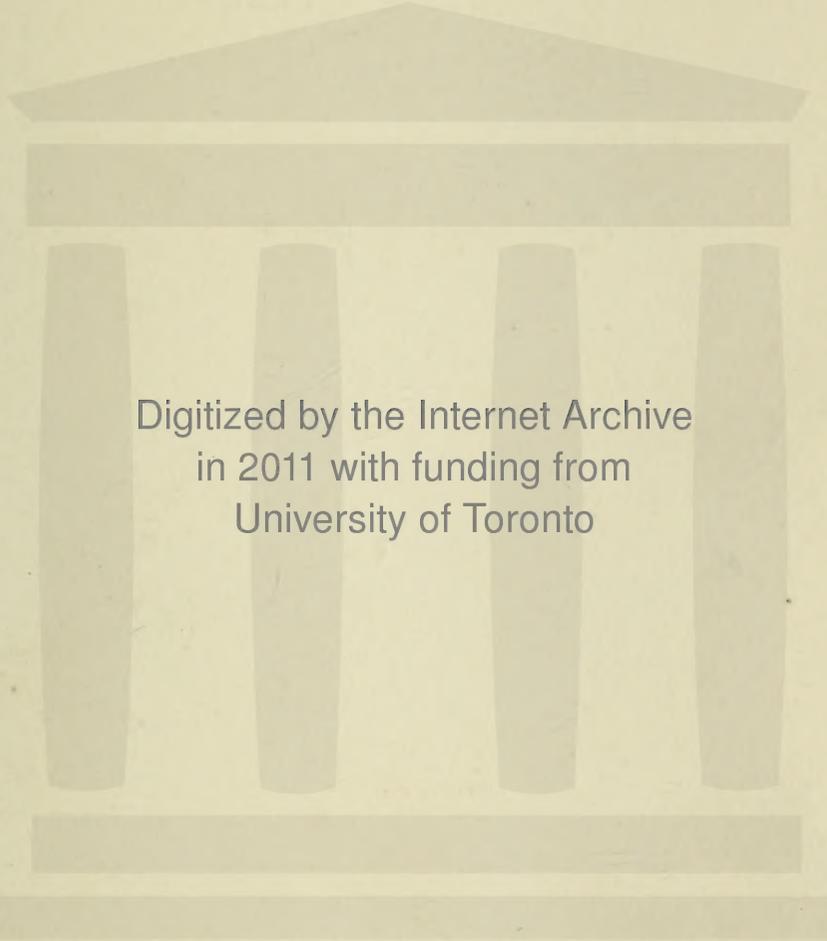


3 1761 07392169 4

Mignon

Mignon

„Mignon als Mänade
ist ein göttlich lichter Punkt“
Friedrich Schlegel



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto



Nach einer Zeichnung von Fr. Oeser

ELISABETH GERTRUD SCHMELING-MARA
Mignons Urbild

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Mignon

Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister
(Lepusjagen)

Von

Eugen Wolff

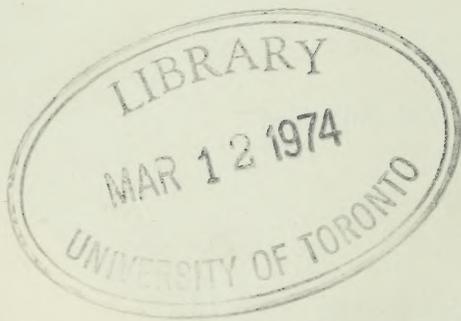
Mit zwei Bildnissen



München 1909

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

PT
1982
W6



Vorwort

Die rege Goethe-Forschung fühlte sich bisher allzu einseitig immer wieder von den Faust-Problemen angezogen. Die Aufmerksamkeit für fast sämtliche übrigen großen Werke des Dichters zersplitterte darüber in Beobachtung von Einzelszügen, zum guten Teil gar in gelegentliche Seitenblicke bald auf die äußeren Quellen, bald auf die äußere Wirkung, ohne tieferes Eindringen in die Dichtung selbst. Der ärgsten Vernachlässigung war gerade das andre Lebenswerk: „Wilhelm Meister“ ausgesetzt. Von Auflage zu Auflage der „Geschichte der deutschen Literatur“ von Wilhelm Scherer pflanzte sich die Klage fort: „Für die eigentliche literarhistorische Erforschung des Wilhelm Meister ist noch wenig geschehen.“

Inzwischen führte das Verhältnis der verschiedenen Fassungen des „Faust“ in das allmähliche Werden und Wachsen, auch in die offenbaren Wandlungen der leitenden Idee wie der Charaktere ein. Immer neue Überarbeitungen zahlreicher lyrischer Gedichte ließen noch umfassender die Geschichte Goethescher Dichtungen über sein langes Leben verfolgen und eröffneten überraschende Blicke in die zersetzende Wirkung seines Entwicklungsreichtums auf die ursprüngliche Gestalt und den eigentlichen Sinn gerade derjenigen Dichtungen,

die des Dichters Teilnahme von neuem herausforderten. Sollte nun nicht die Zeit reif sein, das Rätsel des Wilhelm Meister-Romans zu lösen?

Gewiß mußte jede Betrachtung des „Wilhelm Meister“ unfruchtbar bleiben, solange sie die vorliegende Fassung herkömmlich als umsichtige, in sich geschlossene Fortführung eines einheitlichen Planes oder doch als zielbewußte Verbesserung der ursprünglichen Gestalt hinnahm. Durch die Schule der ganzen neuern Goethe-Forschung gegangen, kann sich das Wilhelm Meister-Studium von einem solchen Vorurteil nicht länger beirren lassen. So sieht es sich zu einer historischen Kritik gedrängt, welche den tatsächlichen Verhältnissen auf den Grund geht und sie mit dem rechten Namen nennt, freilich sie auch aus ihren Voraussetzungen zu verstehen sucht. Es ergibt sich zu überwältigender Gewißheit, daß Unstimmigkeiten und Widersprüche sowohl in Einzelheiten wie vor allem schon in der Gesamtführung der Handlung und Charaktere reichlich durchbrechen, ja, sich geradezu als die notwendige Schattenseite von Goethes elementargewaltigem Schaffen ausweisen, das die Dichtung jeweilig aus seiner schnell sich überwachsenden Entwicklung organisch kristallisiert. Nicht eine einheitliche, systematisch geordnete Masse: unterschiedliche Schichten als natürliche Ablagerungen verschiedner Perioden bieten viele Goethesche Dichtungen dem tiefer eindringenden Blicke dar. Demgemäß darf die historisch-kritische Untersuchung das Werk auch nicht bloß im einheitlichen Zug des äußern Zusammenhangs

durchlaufen: eine Scheidung der einzelnen Lagen fordert unter Umständen wiederholten Ansatß an denselben entscheidenden Punkten, eine Abgrenzung nach den verschiedensten Seiten, heraus.

Die Wilhelm Meister-Dichtung beschränkt ihre Entwicklung nicht auf einen Abstand zwischen den beiden Zeiten zusammenhängender Arbeit: 1777 bis 1786 und 1794 bis 1796. Auch innerhalb dieser Zeiten erweist sich Goethes Geist fortgesetzt in Fluß. So lenkt die Lebensgeschichte des deutschen Jünglings bald in seine enge Verbindung mit einem italienischen Mädchen, dem Abkömmling einer zwar nicht unwirklichen, doch romantisch-wunderbaren Welt, hinüber: wir verfolgen die Ausbildung und Bedeutung dieses Symbols, seine elementare Entwicklung, schließlich auch sein Hinschwinden in neue Bildungen der nimmer gesättigten Goetheschen Phantasie. Hinter dem äußerlich abgeschlossenen, dennoch unfertigen und zerrissenen Werk, hinter „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, taucht, befreit von der unorganisch verzerrenden Überzeichnung und Ergänzung, ein klassischer Torso auf, in sich geschlossen und eindrucksvoll: Mignon.

Kiel, Ostern 1909

Eugen Wolff

Inhalt

	Seite
1. Kapitel. Der <u>Bruch</u> in der Wilhelm Meister-Dichtung . . .	1
2. Kapitel. Wilhelm Meisters theatralische Sendung	24
3. Kapitel. Der Verlauf der theatralischen Sendung	36
4. Kapitel. Von der theatralischen zur italienischen Sendung .	66
5. Kapitel. Das Aufsteigen der Mignon-Gestalt in Goethes Phantasie	77
6. Kapitel. Mignons Urbild	89
7. Kapitel. Mignons Rolle und Bedeutung in der Urgestalt des Romans	126
8. Kapitel. Der Harsner in der Urgestalt des Romans . . .	164
9. Kapitel. Das organische Ziel des Mignon-Romans	188
10. Kapitel. Innerer Umschwung und äußere Einflüsse	218
11. Kapitel. Die Umbiegung des Mignon-Romans	246
12. Kapitel. Die Einführung einer neuen Gestaltenwelt . . .	282
Anmerkungen	309
Register	326

Erstes Kapitel

Der Bruch in der Wilhelm Meister-Dichtung

Wie ein Drama setzt Goethes Wilhelm Meister-Roman ein. Unmittelbar führt er uns mitten in die Situation. Der natürliche Einschlag orientierender Erzählung wirkt nicht viel anders als Bühnenanweisungen und Seitenbemerkungen. Alles ist auf Szene und Bewegung zugespitzt.

„Das Schauspiel dauerte sehr lange“ — sogleich ist das Milieu und die Zeit der Handlung gegeben. „Die alte Barbara trat einigemal ans Fenster und horchte, ob die Kutschen nicht rasseln wollten“ — die erste handelnde Person bewegt sich auf der Szene, zunächst nur durch ihre äußere Erscheinung in ihrem Lebensalter bestimmt, aber ihre Bewegungen bereiten schon auf die Rolle vor, die sie in der Handlung spielen soll: „Sie erwartete Marianen, ihre schöne Gebieterin“ — Barbara also ist Dienerin, und die Gebieterin wird zunächst vor unserm geistigen Auge beschworen, gleichfalls sofort mit dem Eindruck ihrer äußeren Erscheinung. Alsbald aber gewinnt diese Mariane bestimmtere Farben: zunächst durch den Zusatz, daß sie „heute im Nachspiele, als junger Offizier gekleidet, das Publikum entzückte“ — daß sie also beliebte Schauspielerin ist —; weiter durch den Gegensatz zwischen jetzt und sonst, der ihre ganze bedenkliche Situation beleuchtet: wenn Barbara sie „mit größerer Ungeduld als sonst“ erwartete, geschah es, weil sie sonst „ihr

nur ein mäßiges Abendessen vorzusetzen hatte; diesmal sollte sie mit einem Paket überrascht werden, das Norberg, ein junger reicher Kaufmann, — abermals wird uns eine Figur der Handlung, zunächst geistig, vorgestellt — „durch den Postwagen geschickt hatte, um zu zeigen, daß er auch in der Entfernung seiner Geliebten gedente“.

Die unmittelbare Szene behauptet Barbara noch immer allein. In fortgesetzter Zuspitzung aller Aufschlüsse auf die gegenwärtige Darstellung lernen wir Barbara als Vertraute ihrer Herrin kennen, im besondern als die treibende Kraft in Marianens Liebeshandel mit dem freigebigen Norberg; wir sehen das Paket von ihrer Hand entsiegelt und beobachten die berauschte Wirkung der reichen Geschenke auf die habgierige Alte. Das stumme Spiel dieser Einzelfigur gipfelt in dem szenischen Aufbau der Geschenke: „Das Nesseltuch, durch die Farbe der halbaufgerollten Bänder belebt, lag wie ein Christgeschenk auf dem Tischchen; die Stellung der Lichter erhöhte den Glanz der Gabe, alles war in Ordnung, als die Alte den Tritt Marianens auf der Treppe vernahm, und ihr entgeneilte.“

Die zweite Szene hebt an: neben Barbara tritt Mariane auf. Noch heftiger setzt sich die Lebhaftigkeit der Gefühle in äußerliche Bewegung um: „Wie sehr verwundert trat Barbara zurück, als das weibliche Offizierchen, ohne auf ihre Liebkosungen zu achten, sich an ihr vorbei drängte, mit ungewöhnlicher Hast und Bewegung in das Zimmer trat, Federhut und Degen auf den Tisch warf, unruhig auf und nieder ging und den feierlich angezündeten Lichtern keinen Blick gönnte.“ Ein Regiebuch fürs Theater brauchte nicht

ausführlicher noch anschaulicher zu werden. In völlig dramatischem Stil greift überdies mit dem Auftreten der zweiten Person direkter Dialog durch. Der eifrige Hinweis der Alten auf die Gaben Norbergs, welche seine eigne Rückkehr ankündigen, entlockt dem verführerischen Mädchen das leidenschaftliche Geständnis einer neuen Liebe. Barbaras Gegenvorstellungen rufen einen Wortwechsel hervor, und „da sie heftig und bitter ward, sprang Mariane auf sie los und faßte sie bei der Brust“. Das Tempo der Handlung bleibt fortgesetzt allegro con fuoco. „Die Alte lachte überlaut. Ich werde sorgen müssen, rief sie aus, daß sie wieder bald in lange Kleider kommt, wenn ich meines Lebens sicher sein will. Fort, zieht Euch aus!“ Uebermals geht der Dialog in handgreiflichste Bewegung über. „Die Alte hatte Hand an sie gelegt, Mariane riß sich los. Nicht so geschwind! rief sie aus; ich habe noch heute Besuch zu erwarten.“ Damit ist die Handlung bereits bei der Einführung Wilhelms angelangt. Schon im „Werther“ verwendet der Dichter übrigens die beiden Namen Wilhelm und Mariane, und schon in den „Geschwistern“ rückt er sie zu einem Paar zusammen.

Dramatisch bis zur letzten Konsequenz, entwirft der Dialog eine Charakteristik des Titelhelden, zunächst in den äußern Umrissen. „Doch nicht den jungen, zärtlichen, unbefiederten Kaufmannssohn?“ versetzte die Alte. „Eben den“, versetzte Mariane. Fortlaufend gleich charakteristisch für den Besprochenen wie den Sprechenden, erwiderte die Alte spottend: „Es scheint, als wenn die Großmut Eure herrschende Leidenschaft werden wollte; Ihr nehmt Euch der Unmündigen, der

Unvermögenden mit großem Eifer an. Es muß reizend sein, als uneigennützig Geberin angebetet zu werden.“ Mariane aber entzückt sich an dem lauten Bekenntnis ihrer Liebe. Trotzdem ihr das vertraute Verhältnis zu Männern nicht fremd ist, empfindet sie erst jetzt zum erstenmal wirkliche Liebe, und so weiß sie sich nicht genugzutun in Hingabe an den Geliebten. „Das ist diese Leidenschaft, die ich so oft vorgestellt habe, von der ich keinen Begriff hatte. Ja, ich will mich ihm um den Hals werfen! ich will ihn fassen, als wenn ich ihn ewig halten wollte“ — mit gleicher elementarer Sinnengewalt wie Fausts Gretchen erschnt:

Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn!

Wilhelm steht an der Schwelle, aber Norberg wird in vierzehn Tagen zurückkehren. Mariane, das willenlose Werkzeug ihrer weltklugen Haushälterin, ergibt sich drein, dann wieder dem freigebigen Freund und Erhalter anzugehören. So ist die Darstellung von Wilhelms Liebe auf engsten Rahmen konzentriert und ihr tragischer Ausgang von vornherein besiegelt — die dramatische Exposition, meisterhaft gedrungen, ist in der Hauptsache abgeschlossen.

Eine dritte Szene eröffnet sich mit Wilhelms Eintritt. Aber kaum ist ihm Mariane mit äußerster Lebhaftigkeit entgegengeflogen, kaum hat er mit äußerstem Entzücken die rote Uniform umschlungen, das weiße Atlaswestchen an seine Brust gedrückt — kaum haben wir auch hier die anschaulichste szenische Verkörperung anheben sehen, als der Vorhang „die lieblichste von allen Szenen“ deckt (um mit Homunculus zu sprechen). Denn nicht als technisch ungeschicktes Hervor-

brechen des Dichters wirkt es — wie die rein mechanische Betrachtung vermeint —, wenn dies erste Kapitel des Romans abschließt: „Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein.“ Ganz wie die Vision des Homunculus von Leda und dem Schwan (Faust B. 6918 ff.), ganz wie die „Brautnacht“ erfährt auch diese Liebeszene durch das rechtzeitige Fallen des Vorhangs, durch die Verhüllung des Heiflen eine schallhaft-diskrete, eine wahrhaft ästhetische Beleuchtung.

Der erste Akt der in Romanform gehüllten Tragödie „Wilhelm und Mariane“ ist zu Ende. Mit reifer Meisterschaft ist hier jeder Pinselstrich aufgesetzt. Die szenische Entfaltung der Handlung bleibt nicht Selbstzweck, wird durchweg Trägerin einer individuell abgetönten Charakteristik. Es hieße dies feine Farbenspiel ins Schematische vergrößern, wollte man Mariane schlechthin als Dirne, Barbara als Kupplerin auffassen. Die überlegene Lebensweisheit des Herzenskünders vermittelt gerade eine künstlerisch und im Grunde auch menschlich versöhnlichere Auffassung der Verlassenen. Für Barbara, die vertraute Haushälterin der armen Schauspielerin, ist es durch die Verhältnisse zur natürlichen Vorstellung geworden, nach einem freigebigen Liebhaber des schönen Mädchens auszuschaun, und zur ebenso natürlichen Vorstellung, das Mädchen sei dem hilfreichen Freund die erwartete Gegenleistung schuldig, habe sich durch treue Hingabe für die Gewährung ihres Unterhalts dankbar zu erweisen! Dieselbe Beleuchtung — keineswegs eine subjektive Beschönigung, allerdings auch keine subjektive Verdammung, vielmehr eine rein objektive Spiegelung der Realität —

wendet sich der verführerischen Schönen selbst zu. Schon daß Mariane noch echter Liebe fähig ist, ja daß diese erst jetzt zum erstenmal erwacht, hebt ihre Leidenschaft für Wilhelm und ihren Charakter überhaupt aus dem Staub der Bajadere in eine geistige Welt empor: man

siehet mit Freuden

Durch tiefes Verderben ein menschliches Herz.

Zudem erscheint sie in ihrer Hingabe an Norberg als willenloses Opfer in doppelter Hinsicht: die weltkluge Vertraute hat es gewollt, ihr hat Mariane gehorcht, dieweil sie sonst hilf- und ratlos dastand. Was diese Wahrnehmungen auslösen, ist wahrhaftig nicht anreizende Bewunderung, ist rein menschliches Mitleid: selbst ihr Mangel an ausgebildetem moralischen Sinn und an Willenskraft erregt Mitleid, das freilich tragische Wucht erst gewinnt gerade weil wir vollends in einen Abgrund zu blicken vermeinen, wenn sich Mariane im voraus darein ergibt, aus den Armen des von Herzen Geliebten nach Ablauf der kurzen Frist in den Frondienst der liebeleeren Hingabe zurückzukehren. Wie die Handlung stempelt die Charakteristik das erste Kapitel des Romans innerlich zum ersten Akt einer Tragödie.

Mit Erwartung blicken wir in die folgenden Kapitel, um ihnen zu entnehmen, was der Exposition noch fehlen mag: das Milieu Wilhelms und seine intimere Charakteristik. Aber alsbald wird die unmittelbare Darstellung von endlosen Rückblicken durchbrochen. Gleich im zweiten Kapitel setzen sie ein: der kaum angesponnene Dialog Wilhelms mit seiner Mutter geht in breite Erinnerungen an das Puppenspiel des Knaben über, die erst am Ende wieder

notdürftig auf Dialog und Gegenwart zugespitzt werden. Der Einschlag wird durch nur wenig variierte Wiederaufnahme der Einführungsformel um so merklicher: „Schelten Sie das Puppenspiel nicht, lassen Sie sich Ihre Liebe und Vorsorge nicht gereuen! Es waren die ersten vergnügten Augenblicke, die ich in dem neuen leeren Hause genoß“ — beginnt der vierte Absatz, und der siebente schließt ab: „Lassen Sie sich's nicht gereuen, denn es haben uns diese Scherze manche vergnügte Stunde gemacht.“ — Während hier die Mutter klagt, wie oft sie sich vom Vater das Puppenspiel vorwerfen lassen mußte, das sie den Kindern „vor zwölf Jahren zum heiligen Christ gab“, erscheint zwei Kapitel später „ein junger Mann von der Artillerie“ als derjenige, welcher „am Christfeste dem Hause seines Gönners ein Geschenk mit diesem ganz eingerichteten Theater“ machte.

Das dritte Kapitel verbreitet sich zunächst mit psychologischer Reflexion über den währenden Zustand der Liebenden, um schnell in eine erneute, vollends erschöpfende Reminiszenz an das Puppenspiel zu münden. Außerlich wird der szenische Rahmen allerdings durch Herrichtung eines Schmauses gewahrt, der aber als offenbare Zurüstung zum Austragen dieser theatralischen Jugenderinnerung Wilhelms erscheint. Das vierte Kapitel bezeichnet das Fortspinnen der Reminiszenz durch den einleitenden Zwischensatz: „fuhr Wilhelm fort“; das fünfte Kapitel wiederholt diese Wendung; die folgenden halten eine solche Unterbrechung des Erzählungsflusses, der bis ins achte Kapitel hinüberläuft, schon nicht mehr für nötig. Nur ein paarmal: gegen Schluß des sechsten und am Anfang des achten Kapitels, wird dies

Schwelgen Wilhelms in Erinnerungen von einem Seitenblick auf sein Publikum durchbrochen, der denn bereits feinsinnig auf das endlich gewaltsame Abschneiden des Erzählungsfadens vorbereitet: „Während dieser Erzählung hatte Mariane alle ihre Freundlichkeit gegen Wilhelm aufgeboten, um ihre Schläfrigkeit zu verbergen“ . . . „Mariane, vom Schlaf überwältigt, lehnte sich an ihren Geliebten“ . . . „Durch den Druck seines Armes, durch die Lebhaftigkeit seiner erhöhten Stimme, war Mariane erwacht, und verbarg durch Liebkosungen ihre Verlegenheit: denn sie hatte auch nicht ein Wort von dem letzten Teile seiner Erzählung vernommen, und es ist zu wünschen, daß unser Held für seine Lieblingsgeschichten aufmerksamere Zuhörer künftig finden möge.“ Das sind die Stationen der Wirkung, welche die langatmige Erzählung ausübt. Damit rückt der Dichter selbst sie zugleich in eine Beleuchtung, die unserer abweisenden Kritik in etwas vorbeugt.

Fortgesetzt durchschlingt sich im weiteren Verlauf des ersten Buches unmittelbare Darstellung gegenwärtiger Einzelzenen einerseits mit psychologisch zusammenfassenden Überblicken, anderseits mit ausgiebig nachholenden Rückblicken. In einen Dialog mit dem nüchternen Geschäftsmann Werner eingekleidet, erscheinen zunächst wieder Jugenderinnerungen Wilhelms im zehnten Kapitel: nach abermaliger Heranziehung des Puppenspiels wird seiner eigenen dichterischen Versuche gedacht. Das folgende Kapitel findet es „nun Zeit, daß wir auch die Väter unsrer beiden Freunde näher kennen lernen“. Diese Charakteristik geschieht aber nicht mehr durch unmittelbare Handlung, nur durch rückgreifende allgemeine Reflexionen, die auf ein kontrastierendes Schema ausgehen.

Wohl ist ein Einzeldialog zwischen dem alten Meister und dem alten Werner angefügt, ohne daß er indes irgend einen bezeichnenden Zug eigentlicher Charakteristik beibringt. Schon das zweite Kapitel hatte uns erzählt, daß Wilhelms Vater dem Theater grundsätzlich mit der Frage gegenüberstehe: wozu es nur nütze sei? daß er dagegen im Neubau seines Hauses und der jährlichen Verschönerung der Zimmer einen Hang zum Prunk verrate. Jetzt erfahren wir aus der Vorsabel weiter, daß er den Handel für das edelste Geschäft hielt, sich aber in seinen Spekulationen der Führung des alten Werner anvertraute. Seine Neigung zum Prächtigen, zu dem was in die Augen fällt, aber auch gediegen ist, wird nochmals bestätigt, während er die kostbare Kunstsammlung seines Vaters verkauft haben soll. Seinen Wilhelm möchte er zum gewandten Kaufmann erziehen.

Alle sonstigen zahlreichen Rückdeutungen bezeugen demgegenüber Wilhelms stetes Interesse für die Schauspielkunst. Schon aus den Zwischenbemerkungen am Schluß des sechsten Kapitels wird ersichtlich, daß seine Liebhaberei zum Schauspieler nach und nach gewachsen, daß er sich geübt, daß er glücklich zugenommen und nunmehr für einen guten Schauspieler gelten könne. Auf Beziehungen zu Schauspielprinzipalen deutet im vierzehnten Kapitel Wilhelms Anerbieten, dem stellungslosen Melina mit einigen Empfehlungen zu dienen. Das folgende Kapitel zieht zunächst die Eindrücke heran, die Wilhelm hinter den Kulissen empfing: „Wie oft stand er auf dem Theater hinter den Wänden, wozu er sich das Privilegium von dem Direktor erbeten hatte! Dann war freilich die perspektivische Magie

verschwunden, aber die viel mächtigere Zauberei der Liebe fing erst an zu wirken.“ Unmittelbar darauf wird uns jedoch verraten, daß es unserm wohlerzogenen und ideal veranlagten Jüngling im Umgang mit dem Komödiantenvölkchen an Enttäuschungen nicht gefehlt hat: während er Marianens Unordnung und Ungeniertheit schließlich als Zeichen ihrer Vertraulichkeit nicht ungerne sieht, hatten ihm die rein materiellen Interessen und die Kabalen der übrigen Schauspieler manche unruhige Stunde bereitet. — In der Folge richten sich die Gedanken der Liebenden auf die ersten Zeiten ihrer Bekanntschaft zurück: insbesondere wiederholte Wilhelm, daß Mariane bald seine Aufmerksamkeit von dem Schauspiel ab und auf sich allein gezogen habe. — In dem Briefe schließlich, der das sechzehnte Kapitel füllt, macht Wilhelm eine ganz bestimmte Einzelbeziehung zum Theater geltend: „Ich bin mit Direktor Serlo bekannt, meine Reise geht gerade zu ihm, er hat vor einem Jahre oft seinen Leuten etwas von meiner Lebhaftigkeit und Freude am Theater gewünscht, und ich werde ihm gewiß willkommen sein.“

Ein Romandichter, der vorherrschend den höchsten Stil, dramatisch darstellende und fortschreitende Erzählung, erreicht, wird nicht geflissentlich auf Schritt und Tritt rückwärts greifen, in nachholende, blasse Berichte und so in Zickzack verfallen. Vielmehr erhebt sich das kritische Bedenken: ob er nicht Teile einer ursprünglich weiter ausholenden Einführung nachträglich in die lebendig zugespitzte Darstellung der abrollenden Handlung einbezogen?

Rücken aber die nachgeholtten Theaterreminiszenzen

wenigstens die unmittelbare Handlung auf eine tiefergreifende Grundlage, so fällt die Abschweifung im letzten Kapitel des ersten Buches völlig aus dem Zusammenhang heraus. Auf dem Höhepunkt der Verwicklung, während Wilhelm — gerade im höchsten Taumel seiner Gefühle — von der seines Nebenbuhlers harrenden Geliebten beiseite geschoben ist, taucht ein „Fremder“ auf, um sich mit Wilhelm eingehend über die Kunstsammlung des Großvaters zu unterhalten und sich von da über die Gefahr des Glaubens an ein Schicksal zu verbreiten. Weder wird dieser Fremde im weiteren Verlauf der Erzählung anders als einmal — im neunten Kapitel des siebenten Buches — flüchtig wiedererwähnt, noch auch nur sein Infognito gelüftet. Die kostbare Sammlung war wohl in einem halben Satz des elften Kapitels als verkauft erwähnt. In den organischen Zusammenhang, wenigstens mit einem Seitentrieb der Handlung wird sie erst durch das sechste Buch, die fremdher geholten „Bekanntnisse einer schönen Seele“, eingeführt, so daß sie in der eigentlichen Romanhandlung nicht vor dem letzten Buch eine — überdies rein äußerliche — Rolle spielt. Klängen die theatralischen Jugenderinnerungen Wilhelms wie eingeschobene Überreste einer früheren Einleitung des Romans, so fordert diese vorübergehende Herbeizerrung der Kunstsammlung den Verdacht heraus, als Vorbereitung für die nachträgliche Schlußenthüllung eingeschoben zu sein. —

Zu solchen Unstimmigkeiten des Kunststils gesellt sich flackernder Wechsel der Beleuchtung. Wilhelms Liebe zu Mariane will das erste Kapitel unaufhaltsam einer

tragischen Katastrophe zusteuern sehen: die kurze Frist von vierzehn Tagen ist diesem Herzensbund nur zugemessen! Und doch singt die Einleitung des dritten Kapitels das Lob dieser Liebe, als ob sie wahren und dem Jüngling nur glückliche Erfahrungen verheißen soll: „Nur wenig Menschen werden so vorzüglich begünstigt, indes die meisten von ihren frühern Empfindungen nur durch eine harte Schule geführt werden, in welcher sie, nach einem kümmerlichen Genuß, gezwungen sind, ihren besten Wünschen entsagen, und das, was ihnen als höchste Glückseligkeit vorschwebte, für immer entbehren zu lernen.“ Ja, noch „als er aus dem ersten Taumel der Freude erwachte, und auf sein Leben und seine Verhältnisse zurückblickte, erschien ihm alles neu, seine Pflichten heiliger, seine Liebhabereien lebhafter, seine Kenntnisse deutlicher, seine Talente kräftiger, seine Vorsätze entschiedener“. — Der erste Abschnitt des neunten Kapitels wiederum verschiebt diese Entwicklung insofern als „schon zu jener Zeit, als ihn Verlangen und Hoffnung zu Marianen hinzog, er sich wie neu belebt fühlte, er fühlte, daß er ein anderer Mensch zu werden beginne; nun war er mit ihr vereinigt, die Befriedigung seiner Wünsche ward eine reizende Gewohnheit“. Aber „sein Herz strebte, den Gegenstand seiner Leidenschaft zu veredeln, sein Geist, das geliebte Mädchen mit sich empor zu heben“. Die humanistische Auffassung dieses Verhältnisses geht soweit, daß Wilhelm „mit allen Banden der Menschheit an sie geknüpft“ heißt; und „seine reine Seele fühlte, daß sie die Hälfte, mehr als die Hälfte seiner selbst sei“. Schon der nächste Abschnitt hebt freilich an: „Auch

Mariane konnte sich eine Zeit lang täuschen“, läßt sie aber ausdrücklich die veredelnde Wirkung von Wilhelms Umgang und Liebe erfahren.

Im Gegensatz zu dieser immer positiven Sympathie rückt plötzlich der Abschluß des Kapitels die ganze Situation in ironische Beleuchtung! Indem er im Zickzack noch einmal zu Wilhelm zurückkehrt, wird abermals „die neue Welt“ gekennzeichnet, die dem Jüngling aufgegangen, sobald „das Übermaß der ersten Freude nachließ“ — nun aber in auffallend anderm Sinne: nicht mehr von einer Steigerung all seiner Kräfte ist die Rede, vielmehr von dem triumphierenden Bewußtsein: „Sie ist dein! Sie hat sich dir hingegeben! Sie, das geliebte, gesuchte, angebetete Geschöpf, dir auf Treu und Glauben hingegeben; aber sie hat sich keinem Undankbaren überlassen. Wo er stand und ging, redete er mit sich selbst; sein Herz floß beständig über, und er sagte sich in einer Fülle von prächtigen Worten die erhabensten Gesinnungen vor.“

Auch die andre Seite der Handlung erleidet gerade an dieser Stelle den entscheidenden Bruch. Wilhelms Hingabe an das Theater wird in den umfangreichen rückblicken Kapitel 2—8 durchweg mit positiver Anteilnahme berichtet, zwar aus seinem eigenen Munde, doch ohne daß beim Leser des Romans eine andre als sympathische, begünstigende Stimmung aufkommt. Schon die einschläfernde Wirkung auf Mariane läßt zwar ein paar ironische Lichter über die glücklichen Erinnerungen des Helden huschen, allerdings nur im Hinblick auf ihre Form, ihre Länge. Nun hebt der letzte Abschnitt des neunten Kapitels unser Gefühl vollends

über den Helden empor: der wehmütige Humor der Jugenderinnerungen weicht dem überlegen spöttischen Lächeln, der künstlerische Enthusiast entpuppt sich als verstiegener Phantast. Seine künstlerischen Träume treten in Zusammenhang mit dem Überschwang seiner Liebesverirrung: „Er glaubte den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch Marianen die Hand reichte, sich aus dem stoßenden, schleppenden bürgerlichen Leben heraus zu reißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. . . Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar; das hohe Ziel, das er sich vorgesteckt sah, schien ihm näher, indem er an Marianens Hand hinstrebte, und in selbstgefälliger Bescheidenheit erblickte er in sich den trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen Nationaltheaters, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören. Alles, was in den innersten Winkeln seiner Seele bisher geschlummert hatte, wurde rege. Er bildete aus den vielerlei Ideen mit Farben der Liebe ein Gemälde auf Nebelgrund, dessen Gestalten freilich sehr ineinander flossen; dafür aber auch das Ganze eine desto reizendere Wirkung tat.“ Ist es also nur eitle Selbstbespiegelung, wenn der Held des Romans auf Begründung des deutschen Nationaltheaters ausgeht? Ist dieser Plan überhaupt eine falsche Tendenz?

Gewiß polemisiert gleich das nächste Kapitel gegen Wilhelms dichterische Betätigung; aber sollen wir ernstlich dem nüchternen Handelsmann Werner Recht geben und gegen die Verherrlichung der tragischen Dichtkunst die Vorteile der doppelten Buchführung geltend machen?! Zieht nicht gerade diese Diskussion aufs neue den künstlerisch Empfindenden

auf die Seite Wilhelms? Dagegen bricht eine ironische Stimmung zum zweitenmal gegen Ende des elften Kapitels klar hervor: „Nun dachte er sich in den Armen seiner Geliebten, dann wieder mit ihr auf dem blendenden Theatergerüste, er schwebte in einer Fülle von Hoffnungen, und nur manchmal erinnerte ihn der Ruf des Nachtwächters, daß er noch auf dieser Erde wandle.“ Nachdem dann das zwölfte Kapitel die verfängliche Liebesverwicklung durch Aussicht auf ein Kind — immer noch innerhalb der vierzehn Tage, die dem ungestörten Ausleben dieser Leidenschaft gegönnt sein sollen — bis zum äußersten tragisch zugespitzt hat, kehren die beiden nächsten Kapitel wieder zu einer sympathischen Spiegelung von Wilhelms Enthusiasmus zurück. Auf seinem geschäftlichen Ausflug drängt sich ihm beiher in objektiver Spiegelung ein Bild aus dem Leben der Fahrenden auf: die Entführung eines Bürgermädchens durch einen Schauspieler. Mit Erfolg spielt er zunächst den Mittelsmann und befördert die glückliche und anständige Verbindung beider Liebenden. Vor allem zeigt sich im Gespräch mit dem Schauspieler dieser zwar von einem recht nüchternen Materialismus, dafür aber Wilhelms Idealismus diesem Kunstbanausentum aufs schönste überlegen.

Das fünfzehnte Kapitel bewegt sich nach gleicher Richtung weiter. Zunächst hebt es in derselben panegyrischen Stimmung wie das dritte Kapitel an: „Glückliche Jugend! Glückliche Zeiten des ersten Liebesbedürfnisses! . . .“ Mit der Auffassung, daß zwischen der Erhöhung und der Enttäuschung von Wilhelms Liebe nur ein Zeitraum von vierzehn Tagen

liege, läßt sich diese Partie überhaupt nicht in Einklang bringen: „So war Wilhelm in den frühern, besonders aber in den spätern Zeiten seiner Leidenschaft für Marianen, als er den ganzen Reichtum seines Gefühls auf sie hinübertrug und sich dabei als einen Bettler ansah, der von ihren Almosen lebte . . . Wie oft stand er auf dem Theater hinter den Wänden, wozu er sich das Privilegium von dem Direktor erbeten hatte! . . .“ Ebenso setzen die Beobachtungen, die er in ihrer Wohnung an ihr und den übrigen Schauspielern macht, einen längeren Verkehr voraus. Daß er mit den Augen der Liebe gesehen, soll ihm hier über manche Wahrnehmung hinweggeholfen haben, die sich mit seinen Illusionen vom Theater nicht zusammenreimte. Nun will ihm Werner die Illusion seiner Liebe rauben! Mittelbaren Zeugnissen ist Wilhelm aber unzugänglich. Noch einmal sonnt er sich in seiner Liebe und der Erinnerung an ihre Werdezeit.

Aufs vollste entfaltet Wilhelms Brief an die Geliebte im sechzehnten Kapitel den ganzen Idealismus seiner Liebe wie seiner künstlerischen Pläne. Gewiß tritt sein harmloses Vertrauen zu Mariane angesichts ihrer Stellung zwischen zwei Männern mittelbar in ironische Beleuchtung. Aber daß seine schwärmerische Verehrung für das Theater an sich und der Glaube an seinen theatralischen Beruf komisch wirkt, läßt sich nur sagen, wenn man bereits geneigt ist, alle jugendliche Begeisterung, weil es ihr an realer Weltkenntnis fehlt, ironisch zu nehmen. — Mit der Katastrophe der Liebesgeschichte schließt das erste Buch ab. Wenn Wilhelms Phantasie unmittelbar vorher im ganzen Zauber seiner Liebe

geradezu mit Künstlersinn geschwelgt hat, so dämpft sich die Beleuchtung endgültig zu tragischer Ironie ab.

Wilhelm ist desillusioniert. Aber ist über seine künstlerische Fähigkeit und seinen künstlerischen Beruf irgend etwas entschieden: ob sie eigentlich ernst oder ironisch zu nehmen sind? Ist das Streben zur Schauspielkunst, der Plan zur Begründung des deutschen Nationaltheaters im allgemeinen oder auch nur für den Helden des Romans als falsche Schwärmerei ersichtlich geworden? Im Gegenteil finden wir Wilhelm für die größere Hälfte des Romans nur enger mit der Schauspielkunst verknüpft!

Dennoch werden diese Fragen in der Forschung tatsächlich verschieden beantwortet und lassen eine verschiedene Beantwortung zu, solange wir den Roman in seiner vorliegenden Gestalt als geschlossene Einheit hinnehmen: seinen wechselnden Stil als durchdachte Architektur, seine wechselnde Beleuchtung als gewolltes Flackerlicht. Indes haben uns die Inkongruenzen des Stils bereits vor den Anschein zweier ineinander gewachsener Schichten des Werkes gestellt. Nun nehmen gerade die rückdeutenden Berichte, aber auch zahlreiche erzählende wie reflektierende Abschnitte den Helden ausgesprochen sympathisch oder wenigstens objektiv; nur huschen schon ein paar polemisch-ironische Streiflichter zwischendurch, während mehrfach geradezu das Licht durch eine kombinierte Szenerie gebrochen ist. So wird zugleich die Wahrscheinlichkeit einer später veränderten Auffassung des Stoffes nahegelegt. —

Eine solche historische Kritik von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ findet in der äußern Entstehung des Romans

ihre endgültige Berechtigung. Unterm 16. Februar 1777 taucht der Roman zum erstenmal in Goethes Tagebuch auf: „In Garten diktiert an Wilhelm Meister.“ Am 2. Januar 1778 ist das erste Buch der ursprünglichen Gestalt beendet. Im Verlaufe des Jahres 1778 hat der Dichter gelegentlich weiter an „Wilhelm Meister“ gedacht und geschrieben. Aus dem folgenden Jahre aber fehlt jede Erwähnung der Arbeit. 1780 beschäftigt ihn das Werk wieder, indes seufzt er vergebens nach „nur vier Wochen Ruh, um wenigstens einen Teil zur Probe zu liefern“. Abermals vergeht mehr als ein Jahr, ohne daß eine Kunde von dem Roman zu uns dringt. Erst seit 1782 nimmt er einigermaßen beharrlichen Fortgang: Ende August ist (immer nach der ursprünglichen Fassung gerechnet) das zweite Buch „balde fertig“, am 12. November wird bereits das dritte abgeschlossen und sofort das vierte begonnen. Freilich bleibt Goethe weit hinter seiner Idee zurück. „Diese Schrift ist weder in ruhigen Stimmungen geschrieben, noch habe ich nachher wieder einen Augenblick gefunden, sie im Ganzen zu übersehen.“ Genau ein Jahr nach dem dritten Buch vollendet der Dichter das vierte. „Ich fahre nun fort, und will sehen, ob ich das Werkchen zu Ende schreibe. Alsdann aber wird es auf Zeit und Glück ankommen, ob ich es wieder im Ganzen übersehen, durchsehen und alles schärfer und fühlbarer an einander rücken kann.“ Über der Arbeit am ursprünglich fünften Buch wird schon „hier und da eingeschaltet und am Stile gekünstelt, daß er recht natürlich werde“. Am 16. Oktober 1784 ist auch dieses Buch fertig. Die Abfassung des sechsten Buches bereitet dem Dichter selbst zunächst viele Freude;

um so sehnlicher sorgt er um Muße zur Vollendung: „Könnte ich nur indessen meinen Wilhelm ausschreiben! das Buch wenigstens; ich habe das Werk sehr lieb, nicht wie es ist, sondern wie es werden kann.“ Dennoch ist er nicht mit sich selbst zufrieden, als er am 11. November 1785 diesen Teil abschließt. Und mit bitterm Humor blickt er auf die lange Wegstrecke, die der Roman noch zu durchlaufen hat: „Wenn es so fort geht, so werden wir alt zusammen, eh wir dieses Kunstwerk vollendet sehn“ — äußert er zu der Geliebten. Sechs weitere Bücher sollen folgen, für die er noch vor Jahresluß den Plan entwirft. Im März 1786 hat der Dichter wieder Hoffnung, „mit dem nächsten Buche vorzurücken“, wenn er es auch nicht sobald endige — wie er im Hinblick auf die heimlich geplante Flucht nach Italien leicht prophezeien kann. Bis gegen Ende des Mai gehen tatsächlich noch Geständnisse über das Fortschreiten des Werkes, nach denen die Arbeit am ursprünglich siebenten Buch ziemlich weit vorgeschritten erscheint. Freilich verrät der Dichter gerade über diesem Teil am 21. Mai: „Einige Sorge hab ich doch für dieses Buch.“ Zwei Tage später ist er schon zuversichtlicher gestimmt: „Ich habe an Wilhelm geschrieben und denke nun bald auch dieses Buch soll glücken . . .“ Am 24. Juli aber scheidet Goethe aus Weimar, um erst nach zwei Jahren zurückzukehren. —

Während der italienischen Reise tauchen nur gelegentlich Erinnerungen an den Roman auf; ein paar dürftige Notizen sind alles, was für die Fortsetzung geschieht. Erst um Neujahr 1791 nimmt der Dichter, in Folge Aufmunterung durch die Herzogin Anna Amalia, sein Manuscript wieder vor und durch-

denkt den Plan neu (laut Tagebuch vom 6. Januar). Darüber kommt er zunächst nicht hinaus. Das Jahr 1793 bringt dann zwei kurze Schemata, welche verraten, daß die Gestalten des Romans nun — schematisch kontrastiert werden sollen. Nicht vor Anfang 1794, nach fast achtjähriger Unterbrechung, nimmt Goethe die Arbeit an „Wilhelm Meister“ folgerrecht wieder auf.

Er fährt nicht fort, wo er stehen geblieben, — der neue Plan bedingte vor allem eine Überarbeitung der Urgestalt. Während des Frühjahrs kündigt er bereits Herder die neue Fassung an, freilich in Wendungen, die seine Anteilnahme in höchst bedenkliches Licht rücken: Ich „komme in Versuchung, Dir das erste Buch meines Romans zu schicken, das nun umgeschrieben noch manches Federstriches bedarf, nicht um gut zu werden, sondern nur einmal als eine Pseudo-Konfession mir vom Herzen und Halse zu kommen“. Ergänzend gesteht er Schiller am 27. August: „Die Schrift ist schon so lange geschrieben, daß ich im eigentlichsten Sinne jetzt nur der Herausgeber bin.“ Es hat also tiefen Sinn, wenn auf dem Titelblatt des Druckes statt der Bezeichnung des Autors steht: „Herausgegeben von Goethe“. Noch drastischer äußerte er mündlich; „er sei nicht mehr fähig, sich seiner ersten Jugendeindrücke so lebhaft zu erinnern, als er es im „Wilhelm Meister“ getan; denn die Lebhaftigkeit des Gedächtnisses, mit welcher er den „Meister“ vor fünfzehn Jahren entworfen habe, sei ihm nun bei der Ausfeilung ganz fremd geworden.“

So schreitet die Arbeit unter mancherlei Abziehungen nur langsam fort. Weihnachten 1794 sind die drei ersten

Bücher in endgültiger Form fertiggestellt. Den 11. Februar 1795 sendet er an Schiller das vierte Buch; den 11. Juni folgen die zwölf ersten Kapitel des fünften Buches: „Hier die Hälfte des fünften Buches; sie macht Epoche, drum durst' ich sie senden.“ Das sind Worte, die zu denken geben, wenn wir erfahren, daß die drei ersten Bücher der Urgestalt jetzt zu einem Buch zusammengezogen sind, so daß dies fünfte Buch dem ursprünglich siebenten entspricht, in dessen Mitte die Arbeit vor der italienischen Reise stecken blieb. Nachdem sich der Dichter anderthalb Jahre der Umformung des ursprünglichen Fragmentes zugewendet hat, vergeht nur noch ein Jahr, bis die fehlenden Teile, mehr als drei Bücher, angewachsen sind, von denen eines: die „Bekanntnisse einer schönen Seele“, freilich auch nur eine Überarbeitung der Aufzeichnungen von Susanne von Klettenberg darbietet. Am 26. Juni 1796 nennt Goethe den Roman fertig; doch zieht sich die von Schiller angeregte Überarbeitung des letzten Buches noch bis zu Goethes Geburtstag hin, — liebte er es doch, wichtige Ereignisse an diese „Epoche“ anzuknüpfen.

Das äußere Verhältnis der Endgestalt zur Urgestalt läßt sich durch eine Reihe übereinstimmender Zeugnisse kontrollieren. Anebel, einer der Vertrauten, denen Goethe die einzelnen Bücher der ursprünglichen Dichtung gleich nach der Fertigstellung mitteilte, zitiert in seinem Tagebuch vom Dezember 1783 eine Stelle, die jetzt im zweiten Buch steht, mit der Unterschrift: „Wilhelm Meister vierter Teil“. Am 9. Juli 1784 schreibt Goethe aus Eisenach an Charlotte von Stein: „Der Prinz Heinrich (von Preußen) war sehr gnädig hier. Ich habe einige Beiträge zu meinem fünften

Teil im Fluge geschossen.“ Der Besuch des prinzlichen Heerführers spielt jetzt aber seine wichtige Rolle im dritten Buch. Als Goethe das Lied: „Nur wer die Sehnsucht kennt“ der Geliebten am 20. Juni 1785 sendet, bezeichnet er es als „ein Liedchen von Mignon aus dem sechsten Buche“; es steht im vierten Buch der endgültigen, uns allein erhaltenen Gestalt. Eine Woche später spricht er von seinen Hamlet-Studien, deren Ergebnisse er bald nach Beginn des folgenden Jahres seiner Charlotte mündlich vermittelt. Um diese Zeit arbeitet der Dichter bereits am siebenten Buch der Urgestalt; jetzt finden wir die dramaturgischen Erörterungen über Hamlet im fünften Buch. — Zu alledem bekennt Goethe am 18. Juni 1795 dem teilnehmenden Schiller, er habe „das erste Manuscript fast um ein Drittel gekürzt“.

Das innere Verhältnis der beiden Fassungen wird den Kenner des entwicklungsreichsten Dichters nicht überraschen. In den zwanzig Jahren, über welche sich die Arbeit verstreut, hat Goethe mehr als eine Schlangenhaut abgeworfen. Wie sollte die Auffassung der Handlung und der Charaktere wahren? Es waren die alten Gestalten, aber der Dichter war zehnmal neu geworden.

Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
 Und manche liebe Schatten steigen auf;
 Gleich einer alten, halbverlungnen Sage
 Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf.

Hat das Schaffen am „Wilhelm Meister“ ähnliche Entwicklungen durchlaufen wie die „Faust“-Dichtung, so erwächst der Forschung auch hier die lockende Aufgabe, die aufein-

ander lagernden Schichten des Romans zu sondern, hinter der Endgestalt die Urgestalt zu suchen.

Der Titel dieser Urgestalt, der sogleich ein eigenartiges Programm aufstellt, ist durch das Zeugnis Knebels aus dem Sommer 1777, durch eine gelegentliche Erwähnung des Dichters selbst vom November 1782 wie durch die — Quittungen seines Abschreibers von Anfang 1783 bis Ende 1785 übereinstimmend belegt: „Wilhelm Meisters theatra-
lische Sendung“.

Zweites Kapitel

Wilhelm Meisters theatralische Sendung

Ist es uns irgend möglich, eine Vorstellung von der ursprünglichen Gestalt des „Wilhelm Meister“ zu erlangen?

Fehlen auch Äußerungen der Vertrauten, denen Goethe die einzelnen Bücher im Manuskript vorlegte, über ihre unmittelbaren Eindrücke von der Urgestalt, so sehen sie sich doch zu vielfagenden Vergleichen herausgefordert, als sie nach Jahren die Druckfassung erreicht. Frau von Frankenberg, die Gemahlin des gothaischen Ministers, schreitet nun „mit der größten Begierde zur Erneuerung so vieler alten lieben Bekannten“, hat „sie auch alle sogleich wieder gekannt, wenn sie schon hin und wieder etwas anders und neu aufgestutzt einhertreten“. — Kritischer stellt sich schon Wieland: das erste Buch wäre schon vor Jahren viel lebendiger einmal niedergeschrieben gewesen. Genauer spricht sich in gleichem Sinne Prinz August von Gotha aus. Nach Empfang des zweiten Bandes, der Buch III und IV umfaßte, schreibt er dem Dichter: „Warum sollt' ich es Ihnen nicht freimütig bekennen dürfen, daß mich dieser zweite Band ungleich mehr angezogen hat als der erstere, dem ich seine alte, mir längst bekannte Gestalt gewünscht hätte, worin ich vieles, zumal die Drahtpuppengeschichte, weit mehr

an ihrer natürlichen Stelle fand, als so wie sie im Drucke erschienen ist.“

Erfährt die Stilkritik schon durch diese Zeugnisse grundsätzliche Bestätigung, so vermittelt uns Herders freilich moralisch engherziges Urtheil einen noch genaueren Begriff von Inhalt und Darstellungsweise der ersten Fassung. Die sittliche Entrüstung der Gräfin Baudissin über Goethes Roman entlockt Herder ein aufschlußreiches Zugeständnis: „Vor vielen Jahren las er uns damals Stücke vor, die uns gefielen, ob wir gleich auch damals die schlechte Gesellschaft bedauerten, in der sein Wilhelm war und so lange, lange aushielt. Ich weiß, was ich auch damals dabei gelitten habe, daß der Dichter ihn so lange unter dieser Gattung Menschen ließ. Indessen war damals der Roman anders. Man lernte den jungen Menschen von Kindheit auf kennen, interessierte sich für ihn allmählich und nahm an ihm teil, auch da er sich verirrte. Jetzt hat der Dichter ihm eine andere Form gegeben; wir sehen ihn gleich da, wo wir ihn nicht sehen mögen, können uns seine Verirrungen nur durch den Verstand erklären; interessiert aber hat er uns noch nicht so sehr, daß wir irgend mit ihm sympathisiren könnten.“ Des prickelnden Beigeschmacks entbehrt nicht der Zusatz: „Den zweiten Teil des ersten Bandes, wo die Philine vorkommt, habe ich im Manuscript gar nicht gelesen.“ Dieses zweite Buch des Romans dem rigorosen Freunde vor dem Druck bekannt zu geben, hatte also der Dichter selbst geflissentlich vermieden! Nun hat ihm Herder vergebens „darüber Vorstellungen getan“: „Goethe denkt hierin anders; Wahrheit der Szenen ist ihm alles.“

Wilhelms Leben war also von Kindheit auf in zeitlicher Folge erzählt, seine Neigung zum Theater entwickelt: von den Puppenspielen an, über die dramatische Lektüre und die Versuche eigener Produktion bis zu seiner Fühlung mit Direktor Serlo und endlich zu Marianens Truppe. Ebenso läßt sich erschließen, daß Wilhelms Verhältnis zu Mariane nicht erst in seinem letzten Stadium konzentriert dargestellt, sondern in seinem Werden und Fortschreiten verfolgt war.

Fast scheint es, als ob wir nicht nur den ursprünglichen Anfang, auch das ins Auge gefaßte Ziel der „Theatralischen Sendung“ zu erkennen vermögen. Will doch Ludwig Tieck von Goethes Mutter 1806 erfahren haben, sie habe die erste Fassung in sechs Manuskriptbänden aufbewahrt: hier sollte die Heirat Wilhelms und Marianens den Abschluß bilden. Daß Frau Aja zu den Begünstigten zählte, denen der Dichter die Reinschrift zugehen ließ, trifft zu. Aber sie hat ihren Hätschelhans während der Arbeit an der „Theatralischen Sendung“ nur auf der zweiten Schweizer Reise im September 1779 und um die folgende Jahreswende persönlich gesprochen, als nur das erste Buch der Urgestalt vollendet war, das wohl noch gar nicht bis zu Mariane reichte, sondern im wesentlichen die Kindheit Wilhelms umfaßte! Und kennen gelernt hat sie die drei ersten Bücher nicht vor dem Sommer 1783! Dann sah die Mutter den großen Sohn nicht vor 1792, als Wilhelms theatralische Sendung längst ein überwundener Standpunkt war. Auch widerspricht es der Art Goethes, den Verlauf seiner Dichtungen im voraus zu ver-raten, wofern er überhaupt schon mit sich selbst darüber im klaren war! Vielleicht liegt nur eine Ungenauigkeit in Tiecks

Bericht vor: vielleicht hat des Dichters Mutter diesen Ausgang nur als ihre Vermutung bezeichnet, — der Phantasie von Frau Nja lag eine solche Lösung wohl am nächsten!

Die Wissenschaft muß auch den Mut des Nichtwissens haben: wo tatsächliche Grundlagen fehlen, muß sie sich bescheiden. So können wir höchstens mit der Möglichkeit rechnen, daß dieses Ziel im ersten Stadium der „Theatralischen Sendung“ vorschwebte. Nur muß sofort auffallen, daß gar bald nach Erzählung des Bruchs mit Mariane die Einführung Mignons erfolgt. Und sollte die Druckfassung auch an dieser Stelle ausführlichere Entwicklungen der Urgestalt konzentriert haben, so konnte jedenfalls nach Aufnahme Mignons — wann immer sie erfolgte — von einer Heirat mit Mariane nicht mehr die Rede sein: es hieße die tiefe, einschneidende Bedeutung von Mignons Rolle von vornherein verkennen, hieße auch den Stil der endgültigen Druckfassung — künstliche Lösung längst durchhauener Knoten — gegen alle Wahrscheinlichkeit auf die Urgestalt übertragen. In den auf die Trennung folgenden vier Büchern der voritalienischen Fassung kommt die Erzählung nur noch einmal auf Mariane zurück (zweites Buch, siebentes Kapitel), aber in einer Weise, die eine ganz andere Lösung vorbereitet: verdorben, gestorben! — Sollte dem Dichter also je eine Vereinigung Wilhelms mit Mariane vorgeschwebt haben, so ist sie Ende 1782, über der Konzeption des ursprünglich vierten, jetzt zweiten Buches, fallen gelassen.

Wichtiger als diese familiäre Seite der Frage wird die öffentliche, grundsätzliche, wie die Durchführung des Problems gedacht war. Wenn die Meinungen der Forscher sich teilen,

ob die theatralische Sendung als innerer Beruf Wilhelms ernst genommen oder als falsche Tendenz ironisch aufgefaßt war, so wird diese Meinungsverschiedenheit wohl begreiflich: man hielt sich nicht nur zu weit an die vorliegende Gestalt der ersten Bücher, man nahm auch die ganze voritalienische Arbeit in Bausch und Bogen, ohne die bei Goethes Entwicklungsreichtum naheliegende Möglichkeit einer Umbiegung innerhalb der zehn Jahre von 1777 bis 1786 zu berücksichtigen. Mit gebührender Vorsicht fragen wir deshalb zunächst nur: in welchem Geiste hat Goethe den Stoff erfaßt, als er das Thema stellte? wie war der Romantitel gemeint, als der Dichter ihn prägte?

Am 5. August 1778 schreibt Goethe an Merck: „Auch hab ich eine Bitte, daß Du mir weder direkt noch indirekt ins theatralische Gehege kommst, indem ich das ganze Theaterwesen in einem Roman . . . vorzutragen bereit bin.“ Noch Johanni 1782, als er die Arbeit eifrig wieder aufgenommen, nennt er Wilhelm sein „geliebtes dramatisches Ebenbild“. Beides klingt nicht spöttisch oder auch nur überlegen: der Roman soll also das Theaterwesen von allen Seiten beleuchten und ein Bild von Goethe selbst auf den rein dramatisch-theatralischen Lebenskreis übertragen.

Nimmt der Dichter etwa das Theater selbst nicht ernst, nicht mehr ernst? Daß Wilhelms leidenschaftliche Hingabe an das Puppenspiel, seine eifrige dramatische Lektüre, seine frühe Fühlungnahme mit der praktischen Seite der öffentlichen Bühne die eigenen Jugenderlebnisse Goethes spiegeln, belegt die Erzählung in „Dichtung und Wahrheit“. Und über der Arbeit am Roman, im Mai 1780, verzeichnet sein

Tagebuch das Geständnis: „Das Theater ist eins von denen wenigen Dingen, an denen ich noch Kinder- und Künstler-Freude habe.“ Dieser Gesinnung entsprach Goethes Verhalten. Er bildete den beseelenden Mittelpunkt für die Dilettantenbühne der Weimarer Hofgesellschaft. Unter seiner Leitung wird ein Redouten- und Komödienhaus erbaut, dessen Eröffnung in den Mai 1780 fällt.

Die Nanie, die Goethe Winters Ende 1782 dem bescheidenen, aber unermüdlichen und so unentbehrlichen Theatermeister sang: „Auf Niedings Tod“, bezeugt noch immer die Anteilnahme, mit welcher der Dichter auf das Theater bei aller schon durchscheinenden Erkenntnis seiner Schattenseiten blickt. Dem einfachen Theaterhandwerker rühmt er mit wehmütigem Humor nach:

Wie die Natur manch widerwärt'ge Kraft
 Verbindend zwingt, und streitend Körper schafft,
 So zwang er jedes Handwerk, jeden Fleiß:
 Des Dichters Welt entstand auf sein Geheiß.
 Und, so verdient, gewährt die Muse nur
 Den Namen ihm: Direktor der Natur.

Stark realistisch gefärbt ist allerdings schon der Anruf der Musen unter dem Bilde fahrender Komödiantinnen:

Ihr Schwestern, die ihr bald auf Thespis' Karn,
 Geschleppt von Eseln und umschrien von Narrn,
 Vor Hunger kaum, vor Schande nie bewahrt,
 Von Dorf zu Dorf, euch feil zu bieten, fahrt;
 Bald wieder, durch der Menschen Gunst beglückt,
 In Herrlichkeit der Welt die Welt entzückt:
 Die Mädchen eurer Art sind selten farg,
 Kommt, gebt die schönsten Kränze diesem Sarg!

Indes beweist die glänzende Zeichnung der Korona Schröder

im letzten Teil des Gedichtes, wie begeistert Goethe fortgesetzt die wirkliche Kunst in der theatralischen Darstellung zu würdigen weiß. Daß Goethe den Glauben an die ideale Sendung der theatralischen Kunst nicht verloren hat, spricht unzweideutig aus dem Abschiedswort, mit dem er schließlich Korona am Grabe Miedings huldigen läßt:

Dir gab ein Gott in holder, steter Kraft
Zu deiner Kunst die ew'ge Leidenschaft. —

Auch abgesehen von der Freundschaft, die ihn mit Korona Schröder verband, finden wir Goethe jetzt im Verkehr mit den hervorragendsten Schauspielern der Zeit. Im Januar 1778 besuchte ihn Cähof und erzählte ihm die Geschichte seines Lebens. Im August 1780 führte ihm sein Freund Gotter, der die Leitung des Gothaer Theaters mitübernommen hatte, Friedrich Ludwig Schröder zu.

Überhaupt drängte Goethes Leben im weitem und engern Sinne auf eine dichterische Spiegelung der Schauspielkunst. Er, dessen Erlebnisse, soweit sie ihn irgend innerlich berühren, mit unabwendbarer Gesetzmäßigkeit zu poetischem Niederschlag gelangen, sollte einer Kunst, der er in vielfachem Sinne Neigung und Kraft gewidmet, nicht in seiner eigenen Dichtung Beachtung schenken? sollte, wenn er ihrer gedachte, sie nicht positiv in all ihren Verzweigungen zur Geltung bringen?

Das Theater bedeutete der Genieperiode nicht ein beliebiges Stoffgebiet gleich andern, nicht wie man heute nebeneinander Romane aus dem „Milieu“ der Maler, der Bildhauer, der Schriftsteller oder auch der Bühnenkünstler, gleichwie der Offiziere, der Kaufleute, der Arbeiter schreibt:

das Theater bedeutete ihr das Bild der Welt in bunter Lebensfülle. Allerdings erst das Theater Shakespeares.

Goethes Rede zu Shakespeares Namenstag von 1771 spricht unzweideutig: „Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt.“ Wie der geniale Drang nach Welterkenntnis durch Einfühlung, so mündet der verwandte Drang der Genieperiode, der nach Natur, in das von Shakespeares Geist erfüllte Theater: „Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen! . . . Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? Wo sollen wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen?“ Der Weg zur Welterkenntnis wie zur Natur, er führt also durch das Theater, sofern es unter den Einfluß Shakespeares tritt. Ausdrücklich bekennt sich der junge Goethe zu der Überzeugung, „daß aus Shakespeare die Natur weisagt“, und er überschaut staunend die Weite und Fülle des größten Dramatikers: „er führt uns durch die ganze Welt“. Schon nach dem ersten Stück des Briten, in das sich Goethe vertiefte, erkannte er, fühlte er aufs lebhafteste seine „Existenz um eine Unendlichkeit erweitert“. Er zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Alle Franzosen und angestechte Deutsche erwiesen sich unfähig, als Mittelpunkt von Shakespeares Stücken den geheimen Punkt zu erkennen, „in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstoßt“.

Aus alledem spricht die Auffassung des Theaters als Schule der Natur-, Welt- und Menschenkenntnis. Zu ihm hinstreben heißt sich über das gedankenlose Genußleben zu bewußtem Dasein erheben, sein Herz zur Mitempfindung der ganzen Welt erweitern, der höheren Bestimmung des Menschentums zustreben. Aber dies Theater in seiner ganzen Machtvollkommenheit, dies eigentlich zulängliche Theater gilt es in Deutschland erst zu schaffen: durch Hingabe an Shakespeare. Wer also aus dem Kreise der Genies das Theater als Spiegel der Welt dichterisch behandelte, mußte eine neue Epoche von der Einführung Shakespeares datieren. Vielleicht erscheint Shakespeare nicht zufällig als Wilhelms Taufpate.

Für Goethes Roman ergeben sich zwei entscheidende Folgerungen:

1. Die theatralische Sendung, zu der sich ein ideal veranlagter Jüngling berufen fühlt, mußte schon an sich sympathische Beleuchtung finden, konnte nicht als bloßer Dilettantismus ironisiert werden. Wissen wir gar, daß dieser Jüngling als des Dichters „Ebenbild“, als Zuspitzung seines künstlerischen Drangs auf theatralisches Gebiet, gedacht war, so schwindet auch der letzte Zweifel an der panegyrischen Tendenz der theatralischen Sendung.

2. Für Wilhelm Meisters theatralische Sendung, die auf Begründung des deutschen Nationaltheaters geht, mußte die Übernahme Shakespeares auf die deutsche Bühne der entscheidende Wendepunkt werden. Die Durchführung des Shakespeareschen Kunstprinzips und seine Wirkung auf das deutsche Leben ist als ursprüngliches Ziel des Romans zu denken. —

Goethes eignes Leben nimmt einen andern Gang. Nur auf Umwegen — schien es — sollte er sich seinen künstlerischen Zielen nähern. Ihn haben das Amt und der Hof. Seine fortdauernde Hoffnung auf das Theater bezeugt zwar die Inangriffnahme von drei gewichtigen dramatischen Werken: Egmont, Iphigenie, Tasso; aber die Arbeit schleicht nebenher, es fehlt die Muße für künstlerische Konzentration. Auch führen ihn die Liebhaberaufführungen der Weimarer Hofgesellschaft zu praktischer Betätigung am Theater: zwar nur dilettantisch als Schauspieler, aber als dramaturgischer Regisseur um so auserwählter berufen. Zum mindesten durfte Goethe diese Betätigung als eine Rekognoszierung betrachten; er sammelt praktische Erfahrungen über die Möglichkeit wie die Grenzen szenischer Darstellung. Die Vorstellungen seiner Phantasie gewinnen greifbare Gestalt und lernen alles Willkürliche, nur Gedachte abstreifen. Indes dies Spiel blieb für die Hofgesellschaft Spiel, und die Kunstanschauung der höheren Kreise blieb französisch.

In Hamburg hatte sich inzwischen, gerade seit dem Herbst 1776, die Eroberung Shakespeares für die deutsche Bühne durch Schröders Bearbeitungen vorbereitet. Ein Goethe freilich konnte in ihnen die vielfache Verfälschung des Shakespeareschen Geistes nicht verkennen. Von seiner verständnisvollen Begeisterung für den Will of all Wills finden wir noch gegen Ende des dritten (ursprünglich fünften) Buches ein paar gültige Proben. Dem Hinweis des Realisten Jarno auf Shakespeare begegnet Wilhelm zunächst mit den Vorurteilen der „regelmäßigen“ Bühne französischen Stils. Bald aber wird zunächst kurz berichtet, daß Wilhelm in der

Shakespeareschen Welt lebt und webt. Am Anfang des elften Kapitels fallen dann die entscheidenden Bekenntnisse zu Shakespeares Stücken als einer Welt für sich: „Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert. . . Alle Vorgefühle, die ich jemals über Menschheit und ihre Schicksale gehabt, die mich von Jugend auf, mir selbst unbemerkt, begleiteten, finde ich in Shakespeares Stücken erfüllt und entwickelt.“ Hier stehen wir vor dem ausdrücklichen Durchbruch der treibenden Idee von Wilhelm Meisters theatralischer Sendung.

Aber der Verheißung Wilhelms, die Stücke dieses Universalgenies „von der Schaubühne dem lechzenden Publikum seines Vaterlandes auszuspenden“, folgt eine vorherrschend theoretische Einlösung. Weit entfernt von grundsätzlicher Durchführung des neu aufgenommenen Themas, begnügt sich das nächste Buch — entsprechend den von Goethe seit Mitte 1785 betriebenen Studien — mit gelegentlichen dramaturgischen Gesprächen über die Rolle des Hamlet und nächstdem der Ophelia (Kapitel 3, 13, 14). Erst mit dem vierten Kapitel des jetzt fünften Buches tritt Shakespeare in den Mittelpunkt der Erzählung: doch wird auch jetzt nur gelegentlich der Einstudierung des „Hamlet“ die Bearbeitung dieses einen Stückes für die Bühne, die Auffassung der Rollen, das Arrangement der Proben dramaturgisch durchgesprochen. Es folgt ein kurzer Bericht über die Auf-
führung, schließlich im zwölften Kapitel des jetzt fünften

(ursprünglich siebenten) Buches eine lebhaftere Beschreibung des Festmahls zur Feier des Erfolgs. Damit ist das Interesse des Romans an Shakespeare erschöpft.

Inzwischen hatte Wilhelm jedoch nicht bloß gute Miene zu dem bösen Spiel der Wandertruppe und zu dem blutigen Dilettantismus hochadliger Kreise gemacht. Schon hatte er sich eng an zwei künstlerische Gestalten einer fremden Welt angeschlossen: Mignon und den Harfner. Während Wilhelms Begeisterung für Shakespeare Sache des Verstandes wird und in theoretische Abhandlung verläuft, sind Mignon und der Harfner seinem Herzen nahegetreten, Teile seines Lebens geworden. Ja, als sich Wilhelm förmlich dem Theater verschreibt, unter der Bedingung, daß Serlo den „Hamlet“ ganz und unzerstückt aufführe, hält Mignon den Freund am Arm und versucht ihm die Hand leise wegzuziehen. . .

Drittes Kapitel

Der Verlauf der theatralischen Sendung

Die gerade von 1782 bis 1786 einigermaßen zusammenhängend betriebene Arbeit am „Wilhelm Meister“ macht es selbstverständlich, daß mit der Einführung Mignons und des Harfners der Roman nicht ohne weiteres die theatralische Sendung fallen läßt. Die neuen Fäden mußten sich zunächst der fortgesponnenen Handlung einweben, waren sie auch von vornherein dazu angetan, diese früher oder später auf einen andern Boden herüberzuziehen. — Immerhin deutet es schon auf den Umschwung der Auffassung, daß der Dichter gerade 1783 das Bedürfnis einer Überarbeitung empfindet, die „alles schärfer und fühlbarer an einander rücken“ soll.

Hatte der Dichter seinem Helden eine theatralische Aufgabe gestellt, so bedingte der szenisch gestaltende Trieb seiner Phantasie, daß die Handlung sich zu einem umfassenden Bild dieses Lebenskreises weitete. Von den breiten Niederungen des Theaterbetriebs bewegt sie sich stufenweise zu der Höhe der Shakespeareschen Kunst.

Da sind zunächst die Wandertruppen gewöhnlichen Schlages. Ihr Elend ersticht den idealen Zug zum künstlerischen Beruf im Keime. Melina ist der Typus des nur nach Brot gehenden Künstlers. Ohne innern Beruf fühlt er sich zur Schauspielkunst hingezogen. Was Wunder, daß

ihn die materiellen Mühen und Sorgen bald unterkriegen, daß der arme Tropf schließlich am Theater nur deshalb festhält, weil sich kein sicheres Brot für ihn finden will! Goethe hat diesen Typus mit der reichen Fülle seiner Charakterisierungs-gabe individuell ausgestaltet. Jederzeit von geschäftlichen Projekten voll, um sich durchzuschlagen, hat sich Melina gewöhnt, immer nur noch die geschäftliche Seite der Kunst zu sehen. Allenfalls ist er auf äußere Reputation bedacht; eigentlich künstlerischer Blick oder auch nur künstlerisches Interesse geht ihm völlig ab. Sein mühseliges Schicksal hat ihn mürrisch und unzufrieden gemacht. Gewöhnt, mit kargen Mitteln zu geizen, marktete und quängelt er, wohin ihn sein Weg führt. Die Not kehrt sein unfeines Wesen nach außen. Mit seiner Existenz ist sein Charakter heruntergekommen.

Sympathischer berührt seine Frau. Da ihrer bürgerlichen Verbindung mit dem hergelaufenen Schauspieler unüberwindliche Hindernisse im Wege stehen, hat sie sich entführen lassen. Aufgegriffen, besticht sie durch den edlen Mut, mit dem sie sich zu dem Geliebten bekennt. Die Bezeichnung ihrer geistigen Eigenart ist ein Meisterstück individueller Charakteristik. Auch Madame Melina ist dabei für die Niederungen der Theaterwelt von typischer Bedeutung. Sie deklamiert nicht übel und will immer deklamieren; allein es ist nur eine Wortdeklamation, die auf einzelnen Stellen lastet und die Empfindung des Ganzen nicht ausdrückt. Hierzu fehlt es der jungen Frau gänzlich an Geist und Seele, wenn schon sie nicht ohne Bildung ist. Bei diesem allen ist sie nicht leicht jemanden, besonders Männern, unangenehm. Der Dichter nennt sie mit einem Wort eine Anempfänderin: in

die Ideen eines Freundes, um dessen Achtung ihr zu tun ist, weiß sie so lange als möglich einzugehen; sobald sie aber ganz über ihren Horizont sind, weiß sie mit Ekstase eine solche neue Erscheinung aufzunehmen. Wer sich am Theater umgesehen, wird besonders anerkennen, daß hier eine Durchschnitterscheinung von Schauspielerin treffsicher beobachtet ist.

Aus der Truppe, die sich allmählich um Wilhelm sammelt, zog von je Philine die größte Aufmerksamkeit der Romanleser auf sich. Die einen berufen sie, um sich an dem lockern Mädchen zu entrüsten, die andern, um sich an der realistischen Kunst des Dichters zu entzücken. Die einen betrachten die künstlerische Charakterzeichnung vom moralischen Standpunkt: der Dichter, der unmoralische Gestalten zeichnet, gilt ihnen als unmoralisch. Es liegt auf der Hand, daß die Auffassung dieser Kreise nicht nur einseitig, daß sie ausdrücklich schief ist. Vielen gilt die Vorführung der Sünderin allenfalls für annehmbar, ist nur der Teufel dazu gemalt! So suchen sie weniger künstlerische Gestalten als moralische Urteile. Mit Bedauern sehen wir, daß selbst Herder diese höchste Probe von künstlerischem Empfinden im Gegensatz zu Schiller nicht bestanden hat. Auch der rein künstlerisch Empfindende blickt auf die Beleuchtung der Einzelgestalt, aber er sucht sie im Gesamtorganismus des Kunstwerkes.

Wäre die Darstellung des Theatervölkchens vollständig, wenn eine Philine fehlte? Ist nicht gerade das verführerische Mädchen, das ihre lockern Sitten in ein bis zum gewissen Grade ästhetisches Spiel kleidet, für diesen Lebenskreis typisch? Entscheidend für ihre Beurteilung wird nicht einmal, daß der Dichter gelegentlich von der „leichtfertigen Schönen“,

ihren „frevelhaften Reizen“ und dergleichen spricht. Durch ihre Handlungen und Äußerungen ist Philine für jede gesunde Natur und jeden reifen Geschmack ausreichend als frivol charakterisiert. Sowenig wie von aufdringlicher Aburteilung kann von Beschönigung oder gar von Anreizung die Rede sein.

Die Beleuchtung Philinens im Gesamtkunstwerk wird durch die Stellung der übrigen Personen zu ihr vollends unzweideutig. Wer läßt sich denn von ihr ernstlich verlocken? Der halbwüchsige, leichtsinnige Friedrich. Der Weiberfeind Laertes findet an ihr gerade nur deshalb Gefallen, weil sie den Typus des weiblichen Wankelmuts unverfälscht darstellt. Als Wilhelm die Inkonsequenz ihres Betragens tadelt, erwidert Laertes mit einem gewissen Sarkasmus: „Ich kann nicht inkonsequent finden, wenn jemand seinem Charakter treu bleibt. Wenn sie sich etwas vornimmt oder jemanden etwas verspricht, so geschieht es nur unter der stillschweigenden Bedingung, daß es ihr auch bequem sein werde, den Vorsatz auszuführen oder ihr Versprechen zu halten. Sie verschenkt gern, aber man muß immer bereit sein, ihr das Geschenk wiederzugeben.“ — „Dies ist ein seltsamer Charakter“, wirft Wilhelm ein. Aber Laertes spinnt seine spöttische Verteidigung beharrlich fort: „Nichts weniger als seltsam, nur daß sie keine Heuchlerin ist. Ich liebe sie deswegen, ja, ich bin ihr Freund, weil sie mir das Geschlecht so rein darstellt, das ich zu hassen so viel Ursache habe. Sie ist mir die wahre Eva, die Stamm-mutter des weiblichen Geschlechts; so sind alle, nur wollen sie es nicht Wort haben.“

Daß auch eine solche höhrende Auffassung, soviel sie

zur psychologischen Ergründung dieser Frauenzimmernatur beiträgt, nicht das letzte Wort des Dichters bedeutet, erhellt aus der weiteren, noch strengeren Schattierung, die Philinens Physiognomie durch Gegenüberstellung mit andern Frauen zuteil wird. Als Philine der schönen Amazone naht, um ihr die Hand zu küssen, glaubt Wilhelm nie einen solchen Abstand gesehen zu haben. Philine war ihm noch nie in einem so ungünstigen Lichte erschienen. Sie sollte, wie es ihm vorkam, sich jener edlen Natur nicht nahen, noch weniger sie berühren. — Solange die leichtfertige Schöne den verwundeten Wilhelm in ihren freundlichen Bemühungen umgibt, zieht sich Mignon zurück, um erst nach Philinens Abreise wieder mit Aufmerksamkeit und Liebe hervorzutreten. — Gar Aureliens Widerwille gegen Philinen nahm mit jedem Tage zu. Sowenig Aurelien selbst edle Leidenschaft fern liegt, ist Philine doch „ihrem innern Wesen zuwider bis auf die kleinsten Zufälligkeiten“. Vielsagend werden nach Philinens Flucht die Eindrücke, die sie hinterlassen, zusammengefaßt: „Es war ihr mit allem wenig Ernst; die Frauen haßten sie durchgängig, und die Männer hätten sie lieber unter vier Augen als auf dem Theater gesehen, und so war ihr schönes und für die Bühne selbst glückliches Talent verloren.“

Das muntre, übermütige Mädchen selbst will nicht anders erscheinen, als sie ist. Sie freut sich außerordentlich, daß sie in dem Zwischenspiel des „Hamlet“ die Herzogin spielen sollte. „Das will ich so natürlich machen,“ rief sie aus, „wie man in der Geschwindigkeit einen Zweiten heiratet, nachdem man den Ersten ganz außerordentlich geliebt hat. Ich hoffe mir den größten Beifall zu erwerben, und jeder Mann soll

wünschen, der Dritte zu werden.“ Vor allem läßt sich nicht verkennen, daß die lockre Schöne mit Wilhelm ein bloßes Spiel treibt, daß es ihre leichtsinnige Laune reizt, die Phantasie des steifen Idealisten zu beirren.

Gewiß fehlt es Philinen in all ihrer Frivolität durchaus nicht an sympathischen Zügen. Erweist sie sich doch immer als das belebende Element der Gesellschaft, als munter, ausgelassen, klug, energisch, gegen den ihr sympathischen Teil der Menschheit auch gutmütig und hilfsbereit, anderwärts wieder launenhaft und spöttisch bis zur Rücksichtslosigkeit. Auf Wilhelms Einbildungskraft wirken besonders ihre Liebenswürdigkeit, ihre schönen Haare und ihr einschmeichelndes Betragen. Aber hadern wir mit dem Weltenschöpfer, daß er so viele Sünderinnen schön und liebenswürdig gemacht hat? Soll der unbefangene gestaltende Künstler nun des Schöpfers Geschöpf verhunzen?!

Den richtigen Maßstab zur Würdigung einer Philine gewährt uns der Hinblick auf die Antike. Deutet auf sie doch schon der griechische Ursprung des Namens mit seiner Prädestination zur Liebe. Gelegentlich hat man darauf verwiesen, daß dieser „Name“ schon im dritten Hetäroengespräch des Lucian begegne, „vor allem“ aber die Roseform Philinnion für die liebesfelige Heldin in einer Erzählung des Wundergeschichtenbuches von Phlegon. In Wirklichkeit hat Lucian für Goethes Roman weit mehr als einen Namen hergeliehen: in den Hetäroengesprächen finden sich einige charakteristische Kleinzüge, die von grundlegender Bedeutung für die Konzeption dieser und nicht allein dieser Gestalt des „Wilhelm Meister“ erscheinen.

Im fünften Gespräch richtet eine Mutter ihre Tochter zur Hetäre ab, indem sie das Idealbild einer solchen zeichnet. Nach Wielands Übersetzung läßt Lucian die Mutter hervorheben: „Verdingt sie sich zu einem Gastmahl, so betrinkt sie sich niemals noch überfüllt sie sich mit Essen wie Leute, die keine Lebensart haben, sondern rührt alles nur mit den Fingerspizen an, nimmt schweigend einen Bissen nach dem andern, ohne sich beide Backen vollzustopfen, und trinkt langsam, nicht auf einen Zug, sondern mit öfterem Absetzen.“ Im selben Sinne hebt Goethe seine Philine von Elmire und ihrer Schwester ab: „Eine ihrer größten Untugenden“, berichtet er von diesen beiden, „war eine unmäßige Näscherei, ja, wenn man will, eine unleidliche Gefräßigkeit, worin sie Philinen keineswegs glichen, die dadurch einen neuen Schein von Liebenswürdigkeit erhielt, daß sie gleichsam nur von der Luft lebte, sehr wenig aß und nur den Schaum eines Champagnerglases mit der größten Zierlichkeit wegschlürfte“ (fünftes Buch, sechzehntes Kapitel). Schon bei dem Punsch, der die Vorlesung des deutschen Ritterstückes begleitete (II, 10), sah man Philinen ihren Rausch am wenigsten an, während die beiden Schwestern nicht in den anständigsten Stellungen auf dem Kanapee lagen. Man wird leise an die Fortsetzung jener Lucianischen Lehren erinnert: „Und wenn man sich endlich zu Bette legt, wird sie nie die geringste Leichtfertigkeit oder Unanständigkeit begehen.“ — Eine andre Übereinstimmung in einem eigenartigen Zug bietet der boshafte Spott von Goethes Philine über die ungeschickte Haltung der guten Hoffnung gehenden Frau Melina: ähnlich spottet in Lucians

zweitem Gespräch eine Hetäre über ihren eigenen „großen Bauch“.

Doch auch abgesehen von markanten Einzelzügen läßt sich die Anregung durch den Motivkreis der Hetärengespräche in der Gesamtauffassung Philinens kaum verkennen. Gerade Philinens Namensschwester im dritten Gespräch ließ sich zwar eine Unmäßigkeit zu Schulden kommen, aber die Veranlassung war außergewöhnlich. Die Mutter hält ihr dies Betragen vor: „Diphilus . . . erzählte mir mit Tränen . . . : Du hättest dich so betrunken, daß du . . . vor der ganzen Gesellschaft herumgetanzt habest; hernach hättest du dem Lamprias einen Kuß gegeben, und da er (Diphilus) darüber böse geworden, seiest du von ihm weg und zum Lamprias gelaufen und habest ihn sogar umarmt, so daß der arme Diphilus vor Ärger beinahe den Tod davon gehabt hätte. Ja, du habest . . . dich allein auf das nächste Ruhebettchen gelegt, und die ganze Nacht nichts getan als Liedchen singen, bloß um ihm Verdruß anzutun.“ Darauf Philinna: „Nahm er nicht die Thais beim Ohrläppchen, drückte sie mit zurückgebogenem Nacken an sich, und küßte sie so inbrünstig . . . ? Während der Tafel stand Thais auf und tanzte zuerst, indem sie sich ziemlich weit über die Knöchel aufschürzte, als ob sie allein schöne Füße hätte . . . Nun mag mich eine andere ablösen, sagte sie, wenn sie nicht etwa Bedenken trägt, ihre dünnen Beine sehen zu lassen.“ — Auch Goethes Philine tanzt beim Schmaus vor der Gesellschaft, teilt Umarmungen und Küsse aus Übermut und Schadenfreude aus und singt mit Vorliebe neckische und anzügliche Liedchen. Auch ihr vertrauter Umgang mit Serlo führt zu ähnlichen Gesprächsgegenständen

und zu Liebesbalgereien vor der ganzen Gesellschaft. Aber gewiß kann nicht von Abhängigkeit, nur von allgemeiner Anregung die Rede sein. Genug, daß wir den Boden kennen, aus dem die Philinengestalt in Goethes Phantasie geschossen ist. In wie scharf ausgeprägte Beleuchtung tritt Philine, wenn wir wissen, daß Goethe sie unter dem Bilde einer griechischen Hetäre gesehen hat!

Freilich, von den durchgehenden Zügen der Hetären-gespräche bleibt einer für die Charakteristik von Goethes Philine außer Anschlag: die Käuflichkeit der Liebe, der Wechsel der Liebhaber nach der Größe ihrer Geschenke. Gerade ihre Gleichgültigkeit nach dieser Richtung hebt das lockre Mädchen aus eigentlich gemeinem Bereich heraus. Indes blieb auch dieser Zug nicht ohne Wirkung auf Goethes Roman: nur heißt er uns von Philine auf Mariane zurückblicken. Gewiß fanden wir nicht diese selbst, nur ihre mütterliche Beschützerin Barbara auf reiche Geschenke erpicht; aber Mariane selbst ist ihrer doch bedürftig und muß ihre Reize an Norberg verkaufen. Nicht anders gestaltet sich aber schon die typische Situation in den Hetären-gesprächen. Namentlich wenn wir das sechste Gespräch verfolgen, läßt sich der Einfluß auf die Abrechnung zwischen Barbara und Mariane (erstes Buch, erstes und zwölftes Kapitel) nicht verkennen. Lucians Musarion muß dort von ihrer Mutter Spott über ihren neuen Liebhaber hinnehmen: „Das mußt du mir doch selbst gestehen, daß es ein freigebiger junger Herr ist! Wenn er, seitdem du ihn kennst, auch nur mit einem armen Doppelbagen herausgerückt wäre! Nur ein Halstuch, oder ein Paar Schuhe, oder ein Pomadetöpfchen wenigstens! Aber nichts!

Nichts als Entschuldigungen und Versprechungen und hinausgeschobene Hoffnungen . . . Sagst du nicht, er habe dir mit einem Eide versprochen, daß er dich sogar heiraten wolle?“ Vergebens wirft schon Musarion ein: „Aber dafür ist er schön, und hat noch ein glattes Kinn, und sagt mir mit heißen Tränen, daß er mich liebe . . .“ Die Mutter dringt, ganz wie Barbara, wenigstens auf einen reichen Nebenbuhler: „Da sitzt er“, spottet sie fort, „mit den Händen im Schoß und zehrt uns auf, gibt selbst nichts, und will doch nicht leiden, daß wir von andern, die so gerne gäben, etwas annehmen! Aber du solltest klüger sein, Musarion!“

Auffällig genug bringen Lucians Hetärengespräche noch für weitere entscheidende Züge des Marianenromans Analogien bei. Das achte Gespräch zeigt die Hetäre in Marianens Situation zwischen zwei Männern: der alte Liebhaber ist wiedergekommen und bringt großes Geld mit; aber auch den neuangenenommenen Liebhaber (der hier freilich nicht unbemittelt ist) möchte man nicht ziehen lassen; so wird auf ein Mittel gedacht, sie auseinander zu halten. — Für den Ausgang eines solchen Doppelspiels bringt das elfte Gespräch einige Einzelheiten bei, an welche Goethes Darstellung gewisse Anklänge aufweist. Der junge Lysias deutet ironisch auf seine ungetreue Joëssa: „Mein Vater, der in Erfahrung gebracht hatte, daß ich seit langer Zeit in dieses tugendhafte Frauenzimmer hier vernarrt sei, hatte mir die Haustür verschließen lassen.“ So steigt Lysias über die Hofmauer zum Haus der Geliebten. „Ich fand“, berichtet er weiter, „die Haustür sorgfältig verschlossen. Da es schon um Mitternacht war, wollte ich nicht anklopfen, sondern hob die Tür, wie

ich schon mehrmals getan hatte, ganz sachte aus den Angeln, und kam also ohne Geräusch hinein . . . Ich merkte, daß hier zwei Personen atmeten.“

Jedenfalls verbleibt der Gesamteindruck, daß Goethe für die beiden verfänglichsten Teile des theatralischen Treibens in Lucians Hetärengesprächen Studien gemacht hat. Es gewinnt sogar besonderes Interesse, daß sowohl der Marianen- wie der Philinen-Roman nicht erlebt, sondern nur angelesen ist. Und doch, wie erlangt jeder Einzelzug neues, volles Leben; wie füllen sich die Umrisse zu ganzen, individuell anschaulichen Menschen! —

Überhaupt war Goethe, wie es scheint, bei Darstellung der niederen Theaterkunst vielfach auf literarische Quellen angewiesen. Längst ist bemerkt worden, daß für die Zeichnung der Wandertruppe der „Roman comique“ von Scarron einige Motive hergeliehen hat. Schon bei dem französischen Romancier stoßen wir zunächst auf den versprengten Rest einer größeren Truppe, zu welchem sich die übrigen Mitglieder später wieder anfinden. Die klägliche Wandertruppe spielt vor recht genügsamen Zuschauern, die bekennen, daß in Paris die Schauspieler des Königs nicht besser gespielt hätten (man vgl. im dritten Buch des „Wilhelm Meister“ den Schluß des zweiten Kapitels). Wiederholt wird jene Truppe zu Vorstellungen in reiche Häuser geladen; in einem, das sie besonders wohl empfängt, kommt es zu eingehenden ästhetischen Gesprächen. In anderm Zusammenhang erfolgt ein Überfall auf die Schauspieler durch trunkene Bauern, ebenfalls aus Mißverständnis: der Schloßherr wollte eigentlich Zigeuner einfangen lassen. Er nimmt nun die Truppe

im Schloß auf, wo sie nach Genesung der Verwundeten Vorstellungen gibt.

Besonderes Interesse fordert unter den Gestalten des „Roman comique“ Leander heraus, der eingehend seine Schicksale erzählt. Dies ist ein junger Edelmann, der von seinem Vater zum Juristen bestimmt war. Nachdem er sich in die Schauspielerin Angelika verliebt hat, schließt er sich der Wandertruppe an, ja nimmt Dienst bei einem Schauspieler, um der Geliebten nahe zu bleiben. Auch Leander wird bei einem Überfall verwundet, aber gerettet. — Man sieht, die Ähnlichkeit mit Wilhelm ist ziemlich entfernt; aber auch hier kommt mehr die allgemeine Anregung der Goetheschen Phantasie in Betracht: Grundlinien für das Milieu waren gegeben, ein Umkreis von Möglichkeiten, aus denen der unvergleichliche Gestalter neue Wirklichkeiten schuf.

Wenn etwas an dieser Erkenntnis literarischer Beziehungen kritisch stimmt, muß es die Wahrnehmung werden, daß die uns allein vorliegende Endgestalt des Romans aus der ursprünglichen „Theatralischen Sendung“ die innerlich erlebten Jugenderinnerungen Goethes zum größten Teil ausmerzt und so in den theatralischen Erfahrungen Wilhelms die — an sich psychologisch reiche — Ausgestaltung übernommener Züge zur Vorherrschaft bringt. —

Weiter auf eigne Erlebnisse konnte der Dichter fußen, sobald er sich dem theatralischen Interesse des Adels zuwendet. Als Bürgersohn war Goethe 1775 in die Weimarer Hofreise eingetreten. Zwar fühlte er sich nach eignem Geständnis als Patriziersohn einer freien Reichsstadt dem Adel ebenbürtig; groß genug war indes der Abstand der

höfischen Sitte und Form gerade von der reichsstädtischen Ungebundenheit, die in dem genialen Jüngling dermaßen gesteigerten Ausdruck fand, daß er schon der Frankfurter Plutokratie als Bär galt.

Der stürmische Charakter des um acht Jahre jüngeren Herzog Karl August entfesselte zunächst die wilde Jugendkraft noch elementarer; bald aber stellt sich das Gefühl der Verantwortung ein, die Goethe als Mentor des kaum herangewachsenen Fürsten zu tragen hatte und die ihm auch die besonnenen Hofkreise, vor allem die Herzogin Luise und Frau von Stein, aufbürdeten.

Eine Zügelung seiner Kraft, eine Bindung seines Genius bewirkt vor allem seine Hingabe an die hohen Staatsämter, in die das Vertrauen seines herzoglichen Freundes ihn berief. Seine Verantwortlichkeit für das Wohl des Landes faßt Goethe im höchsten, ernstesten Sinne auf. Schon der tägliche Dienst übt eine erziehlche Wirkung aus; die Herausforderung seines Ehrgeizes, sich auf den fremden Gebieten heimisch zu machen, die schwierigen Aufgaben zu bewältigen, verschiedene Zweige der Verwaltung neu zu organisieren, schließlich und vor allem Ordnung in die zerüttete Finanzwirtschaft zu bringen — alles vereint sich, um aus dem genialen Individuum einen öffentlichen Charakter zu schmieden. Der Mutter klagt er (am 11. August 1781), daß die alten Freunde seinen Zustand ganz falsch beurteilen. „Sie sehen das nur was ich aufopfre, und nicht was ich gewinne, und sie können nicht begreifen, daß ich täglich reicher werde, indem ich täglich soviel hingebe.“ Er erinnert die Mutter an die letzten Zeiten seines Frankfurter Lebens:

„Unter solchen fortwährenden Umständen würde ich gewiß zugrunde gegangen sein. Das Unverhältnis des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit meines Wesens hätte mich rasend gemacht. Bei der lebhaften Einbildung und Ahndung menschlicher Dinge, wäre ich doch immer unbekannt mit der Welt, und in einer ewigen Kindheit geblieben.“ Dem gegenüber betont er, daß er der vielen Prüfungen, welche sein Weimarer Verhältnis mit sich brächte, zu seiner Ausbildung äußerst bedürftig gewesen sei: „Und noch jetzt, wie könnte ich mir, nach meiner Art zu sein, einen glücklichen Zustand wünschen, als einen der für mich etwas Unendliches hat.“

Zu der Prädestination des Adels für eine solche öffentliche Wirksamkeit im großen Leben gesellt sich seine repräsentative Rolle im Umgang mit den Menschen. Auch nach dieser Richtung mußte es für Goethe ein Ehrenpunkt sein, nicht zu versagen. In täglichem Verkehr mit dem Hof, als Günstling Serenissimi von Neidern verfolgt, durfte er dem Spott und der Schadenfreude keine Blöße geben, mußte er früher oder später zielbewußt danach streben, zu erweisen, daß Lebensart, vornehmes Auftreten ihm nicht unerreichbar.

Gerade gegen Anfang 1782, als er die Arbeit am „Wilhelm Meister“ endlich wieder energisch aufnimmt, hatte das Leben auch in diesem Punkt den festen Grund gelegt. Das Schicksal hatte dem in die große Welt entrückten Naturgenie eine sanfte Lehrmeisterin zur Seite gestellt, die sich im weitem und engern Sinne seiner feineren Kultivierung widmete. In Charlotte von Stein ist nicht nur die Frau zu sehen, die Goethes Herz an sich fesselte: seine Sphi-

genie und die Prinzessin seines „Tasso“ bezeugen mit der untrüglichen Klarheit des Spiegels die besänftigende und reinigende, die sittigende und veredelnde Wirkung, die Charlotte auf den dämonisch genialen jungen Dichter ausübte. Sie, die Lida seiner Lieder, reißt er in ihrem Einfluß auf seine Entwicklung einem Shakespeare an!

Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin.

Ging ein Lebenswerk wie „Wilhelm Meister“ zunächst auf ein Hinstreben zu Shakespeare aus, so mußte nun die Spur auch der neuen Lebensmacht in die „Theatralische Sendung“ hineinwachsen.

Gegen Ende 1781 scheint dies Erziehungswerk Charlottens vollendet. Namentlich Goethes Briefe an die geliebte Freundin von Rundreisen, die er um Frühjahrsanfang 1782 an die thüringischen Höfe unternimmt, verraten, wie sein Auftreten jetzt geradezu im Bann ihrer Anleitung steht. „Wie die Muscheln schwimmen“, schreibt er am 31. März aus Gotha, „wenn sie ihren Körper aus der Schale entfalten, so lern ich leben, indem ich das in mir Verschloßne sacht auseinanderlege. Ich versuche alles, was wir zuletzt über Betragen, Lebensart, Anstand und Vornehmigkeit abgehandelt haben, lasse mich gehen, und bin mir immer bewußt. Und ich kann Dir versichern, daß alle, die ich beobachte, weit mehr ihre eigne Rolle spielen als ich die meine. Wie angenehm wird mir dies Spiel, da ich keine Absichten habe, und keinen Wunsch als den, Dir zu gefallen und Dir immer willkommen zu sein.“ Neun Tage

später dankt er ihr in bezeichnenden Wendungen: „Liebste, was bin ich Dir nicht schuldig! . . . Denn hätte ich wohl ohne Dich je meinen Lieblingsirrtümern entsagen mögen? Doch könnt ich auch wohl die Welt so rein sehn, so glücklich mich drinne betragen, als seitdem ich nichts mehr drinne zu suchen habe?“ Wer gedächte allerdings nicht gleichzeitig des schon in das Jahr 1778 fallenden Liedes „An den Mond“:

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt. . .

Geht doch in all diesen Jahren neben dem Streben, es der großen Welt an weitem Blick wie an Würde und Lebensart gleichzutun, das oft ausgesprochene Gefühl her, daß diese große Welt seiner Seele am wenigsten Nahrung bieten, daß nur in der Zurückgezogenheit von ihr sein inneres Wesen gedeihen könne. Wie entsetzt zieht sich Goethe 1778 in den Berliner Hofkreisen auf sich selbst zurück! „Je größer die Welt desto garstiger wird die Farce.“ Am Darmstädter Hofe empfindet er (den 1. Januar 1780): „Ich stehe von der ganzen Nation ein für allemal ab.“ Und zwei Tage später in Homburg fällt das bezeichnende Geständnis: „Den sogenannten Weltleuten such ich nun abzapassen, worin es ihnen denn eigentlich sitzt? Was sie guten Ton heißen? Worum sich ihre Ideen drehen, und was sie wollen? und wo ihr Kreischen sich zuschließt? Wenn ich sie einmal in der Tasche habe, werd ich auch dieses als Drama verkehren.“

Jetzt, im Jahre 1782, hat er sie „in der Tasche“: und er steht wirklich im Begriff, mit ihnen Komödie zu spielen — schon im Leben, nächstdem in der Dichtung. Von den

uns bekannten Rundreisen an die thüringischen Höfe sendet er an Frau von Stein aufschlußreiche Glossen. Aus Gotha den 2. April: „Wenn man in Liebe und Freundschaft glücklich ist, daß unser Herz in der weiten Welt nichts zu suchen braucht, so hat man mit den Menschen einen guten Stand.“ Aus Meiningen den 12. Mai: „Da ich, wie Du weißt, alles als Übung behandle, so hat auch dies Reiz genug für mich. Ich habe als Gesandter eine förmliche Audienz bei beiden Herzogen gehabt. . . Morgen geh ich nach Koburg dieselbe Komödie zu spielen.“ Aus Koburg dann am nächsten Tage: „Die Seele wird immer tiefer in sich selbst zurückgeführt, je mehr man die Menschen nach ihrer und nicht nach seiner Art behandelt; man verhält sich zu ihnen wie der Musikus zum Instrument, und ich könnte es nicht acht Tage treiben, wenn mein Geist nicht in der glückseligen Gemeinschaft mit dem Deinigen lebte.“ Hier tritt denn doch die repräsentative Rolle des Adels in einen höchst eigentümlichen Vergleich mit dem theatralischen und dem musikalischen Spiel!

Aber gegen Ende dieses epochemachenden Jahres kommt der Gegensatz des Dichters zu seiner höfischen Umgebung voll und entscheidend zum Durchbruch. Da seufzt er: „Ich bin recht zu einem Privatmenschen erschaffen und begreife nicht, wie mich das Schicksal in eine Staatsverwaltung und eine fürstliche Familie hat einfließen mögen.“ Immer dichter drängen sich die Vorwände, um nicht „an Hof“ zu gehen. „Meine Seele neigt sich zur Einsamkeit.“ — „Was es auch sei, so fühl ich ein unendliches Bedürfnis einsam zu sein.“ Die klare Abrechnung vollzieht eine Eröffnung

für den Urfreund Anebel (vom 21. November 1782): „Seit einiger Zeit lebe ich sehr glücklich. Ich komme fast nicht aus dem Hause. . . — Und so fange ich an mir selber wieder zu leben, und mich wieder zu erkennen. Der Wahn, die schönen Körner, die in meinem und meiner Freunde Dasein reifen, müßten auf diesen Boden gesät, und jene himmlische Juwelen könnten in die irdischen Kronen dieser Fürsten gefaßt werden, hat mich ganz verlassen, und ich finde mein jugendliches Glück wiederhergestellt.“ Bereiten solche Aufrichtigkeiten schon auf den innern Bruch mit Weimar vor, so deuten sie gleichzeitig in ein neues geheimnisvolles Reich: „Nur im Innersten meiner Plane und Vorsätze, und Unternehmungen bleib ich mir geheimnisvoll selbst getreu und knüpfe so wieder mein gesellschaftliches, politisches, moralisches und poetisches Leben in einen verborgenen Knoten zusammen. Sapiienti sat.“ Heißt uns so der Dichter selbst hinter dieser Andeutung etwas suchen, so werden wir nicht zweifeln dürfen, daß der Lebensroman „Wilhelm Meister“ in der Folge auch diesen neuen geheimnisvoll verborgnen Knoten schürzt. —

Blicken wir schließlich auf Goethes rein praktisches Verhältnis zum Adel, so fällt auf, daß er gerade 1782 selbst das Adelsprädikat annimmt. Wieder einmal bedeutet der äußere Erfolg für diesen entwicklungsreichsten Geist nicht einen Anfang, sondern einen Abschluß. Nur die Voraussetzung, nicht mehr die Wirkung dieser Maßnahme deutet auf innere Wandlungen hin. Wenn auch die geplante Übertragung des Kammerpräsidiums zu der Nobilitierung

den äußeren Anstoß gab, so waren gewiß gerade jetzt für das Angebot wie die Annahme des Adels die Gesinnungen Goethes reif. Es hieß nur seine innere Zugehörigkeit zu der bevorzugten Kaste in Anspruch nehmen, wenn er jetzt die bekannte Äußerung tut, er habe sich als Frankfurter Patriziersohn eigentlich immer schon zum Adel gerechnet! Gerade deshalb erscheint ihm das äußere Zeichen der Standeserhöhung eine leere Form. „Hier schick ich Dir das Diplom,“ schreibt er der vertrauten Freundin, „damit Du nur auch wissest, wie es aussieht. Ich bin so wunderbar gebaut, daß ich mir gar nichts dabei denken kann. — Wieviel wohler wäre mir's, wenn ich von dem Streit der politischen Elemente abge sondert, in Deiner Nähe, meine Liebste, den Wissenschaften und Künsten, wozu ich geboren bin, meinen Geist zuwenden könnte.“ Und zu seinem Kollegen, dem Geheimrat von Fritsch, äußert Goethe, der Adelsbrief, der von Wien angelangt war, habe erst durch die Gnade und Güte, mit der die Herzogin ihm denselben zustellte, einigen Wert für sein Herz erhalten. —

Wenn der Dichter nach alledem während der unmittelbar folgenden Jahre in „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ den Adel einführt, so kann über die Beleuchtung, in welcher ihn der Dichter sieht, kein Zweifel aufkommen. Diese höhere Gesellschaft, die in der französischen Bildung — Sprache, Literatur und Kultur — aufging, konnte in ihren Formen gefallen, aber am wenigsten in einem Roman, der auf ein Leben in der Shakespeareschen Welt hinzielte, als Kulturideal gelten!

Aber hören wir nicht Wilhelm vom dritten bis zum

fünften Buche der „Lehrjahre“, die dem fünften bis siebenten Buche der „Theatralischen Sendung“ entsprechen, der Bewunderung für den Adel voll, die materiellen und ideellen Vorteile desselben beneiden, ja schließlich die theatralische Sendung resigniert als Ersatz für den Mangel der Geburt verkünden? Es hat denn auch nicht an kritischen Stimmen gefehlt, die sich über die Rückständigkeit des Dichters entrüsteten, die Wirkung des Romans — sogar nicht ohne Grund — durch solch vermeintliches Beharren im ancien régime beeinträchtigt sahen. Dennoch haben beide unrecht, der Durchschnittskritiker wie der Durchschnittsleser. Die geschichtliche Betrachtung zeigt uns den Dichter über seinem Helden stehend oder doch ihm mit Siebenmeilenstiefeln vorgeeilt. Strecken, die der Dichter längst im Sprunge durch-eilt hat, werden im Roman ausgebreitet, um den Übergang zu neuen Entwicklungen schrittweise vorzubereiten, wo nicht gar ausdrücklich zu begründen.

Zunächst schließt sich Wilhelm der Schauspielgesellschaft bei ihrem Gastspiel im gräflichen Schloß an, um die große Welt näher kennen zu lernen. Die Sicherheit, Bequemlichkeit und Anmut ihres Betragens imponiert ihm. Aber sein Entzücken gilt schließlich jedem Vorteil der Geburt, der sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaushebt, von der hemmenden Sorge befreit und die zielbewußte Entwicklung des Geistes ermöglicht. In diesem Sinne darf ein beliebiger Bürgersohn wie Wilhelm getrost seinen Genius preisen, der ihn den höheren Regionen näherte (drittes Buch, zweites Kapitel). Nicht minder objektiven Charakter beansprucht die nächste Erfüllung dieser Erwartung. Wilhelm sah „das

wichtige und bedeutungsvolle Leben der Vornehmen und Großen in der Nähe, und verwunderte sich, wie einen leichten Anstand sie ihm zu geben wußten. Ein Heer auf dem Marsche, ein fürstlicher Held an seiner Spitze, so viele mitwirkende Krieger, so viele zudringende Verehrer erhöhten seine Einbildungskraft“ (III, 8). Gibt Goethe damit noch immer — freilich nur nach der einen Seite — seine eignen äußern Eindrücke vom Adel wieder, so darf sein Wilhelm sich um so ausschließlicher zu ihnen bekennen, als er bislang im Bann des französischen Theaters steht und soeben noch dem Prinzen dessen Liebling Racine eingelobt hat.

Das eigentümliche Verhältnis des Dichters zu seinem Romanhelden wird gerade in dieser Szene recht augenfällig. Am 9. Juli 1784 berichtet Goethe aus Eisenach: „Der Prinz Heinrich (von Preußen) war sehr gnädig hier. Ich habe einige Beiträge zu meinem fünften Teil im Fluge geschossen.“ Von jeher ist diese Bemerkung auf die in Frage stehende Episode bezogen worden. Ende Oktober 1784 war das fünfte Buch ursprünglicher Zählung vom Roman beendet. Schon im Mai 1778 hatte Goethe in Berlin an des Prinzen Heinrich Tafel gespeist und darauf dessen Armee auf dem Ausmarsch zum Bayerischen Erbfolgekrieg begleitet. Beide Begegnungen fließen im „Wilhelm Meister“ zusammen. Im Jahre 1784 wird es einem Goethe selbst möglich gewesen sein, dem preußischen Prinzen, der den französischen Geschmack seines königlichen Bruders teilte, einige Komplimente für Racine zu sagen. Er war vielseitig genug gebildet, um es sich wenigstens vorstellen zu können, „wie vornehme und erhabene Personen einen Dichter schätzen müssen, der die Zustände

ihrer höheren Verhältnisse so vortrefflich und richtig schildert.“ Wenn aber im Roman Jarno einwirft: „Haben Sie denn niemals ein Stück von Shakespearen gesehen?“ — so ist es wiederum Goethe, nunmehr wie er die französisch gebildeten Hofkreise in und um Weimar in seine höhere künstlerische Welt gewiesen hat.

Man klage dieses Zurückgehen auf die Modelle nicht äußerlicher Kuriosität an: die Stellung des Dichters zu seinen Gestalten ist für den Sinn der ganzen Adelspartie in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“ entscheidend; und wo die Objektivität der Darstellung selbst Zweifel über die Beleuchtung aufkommen läßt, in welcher der Dichter seine Gestalten sieht, muß das Leben die Dichtung erhellen. Jarnos Verhältnis zum Prinzen entspricht dem Verhältnis Goethes zu Karl August. Über beide weiß der Adel alten Schlages „nicht viel Gutes zu sagen“. Von Jarno erzählt der Baron, er „sei eigentlich der Günstling des Prinzen, versehe dessen geheimste Geschäfte und werde für dessen rechten Arm gehalten“. Das alles paßt auf Goethe. Der Unterstellung, daß Jarno der natürliche Sohn des Prinzen sei, entspricht etwa die Ausstreuung, daß Goethe und Karl August dieselbe Mätresse hätten. Selbst Goethe muß es ertragen, wie Jarno als kalt verschrien zu werden, wenn auch in dieser Hinsicht Züge von Merck mit hineinspielen. Ausschlaggebend für die Verwandtschaft mit Goethe bleibt aber die Begeisterung für Shakespeare, die bei Jarnos nahem Verhältnis zu dem Verehrer Racines und des französischen Theaters doppelt auffällt. Der Dichter zerlegt hier seine Strahlen in Wilhelm und Jarno ähnlich wie anderwärts in Tasso und Antonio.

Nach den wesentlich äußeren Vorzügen, die Wilhelm dem Adel zuschreibt, und der ausdrücklichen Beziehung, in welche dieser zum französischen Theater gesetzt wird, erwartet man mit Wilhelms Hingabe an Shafespeare eine Wendung in seiner Stellung zum Adel. Ausführlich äußert er sich über den Adel bei einer schon an sich auffallenden Gelegenheit: bei seinem endgültigen Übergang zum Theater!

Diese Parallele zwischen Adel und Theater bedeutet zunächst einen Bruch mit dem ursprünglichen Programm der „Theatralischen Sendung“. Sie erschien sowohl in Wilhelms Jugendgeschichte wie in seiner Loslösung vom Vaterhause als Selbstzweck, als rein künstlerischer Drang (s. besonders Buch I, Kapitel 9 und 11.) Jetzt stellt der Romanheld sie plötzlich als bloßes Mittel zu voller harmonischer Bildung hin, überdies als Ersatzmittel, weil das deutsche Leben nur dem Adligen, nicht dem Bürgerlichen die Befriedigung dieses univervellen Bildungsdranges unmittelbar ermöglichen!

Aber nicht nur der Ausgangspunkt, auch das Ziel der theatralischen Sendung ist aus dem Auge verloren. Wenn als dieses Ziel die Einführung Shafespeares hypothetisch zu erschließen war und die Aufnahme zunächst des „Hamlet“ ausdrücklich eine Bedingung bildet, unter der Wilhelm sich dem Theater verpflichtet, so vermiszt man hier gerade, daß die Hingabe an die Shafespearesche Welt irgendwie tatsächlich Epoche macht. Greifen wir, um den festen Boden nicht unter den Füßen zu verlieren, nur auf Wilhelms eigne erste Eindrücke zurück: „Alle Vorgefühle, die ich jemals über Menschheit und ihre Schicksale gehabt, die mich von Jugend auf, mir selbst unbemerkt, begleiteten, finde ich in Shafespeares Stücken

erfüllt und entwickelt.“ Was dagegen sucht er jetzt auf der Bühne? An Stelle jener vollen Humanität eine öffentliche Repräsentation der Persönlichkeit, wie sie im deutschen Leben der Zeit nur dem Adel erreichbar: freien Anstand, eine gewisse feierliche Grazie bei gewöhnlichen Dingen, eine Art von leichtsinniger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen, ausgebildete Bewegungen, sonore Stimme, gehaltenes und gemessenes Wesen! — Und darum die Sendung zu Shakespeare?! Selbst die harmonische Ausbildung seiner Natur, wie sie Wilhelm jetzt auf dem Theater sucht, weil seine Geburt sie ihm versagte, schrumpft zu einer äußerlichen Darstellung seiner Person, bestenfalls geschlossener Persönlichkeiten überhaupt, zusammen. Gewiß ist zu berücksichtigen, daß hier nicht Goethe im eignen Namen spricht, daß er nur seinen Wilhelm zu Worte kommen läßt: aber um so offener wird, daß Wilhelm mit seinem Übergang zum Theater nicht mehr das letzte und höchste Ziel der Handlung erreichen soll; die theatralische Sendung ist in dieser Partie des Romans, gleichviel wann sie entstand, nicht mehr das positive Ziel der Handlung.

Also ist es etwa die Sendung des Adels geworden? „Er sei kalt, aber verständig, verstellt, aber klug. Wenn er sich äußerlich in jedem Momente seines Lebens zu beherrschen weiß, so hat niemand eine weitere Forderung an ihn zu machen.“ Der Bürger „darf nicht fragen: was bist du? sondern nur(!): was hast du? welche Einsicht, welche Kenntniss, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen? Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben.

Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur (!) sein, und was er scheinen will, ist lächerlich und abgeschmackt.“ — Kann man wirklich das überlegene Lächeln des Dichters verkennen, das bei aller bedingten Wahrheit dieser Behauptungen ihren einseitigen und tendenziösen Vortrag begleitet? Wohl soll Wilhelm von dem imposanten Schein der Aristokratie vorübergehend geblendet werden, aber dieser kann nicht das Ideal sein, mit dem die Bühne wetteifern, zu dem das Leben hinstreben soll. Wissen wir doch positiv, daß Goethe selbst 1786, geistig schon in Italien, längst über den Glauben an eine höhere Sendung des Adels hinaus ist, falls er ja vorübergehend den Schein für das Wesen genommen hätte.

Den letzten Zweifel an der ironischen Beleuchtung des Adels im Roman benimmt die doch stets in letzter Linie entscheidende Charakteristik der Aristokraten durch die Handlung selbst. Gewiß frei von aufdringlicher Tendenz, bringt sie in ihrer klassischen Objektivität den hohlen Schein dieser französisch angehauchten Aristokratie genügend klar heraus.

Gleich das erste Auftreten des gräflichen Paares zeichnet die Grundlinien. Kaum ist der Graf der Schauspielgesellschaft ansichtig geworden, als er sein Bedauern äußert, daß es nicht Franzosen sind, um dem Prinzen seine Lieblingsunterhaltung zu verschaffen. Die Gräfin weiß ihn dennoch für „diese Leute“ zu interessieren, „wenn sie schon unglücklicherweise nur Deutsche sind“. Nun gibt er sofort wie selbstverständlich den Schauspielern herablassende Weisungen, die ihn in ihrer rein äußerlichen Auffassung der Kunst bloßstellen, die aber nichtsdestoweniger von den Schauspielern in der größten Devotion aufgenommen werden. Trotz glän-

zender Versprechungen findet die Truppe im Schloß einen unwürdigen Empfang und schlechte Unterkunft. Wohl wird „die Gesellschaft manchmal samt und sonders nach Tafel vor die hohen Herrschaften gefordert. Sie schätzten sich es zur größten Ehre und bemerkten nicht, daß man zu eben derselben Zeit durch Jäger und Bediente eine Anzahl Hunde hereinbringen und Pferde im Schloßhofs vorführen ließ.“ Sapiienti sat. — Bezeichnend für den aristokratischen Kunstgeschmack ist auch die Vorliebe des Grafen für das Allegorische. Sein lächerlicher Gespensterglaube, mit dem ihn Jarno und die Baronesse foppen, vollendet das geistige Bild dieses Grandseigneur.

Einen andern Typus des Mäcenatentums stellt der Baron dar. Im Gegensatz zu der überlegenen Behandlung der Schauspieler durch den Grafen zeigt er, der von diesem als Kenner angekündigt ist, sich völlig als kritikloser Enthusiast. Kein Wunder, dilettiert er doch in der dramatischen Dichtung, so daß er sich glücklich schätzt, zu einer Schauspielgesellschaft, sei es auch die mittelmäßigste, in Beziehung zu gelangen. Nach Dilettantenart äußert sich seine Teilnahme in grundsatzloser Günstlingswirtschaft unter den Schauspielern, so daß sich Parteilungen bilden, deren Spott schließlich der arme Baron selbst zum Opfer fällt. Wenigstens glaubt er der Kunst zu dienen, während das Interesse der anwesenden Offiziere sich darauf beschränkt, daß sie „von den Aktrizen sogleich Kundschaft nahmen“ und mit ihnen „nicht eben auf das feinste spaßten“.

Auch die aristokratischen Damen können unmöglich als Repräsentanten einer Mission des Adels gelten. Gerade sie sind mit feinsten Ironie gezeichnet. Die Baronesse spielt

mit überraschenden Verkleidungen und pikanten Scherzen. Mit Jarno knüpft sie ein vertrauliches Verhältnis an, dessen Freuden sie vor der lärmenden Welt zu verbergen klug genug ist! — Edler ist die Gräfin gehalten. Hat für sie doch die Gräfin Werthern auf Schloß Neunheiligen Modell gestanden, die unserm Dichter den Begriff „Welt haben“ verkörperte, wie für den Grafen des Romans ihr Gatte, dessen Narrheit bekannt war, Züge hergeliehen hat. Zwar hängt auch die Gräfin ganz an der französischen Geschmacksrichtung, zeigt aber all deren Vorzüge: neben ihrer Schönheit, Jugend und Anmut machen ihre Zierlichkeit und ihr feines Betragen den angenehmsten Eindruck. Im übrigen zeigt ihr Verhalten zur Kunst die typischen Züge des weiblichen Mäcenatentums. Von den Schauspielerinnen weiß gerade die leichtfertige Philine die Gunst der Gräfin zu erschleichen: es macht dieser Spaß, das unterwürfige Mädchen mit ihren abgelegten Sachen herauszuputzen. Vor allem schenkt sie Wilhelm ihre Gönnerschaft. Als sie ihn zur Vorlesung seines Dramas lädt, trifft er die Gräfin bei der Toilette, und die Absicht seines Besuches gerät der schönen Aristokratin unter allerhand Wichtigkeiten in Vergessenheit; nur verabsäumt sie nicht, auch den gefühlvollen Jüngling sofort zu beschenken. Ihre Anteilnahme an seiner künstlerischen Beschäftigung besteht, ohne jegliches Kunstinteresse, in rein persönlichem Wohlgefallen, das schließlich bis zum ausgesprochenen Verlieben überschäumt.

Meisterhaft fügt sich in diesem Adelsbild Zug an Zug. Aber das ist keine Verherrlichung, das ist eine Abrechnung. Die theatralische Sendung ist unter den Fluch des aristokratischen Dilettantismus geraten. Ja, der Vergleich mit

diesem Adel stempelt das Theater, das ursprünglich und im besondern Hinblick auf Shakespeare als die Welt des wahren Seins vorgeschwebt hatte, ausdrücklich in dem Augenblick, da sich Wilhelm ihm endgültig ergibt, geflissentlich zu einer Welt des Scheins um.

Weit entfernt daß dies äußerlich entscheidende Engagement die innerlich entscheidende Wendung herbeiführt, wächst die Verbindung mit Serlo der „Theatralischen Sendung“ wie ein Notdach an. Es ist noch nicht bemerkt worden, daß Serlos Lebenslauf (im achtzehnten Kapitel des vierten Buches) trotz einiger individueller Züge, die an Friedrich Ludwig Schröder erinnern, im wesentlichen die konzentrierte Entwicklungsgeschichte des modernen Theaters überhaupt darstellt: kindlichen Nachahmungstrieb — geistliche Spiele für die christliche Gemeinde: Mysterien, besonders Passionsspiele; mit der Einführung des Teufels Eindringen der Lustigkeit — die Aufführungen der bürgerlichen Bruderschaften: Fastnachtspiele und Moralitäten — Wandertruppen — Zeitalter des steifen Alexandriners — Stegreiffpiel — nach der Ahnung des Wunderbaren das Erlernen des Natürlichen sowie der darstellerischen Ökonomie — Empfehlung von Edelhof zu Edelhof — Emporsteigen zu hoher Stufe von Wahrheit, Freiheit und Offenheit der rein schauspielerischen Darstellung — schließlich eine gute, obgleich nicht feste Lage. Danach symbolisiert Wilhelms Verbindung mit Serlo die Hingabe an die Schauspielkunst überhaupt.

Freilich ist der Gegensatz von vornherein gegeben: mit Wilhelms idealistischer Theorie erscheint die praktisch-realistische Routine des Schauspielers unvereinbar. Ja, die Zeichnung

Serlos als Realist erreicht den verwegensten Grad: „Bei der innerlichen Kälte seines Gemütes liebte er eigentlich niemand; bei der Klarheit seines Blicks konnte er niemand achten, denn er sah nur immer die äußern Eigenheiten der Menschen und trug sie in seine mimische Sammlung ein.“ Wie er gerade Wilhelm zur Aufnahme Shakespeares verhelfen, wie er in letzter Linie die Begründung des deutschen Nationaltheaters fördern soll, wird nicht ersichtlich. Die ideale Sendung streicht vor dem realen Zustand die Segel.

Auch die Lebensgeschichte von Serlos Schwester Aurelie entrollt nicht nur das Bild einer beliebigen Tragödin: es spiegelt das Verhältnis des deutschen Publikums zum Theater. Hier haben wir wenigstens in dieser Hinsicht einen kurzen Überblick über alle Stände (viertes Buch, sechzehntes Kapitel), wenn der Roman auch die von Goethe geplante ausführliche Charakteristik derselben schuldig bleibt. Aber sie versagen alle! Mit dem höchsten Begriff von sich selbst und ihrer Nation betrat Aurelie die Bühne. „Was waren die Deutschen nicht in meiner Einbildung, was konnten sie nicht sein! . . Ich war mit meinem Publikum in dem besten Vernehmen; ich glaubte eine vollkommene Harmonie zu fühlen, und jederzeit die Edelsten und Besten der Nation vor mir zu sehen.“ Aber unglücklicherweise geben ihr die Theaterfreunde nicht undeutlich zu verstehen, daß es Pflicht der Schauspielerin sei, die Empfindungen, die sie in ihnen rege gemacht, auch persönlich mit ihnen zu teilen. „Leider war das nicht meine Sache; ich wünschte ihre Gemüter zu erheben, aber an das, was sie ihr Herz nannten, hatte ich nicht den mindesten Anspruch; und nun wurden mir alle

Stände, Alter und Charaktere, einer um den andern, zur Last.“ Nachdem Aurelie nun die einzelnen Standestypen Revue passieren ließ, faßt sie ihre trostlosen Erfahrungen an dem Unverstand aller Stände des deutschen Publikums in das bittere, leidenschaftlich zugespitzte Bekenntnis zusammen: „Ich fing an, sie alle von Herzen zu verachten, und es war mir eben, als wenn die ganze Nation sich recht vorsätzlich bei mir durch ihre Abgesandten habe prostituieren wollen. Sie kam mir im ganzen so linksch vor, so übel erzogen, so schlecht unterrichtet, so leer von gefälligem Wesen, so geschmacklos. Oft rief ich aus: Es kann doch kein Deutscher einen Schuh zuschnallen, der es nicht von einer fremden Nation gelernt hat.“

Aurelie selbst schwächt die Schärfe dieses ihres Ausbruchs ab, indem sie ihn nachträglich als hypochondrisch ungerecht kennzeichnet. Aber das verzweifelte Ergebnis ihrer Erfahrungen wird durch dies Zugeständnis nicht aus der Welt geschafft. Für ein deutsches Nationaltheater fehlt vor allem eine rein künstlerischer Empfindung fähige Nation.

Kann es Wunder nehmen, daß Goethe an der Durchführung der theatralischen Sendung verzweifelt? daß er aus der Einführung Shakespeares nicht mehr des Lebens goldnen Baum grünen sieht, nur noch die graue Theorie geistvoller dramaturgischer Anmerkungen zu ziehen weiß?

So drängt alles zu der Frage, wo ein neuer Quell entsprang, der den an der künstlerischen Reise seiner Nation verzweifelnden Dichter erquickte und in ihm neues Leben neues Dichten weckte.

Viertes Kapitel

Von der theatralischen zur italienischen Sendung

Immer folgt die Wilhelm Meister-Dichtung in ihrem innern Wachstum den feinsten Schwingungen des Goetheschen Seelenlebens. Wenn eine Empfindung während der achtziger Jahre in Goethe irgend mächtig wird, mußte sie mit nötiger Gewalt in jenes große dichterische Reservoir einmünden. Nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, konnte in seinem organisch werdenden und wachsenden Roman von einer systematischen Durchführung der theatralischen Sendung nicht die Rede bleiben: über jedes unmittelbare Ziel des deutschen Kunstbereiches wächst die Sehnsucht nach Italien hinaus. Das Leben in Weimar: Amt und Hof und die unerfüllbare Liebe, kommt immer wieder als goldne Kette zum Bewußtsein, der er sich entwinden muß, um sich frei wie der Vogel durch die Lüfte, über die Berge zu schwingen.

Schon im April 1780 verzeichnet Goethes Tagebuch: „Gewinne täglich mehr in Blick und Geschick zum tätigen Leben. Doch ist mirs wie einem Vogel, der sich in Zwirn verwickelt hat: ich fühle, daß ich Flügel habe, und sie sind nicht zu brauchen.“ Ein Jahr weiter, und der Dichter läßt uns in den Tiefen seiner Seele bereits den Gedanken an Flucht lesen; bei vorübergehender Abwesenheit schreibt er an Charlotte (8. Juli 1781): „Mein Geist wird kleinlich und hat an nichts Lust, einmal gewinnen Sorgen die Oberhand, einmal der Unmut,

und ein böser Genius mißbraucht meiner Entfernung von euch, schildert mir die lästigste Seite meines Zustandes und rät mir, mich mit der Flucht zu retten.“ Noch freilich kann ein Blick, ein Wort von der Geliebten all diese Nebel verschwehen.

Auch amtlich läßt sich Goethe durch Übernahme des Kammerpräsidiums 1782 noch enger fesseln, ohne indes den Gedanken an eine absehbare Loslösung aus den Augen zu verlieren: „Nun hab' ich von Johanni an zwei volle Jahre aufzuopfern, bis die Fäden nur so gesammelt sind, daß ich mit Ehren bleiben oder ab danken kann“ (an Anebel 27. Juli 1782). Ende des Jahres wird ihm zeitweilige Entfernung von Weimar wieder zum Bedürfnis; in bezeichnenden Wendungen gesteht er der Geliebten von Leipzig aus: „Noch einige Tage bleib ich hier auch um deintwillen, denn ich war zuletzt unleidlich, es wollte garnicht mehr fort. Wenn ich nicht immer neue Ideen zu bearbeiten habe, werde ich wie krank.“ Was Goethe während dieser Jahre im Herzen verschloß, wußte der Seelenkenner Wieland wohl zu ergründen: „Er schickt sich überaus gut in das, was er vorzustellen hat, ist im eigentlichen Verstande l'honnête homme à la cour, leidet aber nur allzusichtlich an Seel' und Leib unter der drückenden Last, die er sich zu unserm Besten aufgeladen hat. Mir tut's zuweilen im Herzen weh, zu sehn, wie er bei dem allen contenance hält, und den Gram gleich einem verborgenen Wurm an seinem Inwendigen nagen läßt“ (an Merck 5. Januar 1784). Immer wieder entschlüpfen dem Dichter Geständnisse, die bezeugen, daß der Gedanke an Flucht nicht mehr aus seinem Geiste weicht. Am 24. August

1784 sendet er von Braunschweig an Charlotte eine Stanze mit dem Zugeständnis:

Gewiß, ich wäre schon so ferne, ferne,
Soweit die Welt nur offen liegt, gegangen,
Bezwängen mich nicht übermächt'ge Sterne,
Die mein Geschick an deines angehängen.

Das Ziel einer Flucht stand klar vor Goethes Auge. „Von früher Jugend an war der Gedanke, Rom zu sehen, in seine Seele geprägt“ (schreibt Goethes Mutter an die Herzogin Anna Amalia 9. März 1787). Hatte er doch die Sehnsucht nach Italien schon vom Vater geerbt. Die große Jugenderinnerung des Kaiserlichen Rat Goethe war seine italienische Reise. Unter Stadtplänen von Rom in den Korridoren des elterlichen Hauses und anderen italienischen Erinnerungen wuchs der Knabe Wolfgang heran. Eine Italienfahrt als Abschluß seiner Ausbildung stand von Anfang an in dem Erziehungsplan, den der Vater für ihn entworfen hatte.

Die Schweizer Reise im Sommer 1775 führt ihn bis zur Höhe des Gotthard; lockend liegt das Land der Verheißung vor ihm; aber noch zieht ihn der Magnet der Liebe nach Norden zurück. Im Herbst, als die weimariische Hofkutsche auf sich warten ließ, will ihn der Vater einer Demütigung durch Verschiedung nach Italien entrücken; doch schon in Heidelberg wartet der des herzoglichen Freundes gewisse Dichter dessen Sendboten ab. Selbst vier Jahre später, auf der zweiten Schweizer Reise, freilich in Begleitung Karl Augusts, ist der Drang nach Italien noch nicht zwingend. Zum zweitenmal blickt er vom Gotthard gen Süden: „Auch

jetzt reizt mich Italien nicht“, schreibt er der Freundin daheim. „Daß dem Herzog diese Reise nichts nützen würde jezo, daß es nicht gut wäre, länger von Hause zu bleiben, daß ich Euch wiedersehen werde, alles wendet mein Auge zum zweitenmal vom gelobten Lande ab, ohne das zu sehen ich hoffentlich nicht sterben werde“ — wie er denn doch verheißungsvoll ergänzt.

In dem Maße, wie der Dichter die Weimarer Verhältnisse als Fessel für seinen Dichterflug empfindet, wird ihm das Land der Verheißung auch das Land der Freiheit, winkt ihm die Heimat der ferneren, vergangenen Kunst zugleich als Heimat seiner eigenen, künftigen Kunst. „Ja, die letzten Jahre wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte . . . Zuletzt durft' ich kein lateinisch Buch mehr ansehen, keine Zeichnung einer italienischen Gegend. Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif.“ Gewiß will Goethe dort — wie er von Benedig an Charlotte von Stein schreibt — sein Gemüt über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild sich recht in die Seele prägen und zum stillen Genuß bewahren. Gewiß lockt den Dichter, der als Sohn der Mainlande im rauhen Thüringen mit Unbehagen empfindet noch um einen Breitengrad weiter nach Norden entrückt zu sein, die sonnige, üppige Natur des Südens. Dennoch bezeichnet Goethe am Ende seines Lebens mit Recht als Kern seiner Sehnsucht nach Italien das Streben nach Verjüngung seiner eigenen Dichterkraft; Eckermann zeichnet bündig auf: „Flucht nach Italien, um sich zu poetischer Produktivität wieder herzustellen.“

An welchem toten Punkt stand denn Goethes dichterische Entwicklung? und welcher Anstoß konnte ihm darüber hinweghelfen, ihn mit neuer Schwungkraft rüsten? Erinnern wir uns an das monumentale Bild, welches Schiller von der Entwicklung des großen Freundes entwirft: „Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das einzelne Licht zu bekommen. . . Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. . . Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt.“ Freilich lag einem systematischen Geist wie Schiller die Hypothese nahe, Goethe habe seiner Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, „durch Nachhilfe der Denkkraft“ ersetzen müssen. Dem organischen Geist Goethes lag ein anderer Weg näher: der Weg nach Italien selbst, um das, was die nordische Wirklichkeit seiner Imagination vorenthielt, aus Natur, Leben und Kunst Italiens zu schöpfen.

Gerade die Entwicklung des Wilhelm Meister-Problems im besondern wies diesen Weg. Die theatralische Sendung ist im Grunde nur Symbol der künstlerischen Sendung, des Berufes zu künstlerischer Kultur. Die Natur zu suchen,

war der Jünger Shakespeares, Wielands und Herders ausgezogen: die Wahrheit der Natur. Was er in dem Geistesleben seiner Zeit fand, war der Rationalismus. Den Erkenntnisdrang des jungen Goethe befriedigen aber nicht „Bücher und Papier“, er will „nicht mehr in Worten kramen“, er sieht, „daß wir nichts wissen können“. Was der Verstand geistlos zergliederte und auf seine logischen Formeln zog — „das erst' wär so, das zweite so Und drum das dritt' und vierte so“ —, wollte die neue Jugend als „was Lebendigs erkennen und beschreiben“. Schon Goethes „Faust“ entfesselt diesen Kampf. Und welche Kräfte macht er zur Ergründung der Natur an Stelle des nüchternen Verstandes mobil?

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen. —
 Die wenigen, die was davon erkannt,
 Die törig gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
 Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
 Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.

Auf Gefühl und Schauen will sich der Erkenntnisdrang Faust-Goethes von Unbeginn stützen; nichts andres ist der Grund seiner Wendung zur „Magie“ — wie er den Begriff auffaßt —:

Drum hab ich mich der Magie ergeben,
 Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
 Nicht manch Geheimnis werde kund. . .
 Daß ich erkenne was die Welt
 Im Innersten zusammenhält,
 Schau alle Wirkungskraft und Samen
 Und tu nicht mehr in Worten kramen.

„Magie“ gewinnt in Goethes Sprachgebrauch die Bedeutung:

intuitives Schauen sowie unmittelbares Einfühlen des genialen Künstlers in die Natur. So erscheint zunächst in dem Aufsatz „Nach Falconet und über Falconet“ die Natur als „die Quelle, wo der Künstler unaufhörlich schöpft. . . Bei jedem Schritte eröffnet sich ihm die magische Welt, die jene großen Künstler innig und beständig umgab.“ Noch unzweideutiger spricht „Dichtung und Wahrheit“: „Es war vorzüglich, denkenden und fühlenden Geistern ein Licht aufgegangen, daß die unmittelbare, originelle Ansicht der Natur und ein darauf gerichtetes Handeln das beste sei. . . Erfahrung war also das allgemeine Lösungswort, und jedermann tat die Augen auf, so gut er konnte. . . Man sah, am kürzesten sei zuletzt aus der Sache zu kommen, wenn man das Genie zu Hilfe rief, das durch seine magische Gabe den Streit schlichtete und die Forderungen leisten würde.“ Auch im engern naturwissenschaftlichen Sinne ist Goethes Methode auf Intuition gestellt. Es steht aber außer Frage, daß Intuition und Einfühlen künstlerische Funktionen sind. So verkündet das junge Genie als feinstes, sicherstes Mittel der Naturerkenntnis die Kunst, so sucht er die Verstandeskultur des Aufklärungszeitalters durch künstlerische Kultur zu überwinden.

Ein Leben in Kunst, in einer Kunst, welche die Naturformen des Lebens unmittelbar schaut und fühlt, das ist es, was Wilhelm sucht. Mit diesem Ziel ist denn auch seine Annäherung an Shakespeare gegeben. Wenn er ein deutsches Nationaltheater begründen will, hat er im Sinne der Zeit den besondern „Einfluß des Theaters auf die Bildung einer Nation“ im Auge (Lehrjahre erstes Buch, fünfzehntes

Kapitel). Aber findet er in Deutschland die Elemente für eine solche Schöpfung? Schon Lessing hatte an der Erfüllung seines Ideals verzweifelt: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ Und auch er redet „nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter“.

Aber wenn nicht in der Nation, vielleicht beruhten in einzelnen Ständen die Voraussetzungen für eine künstlerische Kultur? So geht denn auch Goethe auf eine Charakteristik der Stände aus. Dem Bürgertum fehlt es nicht an Ernst und Zuverlässigkeit, wohl aber an Weltkenntnis, Lebenskunst und Freiheit des Urteils wie des Auftretens. Der Adel hat, woran es dem Bürgertum gebricht, aber er nimmt das Leben wie die Kunst nur als Spiel, sein Empfinden und Auftreten ist auf Repräsentation gestellt. Das Bürgertum fragt immer: wozu ist es nütze? der Adel: welchen Schein hat es? — kein Stand in Deutschland fragt: wie ist es? wie ist es in Natur und Wahrheit? wie schaue ich es? wie fühle ich es? Darum wird Goethes Seele in Deutschland unheimisch, darum flüchtet sie, dem Körper weit voraus, nach dem Land von Kunst und Altertum, von Natur und naiver Sinnlichkeit, d. i. von natürlicher Menschlichkeit: Wilhelms Zug nach künstlerischer Kultur, seine theatrale Sendung, mündet in eine italienische Sendung.

Wie ein vorzeitig empfangenes Kind trägt der Dichter diese Verheißung heimlich unterm Herzen. Noch der Greis wirft rückschauend das Geständnis hin: „Aberglaube, daß er nicht hinkomme, wenn jemand darum wisse. Deshalb tiefes

Geheimnis.“ War es nur Aberglaube? Es gab der Gründe mehr zum Verschweigen und stillen Reifen der tief empfundenen italienischen Sendung. Seine amtliche Wirksamkeit, insbesondere die zur Krönung des Werkes Mitte 1782 übernommene Ordnung der Finanzen des Herzogtums, hieß es freiwillig untergraben, wenn Goethe urbi et orbi sein nahes Wiederausscheiden verkündete. Bittet er doch den Herzog noch im Augenblick der Abreise selbst: „Lassen Sie niemanden nichts merken, daß ich außen bleibe. Alle, die mir mit- oder untergeordnet sind, oder sonst mit mir in Verhältnis stehen, erwarten mich von Woche zu Woche, und es ist gut, daß das also bleibe und ich auch abwesend als ein immer Erwarteter wirke.“

Nicht minder gebieterisch hieß ihn die Rücksicht auf Charlotte von Stein schweigen. Wir sind auch nach dieser Richtung keineswegs auf bloße Vermutungen angewiesen: die leidenschaftliche Verzweiflung, mit welcher Charlotte Goethes endliche Flucht aufnahm, erschließt zur Genüge, welche Ausbrüche er bei vorzeitiger Enthüllung seines Geheimnisses zu befürchten hatte. Die eifernde Liebe des weiblichen Wesens, das „seine Mutter, Schwester und Geliebten nach und nach geerbt“ hatte, das gewöhnt war in all sein Empfinden und Wirken verwickelt zu werden, hätte den Flüggewordenen aus seidenen Netzen nicht freigegeben. Und schon der Anblick von Charlottens Schattenriß hatte in dem Dichter den Eindruck wachgerufen: „Siegt mit Netzen“ (im Gegensatz zur Marquise Branconi, die da „siegt mit Pfeilen“). Fürwahr, die Furcht des nach Italien Strebenden, „daß er nicht hinkomme, wenn jemand darum wisse“, war kein bloßer „Aberglaube“!

Das erste Anzeichen der beginnenden Loslösung von Weimar und der stillen Richtung auf ein fernes Ziel begegnet in der Zurückziehung des Dichters auf sich selbst, die bereits Ende 1782 auffällt. Ein Jahr vorher hatte sich sein Verhältnis zu Charlotte geklärt: nach langem Schwanken sind die Liebenden zu einer organischen Lebensgemeinschaft ohne Sinnengenuß, zu einer heimlichen geistigen Ehe gelangt. Mitte 1782 sah sich Goethe — wie wir wissen — moralisch verpflichtet, das Kammerpräsidium zu übernehmen. Gewiß wirkten beide Umstände entscheidend mit, ihn aus den Zerstreuungen des Hoflebens zurückzuziehen. Indes sehen wir den Dichter noch dies eine Jahr an dem Treiben beteiligt. Den 19. Januar 1783 aber betont er, daß er schon lange aufgehört, Großmeister der Affen zu sein; es ziehe ihn in die Einsamkeit. Und den 16. Februar 1784 schreibt er an Anebel: „Die Geschäfte, die Wissenschaften, ein paar Freunde, das ist der ganze Kreis meines Daseins, in den ich mich klüglich verschanzt habe.“ Jetzt spricht Karl August zu Merck spöttisch von der „Taciturnität“ seines „Herrn Kammerpräsidenten“.

Insbondre zieht sich Goethe bezeichnend genug um den Anfang des Jahres 1783 von dem Liebhabertheater der Weimarer Hofgesellschaft zurück, dessen Wirksamkeit gerade 1782 noch übermäßig rege war. Man hält es nun doch für angemessener, eine Schauspieltruppe von Beruf nach Weimar zu ziehen, und verschreibt noch 1783 Joseph Bellomo mit seiner Gesellschaft aus Dresden. Aber nicht nur der schauspielerische Dilettantismus ist für Goethe ein überwundener Standpunkt: in der Zeit, da er zum Iyrischen

Theater der Italiener hinstrebt, hat er an der nationalen Sendung des deutschen Theaters längst verzweifelt. Den 20. Januar 1786 schreibt er aus Gotha an die Freundin: „Der Theaterkalender, den ich gelesen, hat mich fast zur Verzweiflung gebracht; noch niemals hab ich ihn mit Absicht durchgesehn wie jetzt und niemals ist er mir und sein Gegenstand so leer, schal, abgeschmackt und abscheulich vorgekommen.“

Über die Loslösung von der ursprünglichen Tendenz des „Wilhelm Meister“ kann nach alledem ebensowenig ein Zweifel bestehen wie über die neue Richtung, welcher die organische Ausbildung des Romans in Goethes Seele zutrieb. Was der Heimat fehlt, sucht der Dichter in Italien: den Beruf zur Kunst, die Kunst als Element des Lebens.

Fünftes Kapitel

Das Aufkeimen der Mignon-Gestalt in Goethes Phantasie

Welches lebendige Band knüpft schon vor der Reise den Dichter an Italien? Welches Element des italienischen Lebens ergreift ihn schon in der Heimat? Welcher Hauch Italiens umweht ihn schon all die Jahre unmittelbar? Es ist die italienische Musik und die Musik der italienischen Sprache selbst.

Wir wissen, daß die italienische Sprache schon im Lehrplan des Knaben Wolfgang Raum fand, daß er in Leipzig selbst italienische Verse schrieb, und namentlich, daß ihm dort die italienische Musik naheztrat. Von Weimar bekennt er einem italienischen Übersetzer des „Werther“ seine Vorliebe für die italienische Sprache (20. Februar 1782). Entscheidende Aufschlüsse vermitteln am umfangreichsten die Briefe, die Goethe seinem Landsmann, dem Musiker Philipp Christoph Kayser, seit dessen Italiensfahrt schreibt. Zunächst (24. Juni 1784) gesteht der Dichter allgemein: „Ich finde Ursache, Sie zu beneiden, daß Sie das Land betreten und durchwandern, das ich wie ein sündiger Prophet nur in dämmernder Ferne vor mir liegen sehe.“ Schon vier Tage später: „Ich bin immer für die Opera buffa der Italiener.“ Als bald schreibt Goethe sein Singspiel „Scherz, List und Rache“ und ver-

anlaßt den Freund, es in diesem Stil zu komponieren; gegen Knebel äußert er darüber (30. Dezember 1785): „Nun ist leider das deutsche Lyrische Theater überall erbärmlich; wer singen und spielen kann, zieht sich zum italienischen, und das mit Recht.“ An Kayser selbst richten sich noch schärfer zugespitzte Geständnisse. Am 23. Dezember 1785: „Könnte ich nur um Threntwillen meine Sprache zur italienischen umschaffen, damit ich Sie schneller ins große Publikum brächte!“ Am 1. März 1786: „Wie steht es mit dem Italienischen? Üben Sie Sich fleißig in dieser einzigen Sprache des Musikers.“ Am 5. Mai 1786: „Hätt ich die italienische Sprache in meiner Gewalt wie die unglückliche teutsche, ich lüde Sie gleich zu einer Reise jenseits der Alpen ein.“ Gar gegenüber der vertrauten Charlotte von Stein versteigt sich Goethe (am 26. Januar 1786) zu dem verzweifeltsten Stoßseufzer: „Meine arme angefangne Operette dauert mich, wie man ein Kind bedauern kann, das von einem Negerweib in der Sklaverei geboren werden soll. Unter diesem ehrnen Himmel! den ich sonst nicht schelte, denn es muß ja keine Operetten geben. Hätte ich nur vor zwanzig Jahren gewußt was ich weiß. Ich hätte mir wenigstens das Italienische so zugeeignet, daß ich fürs Lyrische Theater hätte arbeiten können, und ich hätte es gezwungen. Der gute Kayser dauert mich nur, daß er seine Musik an diese barbarische Sprache verschwendet.“

Solcher Gesinnung entspricht Goethes Verhalten in Weimar selbst. Unauffällig betreibt er italienische Sprachübungen. Mit Eifer fördert er die italienische Musik in den Konzerten am Hofe der Herzogin Anna Amalia, indem er selbst Texte und Partituren beschafft. Dieses Asyl ist es denn auch,

in welches Goethes Sehnsucht nach Italien immer wieder flüchtet. „In dem geistreichen und kunstliebenden Kreise unserer Herzogin Amalia war es herkömmlich, daß Italien jederzeit als das neue Jerusalem wahrer Gebildeten betrachtet wurde und ein lebhaftes Streben dahin, wie es nur Mignon ausdrücken konnte, sich immer in Herz und Sinn erhielt“ (Italienische Reise, Oktober 1787).

Wollte Goethe nun diese Sehnsucht nach Italien in einem sichtbaren Symbol — wie Mignon — darstellen, so lag es nach alledem seiner Phantasie nahe, in seinen persönlichen Berührungen mit der italienischen Oper organisch Wurzel zu schlagen.

Ist es Korona Schröter, die ihm so Nahe, an deren Erscheinung sich das Mignon-Symbol emporranken konnte? Schon als Leipziger Student hatte Goethe ihr gehuldigt:

Unwiderstehlich muß die Schöne uns entzücken,

Die frommer Andacht Reize schmücken . . .

Von Weimar aus hatte er bald sein altes Leipzig aufgesucht; am 25. März 1776 langt er an, und noch am selben Tage sucht er Korona auf: „Die Schröter ist ein Engel“ — ruft er im ersten Jubel aus — „wenn mir doch Gott so ein Weib bescheren wollte!“ Noch im selben Jahre veranlaßt er ihre Berufung nach Weimar und steht nun mit ihr dauernd in engem künstlerischen und menschlichen Verkehr. Außerlich fällt allerdings auf, daß Goethes Beziehungen zu Korona sich gerade gegen Ende 1782 zu lockern beginnen, um dieselbe Zeit, da die Mignon-Gestalt in seine Wilhelm Meister-Dichtung eintritt. Von organischer Bedeutung ist vor allem der Fingerzeig, daß Koronas Erscheinung zur Ausgestaltung der Goe-

theschen Iphigenie mitgewirkt; Iphigenie aber und Mignon: der Abstand, der Gegensatz kann nicht augenscheinlicher sein! Koronas hoheitsvolle Gestalt, Grazie der Bewegung und seelenvolle Jungfräulichkeit hat der Goetheschen Phantasie mindestens die äußern Grundlinien zur Verkörperung der unnahbaren Priesterin aus griechischem Heldenstamm geboten, wie sie denn auch die erste Darstellerin der Rolle neben dem Dichter selbst als Orest wurde.

Aber Mignon! Das ist nicht die tageshelle, abgeklärte Schönheit des Körpers und der Seele, das ist ein dämonisches Aufkeimen zurückgehaltener und geheimer Sehnsucht. Drängen wir noch einmal die überaus charakteristischen Stimmungen aneinander, die sich zur Mignon-Gestalt verdichten: „Ist mirs wie einem Vogel, der sich in Zwirn verwickelt hat“ . . . „Ein böser Genius . . . rät mir, mich mit der Flucht zu retten“ . . . „Werde ich wie krank“ . . . „Ich finde Ursache, Sie zu beneiden, daß Sie das Land betreten und durchwandern, das ich wie ein sündiger Prophet nur in dämmernder Ferne vor mir liegen sehe“ . . . „Gewiß, ich wäre schon so ferne, ferne, . . . Bezwängen mich nicht übermächt'ge Sterne“ . . . „Eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte“ . . . „Aberglaube, daß er nicht hinkomme, wenn jemand darum wisse. Deshalb tiefes Geheimnis.“ Wo fand der Dichter eine epochemachende, grundlegende Erscheinung zur Symbolisierung solcher Gefühle?

Einen äußern Fingerzeig, auf welchem Boden wir das Modell für Mignon zu suchen haben, könnte ein Geständnis geben, das der Zeit von Mignons Einführung in die Wilhelm

Meister-Dichtung angehört. Am 12. November 1782 beschloß Goethe das dritte Buch; am 3. Juli 1783 bezeichnet er das vierte Buch zur Hälfte fertig. Alles, was wir schon über das Verhältnis der Endgestalt zur Urgestalt wissen, läßt das vierte Buch der ursprünglichen Handschrift im allgemeinen mit dem zweiten Buch der Druckfassung identifizieren; genauer dürfte das uns vorliegende vierte Kapitel des zweiten Buches mit der Einführung Mignons ursprünglich dem Anfang des vierten Buches noch näher gewesen sein. Gegen Ende 1782 erfolgt also die Konzeption der Mignon-Gestalt. Nun fällt unter den sehr spärlichen unmittelbaren Hinweisen Goethes auf Materialien zum „Wilhelm Meister“ das verhältnismäßig bestimmte und gewichtige Geständnis auf, das er aus Leipzig am 29. Dezember 1782 an Charlotte von Stein sendet: „Gestern habe ich recht schöne Data zu meinem Wilhelm gesammelt und verschiedne Lücken, die mir fehlten, ergänzt. Ich sehe und höre vielerlei.“

Überhaupt hebt Goethe den diesmaligen längeren Leipziger Aufenthalt von früheren Besuchen der Musenstadt ausdrücklich ab: „Seit 69 (!), da ich von hier wegging, bin ich nie über ein paar Tage hier gewesen, auch hab ich nur meine alte Bekannte besucht und Leipzig war mir immer so eng wie jene erste Jahre. Diesmal mache ich mich mit der Stadt auf meine neue Weise bekannt und es ist mir eine neue kleine Welt.“ Von besondern Berührungen tritt außer der fortgesetzt engen Freundschaft mit seinem Lehrer Deser, dem Direktor der Malerakademie und Zeichenschule, diesmal noch der Verkehr in der musikalisch hochbegabten Familie des Kupferstechers Bause hervor. Schon am 27. Dezember schreibt

Goethe: „Gestern Abend war ich bei Bause, wo sich auch eine Menge Menschen einfanden, die ich auch auf die Tafeln meines Geistes aufgezeichnet habe . . . Bei Bausen spielten die Frauens und Mädchens schön Klavier, besonders eine Mad. Neumann aus Dresden und Bausens älteste Tochter, die besonders schön ist.“ Die Letztgenannte, Friederike Bause, erregte nicht nur auf dem Klavier, auch durch ihr rührendes und meisterhaftes Spiel auf der Glasharmonika die Bewunderung der Einheimischen und Fremden.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sich schon in diesem Kreise Goethes musikalische Erinnerungen aus seiner Leipziger Studienzeit belebten. Zudem erwähnt er am 29. Dezember, unmittelbar vor dem Hinweis auf die „schönen Data“, die er zu „Wilhelm Meister“ gesammelt, er wolle so lange bleiben, bis er einem Konzert beigewohnt: gemeint ist eine Aufführung von Hillers sogenanntem Großen Konzert, zu dessen Stammgästen er als Student gehört hatte, in dessen Darbietungen er damals Korona Schröter und ihre größere künstlerische Rivalin, Gertrud Elisabeth Schmeling, bewundert hatte.

Noch andere Berührungen hatte Goethe damals nachweislich in Leipzig, welche neben das vertraute, strahlend schöne Bild Koronens das düster geniale der Schmeling rückten. So gedenkt Goethe des Verkehrs mit seinem alten Freund Kreuchauß; auch er hatte in seinen von Goethe benutzten „Historischen Erklärungen der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammelt“ einleitend des in Leipzig blühenden Musiklebens gedacht und dabei hervorgehoben, daß Elisabeth Schmeling und Korona Schröter „den Neid welscher Sängerrinnen reizen“.

Dennoch wäre es einseitig, aus der Fülle der Leipziger Eindrücke gerade die aufgefrischte Erinnerung an die Schmeling herausheben zu wollen, wenn Goethe nicht unmittelbar vor dieser Reise einen Freund bei sich gesehen hätte, dessen Leipziger Erinnerungen sich um Elisabeth Schmeling geradezu konzentrierten. Anfang November weilte Karl Matthäi in Weimar, der schwärmerischste Verehrer und Freund, den die jugendliche Sängerin in Leipzig gefunden hatte. Wir wissen von Matthäi, daß er in seiner Leipziger Studienzeit Elisabeth Schmeling nicht bloß als Künstlerin, auch „als das unschuldigste, gefühlvollste, naiveste Mädchen“ bewunderte, daß er in Gedichten ihren Gesang wie ihre Bescheidenheit verherrlichte, daß er fortgesetzt lebhaften Anteil an ihrer zunehmenden Bildung bekundet und sich mit ihren persönlichen Schicksalen genau vertraut zeigt. Wie sollte er im Austausch von Erinnerungen mit Goethe, der gleichzeitig in Leipzig studiert hatte, an dem Stern dieser Zeit seines Lebens vorbeigesehen haben! Zumal da derselbe Stern, der inzwischen am Himmel der Gesangskunst alles überstrahlte, erst kürzlich an ihm kometenhaft noch einmal vorbeigezogen!

Eben berichteten die Journale von dem Triumphzug der Schmeling, der nunmehrigen Frau Mara, durch Frankreich. Goethe war damals besonders aufmerkamer Leser des Journal de Paris. Diese Tournee war schon 1780, gleich nach der aufsehenerregenden Flucht aus Berlin, durch raffinierte Ausnützung ihrer Leiden geschickt vorbereitet. Auch die deutschen Theaterorgane nannten Frau Mara seit einigen Jahren bedeutender als alle Sängerinnen Italiens, jetzt geradezu die erste Sängerin Europas. Sahen wir Goethes

Phantasie vorbereitet, den sehnsuchtweckenden Anhauch Italiens in einer markanten Repräsentantin des italienischen Gesanges zu verkörpern, so bot sich Elisabeth Schmeling-Mara schon durch ihre führende Stellung in erster Linie dar.

Unter den zahlreichen, teils gegenstandslosen, teils an Nebensachen haftenden Hypothesen über Mignons Urbild findet sich tatsächlich auch schon ein gelegentlicher Hinweis auf die Mara. R. M. Werner veröffentlichte einen Brief von Christian August Grohmann an Nicolai aus dem Jahre 1805. Grohmann hatte soeben im Januar-Heft der „Berlinerischen Monatschrift“ Nicolais Berichtigung der Lebensumstände von Frau Mara gelesen. Eine ähnliche Sage, wie sie dort Zurückweisung erfuhr, war an Grohmanns Ohr gedrungen: „Wie oft hat mir nicht der bekannte Deklamator Schocher in Naumburg erzählt, daß die Mara von Hiller zur Sängerin sei gebildet, ja von ihm erzogen worden, daß sie als ein armes Mädchen mit ihrem Vater, der die Harfe gespielt habe, in Leipzig herumgezogen sei, und daß er selbst oft, oft ihr einen Sechser auf das Notenblatt gelegt habe. Es freute mich,“ fährt Grohmann fort, „eine solche Berichtigung zu lesen, aber ich staunte zugleich auch, wie Lebensumstände können verdreht werden.“ R. M. Werner ließ trotz Goethes Bewunderung der Mara offen, ob dieser in Leipzig von demselben Gerücht gehört habe. Jedenfalls wäre nur die äußere Situation einer kindlichen Sängerin gegeben, die mit ihrem Vater, einem Harfner, umherzog. Schon der von Nicolai zurückgewiesene Bericht, ein Artikel über Hiller in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von 1804, zeigt übrigens die Ähnlichkeit mit der Lage Mignons

in blässeren Farben: die Mara sollte als ein ganz armes Mädchen mit ihrem Vater nach Leipzig gekommen sein, um an öffentlichen Orten zu ihrer Harfe und des Vaters Geige zu singen.

Sollte aber diese Sage gar schon Anfang der achtziger Jahre ausgebildet gewesen und in der einen oder andern Fassung Goethe zu Ohren gekommen sein, so war der Dichter in der Lage, aus eigener, bis an sein Lebensende in diesem Punkte ungetrübt bleibender Erinnerung die Wichtigkeit des Gerüchtes festzustellen. Als Elisabeth Schmeling, ein Jahr nach Goethe, in Leipzig eintraf, war sie bereits Sängerin von Ruf und wurde sofort für Hillers „Großes Konzert“ mit hohem Gehalt engagiert!

Hat also Goethe der Schmeling-Mara Züge für Mignon entnommen, so kann es sich jedenfalls nicht um diese Phantastereien handeln.

Aber Goethes eigne Berührungen mit der Schmeling reichen vielleicht weit über seine Leipziger Studienzeit zurück. War die mit Goethe gleichaltrige Künstlerin doch schon als sechsjähriges Wunderkind 1755 von ihrem Vater nach Frankfurt gebracht worden, um als Geigenkünstlerin aufzutreten. Schon damals erregte sie Aufsehen und gewann Gönner, die sich ihrer annahmen. Sie lebte nun längere Zeit, angeblich zwei Jahre, in Goethes Vaterstadt. Als Sängerin und Zitherspielerin kehrte sie im Frühjahr 1765, aus England über Holland kommend, nach Frankfurt vorübergehend zurück, zog aber bald nach ihrer Heimat Kassel weiter. In Leipzig hat Goethe jedenfalls nach eigenem Geständnis „als ein erregbares Studentchen der Mlle. Schmeling wütend applau-

diert“. In seiner Erinnerung an das „Leipziger Theater“ hebt er hervor: „Die nachher als Mara so bekannt gewordene Schmeling befand sich mit ihrem Vater gleichfalls in Leipzig und erregte allgemeine Bewunderung. Dagegen hatte Korona Schröter, ob sie gleich mit jener es nicht an Stimme und Talent aufnehmen konnte, wegen ihrer schönen Gestalt, ihres vollkommen sittlichen Betragens und ihres ernstern, anmutigen Vortrags eine allgemeine Empfindung erregt. . . Beide, die Schröter und Schmeling, habe ich oft in Hasseschen Oratorien neben einander singen hören, und die Wagschalen des Beifalls standen für beide immer gleich, indem bei der einen die Kunstliebe, bei der andern das Gemüt in Betrachtung kam.“ Namentlich in einer Rolle blieb der Eindruck der Schmeling auf Goethe bis an sein Lebensende haften: noch 1831, zu ihrem 82. Geburtstag, feiert er in Gedenkversen ihr Auftreten als Eudossa in Hasses „Sant' Elena al Calvario“. — Inzwischen hatte der Dichter die nun von Friedrich dem Großen engagierte Sängerin 1778 in Weimar (Belvedere) wieder gehört; „sie hat wie ein Engel gesungen“, urteilte damals Herzogin Luise.

Als die Mara dann nach jahrzehntelangen unerhörten Triumphen im Ausland 1803 wieder eine Konzertreise durch Deutschland unternahm, sang sie auch in Weimar und trug nach dem Konzert noch mehreres im Schloß der Herzogin-Mutter vor, wie sie denn der ganze Hof mit Achtung und Liebe aufnahm. Goethe folgt ihren weiteren Kunstreisen mit erneutem Interesse. An Zelter schreibt er den 10. März: „Sagen Sie mir doch ein gründliches Wort, wie Sie Madame Mara gefunden?“ Und den 28. Juli: „Madame Mara hat

Dienstag in Lauchstädt gesungen; wie es abgelaufen ist, weiß ich noch nicht.“ Im Jahre 1816 ereifert sich der Dichter, wie absurd sich die Leipziger in der Kritik der Sängerin benommen. Wie diese selbst berichtet, wünschte man noch 1822, sie in Weimar zu halten.

An seinen musikalischen Freund Zelter, der ihm inzwischen mehrfach Nachrichten über die Mara gesandt, richtet Goethe den 3. Februar 1831 die Mitteilung: „Die gute Mara, von Dir mit Recht geliebt und bewundert, feiert in der Ultima Thule, ich glaube in Reval, irgend ein angewachsenes Jahresfest. Man will ihr dort etwas Angenehmes erweisen, hat Hummeln um Musik, mich, durch ihn, um einiges Poetische ersuchen lassen. Da war mir's denn angenehm, mich zu erinnern, daß ich 1771 (!), als ein erregbares Studentchen, der Mlle. Schmeling wütend applaudiert hatte; das gab denn einen artigen parallelen Gegensatz und so waren ein paar Strophen leicht entworfen.“ Dies Geständnis beweist endgültig — was schon Inhalt und Stil des Gedichtes nahelegen —, daß auch die von 1771 datierte Strophe erst 1831 entstanden ist. Das ganze Gedicht lautet:

Der Demoiselle Schmeling,
nach Aufführung der Haffseschen Santa Elena al Calvario.
Leipzig 1771.

Klarster Stimme, froh an Sinn —
Reinste Jugendgabe —
Zogst du mit der Kaiserin
Nach dem heil'gen Grabe.
Dort, wo alles wohl gelang,
Unter die Beglückten
Riß dein herrschender Gesang
Mich, den Hochentzückten.

An Madame Mara, zum frohen Jahresfeste.

Weimar, Februar 1831.

Sangreich war dein Ehrenweg,
 Jede Brust erweiternd;
 Sang auch ich auf Pfad und Steg,
 Müß und Schritt erheiternd.
 Nah dem Ziele, denk' ich heut
 Jener Zeit, der süßen;
 Fühle mit, wie mich's erfreut,
 Segnend dich zu grüßen!

Bemerkenswert ist die Parallele in der ersten Hälfte der zweiten Strophe, noch bemerkenswerter die Genugtuung des Dichters über die Aufnahme der beziehungsreichen Verse: „Von Madame Mara habe ich einen eigenhändigen, sehr anmutigen Brief; der Konzipient verdient alles Lob, daß er das vieljährige, sich unsichtbar fortspinnende Verhältniß gar hübsch und deutlich eingesehen und klar ausgesprochen hat.“ Frau Mara hatte nur bemerkt: „Mit angenehmen Gefühlen gedenke ich der Zeit, wo es mir vergönnt war, viele Menschen durch meinen Gesang zu erfreuen, und mit dankbarem Herzen erkenne ich es, daß mich das Wohlwollen der Edelsten bis an das Ende begleitet.“

Goethe war sich also bewußt, seit seiner Jugend zu der hervorragendsten Vertreterin des italienischen Gesanges in einem inneren Verhältniß geblieben zu sein. Die Voraussetzungen für eine dichterische Verwendung von Zügen der Schmeling-Mara: äußere Vertraulichkeit und innere Anteilnahme, sind jedenfalls vollauf gegeben. Und die Sängerin steht auf demselben Boden, auf dem die Mignon-Gestalt gewachsen ist.

Von Wigen Wolff, in: Die Goethezeit, Bd. 1, S. 111
(München, 18, 557) in der Goethezeit, Bd. 1, S. 111
Wigand, Maria, das Vorbild Mignons,
(Wien, Wolff, in: Goethezeit, Bd. 1, S. 111)
2. Aufl., 1909, S. 111.

Sechstes Kapitel

Mignons Urbild

Weist Elisabeth Schmeling-Mara wirklich Züge auf, die in Mignon wiederkehren? Es ist nicht der italienische Gesang und das Zitherspiel Elisabeths allein: ihr eigentümlicher körperlicher Eindruck, ihr individuell scharf ausgeprägter Charakter, ihre teils wirklichen, teils damals vermuteten Schicksale bieten in überreichem Maße alles wesentliche Material für die Mignon-Gestalt ursprünglicher Fassung.

Kunde von der Mara fließt aus zahlreichen Quellen. An sich gilt es Trübungen sagenhaften oder tendenziösen Ursprungs auszusondern; doch können auch solche für Goethes Phantasie fruchtbar geworden sein, wo ihm die Tatsachen selbst ferner lagen.

Gertrud Elisabeth Schmeling ist Altersgenossin Goethes: sie wurde 1749 in Kassel als Tochter des Stadtmusikers Johann Schmeling geboren. Als Kind leidet sie lange Jahre an der englischen Krankheit, in deren Folge ihr Körper noch später den Eindruck verkümmerten, zurückgebliebenen Wachstums macht. — Schon hierin kündigt sich eine äußere Analogie zu Mignon an: „Wilhelm schätzte sie zwölf bis dreizehn Jahre; ihr Körper war gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprachen, oder einen zurückgehaltenen ankündigten.“

Während Elisabeths Krankheit kimpert das Kind im

Lehnstuhl auf der Violine des Vaters, wobei sie den Steg umwirft. Zur Strafe soll sie das Instrument spielen lernen, und bald überrascht sie durch ihre Virtuosität. — Auch Mignon findet zufällig eine Zither, „und das Kind entwickelte bei dieser Gelegenheit ein Talent, das man an ihm bisher noch nicht kannte“.

Bald erregt die musikalische Begabung der kleinen Schmeling Aufsehen, und ein zur Frankfurter Messe reisender Kaufmann erbietet sich 1755, die sechsjährige Virtuosa nebst ihrem Vater in die kunstsinige, wohlhabende Reichsstadt auf seinem Wagen mitzunehmen. In grauem Amazonenkleidchen gibt das kleine, franke Geschöpf hier Konzerte, welche die Aufmerksamkeit wohlwollender Kunstfreunde Frankfurts auf sie lenken. — Mignon legt übrigens ebenfalls grau als Wilhelms Farbe an; nur tritt bekanntlich ihre Kleidung noch weiter aus dem weiblichen Brauch heraus: so wählt sie grauen Matrosenanzug mit blauen Aufschlägen.

Es wird nun für die künstlerische Fortbildung Elisabeths, schließlich auch für ihre körperliche Heilung gesorgt. Der Aufenthalt von Tochter und Vater in Goethes Heimat war jedenfalls von längerer Dauer, wenn auch bisher authentische Zeugnisse fehlen, ob er wirklich zwei volle Jahre währte. Ebenso schwanken die Angaben, wie weit sie öffentliche Konzerte gab oder nur in vornehmen Gesellschaften auftrat: jedenfalls steht fest, daß der Ruf von dem Wunderkind in weitere Kreise der freien Reichsstadt drang. So wäre es bei den musikalischen Neigungen von Goethes Eltern und den vornehmen Familienbeziehungen der Mutter höchst unwahrscheinlich, daß Wolfgang nichts von dem Wunderkind erfuhr:

schon aus dieser Zeit mag dem heranwachsenden Dichter eine dunkle Erinnerung an die kleine Virtuosin geblieben sein.

Nachdem eine sorgfältige Kur und schließlich eine Bade-reise das Leiden Elisabeths gehoben hatte, wagte sich ihr Vater mit ihrem Talent in die weite Welt. Die Kunstreise ging zunächst den Rhein hinab bis Brabant und Flandern. In Antwerpen erregte sie besonderes Aufsehen, nicht nur durch ihr Geigenspiel, auch schon durch kleine Lieder, so daß eine Dame, die selbst einen italienischen Gesanglehrer hatte, dem begabten Kind bei diesem in Skala und Solfeggien Unterricht geben ließ. Derselbe Vorgang wiederholte sich im Haag, wo sie auch schon ein paar kleine italienische Arien lernte. In Harlem faßte ein kinderloses Ehepaar de Brun, das aus Ostindien gebürtig war, große Zuneigung zu ihr. Sie stellten sich die Gefahr vor, die ein solches junges Geschöpf in der Fremde laufen würde, wenn der Vater sterben sollte. Sie ließen also — wie die Mara selbst erzählt — einen gerichtlichen Aufsatz machen, welcher an alle Obrigkeiten der auf Elisabeths Kunstreisen berührten Orte gerichtet war: im Fall ihr Vater sterben sollte, so möchte man sogleich Nachricht davon nach Harlem geben, worauf man das Kind, nach Ersatz der Kosten, würde abholen lassen. Das Ehepaar machte sich in diesem Schriftsatz anheischig, die verwaiste und in der Fremde weilende kleine Virtuosin an Kindesstatt anzunehmen. Der für Mignons Schicksal so entscheidende Umstand: Befreiung vom Wanderleben der Artisten durch einen väterlichen Freund, begegnet in mehr als einem Ansatze auf den Lebenswegen von Elisabeth Schmeling.

1759 bringt der Vater die Zehnjährige nach England. In London wird ihr öffentliches Auftreten bald durch einen Keuchhusten unterbrochen. In der unfreiwilligen Muße lernt die unermüdlige kleine Künstlerin die Guitarre bezw. Zither; noch in London bildet sie ein Portugiese auf diesem Instrument weiter aus. Die Violine, die man in London für ein Mädchen, zumal von so auffallend kleinem Körper, ungeeignet fand, legt die kleine Schmeling jetzt nieder, um sich ganz dem Gesang und der Zither zu widmen. Das sind bekanntlich auch die beiden musikalischen Mittel Mignons.

Der Vater überantwortet Elisabeth nun dem ausgezeichneten italienischen Gesanglehrer Paradisi zur Ausbildung. Indes erwies sich dieser als eine Art von künstlerischem Sklavenhalter, der seine Schülerinnen verpflichtete, ihren Verdienst jahrelang mit ihm zu teilen. So brach die Schmeling diese Ausbildung schon nach ungefähr vier Wochen wieder ab, hat auch weiter keinen italienischen Gesangsunterricht mehr genossen.

Bei alledem war ihre geistige Bildung weit zurückgeblieben. Auf Konzertreisen durch England genießt die Elfjährige in Canterbury kurze Zeit vom Vater Unterweisung in Religion und Tugendlehre, von einem Freund ihrer Kunst außerdem in einigen wissenschaftlich bildenden Fächern. Nachdem sie auch Irland bereist hatte, kehrt sie 1763 nach England zurück, wo sie nun Unterricht im Generalbaß erhält. Als ihr Vater, während des neuen Aufenthalts in London um die Früchte ihres künstlerischen Wirkens betrogen, in Schuldarrest gerät, ist die Fünfzehnjährige durch fortdauerndes Reisen und öffentliches Auftreten selbständig genug geworden,

um allein nach Holland überzusetzen und die alten Freunde zur Auslösung des Vaters aufzurufen. Mit größter Freude nimmt man sie wieder auf und erfüllt ihren Wunsch. Vater und Tochter bleiben zunächst in Holland; dann gehen sie den Rhein hinauf nach Frankfurt, wo sie einige Zeit verweilen. Es war ein halbes Jahr vor Goethes Abgang nach Leipzig, und man kann sich kaum der Annahme verschließen, daß der Dichterjüngling nun bereits mit wachem Geist die frühreife Künstlerin im Gesang und Zitherspiel bewundert haben wird. Während des Frühjahrs 1765 kehrt die Schmeling endlich nach zehnjähriger Abwesenheit wieder in ihre Vaterstadt Kassel zurück.

Dortige Gönner betreiben ihre Anstellung am Kasseler Hof. Vergebens! Der vom Landgrafen in ihr Konzert entsandte erste italienische Sänger gibt das bezeichnende Urteil ab: „Ella canta come una Tedesca.“ Anderseits weigert sich die Schmeling, „auf dem Theater zu singen“. Gerade diese Antipathie kehrt auffallend bei Mignon wieder.

So muß die nunmehr Siebzehnjährige von neuem den Wanderstab ergreifen. Seitdem besitzen wir lebendige Zeugnisse über ihre Wirkung. Im Frühjahr 1766 geht sie zunächst nach Göttingen. Hier bezaubert sie jedermann schon durch ihre Stimme. Doch der große Philologe Professor Heyne fügt hinzu: „Was mich aber noch mehr entzückte, war eine Guitarre, die sie ganz englisch schön spielt. Mit der Unschuld ihres Alters, ein solch melancholisch sanftes Instrument, eine solche Stimme — Ich gestehe es, ich bin ein paar Stunden wieder ganz jung gewesen.“ — Immer wieder werden wir auf Mignon hingewiesen, die

ebenfalls mit „kindlicher Unschuld des Ausdrucks“ zur Zither singt.

Groß war besonders die Begeisterung der akademischen Jugend. Gotter, der im Jahre 1772 Goethes Freund wird, besang die Künstlerin damals bei ihrem Abschied von Göttingen. In Hannover, wohin sie sich weiter wendet, entflammt sie den bekannten Rudolf Erich Raspe bis zur Werbung um ihre Hand. Indes zeigt sie sich fortgesetzt verschlossen und den Gefühlen anderer unzugänglich, abermals in augenfälliger Verwandtschaft mit Mignon. Nur ein freundschaftlicher Briefwechsel in englischer Sprache, dessen Vermittler bald Karl Matthäi in Leipzig wird, entspinnt sich zwischen Elisabeth und Raspe. Zunächst tritt sie noch in Hamburg auf, wo der Klaviervirtuose J. B. Cramer der „Kleinen“ den Hof macht. Nachdem sie in Braunschweig zur Messe konzertierte, gelangt Elisabeth Schmeling im Spätherbst 1766 nach Leipzig.

Kaum hatte sich die Künstlerin hier hören lassen, so engagierte Hiller sie für sein neu gegründetes Großes Konzert (den Vorläufer des heutigen Gewandhaus-Konzertes) als erste Sängerin mit dem für damalige Verhältnisse hohen Gehalt von sechshundert Talern. Im Laufe der Wintersaison fanden vierundzwanzig Konzerte statt, in denen Elisabeth Schmeling und Korona Schröter bald abwechselnd, bald gemeinsam sangen. Außerdem wurde zur Fastenzeit ein Oratorium einstudiert, öfters wurden auch im Sommer ganze Hessesche Opern aufgeführt, jedoch ohne Aktion. Mit Hiller entspann sich zugleich persönlich ein enger förderlicher Verkehr: wenn die Sängerin auch nicht eigentlich seinen Unter-

richt genoß, nahm er, dessen Wohlwollen ihm den allgemeinen Ehrennamen „Vater Hiller“ eintrug, sich ihrer doch wie ein echter Vater an, ja er beschützte sie gegen ihren leiblichen Vater, der ihr Talent ausbeutete — wir treten vor immer neue Voraussetzungen der Mignon-Gestalt. Jedenfalls hatte Goethe Gelegenheit, durch Hiller über ihr Leben und Treiben unterrichtet zu sein: denn auch er besuchte den guten Hiller und ward freundlich von ihm aufgenommen; wenn Goethe im Alter behauptet, er habe Hiller mit wohlwollender Zudringlichkeit, mit heftiger, durch keine Lehre zu beschwichtigender Lernbegierde gequält, so kann die Berührung nicht bloß flüchtig gewesen sein.

In der Leipziger Lebensweise der Schmeling treten nun eine Reihe höchst eigenartiger Züge hervor, die dem regsamem jungen Dichter unmöglich unbekannt geblieben sein können. Die körperliche und geistige Ausbildung des jungen Mädchens zeigt sich hinter ihrer künstlerischen völlig vernachlässigt. Jetzt, in der Ruhe fester Anstellung und auskömmlichen Gehaltes, soll das Versäumte nachgeholt werden. Vier Stunden zwar bleiben täglich der Übung im Singen vorbehalten, die übrigen Stunden sind — nach den Angaben der Selbstbiographie — durch zwei Sprachlehrer, einen deutschen Schreibmeister, einen Klavier- und Tanzmeister besetzt; zudem nehmen sich einige Gelehrte ihres Bekanntenkreises ihrer geistigen Bildung an. Die Briefe ihres Verehrers Matthäi aus dem Jahre 1768 betonen ebenfalls immer wieder die zunehmende Bildung der jungen Künstlerin, woraus sich der ursprüngliche Eindruck des Zurückgebliebenenseins unmittelbar erschließen läßt.

Die Übereinstimmung mit Mignons Wesen wird zur Evidenz. Im zwölften Kapitel des zweiten Buches heißt es: „Das Kind hatte sich eine Zeit her mit großem Fleiße bemüht, alles, was es auswendig wußte, zu schreiben . . . Sie war unermüdet und faßte gut; aber die Buchstaben blieben ungleich und die Linien krumm. Auch hier schien ihr Körper dem Geiste zu widersprechen.“ Gar im sechzehnten Kapitel des vierten Buches wird Mignons Fassungsvermögen noch weiter heruntergesetzt: „Man konnte auch hier wieder bemerken, daß bei einer großen Anstrengung sie nur schwer und mühsam begriff. So war auch ihre Handschrift, mit der sie sich viele Mühe gab. Sie sprach noch immer sehr gebrochen deutsch, und nur wenn sie den Mund zum Singen auf-tat, wenn sie die Zither rührte, schien sie sich des einzigen Organs zu bedienen, wodurch sie ihr Innerstes aufschließen und mitteilen konnte.“

Hier möchten wir glauben, vor demjenigen Punkt in der Modellierung der Schmeling zu stehen, wo die Porträt-ähnlichkeit zum Selbstverrat wird: wo entscheidende Züge des Modells, die das dichterische Gesamtbild in die zweite Reihe rückt, sich einmal elementar in den Vordergrund drängen. Denn was an der Schmeling innerer und äußerer Beruf ist: Gesang und Zitherspiel, erscheint an der Seiltänzerin Mignon als auffällige Beigabe! — Ebenso empfahl sie sich übrigens Serlo „am meisten durch einen sehr artigen, mannigfaltigen und manchmal selbst muntern Gesang“.

Die Sage haushchte außerdem gerade jene Vernachlässigung von Elisabeth Schmelings Bildung auf und raunte von ihrer störrischen Abwehr jeder außermusikalischen Vervoll-

kommmung. Man formulierte direkte Äußerungen, die man ihr in den Mund legte: „Laßt mich! ich begehre von allem dem nichts! Nur eine Sängerin will ich sein; hört es: nur eine Sängerin!“ — Oder: „Plagt mich nicht, ich will eine Sängerin werden, und weiter nichts. Was brauch' ich da andres?“ — Immerhin könnten wir einen Nachhall solcher umlaufenden Wendungen in Mignons Abwehr „weiterer Bildung“ finden: „Ich bin gebildet genug, um zu lieben und zu trauern.“

Auffallend erschien auch an einer öffentlich auftretenden Künstlerin das schüchterne, fast linksche Benehmen und die sehr bescheidene, fast ärmliche Kleidung. Den Vorwurf, sie habe in Leipzig ihre Toilette bis zum Lächerlichen vernachlässigt, weist die Künstlerin in ihrer Selbstbiographie zwar zurück, setzt aber vielsagend hinzu: „Ich war eben noch ein armes Mädchen!“ — Entsprechend zeigt sich Mignon dauernd bescheiden und verschüchtert; und „ihre Kleider waren reinlich, obgleich alles fast doppelt und dreifach an ihr geflickt war“.

Nicht ohne Eindruck auf die Verehrer der jungen Künstlerin blieb vor allem ihr unglückliches Verhältnis zum Vater. Schon in Göttingen fand Heyne, daß der alte Schmeling der Tochter „keine große Empfehlung mache“. Von Leipzig nun berichtet Matthäi unmittelbar nach Anknüpfung seines Verkehrs mit Elisabeth: „Der alte Vater lauert wie ein Satan, ein besoffener Mann, der ohnmöglich der Vater dieser Hebe sein kann.“ Ausdrücklich hebt Matthäi einmal hervor, daß Schmeling die junge Künstlerin „sehr grob und ungeschliffen traktiere“, sie nicht als Kind, sondern

als Sklavin behandle. „Es ist zu bedauern, wie sie aussieht, sie weint mehr als sie lächelt . . .“ Auch in der späteren Leipziger Tradition galt der Vater als ein roher und lästiger Mensch, den Elisabeth nur gegen Verschreibung eines Theils ihrer Einnahmen von sich zu entfernen gewußt habe. Stehen wir mit alledem nicht wiederum vor Ansätzen zu Mignons Schicksalen? Mögen typische Verhältnisse von Seiltänzern mitspielen, — gilt aber nicht auch dieses „interessante Kind“ als unrechtmäßiges Eigentum seines Aufsehers, wird es nicht ebenfalls sklavisch gehalten und mißhandelt, nicht ebenfalls vor weiterer Mißhandlung durch Kauf gerettet?!

Intime Züge von dem persönlichen Eindruck der Schmeling gewinnen wir vor allem aus den unmittelbaren Geständnissen Matthäis während seines Umgangs mit ihr. Er nennt sie fortgesetzt Miß Betty, wie ihre Unterhaltung sich vorherrschend in englischer Sprache bewegt, so daß er die Übung hierin gegen den argwöhnischen Vater Schmeling als Zweck seiner Besuche vorschützt. Körperlich bezeichnet Matthäi sie als „nicht schön, doch reizend; keine Grazie, aber doch eine Hebe angenehm und gefällig“. — Ähnliches gilt von Mignon: „Ihr Körper war gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen, oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmäßig, aber auffallend; . . und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien und sie manchmal mit den Lippen nach einer Seite zuckte, noch immer treuherzig und reizend genug.“

Besondern Eindruck macht es diesem Verehrer, daß er Elisabeth bei Besuchen auf ihrer Zither hört und den

englischen Ton ihrer Stimme einatmen kann. Doch schätzt er sie bald nicht bloß als Künstlerin, auch „als das unschuldigste, gefühlvollste, naiveste Mädchen“. — Im selben Sinne ward Mignon mit Vorliebe als „gutes Geschöpf“ bezeichnet; „kindliche Unschuld“ ist ein Grundzug ihres Wesens.

Bezeichnend bleibt bei all ihren musikalischen Triumphen die fortgesetzte Abneigung Elisabeths gegen die Bühne. Der Grund lag nicht in bloßer Unbeholfenheit ihres Auftretens, sondern in wirklicher Schüchternheit und Bescheidenheit ihres Wesens. Es bedurfte fürstlicher Autorität, um sie — zunächst vorübergehend — zum Betreten der Bühne zu veranlassen. Die verwitwete Kurfürstin Maria Antonia, die sich selbst als Komponistin einen Namen gemacht, hörte die Schmeling während der Leipziger Michaelismesse 1767 im Großen Konzert; kaum nach Dresden zurückgekehrt, ließ sie die Sängerin einladen, die Hauptrolle in einer von ihr, der Kurfürstin, geschriebenen Oper zu übernehmen. Auch leitete sie selbst die Einstudierung und wußte durch freundlichen Zuspruch wie durch geschickte Anweisung die Schüchternheit der Schmeling zu überwinden. Die schauspielerische Gewandtheit im Rezitativ mußte die Sängerin für diese Dresdener Aufführung notdürftig annehmen; ebenso haperte es in Stellung und Gestikulation, obschon sie von ihrem Leipziger Tanzmeister einigermaßen vorbereitet war. Seit dieser Zeit vervollständigt die Schmeling ihre Ausbildung planmäßig in schauspielerischer Richtung. — Gleich auffällig ist nun an der zur öffentlichen Schaustellung erzogenen Mignon der Widerwille gegen das Theater. Nachdem Wilhelm sie der Artistengesellschaft abgekauft, weigert sie sich

selbst gegen ihren neuen Beschützer, dem sie sonst in allem ergeben ist, je wieder „auf das Theater zu gehen“. Ja sie fiel ihm weinend zu Füßen und rief: „Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern!“ — „So wenig man sie bereden konnte, eine Rolle zu übernehmen oder auch nur, wenn gespielt wurde, auf das Theater zu gehen, so gern und fleißig lernte sie Oden und Lieder auswendig. . .“ Als Wilhelm sich schließlich für Serlos Truppe verpflichtete, fühlte er erst, nachdem er den Vertrag unterzeichnet hatte, „daß Mignon an seiner Seite stand, ihn am Arm hielt und ihm die Hand leise wegzuziehen versucht hatte“.

Mit Raspe, der noch immer in seinen Briefen Gedichte an die verehrte „Miß Betty“ sendet, wetteifert Matthäi, ihren Gesang und ihre Bescheidenheit zu besingen. Auch an öffentlichen poetischen Huldigungen fehlt es nicht, welche den phänomenalen Eindruck der jungen Künstlerin auf die Leipziger künstlerisch veranlagte Jugend in charakteristische Wendungen kleiden. So singt der Rivale des Leipziger Goethe, Daniel Schiebeler, der mit Unrecht eine Zeitlang in Verdacht gekommen war, ihr Gegner zu sein:

An Mademoiselle Schmeling.

O du, die Ehre deiner Zeiten,
Und deines Vaterlandes Zier!
Ein schwacher Laut von meinen Saiten,
Erhabne Schmeling, weicht sich dir.

In Tönen, die zum Herzen dringen,
In Tönen voller Melodie,
Lehrt der Empfindung Macht dich singen,
Und Fleiß und Kunst verschönern sie.

Wenn sie bald schmachten, bald sich heben,
 Leicht, wie die jungen Weste leicht,
 Wo ist die Brust, mit Erz umgeben,
 Die deine Stimme nicht erweicht?

Sing' andachtvolle, heil'ge Lieder
 Dem, der der Welt ihr Dasein gab,
 Und horchend neigen deine Brüder,
 Die Engel, sich zu dir herab.

Sing uns der Liebe mächt'ge Schmerzen,
 Und wer dich hört, fühlt süßes Leid;
 Laß Freude von den Lippen scherzen,
 Und jede Stirn ist Heiterkeit.

Die Wildheit floh von Deutschlands Söhnen;
 Doch rauh blieb ihrer Sprache Klang;
 Vermähle sie mit deinen Tönen,
 Und sie wird sanft wie dein Gesang.

Sanft wird sie, wie die Sprache schallen,
 In der Petrarch der Nachwelt Ohr
 So zärtlich reizt, und die vor allen
 Die holde Tonkunst sich erkor.

Oft hat die Thems dich angehört,
 Entzückt hat sie den Lauf verweilt
 Und mit dem Beifall dich verehret,
 Den sie Faustinen sonst erteilt.

Dein Bildnis prangt, dein Name glänzet
 Im Tempel, wo der Nachruhm thront,
 Die unschuldsvolle Stirn' umkränzet
 Der Lorbeer, der den Fleiß belohnt.

Doch mehr als Glanz und Lorbeer zieret
 Der stille Reiz der Demut dich;
 Da Stümper, durch den Stolz verführet,
 Nichts schätzen als ihr kleines Sich.

Hier fehlt kaum noch ein Schritt bis zu den inneren Voraussetzungen des Goetheschen Mignon-Symbols.

Und diesen letzten Schritt hat das Leben der Schmeling gleichfalls getan. Schlicht bekennet die Selbstbiographie: „Ich hatte schon lange den Wunsch gehegt, nach Italien zu gehen, um mich, wie ich glaubte, zu perfectionieren; endlich verließen wir Leipzig, um über Berlin, Wien nach Italien zu reisen.“ Eine immer wieder durchbrechende Sehnsucht nach Italien als der Heimat des Gesanges wird ein Leitmotiv ihres Lebens. Mit der unmittelbaren Ausführung einer Reise nach Italien wird die Lösung des Leipziger Kontraktes begründet. Am 24. März 1771 gab Elisabeth Schmeling ihr Abschiedskonzert.

Bevor sie sich südwärts wandte, unternahm sie, mehreren Einladungen zufolge, zunächst einen Abstecher nach Berlin. Als das Unerwartete geschieht und der große König, der sich „lieber von einem Pferd eine Arie vorwiehern lassen wollte als eine Deutsche zur Primadonna haben“, sie zu sich befahl, singt sie vor ihm nach eigenem Geständnis ohne die geringste Furcht: „da mir damals wenig an des Königs Beifall gelegen war, weil ich nach Italien zu reisen wünschte“. Sechs Wochen läßt sie Friedrich abends im Potsdamer Schloß vor sich singen — natürlich immer in italienischer Sprache! Sie bat öfters um Erlaubnis, ihre Reise fortsetzen zu dürfen, „weil sie nach Italien wolle, um sich zu perfectionieren“, aber der König erwiderte: „das hätte sie nicht nötig, sie würde sich anjezt nur da verderben!“ Auch dem Engagementsangebot begegnete sie mit dem gleichen Bedenken. Als sie sich endlich in Berlin fesseln läßt, geschieht es in der aus-

gesprochenen Erwartung, daß ihr in absehbarer Zeit ein Urlaub nach Italien nicht verweigert werde. Auch spricht sie in der Folge „öfters von dem Verlangen, nach Italien zu gehen“.

Aber König Friedrich, in der sicheren Erwartung, sie werde nie zurückkehren, läßt sie nicht ziehen. Ja, nach Anknüpfung ihres Verhältnisses zu dem Violoncellisten Mara benutzt der König das in Berlin verbreitete Gerücht, die Künstlerin beabsichtige, mit ihrem Geliebten nach Italien durchzugehen, um den ihm Verhaßten zu arretieren und erst freizugeben, nachdem die Sängerin ein längeres Engagement eingegangen. So war auch diese Künstlernatur — im Grunde nicht anders als Goethe — durch Fürstendienst von der Erfüllung ihrer Sehnsucht nach Italien zurückgehalten!

Goethe sieht Italien geradezu unter dem Symbol des „gelobten Landes, ohne das zu sehen er hoffentlich nicht sterben werde“. Er sieht dies Land „wie ein sündiger Prophet nur in dämmernder Ferne vor sich liegen“. Ja, er gesteht ausdrücklich: „In dem geistreichen und kunstliebenden Kreise unserer Herzogin Amalia war es herkömmlich, daß Italien jederzeit als das neue Jerusalem wahrer Gebildeten betrachtet wurde und ein lebhaftes Streben dahin, wie es nur Mignon ausdrücken konnte, sich immer in Herz und Sinn erhielt.“ Drückt Mignon das Streben nach dem neuen Jerusalem aus, so wird augenfällig, weshalb die Schmelting für Goethe zeitlebens mit ihrer Rolle gerade in der „Sant' Elena al Calvario“ verwachsen blieb: hier stehen wir wohl — um mit Goethe selbst zu sprechen —

vor dem Aperçu, das ihm die Sängerin als das gegebene Modell für Mignon wies; hier stehen wir wohl auch vor der Quelle für Mignons Lied: „Kennst du das Land“. Schon die Kaiserin Elena begrüßt den „Fortunato terreno“:

Questo è il suol, per cui passai
Tanti regni, e tanto mar.
Piu sommesso il vento istesso
Mormorando tra le fronde,
Qual tesoro in voi s' asconde
Par che voglia palesar.

Zu dem ersehnten Land, nach welchem die Pilger weit gewandert, und dem leiser rauschenden Wind gesellt sich der Anblick des Berges, des hochragenden Tempels und des Marmors (der Gräber). Draciliano ist es, der diese Momente zur Geltung bringt:

Del Calvario già sorger le cime
Veggio altere di tempio sublime . . .
Le bandiere, l' insegne votive, . .
Agitate dall' aure festive,
Fra que' marmi già veggio ondeggjar.

Vor allem müssen wir auf die Partie der Eudossa blicken, die von Elisabeth Schmeling selbst gesungen wurde: und darin bricht tatsächlich die ungeduldige Sehnsucht nach der geweihten Stätte durch, zugleich mit der Mahnung zum Aufbruch an ihre Herrin:

Elena, che si tarda? Ognun sospira
Di seguir l' orme tue: l' impaziente
Desio non leggi a' tuoi seguaci in fronte?
Noi siam la greggia, ah ne conduci al fonte. —

Die Berliner Schicksale der Schmeling waren dazu angetan, fortdauernd in ganz Deutschland Aufsehen zu erregen. Zu-

nächst erscholl weithin Jubel: König Friedrich ehrt eine deutsche Sängerin! Alsdann hielt die verdächtige Vorgeschichte ihrer Ehe mit allen Begleit- und Folgeerscheinungen die künstlerischen Kreise lange in Erregung, und ihr wiederholter, schließlich geglückter Fluchtversuch rückte die größte deutsche Meisterin des italienischen Gefanges vollends in romantische Beleuchtung.

Mitte 1771 war Elisabeth Schmeling als erste Sängerin der italienischen Oper in Berlin angestellt. Bald gestaltet sich das Verhältnis zu ihrem Vater so unerträglich, daß Elisabeth den ungeheuerlichen Schritt wagt, seine Ausweisung beim König zu beantragen! Friedrich richtet an den Direktor der Oper (den 3. Januar 1772) ein Reskript: „Quoique Je sois bien éloigné d'approuver les mauvais procédés dont le père use envers sa fille, Je ne saurais cependant lui défendre la ville, n'ayant fait aucune action qui mérite pareil bannissement.“ Des Königs Rat geht dahin: „que la fille en laissant au père la pension très-honnête qu'elle lui donne, se sépare entièrement de lui, en prenant un logement où il n'ose venir.“

Bei dem anerkannt bescheidenen, ja demütigen Charakter Elisabeths nimmt jenes unfindliche Ansinnen Wunder, und es wird schon die Versuchung nahegelegt, einen skrupellosen männlichen Willen ausfindig zu machen, der nun hinter ihr steht. Indem die an Sklaverei gewöhnte Künstlerin ihren Vater abschüttelte, wechselte sie nur den Herrn. Der neue Herr, dem sie sich sklavisch ergab, war ihr Geliebter, der Violoncellist Johann Mara, dessen Namen sie dann als seine Frau seit 1774 trägt.

Er war in Berlin als Sohn eines dort angestellten, aber aus Böhmen stammenden Kammermusikus geboren. Stellen wir zunächst fest, wie ihn — kritiklos genug — das Auge der Liebe sah: „Er war eben aus Paris zurückgekehrt, wo ihn sein Herr, der Prinz Heinrich von Preußen, des Königs dritter Bruder (welcher ein großer Verehrer der französischen Tragödie war) hingeschickt hatte, um von dem berühmten Le Quin Unterricht in der Deklamation zu nehmen. Es war ein schöner gebildeter Mann, voller Talent und feines Betragen; dieses war wohl natürlich, da er vom vierzehnten Jahre immer um den Prinzen gewesen war, welcher ihn sehr liebte, zum nicht kleinen Verdruß der Hofkavaliere. Es war wohl kein Wunder, daß, wenn ein solcher Mann sich alle Mühe gab, mein Herz zu gewinnen, ich ihn allen andern vorzog.“ In der That müssen ungewöhnlich bestechende Gaben zusammengewirkt haben, um das bisher aller Männerliebe unnahbare Herz zu erschließen. Elisabeth nennt ihn mit Recht einen „berühmten Violoncellisten“, betont aber auch seinen hinreißenden schauspielerischen Eindruck. Noch mehr zu Maras Gunsten fällt das objektive Urteil eines Reichardt ins Gewicht. Schon 1774 äußert dieser öffentlich: Frau Mara habe sich in Berlin ungemein verbessert, sowohl was Stimme als was Vortrag und Aktion betrifft. „In ihrem Vortrage hat sie sich nach Conciolini und nach ihrem Gemahl gebildet, die beide vollkommene Adagio-Sänger sind, dieser ebenso auf seinem Violoncell als jener mit seiner weichen Kehle. In der Aktion waren ihr Porporino und selbst ihr Gemahl (der gewiß eins von den größten Genies ist) die besten Muster, die sie haben

konnte: denn wer kennt nicht die Kunst jenes Sängers? Und wer Herrn Mara bei den Privatvorstellungen des Prinzen Heinrich agieren sehen, gesteht ihm den Ruhm eines vollkommenen Akteurs zu.“

Aber seine Schönheit und sein leidenschaftliches Künstler-temperament wurden dem Charakter des jungen Mannes in dem sittenlosen Treiben der prinzlichen Hofhaltungen Berlins früh zum Verderben. In den Tagebüchern des Grafen Mhasverus von Lehndorff finden wir Mara schon unterm 21. bis 23. Februar 1758 erwähnt: „Der Prinz von Preußen . . . gibt den Prinzessinnen ein Konzert, das um so reizender ist, als der älteste von den Musikern nur dreizehn Jahre zählt. Unter ihnen ist auch ein junger Mara, der ganz himmlisch das Violoncello spielt. Die Knaben hat der Prinz alle sehr reich kleiden lassen.“ Später geht Mara in die Privatkapelle von König Friedrichs drittem Bruder Prinz Heinrich über, und schon den Aufzeichnungen desselben Grafen Lehndorff, der einst ebenfalls zum Prinzen Heinrich in einem leidenschaftlichen Freundschaftsverhältnis gestanden, entnehmen wir, daß der große Mann sich den Geschmack an hübschen jungen Leuten nicht abgewöhnen könne: bald seien es Schauspieler und Musiker wie Fernet und Mara, bald seine Adjutanten, die dem Prinzen ungeheure Summen kosten.

Auffällig ist gewiß schon die Langmut, mit welcher der Prinz alle Launen und Frechheiten seines dem Trunk ergebenen Günstlings Mara ertrug; vielsagend vor allem der gleiche Eifer und doch die entgegengesetzte Tendenz, womit Prinz Heinrich und sein königlicher Bruder die Heirat der Schmeling mit Mara zu hintertreiben suchten. Die Künstlerin

selbst gesteht: „Der Prinz liebte nicht, daß seine Favoriten heirateten, weil er meinte, der vertraute Umgang fiele alsdann weg, weil die Männer mehr Liebe für ihre Frauen als für ihre Herrn [empfänden]“! Friedrich der Große andererseits ließ kein Mittel väterlicher Ermahnung wie königlicher Gewalt unversucht, um seine Sängerin vor der dauernden Verbindung mit Mara zu bewahren: er befundet für diesen fortgesetzt eine tiefwurzelnde Verachtung; er verweigert den Ehekonsens, obgleich er wußte, daß er dadurch einen Fluchtversuch des Liebespaares herausfordert; er benutzte ein unwürdiges Benehmen Maras gegen den Prinzen Heinrich, um ihn zu verhaften und ihn unters Militär zu stecken. Der Grund für das schließliche Nachgeben des Königs ist in seiner Kabinettsordre an den Direktor der Oper vom 25. März 1773 ausgesprochen: „l'engagement de la Schmeling que J'ai cru fait pour un temps indéterminé, tirant à sa fin“. Des Königs Gesinnung äußert sich ursprünglich drastisch: „sie möge mit dem schlechten Kerl machen, was sie wolle, nur ihn nicht heiraten!“ Was Friedrich den Großen gegen Mara dermaßen aufbrachte, kann nicht nur der an diesem haftende Verdacht gewesen sein, unter dem Schutz der Equipagen seines prinzlichen Gönners einen schwunghaften Schmuggelhandel zu betreiben.

In seinem Quellenwerk über Reichardt, der an der Berliner Oper neben der berühmten Sängerin als Kapellmeister wirkte, gedenkt Schletterer der allgemeinen Warnungen vor einer Ehe mit Mara, die der Schmeling zuteil wurden: „Ja sie schlug selbst die Mitteilung, daß ihr Anbeter als **Mignon** des Prinzen Heinrich allgemein bekannt war, in den

Wind.“ Weiter findet Schletterer die Nachsicht des Prinzen Heinrich gegen alle Affronts des Mara „nur dann erklärlich, wenn man dem allgemein verbreiteten Gerüchte Glauben schenkt, das Herrn Mara als **den Mignon** oder, wie man es noch schimpflicher nannte, als die Leibgeige des Prinzen bezeichnete“. — Schon Zelter zitierte dieselben beiden ominösen Spottnamen, als er, angeregt durch Goethes Doppelgedicht an die Mara, diesem seine Erinnerungen an den Berliner Aufenthalt der Sängerin mittheilte. Da nennt er ihren Mann zunächst schon bezeichnend genug den „verdorbensten aller Griechen“, erzählt dann eingehend, wie sich Elisabeth Schmeling „in den Mara verliebte, einen Violoncellisten und **Mignon** des Prinzen Heinrich“, und trägt am Schluß dieses Theils ihrer Lebensgeschichte nach: „Man nannte ihn die Leibgeige des Prinzen.“ Aber das alles kamte Zelter erst am 5. März 1831 aus. War es Goethe schon Anfang 1783 bekannt, als er seine Mignon-Gestalt in die Wilhelm Meister-Dichtung einführte?

Von vornherein steht jedenfalls so viel fest, daß die Bezeichnung des Violoncellisten Mara als „Mignon“ des Prinzen Heinrich weder von Zelter noch von Schletterer nachträglich erfunden ist, um etwa auf eine — für den Leser des Romans nirgends sichtbare — Analogie zu der Goetheschen Phantasiegestalt anzuspielen. In welchem Sinne belegte das französisch redende, gebildete Berlin Friedrichs des Großen den Günstling eines Fürsten mit dem Beinamen Mignon? Es konnte nur eine Anspielung auf die Sitten Heinrichs III. von Frankreich vorliegen, dessen Buhlnaben als Mignons — d. i. Lieblinge, Liebchen — bezeichnet wurden, wie die

weibliche Form Mignonne schon mit Mätresse gleichbedeutend gebraucht wurde. Ebenso wie Ganymède war Mignon in diesem Sinne gebräuchlich für celui qui se prête à la lubricité d'un autre homme. Sahen wir Goethes Mignon-Gestalt in einer Fülle charakteristischer Züge durch Elisabeth Mara als Modell bestimmt, so liegt nun der Verdacht nahe, daß Goethe den Namen Mignon von ihrem Lebensgefährten übernahm, ja daß beide Gestalten in seiner Phantasie zusammenschlossen.

Wie auffallend ist nicht das Zwitterwesen der Goetheschen Mignon-Gestalt und ihre Anabentracht! Wie auffallend, daß der Dichter den Namen in der männlichen Form einführt, ursprünglich sogar auch mit dem männlichen Artikel und Pronomen konstruiert! So steht noch im ersten Druck des Romans einmal: „Mignon . . . fragte in seiner lakonischen Art“; an einer andern Stelle: „Mignon . . . schlang seine zarten Arme um ihn.“ Auch mittelbar liebt der Dichter auf Mignon mit dem Fürwort sein zurückzudeuten, indem er statt ihres Namens weithin eine neutrale Bezeichnung: das Kind oder das Mädchen oder dergleichen einsetzt. — Entsprechend schreibt Goethe im Tagebuch vom 22. September 1786: „Ich war lang willens, Verona oder Vicenz dem Mignon zum Vaterland zu geben.“ Der nüchterne Jarno schildert Mignon „ein albernes zwitterhaftes Geschöpf“.

Aber ist nun Goethes Wissenschaft von dieser Rolle Johann Maras in hohem Grade wahrscheinlich? Schon als Leipziger Student schreibt der Dichter seiner Schwester: „Ich glaube, es ist jezo in ganz Europa kein so gottloser Ort als die Residenz des Königs in Preußen.“ — Goethes

Freund Christian Graf von Stolberg, der Ende 1775 von Weimar nach Berlin weiterreiste, berichtet von seinen Berliner Eindrücken sogleich entrüstet an Gerstenberg: „Die abscheulichsten, widernatürlichsten Vaster erheben hier ihr Haupt öffentlich empor, und haben besonders ihr Wesen in den prinzlichen Häusern . . .“ Auch wenn Goethe weder von Stolberg noch von andern Freunden ähnliche Kunde erhielt, fand er im Mai 1778 Gelegenheit zu eigener Beobachtung, als er in Karl Augusts Gefolge an den preußischen Hof reiste. Andeutungen in Briefen an Charlotte von Stein lassen ahnen, daß Goethe in Berlin, zumal im Kreise des Prinzen Heinrich, gewisse Eindrücke gewann, die ihm Schrecken erregten. Am 17. Mai gesteht er: „Ich dacht heut an des Prinzen Heinrichs Tafel dran, daß ich Ihnen schreiben müßte; es ist ein wunderbarer Zustand, eine seltsame Fügung, daß wir hier sind. Durch die Stadt und mancherlei Menschen Gewerb und Wesen hab ich mich durchgetrieben. Von den Gegenständen selbst mündlich mehr. Gleichmut und Reinheit erhalten mir die Götter aufs schönste, aber dagegen welkt die Blüte des Vertrauens, der Offenheit, der hingebenden Liebe täglich mehr. Sonst war meine Seele wie eine Stadt mit geringen Mauern, die hinter sich eine Citadelle auf dem Berge hat. Das Schloß bewacht ich, und die Stadt ließ ich in Frieden und Krieg wehrlos; nun fang ich auch an, die zu befestigen, wärs nur indes gegen die leichten Truppen.“ Zwei Tage später setzt er diese Andeutung höchst peinlicher Wahrnehmungen fort: „Wenn ich nur könnte bei meiner Rückkunft Ihnen alles erzählen, wenn ich nur dürfte. Aber ach die eisernen Reifen, mit denen mein Herz eingefast

wird, treiben sich täglich fester an, daß endlich garnichts mehr durchrinnen wird. — Wenn Sie das Gleichnis fortsetzen wollen, so liegt noch eine schöne Menge Allegorie drin. — So viel kann ich sagen: je größer die Welt desto garstiger wird die Farce; und ich schwöre, keine Zote und Eselei der Hanswurstiaden ist so ekelhaft als das Wesen der Großen, Mittelern und Kleinen durcheinander. Ich habe die Götter gebeten, daß sie mir meinen Mut und Gradsein erhalten wollen bis ans Ende, und lieber mögen das Ende vorrücken als mich den letzten Teil des Ziels lausig hinfrieden lassen. Aber den Wert, den wieder dieses Abenteuer für mich, für uns alle hat, nenn ich nicht mit Namen. — Ich bete die Götter an, und fühle mir doch Mut genug ihnen ewigen Haß zu schwören, wenn sie sich gegen uns betragen wollen wie ihr Bild die Menschen.“ Abermals zwei Tage später fügt Goethe von Potsdam aus noch folgende Zeilen an: „Durch einen schönen Schlaf hab ich meine Seele gereinigt.“

Was ist es, das er seiner Beichtigerin erzählen möchte, „wenn er nur könnte“, „wenn er nur dürfte“? Was erscheint ihm so „ekelhaft“, daß er „seine Seele reinigen“ muß? Es kann nicht allein das politische Treiben gemeint sein, wäre es auch im besondern Hinblick auf die politische Medisance gegen Friedrich den Großen, deren Herd der Hof des Prinzen Heinrich war. Gewiß schreibt Goethe an Merck etwas später beißend: „Dem alten Fritz bin ich recht nah worden, da ich hab sein Wesen gesehn, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrissene Vorhänge, und hab über den großen Menschen seine eignen Lumpenhunde räsionieren

hören.“ Daß Goethe von den weitverbreiteten Gerüchten über den Rheinsberger Hofhalt des Prinzen Heinrich nichts sollte vernommen haben, die Günstlinge dieses Prinzen nicht sollte haben beim üblichen Namen nennen hören, ist um so unwahrscheinlicher, als er auch den ersten Manövern der zum bayrischen Erbfolgekrieg ausrückenden Armee dieses Prinzen beiwohnte. „Einen großen Teil von Prinz Heinrichs Armee, den wir passiert sind, Manoeuvres und die Gestalten der Generale, die ich hab halbdutzendweis bei Tisch gegenüber gehabt, machen mich auch bei dem jetzigen Kriege gegenwärtiger.“ Mit einem früheren Günstling desselben hohen Herrn, dem Grafen Nhasverus von Lehndorff, traf Goethe damals beim Prinzen Ferdinand zusammen. Wird doch Goethe bei diesem Besuch an die Höfe noch anderer preußischer Prinzen geladen; auch sonst ist sein Verkehr in Berlin und Umgegend dazu angetan, dem tiefblickenden Dichterauge über die Sitten von Hof und Stadt „tausend Lichter“ aufzustecken. Wie sein eignes Tagebuch verzeichnet, bewegte sich Goethe in den preußischen Hofreisen, besichtigte alle Sehenswürdigkeiten, hörte ein Konzert und eine Lustspielvorstellung, suchte interessante Persönlichkeiten auf, besonders Künstler, von denen manche in persönlichem Verkehr mit der Mara standen — wie sie denn namentlich bei ihrem Nachbar Chodowiecki ein und aus ging —, er feierte ein Wiedersehen mit seinem Freund und Komponisten André, der jetzt in Berlin als Musikdirektor wirkte — — und er, der sein Itebelang der Mara Teilnahme zuwandte, sollte nichts von den Berliner Lebensumständen der Sängerin, nichts von dem Ruf ihres Gatten in Erfahrung gebracht haben?

Goethes Vorbeigehen an der Mara wird aber durch einen besondern Umstand geradezu eine Unmöglichkeit. Der Ruhm der Sängerin war soeben auf den Gipfel gestiegen: im Januar 1778 hatte sie als Artemisia in der gleichnamigen Hasseschen Oper Sensation erregt; fünfmal war das Werk während der Winterlustbarkeiten zur Aufführung gelangt, und Elisabeth Mara hatte in der preuiischen Hauptstadt einen Sturm der Begeisterung entfesselt. Die neue „Literatur- und Theaterzeitung“ äußert sich am 31. Januar: „Wer von Madame Mara die erste Arie als Artemisia gehört, und sein Herz ist nicht vor Wollust aufgeschwollen, daß er ein Deutscher ist, von dem könnten wir den Zweifel nicht gut unterdrücken: er verdiene keiner zu sein“! Gleichzeitig war bemerkt: „Noch kürzlich hat uns ein auswärtiger Tonkünstler, der nicht lange aus Italien zurück war, versichert, daß Madame Mara alle Sängerinnen überträfe, die er in diesem Lande gefunden hätte.“ Ende März brachte dann dieselbe Zeitschrift zum Schmuck ihres ersten Stückes das Bild der Mara als Artemisia, von Chodowiecki gestochen. Goethe kannte die „Literatur- und Theaterzeitung“: am 28. Februar hatte sie sein Monodrama „Proserpina“ abgedruckt; Goethe kannte Chodowiecki: er besuchte ihn während dieses Berliner Aufenthaltes zweimal. So gab es kein Ignorieren.

Noch einmal, sechs Jahre später, hatte Goethe mit dem Prinzen Heinrich ein Zusammentreffen, das für „Wilhelm Meister“ fruchtbar wurde — wie wir schon erfuhren. So gewinnt der Dichter entscheidende Züge für den „Prinzen“ des Romans, der als Heerführer auf dem gräflichen Schlosse zu Gaste weilt und als bekannter Verehrer des französischen

Theaters eine Lobrede Wilhelms auf Racine herausfordert. Diese Modellierung nebst einer Anzahl von Nebenzügen aus der Umgebung des Prinzen verstärkt zugleich die Wahrscheinlichkeit, daß Goethe schon von der ersten Begegnung her den Kreis des Prinzen in Zusammenhang mit seiner Romandichtung setzte.

Daß die Kunde von Elisabeth Schmelings Ehe mit Mara über Berlin hinaus Verbreitung fand und auch in literarischen Kreisen unliebsames Aufsehen erregte, bezeugt drastisch die Klage Gleims, der ihr vordem selbst in einem Stil geschrieben, den sie als „gar kindisch und verliebt“ abfertigt: „Die Schmeling heiratet, — und, o ihr Götter, sie heiratet nicht meinen Jacobi; nein, Amor leitet die Strauchelnde und Irrende in einen Busch, . . . in dessen Schatten ein Faun halbtrunken . . . rohe Gesänge stammelt. Unsere Schmeling heiratet einen Trunkenbold; Friedrichs Sängerin heiratet einen Trunkenbold. Als ich diese Nachricht erhielt, ging ich vor Apolls Büste und weinte, weinte glühende Tränen, und bat den Gott im Namen der Charitinnen, seiner liebsten Priesterin diese Sünde zu verzeihen.“ — Ja, Schletterer behauptet: „Das unglückliche Verhältnis der Gatten wurde endlich ein allgemeiner Jammer, an dem jeder Gebildete teilnahm.“

Genauer ist wohl zu sagen, daß die allgemeine Theilnahme an der unglücklichen Lage der gefeierten Sängerin in Berlin zwischen Beschuldigung des Gatten und des Königs schwankte. Stiftete der eitle und launenhafte Mara die immer von einem stärkeren Willen Abhängige zu Widersetzlichkeiten und gelegentlichen Fluchtversuchen an, so waren die Mittel Friedrichs, die unersezliche Künstlerin zu halten

und jeden Widerspruch an dem offenbaren Urheber, ihrem Mann, zu rächen, bisweilen despotisch genug. Wie sie jederzeit für den Gatten eintrat und ihn dem rächenden Arm des Königs wieder zu entreißen wußte, gewann der Unglücklichen vollends alle Herzen. Beziehungsreich zeichnete sie Chodowiecki auch in der Rolle, welche sie in der Oper „Der Galeerensklave“ spielte, wie sie dem Galeerensklaven die Ketten lösend, von diesem die Worte hört: „Ame tendre et généreuse, tu brisas mes fers“. — Auch der Thronfolger nahm sich ihrer an und suchte gelegentlich die Härte einer vom König gegen ihren Mann verfügten Haft zu mildern. Noch als Friedrich Wilhelm II. gleich nach seiner Thronbesteigung sie für Berlin wiederzugewinnen sucht, erkennt Elisabeth Mara von London aus, den 24. Oktober 1786, an: „Il est vrai que sur la réputation que je me suis faite ici et en France, on m’invite de toute part d’Italie — mais mon cœur est attachée à l’endroit où j’ai eu le bonheur de trouver autrefois un grand et généreux Prince compatir à mes souffrances et sensible à mes peines.“

Jedenfalls muß zur Ehre des großen Königs hervorgehoben werden, daß er, der zwar längere Reisen seiner Sängerin nach England und Italien vereitelte, ihr doch kürzeren Urlaub zu einigen unverdächtigen Kunstreifen in Deutschland sowohl 1777 wie 1778 und 1779 gewährte. So gelangt Elisabeth im Frühjahr 1777 unter anderm nach Leipzig, Frankfurt, Kassel; und wir wissen schon, daß Goethe sie auf ihrer Rückreise von Straßburg am 8. Oktober 1778 in Weimar hörte. Als ihr indessen 1780 zur völligen Wiederherstellung von einer Krankheit ihr Arzt verordnete, nach

Teplitz zu gehen und sechs Monate keinen Ton zu singen, wurde der König bedenklich, ob die Mara überhaupt in ihren Kontrakt zurückkehren würde, und er entschied: „Freienwalde vaudra autant.“

Wenn das Ehepaar sich nun abermals zu einer — diesmal geglückten — Flucht entscheidet, so scheinen künstlerische Erwägungen mitgespielt zu haben. Bei Ausbruch des Bayerischen Erbfolgekrieges verabschiedet Friedrich ohne weiteres das Französische Theater; und es verbreitet sich die Befürchtung, der Italienischen Oper werde über kurz oder lang gleiches Schicksal widerfahren, zumal sie nun anderthalb Jahre untätig bleibt. Auch nach dem Kriege bekundet der König nur spärliches Interesse für seine Italienische Oper. Zwar sang die Mara im September und noch im Dezember 1779, aber einen befriedigenden Wirkungskreis schien ihr Berlin nicht mehr zu bieten. Dieses Müßiggehen bei dem Bewußtsein daß die ganze Welt sich sehnte sie zu hören, wurde für die Mara unerträglich und machte sie selbst unerträglich, menschen-scheu, ja zurückstoßend. So wird 1780 die Flucht bewerkstelligt, deren Weg zunächst auf Teplitz gerichtet war, als deren letztes Ziel aber Italien vorschwebte.

Nach beendeter Kur verbleibt das Künstlerpaar noch den Winter in Böhmen, wo Mara Familienbeziehungen hatte. Im Frühjahr 1781 gehen beide nach Wien. Kaiser Joseph II. will sie dort halten: „allein“ — so erzählt die Künstlerin selbst — „ich wünschte einige Jahre zu reisen; auch hatte er zu der Zeit ein deutsches Theater, und obgleich ich eine Deutsche bin, so liebe ich diese Sprache doch nicht zum Singen.“ Genau so hätte sich Goethe damals

äußern können. — Die Kunstreise geht zunächst nach Preßburg, dann über Wien zurück nach Prag und München, schließlich durch die ganze deutsche und französische Schweiz bis Genf. So verkehrt sie in Zürich freundschaftlich mit Lavater und Gekner. Da ihr Leipziger Verehrer Matthäi in Lausanne lebte, ist eine neue Berührung beider wahrscheinlich.

Kurz vor den Fasten 1782 gelangt die Mara mit einer Empfehlung von Maria Theresia an ihre Tochter Marie Antoinette nach Paris. Sie wird für das bevorstehende Concert Spirituel engagiert. Als aber die deutsche Sängerin der deutschen Kaisertochter eröffnete, wie sie gesonnen sei, demnächst nach Italien zu reisen, da warnte sie vor solchem Unternehmen — offenbar im Hinblick auf die Eifersucht der eingeborenen Künstler — das offene deutsche Wort: „Gehen Sie nicht nach Italien, Sie wagen dort viel, und das Leben ist uns doch lieb.“ So unternimmt die zur „Première Chanteuse de la Reine“ Ernannte zunächst eine Tournee durch ganz Frankreich und kehrt zu den Fasten 1783 nach Paris zurück. Hier spaltet der Wettstreit der Mara mit der berühmten Italienerin Todi das musikalische Publikum in zwei Parteien und erregt eine weitgreifende, für die Mara ehrenvolle Sensation.

Bis zu diesem europäischen Ruf war Elisabeth Mara gediehen: sie galt als hervorragendste Vertreterin des italienischen Gesangs; sie war von einer noch immer unerfüllten Sehnsucht nach Italien umhergetrieben; sie stand als Gattin eines ehemaligen fürstlichen Mignon bei alledem in dämonischer Beleuchtung — als Goethe sich anschickte, ein Symbol für

seine wie eine Krankheit auf ihm lastende Sehnsucht nach Italien zu gestalten. —

Die Mara selbst gelangte erst nach vierjährigem neuen Aufenthalt in England, dem Land ihrer ersten Triumphe, 1788 zum Auftreten in Italien. Trotz aller Intrigen eingeborener Künstler eroberte sie sogar hier in der „Heimat des Gesanges“ das Publikum im Sturme, so daß sie 1789 und 1791 wiederverkehren mußte.

Die weitem Schicksale der Mara bleiben für die Entstehung des „Wilhelm Meister“ selbstverständlich außer Betracht. Nur interessiert der persönliche Eindruck, den die Künstlerin noch als Greisin bei jüngeren Zeitgenossen hinterließ. Einer ihrer Biographen, A. v. Sternberg, lernte sie 1830 kennen: „Der Blick, mit dem sie eine neue Bekanntschaft ansah, war durchbohrend und auf eine beängstigende Weise forschend.“ D. v. Riesemann, der Herausgeber ihrer Selbstbiographie, beschreibt sie 1875, wie sie in der Erinnerung mancher älteren Einwohner ihres letzten Asyls Reval fortlebt: „Eine kleine, hagere Figur mit markierten Zügen und dunkeln Augen, gemessen in ihren Bewegungen und nicht allzu wortreich, aber voll von Geist und gesundem Humor.“ — Das äußere Bild der Greisin bietet noch alle Züge, die Goethe von dem halbwüchsigen Mädchen in seine Mignon-Gestalt übernommen hat. Als Wilhelm diese das erstemal anhielt, sah sie ihn „mit einem scharfen, schwarzen Seitenblick an, indem sie sich von ihm losmachte und in die Küche lief, ohne zu antworten“. Auch bei der zweiten Begegnung sah sie Wilhelm „mit unsicherem Blick“ an; auf alle Fragen antwortet sie dauernd

kurz und trocken, doch um so eindrucksvoller. „Manche Tage war sie ganz stumm, zu Zeiten antwortete sie mehr auf verschiedene Fragen, immer sonderbar, doch so, daß man nicht unterscheiden konnte, ob es Witz oder Unkenntnis der Sprache war.“ Goethe spricht von „ihrer lakonischen Art“, von ihrer „gewöhnlichen Trockenheit“.

Entscheidend bleibt bei alledem der feierliche und heroische, wonicht tragische Eindruck des öffentlichen Auftretens der Schmeling-Mara: er wird zum Grundzug der ganzen Mignon-Gestalt. „Mit einer sonderbar feierlichen Art“ bringt diese ihre Worte und Gesten an; „mehr feierlich als angenehm“ zeigt sich ihr Charakter im Tanz; „feierlich und prächtig“ setzt ihr Gesang ein: „Kennst du das Land“; er wird „dumpfer und düsterer“, „geheimnisvoll und bedächtig“, schließlich von „unwiderstehlicher Sehnsucht“. —

Wir kennen nun zur Genüge den eigentlichen Lebenskeim der Goetheschen Mignon-Gestalt und die Seelenlage, welche ihn austrägt. Durch mancherlei Erlebnisse, durch ihren Charakter und ihren inneren musikalischen Beruf knüpft Mignon an Elisabeth Mara an.

Woher aber der äußere Beruf des Kindes als Seiltänzerin? Zu dieser Kombination fließt offenbar eine andre, wenn auch nur mittelbare Leipziger Erinnerung in Goethes Phantasie. Wie Richard Rosenbaum nachwies, gab Goethes Leipziger Studienfreund Daniel Schiebeler 1764 in Göttingen, wo er seine Studien begonnen hatte, mit vier Kommilitonen ein Heftchen heraus: „Gedichte auf eine junge Virtuosa in der Kunst, die Biegsamkeit und Behendigkeit ihrer Glieder zu zeigen“. Als nämlich der italienische Equilibrist Caratta

mit einer Truppe von Kindern in Göttingen Vorstellungen veranstaltete, erweckte ein elfjähriges Mädchen namens Petronella allgemeine Sympathie. Ihre Gestalt und der sittsame Anstand ihrer Bewegungen erregte den Verdacht, daß sie edler Herkunft und von dem rohen Caratta gestohlen sei. Man wünschte, daß ein Menschenfreund sie loskaufen möchte. Dieser in Göttingen weitverbreiteten Anteilnahme gibt jenes poetische Heftchen Ausdruck. Da eine gewisse Wirkung von andern Gedichten Schiebeler's auf Goethe belegt ist, wird höchst wahrscheinlich, daß er auch die Verse auf Petronella kennen lernte und daß sich im persönlichen Verkehr mit Schiebeler das Bild der kleinen Seiltänzerin befestigte.

Eine Kombination von Jugendschicksalen der Sängerin Elisabeth Mara mit Zügen aus dem Jugendleben ihres Gatten Johann Mara lag der Goetheschen Phantasie bei alledem um so näher, als der enge Anschluß gerade eines Knaben an einen männlichen Beschützer — nur frei von sinnlicher Beziehung — zu den eigenen wiederholten Erlebnissen des Dichters zählte. Schon an den harfenspielenden Knaben wäre zu erinnern, den der von der Universität Straßburg heimkehrende Wolfgang aus Mainz in sein Elternhaus mitführte. Bald nach Beginn der Wilhelm Meister-Dichtung, im August 1777, hatte Goethe dann einen Schweizer Knaben, Peter im Baumgarten, als Pflegesohn angenommen, ein Vermächtnis seines nach Amerika gegangenen und bald darauf dort verstorbenen Freundes Heinrich Julius von Lindau, der besondere Fähigkeiten an dem vaterlosen Knaben wahrzunehmen glaubte und deshalb sich anheißig machte, für die Erziehung desselben zu sorgen. Goethe,

von dem naturpädagogischen Zuge des Rousseauschen Zeitalters ergriffen, nahm den Schweizer Knaben zunächst in sein Haus, tat ihn dann auf längere Zeit in Charlotte von Steins Familie als Kameraden ihrer Söhne. Als sich Peter an beiden Orten auf die Dauer unhaltbar und überhaupt die auf ihn gesetzte Hoffnung sich als trügerisch erwies, gab Goethe ihn nach Ilmenau zum Erlernen der Jägerei, veranlaßte auch seinen andern, schon bejahrten, geheimnisvollen Schützling Kraft, für die geistige Fortbildung dieses Knaben zu sorgen.

Vor allem zog Goethe den Knaben Fritz von Stein, den jüngsten Sohn Charlottes, eng an sich, ja nahm ihn in sein Haus, zunächst nur vorübergehend im Mai 1782, dauernd zur Erziehung nach Rousseaus Grundsätzen im Mai 1783, also gerade um die Zeit der Mignon-Konzeption. Auch wird Fritz vor Goethes Italienfahrt sein ständiger Reisebegleiter. Und in seine Anhänglichkeit an den Sohn schwebt fortgesetzt die Liebe zur Mutter hinein, derart, daß beide Gestalten oft ineinanderfließen, daß er in dem Sohn ausdrücklich einen Ersatz für die Mutter sieht. Schon Ende September 1781 nennt er gegen Charlotte den Knaben „Dein liebes Unterpfind“. Am 25. Mai 1782 schreibt er ihr: „Es war mir garnicht gemüthlich, Dich heute zu verlieren, und so hab ich mich Deines Fritzens bemächtigt und habe ihn überall herumgeführt . . . Ich liebe Dich in ihm und in allem.“ Am 13. April 1783: „Ich darf nicht dran denken, daß ich mich von Dir trenne . . . Fritz soll Dein Bildnis sein.“ Am 16. April: „Ich liebe Dich in ihm und ihn in Dir.“ Am 25. Mai: „Du weißt doch, wie sehr ich Dich auch in ihm liebe und wie ich mich freue, dies Pfand von Dir

zu haben.“ Am 11. September: „Ich bin auch einzig glücklich in Dir und ihm.“ Am 20. September: „An ihm genieße ich jeden Augenblick im Stillen des Glücks, daß ich ganz Dein bin.“ Am 20. November nennt ihn Goethe „unser Liebes Band“. Ähnlich im folgenden Jahr. Am 26. Januar: „Du glaubst nicht, wie lieb mir heute Fritzens Anblick war, wie ich Dir ewig neue Treue in ihm zugesagt habe, als ich ihn zum Morgengruß an mich drückte.“ In gleichem Sinne am 25. Juni. Nur auf Fritz kann sich denn auch die Äußerung vom 31. Oktober 1784 beziehen: „Ich habe noch gestern abend und heute früh an Wilhelm gedacht und geschrieben. Das liebe Phantom hilft mir sehr freundlich fort.“

Daß die Liebe zu Charlotte selbst auch in die entsprechende Seite des Mignon-Symbols hineinspielt, deuten schon Äußerungen wie kurz vorher die vom 5. Oktober 1784 an: „Nun sage ich Dir gute Nacht, damit ich noch einige Augenblicke meinem Wilhelm widmen kann, der auch Dein ist.“ Als Charlotte im folgenden Jahre nach Karlsbad gegangen, sendet der Dichter ihr (am 20. Juni) die Verse: „Nur wer die Sehnsucht kennt“: „Hierbei ein Liedchen von Mignon aus dem sechsten Buche. Ein Lied, das nun auch mein ist.“ Sieben Tage später schließt er sein Schreiben: „Ach wer die Sehnsucht kennt!“ Am 17. September erweitert er übrigens seinen Gefühlsausdruck: „Da mir auch Fritz fehlt, möchte ich krank werden für Sehnsucht.“

Läßt sich nun vielleicht noch eine besondere Spur finden, worin ihm Fritz in der Romandichtung fortgeholfen? Am 16. Oktober 1784 meldet Goethe: „Wilhelms fünftes Buch ist fertig.“ Am 31. desselben Monats, da ihm „das liebe

Phantom sehr freundlich fortgeholfen“, muß der Dichter am Beginn des sechsten Buches ursprünglicher Fassung gestanden haben — es ist das vierte Buch der vorliegenden Druckfassung. Im ersten Kapitel desselben wird der Handlung in der Tat durch Mignon entscheidend „fortgeholfen“: „Das Kind hatte sich sehr freundlich (ebenso) und zutätig gezeigt, nach Wilhelms Eltern, Geschwistern und Verwandten gefragt und ihn dadurch an seine Pflicht erinnert, den Seinigen von sich einige Nachricht zu geben.“ Diese Anregung wird der Hebel der nächsten Fortsetzung. Nun berichtet Goethe unterm 2. Oktober 1783 aus Kassel: „Wenn es Fritz nachginge, so müßte ich nach Frankfurt, er plagt mich und tut alles mich zu bereden. Wenn ich ihm sage, seine Mutter sei allein, so versichert er mir, die meinige würde ein großes Vergnügen haben, uns zu sehn usw.“ Ähnlich am 14. Juni 1784 aus Eisenach: „Fritz hat an meine Mutter geschrieben, und er rät mir gar sehr an, sie zu besuchen; er kann nicht begreifen, daß ich so viel zu tun habe.“ — Auch abgesehen aber von dieser Anregung verkörperte Fritz für Goethes Auge im allgemeinen das Kind, das sich, noch der Erziehung bedürftig, an einen väterlichen Beschützer anschließt; und auch in seine Erscheinung spielt bei allem sonstigen Abstand für Goethes Phantasie die Gestalt eines geliebten weiblichen Wesens hinein.

Mit so reinem Auge Goethe selbst auch den Knaben und in ihm das Bild der Mutter anschaut, erschließt sich doch, verstärkt durch die Bewunderung des Bildhauers Clauer für den „schönen Körper“, dichterisches Verständnis für den dämonischen Reiz der schönen Knabengestalt: mit Recht zählt F. Sintenis Erfkönigs leidenschaftliche Werbung:

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt“ zu den im Umgang mit Fritz von Stein konzipierten Zügen der meisterlichen Ballade. Und damit bezeugt sich die lebendige Disposition des Dichters, in den entscheidenden Zügen seines Mignon-Symbols die Sängerin Elisabeth Mara mit dem Mignon Johann Mara zu verschmelzen.

Wenn Goethe seine Mignon-Gestalt sich in einem Zwitterwesen gefallen läßt, so entspricht das übrigens seiner treffenden naturwissenschaftlichen Anschauung von der ursprünglichen Bisexualität der Monaden und der erst späteren geschlechtlichen Differenzierung. Für Goethes gesunde, normale Auffassung des Problems ist es denn auch bezeichnend, daß er in Mignon — wie wir noch die Urschrift zu erkennen glauben — die Empfindung von Geschlechtssonderung mit dem Erwachen der Liebe zum Durchbruch kommen läßt.

Um keinerlei fremde Vorstellung in den subtilen Phantasievorgang hineinzutragen, möchten wir am liebsten eigne Andeutungen Goethes heranziehen. Wie von selbst bietet sich das Symbol der „Gingo biloba“:

Dieses Baums Blatt, der von Osten
 Meinem Garten anvertraut,
 Gibt geheimen Sinn zu kosten,
 Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen,
 Das sich in sich selbst getrennt?
 Sind es zwei, die sich erlesen,
 Daß man sie als Eines kennt?

Solche Frage zu erwidern
 Fand ich wohl den rechten Sinn;
 Fühlst du nicht an meinen Liedern,
 Daß ich eins und doppelt bin?

Siebentes Kapitel

Mignons Rolle und Bedeutung in der Urgestalt des Romans

Daß Mignon die Sehnsucht Goethes nach Italien, ein lebhaftes Streben dahin ausdrücken soll, war uns durch äußere Zeugnisse wie durch die innere Seelenstimmung des Dichters beglaubigt. Aber spricht nicht der Roman selbst, die Entwicklung von Mignons Schicksal, ja schon ihre Vorgeschichte, dieser Voraussetzung Hohn? Wie kann ein Dichter die Symbolisierung seines Strebens nach künstlerischer Verjüngung, ja nach künstlerischer Kultur überhaupt, als degenerierte Frucht einer Geschwisterehe einführen? wie kann er sie an Herzkrämpfen und epileptischen Zuckungen hinsiechen lassen? Um das Rätsel dieses Widerspruches zu lösen, müssen wir die Rolle, die Mignon im Roman spielt, Schritt für Schritt verfolgen.

Durch direkte Urteile wird uns der Eindruck vergegenwärtigt, den Mignon zunächst hervorruft. Sie erregt sogleich Aufmerksamkeit und Verwunderung. Beim zweiten Begegnen erregt sie Wilhelms Aufmerksamkeit aufs neue. Als bald bezeichnet der Dichter sie als das wunderbare Kind; Philine ruft, als sie das Kind zur Türe hereinzieht: Hier ist das Rätsel, und nennt Mignons Redeweise wunderbarlich genug. Wilhelm wird von dem geheimnis-

vollen Zustande dieses Wesens unwiderstehlich angezogen. Noch immer im selben Kapitel, das Mignon einführt, begegnet sie als das interessante Kind. Auch die nächsten Kapitel beharren bei Beurteilung Mignons in dem Eindruck des Wunderbaren und Geheimnisvollen: ihre Gegenwart wirkt geheimnisvoll, ihre Gesellschaft sonderbar; Mignons Gestalt und Wesen wird für Wilhelm immer reizender; er macht sich vielerlei Gedanken über diese Gestalt und kann sich bei ihr nichts Bestimmtes denken. Jedenfalls ist sie ein ausgeprägt gutes Geschöpf, dem er nichts abschlagen kann; dieses verlassene Wesen erregt in Wilhelm die Sehnsucht, es an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken.

Dieser Gesamteindruck Mignons befestigt sich durch eine Fülle von Einzelzügen ihrer Charakteristik. Oft genug begegnen ausdrücklich dieselben Wendungen. So ist von der sonderbar feierlichen Art ihrer Ausdrucksweise die Rede; nicht anders werden ihre Gesten beschrieben; ihre Stirne ist geheimnisvoll. In all seinem Tun und Lassen hat das Kind etwas Sonderbares; wenn Mignon auf Fragen antwortet, geschieht es immer sonderbar.

Den Leitmotiven des Sonderbaren und Geheimnisvollen gliedern sich die übrigen Motive harmonisch an. Geheimnisvoll bleibt noch Mignons Herkunft: die aus einem dunkeln Gefühl Wilhelms fließende Beschuldigung, das Kind sei von dem Herrn der Seiltänzergesellschaft irgendwo gestohlen, macht diesen kleinlaut, aber bekennen will der schwarzbärtige heftige Italiener weiter nichts, als daß er Mignon nach dem

Tode seines Bruders zu sich genommen habe. Sonderbar und geheimnisvoll kontrastiert die Knabenhafte Kleidung zu den langen schwarzen Haaren. Die junge Schwarzköpfige Gestalt erscheint düster. Freundlicher Annäherung begegnet sie mißtrauisch mit einem scharfen schwarzen Seitenblick, selbst wiederholt mit unsicherem Blick. Wilhelm schätzt sie zwölf bis dreizehn Jahre; ihr Körper ist gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen, oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Auch ihre Gesichtsbildung ist nicht regelmäßig, aber auffallend; neben der (schon erwähnten) geheimnisvollen Stirn und einer außerordentlich schönen Nase — die Goethes ästhetischer Geschmack besonders bevorzugt, so auch am Harfner — weist der Mund wieder Sonderbares auf: er scheint für ihr Alter zu sehr geschlossen und Mignon zuckt manchmal mit den Lippen nach einer Seite — geheimer tiefer Schmerz spricht daraus —, noch immer ist aber dieser Mund treuherzig und reizend genug. Mignons fremde Herkunft bekundet sich durch ihre bräunliche Gesichtsfarbe und durch ihr gebrochenes Deutsch, das mit Französisch und Italienisch durchflochten ist. Auch ihre katholische Konfession wird durch den täglichen Besuch der Messe belegt.

Ihr Schicksal hat Mignon störrisch gemacht, sie gefällt sich in passivem Widerstand; aber ihr Hauptkunststück, den Ciertanz, den sie dem Publikum verweigert, bietet sie ihrem väterlichen Beschützer Wilhelm aus freien Stücken an, wie sie ihm, der sie von ihrem Peiniger loskauft, von vornherein freiwillige Dienstbarkeit gelobt: Ich will dienen. Sie zeigt sich denn auch in seinem Dienste unermüdet, auf sein Geheiß

wartet sie mit großer Sorgfalt auf. Auch ihre Redeweise, die wir schon allgemein als sonderbar kennen, hat etwas Sprödes, Störrisches: manche Tage ist sie ganz stumm, . . . sie fragt ganz trocken, . . . in ihrer lakonischen Art. Mignons Charakter prägt sich, wie in ihren Bewegungen überhaupt, so besonders im Tanz aus: zwar gefallen sich die beweglichen Glieder der kleinen Seiltänzerin im Springen und Klettern; aber ihre eigentliche Kunstübung zeigt sie streng, scharf, trocken, heftig und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm. Wilhelm selbst ist verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte. Der Körper Mignons, wie er bei aller einseitigen Dressur in seinem Wuchs zurückgehalten ist, scheint auch dem Geiste zu widersprechen: namentlich fällt in ihren schriftlichen Übungen auf, daß trotz ihrer Unermüdlichkeit und guten Fassungsgabe die Buchstaben ungleich und die Linien krumm bleiben — Goethe ist bekanntlich ein früher Vertreter der Graphologie, welche die Handschrift mit dem Charakter in Beziehung setzt.

Auch andre äußerlichkeiten weiß der Dichter in die Charakteristik einzubeziehen: Wilhelm fand sie oft, daß sie sich wusch; . . . auch ihre Kleider waren reinlich, obgleich alles fast doppelt und dreifach an ihr geflickt war. Tiefere Bedeutung gewinnt so auch die Farbe ihres Anzugs. Als Wilhelm ihr ein neues Kleid verspricht, antwortet sie heftig: Deine Farbe! und begierig, seine Farbe zu tragen, treibt sie den Schneider, ihr einen Matrosenanzug aus grauem Tuch mit blauen Aufschlägen und Bändern zu liefern, da sich Wilhelm seit dem Verlust Marianens an das Grau, die Kleidung der Schatten, gewöhnt hatte und nur etwa ein

himmelblaues Futter oder ein kleiner Kragen von dieser Farbe einigermaßen jene stille Kleidung belebte. Die freiwillige Dienstbarkeit gegen ihren Beschützer hat sich zu dem heftigen, begierigen Verlangen gesteigert, ihre Lebensgemeinschaft mit ihm durch ein äußeres Zeichen gleichsam zu besiegeln.

Welche Entwicklung die Gefühle Mignons nehmen, kommt zum Durchbruch, als Wilhelm sich aus diesen Verhältnissen losreißen will und ihr anvertraut, daß er fort müsse: eine Liebe, die sich im Stillen genährt, eine Treue, die sich im Verborgenen befestigt hat, kommt nun dem, der ihrer bisher nicht wert gewesen, zur rechten Stunde nahe und wird ihm offenbar; die lange und streng verschlossene Knospe war reif, und Wilhelms Herz konnte nicht empfänglicher sein.

So weit ist die Handlung und Charakteristik das zweite Buch hindurch gediehen, als plötzlich im vorletzten Absatz des letzten Kapitels ein pathologischer Zug in Mignon hervorbricht, die uns bisher in erschöpfender Charakteristik nur als ein wunderbares, geheimnisvolles, feierliches, düsteres Wesen restlos vergegenwärtigt schien. Statt der unmittelbar verheißenen Blüte von Mignons nun erschlossenem Herzensleben bricht ihr Schmerz in Herzkrämpfen und epileptischen Zuckungen aus!

Um so auffälliger, um so verdächtiger wird dieser eine Absatz, als im folgenden wieder Bücher lang von Mignons Krankheit keine Rede ist und erst die Schlußenthüllungen vom Ende des siebenten Buches an darauf zurückgreifen. Zunächst und fast in der ganzen weiteren Entwicklung der

Handlung begegnen Züge, die sich im Rahmen der ursprünglichen Anlage des Mignon-Charakters halten. Wieder klingen die uns schon bekannten Motive durch: auch der Gesang Mignons klingt feierlich und prächtig, sonderbar, dumpf und düster, geheimnisvoll und bedächtig. Sie bildet mit dem Harfner die wunderbare Familie, die Wilhelm als seine eigene ansieht, . . . seine wunderbare Gesellschaft. Noch immer besteht Mignon auf Knabenkleidung, ja sie versichert lebhaft: Ich bin ein Knabe, ich will kein Mädchen sein! Der Realist Tarno bezeichnet sie in seiner Art wegwerfend als albernes zwitterhaftes Geschöpf, Wilhelm setzt dem die Liebkosung entgegen: du gutes kleines Geschöpf! Sie spricht noch immer sehr gebrochen Deutsch. Ihre Handschrift, mit der sie sich fortgesetzt viele Mühe gibt, bleibt schwer und mühsam. Einen Widerspruch, der sich aus Verzettelung der Arbeit erklärt, muß man darin finden, daß sie nach diesem Zusammenhang (viertes Buch, sechzehntes Kapitel) „bei einer großen Anstrengung nur schwer und mühsam begriff“, woran sich parallel anknüpft: „so war auch ihre Handschrift“, während ursprünglich (zweites Buch, zwölftes Kapitel) kontrastierend behauptet wurde: „Sie war unermüdet, und faßte gut; aber die Buchstaben blieben ungleich und die Linien krumm. Auch hier schien ihr Körper dem Geiste zu widersprechen.“

Organisch verläuft die Weiterentwicklung des Verhältnisses zu Wilhelm: mit der längeren Dauer des vertrauten Umgangs wächst das immer mehr heranreifende Mädchen aus kindlicher Anhänglichkeit in wirkliche Liebesleidenschaft hinein. Noch immer ist es Mignon Herzensbedürfnis, „ihrem

Freunde und Beschützer aufmerksam zu dienen und ihm etwas Angenehmes zu erzeugen“; besonders als Wilhelm verwundet liegt, ist sie „eifrig, ihm zu dienen, und munter, ihn zu unterhalten“. Sie bezeigt sich „sehr freundlich und zutätig, fragt nach Wilhelms Eltern, Geschwistern und Verwandten“. Mignons körperliche Anhänglichkeit durchmißt folgende Stufen: Als sich der Graf die Schauspielgesellschaft vorstellen ließ, kam auch Wilhelm an die Reihe, „an den sich Mignon anhing“. Als Wilhelm der Spöttelei Jarnos mit dem Versprechen begegnet, Mignon nicht zu verlassen, und sie in seine Arme schließt, hing sich das Kind, dessen heftige Liebkosungen er sonst abzulehnen pflegte, so fest an ihn, daß er es nur mit Mühe zuletzt loswerden konnte. Während Wilhelm zur Gesellschaft redete, „schlang Mignon seine (so!) zarten Arme um ihn und blieb mit dem Köpfschen an seine Brust gelehnt stehen“; am Ende seiner Rede „drückte sich Mignon immer fester an ihn“. Wilhelm wird verwundet: Mignon kniete mit zerstreuten blutigen Haaren an seinen Füßen und umfaßte sie mit vielen Tränen; Philine berichtet erläuternd: dieses gutherzige Geschöpf, da es seinen Freund verwundet gesehen, habe sich in der Geschwindigkeit auf nichts besonnen, um das Blut zu stillen; es habe seine eigenen Haare, die um den Kopf geflogen, genommen, um die Wunden zu stopfen. Über der Sorge um Wilhelm verheimlicht sie die Verrenkung ihres eignen rechten Armes. Das Kind hatte im Gefechte seinen Hirschfänger gezogen und, als es seinen Freund in Gefahr gesehen, wacker auf die Freibeuter zugehauen. Solange Philine in ihren freundlichen Bemühungen den Verwundeten umgab, hatte sich die Kleine nach und

nach zurückgezogen und war stille für sich geblieben; nun aber, da sie durch die Abreise jener leichtfertigen Schönen wieder freies Feld gewann, trat sie mit Aufmerksamkeit und Liebe hervor.

Ihr Gefühl für Wilhelm entwickelt sich weiter, ja man darf sagen: Mignons Sinnenleben entwickelt sich an der Liebe zu Wilhelm: „Wir müssen“ — heißt es im Roman —, „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 ihm die Hefigkeit dieser aufkeimenden Natur oft angst und bange machte.“ Auf dem Gastmahl nach der wohlgelungenen Hamlet-Aufführung tragen die Kinder zur Belustigung bei: Felix schlug den Triangel, Mignon das Tambourin; die Gäste glaubten den Kindern eine Wohlthat zu erzeugen, wenn sie ihnen so viel süßen Wein gäben, als sie nur trinken wollten. Die Kinder sprangen und sangen fort, und besonders war Mignon ausgelassen, wie man sie niemals gesehen. Ja: Mignon ward bis zur Wut lustig. 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 ihre 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 . . . Man will zur Ruhe gehen. Auf der Treppe fühlte sich Wilhelm

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.

Nun wird unmittelbar darauf von einem geheimnisvollen nächtlichen Besuch bei Wilhelm berichtet: Schon will sich der Schlaf seiner bemeistern, als ihn ein Geräusch aufmerksam macht und er sich von zarten Armen umschlungen, seinen Mund mit lebhaften Küssen verschlossen und eine Brust an der seinigen fühlte, die er wegzustoßen nicht Mut hatte. Damit schließt des fünften Buches zwölftes Kapitel. — Des andern Morgens machte ihn — wie das nächste Kapitel anhebt — die Erinnerung an den unbekanntem nächtlichen Besuch unruhig. Sein erster Verdacht fiel auf Philinen, und doch schien der liebliche Körper, den er in seine Arme geschlossen hatte, nicht der ihrige gewesen zu sein. Unter lebhaften Liebkosungen war unser Freund an der Seite dieses seltsamen, stummen Besuches eingeschlafen, und nun war weiter keine Spur mehr davon zu entdecken. Wer ist die nächtliche Besucherin? Nach der ganzen Entwicklung der Handlung kommt für uns ausschließlich Mignon in Verdacht. Und diese Spur wird alles eher als verwischt, wenn wir Mignon am andern Morgen mit dem Frühstück hereintreten sehen: „Wilhelm erstaunte über den Anblick des Kindes, ja, man kann sagen, er erschrak. Sie schien diese Nacht größer geworden zu sein; sie trat mit einem hohen edlen Anstand vor ihn hin und sah ihm sehr ernsthaft in die Augen, so daß er den Blick nicht ertragen konnte. Sie rührte ihn nicht an, wie sonst, da sie gewöhnlich

ihm die Hand drückte, seine Wange, seinen Mund, seinen Arm oder seine Schulter küßte, sondern ging, nachdem sie seine Sachen in Ordnung gebracht, stillschweigend wieder fort.“ So etwa ließe sich die Erscheinung der über Nacht erschlossenen spröden Knospe Mignon vor dem heimlich Geliebten denken, wofern ihre von der trunkenen Raserei des Festes entfesselten Sinne sie in den Arm des Freundes getrieben haben!

Nicht ganz bedeutungslos kann es auch sein, daß Mignon ihn gerade von jetzt ab mit seinem Namen Meister anredet, während sie ihn anfangs Herr und nachher Vater genannt hatte.

In dieser Partie bricht die Arbeit vor der italienischen Reise ab. Wir suchen dann im weiteren Verlauf der Handlung selbst vergebens eine Auflösung; erst die Enthüllung des Arztes im dritten Kapitel des achten Buches will uns glauben machen, Mignon habe ihm und Natalien vertraut, daß sie damals zwar im Begriff war, sich zu Wilhelm zu schleichen, aber aus einem Winkel mit Entsetzen sehen mußte, daß eine Nebenbuhlerin ihr zuvorkam!! Und als diese wird endlich nach drei weiteren Kapiteln, entgegen Wilhelms eigenem Eindruck, gelegentlich doch noch Philine enthüllt! Gerade der in die organischen Zusammenhänge eindringende Leser fühlt sich genarrt und beginnt einer mit solchen Überraschungen arbeitenden analytischen Technik grundsätzlich zu mißtrauen. Jedenfalls wird so viel evident: die Entwicklung des Mignon-Charakters geht in den vor der italienischen Reise geschaffenen nahezu fünf Büchern des Romans überhaupt nicht auf einen Krankheitsprozeß aus, sondern zunächst auf eine Liebesleidenschaft.

Als bezeichnender Einschlag und bedeutsame Ergänzung dieser Liebe für Wilhelm bricht nun Mignons Sehnsucht nach Italien durch. Gleich das dritte Buch, unmittelbar nachdem die lange und streng verschlossene Knospe reif, Mignons Liebe Wilhelm offenbar geworden, setzt mit dem Gesang ein: Kennst du das Land ...? Auf Wilhelms hypothetische Äußerung: Es muß wohl Italien gemeint sein, sagt Mignon bedeutend: Italien! gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier. In demselben Sinne wird noch am Beginn des fünften Buches ihr Studium der Landkarten, überhaupt ihr geographisches Interesse humorvoll dahin gekennzeichnet, daß sie bei ihren Erklärungen nicht mit der besten Methode verfuhr. Denn eigentlich schien sie bei den Ländern kein andres Interesse zu haben, als ob sie kalt oder warm seien ... Wenn jemand reiste, fragte sie nur, ob er nach Norden oder nach Süden gehe ... Besonders wenn Wilhelm von Reisen sprach, war sie sehr aufmerksam und schien sich immer zu betrüben, sobald das Gespräch auf eine andere Materie überging. Unwiderstehliche Sehnsucht wird als Ausdruck des Vortrags in dem Refrain: Dahin! dahin! besonders hervorgehoben. Sehnsucht wie für Italien, so für den Geliebten ist die charakteristische Stimmung Mignons. Unter Begleitung des Harfners stimmt sie das Lied an: Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide!

Der charakteristische Ausdruck ihres Gefühls und ihres ganzen Wesens ist Musik: Gesang und Zither. Zur Zither singt Mignon: Kennst du das Land ...? Das

Instrument war ein Inventariensstück der alten Garderobe. Mignon hatte sich's diesen Morgen ausgebeten, der Harfenspieler bezog es sogleich, und das Kind entwickelte bei dieser Gelegenheit ein Talent, das man an ihm bisher noch nicht kannte. Aber es handelt sich nicht bloß um ein gelegentlich zum Durchbruch und zur Ausübung kommendes Talent: die Musik ist gleichsam Mignons Muttersprache, der natürliche Ausdruck ihres Seelenlebens. Handschrift und Sprache bleiben unbeholfen: „und nur wenn sie den Mund zum Singen auftat, wenn sie die Zither rührte, schien sie sich des einzigen Organs zu bedienen, wodurch sie ihr Innerstes aufschließen und mitteilen konnte.“ Hier stehen wir vor dem unverhüllten Kern des Mignon-Symbols, das zugleich Goethes Sehnsucht nach Italien und die Musik der italienischen Sprache, im weitern Sinne den künstlerischen Hauch des italienischen Wesens in sich birgt.

Noch weiter wird augenscheinlich, daß Mignon im künstlerischen Ausdruck lebt und atmet. Sie lehrt Felix „kleine Lieder“ . . . „Gern und fleißig lernt sie Oden und Lieder auswendig und erregt, wenn sie ein solches Gedicht oft unvermutet wie aus dem Stegreife deklamiert, bei jedermann Erstaunen.“ Entsprechend dem Grundzug von Mignons ganzer Natur sind die Gedichte gewöhnlich von der ernstesten und feierlichen Art. Bei all solchen deklamatorischen Erfolgen bleibt ihr eigentliches Gebiet der Gesang: Serlo, der auf jede Spur eines aufkeimenden Talentess zu achten gewohnt war, suchte Mignon in der Deklamation aufzumuntern; „am meisten aber empfahl sie sich ihm durch einen sehr artigen, mannigfaltigen und manchmal selbst muntern Gesang.“

Durch diesen künstlerischen Grundtrieb ihres Wesens wird Mignon ihrem Beschützer auch über seiner Versenkung in die Shakespearesche Welt nicht fremd: während Wilhelm, in einem der hintersten Zimmer verschlossen, in der Shakespeareschen Welt lebte und webte, so daß er außer sich nichts kannte noch empfand, wurde nur Mignon und dem Harfner der Zutritt gerne verstattet.

Um so markanter sticht Mignons Abneigung gegen ein Auftreten auf dem Theater hervor. Obgleich sonst jedem Wink Wilhelms willfährig, weigert sie sich, mit dem Eiertanz, den sie ihm allein vorgeführt, im Rahmen der Theatervorstellung auf dem gräßlichen Schloß aufzutreten: Er hatte sich den größten Effekt davon versprochen, und wie erstaunt war er daher, als das Kind ihm mit seiner gewöhnlichen Trockenheit abschlug zu tanzen, versicherte, es sei nunmehr sein und werde nicht mehr auf das Theater gehen. Er suchte es durch allerlei Zureden zu bewegen und ließ nicht eher ab, als bis es bitterlich zu weinen anfang, ihm zu Füßen fiel und rief: Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern! Er merkte nicht auf diesen Wink — setzt der Dichter lakonisch hinzu. Ausdrücklich im Gegensatz zu ihrer Neigung für Oden und Lieder wird später nochmals erweiternd betont, daß man sie nicht bereden konnte, eine Rolle zu übernehmen oder auch nur, wenn gespielt wurde, auf das Theater zu gehen. Als Wilhelm schließlich mechanisch seinen Namen unter den Kontrakt setzte, der ihn für Serlos Truppe verpflichtete, fühlte er erst, nachdem er unterzeichnet hatte, daß Mignon an seiner Seite stand, ihn am Arme hielt und ihm die Hand leise wegziehen versucht

hatte. Für jeden, der Symbole zu deuten, d. h. der künstlerisch zu lesen versteht, wird offenbar, daß die immer engere Verknüpfung Wilhelms mit Mignon die Abkehr von der theatralischen Sendung zur italienischen Sendung als den Weg zu wahrhaft künstlerischer Kultur verkörpern sollte.

Springen damit diese positiven wie negativen Grundzüge des Mignon-Symbols klar hervor, so bleibt kein Raum für krankhafte Kennzeichen der Degeneration. Unmöglich kann der Dichter dieselbe Gestalt, in welcher er seine Sehnsucht nach Italien verkörperte, in wählender Sehnsucht, d. h. vor der italienischen Reise, als von Grund aus krank hinstellen. In einem gewissen Sinne war das wohl nach Stillung dieser Sehnsucht beim Rückblick auf die entschwundene Zeit möglich, — aber doch nur wenn er die Folgen eines längeren Versagens bezeichnen wollte. — Jedenfalls begegnet innerhalb dieser ganzen Partie zwischen der einzigen direkt pathologischen Szene (am Ende des zweiten Buches) und dem Abbruch der Arbeit bei Antritt der Italienfahrt (etwa im dreizehnten Kapitel des fünften Buches) nur ein vereinzelter, allgemein gehaltener Hinweis, der eine gewisse pathologische Deutung zuläßt (in Buch IV, Kapitel 16). — Der Inbrunst ihrer Umarmungen und Küsse, die sich aber — wie wir sahen — durchaus normal aus dem Erwachen der Sinne in der Liebe zu Wilhelm entwickelt, wird plötzlich einmal ein anderer als erotischer Sinn untergeschoben, indem „die Hefigkeit dieser aufkeimenden Natur“ durch einen Zusatz verallgemeinert wird: „Die zußende Lebhaftigkeit schien sich in ihrem Betragen täglich zu vermehren, und ihr ganzes Wesen bewegte sich in einer rastlosen Stille. Sie

konnte nicht sein, ohne einen Bindfaden in den Händen zu drehen, ein Tuch zu kneten, Papier oder Hölzchen zu tauen. Jedes ihrer Spiele schien nur eine innere heftige Erschütterung abzuleiten.“ Auffällig schließt diese Abschweifung, die allerdings nur einen nervösen Zustand beschreibt: „Das einzige, was ihr einige Heiterkeit zu geben schien, war die Nähe des kleinen Felix, mit dem sie sich sehr artig abzugeben wußte.“ Und doch setzt sogleich der nächste Absatz wieder mit der Feststellung ein, daß Aurelie über die Beharrlichkeit der Kleinen, an Wilhelms Seite zu weilen, ungeduldig ward, daß man ihr zu verstehen gab, sie solle sich wegbegeben, und daß man sie endlich, da alles nicht helfen wollte, ausdrücklich und wider ihren Willen fortschicken mußte. So wird auch hier mit der Wahrscheinlichkeit einer Einschaltung zu rechnen sein. —

Selbst in den nach der italienischen Reise, um die Mitte der neunziger Jahre geschaffenen Partien bricht zunächst der pathologische Zug in Mignons Wesen noch nicht durch. Der Rest des fünften Buches, nach dem Anfang des dreizehnten Kapitels, enthält freilich alte und neue Arbeit durcheinander. Um so weniger kann es Wunder nehmen, daß am Schluß des Buches noch einige bekannte Grundzüge in Mignons Wesen wiederkehren. Bei Wilhelms Abreise zur Ausrichtung von Aureliens Botschaft hat sie Gelegenheit, die ihr am Beginn dieses Buches grundsätzlich zugeschriebene Frage an den Freund zu richten: ob er nach Süden oder nach Norden reise? und als sie das letzte von ihm erfuhr, sagte sie: so will ich dich hier wieder erwarten. Ferner steckt sie im Sinne ihrer eigenen Warnung vor dem Theater ihm den

Schleier des Geistes in den Mantelsack, ob er ihr gleich sagte, daß ihm dieser Flor zu keinem Gebrauch sei. Dieser Schleier trägt am Saum die gestickte Inschrift: Zum ersten und letzten Mal! Flieh! Jüngling, flieh! Noch am Beginn des siebenten Buches ist auf diese bezeichnende Mitgift zurückgedeutet: Wilhelm wird der Inschrift ansichtig, freilich ohne ihre Mahnung zu verstehen.

Erst vom achten Kapitel des siebenten Buches an beginnt der Roman folgerecht Mignon als kränklich zu betrachten.

Vorerst begnügt er sich, den Gefühlen Mignons für Wilhelm die vor der italienischen Reise so entscheidend anklingende erotische Leidenschaft zu benehmen, um die reife Blüte wieder zur Knospe, die Mänade zum guten Kind zurückzuschrauben. Schon sogleich im weiteren Verlauf von Buch V, Kapitel 13, als Wilhelm sie aus dem Feuer gerettet sah, wollte er Mignon „mit freudiger Zärtlichkeit umarmen, die es aber sanft ablehnte, ihn bei der Hand nahm und sie festhielt“. Noch drastischer tritt die nunmehrige tendenziöse Ausschaltung erotischen Empfindens bei Antritt von Wilhelms Reise hervor: „Mignon nahm den Scheidenden bei der Hand, und indem sie, auf die Zehen gehoben, ihm einen treuherzigen und lebhaften Kuß, doch ohne Zärtlichkeit (!), auf die Lippen drückte, sagte sie: Meister! vergiß uns nicht und komm bald wieder.“

Nachdem das sechste Buch den „Bekanntnissen einer schönen Seele“ gewidmet ist, tritt Mignon im folgenden Buch wieder auf. Wilhelm, der jetzt den auf praktische Wirksamkeit gerichteten Männern des „Turmes“ hingegeben ist, will sich Mignons entledigen — wächst er doch aus der

künstlerischen Sendung in die pädagogisch-praktische hinein! Zunächst will er Mignon, die jetzt mit dem kleinen Felix in eine Linie rückt, der praktischen Therese überantworten — Mignon und Therese! die Verkörperung der Kunst unter Obhut der Werkthätigkeit! —: „Er dachte an Mignon und Felix, wie glücklich die Kinder unter einer solchen Aufsicht werden könnten.“ Als Wilhelm dann zu den neuen Freunden seinen Wunsch äußert, die beiden Kinder aus der Lage, in der sie sich befinden, herauszuziehen, dekretiert auch Lothario kurzweg: „Wir wollen damit bald fertig sein. Das wunderliche Mädchen übergeben wir Theresen, sie kann unmöglich (!) in bessere Hände geraten.“ Indem Wilhelm sich bereit erklärt, die Kinder zur weitem Beförderung herbeizuholen, faßt er seine Sehnsucht nach Mignon auch nur in die matten, gekünstelten Worte: „Ich verlange das Mädchen wiederzusehen, das sich mit so vieler Eigenheit an mich angeschlossen hat.“

Jetzt erst, bei der Rückkehr von seiner ersten Sendung in den Kreis des Geheimbundes (siebentes Buch, achtes Kapitel), findet er Mignon „viel blässer und magerer geworden, als er sie verlassen hatte“ — was also auch noch nicht auf eine Beziehung zu einem tief in ihr wurzelnden Leiden, am wenigsten zu den am Ende des zweiten Buches erzählten krampfartigen Anfällen, deutet. Immerhin ist ein neuer Grund gegeben, sie von Wilhelm zu entfernen. Er gedenkt sie nun „auf das Land zu tun“; — „Mignon schien einer freien Luft und anderer Verhältnisse zu bedürfen; das gute Kind war kränklich und konnte sich nicht erholen.“ In diesem Durchgangsstadium von Wilhelms Entwicklung, während seiner Hingabe an die illusionlos klare, geschäftige

Therese, taucht noch ein drittes Mal der Plan auf, Mignon zu Therese zu bringen, und zwar soll der alten Barbara, deren kupplerische Talente in Vergessenheit geraten scheinen, die Überführung Mignons an die neue Stätte ihrer Erziehung anvertraut werden!

Als Mignon auf diese Veränderung vorbereitet wird, entspinnt sich eine Szene, die noch einmal Mignons eigentliches Wesen durchbrechen und sich gegen die neue Wendung unwillkürlich organisch aufbäumen läßt. Zunächst fleht sie schlicht: „Meister! behalte mich bei dir“, um unter Anspielung auf ihre unglückliche Liebe hinzuzusetzen: „es wird mir wohl tun und weh“. Höchst wirksam hebt sich des weiteren im einzelnen von Wilhelms nunmehr nüchtern praktischen Gründen der Gefühlscharakter Mignons ab: „Er stellte ihr vor, daß sie nun herangewachsen sei und daß doch etwas für ihre weitere Bildung getan werden müsse. Ich bin gebildet genug, versetzte sie, um zu lieben und zu trauern.“ Ebenso gegenüber dem zweiten uns prinzipiell schon bekannt gewordenen Grund für Mignons Entfernung: Er machte sie auf ihre Gesundheit aufmerksam, daß sie eine anhaltende Sorgfalt und die Leitung eines geschickten Arztes bedürfe. — „Warum soll man für mich sorgen,“ sagte sie, „da so viel zu sorgen ist?“ — Endlich springt der für Wilhelm in Wahrheit entscheidende Grund heraus: er gab sich viele Mühe, sie zu überzeugen, „daß er sie jetzt nicht mit sich nehmen könne“, daß er sie zu Personen bringen wolle, wo er sie öfters sehen werde, — aber nun schien sie von alledem nichts gehört zu haben. „Du willst mich nicht bei dir?“ sagte sie. Es ist nur die Empfindung ihrer innern Zu-

gehörigkeit, wenn Mignon unter diesen Umständen lieber zum Harfenspieler geschickt werden möchte. Wilhelm sucht ihr auch diesen Gedanken auszureden und sagt schließlich: sie sei so ein vernünftiges Kind, sie möchte doch auch diesmal seinen Wünschen folgen. — Da versetzt sie: „Die Vernunft ist grausam, das Herz ist besser.“ So stehen sich jetzt in ihnen zwei verschiedene Welten gegenüber. Mignon resigniert sich: „Ich will hingehen, wohin du willst, aber laß mir deinen Felix!“ Da sie nach vielem Hin- und Widerreden immer auf ihrem Sinne bleibt, muß sich Wilhelm zuletzt entschließen, die beiden „Kinder“ der Alten zu übergeben und sie zusammen an Fräulein Therese zu schicken.

Der fortdauernden Sorgfalt Mignons für Felix, ihrem beharrlichen Willen, den Knaben nicht zu verlassen, liegt ihre innere Überzeugung zugrunde, daß er Wilhelms Sohn sei, und schon Aurelie, der die alte Barbara vorgespiegelt haben soll, Felix sei ein Sohn Lotharios, ebenso jetzt Frau Melina, die in ihm den Sprößling Wilhelms anerkennt, hatten Felix aus demselben Grunde lieb gewonnen, den letztere dahin ausspricht: „Die Eigenheit haben wir Weiber, daß wir die Kinder unserer Liebhaber recht herzlich lieben, wenn wir schon die Mutter nicht kennen oder sie von Herzen hassen.“ Dies Sehnen, wenigstens ein Pfand vom Geliebten zu umschließen, zieht Mignon jetzt zu Felix hin — wie den Dichter selbst zu Fritz von Stein.

Es ist für den Schluß des Romans bezeichnend, daß wir die ausdrücklich gemeinsam zu Therese gesandten Kinder in der Folge getrennt und keines bei Therese antreffen: Felix in Lotharios Schloß bei den Männern vom Turm,

Mignon unter Nataliens Obhut in deren Schloß. Außert Wilhelm noch sein Erstaunen, Felix dort zu treffen, so nimmt er die Nachricht von Mignons Verweilen bei Natalie stillschweigend hin — ist es Ergebung in die wunderbare Macht des Geheimbundes oder nur Flüchtigkeit der dichterischen Ausführung?

Jedenfalls erscheint nun noch immer die vorschreitende Krankheit Mignons als Folge der Entfernung von Wilhelm; Lothario meldet ihm: „Die arme Mignon scheint sich zu verzehren, und man glaubt, Ihre Gegenwart könnte vielleicht noch dem Übel Einhalt thun.“ Er eilt auf Nataliens Schloß. Hier setzen dann die Enthüllungen ein, welche den Faden der Handlung nicht mehr vorwärts fortknüpfen, sondern rückwärts auflösen, dabei aber noch manch fremde Zutat einspinnen, weil das natürliche Gewebe nachträglich durch einen künstlichen Plan beirrt ist. Und doch liegt dem Krankenbericht des Arztes ebenfalls noch die alte rein psychologische Diagnose zugrunde: „Die sonderbare Natur des guten Kindes besteht beinah nur aus einer tiefen Sehnsucht“; und als deren Inhalt bezeichnet er: „das Verlangen, ihr Vaterland wieder zu sehen, und das Verlangen nach Ihnen“. Wilhelm muß sonach als Überzeugung des Arztes bezeichnen: „daß jene doppelte Sehnsucht ihre Natur so weit untergraben hat, daß sie sich vom Leben abzuschneiden droht“. Ja, bis zu Ende ist damit als Mignons Lebens-
element die Sehnsucht bezeugt, ausdrücklich die Sehnsucht nach Italien und nach Wilhelm.

Das Krankheitsbild selbst, wie es zunächst Natalie entwirft, nimmt ebenfalls zum allgemeinen Umriß, „daß das Kind von wenigen tiefen Empfindungen nach und nach

aufgezehrt werde“, um alsdann im einzelnen hervorzuheben, daß es bei seiner großen Reizbarkeit, die es verberge, von einem Krampf an seinem armen Herzen oft heftig und gefährlich leide, daß dieses erste Organ des Lebens bei unvermuteten Gemütsbewegungen manchmal plötzlich stille stehe und keine Spur der heilsamen Lebensregung in dem Busen des guten Kindes gefühlt werden könne. Sei dieser ängstliche Krampf vorbei, so äußere sich die Kraft der Natur wieder in gewaltsamen Pulsen und ängstige das Kind nunmehr durch Übermaß, wie es vorher durch Mangel gelitten habe. Wilhelm erinnerte sich einer(!) solchen krampfhaften Szene, setzt der Dichter hinzu, indem er damit den Zusammenhang mit dem Schluß des zweiten Buches herstellt. Der Arzt „enthüllt“ aber nach Mignons angeblich eigenen Geständnissen noch eine zweite pathologische Einzelszene; nicht genug damit, er läßt sie sich bei ihrer Beschreibung durch das franke Kind wiederholen.

Bei dieser Gelegenheit erfolgt — Buch VIII, Kapitel 3 — die „Aufklärung“ des nach der Hamlet-Aufführung — Buch V, Kapitel 12 — eingeschlichenen nächtlichen Besuches! Es wird zugestanden, daß Mignon sich damals zu Wilhelm schleichen wollte — und dieses Zugeständnis ist grundsätzlich entscheidend für Bedeutung und Entwicklung des Wilhelm Meister-Problems. Nur wird aus der jetzigen Umbiegung des Problems heraus diese Spitze in doppelter Hinsicht abgestumpft: Mignon sei sich der Tragweite ihres Schrittes nicht bewußt gewesen: dem guten Wesen, immerhin „durch leichtsinnige Reden Philinens und der andern Mädchen, durch ein gewisses Liedchen aufmerksam gemacht“, war „der

Gedanke so reizend geworden, eine Nacht bei dem Geliebten zuzubringen, ohne daß sie dabei etwas weiter als eine vertrauliche, glückliche Ruhe zu denken wußte“! Indes muß der Arzt zugestehen, daß die Neigung für Wilhelm in dem guten Herzen „schon lebhaft und gewaltsam“ war. Aber vor allem: eine andere kam Mignon zuvor! Schon war sie vorausgelaufen und eben die Treppe hinaufgekommen — in der unmittelbaren Darstellung der Szene, Buch V, Kapitel 12, fuhr sie vielmehr an ihm die Treppe hinunter —, da hörte sie ein Geräusch, sie verbarg sich und sah ein weißes, weibliches Wesen in Wilhelms Zimmer schleichen.

Die Folge dieser Wahrnehmung soll eine pathologische Szene gewesen sein: Mignon empfand unerhörte Qual; „alle die heftigen Empfindungen einer leidenschaftlichen Eifersucht mischten sich zu dem unerkannten Verlangen einer dunkeln Begierde“ (beides: Begierde und Eifersucht, „ohne daß sie dabei etwas weiter als eine vertrauliche, glückliche Ruhe zu denken wußte“?!), genug, sie „griffen die halb entwickelte Natur gewaltsam an. Ihr Herz, das bisher vor Sehnsucht und Erwartung lebhaft geschlagen hatte, fing auf einmal an zu stocken und drückte wie eine bleierne Last ihren Busen; sie konnte nicht zu Atem kommen“ . . . und brachte die Nacht „unter entsetzlichen Zuckungen“ hin. All diese Bekenntnisse soll Natalie, die den beteiligten Personen und Ereignissen bisher völlig fernsteht, durch ihre Fragen (auf Grund welcher Inspiration?) und Anleitungen (?) hervorgelockt haben (aus der für jedermann unergründlichen Mignon!). Aber sie macht sich Vorwürfe, daß sie durch die Erinnerung die lebhaften Schmerzen des guten Mädchens

so grausam erneuert habe. So soll sich jene pathologische Szene wiederholt haben, indem es auf einmal vor Natalie niederstürzte und, mit der Hand am Busen, über den wiederkehrenden Schmerz jener schrecklichen Nacht sich beklagte. „Es wand sich wie ein Wurm an der Erde“...

Gleichviel zunächst, ob sich überhaupt eine konkrete Form des Pathologischen aus all diesen Angaben konstruieren läßt, eine Beziehung auf das an unerfüllter Liebe und Sehnsucht leidende Herz Mignons spielt offenbar mit. Denn Wilhelms Gegenwart wird ausdrücklich als Linderungsmittel für Mignons Krankheit geltend gemacht. Der Arzt hat die wichtigsten Beispiele, „wie sehr die Gegenwart eines geliebten Gegenstandes der Einbildungskraft ihre zerstörende Gewalt nimmt und die Sehnsucht in ein ruhiges Schauen verwandelt“. Mignon beginnt denn auch, sich nach und nach wieder an Wilhelmen zu gewöhnen, ihr Herz gegen ihn aufzuschließen und überhaupt heiterer und lebenslustiger zu werden. War Wilhelm beschäftigt oder nicht zu finden, so mußte Felix die Stelle vertreten, und wenn das gute Mädchen in manchen Augenblicken ganz von der Erde los schien, so hielt sie sich in andern gleichsam wieder fest an Vater und Sohn. Der Zusammenhang von Mignons Krankheit mit einer nun unglücklichen Liebe zu Wilhelm wie überhaupt die Tatsache dieser Liebe erhellt schließlich unzweideutig aus Wilhelms Befürchtung, daß durch seine Verbindung mit Theresen Mignon unter den gegenwärtigen Umständen aufs äußerste gekränkt werden müsse — wie denn die bräutliche Umarmung jener beiden wirklich Mignons Tod herbeiführt: sie fuhr auf einmal mit der

linken Hand nach dem Herzen, und indem sie den rechten Arm heftig ausstreckte, fiel sie mit einem Schrei für tot nieder.

Paul Julius Möbius in seiner umfassenden Betrachtung des Pathologischen bei Goethe meint deshalb geradezu: der Dichter habe sich wahrscheinlich gar nicht überlegt, was er eigentlich in Mignons Krankheit schildern wolle, ob einen Herzfehler mit epileptischen Anfällen, oder was sonst; vielmehr sei sein Gedanke wohl der gewesen: Mignon ist ein Wesen, das vorwiegend mit dem Herzen (im übertragenen Sinne) lebt, und als ihm der Lebensweg versperrt wird, so leidet es vorwiegend am Herzen (im eigentlichen Sinne). Wenn aber Möbius selbst die exakte Beobachtung an den übrigen pathologischen Figuren des Romans anerkennt, liegt es nahe, auch hier nach konkreten Vorstellungen zu forschen. Goethes Gewährsmann war offenbar der ihm befreundete hervorragende Arzt und Schriftsteller Johann Georg Zimmermann, dessen Werk „Von der Erfahrung in der Arzneikunst“ er gebührend rühmt. Zimmermann nun handelt eingehend von der physischen Wirkung heftiger Gemütsindrücke: „Das Herz wird von diesen außerordentlichen Eindrücken so heftig angegriffen, daß es sich gleichsam schließt, kein Blut empfängt und fast keines fortstößt.“ — „Die Starrsucht und die Epilepsie sind nicht selten die Folgen eines übermäßigen Verdrusses oder eines sehr angsthaften Schreckens.“ — „Ich habe auch bei äußerst hysterisch gewesenen Weibspersonen bemerkt, daß nicht dennzumal eine wirkliche Besserung vorhanden ist, wenn die Konvulsionen seltener und schwächer sind, sondern wenn das Gemüt von gewissen in dem gesunden Zustande unschädlich gewesenen Ideen

nicht mehr gerühret wird, die in der Krankheit . . eine plötzliche Erstarrung in den Augen erregten, den Atem banden und Zuckungen in den Gliedern verursachten, denn der Körper wirkt in solchen Fällen durchaus so, wie die Seele fühlt.“ Die heftigsten krankhaften Wirkungen leitet Zimmermann von unglücklicher Liebe ab — geistige nicht nur, geradezu eine Reihe körperlicher Wirkungen, von denen er eine Anzahl verwandter historischer Krankheitsbilder heraushebt. Aber auch das Heimweh bewirkt pathologische Grillen.

Mignons Krankheit erscheint so jedenfalls als Folge der unbefriedigten Sehnsucht nach Italien und nach dem Geliebten. Von den pathologischen Szenen selbst deutet keine auf Degeneration. Erst die abschließende Enthüllung der Vorfabel im vorletzten Kapitel des ganzen Romans führt Mignon als Kind einer Geschwisterehe und völlig degeneriert ein. Eigenschaften, die wir im Verlauf der Handlung selbst sich in ganz anderm Lichte positiv charakterisieren sahen, werden jetzt als Zeichen der Unfähigkeit zu normaler Entwicklung gedeutet. Das Kind, heißt es nun, konnte sehr früh laufen und sich mit aller Geschicklichkeit bewegen, es sang bald sehr artig und lernte die Zither gleichsam von sich selbst. Nur mit Worten konnte es sich nicht ausdrücken, und es schien das Hindernis mehr in seiner Denkungsart als in den Sprachwerkzeugen zu liegen. Andre Fertigkeiten treten in atavistische Beleuchtung. Schon in frühester Kindheit soll sich Mignons besondere Lust zum Klettern gezeigt haben. Die höchsten Gipfel zu ersteigen, auf den Rändern der Schiffe wegzulaufen und den Seiltänzern, die sich manchmal in dem Orte sehen ließen, die

wunderlichsten Kunststücke nachzumachen, war ein natürlicher Trieb. Um das alles leichter zu üben, liebte sie mit den Knaben die Kleider zu wechseln.

Schon grundsätzlich wird eine analytische Technik bedenklich, welche Dingen, die in ganzer wählender Handlung zwar eigenartig, streng individuell charakteristisch, aber durchaus normal erschienen, nachträglich einen pathologischen Sinn unterschiebt. Gerade die Entstehungsgeschichte des „Wilhelm Meister“ legt im besondern die Frage nahe, ob diese pathologische Tendenz auch nur dem Dichter selbst von Anfang an vorschwebte. Hier stellen sich sofort eine Reihe von Bedenken ein, und eine Reihe von Verschiebungen werden offenbar.

In der Erzählung des Romans selbst wird gar nicht so weit gegangen, Mignon die Unfähigkeit zuzuschreiben, sich überhaupt „mit Worten auszudrücken“: es ist immer nur davon die Rede, daß sie, die Italienerin, „sehr gebrochen deutsch“ spricht. Vergewenwärtigen wir uns noch einmal die entscheidenden Äußerungen: „Sie brachte ihre Antworten in einem gebrochenen Deutsch und mit einer sonderbar feierlichen Art vor.“ „Manche Tage war sie ganz stumm, zu Zeiten antwortete sie mehr auf verschiedene Fragen, immer sonderbar, doch so, daß man nicht unterscheiden konnte, ob es Wiß (!) oder Unkenntnis der Sprache war, indem sie ein gebrochenes, mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch sprach.“ Im Widerspruch mit dem Zugeständnis: „sie faßte gut“ begegnet freilich an einer Stelle, die uns schon aus anderm Grund einer Interpolation verdächtig schien: „daß bei einer großen Anstrengung sie nur schwer

und mühsam begriff“; aber es wird damit nur ein Zusammenhang mit der unbeholfenen Handschrift gesucht; im übrigen heißt es auch hier: „Sie sprach noch immer sehr gebrochen Deutsch.“ An dieser Stelle erscheint vor allem auch die Sprache mit dem Gesang Mignons in einem normalen, vielsagenden Verhältnis, als Kennzeichen ihrer durchaus musikalischen Natur: „Nur wenn sie den Mund zum Singen auftat, wenn sie die Zither rührte, schien sie sich des einzigen Organes zu bedienen, wodurch sie ihr Innerstes aufschließen und mitteilen konnte.“

Ebenso sind Mignons Kletter- und Tanzkünste durch die Abrihtung in der Seiltänzergeellschaft aufs nächstliegende und ausreichendste erklärt. Diese Kunststücke nachträglich als „natürlichen Trieb“ Mignons auszulegen, bewirkt nicht nur ein Überladen der Motivierung, sondern eine völlige Verschiebung in den Grundlagen der Handlung: denn wenn es ihr natürlicher Trieb war, den Seiltänzern die wunderbarlichsten Kunststücke nachzumachen, so würde sie mit Leib und Seele bei der Seiltänzerbande und bei deren Kunststücken sein, nicht aber sich gegen den Entrepreneur als ihren Peiniger auflehnen, von der Bande loszukommen suchen und auch in der Folge ihre Künste verweigern. Es bleibt in der Handlung selbst kein Zweifel, daß in Mignons Zirkuskünsten peinvolle Dressur, ihre wahre Natur aber in der Musik zu suchen ist.

Auch sonst treten in den erst Mitte der neunziger Jahre geschaffenen Teilen des Romans mancherlei Widersprüche hervor. Mignons Haare werden jetzt braun genannt, während sie ursprünglich wiederholt als schwarz bezeichnet wurden. —

Wilhelm wirft sich schließlich Vernachlässigung Mignons vor: „Was tat ich zu seiner Bildung, nach der es so sehr strebte?“ — während Mignon selbst auf seine Vorstellung, „daß doch etwas für ihre weitere Bildung getan werden müsse“, abgewehrt hat: „Ich bin gebildet genug, um zu lieben und zu trauern.“ — Die tollste Unterschiebung verückt den Umgang Mignons mit dem Harfner. Der Arzt, der diesen erst zwischen dem fünfzehnten und sechzehnten Kapitel des fünften Buches kennen lernt, will im vierten Kapitel des siebenten Buches wissen: „Erst fürchtete er sich vor Mignon, eh' er wußte, daß es ein Mädchen war.“ Die Handlung selbst weist keine Spur davon auf; im Gegenteil finden wir von Anfang an den Harfner gerade mit Mignon in vertraulichem Umgang, wie es bei ihrem innerlich verwandten Wesen natürlich ist. Eben erst (zweites Buch, elftes Kapitel) ist der Harfner zu Wilhelms Gesellschaft gestoßen, eben erst kann er Mignon kennen gelernt haben, als er ihr zu Gefallen schon die Zither bezieht. Sie beide verbinden sich mit Friedrich zu jener wunderbaren Familie, die Wilhelm während seiner Vertiefung in Shakespeare um sich sammelt und die ihrem Freunde und Beschützer aufmerksam dient. Sie beide singen als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdruck: „Nur wer die Sehnsucht kennt.“

Noch ein Widerspruch in sich fällt unter den Enthüllungen auf. Mignons Schwur, ihre Herkunft und Vorgeschichte als Geheimnis zu hüten, klingt während der Handlung des Romans am Schluß des fünften Buches in den tiefempfundnen Versen wieder:

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen!
 Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
 Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
 Allein das Schicksal will es nicht.

Die Nacht erhellt sich, der Fels erschließt sich, jeder kann
 „im Arm des Freundes“ sein Unglück klagen:

Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
 Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.

Nach den Enthüllungen des Arztes soll aber Natalie dem unglücklichen Mädchen nicht nur so ziemlich entlockt haben, was sie verschworen hat, sondern auch weshalb sie es verschworen hat: „Sie mag in der Gegend von Mailand zuhause sein“ — vor der italienischen Reise war Goethe bekanntlich willens, Vicenza oder Verona „dem Mignon“ zur Heimat zu geben, an Ort und Stelle entschied er sich dann für Vicenza. — Sie ist, wie der Arzt fortfährt, „in sehr früher Jugend durch eine Gesellschaft Seiltänzer ihren Eltern entführt worden. Näheres kann man von ihr nicht erfahren, teils weil sie zu jung war, um Ort und Namen genau angeben zu können“ — sonst hätte Mignon also doch noch mehr verraten! — „besonders aber, weil sie einen Schwur getan hat, keinem lebendigen Menschen ihre Wohnung und Herkunft näher zu bezeichnen“. Selbst „im Arm des Freundes“ hat sie den Schwur gehalten, das Geheimnis sorgsam gehütet, aber gegen die ihr völlig fremde Natalie soll sie „einzelne Äußerungen, Lieder und kindliche (!) Unbesonnenheiten verlauten lassen, die gerade das verraten, was sie verschweigen wollen“!

Wie gelangt sie nun zu ihrem Schwur? „Eben jene Leute,

die sie in der Irre fanden“ — also ist sie doch zufällig, nicht wahlverwandt, zu Seiltänzern verschlagen worden! — „und denen sie ihre Wohnung so genau beschrieb, mit so dringenden Bitten, sie nach Hause zu führen, nahmen sie nur desto eiliger mit sich fort und scherzten nachts in der Herberge, da sie glaubten, das Kind schlafe schon, über den guten Fang und beteuerten, daß es den Weg zurück nicht wieder finden sollte. Da überfiel das arme Geschöpf eine gräßliche Verzweiflung, in der ihm zuletzt die Mutter Gottes erschien und ihm versicherte, daß sie sich seiner annehmen wolle. Es schwur darauf bei sich selbst einen heiligen Eid, daß sie künftig niemand mehr vertrauen, niemand ihre Geschichte erzählen und in der Hoffnung einer unmittelbaren göttlichen Hülfe leben und sterben wolle.“ Und doch hadert sie mit dem Geschick, indem sie dem Freund zuruft:

Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

Schon die Einleitung des Liedes, insbesondere die Begründung:

Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht,

läßt den Schwur nicht als Ausdruck einer fortgesetzten Zuversicht, sondern als Last erscheinen. Gar die Gegenüberstellung mit Nacht und Fels, ja mit jedem im Arm des Freundes belegt, daß Mignon ihre Beurteilung zum Schweigen als ein furchtbares Schicksal ohnegleichen empfindet und sich darob leidenschaftlichem Schmerz hingibt. Wie banal erschiene aber das wunderbare Mädchen, wenn sie freiwillig einen feierlichen Eid leistete, keinem Menschen,

nur der Mutter Gottes zu vertrauen, und hinterher den Schwur bereute! Und wie profaniert erschiene die Mutter Gottes, die versicherte, daß sie sich Mignons annehmen wolle, und sie doch völlig im Stich ließe! — Auch wäre es gerade das Widersinnigste von der Welt, wenn das entführte Kind in der „Verzweiflung“ über die Beteuerung seiner Räuber, „daß es den Weg zurück nicht wieder finden“ solle, einen heiligen Eid schwören würde, „daß sie künftig niemand mehr vertrauen, niemand ihre Geschichte erzählen wolle“. Nach der ganzen Situation und den Voraussetzungen des Liedes: „Heiß mich nicht reden“ liegt vielmehr die Hypothese nahe, daß die Räuber das Kind zu einem heiligen Eid zwingen, sich niemand anzuvertrauen, niemand ihre Herkunft, ihre Geschichte zu erzählen. —

Jedenfalls steht die Umbiegung des Mignon-Charakters außer Frage. Insbesondere erscheint der pathologische Zug als spätere Unterschiebung, teils um Mignon außer Spiel zu setzen, teils um sie zum Abkömmling der Geschwisterehe des Harfners zu stempeln. Wie aber erklärt sich der vereinzelte Krankheitsausbruch am Ende des zweiten Buches? Müssen wir uns mit der vagen Hypothese begnügen, daß jene ganze Szene erst bei der Überarbeitung 1794 eingeschoben sein wird? Oder bietet der Text selbst auch äußerlich greifbaren Anhalt, feste wissenschaftliche Normen für die Kennzeichnung als Einschubung?

Zu den hervorstechendsten Merkmalen interpolierter Texte gehören einerseits Wiederholungen, andererseits Widersprüche. Gerade manche verdächtige Stellen des „Wilhelm Meister“ sind durch Wiederholungen bezeichnet, oft geradezu in ditto-

graphischen Figuren, welche nach der Einschaltung mit derselben Wendung den Zusammenhang wieder aufnehmen. Auf's stärkste durchseht von solcher bewußten Dittoschreibung zeigt sich nun gerade der in Frage stehende vorletzte Absatz des zweiten Romanbuches. „Sie sah ihm in die Augen“ — „Sie .. sah ihn an“. „Sie .. kniete vor ihm nieder“ — „Sie .. fiel .. vor ihm nieder“. „Er hub sie auf“ — „indem er sie aufhob“. „Er hub sie auf, und sie fiel . . .“ — „Sie fuhr auf und fiel . . .“ „Er drückte sie an sich“ — „indem er sie . . fest umarmte“ — „Er schloß sie an sein Herz“ — „Er hielt sie fest“. „In dem Augenblicke floß ein Strom von Tränen aus ihren geschlossenen Augen“ — „Sie weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus“ — „Ihr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen“.

III diese sechs Gruppen nehmen Wendungen aus denselben drei Sätzen des langen Abschnittes auf: „Sie sah ihm in die Augen, .. und kniete .. vor ihm nieder“ . . . „Er hub sie auf, und sie fiel auf seinen Schoß; er drückte sie an sich und küßte sie“ . . . „Sie weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus.“ Sollten die Wiederholungen — wie meist in Einschiebungen — dazu bestimmt sein, den Zusammenhang des neuen Textes mit dem alten herzustellen, womöglich unmittelbar den Anschluß zu erreichen, so müßten die zwischen diesen drei Sätzen stehenden zwei Partien sich mit der Einschaltung von 1794 decken. Und in der That: diese beiden Stellen allein sind Träger der krankhaften Züge; schaltet man sie aber aus, so stimmt auch die Gegenprobe: es verbleibt ein ineinander-

greifender Text, der — ganz wie es der weitere und engere Zusammenhang fordert — das Reifwerden der lange und streng verschlossenen Knospe, den ersten, noch scheuen und unbestimmten Ausbruch von Mignons Liebes- und Sehnsuchtschmerz darstellt. Man lese nun den ursprünglichen Text hintereinander und beachte namentlich den organischen Zusammenhang gerade der später durch Einschreibungen auseinandergerissenen Sätze:

„Sie stand vor ihm und sah seine Unruhe. — Herr! rief sie aus, wenn du unglücklich bist, was soll Mignon werden? — Liebes Geschöpf, sagte er, indem er ihre Hände nahm, du bist auch mit unter meinen Schmerzen. — Ich muß fort. — Sie sah ihm in die Augen, die von verhaltenen Tränen blinkten, und kniete mit Heftigkeit vor ihm nieder Er hob sie auf, und sie fiel auf seinen Schoß; er drückte sie an sich und küßte sie Sie weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus. Ihre langen Haare waren aufgegangen, und hingen von der Weinenenden nieder, und ihr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen. Ihre starren Glieder wurden gelinde, es ergoß sich ihr Innerstes, und in der Verirrung des Augenblickes fürchtete Wilhelm, sie werde in seinen Armen zerschmelzen, und er nichts von ihr übrig behalten. Er hielt sie nur fester und fester. Mein Kind! rief er aus, mein Kind! Du bist ja mein! Wenn dich das Wort trösten kann. Du bist mein! Ich werde dich behalten, dich nicht verlassen! — Ihre Tränen flossen noch immer.

— Endlich richtete sie sich auf. Eine weiche Heiterkeit glänzte von ihrem Gesichte. — Mein Vater! rief sie, du willst mich nicht verlassen! willst mein Vater sein!
— Ich bin dein Kind!“

Im Gegensatz zu dieser einheitlich geschlossenen Szene bringen die pathologisch gefärbten Einschreibungen eine ununterbrochene Tautologie bei: die auffallenden Wiederholungen sind bis auf die letzte sämtlich Realrepetitionen — alle Bewegungen Mignons und Wilhelms wiederholen sich. Zweimal sieht sie ihn an; zweimal sinkt sie vor ihm nieder; zweimal hebt er sie auf; ausdrücklich zweimal fällt sie beim Aufrichten; und zu immer neuer Widerspiegelung gelangt, daß er sie an sich drückt. Nur die letzte Wiederholung ist im Grunde eine reine Formalrepetition, wobei es nicht sowohl auf die Identität der Worte ankommt als auf den wiederholten Ausdruck desselben Vorgangs. Diese Wiederholung ihrerseits wäre denn auch schon formal zu beanstanden. Unanfechtbar ist die ursprüngliche Satzfolge:

„Sie weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus.

.. Ihr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltjam dahin zu schmelzen.“

Diese Art Ergänzung bewirkt eine bedeutsame Steigerung. Steht aber voran:

„In dem Augenblicke floß ein Strom von Tränen aus ihren geschlossenen Augen in seinen Busen“

— so bedarf es nicht mehr des allgemeinen und darum schwächeren Zusatzes:

„Sie weinte“,

und die Ergänzung:

„Schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen“ führt nach dem

„Strom von Tränen“

in die ursprüngliche Steigerung des Eindrucks formal eine diesen durchkreuzende leise Abschwächung ein, ganz abgesehen davon, daß ein umgehendes Wiederauftischen desselben Bildes von vornherein stilistisch ungeschickt wäre.

Noch eine Beziehung zwischen den beiden Schichten des verdächtigen Abschnittes fällt auf: die wechselnde Bewegung der Glieder. Im Zusammenhang mit Mignons tränenreichem Schmerz über die gefürchtete Trennung von Wilhelm heißt es freilich ganz schlicht:

„Ihre starren Glieder wurden gelinde, es ergoß sich ihr Innerstes, und in der Verirrung (!) des Augenblickes fürchtete Wilhelm, sie werde in seinen Armen zerschmelzen“ . . .

Dieser unzweideutige Ausdruck ihres hingebungsvollen, anschiegenden Schmerzes ist anscheinend zum Ausgangspunkt für die Einführung pathologischer Gliederverrentungen geworden. Nun stellt der Dichter die Entwicklung eines epileptischen Krampfes voran:

„Endlich fühlte er an ihr eine Art Zucken, das ganz sachte anfing und sich durch alle Glieder wachsend verbreitete“ . . .

„Auf einmal tat sie einen Schrei, der mit krampfartigen Bewegungen des Körpers begleitet war.“

„Sie fuhr auf und fiel auch sogleich wie an allen Gelenken gebrochen vor ihm nieder“ . . .

„Die Zuckung dauerte fort, die vom Herzen sich den schlotternden Gliedern mitteilte“ . . .

„Bald mit einer neuen Hefigkeit wurden alle ihre Glieder wieder lebendig, und sie warf sich ihm wie ein Messer, das zuschlägt, um den Hals, indem in ihrem Innersten wie ein gewaltiger Riß geschah.“

Wenn bald nach diesem pathologischen Prozeß jetzt der Hinweis begegnet:

„Ihre starren Glieder wurden gelinde“,

so liegt es nahe, auch ihn auf den Krampf zu beziehen, obgleich der engere Zusammenhang unzweideutig die Erweichung der Gefühle, die fessellösende Macht des seelischen Schmerzes bezeichnet:

„Sie weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus. Ihre langen Haare waren aufgegangen und hingen von der Weinenden nieder, und ihr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen. Ihre starren Glieder wurden gelinde, es ergoß sich ihr Innerstes . . .“

Solcher Widersprüche oder doch Inkongruenzen finden sich mehr. Vor allem vollzieht sich schon der Übergang von Mignons seelischen zu ihren körperlichen Leiden unter auffallenden Unstimmigkeiten. Wilhelm kündigt ihr seinen Abschied an,

„indem er ihre Hand nahm“.

„Sie sah ihm in die Augen, die von verhaltenen Tränen blinkten, und kniete mit Hefigkeit vor ihm nieder.“

Nun soll sich die Szene folgendermaßen weiter entwickeln:

„Er behielt ihre Hände, sie legte ihr Haupt auf seine

Aniee und war ganz still. Er spielte mit ihren Haaren, und war freundlich. Sie blieb lange ruhig. Endlich fühlte er an ihr eine Art Zucken . . .“

Niemand kann sich dem Eindruck verschließen, daß hier die Wirkung der schmerzlichen Mitteilung im Zickzack verläuft: von dem heftig-leidenschaftlichen Einsatz plötzlich zu einer friedlich-idyllischen Szene überspringt, um dann ebenso unvermittelt in einen krankhaften körperlichen Anfall zu münden.

Auch in der Wirkung von Mignons Schmerzen auf Wilhelm durchkreuzen sich zwei unvereinbare Tendenzen. Küsse und epileptische Krämpfe reimen sich schlecht zusammen. Umarmungen und Küsse erscheinen wohl als natürliche Aufrichtungsmittel für Mignons im drohenden Abschiedsschmerz erschlossene Blüte; mitten in den Krampfanfällen, wo wir physische Beihilfe erwarten, wirken sie für psychologische Erwägung, bis zu einem gewissen Grade auch für sittliches Feingefühl anstößig.

Selbst sprachlich fällt in den beiden Schichten der verdächtigen Romanstelle eine Abweichung auf. Im ersten Druck hieß es noch: „Er hub sie auf, und sie fiel auf seinen Schoß“; aber wenige Zeilen später schon: „Mein Kind! rief er aus, indem er sie aufhob.“ Goethes Sprachgebrauch schwankt zwischen jener alten und dieser neuen Form; zunächst hält er an der alten Form h u b fest, Mitte der achtziger Jahre geht er im Prinzip zu h o b über. Im Druck des „Wilhelm Meister“ finden sich nun gewiß beide Formen; und ihr Abstand braucht nicht notgedrungen alte und neue Arbeit zu scheiden: unterzog doch der Dichter das alte Manuskript seit 1794 gründlicher Überarbeitung, ohne freilich die sprachlichen Formen

konsequent zu modernisieren. Immerhin paßt der Abstand der fast unmittelbar aufeinander folgenden alten und neuen Wortform genau zu dem Eindruck, den wir vom Verhältnis der beiden Sätze ohnedies gewonnen haben, und bestärkt somit die Annahme, daß die pathologischen Züge erst in den neunziger Jahren eingewebt sind.

Im Stil schließlich nimmt die ursprünglich schlichte Aneinanderreihung gleichgeordneter Sätze durch Häufung etwas Gezwungenes an. Auch spitzen die Einschaltungen, besonders an den Übergängen der verschiedenen Schichten, die ursprünglich neutrale, rein abwechselnde Reihenfolge der Satzanfänge mit den Fürwörtern er und sie in einen Gegensatz zu, so daß sich der Satzrhythmus durch Betonung der Einsätze wesentlich verschiebt. Genug, alle Eindrücke wirken zusammen, um pathologische Züge dem ursprünglichen Mignon-Roman abzusprechen.

Achtes Kapitel

Der Harfner in der Urgestalt des Romans

Nach der Enthüllung im vorletzten Kapitel des Romans ist der Harfenspieler ein vornehmer Italiener, der, dem geistlichen Stand überantwortet, unwissentlich von Leidenschaft zu seiner Schwester entflammt wird und so im Sinne der Kirche doppelten Inzest begeht, als dessen Frucht Mignon erscheint, schließlich aus dem Kloster flieht und im Verfolgungswahn umherirrt. Auch dieses pathologische Bild müssen wir der Erscheinung in der Romanhandlung selbst gegenüberstellen. Wieder entsteht zunächst die Frage: ist der Charakter von Anbeginn auf diese Rolle angelegt, oder widerstreitet die ursprüngliche Anlage der schließlich Enthüllung, gar schon der weiteren Entwicklung der Handlung selbst?

Das elfte Kapitel des zweiten Buches führt diese Person ein. Zunächst erscheint sie als Harfenspieler schlechtweg, also von Beruf. Neben der Musik seines Instrumentes werden die Gesänge dieses Mannes gerühmt; es kann sich niemand, der ihn hört, enthalten, ihn zu bewundern und ihm etwas Weniges mitzuteilen — durch Harfenspiel und Gesang erwirbt er also Ruhm und Lebensunterhalt.

Er tritt in den Kreis unbedeutender Schauspieler, der sich um Wilhelm gesammelt hat, als ein seltsamer Gast, der die ganze Gesellschaft in Erstaunen setzt. Schon seine

Gestalt berührt eigenartig. Sie trägt alle Zeichen des Alters: kahlen Scheitel, von wenig grauen Haaren umkränzt, lange weiße Augenbraunen, langen weißen Bart. Fortgesetzt wird er guter Alter angeredet, als der Alte bezeichnet. Gleich in dieser Altersangabe fällt die Inkongruenz zu der Enthüllung auf, welche den Harfenspieler als jüngsten Bruder des Marfese bezeichnet, der doch als „ein Mann noch nicht hoch in Jahren“ eingeführt wird; auch soll der Harfenspieler in jugendlicher Leidenschaft zum Vater Mignons geworden sein, die jetzt auf zwölf bis dreizehn Jahre geschätzt wird!

In der äußern Charakteristik erscheinen ferner große blaue Augen, die sanft unter den Augenbraunen hervorblicken. Da die langen Augenbraunen, die wohlgebildete Nase und die gefällige Lippe — zumal bei Goethe — durchgehende ästhetische Züge darstellen, so verbleibt außer etwa dem schlanken Körper nur das sanfte blaue Auge als Anhalt für die Nationalität. Würde dieses nun auch an einem lombardischen Edelmann nicht auffallen, so müssen wir doch bedenken, daß Goethe bis zur italienischen Reise Verona oder Vicenza als Heimat Mignons dachte, also auch als die des Harfenspielers vorausgesetzt haben müßte, falls dieser Mignons Vater sein soll. Vermeidet der Dichter doch nicht, Mignon sogleich wiederholt als schwarzköpfig und schwarzäugig vorzuführen, die gebrochenes, mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch spricht, sich nach Italien sehnt, im Norden friert. Ebenso heißt der Entrepreneur der Seiltänzer-gesellschaft kurzweg „der schwarzbärtige heftige Italiener“. — Als Kleidung wird ein langes dunkelbraunes Gewand bezeichnet — zunächst denkt man an ein Pilger-

Kleid, im ganzen Zusammenhang noch näher an das Gewand fahrender Sänger der Vorzeit. Freilich streitet die alberne Umgebung Wilhelms, ob es ein Pfaffe oder ein Jude sei; aber in der Folge wird seiner äußern Erscheinung ausdrücklich eine Deutung auf Künstlerschaft gegeben.

Ganz auf das Wesen eines Sängers ist auch die weitere Einführung des Harfenspielers gestellt. Wie wenn der Dichter einer einseitigen Auffassung vorbeugen wollte, rückt er zunächst eine heitere Wirkung desselben in den Vordergrund: „Die angenehmen Töne, die er aus dem Instrumente hervorlockte, erheiterten gar bald die Gesellschaft.“ Als Philine an seinen Gesang erinnert, ermuntert ihn Wilhelm: „Gebt uns etwas, das Herz und Geist zugleich mit den Sinnen ergoze.“ Dabei äußert Wilhelm, das Instrument sollte nur die Stimme begleiten, und rühmt demgemäß vor allem den Gesang, daß er sich wie ein Genius gen Himmel hebt und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt. Der Alte sah darob Wilhelm an; als er dann aber sein Lied zu spielen und singen beginnt, blickt er in die Höhle, bezeichnend für seine Emporhebung über die Welt. Auch das Lied läßt keinerlei einseitige Auffassung entstehen: es enthielt ein Lob auf den Gesang, pries das Glück der Sänger und ermahnte die Menschen, sie zu ehren. „Er trug das Lied mit so viel Leben und Wahrheit vor, daß es schien, als hätte er es in diesem Augenblicke und bei diesem Anlasse gedichtet... Als man nach dem Verfasser des Liedes fragte, gab er keine bestimmte Antwort; nur versicherte er, daß er reich an Gesängen sei, und wünsche nur, daß sie gefallen möchten.“

Tritt der Alte demnach als Künstler von Beruf auf, so ist es zunächst immer wieder die heitere Wirkung, die seine Kunst ausübt. „Der größte Teil der Gesellschaft war fröhlich und freudig“, ja selbst Melina, der „bei sehr üblem Humor“ zu Tische gekommen, war „nach seiner Art offen geworden, und indem man untereinander schwatzte und scherzte, fing der Alte das Lob des geselligen Lebens auf das geistreichste zu singen an. Er pries Einigkeit und Gefälligkeit mit einschmeichelnden Tönen.“

Doch Töne jeder Art stehen dem Alten zu Gebot: „Auf einmal ward sein Gesang trocken, rauh und verworren, als er gehässige Verschlossenheit, kurz sinnige Feindschaft und gefährlichen Zwiespalt bedauerte, und gern warf jede Seele diese unbequemen Fesseln ab, als er auf den Fittigen einer vordringenden Melodie getragen, die Friedensstifter pries und das Glück der Seelen, die sich wiederfinden, sang.“ Man könnte zu jedem Ton Belege aus Goethes eigenen Liedern beibringen . . .

Bezeichnend wie das Wesen des Harfenspielers selbst ist fortgesetzt seine Wirkung auf Wilhelm. Kaum hatte er geendigt, als ihm dieser zurief: „Wer du auch seist, der du als ein hilfreicher Schutzgeist mit einer segnenden und belebenden Stimme zu uns kommst, nimm meine Verehrung und meinen Dank! fühle, daß wir alle dich bewundern, und vertrau uns, wenn du etwas bedarfst.“ Als Wilhelm ihm so Ehre und Liedlohn des fahrenden Sängers bietet, schweigt der Alte erst, dann trägt er als Antwort das Lied vom Sängler vor, der am Königshof goldnen Lohn zurückweist und sich rühmt, zu singen,

wie der Vogel ſingt,
Der in den Zweigen wohnet.

Ununterbrochen gibt er ſich in dieſer umfangreichen Vorſtellungsſzene als der Sänger im Sinne der alten Zeit, da der Dichter ſeine eigenen Lieder unter Begleitung eines Saiteninstrumentes vortrug. Auch die Wirkung dieſes Liedes ſpricht unzweideutig: „Da der Sänger nach geendigtẽ Liede ein Glas Wein . . . ergriff und es mit freundlicher Miene . . . austrank, entſtand eine allgemeine Freude in der Verſammlung. Man klatschte und rief ihm zu, es möge dieſes Glas zu ſeiner Geſundheit, zur Stärkung ſeiner alten (!) Glieder gereichen. Er ſang noch einige Romanzen und erregte immer mehr Munterkeit in der Geſellſchaft.“ Ja, als Philine ihm übermütig zuruft, ob er die Melodie könne: „Der Schäfer putzte ſich zum Tanz“, verſetzt der Alte: „O ja; wenn Sie das Lied ſingen und auf-führen wollen, an mir ſoll es nicht fehlen.“ Er begleitet denn auch dieſe derb lebens- und liebesluſtige Ballade im eigentlichen Sinne des Tanzliedes, obſchon der Roman Anſtand nimmt, das Gedicht den Beſern mitzuteilen, weil — wie es mit leiſer Ironie heißt — „ſie es vielleicht abgeſchmackt oder wohl gar unanſtandig finden könnten“! Das alles iſt nicht die Art, wie ein ernſt zu nehmender Dichter einen Schuldbeladenen, Landfluchtigen, Wahnsinnigen, von den Erinnyen Verfolgten ſeinem Publikum vorſtellen könnte.

Der Ausklang der Szene verharrt in derſelben Tonart. Die Mittagsgelſchaft wird immer heiterer, und als man den Alten — wie er konſequent genannt wird — reich be-

schenkt entläßt, verspricht man sich auf den Abend eine wiederholte Freude von seiner Geschicklichkeit.

Für seine Charakteristik als Vertreter echter Kunst spricht noch besonders seine von Wilhelm empfundene Überlegenheit über die landläufigen Schauspieler: „Überhaupt, wie sehr beschämt dieser Mann manchen Schauspieler. Haben Sie bemerkt, wie richtig der dramatische Ausdruck seiner Romanzen war? Gewiß, es lebte mehr Darstellung in seinem Gesang, als in unsern steifen Personen auf der Bühne; man sollte die Aufführung mancher Stücke eher für eine Erzählung halten und diesen musikalischen Erzählungen eine sinnliche Gegenwart zuschreiben.“ Wird schon in dieser Bemerkung Wilhelms eine beginnende Entwicklung des Wilhelm Meister-Problems über die theatralische Sendung hinaus offenbar, so bringt die formell als Einwand auftretende Antwort des Laertes faktisch die Ergänzung jener Polemik nach der positiven Seite bei: „Sie sind ungerecht! ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger; aber das weiß ich, daß, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt; wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Kompositeur auf mich übertragen werden: so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann.“ Der Dichter, der solche Erörterungen pflegen läßt, steht ersichtlich schon im Begriff, die Wendung vom deutschen Nationaltheater zum Iyrischen Theater der Italiener zu voll-

ziehen — wie sie in seiner dramatischen Produktion und seinen Briefen gleichzeitig zum Ausdruck kommt. Wie Mignon unmittelbar, bezeichnet also der Harfenspieler wenigstens mittelbar durch seinen Eintritt in die Romanhandlung die Wendung des Wilhelm Meister-Problems von der theatralischen zur italienischen Sendung.

Für diesen Übergang ist es auch charakteristisch, daß der angehende Theaterdirektor Melina in jene Diskussion über den Harfenspieler mit Glossen rein materieller Natur eingreift: „So viel weiß ich, daß uns dieser Mann in einem Punkte gewiß beschämt, und zwar in einem Hauptpunkte. Die Stärke seiner Talente zeigt sich in dem Nutzen, den er davon zieht.“ Und Wilhelm, der sich von dem Banausen mit spitzen Worten bedrängt sieht, ihm die Mittel für das verpfändete Theater und die Garderobe vorzuschließen, ergreift nun verdrießlich die Türe, indem er ausdrücklich „nicht undeutlich zu erkennen“ gibt, „daß er sich nicht lange mehr bei so unfreundlichen und undankbaren Menschen aufhalten wolle“. —

Beim fröhlichen Mahle war der Harfenspieler zuerst erschienen, schon an sich bezeichnend für seine Auffassung als Sänger im Sinne der Vorzeit; und wie der Sänger selbst, von dem seine Romanze erzählt, als „der Alte“ bezeichnet. Zwei Kapitel weiter, im dreizehnten des zweiten Buches, wird er in der Einsamkeit aufgesucht. Herrschen hier die düstern Farben vor, so kann damit der Eindruck jener ersten Vorstellung unmöglich aufgehoben, vielmehr nur ergänzt werden. Noch immer, hier sogar ausnahmslos, wird er als „der Alte“ oder der „gute Alte“ bezeichnet und an-

gesprochen. Vielsagend wird bereits Wilhelms Besuch bei ihm eingeleitet: in der verdrielichen Unruhe, in der er sich befindet, hofft er, „durch dessen Harfe die bösen Geister zu verscheuchen“, — wie im ersten Buch Samuelis, Kapitel 16, unmittelbar nach der Stelle, der Goethe schon das Motiv zu seinem Epigramm entnommen: „Den Männern zu zeigen“, Saul den David suchen läst, nachdem die Knechte sein Gebot verlangt: „daß sie einen Mann suchen, der auf der Harfe wohl spielen könne, auf daß, wenn der böse Geist Gottes über dich kommt, er mit seiner Hand spiele, daß es besser mit dir werde“ . . . „Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand, so erquickte sich Saul, und ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“ Was Wilhelm beim Harfner sucht, ist also gerade in dieser Stunde die besanktigende, von aller pathologischen Last befreiende Macht der Musik. Nun hört er „herzruhrende, klagende Töne, von einem traurigen, ängstlichen Gesange begleitet,“ das Lied: „Wer nie sein Brot mit Tränen a“, jenes Hadern mit den himmlischen Mächten, die den Menschen ins Leben hineinführen, ihn schuldig werden lassen und ihn dann der Pein überlassen. Entscheidend für die Bedeutung des Harfners wird die Wirkung dieser „wehmütigen, herzlichen Klage“ auf Wilhelm: sie „drang tief in die Seele des Hörers“; „seine Seele war tief gerührt, die Trauer des Unbekannten schloß sein beklommenes Herz auf; er widerstand nicht dem Mitgefühl und konnte und wollte die Tränen nicht zurückhalten. . . Alle Schmerzen, die seine Seele drückten, lösten sich zu gleicher Zeit auf, er überließ sich ihnen

ganz.“ So ruft er dem Alten entgegen: „Was hast du mir für Empfindungen rege gemacht? . . . Alles, was in meinem Herzen stockte, hast du losgelöst“. Ja, er bestärkt den Alten, sich nicht stören zu lassen — mit der aufschlußreichen Begründung: „fahre fort, indem du deine Leiden linderst, einen Freund glücklich zu machen.“ Immer kommt die allgemeine Macht des Gesanges, die Wirkung der Poesie zum Ausdruck: das Vergnügen auch an tragischen Gegenständen, die Lust an der Entladung der Gefühle.

Auf ein besonderes Motiv, das die Umstände des Harfners nahelegen, richtet Wilhelm die Empfindungen des Alten, indem er rühmt: „Ich finde dich sehr glücklich, daß du dich in der Einsamkeit so angenehm beschäftigen und unterhalten kannst und, da du überall ein Fremdling bist, in deinem Herzen die angenehmste Bekanntschaft findest.“ So stimmt der Alte ein neues Lied an — von der Einsamkeit, ihrer Qual und der Lust dieser Qual:

Wer sich der Einsamkeit ergibt,
Ach! der ist bald allein;
Ein jeder lebt, ein jeder liebt
Und läßt ihn seiner Pein.

Ja! laßt mich meiner Qual!
Und kann ich nur einmal
Recht einsam sein,
Dann bin ich nicht allein . . .

Mit dem Ausklang:

Ach, werd' ich erst einmal
Einsam im Grabe sein,
Da läßt sie mich allein!

Ist damit dem Harfner eine streng individuelle Note gegeben, die ihn schon aus der allgemeinen Bedeutung als

Dichter-Sänger heraushebt? Seine Verse klingen auffällig an die berühmten Untersuchungen „Über die Einsamkeit“ an, die Goethes Freund und medizinischer Gewährsmann Johann Georg Zimmermann in engerem Rahmen schon 1756, in umfangreicher Gestalt soeben im Herbst 1783 veröffentlicht hatte. Dort hieß es: „Ach, nur selten wird Einsamkeit für den Elenden tröstend, dessen einzige Freude im Grabe liegt; dem alle Kraft seiner Seele in Tränen ausfließt; der nichts mehr kennet und nichts mehr empfindet, als Schmerz und Verzweiflung.“ Nicht immer finde man in der Einsamkeit Ruhe, aber der Hypochondrist sei gern allein, „so lange er niemand hat, dem er sagen darf, was er fühlet; niemand, der diese Gefühle versteht“. Andererseits ist „für jede schöne Seele Einsamkeit das Gegengift der Misanthropie . . . Geist und Herz werden in der Einsamkeit erweitert, belebet, geschärft und gestärkt.“ — Wie tief gerade Goethe Gewinn und Gefahr, Lust und Leid der Einsamkeit durchkostet, wußte Zimmermann; zieht er den Dichter doch ausdrücklich in seine Betrachtung hinein: „Alles um Liebe, sagt Goethe, und wer ihn gesehen hat, weiß, wie er durch Anmut die Kraft seines Geistes zudeckt, und durch Freundlichkeit den Ernst seiner einsamen Stunden.“

Wir dürfen also — auch im Hinblick auf verwandte Klänge in Goethes Iyrischen Selbstbekenntnissen — in dem Lied des Harfners noch immer eine Beziehung auf die typische Situation des Dichters überhaupt sehen, der im Drang nach Vertiefung und Erweiterung des Herzens die Einsamkeit sucht, aber nur zu leicht ihrer Gefahr erliegt, von Pein und Qual überschlichen zu werden. Das Bewußtsein der Schuld,

die keinem erſpart bleibt, den die himmliſchen Mächte ins Leben hineingeführt, und die daraus fließende Pein erwacht in der Einſamkeit und ergießt ſich in Liedern des einſamen Dichters.

Daß jedenfalls das Kapitel als Ganzes auf Entfaltung aller tiefen Wirkungen der Poeſie ausgeht, belegt unzweideutig der Ausklang, der unmittelbar an jenes Lied anknüpft: „Wir würden zu weitläufig werden, und doch die Anmut der ſeltſamen Unterredung nicht ausdrücken können, die unſer Freund mit dem abenteuerlichen Fremden hielt. Auf alles, was der Jüngling zu ihm ſagte, antwortete der Alte mit der reinſten Übereinstimmung durch Anklänge, die alle verwandten Empfindungen rege machten und der Einbildungskraft ein weites Feld eröffneten“. In derſelben Richtung bewegt ſich der daran geſchloſſene Vergleich dieſer Szene mit der Kirche, in welcher ſich die Gefühle der Gemeindemitglieder aneinander entzünden und fortglimmen: „So erbaute der Alte ſeinen Gaſt, indem er durch bekannte und unbekante Lieder und Stellen nahe und ferne Gefühle, wachende und ſchlummernde, angenehme und ſchmerzliche Empfindungen in Zirkulation brachte . . .“ Wer gedächte nicht der verwandten Auffaſſung in Schillers ſpäterem „Grafen von Habsburg“:

Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern ſchallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar ſchließen.

Auch in der „Macht des Gefanges“ ſelbſt berührt ſich Schiller unwillkürlich mit der Wirkung des Goetheſchen „Alten“, der „überall ein Fremdling“ bleibt:

... Wer kann des Sängers Zauber lösen,
 Wer seinen Tönen widerstehn?
 Wie mit dem Stab des Götterboten
 Beherrscht er das bewegte Herz;
 Er taucht es in das Reich der Toten,
 Er hebt es staunend himmelwärts
 Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
 Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Wie wenn auf einmal in die Kreise
 Der Freude, mit Gigantenschritt,
 Geheimnisvoll, nach Geisterweise,
 Ein ungeheures Schicksal tritt;
 Da beugt sich jede Erdengröße
 Dem Fremdling aus der andern Welt,
 Des Jubels nichtiges Getöse
 Verstummt, und jede Larve fällt ...

Immer bezeugt sich als Wesen des Harfners die umfassende, alle Gefühle beschwörende und doch vorherrschend heilig ernste Gewalt der tiefsten poetischen Wirkung.

Noch weiterhin bekundet sich die künstlerische Funktion dieser Gestalt. Sobald Wilhelm die verlassene Mignon an Kindesstatt in die Arme schließt, bringt „der Alte seine herzlichsten Lieder dem Freunde zum Abendopfer“. Während Wilhelm in der Shakespeareschen Welt lebte und webte, wurde der Zutritt zu ihm — wie wir uns hier entsinnen müssen — „nur Mignon und dem Harfner gerne verstattet“. Der Harfner deutet Wilhelms träumende Sehnsucht, indem er mit Mignon als ein unregelmäßiges Duett das Lied singt: „Nur wer die Sehnsucht kennt“. Durch seinen Gesang und sein Instrument erwirbt er die Gunst Serlos; auch hier handelt es sich durchaus nicht nur um ernste Töne. Eine

geradezu ausgelassen heitre Rolle ſpielt der Harfner auf dem Bankett zur Feier der Hamlet-Aufführung: er macht mit den Kindern „eine ſehr angenehme Erſcheinung“, indem er mit ihnen „ſehr abenteuerlich ausgepußt“ hereintritt, einen luſtigen Aufzug veranſtaltet und zu den übermütigen Liedern der Kinder aufſpielt.

Jedenfalls erſcheint er zunächſt als ein Angehöriger der romantiſchen Welt im Gegenſatz zur nüchternen Wirklichkeit: wird er doch wiederholt gemeinſam mit Mignon als „wunderbare Familie“ oder „wunderbare Geſellſchaft“ des Romanhelden hingestellt.

Auch die äußere Erſcheinung des Alten wird als Zeichen von Künſtlertum gedeutet. Der Banause Melina verlangt bei der Abreiſe vom gräßlichen Schloß, daß der Harfenſpieler ſich noch geſchwinde den Bart ſcheren laſſe, damit die Geſellſchaft nicht auffalle, nicht gar für Seiltänzer und Marktschreier gehalten werde! Aber Philine wirft mit Humor ein, daß gerade dieſe von der Mode abweichende Haartracht ihn für Dilettanten zum Künſtler ſtemple: habe doch der Graf den langen Bart des Harfners für ſchauspielerische Maskerade gehalten und es recht geſcheit gefunden, daß dieſer ſeinen falſchen Bart nicht allein abends auf dem Theater, ſondern auch beſtändig bei Tage trage! Während auf dem Marsche ſich im Hinblick auf das herumſtreifende Freikorps alles bewaffnet, bewahrt der Harfner das friedlichſte Anſehen: „Sein langes Kleid war in den Gürtel geſteckt, und ſo ging er freier. Er ſtützte ſich auf einen knotigen Stab, ſein Inſtrument war bei den Wagen zurückgeblieben.“ Das deutet durchaus auf die Einführung und den erſten Eindruck des Alten als Sänger und Harfner zurück. Als Wilhelm ihn freilich auf

Kundschaft nach der schönen Amazone sendet, muß der Bote, um nicht für einen jüdischen Spion angesehen zu werden, wieder zurückgehen. Hatte schon beim ersten Auftreten dieser Gestalt, im Gegensatz zu Wilhelms Entzücken, seine geistlose Umgebung, in „albernen Anmerkungen“ gestritten, ob es ein Pfaffe oder ein Jude sei, so hören wir jetzt die Befürchtung äußern, in den kriegerischen Unruhen könnte man ihn wegen seines langen Bartes für einen spionierenden Juden halten. Erst dem nachträglichen Enthüllungsversuch des Arztes bleibt es vorbehalten, bei Behauptung seines geistlichen Standes im Ernst zu vermuten: „daher scheint er sein langes Gewand und seinen Bart erhalten zu wollen.“ Und doch kehrt er gerade aus den Händen des Arztes schließlich „in der gewöhnlichen Tracht eines Reisenden“ zu seinen Freunden zurück; „sein Bart war verschwunden, seinen Locken sah man einige Kunst an.“ Jedenfalls ist die Kleider- und Haartracht des Klostergeistlichen so unzweideutig, daß ihre Verwechslung mit der jüdischen Tracht des achtzehnten Jahrhunderts ausgeschlossen wäre: der Harfner muß also in einer Phantasietracht aufgetreten sein, die sich mit der Erscheinung verschiedener außerhalb der Gesellschaft stehender Stände bis zu einem gewissen Grade berührte. Auch seine Tracht beweist also seinen Abstand von der bürgerlichen Welt, ihren Sitten und Moden.

In Wilhelms Leibes- wie Seelennöten bewährt sich der Harfner gleichmäßig als umsichtiger Beistand seines Beschützers. Als Wilhelm nämlich beim Überfall der Truppe verwundet wird, eilt der Harfner nach dem nächsten Orte, einen Wundarzt aufzusuchen und seinem für tot zurückgelassenen

Wohlthäter nach Möglichkeit heizuspringen. Es gelingt ihm wenigſtens, eine Anzahl Bauern herbeizuführen, die eine Tragbahre bereiten, den Verwundeten ins Dorf zu bringen. Um Aufklärung über die ſchöne Amazone zu gewinnen, ſchickt Wilhelm den Harfenſpieler bald auf Kundſchaft: wenn dieſer auch unverrichteter Sache aus der von Kriegsunruhen erfüllten Gegend zurückkehren muß, ſo legt er doch ſtrenge Rechenschaft ab und iſt bemüht, allen Verdacht einer Nachläſſigkeit von ſich zu entfernen. Ja, er ſucht auf alle Weiſe Wilhelms Betrübniß zu lindern, beſinnt ſich auf alles, was er erfahren hat und bringt mancherlei Mutmaßungen vor, wodurch er denn endlich in etwas zur Aufklärung beiträgt. Nichts deutet in alledem darauf hin, daß wir es mit einem gefährlichen Geiſteskranken zu thun haben; dies Geſamtbild widerſtreitet ſogar ausdrücklich der nachträglich untergeſhobenen Enthüllung: „Seit vielen Jahren hat er an nichts, was außer ihm war, den mindeteſten Anteil genommen, ja, faſt auf nichts gemerkt; bloß in ſich gefehrt, betrachtete er ſein hohles leeres Ich, das ihm als ein unermeßlicher Abgrund erſchien.“

Nur einmal, im erſten Kapitel des vierten Buches, ſcheint innerhalb der vor der italieniſchen Reiſe entworfenen Bücher eine Art pathologiſcher Stimmung des Harfners durchzubrechen. Aber im Grunde gleitet auch dieſe Einzelſzene noch nicht unzweideutig aus dem tragiſch-künſtleriſchen Schuldgefühl in einen psychopathiſchen Wahn hinüber. Vielmehr offenbaren ſich „Grillen“ der Hypochondrie, wie ſie ſchon im dreizehnten Kapitel des zweiten Buches als Gefolge der Einſamkeit auftraten. In Zimmermanns Schrift „Über die Einſamkeit“ heißt es: „Alle Melancholiker ſcheuen des

Tages Licht und den Anblick der Menschen. Unfähig, irgend einem Gedanken nachzuhängen als demjenigen, der sie verzerret, machen sie sich ihr Leben zu einer Folterbank. Dieser Zustand verschlimmert sich in der Einsamkeit.“ — Das allgemeine Schuldbewußtsein des Alten hat sich nun zur Unstetigkeit verdichtet, zu der Furcht, nirgends eine Stätte zu finden, andern das Unglück ins Haus zu tragen: „Ich sollte nirgends verweilen, denn das Unglück ereilt mich und beschädigt die, die sich zu mir gesellen . . . Lassen Sie mir mein schaudervolles Geheimnis und geben Sie mich los! Die Rache, die mich verfolgt, ist nicht des irdischen Richters; ich gehöre einem unerbittlichen Schicksale; ich kann nicht bleiben, und ich darf nicht! . . . Ich bin sicher bei Ihnen, aber Sie sind in Gefahr . . . Ich bin schuldig, aber unglücklicher als schuldig. Meine Gegenwart verscheucht das Glück, und die gute Tat wird ohnmächtig, wenn ich dazu trete.“

Es muß auffallen, daß sich weder vorher noch nachher diese Furcht des Harfners, seinem Beschützer Unglück zu bringen, irgendwie betätigt, obgleich er in diesem vereinzeltsten Ausbruch nicht müde wird zu versichern: „Es ist Hochverrat an Ihnen, mein Wohltäter, wenn ich zaudre . . . Dankbarer kann ich mich nicht bezeigen, als wenn ich Sie verlasse.“ So wird auch hier mit der Möglichkeit einer Durchsetzung alter mit neuer Arbeit zu rechnen sein. Erst in der schon mehrfach erwähnten Enthüllung des Arztes wird die Behauptung aufgenommen: „Sein größter Wahn ist, daß er überall Unglück bringe“, nun schon mit dem Zusatz, der in allen vor der italienischen Reise geschaffenen Partien durch nichts gegründet ist: „daß ihm der Tod durch einen un-

ſchuldigen Knaben bevorſtehe“, ja mit der die Tatsachen auf den Kopf ſtellenden Unterſchiebung: „Erſt fürchtete er ſich vor Mignon, eh' er wußte, daß es ein Mädchen war.“

Der Ausgang jener Szene rückt vollends die Furchtvorſtellungen des Harfners aus dem Verdacht eines anormalen Geiſteszuſtandes heraus. Abermals erſcheint der Harfner nachdrücklich in romantiſcher Beleuchtung: als Wilhelms „wunderbarer Begleiter“; deſgleichen wird ſein „Aberglauben“ nicht als Krankheitsſymptom aufgefaßt, vielmehr als „Ahnung wunderbarer Verknüpfungen und Vorbedeutungen“. Sogar gelingt es Wilhelm, den Unglücklichen zu tröſten und aufzumuntern. „Geſelle dich zu meinem Glücke,“ ruft er zuverſichtlich, „und wir wollen ſehen, welcher Genius der ſtärkſte iſt, dein ſchwarzer oder mein weißer.“ Entsprechend ſchließt der Dichter das ganze Kapitel ab: „Der Alte mochte nun ſagen, was er wollte, ſo hatte Wilhelm immer ein ſtärker Argument, wußte alles zum Beſten zu kehren und zu wenden, wußte ſo brav, ſo herzlich und tröſtlich zu ſprechen, daß der Alte ſelbſt wieder aufzuleben und ſeinen Grillen zu entſagen ſchien.“

So teilt ſich dem Leſer der Eindruck mit, der dem Helden des Romans verbleibt: er ſieht in dem Harfner „einen Menſchen, der durch Zufall oder Schickung eine große Schuld auf ſich geladen hat und nun die Erinnerung derſelben immer mit ſich fortſchleppt“. Und zwar nicht einen Menſchen, der in ſeiner Qual verſtummt, ſondern einen, dem ein Gott gab „zu ſagen, wie er leidet“: einen Sänger, deſſen Lied aus dem tieffſten Bewußtſein menſchlicher Schuld geboren iſt. Als aufſchlußreich bewahrt Wilhelm die Verſe im Gedächtnis:

Ihm färbt der Morgensonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuldigen Haupte bricht
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.

Die Helden der beiden gleichzeitigen Dramen Goethes: Orest und Tasso sind eins geworden. —

Woher also die Reime zu dieser „wunderbaren“ Gestalt? Auch sie hat sich bis zu einem gewissen Grade aus des Dichters eigener Seele losgerungen. Er ist in diesem neuen Stadium seiner Entwicklung der Sänger, der die goldne Last des Kanzlers abschütteln will, um wie der Vogel zu singen, der in den Zweigen wohnt und sich frei durch die Lüfte schwingt. Er auch hat die Wonne und die Pein der Einsamkeit durchkostet, wandelt er doch — nach dem Geständnis des Liedes: „An den Mond“ — zwischen Freud' und Schmerz in der Einsamkeit. Und dämonisches Schuldbewußtsein läßt ihn nicht Frieden noch Stetigkeit finden.

Aber Charakter und Genie halten einen Goethe aufrecht, wo über des Schwächlings schuldigem Haupte „bricht das schöne Bild der ganzen Welt zusammen“. Während Goethe sich in der Einsamkeit zur Seligkeit durchringt, weil er sich vor der Welt ohne Haß verschließt und eine mitfühlende Freundesseele gewinnt, scheinen unheilbar die Schmerzen

Deß, dem Balsam zu Gift ward;
Der sich Menschenhaß
Aus der Fülle der Liebe trank.

Gespensterhaft huschten solche misanthropischen Gestalten immer wieder über Goethes Lebensweg. Ganz Jerusalem=Werthers zu geschweigen, dürfen wir hier Christel Lasbergs ge-

denken, zu deren Selbſtmord das Lied „An den Mond“ Goethes aufrichtende Seelengemeinſchaft mit Charlotte von Stein kontrastiert. Wir dürfen des jungen Blessing gedenken, der seit 1777 für seine hypochondrischen Grillen bei dem Dichter des „Werther“ Trost und Heilung ſuchte und noch 1782 mit ihm in Verbindung ſtand. Selbſtquäleriſch ſchloß er ſich aus der Geſellſchaft aus, ungeſtüm ſchildert er Goethe ſeine Zuſtände, ſeine Leiden. Auf welchem Wege Goethe ſelbſt die eigne Seelenqual königlich meistert, erhellt aus ſeiner Rundgebung, Blessing werde ſich aus ſeinem ſchmerzlichen, düſtern Seelenzuſtande nur durch Naturbeſchauung und herzliche Teilnahme an der äußern Welt retten und befreien!

Als Modell im engeren Sinne kommt für die urſprüngliche Geſtalt des Harfners „ein wunderſamer, durch verwickelte Schickſale nicht ohne ſeine Schuld verarmter Mann“ in Betracht, der ſein Leben während dieſer ganzen Jahre allein von Goethes ſtiller Wohlthat friſtete. Wir kennen nicht den wahren Namen und die Vorgeschichte dieſes hypochondrischen Mannes: Goethe aber, in deſſen Nähe er ſieben Jahre unter fremdem Namen mit Beibehaltung des Titels Sekretär lebte, veranlaßt den ſeltſamen Schützling, ſein Leben zu beſchreiben und ſtückweiſe einzusenden. Zu den eindrucksvollſten Zeugniffen für Goethes edle und zugleich ſtarke Seele gehören die Worte und Liebeswerke, die er an dieſen Unglücklichen wendet. Von Gera, wohin er geſlüchtet, vertraut ſich im Herbit 1778 unter dem Namen Johann Friedrich Krafft ein Hilfeſlehender dem herzenkundigen, herzensmilden Dichter. Sein Geſchick und ſein Wort müſſen

Goethe in innerster Seele gerührt haben. Gleich sendet er eine Unterstützung und — zwar noch mit Zurückhaltung — gibt er zu erkennen, daß er gern dauernd helfen möchte. So hebt er diesen eigenartigen Briefwechsel mit den köstlichen Worten an: „Dem, der sich mit den Wellen herumarbeitet, ist's wohl der schlimmste Herzensstoß, wenn der Willige am Ufer nicht Kräfte genug hat, alle zu retten, die der Sturm gegen seine Küste treibt. Wenn der, dem ein Menschengeschöpf die reichste Beute des Strandrechts wäre, mit wenigen sich begnügen und die andern untergehn sehn muß.“ Wer so schreibt, ist dem Heiland in Wort und Sinn nicht fern.

Schon wenige Tage später läßt Goethe das bindende Versprechen folgen: „Ich weiß im ganzen Umfang, was das heißt: sich das Schicksal eines Menschen mehr, zu den übrigen Lasten, auf den Hals binden, aber Sie sollen nicht zugrunde gehen.“ Es ist nicht nur Geld und Geldeswert zum ausreichenden Lebensunterhalt, was der barmherzige Samariter dem Flüchtling zukommen läßt: er ist auf immer neue Tropfen Balsams für die Seelenwunde des vom Schicksal Geschlagenen bedacht. Schon mit dem Versprechen seiner Hilfe verbindet er die Aufrichtung: „Und fassen Sie wieder Fuß auf der Erde! Man lebt nur einmal.“ Nicht müde wird er, dem Geängstigten, Verdüsterten Beruhigung und Mut zuzusprechen.

So lesen wir charakteristische Züge von dem Eindruck, den Goethe von seinem Schützling erfuhr. Als er ihm bald rät, nach Jena zu ziehen, glaubt er sich der Zustimmung Kraffts sicher, wenn dieser das Verhältnis „mit ungetrübten

Augen“ fähe: „Doch ich weiß, daß den Menschen von zitternder Nerve eine Müde irren kann, und daß dagegen kein Reden hilft . . . Handeln Sie aber ganz nach Ihrem Herzen, und wenn meine Gründe nicht in Ihr Herz übergehen, Ihnen mit der Überzeugung nicht auch Ruhe und getrosten Mut in Jena verfprechen, fo bleiben Sie in Ihrer jetzigen Stille.“ Nicht minder bezeichnend für die aus Kraffts Briefen fprechende Gemütsart ift Goethes Zugeständnis: „Ich weiß, daß dem Menschen feine Borftellungen Wirklichkeiten find, und obgleich das Bild, das Sie fich von Jena machen, falſch ift, fo weiß ich doch, daß fich nichts weniger als folch eine hypochondriſche Ängftlichkeit weg-räfonieren läßt.“

Jahre hindurch fucht Goethe ihn aufzurichten: „Möchte ich doch imftande fein, Ihren trüben Zuftand nach und nach auszuhellen und Ihnen eine beftändige Heiterkeit zu erhalten.“ — „Ich bitte fich zu beruhigen. Sie haben den Fehler der zu großen Ängftlichkeit und daß Ihre immer geſchäftige Imagination alles aneinander hängt, und überall Sturz und Fall und das Ende aller Dinge zu ſehen gewohnt ift.“ — „Eben dieſe unſelige Unruhe, die Sie jetzt martert, hat das Unglück Ihres ganzen Lebens gemacht.“ — Schon folche wohlwollenden Borftellungen und Ermahnungen rufen in dem Unglücklichen die ſchwärzeften Befürchtungen wach, und der geduldige Beſchützer muß ihn alsbald um fo kräftiger aufrichten: „Wenn Sie meinen letzten Brief nochmals unbefangen anſehen wollen, fo werden Sie deutlich ſehen können, daß Sie ihn falſch gedeutet haben. Sie find weder in meiner Achtung geſunken noch hab ich einen ſchlechten Begriff

von Ihnen, noch habe ich die gute Meinung fahren lassen, noch hat Ihre Denkungsart in meinen Augen einen Flecken bekommen; dies sind alles übertriebene Ausdrücke, die sich ein gesetzter Mann garnicht erlauben sollte . . . Eben diese hypochondrische, allzu weiche und gleich aus dem Maß schreitende Sinnesart, die Ihnen den letzten Brief wieder eingegeben, ist's, die ich tadle und bedaure.“ — „Übrigens bitte ich, sich zu beruhigen; es ist für Ihren Gemütszustand besser, daß Sie in der Stille leben.“

Dabei quält sich der Ärmste mit einem demütigenden Gefühl, daß er Goethe zur Last falle. Was dieser antwortet, gewährt eine nur zu bescheidene Rechtfertigung der leidenschaftlichen Neigung, die den Dichter und seinen Abglanz Wilhelm Meister treibt, das Schicksal Schutzbedürftiger an das seine zu knüpfen: „Sie sind mir nicht zur Last, vielmehr lehrt mich's wirtschaften; ich verändle viel von meinem Einkommen, das ich für den Notleidenden sparen könnte. Und glauben sie denn, daß Ihre Tränen und Ihr Segen nichts sind? Der der hat, darf nicht segnen, er muß geben; aber wenn die Großen und Reichen dieser Welt Güter und Rangzeichen austheilen, so hat das Schicksal dem Elenden zum Gleichgewichte den Segen gegeben, nach dem der Glückliche zu geizen nicht versteht.“ Und sogleich vertröstet der feinfühlige Wohltäter den empfindlichen Schützling: „Vielleicht findet sich bald, wo Sie mir nützlich sein können.“

Tatsächlich läßt ihn Goethe gleich im Frühjahr 1779 nach Ilmenau übersiedeln und weist ihm hier einige Geschäfte zu. Namentlich in Bergwerks- und Steuerfachen, gelegentlich auch in andern Staatsangelegenheiten macht sich Krafft

nun ſeinem Gönner nützlich: des weiteren überantwortet Goethe ihm einen großen Teil der Fürſorge für ſeinen andern Schützling, den Schweizer Knaben Peter im Baumgarten, den er in Ilmenau zum Jäger ausbilden ließ: Krafft unterrichtet den Jungen im Franzöſiſchen, Rechnen, Schreiben, Zeichnen und den notwendigſten Anfangsgründen der Wiſſenſchaften. Außerdem übermittelt er dem Dichter auf deſſen Wuſch ſchriftlich Züge aus ſeinem Leben und Bemerkungen über verſchiedene Länder, die er durchreiſte.

Zu dieſen Aufzeichnungen geſellt ſich der perſönliche Eindruck, den Goethe bei häufigem Aufenthalt in Ilmenau von dem ſcheuen Weſen des Unglücklichen gewann: mündliche Mitteilungen, überhaupt Geſpräche mit Krafft, mußten für die Wilhelm Meißter-Dichtung beſonders feimkräftig werden. Und Zimmermanns Werk „Über die Einſamkeit“ vermittelte die pſychologiſche Erklärung ſolcher Zuſtände.

Übrigens litt es den Unſteten auf die Dauer nicht in Ilmenau: die letzte Zeit ſeines Lebens verbrachte er in Jena, wo er im Sommer 1785 ſtarb. Das Geheimnis ſeines Lebens findet an Goethe einen diſkreten Hüter: „Seine Umſtände waren mir allein bekannt“ — mit dieſer Hindeutung ſchneidet Goethe jede Erörterung ab.

Gewiß kann von einer bloßen Identität Kraffts mit dem Harfner nicht die Rede ſein; aber eine charakteriſtiſche Seite der Romanfigur iſt hier offenbar vorgebildet. Ein Schuldbeladner zieht als Flüchtling umher, überall glaubt er ſich verfolgt, hypochondriſche Grillen plagen ihn, an einer gemütvollen, reinmenſchlich empfindenden Künſtlernatur findet er endlich einen Beſchützer und Wohltäter. Haben wir in

dem Harsner einerseits die Reinherausstellung der sich nach Freiheit sehnenden Dichtergabe Goethes zu sehen, so hat für die Qualen des Schuldbeladenen — die dem Dichter an sich nicht fremd waren, ohne ihn doch zu übermannen — in ihrer vernichtenden Gewalt und ihrem Triumph über den schwächlichen Menscheng Geist dieser Schützling Goethes Modell gestanden.

Neuntes Kapitel

Das organische Ziel des Mignon-Romans

Die Entstehung der Mignon-Gestalt und der Verlauf ihrer Entwicklung lassen keinen Zweifel offen, daß in ihr das Symbol für Goethes Sehnsucht nach Italien zu sehen ist. Diese Sehnsucht erfüllt den Dichter insgeheim allmählich bis zur Ausschließlichkeit; sie wächst bis zu leidenschaftlicher, wirklich Leiden schaffender Begier und heischt gebieterisch, unumgänglich Erfüllung.

Im Roman äußert sich Mignons Wesen durchgehends in Sehnsucht: als ihre beiden Lebenselemente wirken Sehnsucht nach Wilhelm und Sehnsucht nach Italien. Die Romanhandlung führt das Anwachsen der Leidenschaft für Wilhelm folgerecht durch: an ihr reift die Knospe zur Blüte, also das Kind zum Weibe heran.

Nebenher geht die Erscheinung des Harfners, der im Grunde das Wesen des Dichters symbolisiert: die Beherrschung des Menschengestes durch die Macht des Gesanges, sein Herausstreben aus goldnen Fesseln in die Freiheit und seine leidweckende Vereinsamung.

Goethes Streben gedieh nach sorgfamer Vorbereitung im Jahre 1786 zur Erfüllung: er entwindet sich den goldnen Fesseln des Amtes und den seidnen Netzen Charlottens, er setzt das Geheimnis seiner einsamen Stunden in Tat um, zieht insgeheim über die Alpen, betritt den Boden des neuen

gelobten Landes Italien und lebt vom Zauber italienischer Natur und Kunst umfassen ein freies Künstlerleben.

Entspricht der Mignon-Roman in allen Elementen seiner Anlage dem Streben des Dichters nach Italien, so liegt die Vermutung einer parallelen Erfüllung nahe. Wir sind darauf vorbereitet, die Handlung auf eine Vereinigung Wilhelms mit Mignon und gemeinsame Flucht nach Italien in Begleitung des Harfners hinzielen zu sehen.

Freilich kann die vorschnelle Aufstellung einer Hypothese leicht die Objektivität der Untersuchung beirren. Wollen wir zu möglichst festgegründeten Ergebnissen gelangen, so gilt es, unbeirrt von Vermutungen, tatsächliche Voraussetzungen der Lösung oder doch Fäden der Fortsetzung im Roman selbst zu suchen.

Fragen wir zunächst, wieweit Stil und Beleuchtung der Mignon-Abschnitte einen Schluß auf die Entwicklung zulassen, so brauchen wir nach unsern bisherigen Wahrnehmungen eine spätere Verschiebung zu Mignons Gunsten jedenfalls nicht zu befürchten. Das Theater findet seit Einführung der Mignon-Gestalt durchweg höchst realistische Vertreter. Dem Kreis dieser materiellen Künstler stehen Mignon und der Harfner als Verkörperung der echten, idealen Kunst gegenüber: nicht von kleinlichen materiellen Verhältnissen gefesselt, ist ihre Natur selbst die Kunst. Schon gegen Ende des jetzt zweiten Buches, unmittelbar nach dem Auftreten des Harfners, fühlt sich Wilhelm jenen Handwerkskünstlern ebenso fern wie zu diesen künstlerischen Naturen hingezogen; und wenn er seine Entfernung von jener Truppe aufgibt, so geschieht es auf Mignons Flehen, um sie behalten zu dürfen, sie nicht verlassen zu müssen.

Das bloße Spiel, das der Adel mit der Kunst treibt, ist nicht dazu angetan, Wilhelm in diesen Kreisen von Mignon zu entfernen. — Selbst auf die geringschätzige Vorhaltung des Shakespeare-Freundes Jarno gelobt er ihr: „Die scheinbare Klugheit der Welt soll mich nicht vermögen, dich zu verlassen.“ Bilden doch gerade Mignon und der Harfner die „wunderbare Familie“ Wilhelms während seiner abgeschlossenen Versenkung in die Shakespearesche Welt. — Ebenso entflieht er nach seiner Verwundung der Untätigkeit, ohne seine völlige Genesung abzuwarten, „in der wunderbaren Gesellschaft Mignons und des Alten“. — Bei der Erwägung und Annahme von Serlos Angebot, sich in seiner Truppe fürs Theater zu engagieren, wird schließlich für Wilhelm „kein kleines Gewicht auf der Wagschale“, „daß er seine Mignon behalten könne, daß er den Harfner nicht zu verstoßen brauche“.

Ausnahmslos stehen diese beiden künstlerischen Naturen in positiver Beleuchtung. Fast immer werden sie in objektiver Handlung szenisch vergegenwärtigt, und jede der spärlichen Reflexionen ist auf anschauliche Darstellung wählender Zustände gegründet. Nur noch eine dritte Kraft wirkt im Roman positiv: Shakespeare. Aber jener erste Mittler von Natur und Leidenschaft verblaßt neben dem dichterischen Drang nach Freiheit und Einsamkeit sowie der Sehnsucht nach Italien: bezeichnend wird jene bei Inangriffnahme des Romans treibende Kraft der Handlung jetzt, wo sie endlich zur Einführung gelangt, bloßer Gegenstand des Studiums, während die neuen und nächsten Ideale Goethes in lebendigen Symbolen Verkörperung finden.

Namentlich die Rolle Mignons ist auf ansteigende Entwicklung gestellt: mit ihrer Natur entwickelt sich ihre Liebe zu Wilhelm. Dieser zwar muß noch Irrungen mancherlei Art durchlaufen, bis sich in Wahrheit erfüllt, was die Endgestalt des Romans schon am Ende ihres zweiten Buches behaupten will: daß Mignons Liebe in ihrem eigentlichen Wesen dem, der ihrer bisher nicht wert gewesen, offenbar wird; daß die lange und streng verschlossene Knospe reif und Wilhelms Herz empfänglich ist. Aber auch Wilhelm, dessen Idealismus gegenüber dem materiellen Sinn der Theaterwelt wie dem hohl repräsentierenden Schein des Adels zunehmend in ironische Beleuchtung rückt, erscheint in seinem Verhältnis zu den beiden wunderbaren Gestalten bedingungslos ernst genommen und in volles Licht gerückt.

Der Gang der Handlung eröffnet demnach schon eine gewisse Perspektive. Mignons Sehnsucht ist zur treibenden Kraft der Handlung prädestiniert; Wilhelm gelangt zu immer engerer Verbindung mit Mignon und in dieser Verbindung zu seinem Ziel.

Beträgt sich aber diese Anlage des Mignon-Romans nicht immer noch mit einer tragischen Lösung? Kann Mignon nicht dennoch an ihrer wachsenden Sehnsucht zugrunde gehen? Kann Wilhelm nicht ihr Verhängnis überdauern, wohl gar aus einem solchen geläutert hervorgehen? Der Gesamteindruck, den wir aus der vorliegenden Endgestalt mit ihrem unorganischen Hinwelken Mignons davongetragen, darf uns freilich nicht der Prüfung überheben, welche Farben zur Charakteristik Mignons der ganzen Anlage nach ineinander spielen. Wohl bezeichnet der Dichter und gestaltet die

Handlung Mignon als sonderbar und wunderbar, als rätselhaft und geheimnisvoll, als feierlich in ihrem ganzen Wesen, als auffallend und nicht regelmäßig, auch wohl düster in ihrer äußern Erscheinung, als streng, scharf, trocken und heftig in ihren Bewegungen: aber unbedingt tragisch erscheinen diese Motive nur bei Dichtern, welche das Großartige, Wunderbare, Herbe und Leidenschaftliche ohne weiteres zur Tragik bestimmt auffassen.

Das ist nicht die Lebens- und Kunstanschauung Goethes, am wenigsten in diesem Zeitraum. Drest wie Tasso gelangen trotz tragischer Anlage durch Selbstentladung hindurch zur inneren Überwindung ihrer Leidenschaft. Egmonts Untergang, geschichtlich gegeben und vordem begonnen, erscheint nur formell als Ausnahme und kann in seiner äußerlichen Motivierung wie seiner opernhaften Apotheose gerade als Beweis für den sieghaft-heroischen Grundzug der Goetheschen Phantasie dienen. Sollte eine tragische Disposition, die wir im übrigen an Goethe zu dieser Zeit vermissen, gerade an der Gestalt erwacht sein, welche die strenge Kunst verkörperte — in ihrer Größe und Wunderbarkeit, ihrer herben Schöne und Leidenschaft, mit dem treibenden Element der Sehnsucht, der Sehnsucht nach Liebe und nach dem Land der Kunst?! —

Im Gefüge des Romans fallen eine Anzahl Lieder auf, die verschiedenen Personen in den Mund gelegt sind. Goethe fand lyrische Einlagen bereits bei Cervantes und bei Scarron. Es ist aber für Goethe hier wie immer bezeichnend, daß er nicht beliebige Vortragsstücke, also Einlagen im eigentlichen Sinn, auch nicht bloß lyrische Gelegen-

heitsausbrüche einer handelnden Person beibringt, vielmehr die lyrischen Stücke als Mittel der Charakteristik, sogar einer besonders konzentrierten Charakteristik, verwendet. Wie die Ballade vom König in Thule die hochheilige Auffassung Gretchens von Liebe vermittelt und damit die tragische Stimmung einleitet, wie die Lieder in Auerbachs Keller mit ihrem Thema von Ratten, Flöhen oder Säuen zur Bezeichnung des niedrigen Bereichs beitragen, in welchem sich die Zechkumpane am wohlsten fühlen, so warnt das Lied einer Philine in ihrer besondern Meinung:

Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht.

Vor allem lehren die Lieder Mignons und des Harfners das innerste Wesen dieser beiden Repräsentanten des Wunderbaren heraus. Ja, es fällt auf, daß nicht der nächste Zusammenhang der Handlung sie zu diesen lyrischen Geständnissen drängt, daß sich vielmehr die Quintessenz ihres Seelenlebens darin ausspricht. Es ist, als ob in Lieder sich ergießt, was die spröden, verschlossenen Seelen sich scheuen in dürren Worten auszusprechen. Es ist, als ob diese Lieder ahnungs- und sehnsuchtsvoll vorwegnehmen, was die Handlung erst in langsamer Entwicklung erreichen kann. Und wenn Lieder mehr für das Gefühl andeuten als für den Verstand klarlegen, so konnte für Goethe — wir dürfen uns nach Lage der Dinge nicht scheuen es auszusprechen — die Rücksicht auf sein nächstes Publikum, vor allem Charlotte von Stein, mitbestimmend wirken, den tiefsten Sinn jener Symbole seiner Sehnsucht in die Weite lieber in Schleier zu hüllen als nackt herauszustellen. Alles vereint sich, um uns gerade

in Mignons Liedern Aufschluß über Grundzug und Ziel ihrer Entwicklung suchen zu lassen.

Was ist uns bis heute der Sang: „Kennst du das Land?“ Ein ergreifendes Lied, das Mignon singt, — ein Lied, das ihrer Sehnsucht nach ihrem Heimatland Ausdruck gibt, — ein Lied, das zum Ausdruck der deutschen Sehnsucht nach Italien geworden ist! Der eigentlichen und vollen Bedeutung dieses Sanges rücken wir schon näher, wenn wir auf seine ursprüngliche Fassung zurückgehen. Sie lautet:

Kennst du den Ort? wo die Zitronen blühen,
Im grünen Laub die Goldorangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Möcht ich mit dir, o mein Gebieter, 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!

Möcht ich mit dir, o mein Gebieter, 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 ihm die Flut.
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin!

Geht unser Weg! Gebieter, laß uns ziehn!

Die auffallendste und entscheidende Abweichung bringt gleich der Einsatz bei: Mignon beschreibt nicht eine typische

Szenerie Italiens im allgemeinen — ihre italienische Herkunft steht ohnedies fest —, vielmehr ihren Heimatsort im besondern. So bezeichnet sie auch nächst dem „Ort“ das „Haus“, dem sie entstammt, wie ihre Phantasie beide in dunkler Erinnerung bewahrt, — nicht um ihrer Sehnsucht platonischen Ausdruck zu verleihen, vielmehr zu dem praktischen Zweck, die Auffindung zu ermöglichen, Wilhelm — an den jede Strophe ausdrücklich gerichtet ist — auf die Spur zu führen und dahin zu ziehen! So soll schließlich „der Berg“ nicht Selbstzweck, nicht Ziel für sich sein, nur mittelbar den Weg nach jenem „Ort“, nach jenem „Haus“ weisen.

Ein letzter Nachhall von diesem eigentlichen Sinn und Zusammenhang des Liedes bricht noch — inmitten der späteren Umdeutung — im vorletzten Kapitel des Romans durch. Der Markese, der als Mignons Oheim auftritt, äußert zu Wilhelm: des guten Kindes Freunde „müssen mir versprechen, mich in seinem Vaterlande, an dem Plage zu besuchen, wo das arme Geschöpf geboren und erzogen wurde; sie müssen die Säulen und Statuen sehen, von denen ihm noch eine dunkle Idee übrig geblieben ist“. Auch die Aufzeichnung der Vorgeschichte, die dem Harfner und Mignon nun beigelegt wird, knüpft an die Ortsfarbe des Liedes an, obschon „das Haus“ nun durch Umdeutung in die Nachbarschaft von Mignons Erziehungsstätte versetzt ist. „Begegnet uns“, rief Bruder Augustin, „unter jenen Zypressen, die ihre ernsthaften Gipfel gen Himmel wenden, besucht uns an jenen Spalieren, wo die Zitronen und Pomeranzen neben uns blühen, wo die zierliche Myrte uns ihre zarten Blumen darreicht . . .“ Mignon aber setzte sich meistens „unter die Säulen des

Portals vor einem Landhause in der Nachbarschaft . . . Dort schien sie auf den Stufen auszuruhen; dann lief sie in den großen Saal, besah die Statuen . . .“ Ebenso lassen noch „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (zweites Buch, siebentes Kapitel) die sämtlichen Ortsfarben des Liedes als solche, sogar dreifach, zur Widerspiegelung gelangen: Natur, Malerei und Gesang bringen gleichmäßig die Szenerie von Mignons Heimatsort zur Geltung.

Ist also der Sinn dieses Liedes als feste Zielbestimmung nie dem Gedächtnis des Dichters entschwunden, so hat sich eben die Handlung der endgültigen Romanfassung ein neues Ziel gesteckt. Daß Goethe nicht die Absicht hatte, den ganzen Aufwand von bestimmten Formen und Farben zu verpuffen, daß er die Romanhandlung selbst zu diesem Ziel hinzuführen gedachte, bezeugt auch sein Tagebuch von der italienischen Reise unzweideutig. Gleich am Beginn der Reise nimmt er zunächst in Verona, dann in Vicenza längeren Aufenthalt! Am 22. September 1786 zeichnet er auf: „Ich war lang willens, Verona oder Vicenz dem Mignon zum Vaterland zu geben. Aber es ist ohne allen Zweifel Vicenz, ich muß auch darum einige Tage länger hier bleiben.“ Selbst im Ballett gedenkt er des Romans: „Du kannst denken, daß ich für meinen Wilhelm brav gesammelt habe.“ Die Szenerie, die dem Dichter vor der Phantasie gestanden, findet er also hier realisiert; und er sucht eine Fülle weiterer Ortsfarben für Mignons Heimat zu gewinnen. Zwar erinnert die Beschreibung der „Italienischen Reise“ unterm 24. Februar 1787 angesichts der üppigen Südsfrüchte in Fondi noch einmal an das Lied: „Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen.“

Aber wir besitzen keine Unterlage für diesen Hinweis unmittelbar von der Reise selbst; und auch wenn er nicht der Spätzeit des Dichters angehört, meint er natürlich nicht etwa eine örtliche Beziehung gerade zu Fondi.

In Vicenza dagegen, während sein Dämon ihn stürmisch nach Rom treibt, verweilt Goethe eine volle Woche vor allem zum Studium der charakteristischen Bauwerke dieser Stadt. Ist Vicenza doch die Heimat und der Hauptwirkungskreis des Palladio, des in Produktion und Theorie gleich großen Meisters der Hochrenaissance, der — wie Jakob Burckhardt sagt — „im vollsten Ernst die antike Baukunst wieder ins Leben rufen wollte“. Wie Goethe gleich darauf die Kirchen des Palladio in Venedig bewundert, ist Vicenza als Ort seiner Paläste der Anziehungspunkt für den nordischen Gast. Wenn unserm Dichter von vornherein Verona oder Vicenz als Mignons Heimat vorschwebte und der Augenschein „ohne allen Zweifel“ für Vicenz entscheidet, so verband Goethe mit Mignon offenbar den Gedanken an die italienische Kunst in den Formen der Hochrenaissance.

Daß sich nach dieser Richtung seine Studien in Vicenza fast ausschließlich bewegen, erweist das Tagebuch für Charlotte. „Vor einigen Stunden bin ich hier angekommen und habe schon die Stadt durchlaufen, das Olympische Theater und die Gebäude des Palladio gesehen.“ Wenn er hinzusetzt: „Von der Bibliothek kannst Du sie in Kupfer haben“, so erinnert er schon an dieser Stelle wie noch in zahlreichen folgenden Briefen daran, daß er diese Bauwerke von Vicenza in Reproduktionen daheim mit heißem Sehnen studiert hat. Und doch, „wenn man diese Werke nicht gegen-

wärtig sieht, hat man doch keinen Begriff davon.“ Jetzt wird ihm zur Gewißheit: „Balladio ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen . . . Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet, das uns bezaubert.“ Hier führt uns Goethe vor seinen Berührungspunkt mit Balladio: nahm doch gerade Goethe

der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Fließen ihm doch Kunst und Leben, „Dichtung und Wahrheit“ ineinander. Sollten nicht unwillkürlich die beiden Welten, die um seinen Wilhelm ringen — Mignon und Werner — vorschweben, wenn er unmittelbar fortfährt: „Das Olympische Theater ist . . . ein Theater der Alten realisiert. Es ist unaussprechlich schön. Aber als Theater, gegen unsre jetzigen, kommt es mir vor wie ein vornehmes, reiches, wohlgebildetes Kind, gegen einen klugen Kaufmann der weder so vornehm, so reich, noch so wohlgebildet ist, aber besser weiß was er mit seinen Mitteln anfangen kann.“ — Unverkennbar spinnt sich der unausgesprochene Vergleich mit seiner eignen Wirkung in ununterbrochener Folge fort: „Wenn man nun darneben das enge schmutzige Bedürfnis der Menschen sieht, und wie meist die Anlagen über die Kräfte der Unternehmern waren und wie wenig diese köstlichen Monumente eines Menschengenies zu dem Leben der übrigen passen, so fällt einem doch ein, daß es im Moralischen ebenso ist. Dann verdient man wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr innres Bedürfnis erheben, ihnen von sich selbst eine große Idee geben, ihnen das

Herrliche eines großen wahren Daseins fühlen machen will (und das tun sinnlicherweise die Werke des Palladio in hohem Grade); aber“ — wie Goethe in Anspielung auf sein aristophanisches Lustspiel fortfährt — „wenn man die Vögel belügt, ihnen Märchen erzählt, ihnen vom Tag zum andren forthilft u., dann ist man ihr Mann.“ Solch Herzensschrei läßt ahnen, auf welchen Weg Goethe die Entwicklung Wilhelms in Mignons Heimat zu führen gedachte. —

Im einzelnen hebt Goethe noch die Basilica, die Casa di Palladio, für die er immer eine besondere Vorliebe hatte, und namentlich wiederholt die Rotonda hervor. Am 20. September verzeichnet er: „Auch hab ich heute die famose Rotonda, das Landhaus des Marchese Capra, gesehn; hier konnte der Baumeister machen, was er wollte, und er hat's beinahe ein wenig zu toll gemacht. Doch hab ich auch hier sein herrliches Genie zu bewundern Gelegenheit gefunden. Er hat es so gemacht um die Gegend zu zieren, von weiten nimmt sich's ganz köstlich aus, in der Nähe habe ich einige untertänige Skrupel . . . Die Rotonda liegt, wo so ein Gebäude liegen darf; die Aussicht ist undenklich schön . . .“ Tags darauf geht er gegen Abend wieder zur Rotonda, die eine halbe Stunde von der Stadt liegt, bewundert das Haus mit seinen vier Säulenhallen, die Inschrift ihrer Giebel und die Aussicht von der Höhe. In der Italienischen Reise beschreibt er gerade dies „Prachtthaus“ mit der größten Anteilnahme: „Es ist ein viereckiges Gebäude, das einen runden, von oben erleuchteten Saal in sich schließt. Von allen vier Seiten steigt man auf breiten Treppen hinan und gelangt jedesmal in eine Vorhalle, die von sechs korin-

thischen Säulen gebildet wird. Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben. Der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel größer als der des Hauses selbst: denn jede einzelne Seite würde als Ansicht eines Tempels befriedigen. Inwendig kann man es wohnbar, aber nicht wöhnlich nennen. Der Saal ist von der schönsten Proportion, die Zimmer auch; aber zu den Bedürfnissen eines Sommeraufenthalts einer vornehmen Familie würden sie kaum hinreichen. Dafür sieht man es auch in der ganzen Gegend von allen Seiten sich auf das herrlichste darstellen. Die Mannigfaltigkeit ist groß, in der sich seine Hauptmasse zugleich mit den vorspringenden Säulen vor dem Auge der Umherwandelnden bewegt, und die Absicht des Besitzers ist vollkommen erreicht, der ein großes Fideikommißgut und zugleich ein sinnliches Denkmal seines Vermögens hinterlassen wollte. Und wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in seiner Herrlichkeit gesehen wird, so ist die Aussicht von daher gleichfalls die angenehmste. Man sieht den Bachiglione fließen, Schiffe von Verona herab gegen die Brenta führend; dabei überschaut man die weiten Besitzungen, welche Marchese Capra unzertrennt bei seiner Familie erhalten wollte.“

Ein Landhaus dieses hervorstechenden Charakters hatte der Goetheschen Phantasie offenbar als Heimat Mignons vorgeschwebt, wenn die andeutende Beschreibung im Liede auf die Spur führen sollte. So wägt der Dichter nun neben dem Stil und der Lage auch die praktische Brauchbarkeit des Hauses ab, ja er sieht es unwillkürlich im Zusammenhang

mit der Familiengeschichte des Besitzers, wozu die Inschrift der Giebel über den vier Säulenhallen anregte:

Marcus Capra Gabriellis Filius
 qui aedes has
 arctissimo primogeniturae gradui subiecit
 una cum omnibus
 censibus agris vallibus et collibus
 citra viam magnam
 memoriae perpetuae mandans haec
 dum sustinet ac abstinet.

Wie sollte diese Inschrift einen Goethe nicht innerlich ergreifen! „Das Ganze, besonders der Schluß, ein herrlicher Text zu künftigen Unterredungen.“ Die Erweiterung dieses unmittelbaren Zusages in der Stalienischen Reise nimmt sich schon wie eine Verblassung in bloße Kuriosität aus: „Der Schluß besonders ist seltsam genug: ein Mann, dem so viel Vermögen und Wille zu Gebot stand, fühlt noch, daß er dulden und entbehren müsse. Das kann man mit geringerm Aufwand lernen!“

Noch das Schloß, in welches die Endgestalt des Romans alle Schicksale der auftretenden Personen münden läßt, ist von einem italienischen Baumeister im italienischen Renaissancestil erbaut. Im sechsten Buch führt die schöne Seele es als Eigentum ihres Oheims ein; schon hier wird neben der harmonischen Architektur den Bildwerken Aufmerksamkeit zugewandt. Vom zweiten Kapitel des achten Buches an weilte Wilhelm in diesem Schloß. „Es war die reinste, schönste, würdigste Baukunst, die er gesehen hatte.“ „Marmorne Statuen und Büsten standen auf Piedestalen und in Nischen geordnet.“ Der Mittelpunkt dieses Schlosses, der beziehungs-

reiche Saal der Vergangenheit, dessen Bildwerke die Naturformen des Menschenlebens symbolisieren, berührt sich mit der Anlage der römischen Kolumbarien, überhaupt der Nischen in den Bogenhallen des typisch italienischen Campofanto. Doch der Saal selbst ist darüber hinaus im Idealstil der Renaissance gehalten, der nun seine Wirkung auf Wilhelm nicht verfehlt: „Es spricht aus dem Ganzen, es spricht aus jedem Teile mich an, ohne daß ich jenes begreifen, ohne daß ich diese mir besonders zueignen könnte. Welchen Zauber ahn' ich in diesen Flächen, diesen Linien, diesen Höhen und Breiten, diesen Massen und Farben!“

Sollte dies Schloß nicht nach dem ursprünglichen Plan in Italien selbst gedacht sein, zu Mignons Familie in Beziehung stehen? Sollte nicht, anstatt Wilhelms, ursprünglich Mignon es sein, die in diesem Schloß die Statuen und Gemälde ihres Großvaters wiederfindet? Und sollten nicht schließlich, anstatt der in der Endgestalt erzwungenen Verknüpfungen, alle Schicksalsfäden Mignons hier zusammenlaufen? Noch läßt der entscheidende Eindruck Wilhelms das Durcheinanderwirren der Fäden bis zum Selbstverrat erkennen: „Ich werde mich des Eindrucks . . . zeitlebens erinnern, als ich hereintrat und die alten Kunstbilder der frühesten Jugend wieder vor mir standen. Ich erinnerte mich der mitleidigen Marmorbilder in Mignons Lied; aber diese Bilder hatten über mich nicht zu trauern (!), sie sahen mich mit hohem Ernst an, und schlossen meine früheste Zeit unmittelbar an diesen Augenblick. Diesen unsern alten Familienschatz, diese Lebensfreude meines Großvaters, finde ich hier, zwischen so vielen andern würdigen Kunstwerken

aufgestellt, und mich, den die Natur zum Liebling dieses guten, alten Mannes gemacht hatte, mich Unwürdigen, finde ich nun auch hier, o Gott! in welchen Verbindungen, in welcher Gesellschaft!“ Der Leser teilt durchaus Wilhelms Verblüffung...

Bleibt doch auch die weitere Berührung des Ausklangs mit Mignons Lied nicht rein formell: wenn Wilhelm von Mignons Oheim eingeladen wird, die Stätten ihrer Kindheit aufzusuchen, so bricht ein Abglanz von dem ursprünglichen Ziel der Handlung durch, von der Absicht, Wilhelm durch Mignon selbst dorthin lenken zu lassen. Durch nichts in der Endgestalt des Romans, nur durch die Erinnerung an den früheren Plan rechtfertigt sich die Aufmunterung, die Therese dem Romanhelden im letzten Kapitel zuteil werden läßt: „Eilen Sie einem schönen Lande entgegen, das Ihre Einbildungskraft und Ihr Herz mehr als einmal an sich gezogen hat.“ Und so rüstet sich Wilhelm am Schluß des Romans wirklich zur Italiensfahrt, — nur daß sie jetzt zu einer äußerlichen Episode verblaßt ist, ihres ursprünglichen Charakters als Epoche beraubt ist!

Wenn Goethe seine Vorstellung von Mignons Heimat in Vicenza bestätigt findet, so wird die ausschlaggebende Stellung augenscheinlich, die er für das künstlerische Moment in Anspruch nimmt. Für die zweite Strophe des Liedes sieht er die Ortsfarbe getroffen. — War diese Anschauung von Mignons „Haus“ mittelbar aus Kupfern gewonnen, so trug er für „den Berg“, der zu ihrer Heimat hinüberleitet, aus seinen Schweizer Reisen eine unmittelbare Anschauung in seiner Phantasie. Das Reisetagebuch vom 22. Juli 1775 zeichnet auf: „Eine Stunde aus dem Viviner

Tal ins Urseler. Das mag das Drachental genannt werden.“ Den Sinn dieser Glosse breitet das achtzehnte Buch von „Dichtung und Wahrheit“ mit offenbarem Anklang an das Lied aus: „Hier kostet es der Einbildungskraft nicht viel, sich Drachennester in den Klüften zu denken.“ Für „den Berg“ hat also wohl der St. Gotthard überhaupt die Fülle der Züge geliehen. — Die grundlegende Mahnung zum Aufbruch nach dem Land der Sehnsucht sahen wir durch Hasses Komposition der „Sant' Elena al Calvario“ von Metastasio vorbereitet. Eine gewisse landschaftliche Färbung konnte Goethe aber, bevor er selbst Italien gesehen, nur aus allgemeinen Beschreibungen gewinnen. Die Übertragung in poetische Anschauung wird durch Thomsons „Jahreszeiten“ gefördert, die schon auf den jungen Goethe mannigfach wirkten; im „Sommer“ hieß es:

Bear me, Pomona! to thy citron groves;
To where the lemon and the piercing lime,
With the deep orange, glowing through the green,
Their lighter glories blend.

Immerhin konnte Goethe auf die Dauer nicht verkennen, daß diese Südfrüchte gerade für die Landschaft der venezianischen terra ferma keineswegs charakteristisch sind. So lag die Verallgemeinerung von „Ort“ in „Land“ nahe, und die ursprünglich vorschwebende Beziehung auf eine bestimmte Stätte wird — wie nur zu häufig in Goethes Überarbeitungen seiner Gedichte — preisgegeben. Vielleicht entspricht die Loslösung von einem bestimmten Ort der Loslösung des Liedes vom Roman zu selbständiger Geltung und Verbreitung. Wenigstens begegnet die Lesart „Land“ zuerst in einer

Einzelabschrift des Hoffräuleins von Göchhausen, die sonst zu der ersten, voritalienischen Fassung stimmt, welche Herder gemeinsam mit den andern vor 1785 geschaffenen lyrischen Einlagen dem Roman selbst entnahm. Nun mögen auch Rücksichten des Wohllautes für den Gesang mitgespielt haben. blieb doch die örtliche Beziehung der zweiten Strophe erhalten. Durch den allgemeinen Hinweis auf „das Land“ gewann „das Haus“ den Anschein typischer Bedeutung. So konnte der Dichter beim Abschluß des Romans ohne allzu auffallende Unstimmigkeit Mignons Heimat nach der Lombardei, das Landhaus ihrer Familie an den Lago maggiore umrücken: einesteils sollte nun eine nähere Beziehung zu Deutschland gewonnen werden, außerdem hatte gerade 1795 der dem Dichter befreundete Maler Kraus von seiner Reise an den Lago maggiore Zeichnungen nach Weimar heimgebracht. — Daß bei aller Verblässung der Ortsfarben gerade durch die Verallgemeinerung die selbständige Bedeutung und Wirkung des Mignon-Liedes wesentlich gewonnen hat, wird niemand leugnen.

Im Gefüge des Romans gestattet die erste Fassung eine historische Kritik des auf die Beschreibung des Liedvortrags folgenden Abschnittes: „Nachdem sie das Lied zum zweitenmal geendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmen scharf an und fragte: Kennst du das Land? — Es muß wohl Italien gemeint sein, versetzte Wilhelm; woher hast du das Liedchen? — Italien! sagte Mignon bedeutend: gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier. — Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine? fragte Wilhelm. — Das Kind war still, und nichts weiter aus ihm zu bringen.“ — Liegt

Schon die formelle Unmöglichkeit dieses Dialogs auf der Hand, solange nur vom „Ort“, nicht vom „Land“ die Rede war, so läßt sich die tendenziöse Herabdrückung des Liedvortrags zur gleichgültigen Episode um so weniger übersehen: ist auch Wilhelm für tiefere Berührung mit Mignons Sehnsucht nach Italien noch nicht reif, so wird er Mignons italienische Herkunft ja wohl nach ihrer äußern Erscheinung und ihrer Sprache, die ausdrücklich als „ein gebrochenes, mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch“ bezeichnet ist, nicht verkannt haben! —

Auch die übrigen Abweichungen von der Urgestalt des Liedes fordern unsre Aufmerksamkeit heraus. Die Umwandlung des „grünen“ Laubs, in dem die Goldorangen glühn, zum „dunkeln“ Laub erfolgte auf Grund eigener Beobachtung. Gleich unmittelbar bringt er diese auf Sizilien in seinem Fragment „Nausifaa“ zum Ausdruck:

Die Pomeranze, die Zitrone steht
Im dunkeln Laube.

Ebenso wäre die Abstufung der Anrede im Refrain an sich zu rühmen: „Beschützer“ und „Vater“ berühren sich innerlich mit dem ursprünglich durchgehenden „Gebieter“, insofern sie alle drei das Verhältnis des padrone zum Ausdruck bringen, und erhöhen doch die Innigkeit, indem Mignons Flehen immer neue Beschwörungsformeln sucht. Voraussetzung wäre freilich, daß diese Abstufung eine Art Steigerung, mindestens aber keine Abschwächung, in sich schlosse. Das verhält sich hier nun anders: „Beschützer“ und „Vater“ bezeichneten eine Steigerung wohl zu „Gebieter“, nicht aber zu der in die erste Strophe eingeführten Bezeichnung „Ge-

liebter“. Vor allem paßt die selbstverräterische Anrede „Geliebter“ in dieser Frühzeit durchaus noch nicht auf Mignons Lippen, da sie sich eben der Art ihrer Gefühle noch nicht bewußt ist! — Dennoch braucht keineswegs ein bloßer Abschreib- oder Druckfehler für „Gebierter“ vorzuliegen: Goethes Überarbeitungen seiner Gedichte zeigen in sehr zahlreichen Fällen eine Verbesserung des Einzelausdrucks ohne Rücksicht auf den eigentlichen Sinn und den weiteren Zusammenhang. So schien später, zumal der isolierten Betrachtung, wohl „Gebierter“ zu herb, „Geliebter“ desto schmelzender.

Wie die schließliche Enthüllung mitten in ihrer Umbiegung des Mignon-Problems wenigstens die Absicht Mignons, nachts zu Wilhelm zu schleichen, noch zugesteht, so möchten wir dem Dichter dort glauben, daß sie sich selbst damals der Natur ihrer Gefühle, der Tragweite ihrer Handlungsweise nicht klar bewußt war. Jedenfalls ist nächst der nun wohl gelösten Aufgabe: festzustellen, ob in der ursprünglichen Dichtung Mignons Sehnsucht nach Italien zum Ziele führen sollte, — die Frage aufzuwerfen, inwieweit ihre andre Sehnsucht, die Liebe zu Wilhelm, Erfüllung findet.

Suchen wir zunächst in den beiden andern Mignon-Liedern der voritalienischen Dichtung einen Aufschluß, so legen sie uns, ohne verstandesmäßig gerade heraus zu reden, doch wieder die Seele der Handlung bloß. „Nur wer die Sehnsucht kennt“ sandte Goethe den 20. Juni 1785 an Charlotte von Stein als Willkommengruß nach Karlsbad: „Hierbei ein Liedchen von Mignon aus dem sechsten Buche. Ein Lied das nun auch mein ist.“ Eine Woche später schließt er seine Zeilen: „Ach wer die Sehnsucht kennt!“ Da es das erste

der zwanzig Kapitel jenes (jetzt vierten) Buches abschließt und das ganze Buch am 11. November 1785 beendet ist, muß das Lied eben in jenen Tagen entstanden sein. So ist es zunächst als Aussprache der eignen Sehnsucht des Dichters nach dem still geliebten Wesen aufzufassen, und auch diese ist — wie seine eigne Sehnsucht nach Italien — auf Mignon übertragen. Nicht auf die Situation im Roman, nur auf Goethes augenblickliche Lage selbst passen die Voraussetzungen:

Allein und abgetrennt
 Von aller Freude,
 Seh' ich ans Firmament
 Nach jener Seite.
 Ach! der mich liebt und kennt
 Ist in der Weite.

Die beiden letztgenannten Verse klingen an Hiobs Beteuerung an: „Der mich kennet, ist in der Höhe.“ Eine geradezu physische Wirkung bringen die nächsten Verse bei:

Es schwindelt mir, es brennt
 Mein Eingeweide.

Eingeweide verwendet Goethe zwar auch sonst für Herz, aber doch eben in realistischere Sinnfälligkeit des Herzens als eines Teils der Eingeweide. Eine ausgesprochen physische Wirkung der Sehnsucht erwähnt Goethe gegen Charlotte ein Jahr vorher (1. Juli 1784), als er mit ihrem jüngsten Sohn, den er erzog, längere Zeit fern von ihr weilte: „Fritz sagt mir, er habe eine solche Sehnsucht nach Weimar, daß es ihn in den Knieen ziehe; ich habe mit ihm drüber geschertzt, ihn ausgelacht und heimlich noch größere Sehnsucht empfunden.“ — Genug, das Gefühl des Liedes erreicht zugleich religiöse wie sinnliche Inbrunst. Die Durchreimung

über Kreuz bringt das sich immer neu erzeugende eine Gefühl auch musikalisch aufs eindringlichste zum Ausdruck. So hat denn Mignons Sehnsucht schon den vollen Charakter der Inbrunst angenommen.

Auch das dem fünften Buch angehängte Gedicht: „Heiß mich nicht reden“ muß vor der italienischen Reise entstanden sein. Daß es einen Ausläufer der alten Dichtung bildet und nicht für eine Situation des neuen Plans geschaffen ist, zeigt schon die zusammenhangslose, auf frühere Entstehung zurückdeutende Einführung: „Und so lassen wir unsern Freund unter tausend Gedanken und Empfindungen seine Reise antreten, und zeichnen hier noch zum Schlusse ein Gedicht auf, das Mignon mit großem Ausdruck einigemal rezitiert hatte, und das wir früher mitzuteilen durch den Drang so mancher sonderbaren Ereignisse verhindert wurden!“ Vor allem fällt innerlich entscheidend ins Gewicht, daß diese Verse keinerlei Berührung mit der veränderten Rolle Mignons aufweisen, ja ihr widerstreiten: hat doch nun schon Mignons geflüsterte Zurückhaltung gegen Wilhelm begonnen, welche die dem Lied zugrunde liegende Vertraulichkeit ausschließt. Und auch er trachtet sie jetzt von sich zu entfernen, — nirgends eine Spur mehr von innerer Anteilnahme an ihrem Geheimnis. Ebenso ist in des Dichters eigener Stimmung die innre Disposition auch für dieses Lied gerade vor der italienischen Reise gegeben: als er das Geheimnis seines Strebens nach dem gelobten Land der Kunst im tiefsten Busen verschließen mußte, als er nur in voller Einsamkeit sein Herz eröffnen, selbst im Arm der Freundin nicht die Pein seiner ungestillten Sehnsucht klagen

durfte. Anderseits fehlt im Frühling 1795, im Frühling seines Geistesbundes mit Schiller, jede lebendige Voraussetzung für diesen Ausschrei einer zum Verschließen ihres Innren verurteilten Seele. Endlich weist der Stil das Lied in eben jene der Italienfahrt unmittelbar vorangehende, gerade von Wetteifer mit dem Lyrischen Theater der Italiener erfüllte Zeit. Hat doch einer der feinsinnigsten Kenner, Viktor Hehn, dies Lied „ein echtes, deutsches, den Tiefen der Seele entsprungenes Sonett“ genannt. Es hält zwar nur zwölf Zeilen; auch sind die Reime einfach und die Verse ungleich, — „aber es darf sich dennoch an süßer und rührender Schönheit jedem der Sonette Petrarca's an die Seite stellen.“ In der Tat wirkt gleich in der ersten Strophe die fortgesetzte Durchschlingung der ei- und i-Laute einen Zauber musikalischer Töne. Die zweite Strophe gewinnt eine steigende Klangfarbe in Abtönung der ei und au durch i und e. Der Schluß erreicht namentlich durch Mischung von dumpfem u und hellem i einen stilgerechten Ausklang.

Welch Fortspinnen des ursprünglichen Mignon-Romans setzt also dies klassische Lied voraus? Die nächste Vorbedingung einer solchen an Wilhelm gerichteten unfreiwilligen Abwehr bildet sein Geheiß, zu reden, seine Frage: wer bist du geheimnisvolles Wesen? von wannen kommst du? wohin strebst du? was ist das Geheimnis deines Lebens? Für diese Frage wiederum wäre die Vorbedingung eine engste Vertraulichkeit, ein Augenblick organischen Zusammenschlusses. Wenn Mignon selbst „im Arm des Freundes“ nicht Ruhe findet, ihre Brust nicht in Klagen sich ergießen kann, so ist eben eine Flucht in den „Arm des Freundes“ vorauszusetzen. Aber nicht eine

profane Liebschaft ist es, was Mignon in des Freundes Arm sucht: wenn sie ihm ihr „ganzes Innere zeigen“ möchte, so kommt der Drang nach voller seelischer Gemeinschaft zum Ausdruck — in dem Sinne wie das Lied „An den Mond“ den selig preist, wer

Einen Freund am Busen hält
 Und mit dem genießt,
 Was, von Menschen nicht gewußt,
 Oder nicht bedacht,
 Durch das Labyrinth der Brust
 Wandelt in der Nacht.

Die finstre Nacht vertreibt der Sonne Lauf, der harte Fels erschließt seine Quellen: nur Mignon bleibt zu Dunkel und Verschlossenheit verurteilt — Himmel und Erde zeigen kein Los dem ihren gleich! „Und nur ein Gott vermag“ ihren Schwur zu lösen, ihr Geheimnis zu offenbaren: in Erwartung dieses Wunders lebt sie, auf seine Erfüllung strebt die Handlung hin. —

Die entscheidende Bereinigung Mignons mit Wilhelm, die eine Voraussetzung dieses Liedes bildet, kommt in der Handlung selbst noch zur Ausführung, wenn schon sie nach Umbiegung des Problems nachträglich verschoben und umgedeutet wird. Wie uns die Entwicklung von Mignons Wesen zeigte, legt die fortgesetzte Steigerung ihrer Gefühle für Wilhelm schon an sich nahe, in dem nächtlichen Besuch, der nach der Hamlet-Aufführung zu Wilhelm schleicht, niemand anders als Mignon zu vermuten. Unmittelbar in dieser Nacht sehen wir sie auf dem Bankett in bacchantischer Wut, „einer Mänade ähnlich“, spielen und tanzen, schließlich auf der

Treppe Wilhelm in den Arm beißen. Und bacchantische Wut reimt immer Küsse auf Bisse! Auch kennen wir das Zugeständnis selbst der nach verändertem Plan absinkenden Handlung, daß Mignon sich damals tatsächlich in Wilhelms Arme schleichen wollte. Grundsätzlich ist also Mignons Liebe bis zum Drang nach Hingabe gestiegen, ist jede Bedingung für ihre Vereinigung mit Wilhelm gegeben.

Welche Bedeutung aber für Wilhelm eine Erwiderung ihrer Gefühle annehmen würde, erhellt aus dem Schwur, den er kurz vorher (am Schluß des vierten Buches) Aurelien abgelegt: „Nehmen Sie ein Gelübde von mir, das meinem Herzen ganz angemessen ist, das durch die Rührung, die Sie mir einflößten, sich bei mir zur Sprache und Form bestimmt, und durch diesen Augenblick geheiligt wird: jeder flüchtigen Neigung will ich widerstehen, und selbst die ernstlichsten in meinem Busen bewahren; kein weibliches Geschöpf soll ein Bekenntnis der Liebe von meinen Lippen vernehmen, dem ich nicht mein ganzes Leben widmen kann.“ Dies Gelübde Wilhelms ließ sich um so weniger schnell vergessen, als Aurelie ihn zur Befräftigung mit dem Dolch zeichnet!

Schon dieser sittliche Ernst im Verhältnis zum weiblichen Geschlecht läßt ein flüchtiges Abenteuer mit Philine kaum zu. Insbesondere Wilhelms Verhältnis zu Philine und auch diese selbst hieße es schief beurteilen, wollte man ihr eine aufdringliche Überrumpelung zutrauen. Sie selbst wird bei aller Ungebundenheit als „kalt und fein“ gekennzeichnet; gerade im Bewußtsein ihrer sinnlichen Gleichgültigkeit läßt sie sich moralisch gehen, „um sich zu belustigen“. Und

in Wilhelm erregt ihr leichtfertiges Spiel mit ihm nur „Widerwillen“, soweit er entfernt ist ihre angenehmen Seiten zu verkennen. Hatte er doch eben die Nacht vorher unter ihren Neckereien zu leiden: von der Aufstellung ihrer Pantoffeln vor seinem Bett muß er auf ihr eignes Einschmuggeln schließen; und welches Gefühl weckt diese Versuchung in ihm? „Stehen Sie auf, Philine! Was soll das heißen? Wo ist Ihre Klugheit, Ihr gutes Betragen? Sollen wir morgen das Märchen des Hauses werden? . . . Ich scherze nicht, diese Neckereien sind bei mir übel angewandt.“ Sollte er diese Bedenken schon einen Tag später selbst in den Wind schlagen?

Aber obschon sich sogleich nach dem nächtlichen Abenteuer die Spuren des neuen Plans vordrängen, läßt sich mitten in aller Überzeichnung noch dokumentarisch belegen, daß der Gast jener Nacht nicht Philine gewesen: flüstert sie Wilhelm doch am nächsten Abend beim Abschied in neuer Neckerei zu: „Ich muß meine Pantoffeln holen; du schiebst doch den Riegel nicht vor?“ Bei dem ausbrechenden Brand gehen denn auch ihre Pantöffelchen in Rauch auf. Wozu die Neckerei, wenn sie leibhaft die Nacht in seinen Armen zugebracht? Wäre das nicht die gegebene Gelegenheit, ihm die Pantoffeln wieder zu entführen? Will sie aber unerkannt an seiner Brust ruhen, wozu durch Einschmuggelung der Pantoffeln geflissentlich den Verdacht auf sich lenken?

Der erste Leser der Endgestalt, dem Goethe bezeichnenderweise das fünfte Buch zunächst bis zum zwölften Kapitel, gerade bis zu dem weiblichen Besuch, zusandte: kein Geringerer als Schiller, empfand sofort im Gegensatz zu seinem Jenenser Kreis, daß die nächsten Voraussetzungen für Mignon sprächen:

„Über die Person des Gespenstes“, schreibt er am 15. Juni 1795, „werden so viele Hypothesen gemacht werden, als mögliche Subjekte dazu in dem Roman vorhanden sind. Die Majorität bei uns will schlechterdings“ — man beachte die abweisende Form dieser Wendung —, „daß Mariane der Geist sei, oder doch damit in Verbindung stehe. Auch sind wir geneigt, den weiblichen Kobold, der Meistern in seinem Schlafzimmer in die Arme zu packen kriegt, für eine Person mit dem Geist zu halten; bei der letztern Erscheinung habe ich aber doch auch an Mignon gedacht, die an dem heutigen Abend sehr viele Offenbarungen über ihr Geschlecht scheint erhalten zu haben.“ — Auch der begeisterungsvollste öffentliche Beurteiler des „Wilhelm Meister“, Friedrich Schlegel, fühlt noch heraus, daß an dieser Stelle der Charakter Mignons den Ansaß zu einem Höhepunkt nehme und daß der Roman hier an einem entscheidenden Wendepunkt stehe: „Mignon als Mänade ist ein göttlich lichter Punkt, deren es hier mehrere gibt. Aber im ganzen scheint das Werk etwas von der Höhe des zweiten Bandes (d. i. Buch III und IV) zu sinken. . . Überhaupt scheint es an einem Scheidepunkte zu stehn und in einer wichtigen Krise begriffen zu sein.“ — Von neueren Forschern hat sich Hermann Grimm dafür ausgesprochen, daß es Mignon war, welche dem Dichter als die unbekannte Besucherin eigentlich vorschwebte. —

Auffallen muß, daß Goethe sowohl bei der Ankündigung wie bei der Übersendung dieser zwölf ersten Kapitel des fünften Buches an Schiller einen Ausdruck gebraucht, den er damals vorherrschend für den durch die italienische

Reise erreichten Wendepunkt liebt. Zunächst den 10. Juni 1795: „Ich habe indessen am Roman abschreiben lassen und schicke vielleicht die erste Hälfte des fünften Buches, die auch Epoche macht, nächsten Sonnabend.“ Schon am folgenden Tage aber übermittelt er dem großen Kunstgenossen die zwölf Kapitel: „Hier die Hälfte des fünften Buches, sie macht Epoche, drum durst' ich sie senden.“ Schon äußerlich wird dadurch die Vermutung herausgefordert, daß hier die alte Arbeit ihren Abschluß fand: die organische Vereinigung Wilhelms mit Mignon entsprechend der gleichzeitigen Vereinigung Goethes mit Italien! Gewiß finden sich tendenziöse Einschaltungen zur Vorbereitung des neuen Plans schon früher über alle Teile des Romans verstreut. Gewiß begegnen wir im fünften Buch auch nach dem zwölften Kapitel einzelnen Überresten der alten Dichtung, wie wir ja als den edelsten von diesen schon das dem Schluß des Buches angehängte Lied in Anspruch nehmen durften. Aber die Grenzlinie, wo zusammenhängend die Arbeit der nachitalienischen Zeit einsetzt, scheint hier tatsächlich gegeben.

Was nicht alles erleidet an dieser einen Stelle des Romans entscheidenden Umschwung?! Wir dürfen eher fragen: was verbleibt noch in folgerechter Entwicklung? Das nächste Ziel der Theatralischen Sendung: die Auf-führung von Shakespeares „Hamlet“, ist an diesem Abend erreicht. Klipp und klar heißt es vom nächsten Tage: „Das Interesse an Hamlet war erschöpft.“ Äußerlich bezeichnet den Einschnitt schon das Feuer, innerlich die von dem geheimnisvollen Darsteller des Geistes hinterlassene Mahnung:

„Zum ersten und letzten Mal! Flieh! Jüngling, flieh!“ Gleich darauf erfolgt übrigens Philinens Flucht von der Truppe. — Ferner verfällt sofort im dreizehnten Kapitel der Harfenspieler, der bisher als Sänger unsre Bewunderung, als gutartiger Schuldbeladener unser Mitleid herausgefordert, in Wahnsinn, steckt das Haus an und will Felix umbringen. Und Mignon ändert eingeständnermaßen von diesem selben Kapitel an grundsätzlich ihr Benehmen gegen Wilhelm: „Sie rührte ihn nicht an, wie sonst“ . . . Nach der Errettung des kleinen Felix wollte Wilhelm nach dem Knaben selbst auch seine Erretterin Mignon „mit freudiger Zärtlichkeit umarmen, die es aber sanft ablehnte“ . . . „Meister, sagte sie (noch niemals, als diesen Abend, hatte sie ihm diesen Namen gegeben, denn anfangs pflegte sie ihn Herr, und nachher Vater zu nennen), Meister! wir sind einer großen Gefahr entronnen.“ — Genug, die Urgestalt des „Wilhelm Meister“ hatte gerade ihren Höhepunkt in Mignons Hingabe an Wilhelm erreicht, als der Dichter nach Italien aufbrach und so die Arbeit zum Stillstand kam. —

Als Ziel des Weges, den Wilhelm nun mit seinen beiden Schutzbefohlenen Mignon und dem Harfner zurücklegt, stand — wie uns nicht minder gewiß wurde — Italien fest. Sie gelangen nach Mignons Heimat, wo das vertraute Haus mit seinen Säulen und Marmorbildern die Langverirrte grüßt. Zu der italienischen Musik, die Mignon im besondern symbolisiert, und der elementaren Poesie, die der Harfner repräsentiert, findet Wilhelm in der Heimat Palladios den klassischen Stil der bildenden Kunst. Er lebt im Land von Kunst und Altertum. —

Bald schon, im Jahre 1800, hat Goethe dies in der Wilhelm Meister-Dichtung fallen gelassene Symbol seiner Entwicklung bis zum gewissen Grade wieder aufgenommen, wenn es auch erst nach einem Vierteljahrhundert zur Vollendung gedieh: wie es Faust zur Vermählung mit Helena nach dem alten Griechenland zieht und Homunculus auf dem Wege zum Vollmenschentum voranleuchtet.

Und weiter? Hält es Wilhelm an Mignons Seite in ihrer Heimat oder zieht er bis in die Ewige Stadt? mit ihr fürs Leben vereint oder ein Einsamer? nach ihrem Tode oder ihrer Preisgabe?

Wir wissen es nicht! Goethe hat Ende 1785 den Plan für die Fortsetzung aufgezeichnet. Aber wie die Urgestalt der jetzt im Druck vorliegenden fünf ersten Bücher, ist dieser Plan für fünf weitere Bücher nicht erhalten geblieben. Und wer Goethes von der Anschauung diktierte Schöpfungsweise kennt, wird schon mit der Möglichkeit rechnen, daß er selbst sein letztes Wort noch nicht gesprochen. Genug daß wir begonnen haben, die Wilhelm Meister-Dichtung wie einen Palimpsest zu lesen! Genug daß hinter der unorganischen Überzeichnung die Grundformen und -Farben der verschütteten Urgestalt auftauchen!

Daß unser Versuch nicht in die Irre ging, bewährt der klassischste Zeuge. Über das Urteil der Frau von Staël sprach Goethe seine Unzufriedenheit aus: sie habe Mignon bloß als Episode beurteilt, da doch das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben sei!

Zehntes Kapitel

Innerer Umschwung und äußere Einflüsse

Die Begierde, Italien zu sehn, stieg in Goethe — wenn wir seinen eignen bekannten Worten glauben dürfen — während der letzten Jahre zu einer Art von Krankheit, von der ihn nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte. Sein Aufenthalt in der Ewigen Stadt erschien ihm als eine Krise, die über Tod oder neues Leben entscheiden müsse. Bald nach der Ankunft beschwichtigt er die wegen seines Scheidens verzweifelnde Charlotte von Stein: „Komm ich leiblich und geistlich davon, überwältigt meine Natur, mein Geist, mein Glück diese Krise, so ersetze ich Dir tausendfältig, was zu ersetzen ist. — Komm ich um, so komm ich um: ich war ohnedies zu nichts mehr nütze.“ Auch an das Herdersche Paar schreibt Goethe noch: „Das vergangne Jahr war das wichtigste meines Lebens, ich mag nun sterben oder noch eine Weile dauern, in beiden Fällen war es gut.“

Sollte aber der Dichter nicht in all solchen Andeutungen mit Rücksicht auf die Freunde das fieberhafte Verlangen nach dem Arzt für die Krankheit selbst ausgegeben haben? Unzweideutiger klingt das Geständnis seiner Muse:

O, wie fühl' ich in Rom mich so froh! gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umsing,
Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,
Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag
Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
Düstre Wege zu spähn, still in Betrachtung versank.

Nun umleuchtet der Glanz des helleren Äthers die Stirne;
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gefängen,
Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.

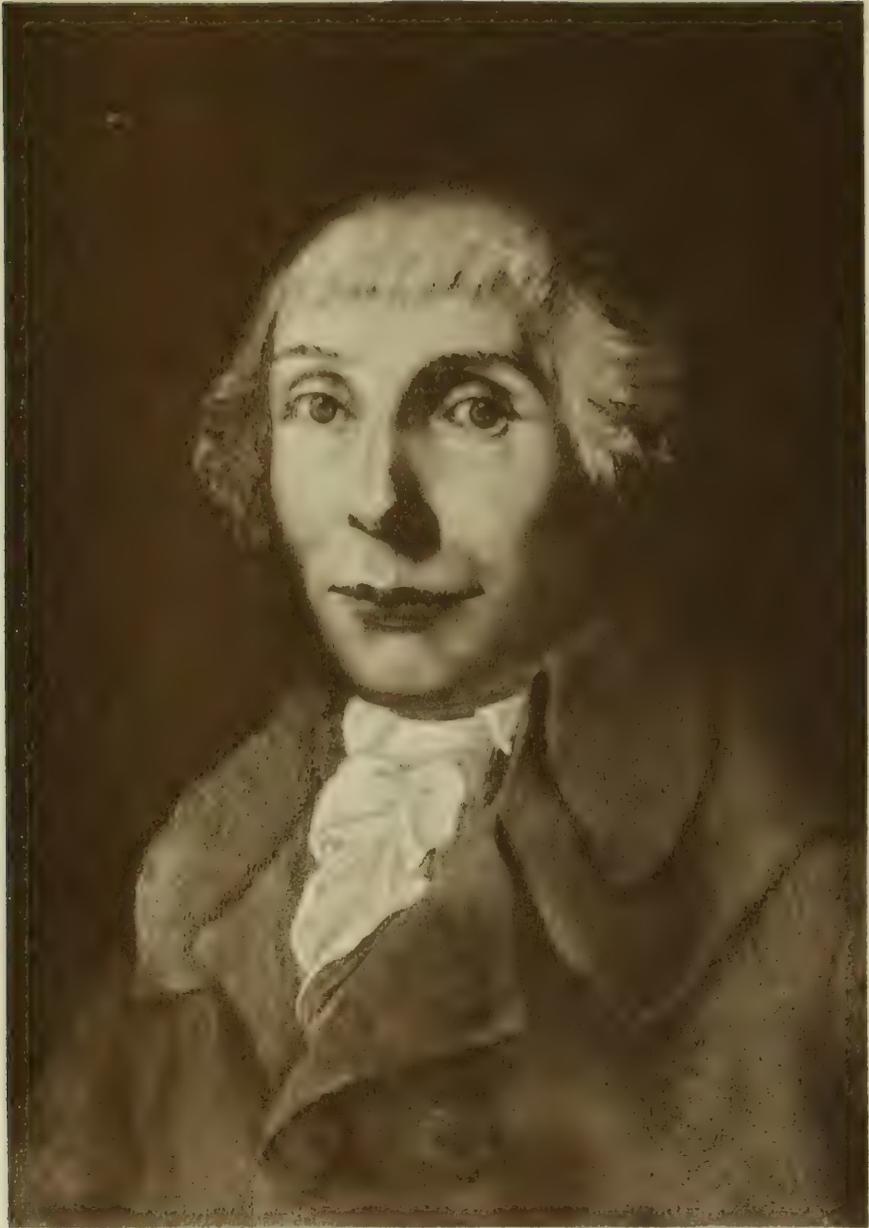
Ebenso aufschlußreich räumt Goethe gegen Schluß der Reise dem auf sein Wesen immer verständnisvoll eingehenden herzoglichen Freunde Karl August ein: „Die Hauptabsicht meiner Reise war: mich von den physisch moralischen Übeln zu heilen, die mich in Deutschland quälten und die mich zuletzt unbrauchbar machten; sodann den heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen; das erste ist mir ziemlich, das letzte ganz geglückt.“ Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in einem besondern Sinne meinen: post hoc, ergo propter hoc! Wahre Kunst sollte — wie wir genugsam erfahren haben — das wesentlichste Heilmittel gegen jene physisch moralischen Übel werden.

Diese wahre Kunst steht in organischem Zusammenhang mit dem naiv elementaren Volksleben Italiens. Schon der erste römische Brief Goethes verrät: „Wie moralisch heilsam ist mir es dann auch, unter einem ganz sinnlichen Volke zu leben!“ Dagegen sieht er selbst die höchste Kunst, die theatrale, in Deutschland durch norddeutsche Nüchternheit und Moralität der Mittelmäßigkeit überantwortet. Hatte doch der Streit um die Zulässigkeit des Theaterbesuches für gläubige Christen die Freunde der Bühne leider genötigt, „diese der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie behaupteten“ — wie Goethe einst seine Erfahrungen zusammenfaßt —, „das Theater könne lehren und bessern und also dem Staat und der

Gesellschaft unmittelbar nutzen.“ Im Gegensatz zu aller nordischen Reflexion gibt sich Goethe in Italien durch Anschauung und Genuß unmittelbar dem Leben und jener Kunst hin, welche eine zweite Sinnenwelt erzeugt. Hatte sich sein phantasievolles Sehnen und Streben nach einem idealen deutschen Theater längst an der unzureichenden Realität der deutschen Zustände gebrochen, verblaßt es jetzt vollends vor den Formen, Farben und Klängen Italiens.

Doch war der Dichter von der theatralischen Sendung Wilhelm Meisters mehr im dunkeln Drange seiner durch die Wogen der Wirklichkeit getragenen Entwicklung abgetrieben worden. Da kreuzt Goethes römische Pfade ein junger Deutscher, an dessen vielfach verwandtem Wesen sich seine eigne Jugend objektiviert und ihm in ihrer Phantastik zu wohlwollend kritischem Bewußtsein kommt: Karl Philipp Moriz.

Dieser wird sogleich nach seiner Ankunft freundlich in Goethes Kreis gezogen, zunächst als Verfasser der „Reisen eines Deutschen in England“ und als „ein sehr guter, braver Mann“. Ein Unfall, den er auf einem gemeinsamen Ausflug erleidet, wendet ihm Goethes Teilnahme bald voller zu. Was dieser nun mit Überraschung wahrnimmt, vertraut er der geliebten Freundin fort und fort: „Moriz, der an seinem Armbruch noch im Bette liegt, erzählte mir, wenn ich bei ihm war, Stücke aus seinem Leben, und ich erstaunte über die Ähnlichkeit mit dem meinigen. Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir, von derselben Art, nur da vom Schicksal verwahrlost und beschädigt, wo ich begünstigt und vorgezogen bin. Das machte mir einen sonder-



Nach dem Öbild in Gleims „Freundschaftstempel“ in Halberstadt

KARL PHILIPP MORITZ
Wilhelm Meisters Doppelgänger

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

baren Rückblick in mich selbst. Besonders da er mir zuletzt gestand, daß er durch seine Entfernung von Berlin eine Herzensfreundin betrübt.“ Diesem bedeutsamen Aufschluß vom 14. Dezember 1786 läßt Goethe neun Tage später die Anregung folgen: „Lies doch Anton Reiser, ein psychologischer Roman von Moritz, das Buch ist mir in vielem Sinne wert.“ In bemerkenswertem Abstand von der spätern Beschreibung der „Italienischen Reise“, welche Moritz gleich bei der Einführung „uns durch Anton Reiser und die Wanderungen nach England merkwürdig geworden“ nennt, wissen die unmittelbaren Briefe zunächst nur von der „englischen Reise“: erst die mündlichen Geständnisse des Verfassers haben offenbar die Aufmerksamkeit Goethes auf jene dichterische Beichte von Moritz' Leben hingelenkt; waren doch die entscheidenden Bände II und III des Romans erst soeben 1786 herausgekommen. Nach weiteren vierzehn Tagen aber scheint nun schon die Verwertung dieser Bekanntschaft für Goethes eigne Dichtung entschieden: „Was ich diese vierzig Tage bei diesem Leidenden, als Beichtvater und Vertrauter, als Finanzminister und geheimer Sekretär pp. gelernt, soll auch Dir, hoff ich, in der Folge zugute kommen.“ Das ist die Formel, unter der er häufig Charlotten literarische Niederschläge seiner Erfahrung ankündigt.

Noch weiter gewährt Goethe Einblick in die sympathische Kritik, welche der Hinblick auf Moritz in seinem Geiste weckte. „Moritz wird mir wie ein Spiegel vorgehalten. Denke Dir meine Lage, als er mir mitten unter Schmerzen erzählte und bekannte, daß er eine Geliebte verlassen, ein nicht gemeines Verhältnis des Geistes, herzlichen

Anteils pp. zerrissen, ohne Abschied fortgegangen, sein bürgerlich Verhältnis aufgehoben! . . . Was ist das Leben! was sind die Menschen!“ Wirklich wie ein älterer Bruder, welcher den Nachwuchs vor seinen eignen Enttäuschungen bewahren will, nimmt sich Goethe des acht Jahre jüngeren Gemütsverwandten an: „Moritz schleicht wieder herum, dem bin ich nun wieder nützlich und mein Umgang wird wichtigen Einfluß auf sein künftig Leben haben . . . Und wie sauer wird's dem Menschen ohne Überlieferung, ohne Lehre zur rechten Zeit sich selbst zu finden und zu helfen. Tischbein bringt mich im Zeichnen seit zwei Tagen fast jede Stunde weiter, denn er sieht wo ich bin, und was mir abgeht; so ists im Moralischen auch, so ists in jeder Sache.“ Im selben Sinne empfiehlt Goethe seinen Schützling an Herder: „Es ist ein sonderbar guter Mensch, der viel weiter wäre, wenn er immer Menschen gefunden hätte, die ihn zur rechten Zeit aufgeklärt hätten.“ Und die „Italienische Reise“ ergänzt vielsagend: „Ich lasse bei meiner Abreise Moritzen ungerne allein. Er ist auf gutem Wege, doch wie er für sich geht, so sucht er sich gleich beliebte Schlupfwinkel.“ Hier vermeinen wir das Motiv von der Leitung eines strebenden Jünglings durch eine geheime Gesellschaft aufkeimen zu sehen.

Wie der ideellen Fürsorge Herders, empfiehlt Goethe dies strebsame Talent der materiellen Fürsorge Karl Augusts. Durch dessen Vermittlung erlangt Moritz eine Professur an der Akademie der Künste in Berlin. Auf der Rückreise von Italien weilt er um die Jahreswende 1788/89 sechs Wochen in Weimar als Gast Goethes. Dieser betont abermals

beziehungsreich: „Moriz.. tut uns allen sehr wohl, besonders haben ihn die Frauen sehr in Affektion genommen, denen er allerlei Lichter aufsteckt. Es ist ein grundguter Mensch, und sein Aufenthalt hier wird ihm viel nutzen.“ Andererseits scheut sich Goethe nicht, zu bekennen: „Ich kann den Vorteil nicht aussprechen, den mir seine Gegenwart gebracht hat.“ Ebenso erfreut ihn 1791 der Besuch dieses verständnisvollen, geistig schnell wachsenden Jüngers; und wieder zögert er nicht anzuerkennen: „Ich habe fast alles, was ich sowohl in der Kunst als Naturlehre und Naturbeschreibung vorhabe, mit ihm durchgesprochen und von seinen Bemerkungen manchen Vorteil gezogen.“ Nach dem frühen Tode des braven, tüchtigen Mannes im Sommer 1793 vertraut Goethe seinem Jugendfreunde Fritz Jacobi: „Hab ich Dir schon gesagt, wie sehr ich Leid um den armen Moriz getragen habe? Ich verliere einen guten Gesellen an ihm“ (Gesellen heißt uns Goethe selbst durch Unterstreichung in vollem Sinne nehmen).

Nach all diesen Zeugnissen steht der tiefe und nachhaltige Eindruck, den Karl Philipp Moriz auf Goethe als ein objektivierte Stück seiner eignen Jugend ausübte, außer Frage. Um die Wirkung dieser neuen Lebensbeziehung in bestimmter Hinsicht und ganzer Tragweite zu ermessen, müssen wir die romanhafte Autobiographie des Mannes, den „Anton Reiser“, zur Hand nehmen.

Anton Reiser wird schon in seinen Schuljahren von Leidenschaft fürs Schauspiel verzehrt. „Die häufigen Tränen, welche er oft beim Buche und im Schauspielhause vergoß, flossen im Grunde ebensowohl über sein eignes Schicksal, als

über das Schicksal der Personen, an denen er teilnahm; er fand sich immer auf eine nähere oder entferntere Weise in dem unschuldig Unterdrückten, in dem Unzufriednen mit sich und der Welt, in dem Schwermutsvollen und dem Selbsthasser wieder.“ Wir erinnern uns gleich der Unterredung Wilhelm Meisters mit dem Fremden im letzten Kapitel des ersten Buches, die uns als spätere Einschaltung längst außer Frage steht. Auch dort wird dem jugendlichen Helden vorgeworfen, daß er „immer nur sich selbst“ und seine Neigung in den Kunstwerken gesehen hätte: „diese Gefühle sind freilich sehr weit von jenen Betrachtungen entfernt, unter denen ein Kunstliebhaber die Werke großer Meister anzusehen pflegt“! Damit sehen wir den durch die römische Schule gegangenen Goethe seinen Doppelgänger festhalten, um ihm sofort mit kritischer Überlegenheit gegenüberzutreten.

Anton Reiser wünschte sich selbst „eine recht affektvolle Rolle, wo er mit dem größten Pathos reden und sich in eine Reihe von Empfindungen versetzen könnte, die er so gern hatte, und sie doch in seiner wirklichen Welt, wo alles so fahl, so armselig zuging, nicht haben konnte . . . In dem Schauspiel schien er sich gleichsam wiederzufinden, nachdem er sich in seiner wirklichen Welt beinahe verloren hatte.“ — „Und dann konnte er auf dem Theater alles sein, wozu er in der wirklichen Welt nie Gelegenheit hatte — und was er doch so oft zu sein wünschte — großmütig, wohlthätig, edel, standhaft, über alles Demütigende und Erniedrigende erhaben . . . Er fand sich hier gleichsam mit allen seinen Empfindungen und Gesinnungen wieder, welche in die wirkliche Welt nicht paßten. — Das Theater dachte ihm eine natürlichere und

angemeßnere Welt als die wirkliche Welt, die ihn umgab.“ — Wieder wird die Verwandtschaft mit dem Ausgangspunkt des „Wilhelm Meister“ augenscheinlich. Die Wirkung dieser Berührung auf Goethe mußte um so tiefer greifen, als dem Zuge der Sturm- und Drang-Zeit entsprechend auch in Anton Reisers Entwicklung die Bekanntschaft mit Shakespeares Epoche macht, nächstdem überdies Goethes eigner „Werther“.

Aber der Theaterenthusiast Wilhelm Meister war nicht der ganze Goethe, nur die einseitige Herausstellung eines seiner Grundzüge. Jetzt sieht der Dichter die lebendige Verkörperung eines verwandten Romanhelden vor sich: objektiviert sich seine Anschauung schon durch die Betrachtung des „Anton Reiser“, so gesellt sich der persönliche Eindruck von Karl Philipp Moritz hinzu, um Goethes kritische Überlegenheit, seine wohlwollende Ironie herauszufordern. Wie eine authentisch gegründete Charakteristik des merkwürdigen Mannes von Freundeshand in Übereinstimmung mit dem, was wir zwischen Goethes Zeilen lesen, feststellt, lebte Moritz „gemeiniglich in den von seiner Phantasie hervorgezauberten Gebieten“. Er „hatte von Kindheit auf zu wenig eigne Existenz gehabt. Aus der wirklichen Welt verdrängt, suchte er in der Phantasienwelt einen Zufluchtsort. Er fühlte sich in seiner Jugend durch ein jedes fremdes Schicksal sich selbst entrissen, spielte stets in Gedanken eine Rolle und war selten in der wirklichen Welt zu Hause.“ „Aus seinem Leben in der Phantasienwelt floß auch in reifern Jahren seine Unbeständigkeit. . .“ Hier bot sich für den Theaterenthusiasmus die natürliche

Grundlage eines vollen einheitlichen Charakters, — und unwillkürlich rückt Goethes Phantasie auf diese Grundlage nun auch seinen Wilhelm! Die aus der positiven Anteilnahme herausfallenden ironischen Abschnitte des ersten Buches von Goethes Roman gehen von derselben Grundfassung des Titelhelden aus.

Wäre noch ein Zweifel an dieser Berührung erlaubt, so erhellt die Art von Goethes Einwirkung auf Moriz den Weg zur Umbiegung des Wilhelm Meister-Problems auch nach der positiven Seite. Der schon herangezogene Nekrolog im posthumen fünften Band des „Anton Reiser“ hebt ausdrücklich hervor: „Durch den Umgang mit Goethe zur Tätigkeit aufgemuntert, strebte er unter den richtenden Augen dieses von ihm verehrten Mannes etwas Vollendetes zu liefern.“ Ja, sogleich der vierte Band des „Anton Reiser“, der 1790 erschien, bildet den literarischen Niederschlag der Goetheschen Kritik genau in dem Sinne, der in der endgültigen Gestalt des „Wilhelm Meister“ waltet. Die Einleitung behauptet — ohne jede Begründung in den vorhergehenden Teilen —: „Dieser vierte Teil handelt, so wie die vorigen, eigentlich die Frage ab, inwiefern ein junger Mensch sich selber sein Beruf zu wählen imstande sei?“ Auch will er „Winke“ geben, „durch welche Merkzeichen vorzüglich der falsche Kunsttrieb von dem wahren sich unterscheidet?“ Jedes weitere Schwanken unseres Urteils wird durch die aufdringlich vorangestellte Moral ausgeschlossen: „Man sieht aus dieser Geschichte, daß ein mißverständner Kunsttrieb, der bloß die Neigung ohne den Beruf voraussetzt, ebenso mächtig werden und eben die Er-

scheinungen hervorbringen kann, welche bei dem wirklichen Kunstgenie sich äußern.“

Gleich auffällig drängt sich die Selbstkritik nunmehr im einzelnen auf. Wir schweigen von mancherlei ausdrücklichen Zeichen, „daß bei ihm keine echte poetische Ader stattfinde“, schweigen von der peinlichen Selbstabstrafung, „daß seine Einbildungskraft ihn wieder täuschte, und daß er schon wieder in Gedanken eine Rolle spielte“. Wir begnügen uns wiederzugeben, was Moritz als entscheidendes Kennzeichen des Dilettanten heraushebt — es ist nichts andres als was die ersten Bände seiner Autobiographie rein objektiv vorführten, nichts andres als was — wie wir schon erfuhren — die Reaktion des römischen Goethe herausforderte: „Es war kein echter Beruf, kein reiner Darstellungstrieb, der ihn anzog: denn ihm lag mehr daran, die Szenen des Lebens in sich, als außer sich darzustellen. Er wollte für sich das alles haben, was die Kunst zum Opfer fordert. Um seiner willen wollte er die Lebensszenen spielen — sie zogen ihn nur an, weil er sich selbst darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darstellung ihm alles lag.“ Daneben halte man die entscheidenden Gründe, mit denen Jarro dem Helden des Goetheschen Romans die Künstlerschaft abspricht. Auf Wilhelms schließliches Geständnis, daß, ob er gleich der Schauspielkunst ganz entsagt habe, er sich doch unmöglich bei sich selbst dazu für ganz unfähig erklären könne, erwidert jener: „Und bei mir ist es doch so rein entschieden, daß, wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht diesen Namen.“

So schiebt sich an Stelle Goethes nunmehr Karl Philipp Moritz dem Wilhelm Meister-Charakter als lebendiges Substrat unter. Nicht daß der Schriftsteller Goethe von dem Schriftsteller Moritz abhängig wird: Goethe nahm nur literarisch zurück, was er lebendig gegeben. Er hat die neue Wendung des Wilhelm Meister-Problems im persönlichen Verkehr mit Moritz vorgelebt: er hat mit seinen Freunden die Leitung des Schicksals dieses begabten, aber mit der Welt und sich selbst unbekanntem jungen Mannes übernommen, wie der Abbé und seine Bundesgenossen die Schicksale Wilhelms lenken. — Eine Art nachträglicher Bestätigung erfährt die Beziehung von Moritz zu „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ durch die wiederholte Erwähnung des „Anton Reiser“ in den „Wanderjahren“. Rückte doch schon das Motiv der Italienfahrt in seinen Ausläufern die Wahrnehmung nahe, daß der Trümmerhaufe der „Wanderjahre“ gar manche verborgnen Bausteine der „Lehrjahre“ offenlegt. —

Zu der neuen Grundlage drängt sich dem Goetheschen Roman in Italien eine Fülle von neuem Gehalt auf. Schon in Vicenza vertraut der nordische Pilger seinem Tagebuch: „Meine Bemerkungen über Menschen, Volk, Staat, Regierung, Natur, Kunst, Gebrauch, Geschichte gehn immer fort.“ Gar in Rom „dringt zu eine große Masse Existenz auf einen zu, man muß eine Umwandlung sein selbst geschehen lassen, man kann an seinen vorigen Ideen nicht mehr kleben bleiben, und doch nicht einzeln sagen, worin die Aufklärung besteht“.

Wenn bereits in der ersten römischen Zeit unmittelbare Hinweise auf die Bereicherung des Romans einsehen, so

müssen wir zunächst gewiß an die Frucht der Begegnung mit Moritz denken. So verheißt der Dichter dem Herderschen Paar schon am 13. Dezember 1786: „Was ich für Wilhelmen aufpade, sollt ihr dereinst mit Vergnügen genießen.“ Sodann gesteht er am 20. Januar 1787 Charlotten: „Ich habe .. neue Gedanken genug zum Wilhelm.“ Nach welcher Richtung sich die Verschiebung in Goethes Phantasie vollzieht, läßt eine bald folgende Andeutung erraten. Die teilnahmsvollen Erkundigungen Karl Augusts nach Wilhelm Meister entlocken ihm das Geheimnis des neuen Ziels: „Ich habe das Wunderbarste vor. Ich möchte ihn endigen mit dem Eintritt ins 40. Jahr; da muß er auch geschrieben sein.“ Der Hinweis auf das Schwabenalter läßt bereits den angebahnten Übergang zum Erziehungsroman erschließen. In derselben Richtung bewegen sich wohl Goethes Gedanken, wenn er im August die Hoffnung ausspricht, er werde bald nach seiner Heimkehr mit Ernst an Wilhelm gehn können, den er seinem herzoglichen Freunde „recht zu erb und eigen schreiben möchte“. Auch diese Äußerung scheint auf die nun vorschwebende Erziehung Wilhelms zu männlicher Reife und Fassung zu deuten. Daß der Dichter sich der in seinem Geist begonnenen Umbiegung des Problems voll bewußt ist, verrät eine Wendung vom Anfang Dezember 1787 an dieselbe Adresse: „Ich hoffe, er soll Ihnen neu sein und zugleich alte Erinnerungen anmutig anschlagen.“ All diese unmittelbaren Geständnisse ergänzt die Beschreibung der „Italienischen Reise“ durch die zusammenfassende Bemerkung: „Ich habe Gelegenheit gehabt, über mich selbst und andre, über Welt und Geschichte viel

nachzudenken . . . Zuletzt wird alles im Wilhelm gefaßt und geschlossen.“

Dennoch ist es zur Aufzeichnung des neuen Planes, geschweige denn zum Beginn der Ausführung, in Italien nicht gekommen. Alles was sich über den Roman in Goethes damaligen Aufzeichnungen findet, sind — zwei magere Notizen über „Felix' Unarten“; offenbar gehen sie auf eine unmittelbare römische Beobachtung zurück: „Schaufeln bei Tisch, Hemdenknöpfe verlegen, aus der Bouteille trinken, aus der Schüssel essen“; an anderer Stelle teilweise in Wiederholung: „Den Teller nicht rein essen, das Glas nicht austrinken, aus der Flasche trinken, aus der Schüssel essen.“ Sie sind jetzt in den Anfang des fünften Buches eingestreut und werden im Schlußkapitel des ganzen Romans zu einer entscheidenden Rolle herangezogen. Wenigstens bringt die zweite Notiz einen Zusatz bei, der auf Wilhelm selbst Bezug nimmt, und ebenfalls beweist, daß nunmehr sein Heraus-treten aus einer rein künstlerischen Sendung in allgemein menschliches Bildungstreben geplant ist: „Wilhelm, der eine unbedingte Existenz führt, in höchster Freiheit lebt, bedingt sich solche immer mehr, eben weil er frei und ohne Rücksichten handelt.“ —

Die Hoffnung des Dichters, sich bald nach der Heimkehr, mit dem Abschluß seiner gesammelten „Schriften“, der Vollendung des „Wilhelm Meister“ widmen zu können, blieb unerfüllt. Elementare Ereignisse bewirkten eine Umwälzung zunächst in seinem engeren Lebenskreis und ließen weder Muße noch Stimmung für eine so weitausschauende dichterische Arbeit aufkommen. Nach schmerzlicher Loslösung von

Italien tritt der Adoptivbürger der Ewigen Stadt in die kleinen Verhältnisse von Weimar zurück. Über seine Umgebung, selbst über seine Freunde fühlt er sich weit hinausgewachsen, und auch sie nehmen fast ausnahmslos mit Schrecken wahr, daß sie dem in die Tiefen aller Welt-erkenntnis Gedrungenen nichts mehr sein können. Zur Entladung gelangt die Spannung durch Goethes freie Ehe mit Christiane Vulpius. Nach langer Disziplin zur Vergeistigung waren in Italien die Sinne des Mannes und Künstlers zu vollem Durchbruch gekommen. Wie eine römische Künstlerliebe hatte auch die Beziehung zu Christiane bald nach Goethes Rückkehr begonnen. Aber Weimar war nicht Rom: hier drängte alles auf feste Verhältnisse. Goethe zieht die Geliebte Anfang 1789 in sein Haus, und am Ende des Jahres kittet ein Sprößling den Liebesbund vollends zu einem Lebensbund. Christiane ist ein gutmütiges, heiteres Geschöpf, das dem Dichter die kleinen Sorgen und Mühen des Alltags von der Schulter nimmt, sein häusliches Leben mit wohliger Behaglichkeit erfüllt.

Goethes engste Lebensgemeinschaft steht nun im Zeichen der Natur. Der in den letzten Jahren vor der Italienischen Reise im wesentlichen auf schwärmerische Sehnsucht gestellt war, nimmt sich nun seinen Anteil an dem allgemein menschlichen Genuß und Glück. Was ist trotz alles Strebens in letzter Linie die Naturform des Menschenlebens?

Warum treibt sich das Volk so und schreit? Es will sich ernähren,
Kinder zeugen und die nähren, so gut es vermag.

Merke dir, Reisender, das, und tue zuhause desgleichen!

Weiter bringt es kein Mensch, stell' er sich, wie er auch will.

Das ist der Sinn, den Goethe jetzt vor allem aus dem italienischen Volksleben herausliest. Während daheim sich neue, unklare Verhältnisse eben vorbereiten, während aus der Ferne die französische Revolution herangrollt, treibt es ihn noch einmal nach Italien, um die Herzogin-Mutter Anna Amalie auf der letzten Strecke ihrer Reise zu begleiten. In Venedig sollte er die Herzogin treffen. Am 31. März 1790 langt er dort an; die Reize des italienischen Frühjahrs sind noch nicht entfaltet. Zu der sorgenden Sehnsucht nach seinem Mädchen und Kind gesellt sich die Unbill der Witterung und allmählich das Unbehagen über die lange Wartezeit: denn die Herzogin findet sich nicht vor dem 6. Mai in Venedig ein. Auf der ersten Italiensfahrt hatten Staunen und Entzücken über Umstände und Ärger der beschwerlichen Reise, über alle Schäden Italiens hinweggeholfen: jetzt ist Goethes Auge ungeblendet und es sieht die Schattenseiten im Volkscharakter wie in den öffentlichen Zuständen.

Gibt er sich auch sogleich wieder dem Studium der Bauwerke des Palladio und der venezianischen Gemälde hin, so waltet doch von Anfang an eine kritische Stimmung vor. Schon am 3. April schreibt er dem Herzog: „Übrigens muß ich im Vertrauen gestehen, daß meiner Liebe für Italien durch diese Reise ein tödlicher Stoß versetzt wird. Nicht daß mirs in irgend einem Sinne übel gegangen wäre, wie wollt es auch? aber die erste Blüte der Neigung und Neugierde ist abgefallen . . .“ Es bezeichnet eine neue dichterische Epoche, wenn Goethe hinzusetzt: er fürchte, seine Römischen Elegien seien abgeschlossen, dagegen bringe er ein Büchlein Epigramme mit zurück! Diese Venezianischen Epigramme

führen uns in eine kritische Stimmung ein, welche die italienische Sendung seines Romanhelden endgültig zersehen mußte. Hatte zuerst das Bewußtsein, in Italien mehr gefunden zu haben als er gesucht: mehr als künstlerische Vollendung, den Wilhelm Meister-Plan über die rein künstlerische Sendung hinausgewiesen, so bewirkt jetzt die Übersättigung an Italien die grundsätzliche Wendung des Problems nach der nordischen Welt und nach der praktischen Seite hin.

Das ist Italien, das ich verließ. Noch stäuben die Wege,
 Noch ist der Fremde geprellt, stell' er sich, wie er auch will.
 Deutsche Redlichkeit suchst du in allen Winkeln vergebens:
 Leben und Weben ist hier, aber nicht Ordnung und Zucht;
 Jeder sorgt nur für sich, mißtraut dem andern, ist eitel,
 Und die Meister des Staats sorgen nur wieder für sich.
 Schön ist das Land; doch ach! Faustinen find' ich nicht wieder.
 Das ist Italien nicht mehr, das ich mit Schmerzen verließ.

*

Emsig waltet der Pilger! Und wird er den Heiligen finden?
 Hören und sehen den Mann, welcher die Wunder getan?
 Nein, es führte die Zeit ihn hinweg, du findest nur Reste,
 Seinen Schädel, ein paar seiner Gebeine verwahrt.
 Pilgrime sind wir alle, die wir Italien suchen:
 Nur ein zerstreutes Gebein ehren wir gläubig und froh.

Ist mit solcher Gesinnung Italien als Lebensziel für den nordischen Künstler abgetan, so kann von einer rein künstlerischen Sendung innerhalb der deutschen Sprache nach wie vor nicht die Rede sein.

Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
 Öl gemalt, in Ton hab' ich auch manches gedruckt,

Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
 Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
 Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
 In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.

*

Was mit mir das Schicksal gewollt? Es wäre verwegen,
 Das zu fragen: denn meist will es mit vielen nicht viel.
 Einen Dichter zu bilden, die Absicht wär' ihm gelungen,
 Hätte die Sprache sich nicht unüberwindlich gezeigt.

So erscheint denn die Dichtkunst geradezu als die einzige Kunst, die der Deutsche treibt, ohne sie lernen zu wollen! Ja, es kündigt sich eine grundsätzlich unpoetische Periode, eine Zeit vorherrschend naturwissenschaftlicher Studien an:

„Mit Botanik gibst du dich ab? mit Optik? Was tust du?
 Ist es nicht schöner Gewinn, rühren ein zärtliches Herz?“
 Ach, die zärtlichen Herzen! ein Pfuscher vermag sie zu rühren.
 Sei es mein einziges Glück, dich zu berühren, Natur!

Daneben eröffnet sich der Blick auf praktisch volks-
 erzieherische Probleme, teils herausgefordert von der
 traurigen Unterdrückung und Ausfaugung des italienischen
 Volkes, teils schon mit Rücksicht auf die französische
 Revolution.

Frankreichs traurig Geschick, die Großen mögen's bedenken!
 Aber bedenken fürwahr sollen es Kleine noch mehr.
 Große gingen zugrunde: doch wer beschützte die Menge
 Gegen die Menge? Da war Menge der Menge Tyrann.

Mit den Sünden der Machthaber setzt auch Goethes drama-
 tische Behandlung des Weltereignisses ein: sogleich 1791
 „Der Großophtha“, wie später „Die natürliche Tochter“.

Andererseits sah Goethes politische Reife die Pöbelherrschaft mit ihren blutigen Ausschreitungen voraus. Von vornherein erblickte sein auf ruhige Entwicklung gestellter, organischer Geist in dem gewaltsamen Umsturz der bestehenden öffentlichen Einrichtungen eine Gefahr für die Kultur.

In welchem Sinne die Umbildung des Wilhelm Meister-Problems auf die revolutionäre Bewegung reagieren mußte, läßt die höchst bezeichnende Verteidigung seines Standpunktes in den Annalen ahnen: „Einem tätigen, produktiven Geiste, einem wahrhaft vaterländisch gesinnten und einheimische Literatur befördernden Manne wird man es zugute halten, wenn ihn der Umsturz alles Vorhandenen schreckt, ohne daß die mindeste Ahnung zu ihm spräche, was denn Besseres, ja nur anderes daraus erfolgen solle.“ Der positiv-produktive wie der vaterländische Zug Goethes fühlte sich in der Tat gleichmäßig herausgefordert. Darum bringt ihn die für die Umwälzung kundgegebene Sympathie seiner Weimarer Freunde, die Karl August so vielfach gefördert hatte, doppelt in Harnisch. Im Zusammenhang mit den Zeitereignissen gewinnt die poetische Huldigung für seinen herzoglichen Lebensgenossen inmitten der Venezianischen Epigramme besondern Sinn:

Alein ist unter den Fürsten Germaniens freilich der meine,

Kurz und schmal ist sein Land, mäßig nur, was er vermag.

Aber so wende nach innen, so wende nach außen die Kräfte

Jeder: da wär' es ein Fest, Deutscher mit Deutschen zu sein.

Wir werden die Verkörperung dieser Gesinnung in die Wilhelm Meister-Dichtung eindringen sehen, werden es auch verstehen, wie sich Goethes tätiger, produktiver Geist für

eine Neuordnung der öffentlichen Verhältnisse gerade nach Amerika hinwendet. Bei alledem sieht er auch für die politische Frage nur eine streng individuelle Lösung ab:

Willst du viele befreien, so wag' es, vielen zu dienen. —

Die äußere Betrachtung von Goethes Leben könnte zu der Meinung verführen, er habe sich aus der politischen Erregung jener Jahre doch wieder auf den Kultus der Kunst zurückgezogen: im Jahre 1791 übernimmt er die Oberdirektion des neu einzurichtenden Hoftheaters. Ein Hinblick auf seine ausgesprochne Gesinnung läßt aber keinen Zweifel, daß er ohne höhere Erwartungen die schlichte Forderung des Ortes und der Mittel als der Nächststehende bestmöglich zu erfüllen suchte. Dem Kapellmeister Reichardt in Berlin schüttet Goethe schon ein Jahr vorher über die deutsche Theatermisere sein Herz aus, als Friedrich Ludwig Schröder einen neuen Beweis seiner moralisierenden Auffassung des Theaters gegeben hatte: „Ein deutscher Schauspieldirektor wäre töricht, anders zu denken. Von Kunst hat unser Publikum keinen Begriff, und so lang solche Stücke allgemeinen Beifall finden, welche von mittelmäßigen Menschen ganz artig und leidlich gegeben werden können, warum soll ein Direktor nicht auch eine sittliche Truppe wünschen, da er bei seinen Leuten nicht auf vorzügliches Talent zu sehen braucht, welches sonst allein den Mangel aller übrigen Eigenschaften entschuldigt. — Die Deutschen sind im Durchschnitt rechtliche, biedere Menschen, aber von Originalität, Erfindung, Charakter, Einheit und Ausführung eines Kunstwerks haben sie nicht den mindesten Begriff. Das heißt mit einem Worte: sie haben keinen Geschmack. Verstehst dich auch im Durchschnitt. Den rohren

Teil hat man durch Abwechslung und Übertreiben, den gebildeteren durch eine Art Honnêteté zum besten . . . Was ich unter diesen Aspekten von Ihrem Theater hoffe, es mag dirigieren wer will, können Sie denken.“ Die Absage ist unzweideutig. Im selben Sinne gibt Goethes Prolog zum Beginn der ersten Winterspielzeit zu bedenken,

Daß unsre Kunst mit großen Schwierigkeiten
Zu kämpfen hat; vielleicht in Deutschland mehr
Als anderswo.

Resigniert trägt er sich mit dem Gedanken, selbst einige Stücke zu schreiben, in denen er sich einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern will. Einstweilen ist er zufrieden, wenn er die Schauspieler zu einem leidlichen Zusammenspiel gewöhnt.

Wie wenig er sein Herz an die Theaterleitung hängte, wie weit auch er von der politischen Bewegung ergriffen wurde, beweist seine Teilnahme an den Feldzügen des Restaurationsheeres in den beiden folgenden Jahren. Und es erfolgt das Ungeahnte: das revolutionäre Frankreich hält den deutschen Truppen stand. Goethes Divination überschaut sogleich im Augenblick die Tragweite des ersten Mißerfolgs, der ergebnislosen Kanonade von Balmy: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus.“ Unter der Mühseligkeit der folgenden gefahr- und sorgenvollen Wochen gelobt er sich höchst bezeichnend: wenn er glücklich nach Hause komme, wolle er niemals mehr über den seine Aussicht beschränkenden Nachbargiebel, sowie über Mißbehagen und Langeweile im deutschen Theater klagen, da man dort immer noch unter Dach sei! Aber es ist ihm

in seinem unmittelbar auf die Wirklichkeit gerichteten Erkenntnistrieb von Wert, auch diese traurige Erfahrung persönlich gemacht zu haben, die ihm auf viele Zeit zu denken gibt. Noch in den folgenden Jahren sorgten die sich überstürzenden Schreckensnachrichten aus Frankreich wie die leidenschaftliche Sympathie seiner eignen Freunde dafür, daß die tiefe Erschütterung durch das Weltereignis nicht so bald von Goethe wich.

Hatte er sonst in der Dichtung den reinen Spiegel für alle Eindrücke der Wirklichkeit gefunden, so verzerrt sich nun seine Weltbetrachtung unwillkürlich zur Satire. Den Frieden und die Ordnung, deren seine Seele zur Tätigkeit bedarf, sucht der aus der gewaltsam erschütterten Menschenwelt Zurückgeschleuchte nun in der Gesetzmäßigkeit der organischen Natur. Zu botanischen und osteologischen Forschungen gesellen sich besonders leidenschaftlich betriebene optische Studien. Überhaupt kann Goethe schon 1791 behaupten, er habe fast in allen Teilen der Naturlehre und Naturbeschreibung kleine und größere Abhandlungen entworfen. In einem gewissen auch innern Zusammenhang mit den naturwissenschaftlichen Studien arbeitet er über Theorie der bildenden Künste. Anfang 1790 war seine Abhandlung über „Die Metamorphose der Pflanzen“ fertig gestellt; in den beiden nächsten Jahren veröffentlicht er seine herausfordernden „Beiträge zur Optik“, und schon kündigt er anatomische Schriften an. Nach eignem Geständnis attachiert er sich täglich mehr an diese Wissenschaften; ja, er rechnet mit der Möglichkeit, daß sie in der Folge ihn vielleicht ausschließlich beschäftigen! Die Art, wie Goethe die Naturerfahrungen

behandelte, schien die übrigen Seelenkräfte sämtlich für sich zu fordern. Jedenfalls gab sie seinem Gesamtgeist eine systematische Richtung, die auch in seiner Dichtung, sobald er sich ihr wieder zuwandte, unaufhaltsam zur Ausprägung gelangen mußte.

Wenn Goethe in diesem Zeitraum zu seinem „Wilhelm Meister“ zurückkehrte, stellte sich der Plan der Fortsetzung unwillkürlich auf die Forderung für das praktische Leben und auf den Stil systematisch geordneter Typen. Schon im Januar 1791 hatte der Dichter flüchtig „Wilhelms Plan neu durchgedacht“. Aber erst im März 1793 beginnen wieder Abschriften aus dem Manuskript, nunmehr bereits unter dem Titel: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, und im Lauf der nächsten Monate kommt es zur schriftlichen Skizzierung eines neuen Gerippes, zum Entwurf eines eigentlichen Schemas, auf das nun die Handlung zusammenschrumpfen soll. In einem Notizbuch, das auch Eintragungen aus der Belagerung von Mainz enthält, findet sich zunächst folgende Aufzeichnung:

In Wilhelm den sittlichen Traum.

In Laertes den Wunsch unbedingt zu leben.

In Philine die reine Sinnlichkeit.

Abbé: pädagogischer Traum.

Diesem ersten Ansatz folgt einige Blätter weiter eine vollständige Durchführung des Schemas:

Wilhelm: ästhetisch sittlicher Traum.

Lothario: heroisch aktiver Traum.

Laertes: unbedingter Wille.

Abbé: pädagogischer [späterer Zusatz: prakt.] Traum.

Philine: gegenwärtige Sinnlichkeit [späterer Zusatz: Leichtsin].

Aurelie: hartnäckiges Selbstquälendes festhalten.

Emilie: weiblich ästhetisch sittliche Wirklichkeit praktisch.

Julie: häusliche reine Wirklichkeit.

Mariane:

Mignon: Wahnsinn des Mißverhältnisses.

Damit ist der Mignon-Roman von seinem eignen Schöpfer endgültig zertümmert. Die symbolische Verkörperung von Goethes geheimster Seelenregung, seiner Sehnsucht nach Italien, wird — wo man nicht gar nunmehr eine Deutung auf Mignons Zwitterwesen für möglich hält — nur noch rein äußerlich in ihrem ursprünglichen Altersabstand fixiert, obgleich die Knospe des als Italienerin frühreifen Mädchens längst als erschlossen bezeichnet war und obgleich sie in den Jahren, in denen z. B. Werners Ehe mit Wilhelms Schwester durch die Geburt mehrerer Jungen gesegnet wird, auch an Jahren und jungfräulicher Reife gewachsen sein muß! Die aus kindlichem Anschmiegen zur weiblichen Hingabe herangereifte Liebe Mignons zu Wilhelm wird deshalb als Mißverhältnis verworfen, in schroffster Form geradezu als unnatürlich abgefertigt. In der That, sie hat keinen Raum mehr in einer praktisch-pädagogischen Dichtung.

So fehlt Mignon gänzlich in einer Aufzeichnung des nächsten Notizblattes, die Wilhelms Stellung zu den einzelnen Frauengestalten des Romans zusammenfassen will:

Ich liebte Mariane und mußte sie verachten, ich verachtete Philinen und sie zwang mir eine Neigung ab, ich schätzte Aurelien und konnte sie nicht lieben, ich verehere nein liebe schätze bete an . . .

Der Satz klingt im siebenten Kapitel des achten Buches wieder. —

Ist doch die ganze Wilhelm Meister-Dichtung nun aus dem künstlerischen Bereich auf eine neue, nachträglich untergeschobne Grundlage gerückt. Die künstlerische Sendung verblaßt zu einem Traum von schöner Sittlichkeit; neu eingeführte Männergestalten drängen die Handlung noch entschiedener auf eine praktische Richtung hin; und neu eingeführte (später den Namen wechselnde) Frauengestalten sind es, die in ihrer Person die Ideale der Männer verwirklichen.

Dennoch ist das letzte Wort gerade über Mignon noch immer nicht gesprochen. Die Rolle, die das einst wunderbare Wesen in den „Lehrjahren“ spielt, läßt sich durchaus nicht auf die Formel zurückführen, die das Schema vom Sommer 1793 ihrem Auftreten unterlegt: „Wahnsinn des Mißverhältnisses“. Goethe spricht oft von einem Mißverhältnis, immer im Sinne von Disproportion; bisweilen ist als Gegensatz ausdrücklich Harmonie genannt. Der Ausdruck leidet natürlich keine Beziehung auf die Frucht einer Geschwisterehe. Auch erscheint Mignon infolge dieser ihr in den „Lehrjahren“ beigelegten Herkunft gar nicht wahnsinnig, nur „degeneriert“; im übrigen macht die unerfüllte Sehnsucht nach Wilhelm und nach Italien ihr Herz erkranken. In Goethes gegenständlicher Sprache läßt sich aber der Bezeichnung in jenem Schema kaum ein anderer Sinn unterlegen als die Absicht, den Wahnsinn, der dem Mißverhältnis zugrunde liegt oder aus ihm entspringt, an Mignon leibhaft zu verkörpern.

Welche Brücke führt aber von diesem Plan des Sommers 1793 zu der wirklichen Rolle Mignons in den „Lehrjahren“?

Da von der letzten Form das zweite Buch, dessen Ende Mignon schon in der neuen Auffassung zeigt, im Sommer 1794 zur Niederschrift gelangte, läßt sich der Spielraum für Ausbildung der Fabel von Mignons erblicher Belastung und damit ihrer Abstammung aus der Geschwisterehe des Harfners zeitlich genau begrenzen. Erlebnisse, persönliche Eindrücke, welche Goethes Phantasie nach der bezeichneten Richtung lenken konnten, sind nicht im entferntesten bekannt. Wir sehen uns auf Erwägung literarischer Einflüsse hingewiesen. Da Goethe jedes lebendige Interesse an der Mignon-Gestalt verloren hatte, lag es ihm um so näher, zur Ausstattung ihrer neuen Rolle literarische Hilfsquellen zu erschließen. War dem Dichter etwa ein Werk vertraut, das ihn zunächst als Quelle für Züge des geplanten Liebeswahnsinns anziehen, schließlich aber auf die Spur der Herkunft aus verbotennem Liebesbund ablenken konnte?

Seit Goethes Jugend gehörten die Romane von Lorenz Sterne zu den Elementen seiner Bildung. Jetzt, wo er zur ironischen Betrachtung empfindsamer Stimmungen gelangt, mußte Yorik der Stern der Stunde werden. Schon eine eindrucksvolle Episode im „Tristram Shandy“ läßt ein junges Mädchen auftauchen, das von unglücklicher Liebe in Wahnsinn getrieben mit ihrer Flöte umherirrt. „Yoriks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien“ bringt die Geschichte dieser irren Maria zu voller Ausbreitung.

Wie Yorik Maria trifft, war sie in Weiß gekleidet, ihre Haare hingen los. Die Betrübniß hatte etwas in ihren Blick gebracht, welches kaum noch irdisch war. Schon diese äußere Erscheinung prägte sich wohl der Goetheschen Phantasie

ein: ähnlich findet Wilhelm schließlich Mignon wieder. „Mignon im langen weißen Frauengewande, teils mit lockigen, teils aufgebundenen reichen, braunen Haaren, saß, . . . sie sah völlig aus wie ein abgeschiedner Geist.“ — Morik fährt in Betrachtung Marias fort: „Doch war sie noch immer weiblich — und hatte so viel von dem, was das Herz wünscht, und wonach das Auge bei einem Frauenzimmer sucht, daß, könnte sie die Spuren aus ihrem Gehirne, und ich Elisa aus dem meinigen löschen, so sollte sie nicht bloß von meinem Bissen essen und von meinem Becher trinken, sondern Maria sollte in meinem Schoße schlafen, und ich wollte sie wie eine Tochter halten.“ Eine solche Perspektive konnte Maria erst recht mit Mignon organisch in Verbindung bringen.

Wie hat sich nun die Vorgeschichte der wahnsinnigen Maria gestaltet? Moriks Reise führt ihn auch zu ihrem Geliebten. Der arme Jacques, der jetzt ebenfalls trübsinnig umherirrt, war noch vor etlichen Jahren ein so feiner artiger Mensch, daß ihn jedermann lieb hatte. Sein Vater bestimmte ihn zum Weltgeistlichen. Er aber verliebte sich in die schöne Maria. Jacques wußte sehr wohl, daß ihm sein Vater die Einwilligung zu einer Heirat nicht geben würde, weil er einen Geistlichen aus ihm machen wollte. Aber der Vater starb, und nicht lange danach hielt Jacques, der jetzt kein höhres Glück kannte als seine Geliebte zu besitzen, „car à la fin la bagatelle s’y mêla un peu“, bei den Eltern um die Tochter an. Die Hochzeit ward angesetzt, und da er das Priestergelübde noch nicht abgelegt, so konnte niemand was dagegen haben. Der Pfarrer des Dorfs aber schrieb

an Jacques' Bruder; dieser war ein böser Mensch. „Er konnte es nicht verdauen, daß sein Bruder heiraten, und er dadurch genötigt sein sollte, mehr aus seines Vaters Erbschaft herauszugeben, als er ihm zugedacht hatte; er wußte es also dergestalt zu karten, daß er seinen Bruder zu sich lockte, ohne daß es jemand erfuhr. . . Er sperrte den armen Jacques ein, ohne daß jemand wußte, wo er geblieben wäre.“ Seiner Braut sagte man, er sei ihr untreu geworden und davongegangen. Seitdem war Maria in ihre melancholische Krankheit verfallen. — Als Jacques' Bruder von einem seiner Knechte im Streit erschlagen war, fand man den Eingesperrten in den elendesten Umständen des Körpers und des Geistes. Man hielt ihn besser und ließ ihn in Freiheit; sobald seine Kräfte zuließen, sich ihrer zu bedienen, war er eines Tages weg, und seine Kleider fand man. Er hatte auf keine Frage geantwortet und war immer sehr betrübt gewesen, so daß jedermann glaubte, er würde sein Leben freiwillig geendigt haben. Eine Zeitlang danach fand man ihn aber im Felde herumirren. . .

Der auffallenden Berührungspunkte mit der Geschichte des Harfners sind genug, um eine Anregung Goethes durch Sterne im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen. Da nun aber als Gegenstand von Mignons unglücklicher Liebe Wilhelm feststand, war sogleich die Notwendigkeit einer Verschiebung gegeben. Selbst auf deren Richtung konnte eine Episode von Yoriks empfindsamer Reise hinlenken. Ein Edelmann erfährt erst durch einen von seiner Mutter hinterlassenen Brief, daß er einst in blinder Leidenschaft unwissentlich seine Mutter umarmt und selbst ebenso unwissentlich

die Frucht dieser sündigen Stunde geheiratet habe! „Deine Frau ist deine Schwester! Schaudre noch nicht so heftig! Sie ist auch deine Tochter. . .“ Hatte der junge Edelmann die Mutter eines Nachts für ihre Kammerzofe genommen, so war ihm die Herkunft seiner Frau geflissentlich verborgen geblieben. Die Folge jener ersten Entsetzenstat war, daß seine Mutter auf ihres Bruders Landgut heimlich eine Tochter gebar, welche dieser ihr bald darauf als das Kind eines armen Anverwandten aus einer andern Provinz zur Erziehung zuschickte. Das Kind war kaum zwölf Jahre alt, als der Ruf seiner Schönheit und seines Verstandes die Königin von Navarra veranlaßte, es an ihren Hof zu ziehen. Dort war es, wo der Edelmann dies liebreizende Wesen zur Gattin gewählt hat. . .

Das Zusammentreffen so mannigfacher Züge gibt der anregenden Wirkung jedes einzelnen doppelte Beglaubigung. Die Kombination dieser einander zunächst fremden Elemente mußte aber entscheidend dadurch gefördert werden, daß sich der Phantasie eines Goethe nun sogleich unwiderstehlich das gewaltigste Beispiel eines Inzestes in der Weltliteratur, die Sophokleische Ödipus-Trilogie, aufdrängen mußte, um so mehr als in ihr auch die analytische Technik nachträglicher Enthüllung das hervorragendste Muster fand. Und nun war das letzte Band geschlungen, das Mignon in neuer Eigenschaft an die sinnverwirrten Opfer dämonischer Liebe knüpft: Mignon rückt vor des Dichters Auge neben Antigone, die Frucht verbotner Verwandtenehe, neben Antigone, die ihren mit der Greuelschuld beladnen, landflüchtigen Vater durch fremde Lande zur letzten Zuflucht geleitet.

Elftes Kapitel

Die Umbiegung des Mignon-Romans

Die Auffassung Mignons als Antigone mußte für den modernen Dichter weittragende Folgen zeitigen, mindestens für den einen Goethe, zumal in dieser Periode seiner Entwicklung. Nachdem er eben noch die ersten Bücher mit einer gewissen ironischen Objektivität überarbeitet hatte, nähert ihn der nun einsetzende, bald innigere Geistesaus-tausch mit Schiller der sentimentalisch-elegischen Auffassung des Lebens. Weit entfernt aber, daß seine volle Teilnahme und Kraft der Dichtung gehörte, lebt sein Geist gerade während der drei Jahre 1794—1796, in welche die endgültige Gestaltung des Romans fällt, in naturwissen-schaftlichen sowie medizinischen Studien und Forschungen.

Immer wieder weilt Goethe damals längere Zeit in Jena, um Ruhe zur geistigen Arbeit zu finden, und immer wieder reißt ihn auf der einen Seite der Feuergeist Schiller, auf der andern Naturforschung und medizinisches Interesse fort. Hier unterhält er äußerst regen wissenschaftlichen Ver-kehr mit den Professoren dieser Gebiete, besonders mit Hufeland, der gerade seine „Pathogenie“ herausgibt und an seiner Makrobiotik arbeitet, dem Botaniker Batsch und dem Anatomen Loder. Als Loder die Bänderlehre las, wandelt Goethe mit seinen Freunden des Morgens im tiefsten Schnee nach dem anatomischen Auditorium, um diese

höchst wichtige Verknüpfung aufs deutlichste nach den genauesten Präparaten zu studieren. Überhaupt verliert er in diesen Jahren Physiologie und Anatomie fast nicht aus den Augen, und seinen alten naturwissenschaftlichen Interessen gesellt sich Galvanismus und Chemismus hinzu. Das Erscheinen der Brüder Humboldt in Jena fordert die Hingabe Goethes an die Naturbetrachtung zumal in ihren allgemeineren Problemen noch leidenschaftlicher und ausschließlicher heraus. Diesen Kennern trägt er seine Ideen über vergleichende Anatomie und deren methodische Behandlung vor. Gerade in das Jahr 1795 fällt sein „Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie“, in das folgende Jahr sein Aufsatz: „Vorträge über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie“.

Da erweist es sich denn epochemachend, wie jetzt zum erstenmal, ja vor Goethes Spätzeit gerade nur jetzt, die Idee einer Deszendenz und Entwicklung zu einigermaßen klarem Durchbruch kommt. Schon 1795 erkennt er für die Bildung der Formen zwei Gesetze wirksam: „das Gesetz der inneren Natur, wodurch sie konstituiert werden, und das Gesetz der äußeren Umstände, wodurch sie modifiziert werden“. Im folgenden Jahre betont er ausdrücklich, daß alle vollkommeneren organischen Naturen nach einem Urbilde geformt seien, das „sich noch täglich durch Fortpflanzung aus- und umbildet“. Über diese grundsätzliche Annäherung an die Entwicklungslehre gelangt Goethe zunächst nicht hinaus. Aber wo er in exakter Naturforschung nicht weiterkommt, setzen immer seine intuitiven Ideen ein: was er wissen-

ſchaftlich vorerſt nicht zu demonſtrieren, vielleicht noch nicht einmal klar zu erkennen vermag, das läßt er ahnen oder ahnt er ſelbſt in künstlerischen Symbolen. „Man erlaube uns einigen poetiſchen Ausdruck, da überhaupt Proſe wohl nicht hinreichen dürfte.“ Doch es gilt nicht den Ausdruck allein, die Wiſſenſchaft mündet ihm geradezu in Kunſt: „Da im Wiſſen ſowohl als in der Reflexion kein Ganzes zuſammengebracht werden kann, weil jenem das Innere, dieſer das Äußere fehlt, ſo müſſen wir uns die Wiſſenſchaft notwendig als Kunſt denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten.“ So beginnt auch die Idee des Zuſammenhanges der Generationen in Goethes Phantaſie Wurzel zu ſchlagen; intuitiv folgt er den Bedingungen für Werden und Wandlung der Lebeweſen, für Fortpflanzung wie Untergang der Arten, ſchließlich dem Zuſammenhang zwiſchen Entwicklung und Erbllichkeit.

Schon die Metamorphoſe der Pflanzen hatte den Forſcher-Künſtler vor die urſprüngliche Geſchlechtsloſigkeit organiſcher Weſen geſtellt, aus der ſich eine Zweigeſchlechtlichkeit entwickelt.

Aber einfach bleibt die Geſtalt der erſten Erſcheinung;

Und ſo bezeichnet ſich auch unter den Pflanzen das Kind...

Aber die Herrlichkeit wird des neuen Schaffens Verkündung;

Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,

Und zuſammen zieht es ſich ſchnell; die zärteſten Formen,

Zwiefaſch ſtreben ſie vor, ſich zu vereinen beſtimmt.

Traulich ſtehen ſie nun, die holden Paare, beiſammen,

Zahlreich ordnen ſie ſich um den geweihten Altar.

Hymnen ſchwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,

Strömen ſüßen Geruch, alles belebend, umher.

Nun vereinzelt ſchwellen ſogleich unzählige Keime,

Hold in den Mutterſchoß ſchwellender Früchte gehüllt.

Wie Mignon das Kind ursprünglich den Mangel an Geschlechtsbewußtsein verkörpert, erscheint jetzt die Geschwisterehe Augustins mit Sperata für das Auge des Naturforschers Goethe unter dem Bilde des Pflanzenlebens: wie die Blüte das männliche und weibliche Organ in sich schließt. „Fragt die Natur . . . Seht die Lilien an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf Einem Stengel? Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebär, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld, und ist ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar?“

Aber der Mensch! Der fortgeschrittne Naturforscher Goethe kann nicht in jener sophistischen Analogie stehen bleiben. — „Gab es nicht edle Völker, die eine Heirat mit der Schwester billigten?“ Wohl! Nur stellt sich die Naturforschung auf die Seite der fortgeschrittenen Kultur und erkennt an, daß diese mit Recht die Sitte überwunden hat. Der vergleichende Anatom und Physiologe läßt den modernen Ödipus sich selbst das Urteil bereiten: „Wenn die Natur verabscheut, so spricht sie es laut aus; das Geschöpf, das nicht sein soll, kann nicht werden; das Geschöpf, das falsch lebt, wird früh zerstört. Unfruchtbarkeit, kümmerliches Dasein, frühzeitiges Zerfallen, das sind ihre Flüche, die Kennzeichen ihrer Strenge.“ So ist die moderne Antigone zur Degeneration verurteilt. Indem der Dichter an moralischen Bedenken vom Standpunkt der geltenden Sitte vorbeigeht, überläßt er der Natur selbst, der Geschwisterehe durch ihre organischen Folgen das Urteil zu sprechen. Eine solche realistische Objektivität gelangt zu der rein tragischen Wirkung des Mitleidens mit den Opfern unserer Naturbedingtheit.

Dennoch läßt sich nicht verkennen, daß sich in der Mignon endgültiger Gestalt zwei verschiedene pathologische Tendenzen durchkreuzen: mit den Zügen der Degeneration durchschlingt sich die verzehrende Wirkung der ungestillten Sehnsucht. Ja, wenn man der Rolle Mignons in der neuen Schicht des Romans nachgeht, läßt sich noch weiter beobachten, wie sie erst allmählich in die pathologische Mission hineinwächst, wenn auch ein paar Ausbrüche dieser Auffassung nachträglich in die alte Dichtung eingeschaltet werden.

Zunächst dämpft sich sofort im dreizehnten Kapitel des fünften Buches Mignons Leidenschaft zur Resignation, und grundsätzlich „ablehnendes“ Verhalten gegen Wilhelms Annäherungen löst ihr früheres Anschmiegen ab. Nachdem im selben Abschnitt der ausbrechende Wahnsinn des Harfners die Gelegenheit zu seiner Entfernung bietet, bricht im siebenten Buch die Tendenz durch, irgend ein Mittel zu finden, durch das sich der jetzt in andre Kreise gedrängte Wilhelm auch Mignons entledige. Nun ist plötzlich wiederholt davon die Rede, Mignon zur Erziehung fortzugeben — das wieder zum Kind herabgedrückte wunderbare Mädchen zu der verstandesklaren, rein praktischen Therese! Im sechsten Kapitel denkt Wilhelm an Mignon und Felix, „wie glücklich die Kinder unter einer solchen Aufsicht werden könnten“; im siebenten Kapitel dekretiert „bald fertig“ Lothario: „Das wunderliche (!) Mädchen übergeben wir Theresen, sie kann unmöglich in bessere Hände geraten.“ Aber schon im achten Kapitel setzt die Krankheit als Entfernungsgrund folgerichtig ein. Wilhelm bemerkt, daß Mignon viel blässer und magerer geworden. Er gedenkt sie nun auf das Land zu tun: sie

„schien einer freien Luft und anderer Verhältnisse zu bedürfen“. In der Unterredung mit Mignon selbst macht Wilhelm beide Gründe nach einander geltend: einerseits wird es jetzt so hingestellt, als ob etwas für ihre weitere Bildung getan werden müsse, weil sie „nun herangewachsen sei“; andererseits wird auf ihre Gesundheit verwiesen, daß sie eine anhaltende Sorgfalt und die Leitung eines geschickten Arztes bedürfe. Schließlich muß der eigentliche Grund aus der Reserve herausrücken: nämlich daß Wilhelm sie jetzt nicht mit sich nehmen könne. Um jeden Preis muß der Romanheld das nunmehr für ihn tote Symbol seines längst überwundenen Strebens loswerden!

Nicht vor dem letzten Buch kommt die pathologische Entwicklung zu eigentlichem Durchbruch. Mignons Krankheit besteht darin, daß das „Kind“ von wenigen tiefen Empfindungen nach und nach aufgezehrt wird, daß es bei seiner großen Reizbarkeit, die es verbirgt, von einem Krampf an seinem Herzen oft heftig und gefährlich leidet, daß dieses erste Organ des Lebens bei unvermuteten Gemütsbewegungen manchmal plötzlich stille steht; und ist dieser ängstliche Krampf vorbei, so äußert sich die Kraft der Natur wieder in gewalt-samen Pulsen. Der Arzt bringt das Leiden in Beziehung zu dem unerfüllten Verlangen des armen Mädchens nach ihrem Vaterland und nach Wilhelm. Ja, der Gegenwart Wilhelms wird ausdrücklich eine zwar nicht heilende, doch lindernde Wirkung zugeschrieben, — wie andererseits seine Verlobung mit Therese den tödlichen Herzkrampf heraufbeschwört.

Die spezifischen Züge der Degeneration gehören erst der

Schlußenthüllung über Mignons früheste Kindheit an: Unfähigkeit, sich in Worten auszudrücken, und die atavistische Lust zum Klettern. Könnte auch der Dichter den Herzkrampf auf eine allgemeine krankhafte Anlage zurückgeführt und schließlich in die Folgen der Entartung einbezogen haben, so fällt doch auf, daß ausdrückliche Abnormitäten, die auf Degeneration der Art deuten, erst im Zusammenhang mit der analytisch herangezogenen Geschwisterehe des Elternpaares behauptet werden.

Wenn selbst die abschließende Dichtung der neunziger Jahre nur allmählich in pathologisches Fahrwasser mündet, wenn der Ausbruch einer wirklichen Krankheit sich nicht vor dem letzten Buch erkennen läßt, erweisen sich die ein bis zwei frühen Kundgaben krankhafter Anlagen Mignons um so sicherer als Einschaltungen zu nachträglicher Exposition des neuen Plans. Ausdrücklich gesteht der Dichter gegen Ende der Arbeit derartige Eingriffe als sein grundsätzliches Verfahren ein: „Was rückwärts notwendig ist, muß getan werden, so wie man vorwärts deuten muß.“ Soweit die Krankheit als eine Folge der ungestillten, verzehrenden Sehnsucht nach Wilhelm hingestellt wird, ist der Krampfanfall am Ende des zweiten Buches jedenfalls noch nicht möglich, weil eben damals erst die lange und streng verschlossene Knospe reif wird. Auch sagt es genug, daß Mignon nicht vor dem achten Kapitel des siebenten Buches der Leitung eines geschickten Arztes bedürftig befunden wird. Zwar erinnert sich Wilhelm, sobald im letzten Buch des Romans die Enthüllung von Mignons Krankheit folgerichtig einsetzt, jener einen krampfhaften Szene; aber bei Goethes

Arbeitsweise ist es mehr als unwahrscheinlich, daß er dasselbe Krankheitsbild sollte dreizehn Jahre (von 1783—1796) festgehalten haben.

Bei alledem drängt sich der Eindruck auf, daß Goethe offenbar die pathologischen Züge Mignons insgesamt nicht den eigentlich körperlichen Krankheiten, sondern den Seelenleiden zuzählt. Von den Merkmalen des Atavismus in der Schlußenthüllung liegt das auf der Hand: daß sich das Kind angeblich nicht mit Worten ausdrücken kann, wird mehr einem Hindernis der Denkungsart als der Sprachwerkzeuge zugeschrieben; die sonderbare Lust und tierische Geschicklichkeit zum Klettern wird als ein natürlicher Trieb Mignons bezeichnet. Die epileptischen Krämpfe aber erlangen seelische Weihe durch den Zusammenhang, in den sie der Dichter mit der verzehrenden doppelten Sehnsucht der Unglücklichen setzt. Diese geistigen Bezüge sind es, die der auffallenden Fülle des Krankhaften jetzt einen Freipaß in die Poesie eines Dichters ausstellen, dessen Tendenz zum Normalen im allgemeinen geradezu vor der physischen Zerstörung zurückschauderte. Aufschlußreich ist nach dieser Richtung eine Äußerung Goethes zur Charakteristik der Chronik vom heiligen Born zu Pyrmont: „Von den endlosen Krankheiten werden die widerwärtigen mit wenig Worten abgelehnt, die psychischen aber, als reinlich und wunderbar, ausführlich behandelt, sowie die Persönlichkeit der damit behafteten Personen hervorgehoben.“ —

Auch der Wahnsinn des Harfners innerhalb der Handlung bekundet, wo nicht geradezu die Tendenz, jedenfalls die Wirkung, sofort mit Beginn des neuen Planes die nun

überflüssigen Figuren abzustoßen. Und auch hier verbinden sich verschiedene, allerdings verwandte Krankheitsbilder. Zunächst schien es sich nur um Hypochondrie zu handeln. Später herrschen die Zeichen des melancholischen Deliriums vor: eingebildete Schuld und Verfolgung. Wie der denkende Arzt die Geisteskrankheit des Unglücklichen im vierten Kapitel des siebenten Buches eingehend beschreibt, läßt sich für den Kundigen speziell ein *délire de négation* erkennen. Der Arzt schließt dann mit der Behauptung: „Sein größter Wahn ist, daß er überall Unglück bringe und daß ihm der Tod durch einen unschuldigen Knaben bevorstehe“ — also mit weiter entwickelten Verfolgungsvorstellungen.

Sicher ist, daß die vom Arzt vorangestellten Symptome erst jetzt mit dem siebenten Buch zur Einführung kommen: denn die gesamte Rolle des Alten in der Handlung widerspricht der Annahme, daß er seit vielen Jahren an nichts, was außer ihm war, den mindesten Anteil genommen, daß ihm kein Gefühl geblieben als das Gefühl seiner Schuld. Die Furcht dagegen, durch einen unschuldigen Knaben umzukommen, bekundet sich wohl schon am Beginn der neuen Dichtung mit dem Ausbruch des Wahnsinns, wenn der Harfner das Messer zieht, um Felix zu opfern.

Von besondrer Bedeutung wird nun die Frage, inwieweit der Wahnsinn des Harfners mit seinem Verhängnis, seiner Geschwisterehe, zusammenhängt. Grundlegend ist zunächst der Eindruck, daß der Dichter nicht diese selbst aus krankhafter Verirrung der Sinne herleitet. Ohne Ahnung der Blutsverwandtschaft finden sich die Liebenden zusammen und geben einem neuen Wesen das Leben. Ja, die Ge-

schwisterehe erscheint als Reaktion der Natur gegen die unnatürliche Absonderung und den schändlichen Zwang des Klosterlebens. Analogien aus primitiver Natur und primitiver Geschichte macht der Unglückliche geltend, als man gegen seinen Liebesbund die Verhältnisse der Natur und der Religion, der sittlichen Rechte und der bürgerlichen Gesetze in die Schranken ruft. Schließlich aber unterliegt sein Verstand seinem Gefühl: „Die frühern Eindrücke der Religion wurden lebhaft, und die entsetzlichsten Zweifel bemächtigten sich seiner. Er brachte zwei fürchterliche Tage und Nächte zu; der Beichtvater kam ihm wieder zu Hilfe, umsonst! Der ungebundene freie Verstand sprach ihn los; sein Gefühl, seine Religion, alle gewohnten Begriffe erklärten ihn für einen Verbrecher.“ So leitet Goethe den Wahnsinn des Harfners aus der Macht „gewohnter Begriffe“ über den Verstand her: sie sind es, welche dem Verstand ein ungeheures, unsühnbares Schuldbewußtsein suggerieren und ihn durch die Furcht vor der unvermeidlichen Strafe zerrütten. Erinnerung der Harfner nun an seinen Schutzpatron, den heiligen Augustin, den sein Schuldbewußtsein mit „Geißelschlägen der Furcht und Scham“ peinigt, so stellt er doch die volle pathologische Konsequenz dieses Zustandes dar.

Ähnlich entsteht das Gemütsleiden der andern unschuldig Schuldigen: *Sperata*. Noch stärker tritt im besondern das unheilvolle Eingreifen der religiösen Beängstigung hervor. Kaum war ihr Kind entwöhnt, kaum glaubte der Beichtvater „ihren Körper stark genug, die ängstlichsten Seelenleiden zu ertragen, so fing er an, das Vergehen ihr mit schrecklichen Farben vorzumalen, das Vergehen, sich einem

Geistlichen ergeben zu haben, das er als eine Art von Sünde gegen die Natur, als einen Inzest behandelte. Denn er hatte den sonderbaren Gedanken, ihre Reue jener Reue gleich zu machen, die sie empfunden haben würde, wenn sie das wahre Verhältnis ihres Fehltritts erfahren hätte. Er brachte dadurch so viel Jammer und Kummer in ihr Gemüt, . . . daß sie endlich wie eine arme Sünderin ihren Nacken dem Beil willig darreichte“ und inständig bat, daß man sie auf ewig von dem Geliebten entfernen möchte. „Die Behandlung des Geistlichen hatte ihre Vorstellungsart so verwirrt, daß sie, ohne wahnsinnig zu sein, sich in den seltsamsten Zuständen befand . . . Der Beichtvater dünkte sich nicht wenig über das Kunststück, wodurch er das Herz eines unglücklichen Geschöpfes zerriß. Jämmerlich war es anzusehen, wie die Mutterliebe, die über das Dasein des Kindes sich so herzlich zu erfreuen geneigt war, mit dem schrecklichen Gedanken stritt, daß dieses Kind nicht da sein sollte.“ Offenbar ist des Dichters Auffassung, daß selbst die in jedem Fall natürliche Empfindung der Mutterliebe durch religiöse Schrecken verwirrt und zerstört wird. Auch gehen die seltsamen Zustände Speratas unverkennbar in Geisteskrankheit über, nur daß man sie, abermals durch geistlichen Einfluß, „für eine Entzückte, nicht für eine Berrückte“ hält. In der Tat läßt sich nach allen mitgeteilten Symptomen die Diagnose auf religiösen Wahnsinn stellen. Speratas Tod durch freiwilliges Verhungern steht in organischem Zusammenhang mit dieser besondern Geisteskrankheit. —

Das einmal erwachte Interesse Goethes für psychopathische Zustände beschränkt seine Betätigung nicht auf diese eine

unbewußt aus der Norm des Menschentums herausgeschleuderte Familie, es ergreift noch andre Ausläufer der ursprünglichen Wilhelm Meister-Dichtung. Der Graf und die Gräfin, auf deren Schloß Wilhelm einst mit Melinas Schauspieltruppe weilte, boten scharf umrissene Typen aristokratischer Lebens- und Kunstauffassung. Der Graf erscheint als ein Narr, und sein Aberglaube wird durch die verfänglichen Scherze der Baronesse gebliffentlich herausgefordert; aber diese Narrheit beleuchtet der Dichter ausgeprägt humoristisch. Die Gräfin verirrt sich beim Abschied in Wilhelms Arme; was sie zu ihm treibt, ist keine ernste, zielbewußte Leidenschaft, ist — entsprechend ihrem ganzen Wesen — mehr ein Spiel ihrer Sinne. In der Verwirrung des Augenblicks hat sie die sonst ausgeprägte aristokratische Haltung und Fassung verloren; schon im nächsten Augenblick reißt sie sich mit einem Schrei von dem verführerischen Jüngling los.

Dieser ganze aristokratische Kreis schien mit dem dritten Buch des Romans abgetan. Plötzlich greift der Schluß des fünften Buches auf Graf und Gräfin zurück, um ihre Entwicklung in pathologische Stimmungen auslaufen zu lassen. Noch läßt sich unzweideutig erkennen, zu welchem Zweck diese Art Wiedereinführung der längst fallengelassenen Zeugen eines überwundenen Durchgangsstadiums von Wilhelm Meisters Sendung erfolgt. Wie sie im äußern Zusammenhang mit der Heranziehung der „Bekanntnisse einer schönen Seele“ geschieht, so zielt sie auf innern Zusammenhang mit dem damit gegebenen religiösen Einschlag des Romans. Ja, wir können nahezu bis auf den Tag den Termin bestimmen, da diese Seite des neuen Problems in der dichterischen

Phantasie endgültig Wurzel schlägt. Am 18. März 1795 legt Goethe dem freundschaftlichen Förderer der abschließenden Wilhelm Meister-Arbeit, dem großen Genossen Schiller, das Bekenntnis ab: „Vorige Woche bin ich von einem sonderbaren Instinkte befallen worden, der glücklicherweise noch fortbauert. Ich bekam Lust, das religiöse Buch meines Romans auszuarbeiten . . . Durch dieses Buch . . . bin ich ganz unvermutet in meiner Arbeit sehr gefördert, indem es vor- und rückwärts weist und, indem es begrenzt, zugleich leitet und führt.“ Zumal der religiöse Traum in dem Schema von 1793 noch fehlt, liegt es nahe, Goethes Geständnis dahin zu deuten, daß jetzt überhaupt erst blickartig das Aperçu durchbricht, die Aufzeichnungen des Fräulein von Klettenberg künstlerisch ausgestaltet in den Roman hineinzuarbeiten.

Von vornherein bezeichnend, ist es der Medikus, der das gräßliche Paar wieder in Wilhelms Gesichtskreis rückt. Dieser Medikus steht dem Landgeistlichen zur Seite, dessen Obhut der Harfner mit andern Gemütsleidenden anvertraut ist. Für den Menschen, meint er nun offenbar ganz in Goethes Sinn, sei nur das eine ein Unglück, wenn sich irgend eine Idee bei ihm festsetze, die keinen Einfluß ins tätige Leben habe oder ihn wohl gar vom tätigen Leben abziehe. Er habe gegenwärtig einen solchen Fall an einem vornehmen und reichen Ehepaar, wo ihm bis jetzt noch alle Kunst mißglückt sei. Indem der Medikus damit auf den Grafen und die Gräfin hinweist, wird jetzt die Wirkung von Wilhelms Verkleidung aus dem Komischen ins Pathologische verzerrt. Der Glaube, sich selbst gesehen zu haben, bewirkte in dem

Grafen allerdings eine Umwandlung, die aber zunächst folgendermaßen beschrieben ist: „Von Bedanterie und gebieterischem Wesen merkte man wenig, vielmehr war er still und in sich gekehrt, jedoch schien er heiter und wirklich ein anderer Mensch zu sein. Bei Vorlesungen . . . wählte er ernsthafteste, oft religiöse Bücher, und die Baroness lebte in beständiger Furcht, es möchte hinter dieser anscheinenden Ruhe sich ein geheimer Groll verbergen, ein stiller Vorsatz, den Frevel, den er so zufällig entdeckt, zu rächen.“ Zarno indes gibt dieser Veränderung lachend die Deutung, der Graf fürchte gewiß, daß ihm jene Erscheinung Unglück, ja vielleicht gar den Tod bedeute, und nun sei er zahm geworden. Indem dies übermütige Liebespaar den Grafen weiter zum Narren hat, muß es ihn wenigstens deswegen loben, „weil er mit so vieler Fassung ein bevorstehendes Unglück, ja vielleicht gar den Tod erwarte“. In aller Anknüpfung an diese Situation, die sich überdies in der Umarbeitung schon soeben gemodelt haben kann, gelangt sie doch zur unverkennbaren Umbiegung, wenn der Schluß des fünften Buches behauptet, daß der Graf seit der Entdeckung seines Doppelgängers „in eine Melancholie“ gefallen sei, „in der er die Überzeugung nährt, daß er bald sterben werde“. Er habe sich Personen überlassen, „die ihm mit religiösen Ideen schmeicheln“. Der Medikus sieht nicht, wie der Graf abzuhalten ist, mit seiner Gemahlin unter die Herrnhuter zu gehen und den größten Teil seines Vermögens seinen Verwandten zu entziehen. — Trotz dieser Erinnerung an ihn tritt der Graf erst im letzten Kapitel des ganzen Romans, wo alle Fäden zur Entwirrung kommen, lebhaft auf, um

mit seiner Gemahlin einen feierlichen Abschied von seinen weltlichen Verwandten zu nehmen. In seinem Auftreten zeigt er sich nun überdies schwachsinzig!

Um vieles künstlicher führt die neue Dichtung einen anormalen Gemütszustand der Gräfin herbei: wir wissen, daß sie aus der traumhaften Verwirrung des Abschieds von Wilhelm schnell zu sich kam, „sich auf einmal mit einem Schrei von ihm losriß und mit der Hand nach ihrem Herzen fuhr“. Trotzdem schon bei endgültiger Fassung dieser Stelle an die anderweitige Wiederaufnahme des Fadens gedacht sein könnte, nimmt der Leser zunächst an, die Gräfin sei zur Besinnung gekommen, daß ihr Herz sie zu weit fortgerissen. Mindestens bestärkt ihr weiteres Verhalten in dieser Annahme: „Sie hielt die andre Hand vor die Augen und rief nach einer Pause: Entfernen Sie sich, eilen Sie! — Er stand noch immer. — Verlassen Sie mich, rief sie, und indem sie die Hand von den Augen nahm und ihn mit einem unbeschreiblichen Blicke ansah, setzte sie mit der lieblichsten Stimme hinzu: Fliehen Sie mich, wenn Sie mich lieben.“

Gleichviel nun, wann diese Szene die vorliegende Gestalt erreichte, jedenfalls steht die pathologische Wendung außer Zusammenhang mit der ursprünglichen Charakteranlage auch dieser Person und gehört erst den Jahren 1794/95 an. Wie verdächtig schon wieder in der rein stilistischen Einführung, wird auch die Krankheit der Gräfin als summarische Enthüllung referiert! Leider — so setzt der Arzt sein Gespräch fort — „leider ist diese Dame mit einem noch tiefern Kummer behaftet, der ihr eine Entfernung von der Welt nicht wider-

lich macht. Eben dieser junge Mensch nimmt Abschied von ihr, sie ist nicht vorsichtig genug, eine aufkeimende Neigung zu verbergen; er wird kühn, schließt sie in seine Arme, und drückt ihr das große mit Brillanten besetzte Porträt ihres Gemahls gewaltsam wider die Brust. Sie empfindet einen heftigen Schmerz, der nach und nach vergeht, erst eine kleine Röte und dann keine Spur zurückläßt. Ich bin als Mensch überzeugt, daß sie sich nichts weiter vorzuwerfen hat; ich bin als Arzt gewiß, daß dieser Druck keine üblen Folgen haben werde, aber sie läßt sich nicht ausreden, es sei eine Verhärtung da . . .; sie hat sich fest eingebildet, es werde dieses Übel mit einem Krebschaden sich endigen, und so ist ihre Jugend, ihre Liebenswürdigkeit für sie und andre völlig verloren.“ Ein solches — psychiatrisch trefflich beobachtetes, aber mechanisch herbeigezwungenes — hypochondrisches Delirium, durch Trauma verursacht, ist es, das auch die Gräfin nach Herrnhut treibt.

Dieser pathologischen Vorbereitung des religiösen Problems schließt sich der Versuch an, in den „Bekanntnissen“ der schönen Seele selbst ihre seelische Richtung in einen gewissen Zusammenhang mit ihrer körperlichen Kränklichkeit zu bringen. Und doch beweisen gerade die „Bekanntnisse“, daß Goethe für ausgeprägt religiöse Charaktere Verständnis und künstlerische Mitempfindung hegt. — Aber Beziehungen zwischen körperlichen und seelischen Leiden sucht der Dichter jetzt auf der ganzen Linie: auch in der Aurelie aus der alten Dichtung, in Theresens Vater aus der neuen.

Die medizinische Betrachtung des Menschen, wie sie verhängnisvoll gerade die Jahre der abschließenden Wilhelm

Meister-Dichtung beherrscht, läßt sich nicht an den Lebenden genug sein: sie erprobt sich an der Heldin des Mignon-Romans noch nach ihrem Tode. Ein einziger Abschnitt, eine kurze Szene des Schmerzes trennt von Mignons Hinscheiden das Kunststück des Arztes, den Leichnam einzubalsamieren! Das Verletzende dieses Sprunges in die Anatomie steigert sich durch das Geständnis des so schnellfertigen Arztes: „Da ich ihren Tod voraussah, habe ich alle Anstalten gemacht, und mit diesem Gehilfen hier soll mir's gewiß gelingen.“ Um die ganze Ungeheuerlichkeit dieser Vorbereitung zu ermessen, müssen wir uns erinnern, daß Mignon nur dem plötzlichen, unerwarteten Schmerz über die Verlobung Wilhelms mit Therese erlegen ist. — Doch nicht genug mit solch pedantischem Erproben medizinischer Studien an dem einstigen Symbol von Goethes geheimstem Herzensdrang: Wilhelm selbst hat in diesem ersten Schmerz Augen für die Instrumententasche des jungen Chirurgen, Neugier nach ihrer Herkunft, leidenschaftliche Freude an der Erkenntnis, sie schon bei jenem Wundarzt gesehen zu haben, der ihm einst an der Seite der schönen Amazone hilfreich genah! Es wird offenbar, daß die Hauptgestalt des ursprünglichen Romans auch das letzte selbständige Interesse für den Dichter verloren hat, nur noch zu äußerlichster Anknüpfung seiner neuen Probleme und Gestalten herhalten muß.

Was sollen wir aber zu der Wahrnehmung sagen, daß Goethe diese Einbalsamierungsszene mit ihrer das Interesse an der Toten völlig ablenkenden Begleiterscheinung eigentlich ohne jede „Sentimentalität“ gänzlich unvermittelt an den Tod des wunderbaren Wesens angeschlossen hatte?! und

daß wir die Milderung dieser äußersten Gefühllosigkeit nur Schillers Einspruch verdanken?! Gewiß tritt Schiller an den „Wilhelm Meister“ vielfach mit den Voraussetzungen seines eignen poetischen Schaffens heran, so daß wir Lob und Tadel wägen müssen. Im ganzen aber gewinnt der mit Goethes Eigenart Vertraute, zumal der in den Geist der ursprünglichen Wilhelm Meister-Dichtung Eingeweihte, den Eindruck, daß Goethe in der abschließenden Gestalt des Romans neben den pathologischen Zügen schon von selbst zu weithin sentimentalische Motive verwendet. Um so greller gewiß die Dissonanz, wo sich beide Elemente durchsetzen. Denn es läßt sich kaum verkennen, daß Goethe mit der Erhaltung des Körpers der Abgeschiedenen zugleich dem von ihm jetzt anerkannten Bedürfnis entgegenzukommen gedachte, die elementare Wucht der Ereignisse auf das Gefühlvolle, Rührende abzustimmen.

Schiller erhebt deshalb mit doppeltem Recht sein Bedenken: „Mignons Tod, so vorbereitet er ist, wirkt sehr gewaltig und tief, ja so tief, daß es manchem vorkommen wird, Sie verlassen denselben zu schnell. Dies war beim ersten Lesen meine sehr stark markierte Empfindung; beim zweiten, wo die Überraschung nicht mehr war, empfand ich es weniger, fürchte aber doch, daß Sie hier um eines Haares Breite zu weit gegangen sein möchten.“ Nachdem Schiller dann von seinem Standpunkt die gegen Schluß zunehmende „weiblichere, weichere“ Auffassung Mignons gerühmt hat, fährt er in treffender Schärfe fort: „Es fällt daher auf, wenn unmittelbar nach dem angreifenden Auftritt ihres Todes der Arzt eine Spekulation auf ihren Leichnam

macht, und das lebendige Wesen, die Person so schnell vergessen kann, um sie nur als das Werkzeug eines artistischen Versuches zu betrachten; ebenso fällt es auf, daß Wilhelm, der doch die Ursache ihres Todes ist und es auch weiß, in diesem Augenblick für jene Instrumententasche Augen hat, und in Erinnerungen vergangener Szenen sich verlieren kann, da die Gegenwart ihn doch so ganz besitzen sollte.“

Im weitem Verlauf erstickt denn auch die Freude des medizinischen Forschers über ein wohlgelungenes Experiment vollends die natürliche tragische Empfindung des Dichters. Die erste Hälfte der Leichenrede des Abbé mündet in den eigentümlichen Trost: „Die Geschicklichkeit des Arztes konnte das schöne Leben nicht erhalten, die sorgfältigste Freundschaft vermochte nicht, es zu fristen. Aber wenn die Kunst den scheidenden Geist nicht zu fesseln vermochte, so hat sie alle ihre Mittel angewandt, den Körper zu erhalten und ihn der Vergänglichkeit zu entziehen. Eine balsamische Masse ist durch alle Adern gedrungen, und färbt nun an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen. Treten Sie näher, meine Freunde, und sehen Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt!“ Das ist ganz der Ton des Experimentators. Wenigstens hat der Dichter den richtigen Takt, während alle herbeitraten und diesen Schein des Lebens bewunderten, Wilhelm fassungslos in seinem Sessel verbleiben zu lassen. Als bald aber trägt es wieder die doktrinaire Pedanterie des Forschers über die natürlich menschliche Empfindung davon, wenn der Markese, als er in der einbalsamierten Mignon seine Nichte erkennt, sofort seine

„schmerzliche Freude“ ausdrückt, „diesen guten lieben Körper, den wir lange im See einen Raub der Fische glaubten, hier wieder zu finden, zwar tot, aber erhalten“!

Nicht besser steht es um das nächste Gefühl, den nächsten Trost des Oheims vor der Leiche der Nichte: „Ich wohne deiner Bestattung bei, die so herrlich durch ihr Äußeres und noch herrlicher durch die guten Menschen wird, die dich zu deiner Ruhestätte begleiten.“ Es ist wahr, Schiller rühmt die glänzenden Exequien Mignons ausdrücklich: „Besonders qualifiziert sich dieses reine und schöne Wesen so trefflich zu diesem poetischen Leichenbegängnis.“ Aber es ist ein weiterer bezeichnender Zug der Endgestalt des Romans, daß sie dekorative und opernhafte Effekte sucht. Ausführlich wird beschrieben, wie der Saal „auf das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt“ ist. Neben dem Sarkophag stehen vier Knaben, „himmelblau mit Silber gekleidet“, und scheinen einer Figur, die auf ihm ruhte, „mit breiten Fächern von Straußensfedern Luft zuzuwehen“. Zwei unsichtbare Chöre singen mit den vier Knaben wechselweise, der Abbé entschleierte inmitten seiner Gedächtnisrede die einbalsamierte Leiche und — daß ein neues Eingreifen des Mechanismus nicht fehle — versenkt schließlich durch den Druck einer Feder den Körper in die Tiefe des Marmors. Vier Jünglinge, gekleidet wie jene Knaben, treten nun noch hinter den Teppichen hervor, heben den schweren, schön verzierten Deckel auf den Sarg und stimmen zugleich einen Schlußgesang an.

Die Gesänge, die sich in Strophe und Antistrophe gliedern, halten sich in rhytmisch bewegter Prosa von

meist trochäisch-daktylischen Reihen. Auch dem syntaktischen Bau geben verschiedene Figuren des Parallelismus eine künstlerische Harmonie. Neben abstrakten Vorstellungen, die sich an die „Augen des Geistes“ wenden, sucht die Trauer wiederholt Anknüpfung an eine konkrete Szenerie. Die Trauer der Knaben wird fortgesetzt vom Trost des Chors durchschlungen. Auch dieser Trost setzt mit dem dekorativen Moment ein: „Seht die mächtigen Flügel doch an! seht das leichte reine Gewand! wie blinkt die goldene Binde vom Haupt! seht die schöne, die würdige Ruh!“ Dann heißt der Chor die Trauernden hinanschauen, schließlich aber weist er sie echt goethisch ins Leben zurück: „Tag und Lust und Dauer ist das Los der Lebendigen.“ —

Das Streben, Mignon aufs pathetischste zu verklären, führt den Dichter völlig von dem organischen Zusammenhang der Handlung ab. Die Gedächtnisrede des Abbé verläuft in die Behauptung: „Mit welcher Inbrunst küßte sie in ihren letzten Augenblicken das Bild des Gekreuzigten, das auf ihren zarten Armen mit vielen hundert Punkten (!) sehr zierlich abgebildet steht.“ Verblüfft blättert man drei Kapitel zurück, um sich aufs neue zu überzeugen, daß Mignons Abscheiden völlig unerwartet erfolgte und daß von irgend einer religiösen Vorbereitung nicht die Rede sein konnte. Aber auch die Enthüllung selbst erregt Befremden: der Abbé streifte Mignons rechten Arm auf, und ein Kreuzifix, von verschiedenen Buchstaben und Zeichen begleitet, sah man blaulich auf der weißen Haut. Es bedurfte offenbar eines Mals, an welchem der Marfese Mignon als seine Nichte erkennt; die Beisetzung des einbalsamierten Körpers bietet

die letzte und feierlichste Gelegenheit zu dieser Erkennung: so muß ein Merkmal von pathetisch religiösem Charakter beigebracht werden, obgleich die Tätowierung — denn um eine solche kann es sich nur handeln — an einem italienischen Mädchen ebenso unwahrscheinlich klingt wie die Verheimlichung des angeblich so inbrünstig geküßten Kreuzifixes auf der Haut bei ihren Lebzeiten. Sollen wir hierin vielleicht einen neuen Ausbruch des geistlichen Fanatismus gegen die Geschwisterehe sehen, der Mignon entstammt? Der Dichter selbst blieb offenbar um solche organische Voraussetzungen unbekümmert. —

Wenn Mignon bei den Exequien völlig in Engelsgestalt erscheint und in ihr durch die Kunst des Arztes einbalsamiert erhalten bleibt, feiert die für die Umbiegung des Mignon-Romans maßgebende Verquickung von medizinischen und pathetischen Motiven gewiß ihren höchsten Triumph. Überdies steuert schon der ganze Ausgang Mignons auf diese eigentümliche Verklärung durch mechanische Mittel hin. Welche Kräfte zum leidlichen Abschluß des Romans an der Arbeit sind, offenbart gerade besonders augenfällig die Erscheinung, in welcher Mignon nach ihrer unfreiwilligen Entfernung von Wilhelm diesem noch einmal nahegebracht wird. Immer zugleich vor- und rückwärts weisend, sucht diese Wiedereinführung neben der Einleitung des pathetischen Ausflangs das in der Urgestalt — wir wissen auch, warum — viel erörterte Problem von Mignons Abneigung gegen Mädchentleidung irgendwie zu der einzig möglichen Lösung zu führen. Weit entfernt aber, daß nun das Bewußtsein ihres Geschlechts zu innerm, organischem Durchbruch

gelangt — man geht wohl nicht irre mit der Voraussetzung, daß dies ursprünglich mit der Hingabe an Wilhelm geschehen sollte — weit entfernt von irgend einer wirklichen Lösung, wird der Knoten kurzerhand durchhauen. Der notwendige Akleiderwechsel geschieht — durch eine Masquerade, doppelt verlegend, weil auch sie schon Wunderbares rationalistisch zu verwirklichen sucht.

Natalie geht darauf aus, ihren Zöglingen Vorurteile und Irrtümer zu benehmen. So hatten ihre Mädchen gar manches von Engeln, vom Knechte Ruprecht, vom heiligen Christ vernommen; sie hatten selbst schon eine Vermutung, daß es verkleidete Personen sein müßten, worin sie Natalie bestärkt. Ein Schauspiel soll die Kinder vollends überzeugen. Zum Geburtstag von Zwillingsschwestern, die sich immer sehr gut betragen hatten, soll ein Engel die Geschenke bringen, und Natalie sucht zu dieser Rolle Mignon aus! „Sie ward an dem bestimmten Tage in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust und an einem gleichen Diadem in den Haaren.“ Anfangs wollte Natalie die Flügel weglassen, „doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anpußten, auf ein paar großer goldner Schwingen.“ „So trat, mit einer Lilie in der einen Hand und mit einem Körbchen in der andern, die wunder-same Erscheinung in die Mitte der Mädchen.“ Trotzdem Mignon den Engel vollendet verkörpert, wird sie erkannt; trotzdem sie erkannt wird, führt sie ihre Engelsrolle mit Leib und Seele durch. Ja, sie wächst völlig in die Rolle hinein und will sie ins Leben übertragen; sie bereitet sich zum Engel:

So laßt mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!

Das Lied knüpft an die Offenbarung Johannis an. „Die Seelen derer, die erwürgt waren um des Worts Gottes willen, und um des Zeugnisses willen, das sie hatten, . . . sie schrien mit großer Stimme, und sprachen: Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, wie lange richtest du, und rächest nicht unser Blut an denen, die auf der Erde wohnen? Und ihnen wurde gegeben einem jeglichen ein weißes Kleid, und ward zu ihnen gesagt, daß sie ruheten noch eine kleine Zeit. . .“ Goethe verbindet mit dieser Schriftstelle die christlichen Vorstellungen von der Auferstehung. Metaphorisch erscheint das Grab als das „feste Haus“, metonymisch die kleine Zeit der Ruhe als „eine kleine Stille“. Noch indem die übersinnliche Welt ihr Recht fordert, veranschaulicht das Lied die geschmückte Hülle, die zurückbleibt, und den verklärten Leib Mignons in seinem besondern Charakter: das himmlische Glück bleibt frei von den innern und äußern Schranken des Geschlechts:

Und jene himmlische Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Nur die letzte Strophe gehört der Reflexion, um in die Sehnsucht der vor Kummer zu früh Gealterten nach einer Verjüngung in der Ewigkeit zu münden. Es bezeichnet den Triumph Goethes im sentimentalisch-elegischen Ton, daß die schmelzende Wirkung des Liedes die mechanische Zurüstung samt ihrer rationalistischen Absicht vergessen läßt.

Immerhin kommt der Sinn außer Zusammenhang mit dem Roman nicht zu vollem Verständnis. Wohl hegte Goethe vorübergehend die Absicht, das Lied im Roman nur zu erwähnen, um es Schiller für den Musenalmanach zu spenden; aber schließlich sieht er sich doch genötigt, es vollständig einzuschalten. Man wird die hinreißende Wirkung gerade auf Schiller begreifen. Noch am selben Tage, da er das achte Buch des „Wilhelm Meister“ erhält, schreibt er das Gedicht für Körner ab: „Es ist himmlisch, es geht nichts darüber.“ War doch beim Aufschlagen des Manuskriptes sein Blick zuerst auf das Lied gefallen, und dieses bewegte ihn so tief, daß er den Eindruck nachher nicht mehr auslöschen konnte. Ja, seine dadurch herausgeforderte Erwartung wird zunächst nicht voll befriedigt: er weiß noch nicht zu sagen, ob die so stark für Mignon interessierte Empfindung noch mehr fordert, als ihr gegeben wurde. In der ausführlichen Kritik des Manuskriptes, die er an Goethe zur Berücksichtigung sendet, hebt Schiller abermals hervor: „Besonders schmelzte das letzte Lied das Herz zu der tiefsten Rührung“, um gerade demgegenüber die vorschnelle Spekulation des Arztes auf Mignons Leichnam doppelt zu bemängeln.

Überhaupt wiederholt Schiller, nach jeder Richtung bezeichnend, daß und weshalb Mignon den „Haupteffekt“ mache: „Immer ist es doch das Pathetische, was die Seele zuerst in Anspruch nimmt; erst späterhin reinigt sich das Gefühl zum Genuß des ruhigen Schönen. Mignon wird wahrscheinlich bei jedem ersten und zweiten Lesen die tiefste Furche zurücklassen; aber ich glaube doch, daß es Ihnen gelungen sein wird, wonach sie strebten — diese pathetische

Rührung in eine schöne aufzulösen.“ — Bei aller grenzenlosen Bewunderung für die Tiefe, Fülle und Abtönung des Ganzen und bei aller besondern Sympathie für das Pathetische, mit dem sich Goethe ihm annäherte, besitzt Schiller aber jetzt als einziger eindringendes Verständnis genug für das eigenste Wesen der Goetheschen Poesie, um das Künstliche dieser Seite des Romans zu erkennen. Gleich nach der ersten Lektüre des achten Buches empfindet Schiller als das Merkwürdigste an dem Totaleindruck, daß Ernst und Schmerz durchaus wie ein Schattenspiel versinken, und der leichte Humor vollkommen darüber Meister wird. Zum Teil ist ihm dies aus der diskreten, der „leisen und leichten“ Behandlung erklärlich; er glaubt aber noch einen andern Grund davon in der „theatralischen und romantischen Herbeiführung und Stellung der Begebenheiten“ zu entdecken: „Das Pathetische erinnert an den Roman, alles übrige an die Wahrheit des Lebens. Die schmerzhaftesten Schläge, die das Herz bekommt, verlieren sich schnell wieder, so stark sie auch gefühlt werden, weil sie durch etwas Wunderbares herbeigeführt wurden, und deswegen schneller als alles andere an die Kunst erinnern.“

So meisterhafte Objektivität Schillers Kritik hierin bekundet, bleibt sie doch auf den systematischen Totaleindruck angewiesen. Für unsre historisch-genetische Betrachtung gewinnen wir einen besondern Aufschluß aus dem Urteil eines Goethe-Freundes, der in der Lage war, die Endgestalt mit der ursprünglichen Anlage zu vergleichen. Schiller durfte Mignon ebenso wie den Harfner als einheitlich, ihr Schicksal als voraus gegeben hinnehmen: so durfte er sich gegenüber

der Problemführung — auch hier voll Spürsinn für die geheimsten Absichten des Freundes — in der Genugtuung gefallen, daß Goethe diese ungeheuren Schicksale von „frommen Fragen“ ableite, so daß der reinen und gesunden Natur nichts dadurch aufgebürdet wird. Anebel, der die Ausbildung der Mignon-Gestalt von ihrem Hineinwachsen in die Dichtung durch ihre organischen Entwicklungsstufen fortlaufend mit gespanntem Interesse begleitet hatte, mußte an ihrer Umbiegung ins Anormale, Pathologische Anstoß nehmen. Befremdet fragt er den Dichter, ob ihm zur Geschichte Mignons und seiner (so!) Eltern irgend ein bestehendes historisches Faktum Gelegenheit gegeben hätte. Die Auslegung dieser Frage läßt keinen Zweifel über den unharmonischen Eindruck, den der Urfreund Anebel empfing: „Die Frage ist nicht ganz unwichtig. Sie interessiert die Menschheit. Hat der Dichter, der übrigens das Gleichmaß der menschlichen Handlungen und ihrer Folgen so sehr zu erhalten sucht, hier, aus eigener Willkür, einer Handlung alle die schrecklichen Zufälligkeiten beigelegt, oder hat er nur was wirklich Geschehenes erzählt, und nach seiner Art wiedergegeben? Auf jeden Fall aber scheint mir zu viel Schreckhaftes, und daher der Neigung Widriges in dem Ausgange dieser Geschichte zu liegen.“ Schon ihm wird die Unterschiebung des Pathologischen durch die Vermischung mit dem Pathetischen doppelt fühlbar und anstößig: „Ist die letzte Verklärung einem so dämonischen Wesen, wie nun Mignon erscheint, angemessen? Kann sie wohlthun?“ Indem schließlich auch Anebel die von Schiller berührte Seite des Problems ins Auge faßt, wirft er seinerseits ein neues Bedenken auf:

„Hat wirklich die Lüge der Pfaffen Einfluß auf die Gesetze der Natur?“ Der scheinbare Widerspruch der beiden Beurteiler löst sich dabei in eine gegenseitige Ergänzung auf: Schillers Anerkennung dieses Motivs trifft nur die zerstörende Wirkung der „frommen Frauen“ auf Augustin und Sperata, Anebels Abwehr nur die Degeneration Mignons.

Der Nachwelt ist aus der allein vorliegenden abschließenden Fassung die Diskrepanz der Mignon-Gestalt nur selten zum Bewußtsein gekommen. Niemand empfand die Zerstörung von Mignons eigentlichem Wesen so leidenschaftlich wie Richard Wagner; er fühlte zugleich, daß Goethe seinen Helden über Mignon hinwegschreiten läßt, um zu einem neuen Ziel zu gelangen. Der Dichter läßt unsre Empfindung — meint Wagner — es deutlich innerwerden, „daß an Mignon ein empörendes Verbrechen begangen wird“; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Hektigkeit und tragischen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. — Schon aus Schillers kritischen Abwägungen spürt Wagner die Gefühlsbeunruhigung feinhörig, wenn auch allzu einseitig, heraus. Ihm scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des Romans „empört war“; doch habe er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen gewußt, besonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Innern einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war ihn zu erwecken. — Legt Wagner auch

seine erheblich weiter gehende Abweisung in Schillers Bedenken mit hinein, so bleibt die starke Empfindung von der Zerkleinerung der Mignon-Gestalt eben als Eindruck des großen Dichter-Komponisten selbst von bedeutendem Wert — zumal da die Tatsachen ihm Recht geben! —

Gerade wenn wir gebührend unsre wissenschaftliche Kritik in vollem Umfang auf den Boden der erforschten Tatsachen stellen, wird augenfällig, daß der Ausgang des Mignon-Romans den für Goethes Poesie bezeichnenden Charakter eines organischen Naturprozesses abstreift. Mit innerer Notwendigkeit reagiert Goethes Phantasie auf den geheimen Drang seiner Seele nach Italien. Aus dem Bereich seiner Erfahrung, in der hervorragendsten deutschen Vertreterin des italienischen Gesangs, Elisabeth Schmeling-Mara, gewinnt diese Sehnsucht des Dichters feste Umrisse mit einer Fülle individueller Züge. Folgerecht stellt er diese Verkörperung seines Seelendranges seinem dichterischen Abbild Wilhelm zur Seite. Die ursprüngliche Unabhängigkeit des Problems von jedem Sinnenreiz, andererseits die Neigung Goethes, sich Knaben zur Erziehung und Fürsorge zuzugesellen, vereinen sich mit einem äußern Zug von Elisabeths Gatten Johann Mara, um dies Symbol trotz weiblichen Geschlechts sich zunächst in Knabenkleidung gefallen zu lassen. Indem der Dichter aber jedes geheime Verlangen seiner Seele: zu der Sehnsucht nach Italien die nach Liebeserfüllung, in dieses Symbol hineinlegt, kommt das Bewußtsein des Geschlechts in Mignon zum Durchbruch. So wird die Vereinigung mit Italien und mit Wilhelm das natürliche Ziel ihrer Entwicklung.

Von diesem organischen Weg des Problems, dieser fortgesetzten Sättigung am Leben, biegt nun die Dichtung der neunziger Jahre dicht vor dem Ziel gänzlich ab. Mignons sehnüchziges Verlangen entartet zu einer sich physisch äußernden Krankheit. Nicht genug daran, stellt unter literarischen Einflüssen eine Enthüllung das Kind schon durch seine Abstammung degeneriert hin. Zunächst durch bloße Verkleidung — zu einem Gelegenheitspiel, nicht mehr zum Ausdruck ihres Wesens — nimmt Mignon Engelsegestalt an, in der sie sich sogleich gefällt. Nach ihrem Tode sucht die Einbalsamierungskunst sie in diesem Arrangement zu erhalten. Mit einer pomphaften Leichenfeier erfolgt ihre Beisetzung. Dabei enthüllt ein geheimes Zeichen ihre Zugehörigkeit zu der vom Verhängnis verfolgten Familie. Dort eine Fülle von subjektiven und objektiven Keimen des Lebens zu der realen Gestaltung und vorschreitenden Entwicklung eines Symbols verdichtet, hier eine bunte Kette von Umdeutungen und Überraschungen, von nachträglichen Enthüllungen geheimer Herkunft und andrer Geheimnisse, von krankhaften Zügen, von Verkleidung, dekorativen und opernhaften Elementen, dazu literarische Anlehnungen und äußerliche Verknüpfungen — was die höchste Phantasieleistung durch Gestaltung realer Symbole gesponnen, sind die niedern Kräfte der Phantasie geschäftig zu entwirren oder — zu zerreißen. —

Die gewalttätige Umdeutung von Gestalten des ursprünglichen Romans durch überraschende Enthüllungen bleibt dabei nicht auf Mignon und ihren Kreis beschränkt. Vor allem wandelt sich Felix aus einem Kind Aureliens von

Lothario ohne weiteres zu einem Kind Marianens von Wilhelm! Seine Zugehörigkeit kann in der ursprünglichen Dichtung kaum zweifelhaft sein. Wenn es nicht ohne jeden Grund auf eine geflissentliche Irreführung abgesehen sein soll, gibt sogleich seine Einführung den rechten Fingerzeig. Philine, die früher zu Serlos Truppe gestoßen ist, weiht Wilhelm ein: „Hier geht es bunt zu, gerade so, wie mir's recht ist. Aurelie hat einen unglücklichen Liebeshandel mit einem Edelmann gehabt. . . Er hat ihr ein Andenken hinterlassen, oder ich müßte mich sehr irren. Es läuft da ein Knabe herum, ungefähr von drei Jahren, schön wie die Sonne; der Papa mag allerliebste sein . . . Ich habe ihr nachgerechnet. Der Tod ihres Mannes, die neue Bekanntschaft, das Alter des Kindes, alles trifft zusammen.“ Aurelie selbst stellt den Knaben nicht anders vor, als ob er ihr zugehöre. „Sie sehen das glückliche Kind mit Bewunderung an“, äußert sie zu Wilhelm; „gewiß, ich habe es mit Freuden auf meine Arme genommen, ich bewahre es mit Sorgfalt; nur kann ich auch recht an ihm den Grad meiner Schmerzen erkennen, denn sie lassen mich den Wert einer solchen Gabe nur selten empfinden.“ Und in unmittelbarem Anschluß an diesen Hinweis beginnt Aurelie ihre Geschichte: „Ein verlassnes Geschöpf mehr in der Welt, werden Sie sagen.“ Zumal wenn wir berücksichtigen, daß einzelne Wendungen in der Überarbeitung schon mit Rücksicht auf den neuen Plan herabgestimmt sein können, fällt das indirekte Zugeständnis Aureliens gleich hier und in der ganzen Folge auf. Ebenso wenig paßt die spätere Fiktion einer platonischen Liebe zu der leidenschaftlichen, töd-

lichen Verzweiflung Aureliens über Lotharios Treulosigkeit. Spricht doch ihr Bruder Serlo vielsagend von „jener fatalen Geschichte“ und betont, daß mit ihr das Publikum mehr oder weniger bekannt war!

Genug, im vierten und fünften Buch kommt kein Zweifel auf, daß Felix ein „Andenten“ an diese Liebe ist. Im siebenten Buch wird diese Auffassung dahin gedeutet, daß Barbara Aurelien vorgespiegelt, Felix sei ein Sohn Lotharios, und diese die Eigenheit der Weiber bewährt habe, daß sie die Kinder ihrer Liebhaber recht herzlich lieben, wenn sie schon die Mutter nicht kennen oder sie von Herzen hassen. Aber wie in aller Welt soll die Wärterin des Knaben, wenn sie mit Barbara identisch ist, ihn gerade zu Aurelie bringen? wie von deren einstigem Verhältnis zu Lothario wissen, Felix als sein verlassenes Kind ausgeben und ihr daraufhin die Sorge für des Knaben Erziehung aufschwätzen?

Ist nun aber Felix der Sohn Wilhelms von Mariane, so entstehen der unüberwindlichen Bedenken noch mehr. Die ausdrucksvolle Schönheit des Knaben wird auf den Vater zurückgeführt; aber niemand entdeckt eine Ähnlichkeit mit Wilhelm. Dieser selbst betrachtet die Züge des Kindes aufmerksam, ohne sich oder Mariane in ihm wiederzufinden. Barbara ist mit einer Sendung der sterbenden Mariane und mit Briefen an Wilhelm betraut: warum richtet sie ihren Auftrag nicht früher aus, bis Wilhelm sie endlich erkennt? Vor allem: wie kann Wilhelm sie, die mit ihm lange Zeit in einem geschlossenen Kreis lebt, die er „oft“ sieht, nicht längst erkennen? Der Dichter hat die Notwendigkeit einer

Antwort wenigstens auf diese elementarste Frage wohl empfunden. Und wie lautet die Antwort? Das alte Weib geht vermummt, es hat — Zahnweh! „Hast du noch immer Zahnweh? sagte Aurelie zu der Alten, die das Gesicht verbunden hatte. Fast unleidliches, versetzte diese mit dumpfer Stimme, hob den Knaben auf, der gerne mitzugehen schien, und brachte ihn weg.“ Das ist so einer der in die alte Dichtung geflüchten Lappen, bestimmt das Bild des eigentlichen Tatbestandes bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren. Erst als Wilhelm von Lotharios Schloß zurückkehrte, gerade nachdem er erfahren, daß Felix weder das Kind Aureliens noch Lotharios ist, sah er die Alte „in vollem Lichte, erschrak, trat einige Schritte zurück; es war die alte Barbara“. Einen plumperen Kniff hat sich wohl nie ein großer Dichter erlaubt. Wenn aber Goethe mit der Geduld des Publikums rechnete, so hat ihm die Gedankenlosigkeit eines Jahrhunderts Recht gegeben.

Die Vorstellung von Felix als Marianens Sohn bringt zugleich eine Ehrenrettung der Mutter mit sich. Jetzt — nach Jahren — erfahren wir im achten Kapitel des siebenten Buches, daß nicht nur Wilhelm, daß auch wir selbst genarrt waren, als der Dichter uns am Ende des ersten Buches glauben machte, Norberg sei aus Marianens Armen gekommen, als er des Nachts ihr Haus verließ! Sie hat ihn vielmehr von sich fernzuhalten gewußt und Norberg mußte „die Nacht mit der alten Barbara auf einem Koffer in einer Kammer zubringen“. Seitdem Mariane Wilhelm liebt, hat kein anderer ihr „auch nur die Hand gedrückt“. Was sogar die Endgestalt des Romans im ersten und zweiten Buch als

Selbsttäuschung des weltfremden Idealismus ironisch darstellte, rechtfertigt sich nun plötzlich als das richtig geleitete Gefühl, und die notwendige Folge der Ernüchterung muß sich „kalte Eigenliebe“ und „Grausamkeit“ schelten lassen. So kommt es, daß eine Barbara, die „der Teufel selbst zur Iris bestellt“ hat, jetzt über Wilhelm sittlich triumphiert und dieser wieder einmal als „armer Hund“ dasteht. — Nicht unmöglich, daß der Ausgang der Marianen-Novelle die ursprüngliche Tendenz aufnimmt, die wir — im Gegensatz zu den später aufgesetzten ironischen Lichtern — im Kern als tragisch erkannten. Aber auch hierin klappt der Anfang und Schluß der „Lehrjahre“ auseinander.

Beiher widerspricht der von Barbara vorgelegte Brief Norbergs ihrer wenige Seiten voranstehenden mündlichen Darstellung des Sachverhalts. Nach dieser fühlte sich Norberg, als Barbara die Zurückhaltung Marianens auf ihren Zustand schob, „so stolz auf seine Vaterschaft; er freute sich so sehr auf einen Knaben, daß er alles einging, was sie von ihm verlangte, und daß er versprach, lieber einige Zeit zu verreisen, als seine Geliebte zu ängstigen und ihr durch diese Gemütsbewegungen zu schaden. Mit diesen Gesinnungen schlich er morgens früh von mir weg.“ Norbergs Brief dagegen nimmt auf dies verfehlte Stelldichein im entgegengesetzten Sinne Bezug: „Genug“, schreibt er Marianen bündig, „ich sage dir, es muß anders werden, in ein paar Tagen muß ich Antwort wissen, denn ich gehe bald wieder weg, und wenn du nicht wieder freundlich und gefällig bist, so sollst du mich nicht wieder sehen. . .“ Es wird offenbar, daß die Fertigstellung des Romans dauernd unter dem

Zwang der jeweiligen Situation steht und sich mehr von Fall zu Fall, von dem einen augenblicklich wirksamen Einzeldruck zum andern forthilft als von einem klaren Zusammenhang der Tatsachen geleitet ist. —

Gewiß erweist sich die veränderte Rolle des kleinen Felix nicht als bloße Willkür. In Goethes Leben ist an die Stelle fremder Schutzbefehlener nun sein eigener Sohn getreten. August ist der Gegenstand von Goethes pädagogischer Neigung geworden, August der jugendliche Begleiter, dessen er zu immer neuer Aufschließung von Herz und Sinn bedurfte. Gerade im Jahre 1795 hatte er seinen fünfjährigen Sohn mit nach Ilmenau genommen und sich an dem frischen kindlichen Sinn, mit dem der Knabe alle Gegenstände, Verhältnisse, Tätigkeiten auffaßte, selbst zu neuer Schaffenslust ausgerichtet. Eine solche Lebensbeziehung forderte mit nötigender Gewalt einen poetischen Niederschlag, und so fängt der einzigste wirkliche Knabe des Lebensromans den Schatten von Goethes eigenem Knaben auf. —

Die beiden letzten Bücher bringen dem kritischen Leser der fünf ersten noch manche Überraschung sonst. So entpuppt sich Philinens halberwachsener, dienstbarer Verehrer Friedrich im letzten Buch als Bruder von Lothario, Natalie und der Gräfin. Als er im dritten Buch mit der Schauspielertruppe auf dem Schloß der Gräfin weilt, wird er aber so wenig erkannt, daß nur Wilhelms Dazwischentreten ihn vor dem Stäupen bewahrt! Mindestens auffällig ist der Wechsel in Jarnos Stellung. Dieser unzertrennliche Begleiter, Günstling und vermutliche natürliche Sohn des Prinzen steht jetzt ebenso unzertrennlich neben Lothario,

angeblich weil er sich nach dem Tode seines Wohltäters aus der Welt und aus allen weltlichen Verhältnissen herausgerissen hat.

Auch in diesen Fällen ist kaum zu zweifeln, daß die endgültigen Rollen in der Urgestalt des Romans noch nicht vorgesehen waren. Sie dienen der notgedrungenen Anknüpfung für die neue Gestaltenwelt, in die Wilhelm Meister zur Beendigung seiner Lehrjahre eintritt.

Zwölftes Kapitel

Die Einführung einer neuen Gestaltenwelt

Überwunden ist die Sendung Wilhelms zum deutschen Nationaltheater, überwunden seine Sendung nach Italien: der Dichter sucht die Wahrheit des Lebens nicht mehr durch eine künstlerische Kultur. Im Gegensatz zu der Versuchung der Phantasie, sich über die Verhältnisse und Forderungen der Wirklichkeit zu täuschen, winkt dem Helden ein neues, höchstes Ziel: sich handelnd im Leben selbst zu betätigen.

Eine solche Aufgabe läßt sich nicht individuell begrenzt lösen: eine Organisation muß eingreifen, um geeignete Kräfte zu den Forderungen des Lebens hinzuziehen. Noch war die Zeit öffentlicher politischer Vereinigungen in Deutschland nicht gekommen; der Brauch des Jahrhunderts, wie er inzwischen auch im Roman heimisch geworden, wies auf einen Geheimbund, der für dies neue, dies praktische Ideal werben und wirken soll. Ein Geheimbund von Edelleuten unter Leitung eines Abbé weiß in seine Kreise auch Wilhelm zu ziehen, der damit in einen völlig neuen Anschauungskreis tritt. Auch in einen neuen Gestaltenkreis tritt er ein, — nur daß sich der Dichter bestrebt, eine gewisse Beziehung zu Personen der alten Romanteile anzuknüpfen. Aus dem theatralischen Bereich wird Friedrich, aus dem aristokratischen die Gräfin — wie wir schon wissen — bestimmt, die Vor-

ausfegungslosigkeit der neuen Hauptgestalten Lothario und Natalie aufzuheben, indem sie mit diesen als Geschwister zu einer Familie vereint werden. Indes sind Friedrich und das gräßliche Paar in die letzten Bücher des Romans nur episodisch oder doch äußerlich hineinbezogen. Eine entscheidende Rolle in beiden Welten der Dichtung zugleich spielt nur Jarno, der sich schon im dritten Buch als Anhänger Shakespeares aus der von französischer Kultur durchdrungenen Aristokratie des ancien régime heraus hob.

Es konnte dem Dichter nicht entgehen, daß damit noch immer der größte Teil des Geheimbundes und seiner geheimen Propaganda in der Luft schwebte und daß es nicht angehe, die für die Lösung des Romanproblems schließlich maßgebenden Charaktere erst in den letzten Büchern zu exponieren. So verstreut er nachträglich über die einzelnen Bücher der alten Arbeit ein paar Vordeutungen auf die geheimnisvollen Gewalten des Turms. Sie fallen denn auch stilistisch wie inhaltlich völlig aus dem Rahmen der voritalienischen Wilhelm Meister-Dichtung heraus.

Der erste Schatten von Gedankens Blässe drängt sich in die farbenreiche Handlung unter dem bezeichnend allgemeinen Namen des „Fremden.“ Es ist im letzten Kapitel des ersten Buches; die Verwicklung der Marianen-Handlung steht unmittelbar vor der Katastrophe — Wilhelm ist von Liebchens Tür ausgeschlossen, der Nebenbuhler weilt drinnen —: da durchbricht — wie wir mit Befremden sahen — die höchste Spannung plötzlich dieser „Fremde“, beginnt sofort nach der Vorstellung ein langes Gespräch über die Gemäldesammlung von Wilhelms Großvater, um daran einen Meinungsaus-

tausch über falsche und richtige Kunstbetrachtung zu knüpfen, ja sich schließlich in ausführliche Reflexionen über die Gefahr des Glaubens an ein „Schicksal“ zu verlieren. Unvermittelt wie die Erscheinung dieses „Fremden“ auftaucht, verschwindet sie sogleich. Die Naht für diese ganze Interpolation läßt sich mit Händen greifen. Die Episode setzt ein: „Als er einige Straßen auf und ab gegangen war, begegnete ihm ein Unbekannter.“ Ähnlich wird die Handlung wieder aufgenommen: „Wilhelm ging noch einige Straßen auf und nieder.“ Nicht vor dem Schluß des siebenten Buches huscht dieser „Fremde“, noch offener als eine momentan heraufbeschworene Erscheinung, im Turm des Geheimbundes an Wilhelm bei dessen Losprechung vorüber. Das durch den „Fremden“ angeregte Thema: die Kunstsammlung von Wilhelms Großvater, greift gar erst mit dem zweiten Kapitel des achten Buches in die Romanhandlung selbst ein.

Es läßt sich noch von einer andern Seite die Einführung dieses Motivs für das Jahr 1794 erschließen. Erst jetzt sprudelt im Leben, und nun gleich zwiefach, der Quell für diese Ader der Handlung. Unter dem Druck der Kriegsunruhen hatte Goethes Mutter in diesen Jahren nebst der Bibliothek auch die Gemäldesammlung seines Vaters, das Beste damaliger Künstler enthaltend, verkauft. Indem Frau Uja dabei nur eine Bürde los zu sein froh war, sah der Dichter, obschon er selbst der Mutter nicht anders zu raten wußte, nicht ohne tiefschmerzliche Empfindung die ernste Umgebung seines Vaters zerstückt und verschleudert. Kaum minder ergriff ihn ein vertrauliches Schreiben des von ihm hochverehrten volksfreundlichen Staatsmannes Karl von

Moser, den Goethe in den siebziger Jahren als Minister von Hessen-Darmstadt auf dem Gipfel der Macht gesehen hatte. Dieser war inzwischen in seinen Vermögensumständen dergestalt zurückgekommen, daß er auf seinem alten Bergschlosse Zwingenberg ein kümmerliches Leben führte. Nun sah er sich genötigt, sich auch einer Gemäldesammlung zu entäußern, die er einst mit Geschmack gesammelt hatte. Moser bat um Goethes Vermittlung, und dieser, so gern er den guten Willen gezeigt hätte, sich für den Einfluß Mosers auf seine historisch-politischen Anschauungen dankbar zu beweisen, fühlte sich in der drohenden allgemeinen Not hierzu außerstande. Dürfte schon der Verkauf der väterlichen Gemäldesammlung den Anstoß zur nachträglichen Einführung des ganzen Motivs gegeben haben, so wird der tiefe Eindruck, den die Nötigung eines Moser zu dem gleichen Schritt in Goethe hervorrief, die Phantasie noch weiter auf dieses Problem gerichtet und schließlich dahin gelenkt haben, Wilhelm die Sammlung seines Großvaters auf einem Schloß wiederfinden zu lassen. Die Verbindung dieses bedeutenden Mannes mit dem Roman lag um so näher, als Moser bereits mit den Geschicken des Fräulein von Klettenberg verknüpft war und so in den „Bekanntnissen einer schönen Seele“ als Philo eine entscheidende Rolle spielt. Oder haben wir gar den „Instinkt“, von dem der Dichter Mitte März 1795 befallen wird, die früher gesammelten Aufzeichnungen der Klettenberg für den Roman zu bearbeiten, auf diese Wiederannäherung Mosers zurückzuführen? —

Einen weitem Versuch, das endgültige Problem des Romans zwar nicht innerlich zu entwickeln, doch äußerlich

vorzubereiten, unternimmt das zweite Buch in seinem neunten Kapitel. Auch in diesem Fall ist die Gelegenheit zu einer vordeutenden Einschaltung so unpassend wie möglich, weil eben rein äußerlich, gewählt. Mitten in die von Philine angeregte Wasserfahrt, mitten in die von demselben übermütigen Mädchen durchgesetzte extemporierte Komödie plakt ein blinder Passagier hinein, den man an seiner Kleidung und seiner ehrwürdigen Miene wohl für einen Geistlichen hätte nehmen können, der denn auch, mit dem Scherz der Gesellschaft bekannt gemacht, die Rolle eines Landgeistlichen auf das artigste durchführte. Indes gerät auch dieser Unbekannte mit Wilhelm „bald in ein interessantes Gespräch“ durch und durch theoretischer Art. Von dem Nutzen jener Übung, eine Rolle zu extemporieren, läuft es zum Meinungsstreit über den Vorzug von Genie oder Ausbildung für den Künstler, stellt in diesem Zusammenhang ebenfalls die Wirkung des Schicksals zur Erörterung, um besonders auffällig auf den unglücklichen Einfluß des Puppenspiels zu exemplifizieren.

Auf all diesen Gebieten verfißt der Geistliche höchst überraschende Meinungen. Gewiß berührt er sich im wesentlichen mit dem „Fremden“, wenn er sarkastisch dem Schicksal Ehrfurcht zollt, um nur zu bedauern, daß es an dem Zufall ein so ungelentkes Organ habe. Ebenso zeigt sich wieder die Neigung, Wilhelms Kunstgeschmack zu beschämen; aber es heißt denn doch die Abwehr des anfänglichen Wilhelm Meister-Problems bis zu tendenziöser Willkür treiben, wenn der geheimnisvolle Geistliche das Puppenspiel als „etwas Abgeschmacktes“, „etwas Ubernes“, ja als eine Gefahr für

jeden schauspielerisch begabten Knaben abkanzelt. Am paradoxesten spitzt er den Kern seiner Theorien zu, wenn er ein glückliches Naturell zwar als das erste und letzte des Künstlers anerkennt, „aber in der Mitte dürfte dem Künstler manches fehlen, wenn nicht Bildung das erst aus ihm macht, was er sein soll, und zwar frühe Bildung; denn vielleicht ist derjenige, dem man Genie zuschreibt, übler daran als der, der nur gewöhnliche Fähigkeiten besitzt; denn jener kann leichter verbildet und viel heftiger auf falsche Wege gestoßen werden, als dieser“. Ausdrücklich verneint der Geistliche auch den Einwand Wilhelms: ob sich denn das Genie nicht selbst retten, die Wunden, die es sich geschlagen, selbst heilen werde. — Wie reimt sich dieser Vorstoß zu dem Grundsatz, auf den der Abbé vom sechsten bis achten Buch die Erziehung des einzelnen und die ganze Organisation des Geheimbundes aufbaut? „Nur unsere zweideutige, zerstreute Erziehung macht die Menschen ungewiß . . . Ein Kind, ein junger Mensch, die auf ihrem eigenen Wege irre gehen, sind mir lieber, als manche, die auf fremdem Wege recht wandeln. Finden jene, entweder durch sich selbst, oder durch Anleitung, den rechten Weg, das ist den, der ihrer Natur gemäß ist, so werden sie ihn nie verlassen, anstatt daß diese jeden Augenblick in Gefahr sind, ein fremdes Joch abzuschütteln und sich einer unbedingten Freiheit zu übergeben.“

Ist denn der Geistliche nicht mit dem Abbé identisch? Am Beginn des siebenten Buches erst wird wieder auf diese Gestalt Bezug genommen. Sowie Wilhelm mit Aureliens Abschiedsworten zu Lothario reitet, gesellt sich zu ihm ein

Fußgänger, der nach einigen gleichgültigen Reden zu dem Reiter sagt: „Wenn ich mich nicht irre, so muß ich Sie irgendwo schon gesehen haben.“ — „Ich erinnere mich Ihrer auch,“ versetzt Wilhelm, „haben wir nicht zusammen eine lustige Wasserfahrt gemacht?“ — „Ganz recht!“ erwidert der andere. — Mit demselben Geistlichen trifft Wilhelm noch selbigen Tags auf Lotharios Schloß zusammen, wo er ihn als den Abbé kennen lernt. — Dann freilich begegnet auch diese Erscheinung wieder im Schlußkapitel des siebenten Buches bei Wilhelms förmlicher Aufnahme in den Geheimbund. Nachdem der „Fremde“ des ersten Buches verschwunden ist, öffnet sich der Vorhang wieder, „und ein Mann stand vor seinen Augen, den er sogleich für den Landgeistlichen erkannte, der mit ihm und der lustigen Gesellschaft jene Wasserfahrt gemacht hatte; er glich dem Abbé, ob er gleich nicht dieselbe Person schien“. Jedenfalls verkündet er jetzt eine Lehre, die ganz zu den Grundsätzen des Abbé stimmt: „Nicht vor Irrtum zu bewahren, ist die Pflicht des Menschen-erziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja, ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschürfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer.“ Der Abbé tritt zwar am Schluß dieser Szene, nachdem die andern Erscheinungen geschwunden sind, in Person hervor, aber ein im fünften Kapitel des achten Buches endlich ausdrücklich bezeugter Zwillingsbruder von ihm, der nur um ein wenig größer ist, spielt eine andre Rolle in dieser Losspredung Wilhelms. So müssen wir wohl oder übel den Abbé mit dem sogenannten Landgeistlichen des zweiten Buches identifizieren, — ohne den Abstand von den Anschauungen des Geheimbundes der

letzten Bücher weniger zu empfinden, falls etwa dennoch ein Doppelgänger in Frage käme!

Damit gewinnen wir einen aufschlußreichen Einblick in das ebenfalls nur allmähliche Werden des neuen Planes. Als der Entwurf für das sechste bis achte Buch bestimmtere Gestalt gewinnt, ist das erste und zweite Buch bereits gedruckt. Bei der Überarbeitung der ersten Bücher steht offenbar nur die Abwendung von dem alten, künstlerischen Ziel und das Hinstreben zu einem neuen, praktischen, von einem Geheimbund gesteckten Ziel fest. Die in das zweite Buch interpolierte Vordeutung begnügt sich damit, den Gegensatz zu Wilhems dilettantischer Zuchtlosigkeit auszusprechen. Gegen Ende aber soll eine Formel für den Gesamteindruck von Wilhelms Entwicklungsgang gefunden werden; nun gilt es, die Summe seiner ganzen Existenz zu ziehen, das Schwanken von einer Sendung zur andern als Inbegriff eines höheren Erziehungsplanes hinzustellen: so gelangt die ablaufende Handlung zu dem rückwärts gewandten Programm einer Erziehung durch Irrtum, eines Klugwerdens durch eignen Schaden. Auch in der abschließenden Wilhelm Meister-Dichtung erweist sich lange noch das Gesetz von Goethes organischem Schaffen wirksam; die poetischen Niederschläge der sich überwachsenden Kulturperioden des Dichters sind erst nachträglich auf eine angeblich leitende Idee zurückgeführt. — Jedenfalls handelt es sich in der Rolle des Landgeistlichen trotz des Widerspruchs zu den drei letzten Büchern um ein Stück neuer Arbeit, das sowohl durch seinen theoretisch reflektierenden Stil wie durch seine Anschauungen und durch seine Isolierung in der Handlung

aus dem engern wie weitem Zusammenhang gänzlich herausfällt. —

Das augenfälligste Eingreifen der geheimen Mächte des Turmes bringt, umrahmt von unzweifelhaft alter Arbeit, nämlich zu der Hamlet-Aufführung, das fünfte Buch bei: Ist der Geist, der geheimnisvolle Darsteller des Geistes in Shakespeares „Hamlet“, also ebenfalls als Bestandteil der voritalienischen Dichtung anzusehen? Obschon alle bisherigen Wahrnehmungen über die Wendungen der Arbeit einer solchen Annahme widersprechen, müssen wir auch diese Partie des Romans natürlich vorurteilslos für sich prüfen. — Oder findet sich ein greifbarer Anhalt für die nachträgliche Einschiebung selbst dieser scheinbar so tief in der Handlung verankerten Erscheinung?

Schon das fünfte Kapitel des fünften Buches bringt die Darstellung der Rollen zur Erörterung. „Nur wegen des Königs und des Geistes war man in einiger Verlegenheit. Für beide Rollen war nur der alte Polterer da. Serlo schlug den Pedanten zum Könige vor; wogegen Wilhelm aber aufs äußerste protestierte.“ Das nächste Kapitel kommt nochmals auf die Rollenverteilung zurück, geht jetzt aber von der Voraussetzung aus, daß ein Darsteller für den „Schauspieler“ im Schauspiel fehle, um nach einer Einigung über die Besetzung dieser Rolle sich nochmals mit ähnlichen Wendungen zu dem Geist zu kehren: „Wilhelm konnte sich nicht entschließen, die Rolle des lebenden Königs dem Pedanten zu überlassen, damit der Polterer den Geist spielen könne.“ Schon diese Wiederholung macht — nach allem, was wir an stilistischen Kennzeichen interpolierter Stellen beobachteten — die ganze Partie verdächtig.

Eine zweite Wiederholung innerhalb desselben Rahmens gesellt sich hinzu. Das sechste Kapitel setzt, als ob noch gar nicht von der Rollenverteilung die Rede gewesen, voraussetzungslos ein: „Obgleich bei der neuen Bearbeitung Hamlets manche Personen weggefallen waren, so blieb die Anzahl derselben doch immer noch groß genug, und fast wollte die Gesellschaft nicht hinreichen.“ „Wenn das so fortgeht,“ sagte Serlo, „wird unser Souffleur auch noch aus dem Loche hervorstiegen müssen, unter uns wandeln und zur Person werden.“ — „Schon oft habe ich ihn an seiner Stelle bewundert“, versetzte Wilhelm. — „Ich glaube nicht, daß es einen vollkommenern Einhelfer gibt“, sagte Serlo . . . „Nur hat er Sonderbarkeiten, die jeden andern unbrauchbar machen würden: er nimmt so herzlichen Anteil an den Stücken, daß er pathetische Stellen nicht eben deklamiert, aber doch affektivoll rezitiert.“ Nachdem Aurelie noch „eine andre Sonderbarkeit“ des Souffleurs beigebracht, die in Wirklichkeit die erste nur weiter ausspann, fragte Wilhelm: „Und warum erscheint er mit dieser zarten Seele nicht auf dem Theater?“ — „Ein heiseres Organ und ein steifes Betragen schließen ihn von der Bühne . . . aus,“ versetzte Serlo, um nochmals, nur schon mit umgebognem Sinn, abzuschließen: „Er liest vortrefflich, wie ich nicht wieder habe lesen hören; niemand hält wie er die zarte Grenzlinie zwischen Deklamation und affektvoller Rezitation.“ Außerlich kehrt die Abgrenzung zwischen Deklamation und affektvoller Rezitation wieder, aber das Verhältnis zwischen beiden an derselben Person wird doch merklich verschieden aufgefaßt. Ähnlich klingt die Ergänzung Aureliens wie ein

verwandter Zug des Souffleurs und ist doch unvereinbar mit der Behauptung Serlos, daß es keinen vollkommenern Ein Helfer gibt: er wird nämlich nach Aureliens Angabe bei gewissen Stellen so gerührt, daß er heiße Tränen weint und einige Augenblicke ganz aus der Fassung kommt. Wenn Aurelie erläutert, daß es eigentlich nicht die sogenannten rührenden Stellen sind, die ihn in diesen Zustand versetzen, sondern die schönen Stellen, aus welchen der reine Geist des Dichters gleichsam aus hellen offenen Augen hervorsieht, so wird übrigens eine hervorstechende Eigenschaft des Dichters selbst dem Souffleur untergeschoben.

Diese differenzierte Parallelzeichnung dient in beiden Teilen offenbar der Einführung des Souffleurs als geeignete Kraft für den Schauspieler, der um Hekuba weint. Doch dazwischen bleibt ein drittes Motiv stehen, das, gerade weil es der Dichter zur Anknüpfung mit heranzieht, in seinem Abstand von der Umrahmung augenscheinlich wird und auf eine ganz andre Spur weist. „Ein heiseres Organ und ein steifes Betragen schließen ihn von der Bühne . . . aus.“ Ein heiseres Organ und ein steifes Betragen steht aber der Verkörperung des „Schauspielers“ aufs schlechteste an. Auch darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß dieser Schauspieler nicht nur die Erzählung des Aeneas an Dido vorzutragen, auch die Rolle des Königs in der dramatischen Einlage von der Ermordung Gonzagos zu spielen hat. Wir sehen uns fast zu der Annahme gedrängt, Goethe habe sich durch ungenaue Erinnerung an die (nicht einmal vom „Schauspieler“, sondern von Hamlet rezitierten) Eingangsworte jener Rede des Aeneas auf eine falsche Fährte locken lassen:

„Der rauhe Pyrrhus, gleich Hyrtaniens Ven'n —
nein, ich irre mich; aber es fängt mit Pyrrhus an.

Der rauhe Pyrrhus, er, des düstre Waffen . . .“

Eine äußere Ideenassoziation hat Goethe scheinbar verleitet, der Rede selbst etwas Rauhes beizulegen, als ob sie der rauhe Pyrrhus selbst spräche! Nicht nur der Zusammenhang mit dem heisern Organ und dem steifen Betragen legt eine solche Vermutung nahe; Wilhelms Ausruf bewegt sich in der Wendung: „Nun haben wir den Schauspieler, der uns die Stelle vom rauhen Pyrrhus rezitieren soll“; und nach der Aufführung heißt es geradezu: „Dem Souffleur . . ward ein großes Lob über seinen rauhen Pyrrhus“!

Welcher Rolle aber paßte sich ein heiseres Organ und ein steifes Betragen organisch an? Doch wohl am besten dem Geist. Als die ersten Töne des Geistes von Hamlets Vater aus dem Helme hervordrangen, ließ sich „eine wohlklingende, nur ein wenig rauhe Stimme“ hören; „die Stimme schien jedermann bekannt.“ — Die Ideenassoziation zwischen dem Souffleurloch und dem Geisterloch lag schon äußerlich nahe genug. — Der geheimnisvolle Darsteller des Geistes wird erst zur Aufführung selbst erwartet; wer vertritt ihn auf den Proben? „Wenn wir nur unsern Mann auf das Theater bringen können“, sagte Aurelie im Hinblick auf den Souffleur. „Wir müssen“, versetzte Serlo, „ihn nach und nach hineinführen. Bei den Proben mag er die Stelle lesen, und wir sagen, daß wir einen Schauspieler, der sie spielen soll, erwarten, und so sehen wir, wie wir ihm näher kommen.“ Aber dies Vorgehen, das innerlich nur der geheimnisvollen Einführung des Geistes ent-

spricht, wird nun äußerlich auf die Rolle des „Schauspielers“ bezogen — und so ergibt sich abermals auffällige Doppelzeichnung. Überdies spielt Serlo, der in das Geheimnis des angekündigten Geistes eingeweiht scheint, mit dem Gedanken: „Wir wären doch im Grunde recht übel angeführt, wenn der Geist ausbliebe, die Wache wirklich mit der Luft fechten und unser Souffleur aus der Kulisse den Vortrag des Geistes supplieren müßte.“

Alles in allem bleibt wohl nicht mehr zweifelhaft, daß die Rolle des Geistes ursprünglich vom Souffleur übernommen war und daß die Männer vom Turm erst 1795 zur Vordeutung auf die neue Gestaltenwelt der „Lehrjahre“ untergeschoben sind. Man erfährt auch nun zunächst nur, daß zu einer hintern Türe zwei große Figuren in weißen Mänteln und Kapuzen hereingekommen, die man von einander nicht unterscheiden können, daß sie beim Beginn der Vorstellung in den Kulissen standen und nach geendigtem dritten Akt wieder verschwunden seien. Erst im fünften Kapitel des achten Buches enthüllt Jarno dem inzwischen in den Bund hineingezogenen Wilhelm, daß es der Abbé war, der ihm zum Hamlet geholfen, indem er einen Geist herbeischaffte. Wer den Geist vorstellte, vermag aber selbst Jarno nicht bestimmt zu sagen, obgleich er in diesem Zusammenhang behauptet, unter den Zuschauern der Aufführung und nach derselben in Gesellschaft des Abbé gewesen zu sein: „Entweder der Abbé oder sein Zwillingbruder, doch glaub' ich dieser, denn er ist um ein wenig größer.“

Bei dieser späten Gelegenheit hören wir endlich einen

innern Grund für das Eingreifen des Geheimbundes bei der Hamlet-Aufführung. Der Abbé hält dies für den einzigen Weg, Wilhelm von der Theaterliebhaberei zu heilen, wenn er heilbar wäre. Darum ließ er zugleich den Schleier mit der gestickten Inschrift zurück: „Zum ersten und letzten Mal! Flieh! Jüngling, flieh!“ Er hoffte sogar voreilig, mit der Vorstellung des Hamlet sollte Wilhelms ganze Lust gebüßt sein; Wilhelm würde nachher das Theater nicht wieder betreten. Wir sollen also den scheinbaren Widerspruch in dieser Handlungsweise des Abbé auf seine Grundlehre zurückführen: der Irrtum könne nur durch das Irren geheilt werden.

Aber auch diese magern Andeutungen, mit denen wir jetzt abgespeist werden, verdanken wir nur den Vorhaltungen Schillers. An der Hand des Manuskriptes von Buch VIII weiß der sorgsame Freund noch vielerlei zu erinnern, so in Rücksicht auf die „geheime Maschinerie“ vor allem: „1. Man wird wissen wollen, zu welchem Ende der Abbé oder sein Helfershelfer den Geist des alten Hamlet spielt. 2. Daß der Schleier mit dem Zettelchen „Flieh, flieh u.“ zweimal erwähnt wird, erregt Erwartungen, daß diese Erfindung zu keinem unbedeutenden Zwecke diene. Warum, möchte man fragen, treibt man Wilhelmen von der einen Seite von dem Theater, da man ihm doch von der andern zur Aufführung seines Lieblingsstücks und zu seinem Debut behilflich ist? Man erwartet auf diese zwei Fragen eine mehr spezielle Antwort, als Jarno bis jetzt gegeben hat.“ Allerdings war der Geist — gleich den andern vordeutenden Erscheinungen — schon bei der feierlichen Einführung Wilhelms in den Bund

wieder aufgetaucht; aber auch dort hatte er den Sinn seiner Wirksamkeit nur allgemein umschrieben: „Du bist gerettet und auf dem Wege zum Ziel. Du wirst keine deiner Torheiten bereuen und keine zurückwünschen . . . Steile Gegenden lassen sich nur durch Umwege erklimmen . . .“ In erster Linie dürfte also auch die Erscheinung des Geistes als Vordeutung auf das Walten des Geheimbundes, als Zeichen seiner schon lange währenden Teilnahme an Wilhelms Geschicken gemeint sein. Jedenfalls sehen wir auch in dieser Hinsicht, wie sich die schließliche Tendenz von der Anknüpfung der Erziehung an die Neigung, um sich durch Irrtum zurechtzufinden, erst allmählich zu bestimmt ausgeprägter Wirksamkeit entfaltet, — wenn sie auch schon mit Schluß des sechsten Buches als Idee des Abbé zur Einführung gelangt. —

Daß diese Partie bei der Vollendung des Romans von Einschaltungen durchsetzt wird, beweist schon der gleich im siebenten Kapitel des fünften Buches folgende Meinungsstreit, ob der Roman oder das Drama den Vorzug verdiene, woraus sich ohne weiteres eine Abgrenzung der beiden dichterischen Gattungen ergab. Schiller bezeugt, daß Goethe erst bei der Revision seines Manuskriptes im Mai 1795 diese interessante Materie unter die Feder bekommen — offenbar im Zusammenhang mit seinen eignen praktischen Erwägungen über die Fortsetzung des „Wilhelm Meister“ selbst. —

Es läge nun nahe, den bei der Losprechung Wilhelms wirksamen Erscheinungen insgesamt eine vordeutende Rolle beizulegen, nachdem sich sowohl der Fremde und der Landgeistliche wie der Geist aus der Hamlet-Aufführung als

Einschiebungen zu solchem Zweck erwiesen haben. Aber auch hier dürfen wir nicht weiter gehen, als uns objektive Anhaltspunkte führen. Es verbleibt allerdings nur der vermutliche Werbeoffizier. Wohl eilt auch seine Erscheinung im Augenblick vorüber, ohne eine tiefere Furche in der Handlung zu ziehen. Doch sie fällt weder aus dem darstellenden Stil noch eigentlich aus dem Rahmen, in dem sie auftritt, das ist aus dem aristokratisch-militärischen Kreis heraus. Man könnte sogar sagen, das Bild desselben wäre nicht vollständig, wenn ein Werbeoffizier fehlte. Auch ist eine gewisse Wirkung dieser Person in dem unmittelbaren Zusammenhang nicht ganz zu leugnen: bestärkt die überschwengliche Freundlichkeit des fremden Offiziers Wilhelm doch in dem Verdacht, daß Jarno ihn von Mignon und dem Harfner nur entfernen wolle, um ihn anzuwerben. Gewiß zieht Jarno, nachdem er den Männern des Turms zur Seite gerückt ist, den Jüngling mit diesem Verdacht auf. Indes vermissen wir in der zweiten Hälfte des Romans irgend eine greifbare Rolle oder auch nur eine bestimmte Idee, deren Verkünder der Offizier wäre. Bei der Losprechung Wilhelms begnügt er sich „nur im Vorbeigehen“ zu sagen: „Lernen Sie die Menschen kennen, zu denen man Zutrauen haben kann!“ Das ist im Grunde auch nichts anderes als eine lakonische Abwehr von Wilhelms einstigem Verdacht, ohne daß nun eine andre, positivere Bedeutung der Figur erhellt. Folgerecht muß der Dichter zugestehen: „Wie dieser hierher gekommen und wer er sei, war Wilhelmen völlig ein Rätsel.“ — Nach alledem wird die Wahrscheinlichkeit am größten, daß die Doppelfunktion dieser Figur auf

nachträglicher Umdeutung beruht. Wie der Offizier neben Jarno steht, wird er mit diesem aus der alten in die neue Dichtung, aus dem alten in den neuen Gestaltenkreis hinübergezogen sein. —

Ausführlicher als die geheimnisvollen Männer wird die weibliche Hauptgestalt der neuen Handlung, Natalie, in der ersten Hälfte des Romans als schöne Amazone vorbereitet. Im sechsten Kapitel des vierten Buches tritt sie auf, und in der Folge ist wiederholt von ihr die Rede; ja für Wilhelm gilt sie sogleich vom ersten flüchtigen Anblick als ein neues weibliches Ideal, zu welchem seine Phantasie immer wieder zurückschweift.

Man kann nicht sagen, daß ihr Auftreten den organischen Gang der Handlung durchbricht, freilich auch nicht, daß es notwendig ist, da schon am Schluß des fünften Kapitels der Harfner nach dem nächsten Orte geeilt ist, einen Wundarzt aufzusuchen. Es fällt sogar auf, daß der Alte nun am Beginn des siebenten Kapitels wie selbstverständlich nur mit einer Anzahl Bauern heraufkommt, eben als der von der Amazone eingeführte Chirurgus wegeilt. Auch tritt mit dem neunten Kapitel der Wundarzt eines benachbarten Ortes wirklich in Tätigkeit. Dennoch ist die sofortige Beschaffung eines Wundarztes auf dem Lande — wie gerade die spätere Weiterführung des Wilhelm Meister-Problems auch über die „Lehrjahre“ hinaus erörtert — zu Goethes Zeit einem solchen Zufall, wie er hier waltet, überlassen, so daß schon aus dieser Rücksicht die Einführung der Amazone und ihrer Gesellschaft naheliegend erscheint. Ein anderer Gesichtspunkt gesellt sich hinzu. Es fällt auf, daß die räuberische Bande gerade eine

elende Schauspieltruppe aufs Korn nimmt. Durchaus annehmbar klingt die Begründung, daß man eigentlich jener Herrschaft aufspazte, bei der man mit Recht vieles Geld und Kostbarkeiten vermutete. Schließlich fällt ins Gewicht, daß Goethes Quelle für die wandernden Komödianten, Scarrons „Roman comique“, den Überfall auf die Schauspieler ebenfalls schon auf Mißverständnis beruhen, eigentlich einer andern Gesellschaft (freilich Zigeunern) zugebracht sein läßt.

Auch vonseiten des Stils läßt sich eine Unstimmigkeit zunächst nicht behaupten. Die ganze Episode schmiegte sich in die Handlung nicht nur breit hinein, sie hält sich auch in dem vorherrschenden Stil szenischer Darstellung. Das Erscheinen des Reitertrupps, das Heraneilen der Amazone, die Gespräche und Weisungen, die Bewegungen und Gesten, die Sautierungen des Chirurgus — alles vollzieht sich in vollendet dramatischer Lebendigkeit. Noch bei ihrem Verschwinden hat die vornehme Gesellschaft einen Jäger mit Geld zurückgelassen, um für die Verwundeten zu sorgen und die Verluste einigermaßen zu ersetzen. Auch er flücht sich der fortschreitenden Handlung ein. Diese sorgsame und stilgerechte Darstellung sticht doch merklich von allen Partien ab, die wir als Einschaltungen aus den neunziger Jahren feststellen konnten.

Geht also schon die voritalienische Wilhelm Meister-Dichtung geradeswegs auf die sorgfältige Einführung Nataliens aus? Nächste dem unmittelbaren Auftreten der Amazone im sechsten Kapitel des vierten Buches begegnen wir ihrer Spur inmitten des siebenten, neunten, elften und zwölften von den zwanzig Kapiteln dieses Buches; und noch

das nächste Buch erinnert wenigstens einmal an sie. Das siebente Buch ist reich an Rückdeutungen auf die Amazone, bis sie endlich im letzten Buch als Natalie wieder auftritt. In welcher Form nun wird ihrer so oft gedacht, ohne daß sie persönlich eingreift? Nicht daß sie vor dem letzten Buch irgend einen Faktor der Handlung spielt: ihr äußeres Bild ist es nur, das den Helden traumhaft begleitet und ihm von Zeit zu Zeit visionär wiederkehrt. Dies Bild der schönen Retterin, das flüchtig an dem halb verschleierten Auge des Schwerverwundeten vorüberzog, fließt — begreiflich genug — sogleich mit der Erinnerung an die schöne Gräfin durcheinander, die er soeben verlassen hat. Dann aber ruft es — nun auch im Stil verdächtig — eine Fülle von Reflexionen über sein Schicksal wach. Schließlich zieht die Amazone plötzlich durch seine Phantasie, als er den Vertrag unterzeichnet, der ihn an das Theater bindet.

Die wiederholten Bemühungen Wilhelms im siebenten Buch nun, etwas von der schönen Amazone zu erfahren und den Weg zu ihr zu finden, lassen die konsequente Verfolgung ihrer Spur in der zweiten Hälfte des vierten Buches und — von jener momentanen Erinnerung abgesehen — im ganzen folgenden Buch um so greller vermissen. In diesen Abschnitten entwickelt sich ungehemmt die Einstudierung Shakespeares, die Hingabe Mignons, schließlich die Krankheit des Harfners und Aureliens. Sahen wir keinen Grund, die Amazone in ihrem Auftreten selbst als spätere Einschubung aufzufassen, so wird doch offenbar, daß ihre Rolle ursprünglich episodisch blieb, daß ihr Fortspuken in Wilhelms Phantasie nur bestimmt ist, einen weiteren Faden zu dem

in den neunziger Jahren gereiften neuen Plan zu schlingen, daß sie also erst nachträglich mit der Gestalt Nataliens zusammenfließt. —

Die Versuche, eine Verbindung zwischen der alten und neuen Dichtung in jene hineinzuarbeiten, blieben nach alledem gewaltsam: vereinzelte, zusammenhangslose Vordeutung an Stelle organischer Verknüpfung. Wieder zeigten sich nur die niedern Phantasiekräfte an der Arbeit. Eher konnte es gelingen, sofort mit Aufnahme des Fadens, in dem überlangen, die verschiedensten Momente aneinander reihenden Schlußkapitel des fünften Buches, einen Anknüpfungspunkt für die neue Handlung zu schaffen. Abermals sieht sich Wilhelm mit einer Sendung betraut, wenneschon sie zunächst rein äußerlich zu nehmen ist: die sterbende Aurelie entsendet ihn zu ihrem geliebten Ungetreuen mit der Nachricht, daß seine kaltherzige Entfernung sie getötet. Mit dieser heikeln Einführung gelangt Wilhelm zu Lothario, zu den Männern des Turms. Von vornherein ist Wilhelm dadurch in eine schiefe Situation gestellt: der moralische Eifer, mit welchem er dem Treulosen ins Gewissen zu reden gedachte, tritt vor der aristokratischen Selbstsicherheit des Weltmannes ohne weiteres in ironische Beleuchtung. Das macht: im Gegensatz zu der Verherrlichung Lotharios als des neuen männlichen Ideals ist die Selbstkritik, mit welcher der Dichter dem Helden seiner Jugend gegenübertritt, grausam schonungslos. Auch bleibt Wilhelms Stellung in den Kreisen des Geheimbundes, trotzdem er die bisherige Schule des Lebens nicht vergebens durchlaufen, gegenüber jenen Männern wie Frauen von Reife und Tatkraft durchweg unselbständig,

wo nicht gar untergeordnet. Dieser Romanheld schiebt nicht die Handlung, er wird geschoben.

Dabei verhindert den Dichter seine realistische Weltanschauung, die leitende Rolle einem unpersönlichen Schicksal zu überlassen: im Gegenteil gingen ja schon die Vorboten des Geheimbundes darauf aus, das Vertrauen Wilhelms in ein gütig waltendes Schicksal zu erschüttern. Dafür ist es der Geheimbund selbst, der die Rolle des Schicksals auf eine realistische Weise übernimmt, dennoch mit so viel geheimem Wesen, nicht nur in seiner äußern Form, auch in seiner unerklärten Allwissenheit und selbst einer Art Allmacht, daß Schiller guten Grund hatte, von einer Maschinerie zu sprechen.

Überhaupt ist die Wilhelm Meister-Kritik dieses größten Dichtergenossen ein Zeugnis ebenso einzig dastehenden Verständnisses wie unbeirrter Selbständigkeit des Urteils. So weiß Schiller zu rügen, indem er entschuldigt. Nicht anders hier: „Der Roman, so wie er da ist, nähert sich in mehreren Stücken der Epopöe, unter andern auch darin, daß er Maschinen hat, die in gewissem Sinne die Götter oder das regierende Schicksal darin vorstellen. Der Gegenstand forderte dieses. Meisters Lehrjahre sind keine bloß blinde Wirkung der Natur, sie sind eine Art von Experiment. Ein verborgen wirkender, höherer Verstand, die Mächte des Turms, begleiten ihn mit ihrer Aufmerksamkeit, und ohne die Natur in ihrem freien Gange zu stören, beobachten, leiten sie ihn von ferne und zu einem Zwecke, davon er selbst keine Ahnung hat, noch haben darf.“ Nachdem Schiller weiter besonders die künstlerische Feinheit gerühmt hat, mit welcher jede eigentlich

moralisierende Tendenz der geheimen Führung vermieden ist, nimmt er doch nicht Anstand, kritisch fortzufahren: „Bei dem allen aber hätte ich doch gewünscht, daß Sie das Bedeutende dieser Maschinerie, die notwendige Beziehung derselben auf das innere Wesen, dem Leser ein wenig näher gelegt hätten. Dieser sollte doch immer klar in die Ökonomie des Ganzen blicken, wenn diese gleich den handelnden Personen verborgen bleiben muß. Viele Leser, fürchte ich, werden in jenem geheimen Einfluß bloß ein theatralisches Spiel und einen Kunstgriff zu finden glauben, um die Verwicklung zu vermehren, Überraschungen zu erregen und dergleichen . . . Wenn ich überhaupt“ — so faßt Schiller schließlich den Kern seiner Bedenken zusammen — „an dem Ganzen noch etwas auszustellen hätte, so wäre es dieses: daß bei dem großen und tiefen Ernste, der in allem Einzelnen herrscht und durch den es so mächtig wirkt, die Einbildungskraft zu frei mit dem Ganzen zu spielen scheint.“

Gewiß bezeichnet dieser Hinweis nur die Schattenseite eines eigenartigen, unvergleichlichen Vorzugs. Wie durch allen Ernst des Sinnens und Strebens der überlegene Geist des Dichters mit wohlwollendem Lächeln blickt, das bringt der Stil der letzten Bücher innerlich geschlossen zu harmonischem und so klassischem Ausdruck. Überhaupt kann hier gegen Ende, wo keine Lichter nachträglich aufgesetzt sind, vielmehr der Humor in den Dingen waltet und sogleich dem Zug ins Grenzenlose seine Schranke setzt, nicht mehr von Flackerlicht die Rede sein; das Ergebnis ist ein wirksames Hellsdunkel von künstlerischem Gesamteindruck. Ja, man muß sagen, daß die jetzt mit dem Geheimbund eindringende breite

Ausprache von Ideen und Theorien nur durch die leichte Art ihrer Behandlung oder mindestens ihrer Umrahmung künstlerisch annehmbar wird. Ebenso erfahren die pathetischen Teile der absinkenden Handlung durch diesen Anschein freien Spiels der Phantasie nicht nur eine äußere Abtönung, ein wirklich inneres Gegengewicht. Nach dieser Richtung fühlt sich wiederum Schiller als der klassischste Zeuge sofort beim ersten Einblick in allen Gefühlen aufs tiefste ausgeglichen; und Friedrich Schlegel rühmt — im Gegensatz zu der voraussichtlichen Enttäuschung der Leser — als die erhabenste Poesie, daß die letzten Fäden des Ganzen nur durch die Willkür eines bis zur Vollendung gebildeten Geistes gelenkt werden.

Dennoch verkennt Goethe selbst in diesem freien Spiel des überlegenen Geistes nicht die Gefahr für die Vertiefung der Handlung selbst; ja, mit eindringendem Blick führt er es auf eine höchst aufschlußreiche Sonderlichkeit seiner ganzen Person zurück. Umgehend gesteht er dem Freunde: „Der Fehler, den Sie mit Recht bemerken, kommt aus meiner innersten Natur, aus einem gewissen realistischen Tic, durch den ich meine Existenz, meine Handlungen, meine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich finde. So werde ich immer gerne infognito reisen, das geringere Kleid vor dem bessern wählen, und, in der Unterredung mit Fremden oder Halbbekanntem, den unbedeutendern Gegenstand oder doch den weniger bedeutenden Ausdruck vorziehen, mich leichtsinniger betragen, als ich bin, und mich so, ich möchte sagen, zwischen mich selbst und zwischen meine eigne Erscheinung stellen.“ Tatsächlich

belegt gerade die Wilhelm Meister-Dichtung, am krasssten die Zeichnung des Titelhelden und die Verschleierung des Mignon-Symbols, diese noch nicht genügend erkannte Erscheinung: daß es Goethe Bedürfnis wird, gerade weil seine Poesie immer Konfession ist, ein Letztes und Innerstes zurückzuhalten, sein Bild in seinem dichterischen Niederschlag geflissentlich verkürzt zu projizieren.

Wenn er nun auch in der Folge bemüht ist, das Wirken des Geheimbundes zu erläutern, so kommt er doch nicht über gelegentliche Andeutungen hinaus, die lieber ahnen lassen als klar aussprechen. Schließlich gibt er weiteres Entgegenkommen auf und reserviert sich gegenüber dem Freunde, daß es in der Verschiedenheit ihrer Naturen liege, wenn er Schillers Forderungen niemals befriedigen könne.

Prüfen wir aber den abschließenden Plan der „Lehrjahre“ sowohl auf seine allgemeine Anlage wie auf seine besondere Richtung, so wird recht augenscheinlich, wie nahe sich unsre beiden großen Genien auch dichterisch um diese Zeit ihrer persönlichen Annäherung gerückt sind. Schon sahen wir die Mignon-Handlung ins Pathetische übergehen. Gleichzeitig tritt Wilhelm in den Dienst einer Aufgabe, die ihm auch Schiller hätte stellen können. Schon seit 1793 ist es auf Verkörperung bestimmter Ideen oder doch Ideale abgesehen. Den Lehrjahren des Romanhelden im besondern legt Goethe den „ästhetisch-sittlichen Traum“ unter. Wenn in der ihm zugedachten Frauengestalt entsprechend „ästhetisch-sittliche Wirklichkeit“ gestaltet wird, so ist damit keineswegs über Schillers Forderung ästhetischer Erziehung hinausgeschritten: will sie doch gerade den ästhetischen Menschen

in Erscheinung treten lassen, dem die sittliche Pflicht zum Gegenstand seiner Triebe geworden. Auch hatte Schiller — wie sollte der Tapfere anders! — diese ästhetische Wirkung nicht auf die schmelzende Schönheit beschränkt: da sie in einseitiger Entfesselung zur Verweichlichung führe, wollte er ihr die energische Schönheit zugesellen. Die Energie des Charakters, mit welcher die ästhetische Kultur gewöhnlich erkauft wird, gilt ihm als die wirksamste Feder alles Großen und Trefflichen im Menschen, deren Mangel kein anderer, wenn auch noch so großer Vorzug ersetzen kann. Demnach fällt auch der „heroisch-aktive Traum“ Lotharios an sich nicht aus dem Gesichtskreis der ästhetischen Erziehung heraus. Da der neue Entwurf zum „Wilhelm Meister“ dem Jahre 1793 entstammt, die Briefe über die ästhetische Erziehung 1793 bis 1794 geschrieben, 1795 veröffentlicht sind, steht bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung die Unabhängigkeit beider Klassiker fest.

Bei alledem waltet in Goethe noch immer der realistisch-individuelle Gestaltungsdrang vor. So bewährt es einen eigensten Zug seiner Poesie, daß die ästhetisch-sittliche wie die heroisch-aktive Erziehung nicht in dem Roman selbst erfolgt: das Ergebnis wäre wirklich nur ein pädagogisch-ästhetischer Tendenzroman geworden! Daß der Entwicklung Wilhelms durch Handeln und Irren, das heißt durch Leben, erst nachträglich dieser Sinn von Lehrjahren untergelegt ist, kam bereits unzweideutig zur Anschauung. Die Männer vom Turm und die ihnen zugesellten Frauen treten uns aber im Wilhelm Meister-Roman selbst bereits als gefestigte Charaktere entgegen. Die Ausbildung namentlich der beiden

Hauptgestalten Lothario und Natalie bereitet der Dichter mittelbar durch jene Einlage vor, die nicht nur an sich künstlerisch wirkt, sondern auch für den Hauptroman künstlerisches wirkt: „die Bekenntnisse einer schönen Seele“. Noch im besondern Sinne echt Goethisch, vereint sich Vererbung von dem Großoheim, der so viele Züge des Dichters selbst trägt, und der Tante, in welcher sich die Klettenberg spiegelt, mit der Erziehung durch den Abbé, um Lotharios und Nataliens Charaktere zu bestimmen.

Aber fertig wie sie uns im Roman entgegentreten, sind sie keineswegs auf bloß typische Verkörperung ihrer Grundidee gestellt. Namentlich Lothario trägt eine Fülle individueller Züge, die sogar das Modell im Herzog Karl August erschließen lassen. Neben einer ins Große gerichteten, unerschütterlichen Tatkraft eignen ihm mancherlei aristokratische Launen, insbesondere ein ausgedehnter Liebesverkehr. Lothario hat schon in Amerika gewelt, um eine gefährvolle, bedeutende Wirksamkeit zu suchen. Aber er kehrt mit der Erkenntnis heim: „Hier oder nirgends ist Amerika!“ Nun schickt er sich an, auf seinen eignen Besitztümern fortgeschrittne, von der französischen Revolution beeinflusste sozialpolitische Anschauungen zu verwirklichen. — Jarno aber ist beim Abschluß der „Lehrjahre“ im Begriff, nach Amerika überzuschiffen, denn aus dem Turm soll eine Sozietät ausgehen, die sich in alle Teile der Welt ausbreitet. Ähnlich soll innerhalb der alten Welt der Abbé in Rußland die praktischen Ziele des Bundes verwirklichen.

Wilhelm und Natalie sollen Italien auffuchen — nur vorübergehend und durchaus nicht als Land der Verheißung.

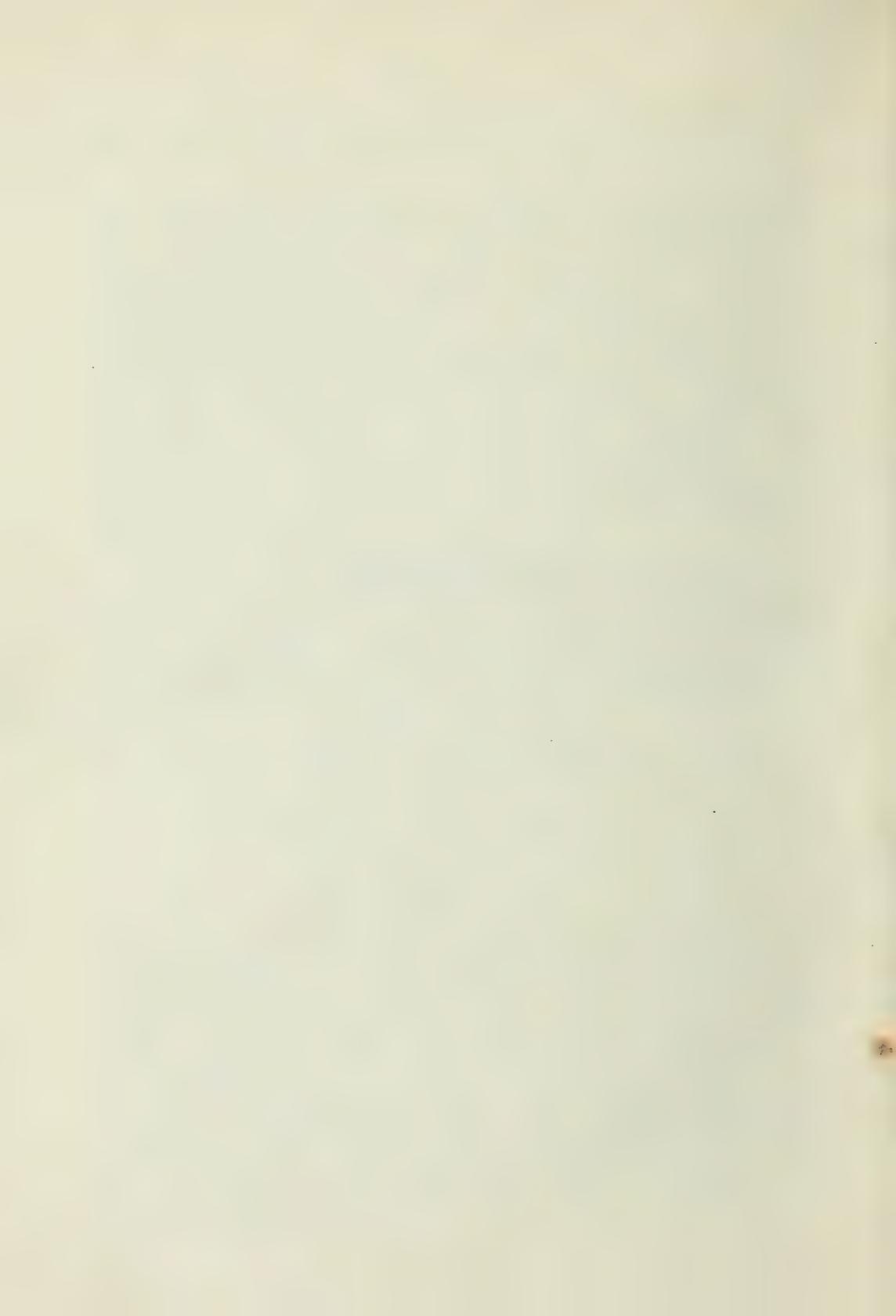
Der übermütige Friedrich ist es schließlich, der die Weisung gibt: „Ihr müßt reisen, die Einladung des Markese kommt Euch herrlich zustatten. Seid Ihr einmal über die Alpen, so findet sich zuhause alles.“ Es klingt ganz wie eine Verlegenheitsausflucht. Der damalige Plan einer neuen italienischen Reise des Dichters selbst entsprang nur wissenschaftlichem Interesse. — Gerade Wilhelms endgültige Sendung innerhalb der praktischen und kosmopolitischen Aufgaben des Bundes bleibt noch im Dunkel. Der Abschluß, übereilt, bedeutet kein Ende.

Genug, der Roman, der einst dem Land von Kunst und Altertum entgegenstrebte, deutet jetzt auf eine Verbindung mit dem großzügigen Unternehmungsgeist der neuen Welt. Schon bereitet sich die weitausschauende Huldigung vor:

Amerika, du hast es besser
 Als unser Kontinent, das alte,
 Hast keine verfallene Schlösser
 Und keine Basalte.
 Dich stört nicht im Innern
 Zu lebendiger Zeit
 Unnützes Erinnern
 Und vergeblicher Streit.

Doch bedurfte es der Jahrzehnte, um dieses vielsagende Glaubensbekenntnis in des Dichters Geist zu vollem Ausreifen und planmäßiger Ausbreitung zu bringen. „Wilhelm Meister“ blieb die Lebensdichtung, in welche die fortschreitende nationalpädagogische und sozialpolitische Anschauung Goethes immer fürder hineinwächst. Mit jedem neuen Frühling in der Entwicklung dieses Unsterblichen setzt sie neue Triebe an.

Anmerkungen



Hervorgegangen ist die Schrift aus Forschungen über die wissenschaftlichen Grundlagen der Wilhelm Meister-Kritik in den vom Verfasser geleiteten Übungen zur Geschichte der neueren deutschen Sprache und Literatur an der Universität Kiel.

Unterstützt haben den Verfasser durch Auskunst aus Handschriften der erwähnten Gedichte: die Königliche Bibliothek zu Berlin sowie das Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar, durch Überlassung der Bilder: das Großherzogliche Museum zu Weimar und die Gleim-Stiftung zu Halberstadt. Auf Desers Zeichnung von Elisabeth Schmeling-Mara machte mich Herr Museumsdirektor Dr. Vogel in Leipzig aufmerksam. Von späteren Bildern der Sängerin gaben mir Kenntnis: die Direktion des königlichen Kupferstich-Kabinetts in Berlin und Herr Bibliotheksdirektor Dr. Edward Lohmeyer in Kassel. Nachforschungen nach Abschriften der Gothaer Freunde Goethes aus der Urgestalt des Romans stellten — bisher leider ohne Erfolg — auf meinen Wunsch an: Herr Professor Dr. B. Pisk in Gotha und Herr Major z. D. Lohninger, Direktor der Herzoglichen Sammlungen auf der Feste Coburg. All diesen Förderern der Arbeit spreche ich meinen Dank aus.

Polemik ist in den folgenden Anmerkungen möglichst vermieden. Sie verzeichnen die Fundorte der Zitate und Hinweise, soweit im Text zur Vermeidung von Überladung nähere Angaben fehlen, sowie die Einzelforschungen von wissenschaftlichem Wert.

Goethes Werke werden nach der Weimarer Sophien-Ausgabe zitiert. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ füllen in der ersten Abteilung dieser Ausgabe den XXI.—XXIII. Band. Auf sie wird durch bloße Angabe von Band, Seite und Zeile Bezug genommen, unter Umständen mit Berücksichtigung der Lesarten des ersten Druckes.

Zur Einleitung. Ansätze zu historischer Auffassung und so zum Verständnis der historischen Wandlungen des „Wilhelm Meister“ nahm Jakob Minor: Die Anfänge des Wilhelm Meister, — Goethe-Jahrbuch IX, 163 ff. Schon Hermann Grimm: Goethe II, 199 f. erkannte im Prinzip, daß verschiedene Stilarten aneinander gereiht und die Schick-

sale der Personen nachträglich teils erklärt, teils ineinander gepaßt sind. Auch Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung IV², 463 rechnet mit notgedrungenen Diskrepanzen in der lang verzettelten Arbeit.

§. 5. Rein mechanische Betrachtung. So Georg Brandes, Magazin für Literatur 1892, S. 320 ff. und Neue Freie Presse 1892, Nr. 9913 ff. Dagegen wendet sich sogleich Minor, in der Festschrift: „Dem hochwürd. Herrn P. Mareta“.

§. 8 oben. Siehe XXI, 29, 18. 38, 2. 43, 22.

§. 9 f. XXI, 85, 18. 98, 21.

§. 11. XXI, 103 ff. XXIII, 121, 20 bis 122, 4.

§. 12. XXI, 12, 7. 13, 12. 44, 4. 44, 14.

§. 13 f. XXI, 46, 4. 46, 15.

§. 15. XXI, 60, 18.

§. 16. XXI, 85, 9.

§. 18. Briefe an Charlotte v. Stein 5. Juni und 10. September 1780, 29. August 1782; alsdann an Knebel 3. Juli und 27. Dezember 1783; schließlich an Charlotte v. Stein 14. Juni 1784.

§. 19 oben. Brief an Charlotte v. Stein 3. September 1785.

§. 19 f. Dürftige Notizen f. XXI, 331. — Schemata XXI, 332.

§. 20. Er sei nicht mehr fähig. Nach dem Brief von David Veit an Rahel Levin 8. Februar 1795 — vgl. H. G. Gräf: Goethe über seine Dichtungen, Wilhelm Meister, vor diesem Datum.

§. 21. Knebel . . . Tagebuch. Vgl. Dünzger, Hempelsche Ausgabe XVII, S. 7.

§. 23. Quittungen seines Abschreibers. XXI, 330 f.

§. 24. Zu vielsagenden Vergleichen. Siehe Goethe-Jahrb. XXV, 44 ff. Creizenach.

§. 26. Heirat Wilhelms und Marianens. Dieser Auffassung pflichtete besonders Arnold E. Berger bei, Nord und Süd XLVII, 377. Auch Bielschowsky: Goethe II, 690. Dagegen besonders Creizenach, Jubiläumsausgabe Bd. XVII, S. 12 der Einleitung.

§. 27 f. Meinungen der Forscher. Bielschowsky: Goethe II, 690 hält treffend die ironische Auffassung der „Theatralischen Sendung“ für übel angebracht. Creizenach dagegen a. a. O. hält an der ironischen Deutung fest.

§. 33. Liebhaberaufführungen. Über die Bedeutung dieser Beschäftigung vgl. Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst III, 238 und A. Schöll: Goethe in Hauptzügen . . . S. 281 ff.

- S. 33 f. Hinweis . . . auf Shakespeare. XXI, 289 f. 298 f. 309 ff. 311, 6.
- S. 36. Bedürfnis einer Überarbeitung. Brief an Knebel 27. Dezember 1783.
- S. 37. Madame Melina. XXI, 168 f.
- S. 39. Ich kann nicht inkonsequent finden. XXI, 155 f.
- S. 41. Gelegentlich . . . verwiesen. E. v. Hippmann, Goethe-Jahrb. XXV, 237.
- S. 42. Wielands Übersetzung. Gedruckt erst 1788. Schon 1769 war eine Verdeutschung von H. Waser in Zürich erschienen.
- S. 46. Von Scarron einige Motive. Vgl. Ellinger, Goethe-Jahrb. IX, 188 ff.
- S. 47. Adel. Vgl. Minor, Goethe-Jahrb. IX, 163 ff.
- S. 52. Gegen Ende dieses . . . Jahres. Briefe an Charlotte v. Stein 17. September, 16. und 17. November 1782.
- S. 54. Das Diplom. Briefe an Charlotte 4. Juni, an Fritsch 16. Juni 1782. — Die Beleuchtung des Adels. Vgl. B. Hehn: Gedanken über Goethe, S. 251 ff.
- S. 55. Über die Rückständigkeit . . . entrüsteten. So R. M. Meyer: Goethe³, S. 396 ff.
- S. 56. Wie vornehme . . . Personen. XXI, 288, 12.
- S. 57. Von Jarno erzählt . . . XXI, 261.
- S. 58. Mittel zu voller harmonischer Bildung. XXII, 149 ff.
- S. 60. Raum ist der Graf der Schauspielgesellschaft anständig. XXI, 238 ff.
- S. 61. Die Gesellschaft . . . nach Tafel. XXI, 287, 18. — Interesse der Offiziere. XXII, 260, 20. 262, 18.
- S. 62. Gräfin Werthern . . . wie ihr Gatte. Vgl. Creizenach, Jubiläumsausgabe XVII, 341 f.
- S. 64. Aurelie. Th. Büttke bemerkt, Goethe-Jahrb. V, 345 f., daß ihre Todesart mit der von Schröders Stieffchwester Charlotte Adermann übereinstimmt. — Überblick über alle Stände. XXII, 96 ff.
- S. 65. Über die Stellung der „Wanderjahre“ zur Schauspielkunst vgl. Alfred v. Berger, Goethe-Jahrb. XXV, Anhang S. 9 f.
- S. 67. Gesteht . . . von Leipzig aus. 28. Dezember 1782.
- S. 69. Schreibt er der Freundin. 13. November 1779. — Eine Art von Krankheit. Brief an Karl August 3. November 1786; Italienische Reise 1. November. — Eckermann. Unterm 10. Februar 1829.

S. 70. Schiller... entwirft. An Goethe 23. August 1794.

S. 71 f. Magie. Vgl. Hermann Türck, Goethe-Jahrb. XXI, 224 f. sowie seine Schriften: Eine neue Faust-Erklärung und Der geniale Mensch. — Nach Falconet. XXXVII, 315 ff. — Dichtung und Wahrheit. XXVIII, 338 ff.

S. 72. Ein Leben in Kunst. Schon Arnold E. Berger, Nord und Süd XLVII, 377 faßt als Leitstern Wilhelms die Kunst auf. Ebenso J. Schubert: Die philosophischen Grundgedanken in Goethes Wilhelm Meister S. 1 ff.

S. 75. Karl August zu Merck. Briefe an Merck S. 390. — Liebhabertheater. Vgl. Wahle, Schriften der Goethe-Gesellschaft VI, 14 f.

S. 78. Am Hofe der Herzogin. Vgl. Schöll: Goethe in Hauptzügen S. 263.

S. 82. Friederike Bause. Vgl. Cramers Magazin II, 721. — Des Verkehrs mit Kreuchauß. Im Dankbrief an Deser 30. Januar 1783.

S. 83. Karl Matthäi. Vgl. Karl Scherer, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 99 ff. Derselbe, Goethe-Jahrb. XV, 216 ff. Stümcke: Korona Schröter S. 21. Goethes Briefe VI, 88. — Diese Tournee... vorbereitet. Vgl. A. v. Sternberg: Berühmte deutsche Frauen des 18. Jahrh. I, 203 ff. — Die deutschen Theaterorgane. Literatur- und Theater-Zeitung, Berlin 1778, S. 77 ff.; ferner 1782, S. 248.

S. 84. R. M. Werner. Euphorion IV, 558.

S. 85. In Leipzig... nach eigenem Geständnis. An Zelter 3. Februar 1831.

S. 86. In Weimar (Belvedere). Tagebuch 8. Oktober 1778. Vgl. Rob. Keil: Korona Schröter, S. 152. — 1803 wieder eine Konzertreise. Vgl. Gerber: Lexikon der Tonkunst. Grosheim: Das Leben der Künstlerin Mara S. 51 ff.

S. 87. Im Jahre 1816. An Zelter 28. August. — Sie in Weimar zu halten. Vgl. Allg. Musikalische Zeitung X, 630.

S. 88. Genugtuung des Dichters. Brief an Zelter 24. April 1831. — Frau Mara hatte nur bemerkt. Siehe Goethe-Jahrb. V, 348 f.

S. 89. Kunde von der Mara fließt aus zahlreichen Quellen, ist aber mit sorgfamer Kritik aufzunehmen, da sich viel romanhafter Aufspuß festgesetzt hat und auch manche Erzählungen wie die Aufzeichnungen der Mara selbst aus getrüübter Erinnerung fließen. Besonders aber trug Hiller zur Sagenbildung über seine berühmte „Schülerin“ bei. Außer Notizen in Zeitschriften und Theaterkalendern kommen in Betracht

Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend I (1774). Gerber: Lexikon der Tonkunst (1790). Grosheim: Das Leben der Künstlerin Mara (1823). Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst I (1824). Selbstbiographie der Mara (verfaßt um 1829, veröffentlicht 1875, Allg. Musikalische Zeitung X, 497 ff.). Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter (1834). A. v. Sternberg: Berühmte deutsche Frauen des 18. Jahrhunderts I (1848). L. Schneider: Geschichte der Oper und des K. Opernhauses in Berlin (1852). Ledebur: Tonkünstlerlexikon Berlins (1861). Schletterer: Reichardt I (1865). W. v. Biedermann: Goethe und Leipzig I und II (1865). A. Niggli: G. E. Mara (1881). J. Kürschner: G. E. Mara, in der Allg. Deutschen Biographie (1884). Karl Scherer, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 99 ff. (1893). L. Geiger, Archiv für Theatergeschichte II, 234 f. (1905). — Eindruck... zurückgebliebenen Wachstums. Vgl. besonders Gerber; Rochlitz I², 33; Biedermann I, 158. — Mignon Buch II, Kap. 4.

§. 90. Zither. Buch III, Kap. 1. — In grauem Amazonenkleidchen. Selbstbiographie a. a. D. Sp. 500. Niggli §. 5. — Matrosenanzug Buch II, Kap. 9.

§. 91. Die Mara selbst erzählt. A. a. D. Spalte 501.

§. 92. Die Violine... ungeeignet. Vgl. Rochlitz §. 33.

§. 93. Weigert sich..., auf dem Theater zu singen. Vgl. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 100. — Professor Heyne. Ebenda §. 101.

§. 94. Mignon... zur Zither singt. Buch III, Kap. 1. — Hiller... Großes Konzert. Vgl. Niggli §. 14.

§. 95. Gegen ihren... Vater. Vgl. Schletterer I, 299. — Goethe im Alter behauptet. XLI, 2, S. 114 ff. — Zunehmende Bildung. Vgl. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 123.

§. 96. Empfahl sie sich... Serlo. Buch V, Kap. 1.

§. 97. Laßt mich! Vgl. Sternberg §. 222. — Plagt mich nicht. Vgl. Rochlitz §. 37. — Ich bin gebildet genug. Buch VII, Kap. 8. — Kleider waren reinlich. Vgl. besonders Buch II, Kap. 5 und 6. — Der alte Schmeling. Vgl. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 121 bezw. 116.

§. 98. Verschreibung eines Teils ihrer Einnahmen. Vgl. Schletterer I, 299. — Geständnissen Matthäis. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IX, 114 ff. — Mignon: Ihr Körper. Buch II, Kap. 4. (Werke XXI, 154, 2).

S. 99. Im selben Sinne... Mignon. So Buch II, Kap. 8; Buch III, Kap. 11 bezw. Kap. 1.

S. 100. Textstellen Buch III, Kap. 7; Buch V, Kap. 1 und 3. — Schiebeler: Auserlesene Gedichte S. 145 f.

S. 103. Verlangen, nach Italien zu gehen. Vgl. Selbstbiogr. a. a. D. Sp. 549. — Gerücht, . . . nach Italien durchzugehen. Vgl. ebenda und Niggli S. 24 f. — Gelobten Landes. An Charlotte v. Stein 13. November 1779. — Wie ein sündiger Prophet. An Kayser 24. Juni 1784. — Das neue Jerusalem. Italienische Reise, Bericht vom Oktober 1787.

S. 105. Friedrich... an den Direktor der Oper. Vgl. L. Schneider S. 170 nebst Beilage.

S. 106. Urteil eines Reichardt. Briefe eines aufmerksamen Reisenden I, 7 f.

S. 107. Tagebüchern des Grafen... Lehndorff. Dreißig Jahre am Hofe Friedrichs des Großen, herausgegeben 1907 von Schmidt-Löke. — Geschmack an hübschen jungen Leuten. A. a. D. S. 490.

S. 108. Der Prinz liebte nicht... Vgl. Selbstbiogr. Sp. 549. — Unwürdiges Benehmen Maras... Vgl. besonders L. Schneider S. 171 ff. und die zugehörigen Aktenstücke vom 11. und 13. März 1773. — Schletterer: Reichardt I, 303.

S. 109. Schletterer ebenda I, 306.

S. 110. Über die Bedeutung von Mignon vgl. Sachs: Französisch-deutsches Wörterbuch; Haxfeld und Darmesteter: Dictionnaire; sowie Littré. — Noch im ersten Druck. XXI, 177, 13. XXII, 18, 18. Vgl. dazu sogar noch XXIII, 80, 20 „des guten Mignons“. — Der nüchterne Jarno. Buch III, Kap. 11. — Als Leipziger Student. 13. Oktober 1766.

S. 111. Stolberg... an Gerstenberg. Vgl. L. Geiger: Vorträge und Versuche S. 167.

S. 112. Goethe an Merck. 5. August 1778.

S. 113. Einen großen Teil von Prinz Heinrichs Armee. An Merck ebendann. — Lehndorff. Nach Lehndorffs Tagebüchern. — Tausend Lichter. Vgl. auch den allgemeinen Hinweis im zitierten Brief an Merck. — Chodowiecki. Vgl. Sternberg I, 243.

S. 115. Gleim. Vgl. Brief der Schmeling bei Sternberg I, 242. — Schletterer: Reichardt I, 306.

S. 116. Chodowiecki. Vgl. Sternberg I, 263. — Der Thron-

folger. Vgl. Selbstbiogr. Sp. 550. — Brief der Mara an Friedrich Wilhelm II. Archiv für Theatergeschichte II, 234 f.

§. 117. Dieses Müßiggehen . . . Flucht. Vgl. L. Schneider §. 193 f. Ledebur. Schletterer I, 320.

§. 118. Das offene deutsche Wort. Nach einer Mitteilung der Mara an Grosheim, siehe bei diesem §. 32 f.

§. 119. N. v. Sternberg I, 286 f. — D. v. Rieseemann a. a. O. Sp. 497.

§. 120. Textstellen Buch II, Kap. 4, 6, 7; im zweiten Abschnitt Buch II, Kap. 4 und 8; Buch III, Kap. 1. — Richard Rosenbaum. Preussische Jahrbücher LXXXVII, 298 ff. Archiv für das Studium der neueren Sprachen C, 1 ff.

§. 121. Harfenspielenden Knaben. Nach Dichtung und Wahrheit, Buch XII.

§. 124. F. Sintenis. Goethe-Jahrb. XXII, 259 f.

§. 125. Zwitterwesen. Vgl. Wilh. Herz: Homunculus, in: Stunden mit Goethe IV, 104 ff.

§. 126. Textstellen XXI, 142, 17 und 23. 144, 9. 153, 4; 10 und 22.

§. 127. Textstellen XXI, 153, 28. 160, 19. 167, 13 und 15. 171, 22. 172, 20. 182, 3. 183, 13. 153, 25. 154, 6. 171, 23. 172, 4.

§. 128. Textstellen XXI, 162, 14. 144, 8. 143, 2. 153, 16. 154, 3 und 5. 203, 16. 154, 8 und 10. 153, 24. 172, 6 und 16. 161, 9. 278, 20. 182, 1. 166, 14. 172, 8.

§. 129. Textstellen XXI, 177, 16. 172, 2. 166, 10. 177, 13. 171, 24. 183, 9 und 7. 215, 9. 172, 12. 183, 27. 185, 9.

§. 130. Textstelle XXI, 227, 16.

§. 131. Textstellen XXI, 234, 23. 301, 4. XXII, 70, 13. 10, 10. XXI, 312, 15. 314, 5. XXII, 102, 2 und 1. 101, 28. XXI, 215, 9.

§. 132. Textstellen XXI, 301, 8. XXII, 62, 12. 4, 23. XXI, 261, 4. 314, 10. XXII, 18, 18 — f. Lesarten. 19, 15. 39, 14 und 27. 60, 2. 62, 7.

§. 133. Ihr Gefühl für Wilhelm. Auch Robert Riemann: Goethes Romantechnik §. 251 bemerkt die große Sorgfalt, mit der Goethe schildert, wie Mignon zum Weibe wird. — Wir müssen — heißt es im Roman. XXII, 102, 7. — Auf dem Gastmahl. XXII, 206, 17 bis 208, 15.

§. 134. Textstellen XXII, 209, 16. 209, 27 bis 210, 7.

§. 135. Textstellen XXII, 212, 4. 214, 17. 217, 7.

§. 136. Textstellen XXI, 235, 9. XXII, 136, 17.

- §. 137. Textstellen XXI, 235, 18. XXII, 102, 3. 136, 15. 137, 5; 8 und 10.
- §. 138. Textstellen XXI, 298, 1. 278, 17. XXII, 137, 3. 154, 4.
- §. 139. Nur ein vereinzelter . . . Hinweis. XXII, 102, 13.
- §. 140. Ob er nach Süden. XXII, 255, 21.
- §. 141. Textstellen XXII, 211, 22. XXIII, 9, 12. XXII, 217, 4. 256, 6.
- §. 142. Textstellen XXIII, 71, 9. 80, 21. 81, 18. 89, 6. 107, 5 und 9.
- §. 143. Entspinnt sich eine Szene. XXIII, 112 f.
- §. 144. Daß er Wilhelms Sohn. XXIII, 88, 20. — Die Eigenheit haben wir Weiber. XXIII, 107, 20.
- §. 145. Textstellen XXIII, 127, 9. 147, 19. 169, 12. 174, 4. 156, 1.
- §. 146. Durch leichtsinnige Reden. XXIII, 171, 26.
- §. 147. Eine pathologische Szene. XXIII, 172, 20.
- §. 148. Textstellen XXIII, 174, 11. 178, 27. 179, 12 und 23. 204, 8.
- §. 149. Möbius: Goethe I, 106. — Zimmermann: Von der Erfahrung in der Arzneikunst II, 435 ff.
- §. 150. Zimmermann II, 488 ff. 483 ff. — Das Kind, heißt es nun. XXIII, 272, 28. — Atavistische Beleuchtung. So gedeutet von P. H. Gerber: Goethes Beziehungen zur Medizin S. 74 f. Dazu Text XXIII, 273, 26.
- §. 151. Textstellen XXI, 153, 23. 172, 2. 215, 9. XXII, 101, 27.
- §. 152. Mignons Haare. XXIII, 174, 28 gegen XXI, 142, 21 und 144, 8.
- §. 153. Vernachlässigung. XXIII, 140, 17 gegen XXIII, 112, 8. — Harfner. XXIII, 31, 3 gegen XXI, 235, 18; 298, 12; 301, 4 und XXII, 66, 26.
- §. 154. Enthüllungen des Arztes. XXIII, 169 f.
- §. 157. Vorlegte Absatz des zweiten Romanbuches. XXI, 227, 23 bis 229, 20. — Die zwischen . . . stehenden zwei Partien 228, 1 bis 10 und 228, 12 bis 229, 3.
- §. 162. hob auf — aufhob. XXI, 228, 10 gegen 228, 19. — Sprachgebrauch. Vgl. Burdach, Verhandlungen der 37. Versammlung deutscher Philologen S. 178 f.
- §. 164. Das elfte Kapitel des zweiten Buches. XXI, 202 ff.
- §. 165. Altersangabe. XXIII, 263 und 248, 7. Vgl. Möbius: Goethe I, 97 f. — Der Entrepreneur. XXI, 163, 12.
- §. 166. Die angenehmen Töne. XXI, 203, 23.
- §. 167. Fröhlich und freudig. XXI, 204, 25.

S. 168. Sänger im Sinne der alten Zeit. So bezeichnet ihn auch Bielschowsky: Goethe II, 147. — Da der Sänger. XXI, 207, 1.

S. 169. Überhaupt, wie sehr beschämt . . . XXI, 208, 10.

S. 170. Nicht lange mehr . . . aufhalten. XXI, 210, 8.

S. 171. Die bösen Geister zu verschrecken. XXI, 217. — Wie im ersten Buch Samuelis. Vgl. B. Schweizers Anmerkung in den Werken, herausgegeben von Heinemann, Band X. — Seine Seele war tief gerührt. XXI, 218, 10.

S. 172. Ich finde dich sehr glücklich. XXI, 219, 9.

S. 173. Zimmermann: Über die Einsamkeit I, 40 f. 64. 94 f. II, 35.

S. 174. Textstellen XXI, 220, 5. 221, 5.

S. 175. Textstellen XXI, 229, 21. 298, 12. XXII, 137, 15 und 22.

S. 176. Textstellen XXII, 206, 15. XXI, 301, 4. XXII, 70, 12. 10, 22. 34, 16.

S. 177. Textstellen XXII, 64, 21. XXIII, 30, 22. 287, 16. XXII, 41, 5.

S. 178. Textstellen XXII, 46, 2. 64 f. XXIII, 28 f. — Zimmermann: Über die Einsamkeit II, 159.

S. 179. Ich sollte nirgends verweilen. XXII, 11 f. — Sein größter Wahn. XXIII, 31, 1.

S. 180. Wunderbarer Begleiter. XXII, 12, 24 bezw. 12, 17.

S. 182. Seiner Rundgebung, Plessing . . . Vgl. Kampagne in Frankreich: Duisburg, Ende November. — Ferner liegt eine Beziehung auf die Gemutsverdusterung, der Goethes psychiatrischer Gewährsmann Zimmermann selbst 1795 erlag. — J. F. Krafft. Siehe Annalen unter dem Jahre 1794. Vgl. auch B. Schweizers Anmerkungen, Werke, herausgegeben von Heinemann, Band X.

S. 183. So hebt er diesen . . . Briefwechsel an. 2. November 1778. — Wenige Tage später. 11. November.

S. 184. Briefe an Krafft 14. Dezember 1778; 13. Juli 1779; 10. Februar 1780; 31. Januar 1781; 3. September 1783.

S. 185. Sie sind mir nicht zur Last. 23. November 1778.

S. 186. Einen diskreten Hüter. Brief an den Amtmann Weber in Jena 26. August 1785.

S. 193. Die Iyrischen Stücke als Mittel der Charakteristik. Vgl. Eugen Wolff: Der junge Goethe S. 575 f.

S. 194. Kennst du den Ort? Nach Herders Abschrift (auf der Königl. Bibliothek Berlin); zuerst von B. Suphan, Goethe-Jahrb. II, 144, herangezogen und kurz gewürdigt. Vgl. auch Voepers Erläuterungen. — In Strophe I erwartet man B. 5 Kennst du ihn wohl? es wäre (wenn

nicht als Versehen) im Sinne von das alles zu deuten, demgemäß nicht nur auf den Ort zu beziehen, vielmehr auf die ganze ausgemalte Szenerie. Herders Abschrift setzt nur ganz vereinzelt Interpunktion (hinter Ort ein Komma); wir schließen uns deshalb an die Interpunktion des ersten Druckes an.

S. 195. Im vorletzten Kapitel. XXIII, 260, 12. 268, 6. 274, 12.

S. 197. Tagebuch für Charlotte. 19. September 1786.

S. 199. In der Italienischen Reise. Unterm 22. September 1786.

S. 200. Als Heimat Mignons La Rotonda. Trotzdem die endgültige Fassung des Romans Mignons Heimat an den Lago maggiore verrückt, klingt die Charakteristik ihres Großvaters ausdrücklich an die Inschrift der Rotonda (s. S. 201) an: „Ich habe ihn in dem Augenblicke, da er einen Palast bauete, einen Garten anlegte, ein großes neues Gut in der schönsten Lage erwarb, innerlich mit dem ernstesten Ingrimme überzeugt gesehen, das Schicksal habe ihn verdammt, enthaltfam zu sein und zu dulden“ (XXIII, 262, 18).

S. 201. Noch das Schloß... im italienischen Renaissancestil. Vgl. Schöll: Goethe in Hauptzügen S. 268 f. — Im sechsten Buch. XXII, 330 f. und 337. — Die reinste... Baukunst. XXIII, 161. — Marmorne Statuen. XXIII, 154.

S. 202. Saal der Vergangenheit. XXIII, 197 ff. — Römischen Kolumbarien. Vgl. Dünkers Anmerkung zu seiner Ausgabe (Deutsche National-Literatur Bd. XCVI). — Es spricht aus dem Ganzen... XXIII, 200, 19. — Ich werde mich des Eindrucks... XXIII, 165, 15.

S. 203. Eilen Sie einem schönen Lande entgegen. XXIII, 285, 28.

S. 204. Drachennester in den Klüften. Vgl. Dünker in seiner Ausgabe. — Thomson. Schon von Voepers Erläuterungen herangezogen.

S. 205. Einzelabschrift... von Göchhausen. Im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar. Sie hat auch B. 16 bereits über ihn für über ihm. — Rücksichten des Wohltautes. So Suphan, Goethe-Jahrb. II, 144. — Nachdem sie das Lied zum zweitenmal. XXI, 235, 5.

S. 207. Abschreib- oder Druckfehler. So vermutet Franz Kahn, der auf diese Diskrepanz feinsinnig aufmerksam macht, Goethe-Jahrb. XXII, 262 f. — Goethes Überarbeitungen seiner Gedichte. Vgl. Eugen Wolff: Der junge Goethe.

S. 208. Hiob 16, 19. Nachgewiesen von B. Hehn, Goethe-Jahrb. VIII, 196. — Eingeweide. Vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch.

§. 209. Vor der italienischen Reise entstanden. Dies ist auch die Meinung von Voepel in seinen Erläuterungen. — Und so lassen wir . . . XXII, 256, 11.

§. 210. Viktor Hehn, Goethe-Jahrb. VI, 213 f.

§. 211. Einer Mänade ähnlich. XXII, 208, 13.

§. 212. Kalt und fein — um sich zu belustigen. XXI, 279, 19 und 23.

§. 213. Textstellen XXI, 213, 8. XXII, 196, 20. 214, 3.

§. 214. Friedrich Schlegel, Athenäum I. Band, zweites Stück, S. 147 ff., im besondern S. 170. — H. Grimm: Goethe II, 200 f. Auch Dünzer (Deutsche Nationalliteratur) hält Wilhelms Verdacht, daß Mignon die Besucherin gewesen, für naheliegend.

§. 215. Epoche. Vgl. Boude: Wort und Bedeutung in Goethes Sprache S. 135 ff. — Das Interesse an Hamlet . . . XXII, 213, 10.

§. 216. Textstellen XXII, 212, 9. 217, 4 und 7.

§. 217. Wilhelms Einzug in die Ewige Stadt läßt sich wohl vermuten. — Über das Urteil der Staël. Gespräche, 29. Mai 1814 zu F. v. Müller und Riemer.

§. 218. Briefe: an Charlotte v. Stein 20. Januar 1787; an Herders 13. Dezember 1786.

§. 219. Gegen Schluß der Reise. 25. Januar 1788. — Seine Erfahrungen zusammenfaßt. In dem Aufsatz: Deutsches Theater (Werke XL, 175 f.).

§. 221. Moritz . . . wie ein Spiegel. An Charlotte v. Stein 20. Januar 1787.

§. 222. Briefe: an Charlotte v. Stein 10. Februar 1787; an Herder 17. Februar 1787. — Italienische Reise unterm 18. Februar 1787.

§. 223. Briefe: an Herder 27. Dezember 1788; an Fritz Jacobi 2. Februar 1789; an Reichardt 30. Mai 1791; an Fritz Jacobi 19. August 1793. — Anton Reiser Band II, S. 162.

§. 224. Diese Gefühle . . . XXI, 107, 3 und 9. — Anton Reiser Band II, S. 99 und 123.

§. 225. Anton Reiser . . . mit Shakespeare, . . . nächst dem Werther: siehe besonders III, 49 ff. bzw. 92 ff. — Charakteristik im posthumen Band V des Anton Reiser, S. 219 und 237 ff.

§. 226. Nekrolog a. a. D. V, 189.

§. 227. Selbstkritik. Anton Reiser Band IV, S. 160 f.; 72 und 52 f. Auf die Berührung der letztern Stelle mit Wilhelm Meister und

die Möglichkeit weiterer Entlehnungen macht schon Hettner aufmerksam: *Gesch. d. deutschen Lit. im 18. Jahrh.*, Band III, 2, S. 119 f. — Und bei mir ist es . . . entschieden. XXIII, 214, 25.

S. 228. Gar in Rom. Brief an Charlotte v. Stein 17. Januar 1787.

S. 229. An Karl August 7. bis 10. Februar 1787. — Die Beschreibung der Italienischen Reise. Unterm 2. Oktober 1787.

S. 230. Zwei magere Notizen. XXI, 331.

S. 235. Annalen. Unter dem Jahre 1793.

S. 236. An Reichardt 28. Februar 1790.

S. 239. Schon im Januar 1791. Laut Tagebuch. — In einem Notizbuch. XXI, 332.

S. 240. Werners Ehe . . . durch die Geburt mehrerer Jungen. Die Reise dieser Jungen ging ursprünglich noch weiter; erst auf Schillers Rat vom 3. Juli 1796 ist der „chronologische Verstoß“ abgeschwächt.

S. 241. Mißverhältnis. Vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch.

S. 242. Lorenz Sterne. Ein (nicht gedruckter) Vortrag in der Gesellschaft für deutsche Literatur zu Berlin von Alois Brandl wies auf Sternes Maria als Vorbild für Mignon hin (erwähnt im Euphorion IV, 437).

S. 246. Hufeland, Batsch, Loder. Siehe Tagebücher 1795 und 1796 sowie Annalen 1794 und 1795.

S. 247. Deszendenz und Entwicklung. Vgl. Wajielewski: Goethe und die Deszendenzlehre.

S. 249. Textstellen XXIII, 268, 20. 267, 6. 268, 28.

S. 251. Mignons Krankheit. XXIII, 156, 1. 169, 12. 174, 9. — Züge der Degeneration. XXIII, 273, 3 und 27.

S. 252. Was rückwärts notwendig. An Schiller 12. Juni 1796.

S. 253. Chronik vom heiligen Born. In den Annalen 1801. Vgl. Möbius: Goethe I, 47.

S. 254. Krankheitsbilder. Vgl. hierzu auch Eulenburgs Real-Enzyklopädie der gesamten Heilkunde, dritte Auflage, unter Delirium. Möbius I, 100. — Werke XXIII, 28 ff. — Wahnsinn . . . mit seiner Geschwisterehe zusammenhängt. Vgl. Gerber: Goethes Beziehungen zur Medizin S. 74 f.

S. 255. Die frühern Eindrücke. XXIII, 270, 5. — Augustin: Konfessionen, besonders VIII, 11. — Sperata. XXIII, 272, 1.

S. 256. Für eine Entzüchte. XXIII, 277, 3.

S. 259. Von Pedanterie. XXI, 317ff. — Melancholie. XXII, 243, 17.

S. 260. Verwirrung des Abschieds. XXI, 326. — Setzt der Arzt sein Gespräch fort. XXII, 243, 27.

S. 261. Hypochondrisches Delirium durch Trauma verursacht. Vgl. Eulenburgs Real-Encyclopädie. Möbius I, 107 ff. spricht sich schon dahin aus: Hypochondrische Wahnvorstellung trete zur Topoalgie, oder allenfalls zur traumatischen Neurose, hinzu. — Das Leiden von Theresens Vater erkannte als Aphasie: Jastrowitz, Berliner Klinische Wochenschrift 1875, Nr. 23 (vgl. Goethe-Jahrb. XVI, 192 f.).

S. 262. Geständnis des . . . Arztes. XXIII, 206, 27.

S. 263. Schiller erhebt . . . sein Bedenken. Brief an Goethe 2. Juli 1796.

S. 264. Die Geschicklichkeit des Arztes. XXIII, 256, 15.

S. 265. Schmerzliche Freude — Trost. XXIII, 258, 2 und 6. — Schiller rühmt. 2. Juli 1796. — Der Saal . . . ausgeschmückt. XXIII, 253 ff. — Die Gesänge. Vgl. Hentel, Goethe-Jahrb. XXI, 266 und Niemann: Goethes Romantchnik S. 148.

S. 266. Mit welcher Inbrunst. XXIII, 257, 18. — Schon Creizenach weist auf den Widerspruch hin, Jubiläumsausgabe XVII, 334.

S. 267. Tätowierung. So auch Möbius I, 106 f. — Oder schwebte dem Dichter Mignon jetzt unklar als Stigmatisierte vor?

S. 268. Natalie geht darauf aus. XXIII, 157 ff.

S. 269. Offenbarung Johannis: 6, 9 ff. Vgl. B. Hehn, Goethe-Jahrb. VIII, 195.

S. 270. Äußerungen über den Roman am übersichtlichsten bei Gräf: Goethe über seine Dichtungen Band I, 2. — Schiller 28. Juni, 2. Juli, 23. Oktober 1796.

S. 272. Knebel. Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel, 1. November 1796.

S. 273. Richard Wagner: Schriften IX, 148 f. Vgl. Goltzer, Goethe-Jahrb. XXVI, 218.

S. 276. Textstellen XXII, 80, 17. 85, 26. 86, 10.

S. 277. Barbara . . . vorgespiegelt. XXIII, 19. — Die er oft sieht. XXIII, 80, 14.

S. 278. Textstellen XXII, 88, 6. XXIII, 86, 8. 109, 28.

S. 279. Armer Hund. Goethes eigener Ausdruck zum Kanzler v. Müller, siehe Gespräche 22. Januar 1821. — Beiher widerspricht. XXIII, 97, 22 gegen 110, 14.

S. 280. Seinen fünfjährigen Sohn. Siehe Annalen 1795 und 21*

die gleichzeitigen Briefe an Christiane. — Friedrich . . . so wenig erkannt. Niemann: Goethes Romanteknik, S. 95, rügt als „Fehler im Aufbau“, daß Friedrich von Jarno nicht erkannt wird.

S. 283. Dieser Fremde. XXI, 103 ff.

S. 284. Die Nacht. XXI, 103, 8 bezw. 109, 19. — Schluß des siebenten Buches. XXIII, 121 f. — Gemäldeammlung. Siehe Annalen 1795 und Brief an Moser 22. Mai 1795. Vgl. auch Creizenach, Jubiläumsausgabe.

S. 286. Auch in diesem Fall. XXI, 188 ff. — Das Puppen-
spiel. XXI, 192 f.

S. 288. Fußgänger. XXIII, 4. — Schlußkapitel des siebenten Buches. XXIII, 122.

S. 290 f. Darstellung der Rollen. XXII, 164 f. und 169 ff., besonders 165, 1 und 172, 16.

S. 292. Eigenschaft des Dichters. Schiller an Goethe, 2. Juli 1796: „Ich verstehe Sie nun ganz, wenn Sie sagten, daß es eigentlich das Schöne, das Wahre sei, was Sie, oft bis zu Tränen, rühren könne.“ Schon von Dünker (Deutsche Nationalliteratur XCVI) angezogen.

S. 293. Textstellen XXII, 171, 2. 205, 2. 201, 7. 172, 8.

S. 294. Überdies spielt Serlo. XXII, 190, 14. — Man erfährt auch nun zunächst nur. XXII, 199, 19 und 205, 25. — Enthüllt Jarno. XXIII, 215 f.

S. 295. Vorhaltungen Schillers. An Goethe 9. Juli 1796.

S. 296. Du bist gerettet. XXIII, 123, 23. — Als Idee des Abbé zur Einführung. XXII, 355. — Ob der Roman oder das Drama. XXII, 177 ff. — Schiller bezeugt. An Körner 2. Juni 1795.

S. 297. Werbeoffizier. XXI, 312 ff. und XXIII, 123, 8.

S. 298. Die schöne Amazone. XXII, 42 ff.

S. 300. Als er den Vertrag unterzeichnet. XXII, 153, 20.

S. 302. Der Roman . . . nähert sich der Epopöe. Schiller an Goethe 8. Juli 1796.

S. 304. Schiller als der klassischste Zeuge. An Goethe 28. Juni 1796. — Friedrich Schlegel, Athenäum I, 2, S. 175. — Der Fehler, den Sie mit Recht bemerken. Goethe an Schiller 9. Juli 1796.

S. 305. Reserviert sich gegenüber dem Freunde. Goethe an Schiller 10. August 1796. Zu weit geht die spätere Äußerung Goethes zu Eckermann (23. März 1829): „Er war so, wie alle Menschen, die zu

sehr von der Idee ausgehen . . . Ich hatte nur immer zu tun, daß ich feststand und seine wie meine Sachen von solchen Einflüssen freihielt und schützte.“ — Über die Berührung mit Schillers Ideen vgl. Schöll: Goethe in Hauptzügen, S. 365, und Heinemann: Goethe, dritte Auflage, S. 510 f.

S. 306. Die Energie des Charakters. Siehe den zehnten der Briefe über die ästhetische Erziehung. — „Die philosophischen Grundgedanken in Goethes Wilhelm Meister“ sind trefflich dargelegt von J. Schubert (1896).

S. 307. Fortgeschrittne . . . sozialpolitische Anschauungen. Dünker (Deutsche Nationalliteratur XCVI) macht darauf aufmerksam, daß sich Lotharios Ausführungen im zweiten Kapitel des achten Buches (XXIII, 145 ff.) vielfach mit Ansichten decken, die Justizrath v. Münchhausen 1793 in seiner Schrift „Vom Lehnsmanne und Dienstmann“ niedergelegt.

S. 308. Plan einer neuen italienischen Reise. Vgl. Bierschowsky: Goethe II, 223 ff. — Abschluß . . . kein Ende. Goethe selbst zu Schiller schon am 12. Juni 1796: „Es müssen Verzahnungen stehen bleiben, die, so gut wie der Plan selbst, auf eine weitere Fortsetzung deuten.“

Register

- Abbé 239. 264. 266. 282. 287 f.
294 f. 302 ff. 307.
- Amazonen 40. 177 f. 262. 298 ff.
- André 113.
- Anna Amalia, Herzogin 19. 68.
78 f. 86. 103. 232.
- August, Prinz von Gotha 24 f.
- Augustin 255.
- Aurelie 40. 64 f. 144. 212. 240.
261. 275 ff. 287. 291 f. 300. 301.
- Barbara 1 ff. 44 f. 143 f. 277 ff.
- Baron (im Roman) 61.
- Baronesse 61 f. 259.
- Batsch 246.
- Baudissin 25.
- Baumgarten, Peter 121 f. 186.
- Bause 81 f.
- Bellomo 75.
- Branconi 74.
- Chodowiecki 113. 114. 116.
- Clauer 124.
- Cramer, J. B. 94.
- Cæermann 69.
- Egmont 33. 192.
- Ethof 30.
- Falkonet 72.
- Faust 22. 71 f. 193. 217.
- Felix 133. 137. 140. 142. 144 f. 148.
216. 230. 250. 254. 275 ff.
- Frandenberg 24.
- Fremder 11. 283 f. 286. 296.
- Friedrich (im Roman) 39. 280 f.
282 f. 308.
- Friedrich der Große 102 f. 105. 108.
112 f. 115. 116 f.
- Friedrich Wilhelm II. 116.
- Fritsch 54.
- Geist (im Roman) 141. 214. 215.
290 bis 296.
- Geßner 118.
- Gleim 115.
- Göckhausen 205.
- Goethe, August 232. 280.
- Goethe, Christiane 231 f.
- Goethes Mutter 26 f. 48 f. 68. 90.
124. 284 f.
- Goethes Vater 68. 90. 284 f.
- Gotter 30. 94.
- Graf (im Roman) 60 ff. 176. 257 ff.
- Gräfin 60. 62 f. 257 ff. 280. 282 f.
300.
- Grimm, Hermann 214.
- Grohmann 84.
- Großophtha 234.
- Harfner 35. 36. 138. 144. 153. 164
bis 187. 188 f. 195. 207 f. 216.
244 f. 249 f. 253 ff. 258. 271. 273.
298. 300.
- Hasse 86 f. 94. 103 f. 114. 204.
- Hehn 210.
- Heinrich, Prinz von Preußen 21 f.
56 f. 106 ff. 111 ff. 114 f.

- Herder 20. 25. 38. 194. 205. 218.
 222. 229.
 Heyne 93. 97.
 Hiller 82. 84. 94 f.
 Hufeland 246.
 Humboldt 247.
 Hummel 87.
 Jacobi, Frith 223.
 Jarno 33. 57. 131 f. 190. 227. 259.
 280 f. 283. 294 f. 297 f. 307.
 Joseph II. 197.
 Iphigenie 33. 49 f. 80. 181. 192.
 Karl August, Herzog 48. 49. 57.
 68 f. 74. 75. 111. 219. 222. 229.
 232. 235.
 Kanjer 77 f.
 Klettenberg 21. 258. 285. 307.
 Knebel 21. 23. 53. 67. 75. 272.
 Krafft 182 ff.
 Kraus 205.
 Kreuchauß 82.
 Laertes 39. 169. 239.
 Landgeistlicher 285 bis 290. 296.
 Lasberg, Christel 181 f.
 Lavater 118.
 Lehndorff 107. 113.
 Lessing 73.
 Loder 246 f.
 Lothario 142. 144 f. 239. 250. 275 ff.
 280. 283. 287 f. 301 f. 306. 307.
 Lucian 41 ff.
 Luise, Herzogin 48. 86.
 Mara, Gertrud Elisabeth, siehe
 Schmeling.
 Mara, Johann 103. 105 ff. 274.
 Maria Antonia, Kurfürstin 99.
 Mariane 1 ff. 26 f. 44 ff. 129. 214.
 240. 276 ff.
- Maria Theresia, Kaiserin 118.
 Marie Antoinette, Königin 118.
 Marfese 165. 195. 203. 264 f. 266 f.
 308.
 Matthäi 83. 94. 95. 97 ff. 118.
 Melina 9. 36 f. 167. 170. 176. 189.
 Melinas Frau 37 f. 144.
 Merd 28. 67. 112 f.
 Metastasio 86. 103 f. 204.
 Mieding 29 f.
 Mignon 22. 27. 35. 36. 40. 79.
 80 f. 83. 88. 89 bis 125. 126
 bis 163. 164 f. 175 f. 188 bis
 217. 240 bis 245. 246. 249 bis
 253. 262 bis 275. 300. 305.
 Möbius 149.
 Moritz 220 bis 229.
 Moser 284 f.
 Natalie (siehe auch Amazone) 145 ff.
 154. 240. 268. 280. 283. 299 ff.
 305. 307 f.
 Natürliche Tochter, Die 234.
 Naujstaa 206.
 Nicolai 84.
 Norberg 2 ff. 287 f.
 Oefer 81.
 Palladio 197 ff. 216. 262.
 Paradisi 92.
 Petronella 120 f.
 Philine 25. 38 ff. 132 f. 134. 146 f.
 168. 176. 193. 212 f. 216. 239 f.
 276.
 Phlegon 41.
 Plessing 182.
 Racine 56 f.
 Raspe 94. 100.
 Reichardt 106. 108. 236 f.
 Riesemann 119.

- Rouſſeau 122.
 Scarron 46 f. 299.
 Schiebeler 100 f. 120 f.
 Schiller 20 ff. 38. 70. 210. 213 ff.
 246. 258. 263 ff. 270 ff. 273 f.
 295. 296. 302 ff. 305 f.
 Schlegel, Friedrich 214. 304.
 Schletterer 108 f. 115.
 Schmeling, Gertrud Eliſabeth 82 ff.
 89 bis 120. 121. 125. 274.
 Schocher 84.
 Schöne Seele 11. 21. 201. 257.
 261. 285. 307.
 Schröder, Friedrich Ludwig 30. 33.
 63. 236 f.
 Schröter, Korona 29 f. 79 f. 86. 94.
 Serlo 10. 26. 35. 63 f. 96. 137.
 138. 175. 190. 276. 290 ff. 294.
 Shakeſpeare 22. 31 f. 33 ff. 40. 57 ff.
 63 ff. 72. 138. 175. 190. 215.
 225. 290 ff. 300.
 Sintenis 124 f.
 Sophokles 245 f. 249.
 Sperata 244 f. 249. 255 f. 273.
 Staël 217.
 Stein, Charlotte v. 19. 21. 48. 49 ff.
 54. 66 ff. 74. 75 f. 78. 111. 122 ff.
 188. 193. 207 f. 209. 218. 220 ff.
 229.
 Stein, Friß v. 122 ff.
 Sternberg 119.
 Sterne, Lorenz 242 ff.
 Stolberg, Chriſtian Graf 111.
 Taſſo 33. 50. 57. 181. 192.
 Thereſe 142 ff. 148. 203. 240. 250 f.
 261.
 Thomſon 204.
 Tiedt 26 f.
 Tiſchbein 222.
 Todi 118.
 Wagner, Richard 273 f.
 Werbeoffizier 297 f.
 Werner (im Roman) 8. 14. 16.
 198. 240.
 Werner, R. M. 84 f.
 Werther 77. 181.
 Werthern, Graf und Gräfin 62.
 Wieland 25. 67.
 Wilhelms Mutter 6 f. 124.
 Wilhelms Vater 7. 8 ff. 124.
 Zelter 86 f. 109.
 Zimmermann 149 f. 173. 178 f. 186.

Goethe Sein Leben und seine Werke Von Albert Bielschowsky

Erster Band. Mit einer Titelgravüre: Tischbeins Goethe in Italien.
57.—59. Tausend. In Lwd. M 6.—, in feinstem Halbfranz M 8.50

Zweiter Band. Mit einer Titelgravüre: Stiellers Goethe-Porträt
50.—52. Tausend. In Lwd. M 8.—, in feinstem Halbfranz M 10.50

„ . . . So liegt nun die Arbeit vor, die wir mit gutem Gewissen als die relativ beste aller vorhandenen Goethebiographien, ja als eine der vornehmsten biographischen Darstellungen überhaupt bezeichnen können. . . .“ Dr. Robert Petsch in den Münchener Neuesten Nachrichten.

„ . . . Diese Goethebiographie durfte nicht Torso bleiben, sie mußte vollendet werden, weil sie die erste ist, die den Versuch macht, Goethes Persönlichkeit in ihrer Einheitlichkeit zu erfassen und darzustellen und den Dichter und Denker nicht so einseitig in den Vordergrund zu stellen, wie das in früheren Biographien geschehen ist. . . .“ Dr. D. Bülle in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung.

„ . . . Jedes Kapitel ist ein herrliches Bild für sich, wechselnd in seinen Farben, seiner Beleuchtung, seiner Stimmung, gestützt auf zuverlässige Forschung und ebenso zuverlässige Angaben, jedes bietet besonderen Genuß. . . .“ Geheimrat Dr. A. Matthias in der Monatsschrift für höhere Schulen.

„ . . . Bielschowsky hat ein überaus feines Verständnis für das dichterische Schaffen Goethes und bewahrte sich bei aller Bewunderung, die er für Goethe empfand, doch immer noch die erforderliche Besonnenheit. . . .“ Th. S. Pantenius im Daheim.

„ . . . Ästhetisch und auf ihre innere analytische Darstellungskunst hin gewertet, verdient Bielschowskys Goethebiographie den ersten Platz unter allen, die wir besitzen, so ganz lebt und weht er in seinem großen Gegenstande, so treu und klar spiegelt sich dieser in dem Werk. . . .“ Westermanns Monatshefte.

„ . . . Diese Eigenschaften machen das Buch Bielschowskys zur besten Goethe-Biographie, die es gibt und zu einer der besten Biographien überhaupt. . . .“ Max Christlieb in der Christlichen Welt.

„ . . . Wer unter Bielschowskys Führung die Iyrischen Gedichte Goethes in ihren inneren und äußeren Zusammenhängen kennen lernt, dem geht eine neue Welt auf, auch wenn er bisher geglaubt hat, seinen Goethe' recht genau zu kennen. . . .“ Dr. Th. Müller-Fürer in der Kreuz-Ztg.

Friederike und Lili Fünf Goethe-Aufsätze von Albert Bielschowsky

Mit einem Nachruf und dem Bildnis des Verfassers

Zweiter Abdruck. VII, 210 Seiten 8°. Fein gebunden M 4.—

Lilis Bild Geschichtlich entworfen von Graf Ferdinand von Dürckheim

Mit einem Lichtdruck nach dem besten Familienbilde und einem Anhang,
Lilis Briefwechsel enthaltend

Zweite vermehrte Auflage von Dr. Albert Bielschowsky

XII, 165 Seiten kl. 8°.

Fein gebunden M 4.—

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Schiller Sein Leben und seine Werke

Von Karl Berger

Band I: 3. u. 4. Auflage (7. bis 13. Tausend). Mit einem Titelbild in Gravüre: Graffs Schiller im 27. Lebensjahre. 40 Bogen 8°. In Leinen gebunden M 6.—, in Halbfalbleder M 8.50

Band II: 1. bis 4. Auflage (1. bis 13. Tausend). Mit einem Titelbild in Gravüre: Schiller im 35. Lebensjahre nach L. Simanovicz. 51 Bogen 8°. In Leinen geb. M 8.—, in Halbfalbleder M 10.50

„Das Buch ist mir immer lieber geworden, nicht nur wegen seiner soliden Arbeit, sondern vornehmlich wegen der Klarheit, mit welcher Berger den gewaltigen Stoff überieht, einteilt und künstlerisch zusammenfaßt. . . . Ich habe mich sofort an die Lektüre des zweiten Bandes gemacht, und sie hat mich nicht nur befriedigt, sie hat mich beglückt. . . überall spürt man deutlich: hier ist nicht aus älteren Schillerbiographien eine neue gemacht, sondern der Stoff ist neu gesehen, vornehmlich sind die Briefe frisch gelesen und — Hauptsache — eine tief erkennende Individualität schafft, mit echter Liebe und mit künstlerischem Sinne, plastisch und sichtbar, die Individualität Schiller nach. . . Es ist prächtig, zu schauen und geistig mitzuerleben, wie der Verfasser im Tiefsten von Schillers Anlage und Entwicklungsmomenten schürft und wie er das Erkannte zu einer Deutlichkeit herausarbeitet, die dann in der endgültigen Darstellung aussieht, wie reinste Selbstverständlichkeit. . . . Überall haben wir die Empfindung, daß der herrliche Mensch Schiller lebendig neben uns schreite wir leben, atmen und erkennen unter dem Sonnenblicke dieses Geistes. . .“
Professor A. Geßler in der Basler National-Zeitung.

Shakespeare Der Dichter und sein Werk : : : :

von Max J. Wolff

Zwei Bände, jeder mit Gravüre. In Leinwand geb. M 12.—,
in ff. Liebhaberband M 17.—

„. . . Eine Biographie, die nach Inhalt und Form gleich gelungen und, für den Leser eine Quelle ununterbrochenen Genusses bildend, als die Biographie Shakespeares in deutscher Sprache bezeichnet werden darf. . .“ Zeitschrift für das Gymnasialwesen.

„Indem wir dem Verfasser danken für den reichen Schatz des Genusses, den wir aus seinem auch prächtig geschriebenen Buche geschöpft haben, glauben wir auch nicht fehlzugehen, wenn wir annehmen, daß er mit ihm unserem Volke die deutsche Shakespearebiographie geschenkt hat. . .“ Literaturbl. f. german. u. roman. Philologie.

„Die in zwei Bänden vornehmster Ausstattung vorliegende Arbeit darf als ein Meisterwerk von allseitiger hoher Vollendung bezeichnet werden; ebenbürtig tritt sie neben die allbekanntesten großen Darstellungen des C. F. Beck'schen Verlages in München, den Goethe von Albert Bielschowsky und den Schiller, der gleichzeitig die schöne umfassende Bearbeitung durch Berger und die geniale Würdigung durch Kühnemann erfahren hat. Nun ist auch Shakespeare, den wir Deutschen neben Goethe und Schiller gleich wie einen der unseren unentbehrlich halten und unverlierbar lieben, durch eine ebenso prachtvolle Bearbeitung unserm ganzen Verständnis erschlossen. Denn wenn Goethe, wie Albert Bielschowsky richtig bemerkte, vielfach des Interpreten bedarf, um voll verstanden zu werden, so trifft dies für Shakespeare wohl in noch höherem Maße zu.“ Geheimrat Dr. Max Dreßler (Karlsru. Ztg.).

C. F. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Schiller von Professor Dr. Eugen Kühnemann.
Dritte Auflage. (6.—9. Tausend.)

614 Seiten mit Porträt

Fein gebunden M 6.50

„... Das Buch lebt wirklich! Ausblide von hoher Warte verbinden überall Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des fortschreitenden Lebens. Kühnemanns Buch hilft zur Lebensschätzung in höherem Sinne erziehen. . . .“
Der Kunstwart

„... Am meisten aber sind wir Kühnemann dafür dankbar, daß er Schiller unserer Gegenwart, mit ihren modernen Bewegungen und Bedürfnissen gegenübergestellt hat: Was Schiller uns sein kann und sein soll! . . .“
Die Christliche Welt

„Der große Gewinn unter den zahllosen Vorträgen der zur Jahrhundertfeier veranstalteten Bücherlotterie ist Eugen Kühnemanns Schiller. . . .“
Dr. Ernst Traumann in der Frankfurter Zeitung

Herder Sein Leben u. seine Werke von E. Kühnemann
Mit Porträt. XIX, 413 S. 8°. In Leinen M 7.50

„Wer Herder wirklich sucht, wird mit Vergnügen nach Kühnemanns Lebens- und Geistesbild greifen.“
Nationalzeitung

Kant Sein Leben u. seine Werke von M. Kronenberg
Dritte umgearbeitete Auflage. Mit Porträt

420 Seiten 8°

In Leinen M 4.80

„Kein Wort des Lobes ist zu viel für die Art, wie der Verfasser die schwierigsten philosophischen Probleme dem Laienverständnis nahebringt und Interesse für die innere Entwicklung Kants zu erregen weiß.“
Frankfurter Zeitung

Grillparzer Sein Leben und seine Werke von
August Ehrhard und Moritz Reeder

Mit Porträts und Facsimiles. VI, 531 S. 8°. In Leinen M 7.50

„Ein scharf umrissenes, aus bestem Material hergestelltes Bild von der Persönlichkeit Grillparzers nach der menschlichen wie nach der künstlerischen Seite.“
Neue Freie Presse

„Als die beste der bisherigen Grillparzer-Biographien zu rühmen und zu empfehlen.“
Janus, Blätter für Literaturfreunde

Henrik Ibsen von Roman Woerner
Erster Band: 1828 bis 1873

VII, 404 Seiten 8°

In Leinen M 9.—

„Roman Woerner hat seine Aufgabe glänzend gelöst. Nicht etwa nur als Philologe und Literaturhistoriker, insofern er die nordischen Quellen . . . gewissenhaft studierte . . . sondern auch als feinfühligler Ästhetiker.“
Literarisches Echo

Das Erscheinen des zweiten Bandes kann nun bestimmt für Ende 1909 in Aussicht gestellt werden.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Deutsche Literaturgeschichte

von Alfred Biese

Zwei Bände. **Erster Band.** Von den Anfängen bis Herder. 640 Seiten 8°. Mit Proben aus Handschriften und Drucken und mit 36 Bildnissen. **Zweiter Band.** Von Goethe bis Mörike. 693 Seiten 8°. Mit 45 Bildnissen. 1. bis 8. Tausend. In Lwd. je M 5.50, in Halbfrz. je M 7.—. Ein weiterer Band, der die Literatur der Gegenwart behandelt, wird 1909 das Werk abschließen.

„Weises, treffendes, wohlüberlegtes Urteil; höchster Takt; überaus wohlthuende sichere Bestimmtheit. Dem Kenner ein Genuß, dem Lernenden ein werter Schatz.“

Geheimrat Dr. Max Dreßler (Karlsruher Ztg.)

„Das Ganze ist eine wundervolle, im schönsten Zusammenhange verlaufende Erzählung, in der alles Entstehen klargelegt, alles Eigenartige erläutert wird.“

Geheimrat Dr. Chr. Ruff (Arenzzeitung)

„Hier spricht und erzählt ein wahrhaft dichterisches Gemüt, mitempfindend und innerlich warm, ja begeistert für jede Regung schöner und edler Seelen.“

Ministerialrat Dr. A. Baumeister (Augsburger Abendztg.)

„Bei Biese durchdringt sich Ernst der wissenschaftlichen Betrachtung mit frohem Gefühl für alles echt Lebendige. Auch besetzt ihn zugleich große Liebe zu allem echt Vaterländischen und Wertvollen.“

Geheimrat Dr. W. Münch (Nationalztg.)

„In den letzten Jahren sind ja mehrere populäre Literaturgeschichten erschienen . . . Wie der Fachmann viele jener Werke fast nur verurteilen kann, so darf er der Arbeit Bieses sich ehrlich freuen. Möge es ihr gelingen, jene verfehlten oder schwächeren Werke aus der Gunst der Leser zu verdrängen!“

Prof. Dr. Franz Munder

„Die schwierige Arbeit der Bewältigung, Sichtung und Anordnung des reichen Stoffes hinterläßt in Bieses Darstellung kaum eine Spur; fast wie ein behagliches Plaudern, bei dem für den Zuhörer die Veruhigung besteht, daß der Plauderer seinen Gegenstand gründlich beherrscht, klingt seine Erzählung von den dichterischen Schöpfungen unseres Volkes.“

Oskar Bulle (Beil. zur Allg. Ztg.)

Soeben ist erschienen:

Geschichte des deutschen Idealismus

Von Dr. M. Kronenberg

In zwei Bänden. **Erster Band:** Der Werdegang des deutschen Idealismus. 30 Bogen 8°. In Leinen M 7.—, in Halbfrz. M 8.50. Der zweite Band folgt 1909.

„ . . . Und so schildert er, nachdem er die erste Entwicklung vom Antertum her bis zur Herrschaft der Naturphilosophie beim Beginn der Neuzeit verfolgt hat, den Durchbruch des idealistischen Gedankens bei Descartes, die Vollenbung der Naturphilosophie im Monismus des Spinoza, um im dritten Teil über Männer wie Hamann, Winkelman, Herder unmittelbar bis zur Schwelle der Hochkultur des deutschen Idealismus zu führen. Die Darstellung erfolgt aber nicht in biographischer Form als Geschichte der verschiedenen Denker, sondern pragmatisch als eine Entwicklung der Gedanken und Probleme. Auch dadurch mit ist dieses Werk in ganz besonderem Maße geeignet zur Einführung in die idealistische Gedankenwelt selber und in den Geist der Philosophie überhaupt.“

Deutsche Zeitung, Berlin

E. S. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Goeben ist ferner erschienen:

Deutsches Sagenbuch In Verbindung mit anderen herausgeg.
von Prof. Dr. Friedrich von der Leyen
Erster Teil: Die Götter und Göttersagen der Germanen. 12 Bogen 8°. Einbandzeichnung von Matthias Schiestl. In Leinen M 2.50. Die weiteren Bände (2. Teil: Die deutschen Helden-sagen — 3. Teil: Die Sagen des Mittelalters — 4. Teil: Die deutschen Volks-sagen) folgen in Kürze.

„Ich begrüße dieses Werk als einen Beweis dafür, daß die Periode eines unfrucht-
baren Agnostizismus und Sceptizismus auch in der Mythologie der Gegenwart
einem frischeren Zuge und einem positiveren Geiste Platz zu machen beginnt, wofür
vor allem auch die Auffassung des Valdermythus bei von der Leyen zeugt. Die
hübsche Darstellungsweise des Verfassers habe ich mit innigstem Vergnügen Zeile
für Zeile genossen, obshon ich die germanischen Mythen ‚wie meine eigene Tasche‘
zu kennen glaube. Ich wünsche diesem vortrefflichen Werk die weiteste Verbreitung
und möchte zum Schlusse nur noch die Hofnung aussprechen, daß auch die noch
ausstehenden Teile des ‚Deutschen Sagenbuches‘ einen gleich vorzüglichen Eindruck
machen möchten.“ (Professor Dr. A. Drews in den Propyläen.)

Deutsche Poetik von Dr. Rudolf Lehmann, Professor an der Königl.
Akademie in Posen. X, 264 Seiten gr. 8°. Geheftet
M 5.—, in Leinen M 6.—. [Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen,
herausgegeben von Dr. A. Matthias. III. Band, 2. Teil]

„Das Buch Lehmanns bedeutet nicht mehr und nicht weniger als den Abschluß einer
auf langem Wege vorbereiteten Umwandlung und Umwertung der Grundelemente
wissenschaftlicher Poetik.“
Monatschrift für höhere Schulen

Früher erschien:

Hubert Roetteken: Poetik Erster Teil: Vorbemerkungen.
Allgemeine Analyse der psychischen
Vorgänge beim Genuß einer Dichtung. XIII, 315 Seiten 8°. Geheftet M 7.—,
gebunden M 8.—

Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist
von Dr. Michael Lex. IV, 314 Seiten 8°. Geheftet M 4.—, gebunden M 5.—

Freiheit u. Notwendigkeit in Schillers Dramen
von Dr. Robert Petsch, Professor an der Universität Heidelberg. IX, 300 Seiten 8°. Gebunden M 7.—

Märchen, Sage und Dichtung von Friedrich Panzer.
56 Seiten 8°. ::
Geheftet M 1.—

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Zwischen Dichtung und Philosophie

Gesammelte Aufsätze von Johannes Volkelt

Geheimrat, Professor der Philosophie an der Universität Leipzig

1908. VII, 389 Seiten gr. 8°. In Leinen M 8.—, in Halbfranz M 10.50

Inhalt: I. Lebens- und Weltgefühle in der Lyrik des jungen Goethe — II. Fausts Entwicklung vom Genießen zum Handeln in Goethes Dichtung — III. Die Philosophie der Liebe und des Todes in Schillers Jugendgedichten — IV. Was Schiller uns heute bedeutet — V. Jean Pauls hohe Menschen — VI. Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben — VII. Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben — VIII. Grillparzer als Dichter des Romischen. — IX. Die Lebensanschauung Friedrich Theodor Vischers — X. Kunst, Moral und Kultur — XI. Bühne und Publikum

Ästhetik des Tragischen :: von ::
Johannes Volkelt

Zweite neubearbeitete und stark vermehrte Auflage

488 Seiten gr. 8°

Elegant gebunden M 10.—

„Jeder, der nicht theoretisch voreingenommen ist, muß anerkennen, daß die vor Volkelt vorhandenen Theorien des Tragischen, soviel Wertvolles sie auch enthalten, sich mit der reichen, vielgestaltigen Fülle dessen, was uns in den Dichtungen als tragisch ergreift, keineswegs decken, ja meistens sogar von recht unduldsamer Art sind. Hier aber haben wir es nicht mit einem Buche zu tun, in welchem ästhetischer Doktrinarismus uns anlangweilt.“
Adolf Matthias in der Düsseldorfer Zeitung

System der Ästhetik :: von ::
Johannes Volkelt

Erster Band. XVII, 592 Seiten gr. 8° In Leinwand geb. M 12.—

Das Erscheinen des zweiten Bandes ist im Jahre 1910 zu erwarten

Grillparzer als Dichter des Tragischen

von Johannes Volkelt

Zweiter, unveränderter Abdruck

VIII, 216 Seiten 8°

Gebunden M 4.—

E. S. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Jahrb. Der Gottfr.-Ges. 4 = 1917, S. 294.

(Fanny Mayne über Eugen Wolffe
Mignon-Lied; ob sie so augenfällig
Lügen auftrage hier der Ue-Wirfer
in Publikationen des neuen Plans
der Lufjete sie unerschleckt.)

Fanny Mayne, Gottfr., Wilhelm Meißner'sche Anst., Künding,
Hüßg., Costa 1911,

2. XXIII Fanny Wolffe, daß die Liebesromanze
Wilhelm mit Mignon u. ihre gemessenen
Fertigkeit in das gelobte Land Italien das
Endziel der "Hrath. Künding" gewesen sei.
2. XXVIII f. Wolff erwähnte, daß die pathologische
Fertigkeit in Mignon nicht in der
Verfälschung stehe.
2. XXIII f. Gottfr. Mutter Jahr 1806 erzählt, im
der alten Fassung wolle die Privat Wilhelm
u. Mariann die Abflucht machen.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PT
1982
W6

Wolff, Eugene
Mignon

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 24 14 008 4