. 571)

Wenig später wird auch der Name des Prinzen genannt: es ist Prinz Harry, der spätere Heinrich der Fünfte, der sich mit Falstaff und seiner Bande in Kneipen und Bordellen herumtreibt.<sup>22</sup> Noch ein zweites Stück Shakespeares hat an dieser Episode mitgestaltet, das Lustspiel ›Wie es euch gefällt‹. Ehe die Gesellschaft ihre Reise fortsetzt, stattet sie sich, gewarnt vor der Unsicherheit der Straßen in Kriegszeiten, kämpferisch aus:

Man kaufte große Hirschfänger, und hing sie an wohlgestickten Riemen über die Schultern. Wilhelm steckte noch überdies ein paar Terzerole in den Gürtel, Laertes hatte ohnedem eine gute Flinte bei sich, und man machte sich mit einer hohen Freudigkeit auf den Weg. (S. 583)

22 Zum Namen Harry merkt Wieland an: »Harry und Hal, sind abgekürzte Namen, statt Heinrich, so in vertraulichem Umgang gebraucht werden.« (Shakespear, *Theatralische Werke*. Aus dem Englischen übersetzt von Herren Wieland, Vter Band, Zürich: bey Orell, Geßner, und Comp., 1764, S.160) – August Wilhelm Schlegel verwendet in seiner Übertragung stattdessen »Heinz«.

Zu Mignons Zügen in diesem Abschnitt hat Rosalinde beigetragen. Mignon trägt ja bereits Knabenkleider, eine Tracht, die auch Rosalinde wählt, als sie sich mit ihrer Cousine und Freundin Celia auf den Weg in den Ardenner Wald macht:

*Rosalinde:* Wär es nicht besser, weil ich mehr als von mittlerer Größe bin, wenn ich mich ganz in eine Manns-Person verkleidete: einen hübschen Hirschfänger an meine Hüfte, einen Jagdspieß in meine Hand, und (in meinem Herzen mag soviel weibliche Zaghaftigkeit verborgen liegen als nur will) ein eisenfresserisches Aussehen dazu, wie manche männliche Memmen haben, denen man nicht ansehen sollte, was sie sind.

So in der zweiten Szene des ersten Akts.<sup>23</sup> Nach diesem Cross-Dressing wählt Rosalinde *Ganymed* als Namen, sie will wie Jupiters Page heißen. Und die Rolle eines treu ergebenen Pagen an Wilhelms Seite übernimmt auch Mignon:

Mignon lief [...] nebenher, stolz auf den Hirschfänger, den man ihr, als die Gesellschaft sich bewaffnete, nicht abschlagen konnte. Um ihren Hut hatte sie die Perlenschnur gewunden, die Wilhelm von Marianens Reliquien übrig behalten hatte. (S. 584)<sup>24</sup>

Wie tapfer sich Mignon gegen die Räuber schlägt, erfahren wir wenig später. Ihr Arm ist verrenkt, was Philine kommentiert:

Das hast du deiner Verwegenheit zu danken, sagte Philine und erzählte: wie das Kind im Gefechte seinen Hirschfänger gezogen, und als es seinen Freund in Gefahr gesehen, wacker auf die Freibeuter zugehauen habe. Endlich sei es beim Arm ergriffen und auf die Seite geschleudert worden. (S. 599)

Dass solche Shakespeare-Reminiszenzen weit vom Bürgerlich-Alltäglichen entfernt sind, bedarf eigentlich keiner Erwähnung, aber der Er-

23 Wielands Gesammelte Schriften, II. Abt.: Übersetzungen, Bd. 1: Shakespeares theatralische Werke. Erster und zweiter Teil, hrsg. von Ernst Stadler, Berlin 1909, S. 196.

24 In A.W. Schlegels Übersetzung ist nicht von Hirschfängern die Rede, vielmehr trägt Rosalinde »den schmucken kurzen Säbel an der Hüfte«.

zähler versäumt es nicht, darauf hinzuweisen. Wilhelms Kostümierung à la Prinz Harry wird spät im Roman noch einmal aufgenommen, und zwar im 8. Buch. Wilhelm, so heißt es, habe damals ein Porträt anfertigen lassen und an seine Schwester nachhaus geschickt:

»Mutter und Tochter«, kommentiert Werner, »fanden den jungen Herrn allerliebste, mit offenem Halse, halbfreier Brust, großer Krause, herumhängendem Haar, rundem Hut, kurzem Westchen und schlotternden langen Hosen, indessen ich behauptete, das Kostüm sei nur noch zwei Finger breit vom Hanswurst.« (S. 880)

Etwas verdeckter als die Reminiszenzen an die Historie ›Von König Heinrich dem vierten‹ und an das Lustspiel ›Wie es euch gefällt‹ sind die an die Komödie ›Der Sturm‹. Goethe hat sie bei der Umarbeitung der ›Theatralischen Sendung‹ in die ›Lehrjahre‹ noch etwas zurückgenommen, indem er einen Passus aus der frühen Fassung gestrichen hat. Im 10. Kapitel des 3. Buches der ›Theatralischen Sendung‹ ist von Mignon in einer Weise die Rede, die ihr eine entfernte Ähnlichkeit mit Ariel, dem Luftgeist im Dienste Prosperos, verleiht:

Dagegen hörte er sie einsmals auf einer Zither klimpern, die mit unter dem Theater-Hausrat war. Er sorgte davor, daß sie ordentlich bezogen wurde, und Mignon fing an in abgebrochenen Zeiten darauf allerlei zu spielen und zu phantasieren, immer wie gewöhnlich in wunderbaren Stellungen. [...] und der klagende Ton ihrer Saiten, zu dem sich auch manchmal eine angenehme, obgleich etwas rauhe Stimme gesellte, machte alle Menschen aufmerksam, staunen und stutzen. [...] Man konnte nicht verstehen was sie sang, es waren immer dieselben oder doch sehr ähnliche Melodien, die sie nach ihren Empfindungen, Gedanken, Situationen und Grillen verschiedentlich zu modifizieren schien.

Und dann fährt der Erzähler fort:

Nachts setzte sie sich auf Wilhelms Schwelle, oder auf den Ast eines Baumes der unter seinem Fenster stand, und sang auf das anmutigste. Wenn er sich hinter den Scheiben blicken ließ, oder sich in der Stube bewegte, war sie weg. (S. 163)

In Shakespeares Stück gehört die Musik Ariel zu, und die 5. Szene des 1. Aktes (in Wielands Übersetzung; im englischen Original gehört sie

noch zum überlangen 2. Auftritt) kommt Mignons geisterhaftem Auftritt vor Wilhelms Fenster recht nahe:

*Ferdinand tritt auf; Ariel unsichtbar singend und spielend.*

*Ferdinand.* Wo kan diese Musik seyn? In der Luft oder auf der Erde? – Sie hat aufgehört – wahrhaftig es ist eine Anzeige, daß irgend eine Gottheit dieses Eiland bewohnt. Indeme ich auf einer Sandbank saß, und den Untergang des Königs meines Vaters beweinte, schien diese Musik über die Wellen mir entgegen zu schleichen, und besänftigte durch ihre Lieblichkeit beydes ihre Wuth und meine Leidenschaft; ich folgte ihr bis an diesen Ort, oder sie zog mich vielmehr an; – Aber sie hat aufgehört – Nun beginnt sie von neuem.

*Ariel (singt)*

Fünf Faden tief dein Vater ligt,  
 Sein Gebein ward zu Corallen,  
 Zu Perlen seine Augen-Ballen,  
 Und vom Moder unbesiegt,  
 Wandelt durch der Nymphen Macht  
 Sich jeder Theil von ihm und glänzt in fremder Pracht.  
 Die Nymphen lassen ihm zu Ehren  
 Von Stund zu Stund die Todtengloke hören,  
 Horch auf, ich höre sie, ding-dang –

*Ferdinand.* Der Gesang spricht von meinem ertränkten Vater; diß ist nicht das Werk eines Sterblichen, noch eine irdische Musik; izt hör ich sie über mir.<sup>25</sup>

In ihrer Wesensart sind das Mädchen und der Luftgeist allerdings sehr verschieden, denn Mignon ist ganz und gar irdisch, während Ariel als ein Geschöpf des Zaubers keine Körperlichkeit sein eigen nennt. Es fallen aber einige Strukturparallelen auf. Ariel wird von Prospero aus einer zwölfjährigen Gefangenschaft erlöst, wofür er seinem Befreier eine bestimmte Frist zu Diensten sein muss. Er sehnt sich nach seiner ursprünglichen Freiheit, und während er Prospero hilft, sich anzukleiden, singt er die bezaubernden Verse:

<sup>25</sup> Wie Anm. 23, S. 328.

Wo die Biene saugt, saug' ich;  
 Im Schooß der Primul lagr' ich mich;  
 Dort schlaf' ich, wenn die Eule schreyt;  
 Ich flieg', in steter Munterkeit,  
 Fern von des Winters Ungemach  
 Dem angenehmen Sommer nach;  
 Wie frölich wird künftig mein Aufenthalt seyn  
 Unter den Blüthen im düftenden Hayn!<sup>26</sup>

Auch Mignon wird, von Wilhelm, aus einer Situation freigekauft, die einer Gefangenschaft gleichkommt; sie spart jede Münze, um Wilhelm den Kaufpreis zu erstatten, und sie verdingt sich ihrem neuen Herrn als Dienerin, um schließlich in ihre Heimat zurückkehren zu können. Mit Ariel teilt sie die Sehnsucht nach einem warmen Land, mit ihm auch die Uneindeutigkeit, was ihr Geschlecht betrifft. Aber während Mignon androgyne Seiten zeigt, ist Ariel, als Elementargeist, völlig geschlechtslos.

All dies bereitet jedoch nur auf die ›Hamlet‹-Kapitel vor, die im 4. Buch einsetzen und im 5. Buch Shakespeare, Mignon und sogar das antike Theater miteinander verflechten. Aurelie, des Intendanten Serlo Schwester, hat sich bereit erklärt, im ›Hamlet‹ die Ophelia zu spielen, und diskutiert mit Wilhelm über die Rolle: »Aber sagen Sie mir, hätte der Dichter seiner Wahnsinnigen nicht andere Liedchen unterlegen sollen? Könnte man nicht Fragmente aus melancholischen Balladen wählen? was sollen Zweideutigkeiten und lüsterne Albernheiten aus dem Munde dieses edlen Mädchens?« (S. 619) Aurelie spielt hier an auf Ophelias Auftritt in der 5. Szene des 4. Aktes, als sie die folgenden Strophen singt:

Auf Morgen ist Sant Valentins Tag, und früh vor Sonnenschein  
 Ich, Mädchen, komm ans Fenster dir, und will dein Valentin seyn.  
 Da stuhnd er auf, und zog sich an, und ließ sie in sein Haus;  
 Sie gieng als Mädchen ein zu ihm, doch nicht als Mädchen aus.

Und weiter:

Bey Kilian und Sanct Charitas,  
 Das garstige Geschlecht!

26 Ebd., S. 365 (5. Akt, 3. Szene).

Sie thun's sobald der Anlaß kommt;  
 Beym Hahn, es ist nicht recht.  
 Sie sprach: Bevor ihr mich ertappt,  
 Verspracht ihr mir die Eh;  
 Bey jener Sonn', ich hätt's gethan,  
 Was gabst du dich umsonst?<sup>27</sup>

Der Wahnsinn raubt Ophelia die Kontrolle über ihre heimlichen Wünsche. Sie ist in Hamlet verliebt, und seine Kältherzigkeit treibt sie in Verzweiflung und Wahnsinn. Im Roman lässt der Erzähler sich in der Verfassung Ophelias die Mignons spiegeln. Ohne dass es Wilhelm völlig bewusst ist, gibt er in seiner Ophelia-Deutung zugleich eine Analyse von Mignons Zustand. »Stille lebte sie [sc. Ophelia] vor sich hin, aber kaum verbarg sie ihre Sehnsucht, ihre Wünsche. Heimlich klangen die Töne der Lüsterheit in ihrer Seele, und wie oft mag sie versucht haben, gleich einer unvorsichtigen Wärterin ihre Sinnlichkeit zur Ruhe zu singen mit Liedchen, die sie nur mehr wach halten mußten« – so Wilhelm im 16. Kapitel des 4. Buches (S. 619). Mignon steht entwicklungsmäßig auf derselben Stufe wie Ophelia oder doch nur wenig dahinter. Während Wilhelm deren Zustand analysiert, ist sie nur bisweilen im Zimmer, aber sie hält sich in der Nähe auf und wartet auf eine Gelegenheit, mit Wilhelm sprechen zu können. Hier schiebt nun der Erzähler einen Passus über das seltsame Mädchen ein, und wir sind immer noch im 16. Kapitel des 4. Buches: »Wir müssen, da wir gegenwärtig von ihr sprechen, auch der Verlegenheit gedenken, in die sie seit einiger Zeit unsern Freund öfters versetzte. Wenn sie kam oder ging, guten Morgen oder gute Nacht sagte, schloß sie ihn so fest in ihre Arme, und küßte ihn mit solcher Inbrunst, daß ihn die Heftigkeit dieser aufkeimenden Natur oft angst und bange machte.« (S. 626) Der Unschuld des Wahnsinns bei Ophelia entspricht die Unschuld der Naivität bei Mignon, die erwachende Sexualität, die Gewalt der Liebe durchbricht auch bei ihr die Schamschwelle.

Während die erste Phase der Parallelisierung des Shakespeare-Komplexes und der Geschichte Mignons das Mädchen als Pagen und Diene-

27 Wielands Gesammelte Schriften, II. Abt.: Übersetzungen, Bd. 3: Shakespeares theatralische Werke. Sechster, siebenter und achter Teil, hrsg. von Ernst Stadler, Berlin 1911, S. 468.

rin Wilhelms zeigt und die zweite das zeitgleiche Erwachen der Liebe in Ophelia und Mignon, zielt die dritte auf den Grund des Tragischen in der Hamlet-Figur und der Mignon-Gestalt. Friedrich Schiller hatte moniert, es sei »zuviel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjectiv wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht«. <sup>28</sup> Heute würden wir, ungeachtet der Schillerschen Reflexionen über die klare Scheidung der Gattungen Drama und Roman, anstatt »zu viel von der Tragödie« eher »zu viel des Tragischen« formulieren und Schiller, mit allem Respekt versteht sich, widersprechen. Denn es herrscht keineswegs zu viel des Tragischen im ›Meister‹, sondern gerade genug. Das Tragische ist es, welches die Geschehnisse Hamlets und Mignons verbindet. Den Grund ihrer jeweiligen Tragik bilden die Unheilsgeschichten, in die sie beide verstrickt sind. Sie haben mit ihrer Herkunft zu tun. König Claudius hat seinen Vorgänger, Hamlets Vater, ermordet und dessen Witwe Königin Gertrude geheiratet. Die Ehe mit dem Schwager oder der Schwägerin galt zu Shakespeares Zeit als Inzest<sup>29</sup> – König Heinrich VIII. von England begründete sein Scheidungsbegehren von Katharina von Aragon damit, dass sie zuvor die Gattin seines früh verstorbenen Bruders gewesen war. Im ›Hamlet‹ wird die Ehe von Gertrude und Claudius mehrfach als Blutschande gebrandmarkt, so zum Beispiel in der Szene des 3. Aktes zwischen Hamlet und seiner Mutter, der er vorhält, »in dem stinkenden Schweiß eines blutschändrischen Bettes zu leben«. <sup>30</sup> Durch die zweite Ehe seiner Mutter gerät Hamlet als Sohn und Stiefsohn in einen Inzestzusammenhang, auch wenn er anders gelagert ist als der, der Mignon belastet. In Hamlets Empfinden sind damit die Bande zu seiner Herkunftsfamilie zerschnitten: »Nun erst fühlt er sich recht gebeugt, nun erst verwaist, und kein Glück der Welt kann ihm wieder ersetzen, was er verloren hat.« (S. 608) Er und Mignon sind in derselben Weise ortlos.

28 Brief an Goethe vom 20. Oktober 1797, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 29: Schillers Briefe. 1.11.1796–31.10.1798, hrsg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 149.

29 Unter Bezug auf 3. Mose 18,16: »Du sollst deines Bruders Weibes Blöße nicht aufdecken, denn sie ist deines Bruders Blöße.«

30 Wie Anm. 27, S. 458 (3. Aufzug, 10. Szene).

Goethe, wie schon oben zitiert, bemerkt in seiner Kritik an Germaine de Staël, es sei ihm insbesondere auf Mignons »Charakter« angekommen. Dieser Begriff hat bei Goethe viele Facetten; eine davon trifft jedoch den hier dargestellten Sachverhalt, nämlich die Vergleichbarkeit der Situationen Hamlets und Mignons, genau: »Unreine Lebensverhältnisse soll man niemand wünschen; sie sind aber für den, der zufällig hineingeräth, Prüfsteine des Charakters und des Entschiedensten, was der Mensch vermag«,<sup>31</sup> ein Satz wohl von 1822. Mignon und Hamlet sind beide »zufällig«, ohne eigenes Zutun, in die Unheilsgeschichten hineingeraten, in denen ihre Eltern gelebt haben oder noch leben und deren Folgen auf ihnen lasten. Aus der einen Unheilsgeschichte ist Mignon schließlich hervorgegangen, sie ist die Incarnation einer Tragik, die im Lied des Harfners Worte gefunden hat (S. 491, wortgleich schon in der ›Theatralischen Sendung‹, 4. Buch, 13. Kapitel, S. 225):

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,  
 Wer nie die kummervollen Nächte  
 Auf seinem Bette weinend saß,  
 Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,  
 Ihr laßt den Armen schuldig werden,  
 Dann überlaßt ihr ihn der Pein:  
 Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Unschuldiges Verschulden: das inzestuöse Liebesbündnis der Geschwister Sperata und Augustin kommt durch einen nicht von den beteiligten Individuen verursachten, also ihnen auch nicht anzurechnenden Zwiespalt zustande, der in der Natur selbst liegt.<sup>32</sup> Das Vexierspiel von ehelicher Liebe und Geschwisterliebe bringt die Tragik hervor, die Mignon zum Schicksal wird. Denn der Irrtum der Natur vertritt hier die Stelle, an der sonst das Schicksal steht. Dass der Geschwisterinzest als Ursache tragischer Konflikte Goethe durchaus gegenwärtig ist, zeigt der Ein-

31 Goethe, Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schillerarchivs hrsg. von Max Hecker, Weimar 1907, S. 31 (Nr. 173).

32 Vgl. Christoph Perels, Augustins Argumente. Zu ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ 8. Buch, 9. Kapitel, in: Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit. Für Hendrik Birus zum 16. April 2008, hrsg. von Anne Bohnenkamp und Matias Martínez, Göttingen 2008, S. 377–394.



akter ›Die Geschwister‹,<sup>33</sup> ergibt sich aber auch aus dem Gespräch mit Eckermann am 28. März 1827, in dem sich Goethe zur antiken Tragödie äußert. Auf Eckermanns Bemerkung, »daß die Schwester nur den Bruder ganz rein und geschlechtslos lieben könne«, entgegnet Goethe: »Ich dünkte [...], daß die Liebe von Schwester zu Schwester noch reiner und geschlechtsloser wäre! Wir müßten denn nicht wissen, daß unzählige Fälle vorgekommen sind, wo zwischen Schwester und Bruder, bekannter- und unbekannter Weise, die sinnlichste Neigung statt gefunden.«<sup>34</sup>

Im 5. Buch von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ erreichen sowohl der Handlungsstrang um das Theater als auch der um Mignon ihren Gipfel. Gegen den leisen Widerstand des Mädchens schließt Wilhelm einen Vertrag mit Serlo, in dem er sich verpflichtet, die Rolle des Hamlet zu übernehmen und auch danach als Regisseur, Dramaturg und Schauspieler zur Verfügung zu stehen. Die letzte Rolle, die er spielt, ehe er ganz in die Welt der Turmgesellschaft hinübertritt, ist die des Prinzen in Lessings ›Emilia Galotti‹.

Das Schauspielensemble, das Serlo zusammengestellt hat, reicht kaum aus, den ›Hamlet‹ zu besetzen, vor allem fehlt es an einem, der den Geist von Hamlets Vater übernehmen könnte. Hier nun greift die Turmgesellschaft entscheidend und hilfreich ein, und es scheint, dass sie dabei nicht nur ein besonderes Vertrauensverhältnis zu Mignon aufbaut, sondern sich ihrer auch als eines Boten und Vermittlers bedient. Eines Abends findet Wilhelm in seinem Zimmer eine versiegelte Botschaft folgenden Inhalts: »›Du bist, o sonderbarer Jüngling, wir wissen es, in großer Verlegenheit. Du findest kaum Menschen zu deinem Hamlet, geschweige Geister. Dein Eifer verdient ein Wunder; Wunder können wir nicht tun, aber etwas Wunderbares soll geschehen. Hast du Vertrauen, so soll zur rechten Stunde der Geist erscheinen! Habe Mut und bleibe gefaßt! Es bedarf keiner Antwort, dein Entschluß wird uns bekannt werden.« (S. 672) Der Geist erscheint, spielt die Rolle ausge-

33 Darin liegt das relative Recht psychoanalytischer ›Wilhelm Meister‹-Deutungen wie der von Kurt R. Eissler, der Goethes Verhältnis zu seiner Schwester Cornelia in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt: Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Fischer und Rüdiger Scholz, 2 Bde., Basel und Frankfurt am Main 1983–1985; zu Mignon insbesondere Bd. 2, S. 872–882.

34 Goethes Gespräche mit Eckermann in den letzten Jahren seines Lebens. Achte Originalausgabe, neu hrsg. von Heinrich Hubert Houben, Leipzig 1909, S. 479.

zeichnet und hinterlässt ein allgemeines Rätselraten, wer er wohl gewesen sein mag. Einzig Mignon gibt sich überzeugt zu wissen, wer er gewesen ist. Als sie sich während der Premierenfeier mit Felix auf einem freien Platz niederlassen will, ergibt sich der folgende Wortwechsel: »Bleibt von dem Sessel weg! rief Serlo, er steht vermutlich für den Geist da; wenn er kommt, kanns euch übel gehen. – Ich fürchte ihn nicht, rief Mignon; kommt er, so stehen wir auf. Es ist mein Oheim, er tut mir nichts zu leide. – Diese Rede verstand niemand, als wer wußte, daß sie ihren vermeintlichen Vater den großen Teufel genannt hatte.« (S. 695) Im strengen Sinn kann der Geist nicht von einem Oheim Mignons gespielt worden sein, und mit dem ›großen Teufel‹ aus Mignons Zeit bei den Seiltänzern hat er schon gar nichts zu tun. Die Frage, wen sie eigentlich meint, muss also offen bleiben.<sup>35</sup> Erst sehr viel später erfährt Wilhelm aus Jarnos Mund, dass entweder der Abbé oder sein Zwillingsbruder die Rolle gespielt haben (vgl. S. 932). Aber weder der Abbé noch sein Zwillingsbruder kommen als Oheime Mignons infrage. Überhaupt hat Goethe alles aufgewandt, um den Geist herum ein Geheimnis zu weben, so dass er in Wilhelms Imagination sogar in eine besondere Nähe zu Wilhelms eigenem Vater rückt, Wilhelm also beinahe zu einem Wiedergänger Hamlets wird (vgl. S. 691 und S. 874).

Zweifelhaft bleibt auch, ob Mignon wirklich die reale Stimme des Geistes vernommen hat, oder ob sie eine eigene innere Stimme spontan dem Geist zuordnet. Als Wilhelm von Lotharios Schloss zur Theatertruppe Serlos zurückkehrt, um die Kinder Mignon und Felix abzuholen, hat er ein Gespräch mit der alten Barbara, die einst Wilhelms erste Liebe Mariane begleitet hatte:

Es ist jetzt nicht Zeit, versetzte die Alte, ich habe zu tun, und wünschte nicht, daß man uns beisammen fände. Lassen Sie es ein Geheimnis sein, daß Felix Ihnen angehört; ich hätte über meine bisherige Verstellung zu viel Vorwürfe von der Gesellschaft zu erwarten; Mignon verrät uns nicht, sie ist gut und verschwiegen. – Ich

35 Wenn man sich nicht mit der Auskunft begnügen will, Goethe sei hier ein Fehler unterlaufen, oder mit der antiken Wendung ›ein Schläfchen Homers‹, bieten sich verschiedene Interpretationen an, die freilich sämtlich spekulativ bleiben. Immerhin ist es merkwürdig, dass später im Umkreis des ›Turms‹ tatsächlich ein Oheim Mignons auftaucht, der Marchese, der allerdings erst vom 7. Kapitel des 8. Buches an im Roman begegnet.

wußte es lange und sagte nichts versetzte Mignon. – Wie ist es möglich, rief die Alte – woher? fiel Wilhelm ein. – Der Geist hat mir's gesagt. – Wie? Wo? – Im Gewölbe, da der Alte das Messer zog, rief mirs zu: Rufe seinen Vater, und da fielst du mir ein. – Wer rief denn? – Ich weiß nicht, im Herzen, im Kopfe, ich war so Angst, ich zitterte, ich betete, da riefs, und ich verstands. (S. 851)

In der Gewölbe-Szene selbst, die hier aus der Rückschau gegeben wird und die sich wenige Tage nach der ›Hamlet‹-Aufführung ereignete, ist vom Geist nicht die Rede: »In diesem Augenblick sprang Mignon herauf und rief: Meister! rette deinen Felix! der Alte [gemeint ist: der Harfner] ist rasend! der Alte bringt ihn um!« (S. 699) Und auch wenig später gebraucht sie noch einmal die Wendung »dein Felix« (S. 700), woher ihr aber das Wissen kommt, wird nicht verraten.

Und schließlich spielt in der Dreiecksbeziehung zwischen Mignon, dem Geist und Wilhelm noch ein Requisit eine geheimnisvolle Rolle: ein leichter grauer Flor, in dem der Geist nach seinem Auftritt im ›Hamlet‹ verschwunden war (vgl. S. 691). Der Schleier bleibt nach dem Ende des Stücks im Theater zurück und wird Wilhelm übergeben. »Eine wunderbare Reliquie! rief Wilhelm und nahm ihn ab.« Unmittelbar danach oder eigentlich gleichzeitig, »in dem Augenblick«, beißt ihn Mignon in den Arm (S. 696); und eine ganz ähnliche Zusammenfügung, ein auffälliges Nebeneinander von Mignon und dem Schleier ergibt sich am folgenden Morgen:

Am wunderbarsten aber erschien ihm der Schleier des Geistes, den er auf seinem Bette fand. Er hatte ihn mit herauf gebracht und wahrscheinlich selbst dahin geworfen. Es war ein grauer Flor, an dessen Saum er eine Schrift mit schwarzen Buchstaben gestickt sah. Er entfaltete sie und las die Worte: *Zum ersten und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh!* Er war betroffen und wußte nicht, was er sagen sollte. – In eben dem Augenblick trat Mignon herein [...]. (S. 697)

Mignon ist es auch, die, als Wilhelm zu Lotharios Schloss aufbricht, ihm den Schleier ins Gepäck legt, obwohl Wilhelm ihr versichert, dass er ihn nicht gebrauchen könne (vgl. S. 726). Ein letztes Mal begegnet der Schleier, als Wilhelm auf dem Landsitz Lotharios in ziemlicher Verlegenheit – er hat zwar Aurelies Brief übergeben, aber keine Gelegenheit gefunden, die Strafrede über Lotharios Treulosigkeit, die er sich zurecht gelegt hatte, vorzubringen – in seinem Gepäck kramt:

mit seinen Nachtsachen brachte er zugleich den Schleier des Geistes hervor, den Mignon eingepackt hatte. Der Anblick vermehrte seine traurige Stimmung. Flieh, Jüngling, flieh! rief er aus, was soll das mystische Wort heißen? was fliehen? wohin fliehen? Weit besser hätte der Geist mir zugerufen: kehre in dich selbst zurück! (S. 801)

Obwohl weder der Erzähler noch Mignon ein Wort der Erklärung sagt, suggeriert der Erzähler doch durch ihre regelmäßige Gegenwart, wenn von dem Schleier die Rede ist, dass die mit dem Requisit überbrachte Botschaft auch die ist, die Mignon Wilhelm mitzuteilen hat.

\*

Die Erfahrungseelenkunde des 18. Jahrhunderts kannte die heute auf hormonelle Umstellungen zurückgeführte psychische Instabilität junger Mädchen in der Pubertät. Johann Carl Wezel, ein Zeitgenosse Goethes, schrieb 1780 in seinem Roman ›Herrmann und Ulrike‹ mit Bezug auf die dreizehn oder vierzehn Jahre alte Ulrike von Breysach: »Ein Mädchen muß in ihrem Leben einmal rasen: besser also früh als spät!«<sup>36</sup> Das bezieht sich ausdrücklich auf Ulrikes ausbrechende Leidenschaft für Herrmann. Für Mignon scheint dieses Entwicklungsstadium im 12. Kapitel des 5. Buches angebrochen. Nur rafft Goethe es auf einen Abend zusammen, und zwar den nach der Vorstellung des ›Hamlet‹, als sich die Schauspieler in ihren Kostümen zur Premierenfeier zusammengefunden haben. Wie bei den griechischen Dionysien auf eine Tragödien trilogie ein Satyrspiel folgt, so folgt auf Shakespeares Tragödie der bacchantische Auftritt von Mignon. Goethe überblendet den entwicklungspsychologischen Diskurs mit dem mythologischen und theatergeschichtlichen. Es treten auf Mignon, Felix und der Harfner und singen einige Lieder. Die Kinder dürfen so viel Wein trinken, wie sie wollen, und werden darüber immer ausgelassener. Mignon und Felix improvisieren ein Stück im Stil der *Commedia dell'Arte* und verwandeln sich dabei in hölzerne Kasperle-Theater-Puppen. Und schließlich, Höhepunkt der Improvisation, heißt es von Mignon:

36 Johann Carl Wezel, *Herrmann und Ulrike*. Ein komischer Roman. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1780. Mit einem Nachwort von Eva D. Becker, Bd. 1, Stuttgart 1971 (= Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts), S. 292.

Mignon ward bis zur Wut lustig, und die Gesellschaft, so sehr sie Anfangs über den Scherz gelacht hatte, mußte zuletzt Einhalt tun. Aber wenig half das Zureden, denn nun sprang sie auf und raste, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinahe unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen. (S. 695)

Natürlich kannte Goethe den Mythos vom thebanischen König Pentheus, der von den Mänaden, darunter seiner eigenen Mutter, zerrissen wird, weil er sich dem dionysischen Rausch widersetzt. Er kannte auch das auf diesem Mythos beruhende Theaterstück ›Die Bakchen‹ von Euripides. In späten Jahren nennt er es sogar »sein liebstes Stück« unter allen Dramen des antiken Klassikers.<sup>37</sup> Zu den Requisiten der auf dem Kithairon schwärmenden und jagenden Mänaden gehören Bleche als Lärminstrumente, von denen bei Mignon noch die Schellentrommel oder der Tambourin übrig ist. Auch die tierische Wildheit der berauschten Frauen findet an dieser Stelle noch einen Widerhall, wenn es von Wilhelm heißt: »In dem Augenblick fühlte er sich am linken Arm ergriffen und zugleich einen sehr heftigen Schmerz. Mignon hatte sich versteckt gehabt, hatte ihn angefaßt und ihn in den Arm gebissen. Sie fuhr an ihm die Treppe hinunter und verschwand.« (S. 696) Eine ziemlich lange Zeit nach dem Abschluss und nach dem Erscheinen von ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, 1812, lernt Goethe die ein antikes Grab bei Cumae in Süditalien schmückenden Reliefs kennen, die eine Tänzerin bei einer bacchischen Feier darstellen. Goethe hat den drei Reliefs einen Essay gewidmet. Das dritte und letzte deutet er als »ein bacchisches Mädchen« im Reich der Toten: »Gewaltsam erscheint sie hier in einer mänadischen Bewegung, welche wohl die letzte sein mochte, womit eine solche Bacchische Darstellung beschlossen wurde, weil darüber hinaus Verzerrung liegt.« Hier schimmert die Sicht Johann Joachim Winckelmanns durch. Wenig später jedoch fährt Goethe fort: »Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier [sc. im Totenreich] begeistert, den Unterschied zu fühlen des

37 Zum Kanzler von Müller am 19. Oktober 1823; Goethes Gespräche (Anm. 18), Bd. 3/1, S. 603.

gegenwärtigen Zustands gegen jenen, den sie soeben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte hier eben so gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen.«<sup>38</sup> Was Goethe schreibt, könnte auch von Mignon gesagt sein. Es beginnt spielerisch, steigert sich, und Mignon wird »bis zur Wut lustig«. Die ganze Episode endet für sie, die sich als Krönung eine Liebesnacht mit Wilhelm versprochen hat, in einem furchtbaren epileptischen Anfall (vgl. S. 904). Davon erfährt der Leser allerdings erst sehr spät, im 3. Kapitel des 8. Buches. Es wird kaum möglich sein zu ermitteln, ob Goethe bestimmte antike Darstellungen im Sinn hatte, in der Vasenmalerei sind Mänaden ein häufiges Motiv. Nur so viel wird man sagen können, dass Mignons Exzess in der Premierenfeier in den Zusammenhang gehört, den Ernst Osterkamp unter die Überschrift ›Erweiterung der Grenzen des Klassischen‹ gestellt hat.<sup>39</sup> Mignon überschreitet gerade hier die von Winckelmann gesteckten Grenzen.

In den Abschnitten von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹, in denen über den ›Hamlet‹ gesprochen und gestritten wird, ist es vor allem das 7. Kapitel im 5. Buch, das sich, ähnlich wie der gleichzeitige Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, mit der Tragödie im allgemeinen und mit dem Begriff des Tragischen befasst. Indem man zu einer klaren Unterscheidung von Roman und Drama zu kommen sucht, fallen Sätze, die auch die Tragik Mignons zu beleuchten geeignet sind. Während der Zufall der Gattung Roman zugewiesen wird, heißt es vom Schicksal, dass es nur im Drama seinen Ort habe, dass es »die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvoresehenen Katastrophe hindrängt [...]; daß der Zufall wohl pathetische, niemals aber tragische Situationen hervorbringen dürfe; das Schicksal hingegen müsse immer fürchterlich sein, und werde im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige von einander unabhängige Taten in eine unglückliche Verknüpfung bringt« (S. 676). Das kommt

38 WA I 48, S. 143–150. – Zwar lag seit 1777 David Christoph Seybolds Übersetzung der Gemäldebeschreibungen der beiden Philostrate schon vor, doch scheint Goethe sie erst 1813 zur Kenntnis genommen zu haben. Vgl. Osterkamp, Im Buchstabenbilde (Anm. 14), S. 192. Allerdings gibt es Berührungen mit der Beschreibung des 17. Gemäldes, Pentheus. Vgl. David Christoph Seybold, Die Werke der Philostrate. Aus dem Griechischen übersetzt, Bd. 2, Lemgo: Meyer, 1777, S. 330–332.

39 Osterkamp, a. a. O., S. 185–223.

mit der oben dargestellten Unheilsgeschichte überein, die auf Mignon lastet. Mignons »Charakter« ist davon gezeichnet. So gehört ihr selbst auferlegtes Verschwiegenheitsgebot in diesen Zusammenhang, doch auch ihre körperlichen und psychosomatischen Auffälligkeiten ergeben eine Motivreihe, die in der Forschung schon von Paul Julius Möbius, 1898, bis zu Frank Nager, 1990, zu zahlreichen Versuchen der Diagnose geführt hat.<sup>40</sup> Zweifellos gehört Mignons physische Verfassung, jedenfalls am Rande, auch zu der Tragik, die sie umgibt, aber zentral ist sie in ihren arzneikundlichen Dimensionen für sie nicht, eher schon in ihren psychischen. Hierfür ist die im Roman selbst gestellte Diagnose aus dem Mund des Arztes der Turmgesellschaft das beredteste Zeugnis:

Der Arzt war nunmehr mit Wilhelm allein, und fuhr fort: Ich habe Ihnen wunderbare Dinge zu erzählen, die Sie kaum vermuten. [...] Die sonderbare Natur des guten Kindes, von dem jetzt die Rede ist, besteht beinah nur aus einer tiefen Sehnsucht; das Verlangen, ihr Vaterland wieder zu sehen, und das Verlangen nach Ihnen, mein Freund, ist, möchte ich fast sagen, das einzige Irdische an ihr, beides greift nur in eine unendliche Ferne, beide Gegenstände liegen unerreichbar vor diesem einzigen Gemüt. (S. 901 f.; 8. Buch, 3. Kapitel)

Die Unerreichbarkeit ist hier nicht etwa nur subjektives Empfinden Mignons, sie ist vielmehr eine objektive Gegebenheit. Sie ist eine Erscheinungsform desselben »unausgleichbaren Gegensatzes«, der für Goethe die Bedingung alles Tragischen darstellt.<sup>41</sup> Und da die Ausführungen des Arztes nichts anderes sind als eine Prosaparaphrase des Liedes »Nur wer die Sehnsucht kennt«, spricht im 4. Buch des Romans schon Mignon selbst aus, worin ihre Tragik liegt.<sup>42</sup>

40 Paul Julius Möbius, *Über das Pathologische bei Goethe* (1898). Neuausgabe mit einem Essay von Bernd Nitzschke, München 1982, S. 152–155; Frank Nager, *Der heilkundige Dichter. Goethe und die Medizin*, Zürich und München 1990, S. 145–149. Vgl. auch Eugen Wolff, *Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des ›Wilhelm Meister‹*, München 1909; Philipp Sarasin, *Goethes Mignon. Eine psychoanalytische Studie*, in: *Imago* 15 (1929), S. 349–399.

41 Goethe zum Kanzler von Müller am 6. Juni 1824; *Goethes Gespräche* (Anm. 18), Bd. 3/1, S. 697. Vgl. dazu Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1964, S. 30–32.

42 Vgl. oben S. 11 f.