



ROLF SELBMANN

**Noch einmal und immer wieder.
Ein erneuter Versuch zu den Liedern
in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre***

Erstpublikation

Vorblatt

Der Beitrag geht auf die Vortragsreihe „Goethe und die Musik“ zurück, die zwischen September 2008 und Mai 2009 auf Einladung der Goethe-Gesellschaft München stattfand. Er wurde vom Autor für die Publikation überarbeitet.

Autor

Prof. Dr. Rolf Selbmann
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstr. 3
80799 München

E-Mail: rolf.selbmann@germanistik.uni-muenchen.de

ROLF SELBMANN

**Noch einmal und immer wieder.
Ein erneuter Versuch zu den Liedern
in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre***

Gibt es irgendeine Berechtigung, die ausgetretenen Pfade der Interpretation erneut zu beschreiten und sich den Liedern aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* noch einmal und immer wieder zu nähern? Uferlos erscheint die Liste der Forschungsarbeiten, die sich mit diesen Liedern und/oder der Figur Mignon beschäftigen;¹ gerade Mignon hat in der „Deutungstradition“ von Goethes Bildungsroman ihren unbestrittenen Platz.² Warum also noch einmal? Ein gewisses Anrecht auf ein wiederholtes und neues Lesen der bekannten Stellen genehmigt Goethes Roman selbst, sind es doch gerade Mignons Lieder, die sich zur mehrfachen und dauerhaften „Wiederholung“ bekennen,³ ja die eine dauernde Wiederholung sogar einfordern. Man hat schon von einem „Wiederholungszwang“ gesprochen, der durch diese Lieder vorangetrieben werde.⁴ Mignons Lieder arbeiten nicht nur häufig mit der Wiederholungsfigur des Refrains; auch ihr Hörer Wilhelm kann nicht umhin, sich diese Lieder mehrfach „wiederholen“ zu lassen (234). Könnte es also sein, dass in dieser Wiederholungsmanie ein Hinweis darauf steckt, wie diese Lieder zu verstehen sind?

1. Mignon singt – was?

Besonders das Italienlied Mignons *Kennst du das Land* ist geradezu zum Inbegriff einer poetisch verdichteten, romantischen Italiensehnsucht geworden:

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

Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter ziehn!

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

Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg,

¹ Vgl. die (schon gekürzte!) Bibliografie in: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption. New York u. a. 1993 (= California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe 1), S. 253-255 sowie die kritische Forschungsrichtung bei Franziska Schößler: Goethes *Lehr- und Wanderjahre*. Eine Kulturgeschichte der Moderne. Tübingen und Basel 2002, S. 64-73.

² So Silke Horstkotte: Wilhelm Meisters Mignon und die Ambivalenz der Autorschaft, in: German Life and Letters 57 (2004), S. 147.

³ Zitiert nach WA I, 21, S. 235, fortlaufend im Text.

⁴ So Jochen Hörisch: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt a. M. 1983 (= es 1180), S. 34.

In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth:
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin
Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn! (233)

Die meisten Interpreten sind geneigt, diese Lieder ganz unmittelbar mit der Romanhandlung zu verknüpfen,⁵ sie entweder als Selbstaussagen Mignons zu verstehen⁶ oder sie auf den Zustand des Helden zu beziehen.⁷ Eins jedoch scheint unbestritten: „Der Schlüssel zum Verständnis des ‚Rätsels‘ Mignon sind ihre Lieder.“⁸ Dabei entwirft das Lied in seinem Dreischritt vom touristischen Postkartenmotiv über die Palladio-Architektur zur bedrohlichen Drachenhöhlenwelt ein eher zwiespältiges Italienbild. Schon diese Beobachtung müsste warnen, das Lied als Abbildung italienischer Urlaubsträume verstehen oder dessen „große Symbolik“ deuten zu wollen.⁹ Erst recht der Kontext, in dem das Lied im Roman erstmals gesungen wird, verläuft ganz gegen solche Deutungen. Das Italienlied eröffnet das dritte Buch, allerdings nicht im genauen Handlungsablauf. Angekündigt wird zuerst eine Reminiszenz Wilhelms an den vergangenen Tag und an das Ende des zweiten Buches. Dort hatte Mignons Anfall, die „Zuckung“ (238) und die anschließende Spannungslösung – ganz gleichgültig, ob man dies als verkappte Beschreibung eines Orgasmus liest oder nicht – zu einer rührenden Szene zwischen Wilhelm und dem Kind geführt, bei der „die herzlichsten Lieder“ des Harfners den stimmungsvollen Hintergrund abgaben. Jetzt vermutet Wilhelm eine morgendliche Wiederholung der empfindsamen Szenerie: „Er glaubte anfänglich, der Harfenspieler sei schon wieder zugegen“ (234). Wilhelm irrt; es sind keine Harfentöne, sondern „die Töne einer Zither“, zu der Mignon ihr Lied singt. Dieses vorgezogene Lied, so die jetzt erst nachgetragene Begründung des Erzählers (234: „sang das Lied, das wir soeben aufgezeichnet haben“), wie es im Roman abgedruckt ist (und nur in der ersten Ausgabe 1795 mit der daneben ausklappbaren Vertonung durch Reichardt ausgestattet war),¹⁰ basiert auf einer reichlich fragwürdigen Textgrundlage:

Melodie und Ausdruck gefielen unserm Freunde besonders, ob er gleich die Worte nicht alle verstehen konnte. Er ließ sich die Strophen wiederholen und erklären, schrieb sie auf und übersetzte sie ins Deutsche. Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen. (234)

Kann man wirklich so einfach überlesen, dass ein echter Text dieses Liedes so gut wie gar nicht existiert? Wilhelms höchst mangelhafte Italienischkenntnisse reichen bis hin zum völligen Unverständnis ganzer Worte; sein Eingeständnis, dem Original in keinster Weise gerecht

⁵ Vgl. grundlegend Johanna Lienhard: Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen. Zürich/München 1978 (= Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 49).

⁶ Akio Mayeda: „Kennst du das Land?“ Zur Musik der Dichtung und zur Poesie der Musik, in: Andreas Ballstadt/Ulrike Kienzle/Adolf Nowak (Hrsg.): Musik in Goethes Werk – Goethes Werk in der Musik. Schliengen 2003 (= sonus 5), S. 235: Mignons Italienlied sei „eine Symbolquelle tieferer Offenbarungen“.

⁷ Hellmut Ammerlahn: Puppe – Tänzer – Dämon – Genius – Engel: Naturkind, Poesiekind und Kunstwerdung bei Goethe, in: German Quarterly 54 (1981), S. 25: „Mignons herzergreifende Lieder sind durch ihre situationsgebundene Entstehung im Roman Wilhelms Lieder, getreue Spiegelbilder seines Mensch- und Dichterseins.“

⁸ Konstanze Bäumer: Wiederholte Spiegelungen – Goethes ‚Mignon‘ und die ‚Neue Melusine‘, in: Hoffmeister (Anm. 1), S. 118.

⁹ So Jin-Tae Ahn: Mignons Lied in Goethes *Wilhelm Meister*. Frankfurt a. M. u. a. 1993 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1432), S. 7.

¹⁰ Vgl. Mayeda (Anm. 5), S. 239.

werden zu können, rechtfertigt eine Übersetzung, die vom tatsächlichen Text kaum mehr als eine Ahnung überliefern kann. Das einzige, was wirklich sicher ist, sind die von Wilhelm selbst eingestanden Defizite seiner Übersetzung: der Verlust der „Originalität“ und des „Ausdrucks“. Statt dem Original gerecht zu werden, fabriziert Wilhelm mit seiner Übersetzung ein Sprachgebilde, bei dem die im Original stehenden Brüche eingeebnet und Sinnzusammenhänge erst nachträglich konstruiert werden: „indem die gebrochene Sprache übereinstimmend und das Unzusammenhängende verbunden ward.“ Außerdem geht es offenbar nicht um den Inhalt des Lieds, sondern um den „Reiz der Melodie“. Der Roman und mit ihm der Erzähler kommentiert in den folgenden Absätzen nicht etwa die Aussage des Lieds, sondern Mignons Vortragsweise, die offensichtlich die entscheidendere Bedeutung enthält. Dieser Vortrag wird allerdings „bei jeder Wiederholung“ absichtlich verändert: „wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren“. Ausgerechnet diese Wiederholungen und der Refrain tragen also die Stimmungswerte des Lieds; Sinnwerte enthalten sie offenbar keine. Auch das anschließende Gespräch zwischen Mignon und Wilhelm gibt keine Aufklärung über die Liedaussage, im Gegenteil; es ist eher eine Art des aneinander Vorbeiredens. Alle Versuche, diese Liedtexte in verständliche Prosa und dann in Realaussagen zu übersetzen, müssen daher scheitern.¹¹ Der Frage Mignons: „Kennst du das Land?“ heftet Wilhelm sofort einen Realitätsbezug an, der für ihn auf der Hand liegt: „Es muß wohl Italien gemeint sein“. Dabei ist Mignons Frage zuallererst Zitat aus ihrem eigenen Lied. Diesen geografischen Realbegriff „Italien“, den Wilhelm eingeführt hat, der in ihrem Lied nicht vorkommt, greift Mignon auf und verknüpft ihn „bedeutend“ mit ihrer eigenen Wirklichkeit; denn ihre Begründung, „es friert mich hier“, hat keinen Bezug zur Liedaussage; Kälte kommt dort nicht einmal andeutungsweise vor. Mignons geografisches Weltverständnis mag auf den Gegensatz von „kalt oder warm“, „nach Norden oder nach Süden“ ausgerichtet und darauf beschränkt sein (WA I, 22, S. 136). Der Text ihres Liedes und vor allem ihr Vortrag arbeiten mit ganz anderen Gegensatzpaaren; „feierlich und prächtig“, „dumpfer und düsterer“, „geheimnisvoll und bedächtigt“, „bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend“. Wilhelm, der penetrant einen Zusammenhang zwischen der Liedaussage und Mignons Biografie herstellen möchte, muss daran scheitern. Was er dauernd deuten möchte („Es muß wohl Italien gemeint sein“ – „woher hast du das Liedchen?“ – „Bist du schon dort gewesen“?), zerschellt an Mignons Aussageverweigerung „Das Kind war still und nichts weiter aus ihm zu bringen.“ (WA I, 22, S. 235)

Mignon bleibt also eine „rätselhafte Gestalt“ und übernimmt gerade deshalb „Achsenfunktion“ im Roman.¹² Man muss sich allerdings davor hüten, Mignons Androgynität, ihren erzwungenen oder gewollten Geschlechtswechsel als Spiegelung des Bildungsprozesses zu sehr zu betonen¹³ oder sie als eine Lolita *avant la lettre* auszumachen.¹⁴ Schon als Romangestalt, erst recht in ihren Selbstaussagen, vor allem aber in ihren Liedern ist Mignon eine Vexierfigur, keine Verkörperung irgendwelcher Werte oder gar „die Seele Wilhelms“.¹⁵ Sie hat kei-

¹¹ Vgl. Martina Kieß: Poesie und Prosa. Die Lieder in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Frankfurt a. M. 1987 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft 85), S. 167-169.

¹² So mit Recht Monika Fick: Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Würzburg 1987 (= Epistemata Reihe Literaturwissenschaft 20), S. 48.

¹³ Vgl. Horstkotte (Anm. 2), S. 148.

¹⁴ Michael Wetzel: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München 1999.

¹⁵ Kieß (Anm. 11), S. 114.

nen eigenen Namen: „Sie heißen mich“, antwortet sie auf Wilhelms Frage: „Wie nennst du dich?“ (153). Doch diese Antwort ist gar keine richtige, sondern nur Zitat ihres Lieds „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen“.¹⁶ Ihre sonstigen Antworten auf insistierende Fragen sind nicht nur ausweichend; sie blenden das eigene Ich jeweils aus und geben sich bewusst orakelhaft oder kryptisch. Mignon ist das, was man in ihr sieht oder besser: in sie hineinliest, oder was sie sich situationsbedingt jeweils zuschreibt. Daher mag auch die Frage nach der Bestimmbarkeit ihres wahren Geschlechts¹⁷ oder die Festlegung auf eine Analogie zu mythologischen Modellen¹⁸ wenig zielführend sein. Beides bleibt Zuschreibung, eher fremde als eigene. Am Ende wird Mignon von Natalie zum Engel gemacht und vom Turm einbalsamiert, womit gerade das konserviert wird, was an ihr am wenigsten Bedeutung trägt.

Als einer der ersten Leser hatte Friedrich Schlegel Mignon als „innerste Springfeder des sonderbaren Werks“ bezeichnet.¹⁹ Er war dabei, vermutlich ohne es zu wissen, den zahlreichen Hinweisen gefolgt, die Goethe selbst ausgestreut hatte, etwa über das vertrackte Relationsverhältnis zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsformen. Im didaktischen Teil seiner *Farbenlehre* weist er z. B. darauf hin, dass zwar „ein gewisses Verhältniß“ zwischen Farbe und Ton bestehe²⁰ und beide sich nicht vergleichen ließen, dass aber beide „sich auf eine höhere Formel beziehen“ ließen.²¹ So wenig wie Musik einer nur physikalischen Behandlung zugänglich sei, so heißt es in der „Schlußbetrachtung über Sprache und Terminologie“, so sicher sei es, „daß eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände niemals unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke,“²² also „Incommensurables“ nur „gleichnißweise“ zu erfassen sei.²³

Denn Goethes Aussagen zu Mignon sind um nichts weniger widersprüchlich als Mignons Selbstaussagen.²⁴ So kann man einerseits lesen, Goethe habe seinen *Wilhelm Meister* nur wegen Mignon geschrieben.²⁵ Andererseits teilt Goethe Schiller mit, Mignons letztes Lied sei „nur des Effekts wegen“ eingefügt.²⁶ Der Adressat dieser Aussage war nicht nur Erstleser, sondern kompetenter Mitdenker und Begriffspräger, wenn es darum ging, Goethes wenig teleologischen Bildungsroman – so erschien es wenigstens Schiller – auf den (rechten) Begriff zu bringen. Gleich nach dem Abschluss der *Lehrjahre* machte Schiller aus, Mignon werde „wahrscheinlich bei jedem ersten und auch zweiten Lesen die tiefste Furche zurücklassen“.²⁷ Schillers schönes Sprachbild bezeichnet vielleicht genauer, es ihm selbst bewusst war, eine andere Spur zum Verständnis Mignons. Denn die superlativische „Furche“ markiert nicht nur eine Einkerbung; die Furche reißt auch einen Leerraum im Text auf, der beim Lesen offen-

¹⁶ Ebd., S. 125.

¹⁷ So Horstkotte (Anm. 2), S. 148.

¹⁸ Arnd Bohm: „auf ewig wieder jung“. Mignon's End in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Hoffmeister (Anm. 1), S. 39: „Her life is an analogy to the mythological model.“

¹⁹ Athenäum I, 2. Stück 1798, S.

²⁰ WA II, 1, S. 300.

²¹ Ebd., S. 301.

²² Ebd., S. 302.

²³ Ebd., S. 303.

²⁴ Vgl. dazu Julia König: *Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*. Frankfurt a. M. 1991 (= Europäische Hochschulschriften 1, Deutsche Sprache und Literatur 1228), S. 6.

²⁵ Goethe zu Kanzler von Müller, 25. Mai 1814, Gespräche mit Goethe II, S. 901.

²⁶ Goethe an Schiller, 26. Juni 1796, Briefwechsel I, S.

²⁷ Schiller an Goethe, 23. Oktober 1796, Briefwechsel I, S. 252.

bleiben muss („zurücklassen“). Hätte Schiller mit dieser Charakterisierung recht, dann stellen die Figur der Mignon (und noch mehr ihre Lieder) eine Interpretationsfalle dar, in die nicht nur der Held, sondern auch eine Vielzahl von Interpreten hineintappt, weil sie Bedeutung suchen und finden – sei es als Analogien oder Gegensätze, Sinnbildlichkeiten oder Vorausdeutungen. In Wahrheit dienen Mignon und ihre Lieder als Projektionsfläche für Wilhelm, der sich und seine Unreife darin spiegelt; der Erzähler führt diese Fehldeutung vor und/oder tut alles, um Eindeutigkeit zu verweigern oder zusätzlich zu verschleiern. In Mignon und ihren Liedern ist diese Strategie des Erzählers auf mehreren Ebenen am Werk. Zunächst muss auffallen, wie oft davon die Rede ist, es gehe darum, zu „verstehen“, oder dass Mignon „bedeutend“ handle. Alle Hinweise auf angebliche Bedeutsamkeit sind weder in Mignon noch in ihren Liedern enthalten, sondern werden durch Erzählerhinweise in die Romanhandlung eingetragen. Zum zweiten leben alle vorgetragenen Lieder davon, dass Personengrenzen verwischt werden. Das lyrische Ich aller Lieder des *Wilhelm Meister* ist immer polyfunktional und steht als Identifikationsfigur zu jedermanns Gebrauch zur Verfügung. Drittens liefert bei fast allen Liedvorträgen der Kontext des Romans verweisende Erläuterungen und Kommentare, die jedoch keine eindeutige Auflösung bringen, sondern im Gegenteil die Verwirrung steigern. Und schließlich herrscht bei fast allen Liedern des *Wilhelm Meister* die freie Verfügbarkeit und Austauschbarkeit sowohl für den Produktions- als auch für den Rezeptionszusammenhang. Lieder, die in der *Sendung* aus der Feder des Autors Wilhelm stammten, rücken in den *Lehrjahren* in ganz andere, wechselnde Gebrauchszusammenhänge. Der Harfner, „reich an Gesängen“, wie er selbst sagt (WA I, 24, S. 204), wechselt die Töne und Ausdruckslagen je nach Bedarf (205: „Auf einmal ward sein Gesang trocken, rauh und verworren“) und sogar auf Bestellung, wenn er im unmittelbaren Anschluss an „einige Romanzen“ auch noch aus dem Stegreif ein Lied für Philine spielt, das eher in die Kategorie „abgeschmackt oder wohl gar unanständig“ gehört (207). Überhaupt können alle Lieder problemlos an jede Situation so angepasst werden, „daß es schien, als hätte er es in diesem Augenblicke und bei diesem Anlasse gedichtet“ (204).

2. Wilhelm hört – was?

Wilhelm Meisters Lehrjahre arbeiten offenbar mit dieser Erzählerstrategie zur Verhinderung einer schlüssigen Textdeutung. Einerseits verweigert sich Mignon, die einzige ausschöpfbare Quelle, einer eindeutigen Interpretation ihres Wesens und ihrer Lieder; andererseits unternimmt der Erzähler alles, um diese Lieder in einem fragwürdigen Licht erscheinen zu lassen. Zu Beginn des fünften Buches erfährt der Leser, dass Mignon offenbar „gern und fleißig“ „Oden und Lieder auswendig“ lernt und dann die Wirkungen ihres Auftritts auskostet: „und erregte, wenn sie ein solches Gedicht, gewöhnlich von der ernsten und feierlichen Art, oft unvermutet wie aus dem Stegreife deklamierte, bei jedermann Erstaunen.“ (WA I, 25, S. 137) Dieser Auftrittshabitus stimmt mit der von Wilhelm beschriebenen Wirkung beim Vorsingen des Italienlieds fast wörtlich überein.

Zunächst ist es immer Wilhelm, der die gehörten Lieder auf sich und seine Stimmung bezieht, in ihnen eine Ausdeutung seiner eigenen Situation zu finden glaubt. So vermeinte er schon im Vortrag von Mignons Italienlied eine „unwiderstehliche Sehnsucht“ herauszulesen. Im Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* kommt dieser Begriff dann tatsächlich vor und wird zum zentralen Begriff des Liedes:

Selbmann: Noch einmal und immer wieder
Blatt 7

Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh' ich an's Firmament
Nach jeder Seite.
Ach! der mich liebt und kennt
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß, was ich leide! (WA I, 25, S. 67)

Diese „träumende Sehnsucht“, in die Wilhelm sich hineinsteigert, hat ihren Ursprung in seinem träumerischen Vergleich zwischen der Gräfin und der „schönen Verschwundenen“ (65). Der Vergleich ihrer beiden Handschriften bringt das Denk- und Empfindungsmodell einer „Ähnlichkeit“ hervor, die aus dem gleitenden Übergang des einen ins andere hergeleitet wird und schließlich „in eine unaussprechlich fließende Harmonie“ eingeht (66). Die Liedstimmung greift dieses Empfindungspotential nachhaltig auf: „und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied“ (66). Das Leiden, der mehrfach wiederholte Zentralbegriff des Lieds, ist zunächst eine Ich-Aussage der beiden Sänger, auf deren Lebensgeschichten sich diese Aussagen beziehen lassen. Zugleich wirkt dieses Sänger-Ich für Wilhelm aber wie ein Identifikationsangebot, in das er seine eigene „Sehnsucht“ hineinspiegeln kann. Im folgenden Kapitel spinnt Wilhelm dieses sein „endloses Verlangen“ zu einem „Faden des Schicksals“ mit „seltsamen Knoten“ so „sonderbar verworren“ fort, dass die Grenze zur erdichteten Autobiografie erreicht wird: „Er erzählte sich Geschichten vor“ (68). Der Erzähler holt seinen Helden allerdings schnell auf den Boden der Realität zurück: „Von allem diesen geschah leider nichts“ (69).

Noch weniger eindeutig präsentiert sich das angeblich so tiefgründige und geheimnisvolle

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

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen,
Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.

Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen;
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen. (256)

Dabei handelt es sich gar nicht um ein Lied, sondern um ein „Gedicht“, noch dazu um eines, das in der *Sendung* noch von Wilhelm selbst verfasst worden war und das sich Mignon jetzt als ihr Lied aneignet, das sie mit ihrer bekannten Auftrittsmasche „rezitiert“: mehrfach wiederholend („einigemal“) und „mit großen Ausdruck“. Der Erzähler unterbindet jede denkbare Bezugnahme auf Mignons Vergangenheit oder Wilhelms Lebensgeschichte durch eine doppelte Maßnahme. Zum einen platziert er das Gedicht an sinnträchtiger Stelle, nämlich am Ende des fünften Buches vor die *Bekenntnisse einer schönen Seele*; zum anderen aber entkräftet

er diese gewichtige Platzierung gleichzeitig wieder. Das Gedicht erscheint an dieser Stelle aus dem Handlungszusammenhang gerissen, wie der Erzähler in gewundener Formulierung eingesteht: „das wir früher mitzuteilen durch den Drang so mancher sonderbarer Ereignisse verhindert wurden“ (256). Ein sachliches Bedürfnis für diesen Nachtrag existiert nicht; es geht vielmehr darum, eine mögliche Bezugnahme auf Mignons Sprecher-Ich auszuschließen: „und zeichnen hier zum Schlusse noch ein Gedicht auf, das Mignon [...]“ (256). Diese offenkundigen Hinweise des Erzählers „im unhintergehbaren Zeitmodus der Nachträglichkeit“²⁸ und seiner Ordnungsfunktion stellen mehr als in Frage, ob man das Gedicht so unbekümmert auf Mignon beziehen darf, um das „Geheimnis“ und das Redeverbot existentiell zu deuten, wie es gerne geschieht.

Ihr letztes Lied, wen wundert's, singt Mignon wieder zur Zither und „mit unglaublicher Anmut“:

So laßt mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

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

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug;
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung! (HA I, 26, S. 159)

Nicht nur der erste Vers ist längst mehrfach tiefsinnig und geistreich interpretiert worden,²⁹ scheint das Lied doch eine Ahnung Mignons bezüglich ihres baldigen Todes, ihrer Verklärung und ihrer vermeintlichen Lebensbilanz auszusprechen. Auch als existentiell deutbare Ich-Aussage oder als Verdichtung des Zentralproblems der gesamten *Lehrjahre* hat man das Lied verstanden.³⁰ Das Lied und die dazu gehörige Szene sind jedoch gar nicht Teil des linearen Erzählgeschehens, sondern ein Erzählbericht aus dem Munde Natalies. Was Wilhelm hier aus zweiter Hand erfährt, bestimmt auch sein Verständnis des Liedes, das nur in diesem Vortragsbericht existiert. Vorbereitet wird diese Wirkung durch Natalies Diagnose von Mignons Herzkrankheit und ihre Behauptung, an Mignon habe „eine sonderbare Veränderung“ stattgefunden (156). Die „wundersame Erscheinung“ als Engel (158), in der Mignon auftritt und die den Verstehenskontext ihres Liedes bestimmt, ist ebenfalls kein Selbstaussdruck Mignons, sondern eine in allen Zügen von Natalie festgelegte Kostümierung. Sie beginnt mit der Idee einer christlich konnotierten Verkleidung, scheinbar spielerisch unternommen, „ohne mich

²⁸ So Hörisch, S. 31.

²⁹ Vgl. Horstkotte (Anm. 2), S. 154.

³⁰ So Hannelore Schlaffer: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. Stuttgart 1989, etwa S. 65 und S. 73.

viel auf Deutungen einzulassen“; diese passt jedoch ganz genau zu Natalies Konzeption ihrer Jugendbildung „zum Guten und Rechten“ (157). Sie setzt sich fort in der Erfindung der Figur des Engels und der Bestimmung Mignons dazu (157: „Ich hatte mir Mignon zu dieser Rolle ausgesucht“). Selbst auf Details der Kostümgestaltung hat Mignon keinen Einfluss; über die Ausstattung entscheiden autoritär „die Frauenzimmer“ (158). Natalies Vorstellung des Auftritts lässt mit ihrem „Begriffsrealismus“³¹ eigentlich keinen Widerspruch zu: „Da kommt der Engel!“; dennoch wird sie von den überraschten Kindern durch die korrekte Identifikation beantwortet: „Es ist Mignon!“ (158). Im anschließenden Frage- und Antwortspiel bestätigt Mignon die Rollen- und Kostümierungsvorgaben aus Natalies Erziehungskonzept ausdrücklich nicht. Mignon entzieht sich jeder Festlegung durch optative, konjunktivische und futurische Formulierungen, so dass zunächst eine scheinbare Tiefsinnigkeit entsteht, obwohl es sich doch nur um Uneindeutigkeiten handelt. Die Autorität für die (angebliche) Bedeutsamkeit der Aussagen Mignons ist nicht der Erzähler, sondern die berichtende Natalie aus ihrer Perspektive: „Und so antwortete sie bedeutend auf jede unschuldige, leichte Frage.“ (158). Das anschließend an diese Vorgabe gesungene Lied wird durch die Kostümierung der Sängerin so gesteuert, dass alle Liedaussagen von Natalie sofort als Realitätsaussagen verstanden werden können. Mignons zweiter Vers: „Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!“, das zunächst auf ihre Engelskostümierung und damit auf die gespielte Rolle gemünzt ist, wird von Natalie sogleich in eine Realhandlung übersetzt, Mignon in Zukunft immer so zu kleiden: „Ich entschloß mich sogleich“ (159). Auch dies geschieht nicht ohne die Intention, Mignons „Wesen“ in „einen ganz andern Ausdruck“ ummodellieren zu wollen. In derselben Situation befindet sich übrigens Wilhelm, der mit einem Vergleich der beiden Bilder ringt, die er sich von Natalie gemacht hat: „Sie wollten noch nicht mit einander zusammenschießen; jenes hatte er sich gleichsam geschaffen, dieses schien fast *ihn* umschaffen zu wollen“ (160).

3. Der Harfner singt – wie?

Mignons Lieder werden durch diejenigen des Harfners in mehrfacher Weise präludiert. Auch die Figur des Harfners und sein Gesang besticht durch Uneindeutigkeit, auch wenn er ganz wie als Topos des inspirierten Sängers der Bardentradition auftritt.³² Schon seine Einführung ins Romangeschehen geschieht programmatisch. Als „Leiermann“, der die Schauspielgesellschaft „aus der erbärmlichen Langeweile“ retten soll, wird die Figur eines „seltsamen Gastes“ vorgestellt (202f.). Es ist Wilhelm, der den Sänger auf das singbare Lied hinleitet („Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten“); Wilhelm gibt auch den poetologischen Kern der nun folgenden *Sänger*-Ballade mit seiner programmatischen Aussage (206: „Ich singe, wie der Vogel singt“) sachlich und sprachbildlich schon vor:

denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen und schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen umherschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt und das bessere Ich in uns zu begleiten anreizt. (204)

Die Interpretation ist also längst vorgegeben, bevor noch ein Ton der Ballade erschallt: Musik „ohne Worte und Sinn“, voraussetzungs- und folgenlos „bunten Vögeln ähnlich“, mit der Zielvorgabe, sich selbst („das bessere Ich in uns“) zu genügen, doch mit dem immanenten

³¹ Vgl. Ebd., S. 74.

³² Vgl. Schöblier (Anm. 1), S. 75.

Drang, sie sich „zueignen“ zu wollen. Was wunderts, dass der Vortrag des Harfners diese Themenvorgabe nicht nur sehr genau aufgreift und ausführt. Wilhelm vermutet (mit Recht?), der Harfner, der von sich selber sagt, dass er „reich an Gesängen sei“, trage – nach einer kleiner Denk- und Improvisationspause – seine Lieder situations- und adressatenbezogen sowie *pro domo* vor:

Der Alte sah Wilhelmen an, alsdann in die Höhe, tat einige Griffe auf der Harfe und begann sein Lied. Es enthielt ein Lob auf den Gesang, preis 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. (132)

Sogar die angemessene Belohnung nach vollbrachter Leistung des Sängers, die die Ballade thematisiert, ist schon außerhalb des Lieds vorgegeben. Wilhelm regt sie zunächst an (205: „vertrau‘ uns, wenn du etwas bedarfst!“); sodann wird die im Lied angesungene Situation am Ende der Ballade nochmals nachgespielt und der Sänger dann durch „eine reichliche Belohnung“ verabschiedet (207). Genauso selbstverständlich wie bei dieser meta-poetischen Ballade agiert der Harfner bei jenem Schäferlied, das Philine spontan bestellt und singt und das dem Leser vom Erzähler deshalb vorenthalten wird, „weil es abgeschmackt oder wohl gar unanständig“ wirken könnte (207). Dieser freie Wechsel der Töne und Liedstoffe sollte davor warnen, die Ballade inhaltlich in ihrer Textaussage interpretieren zu wollen. Die wichtigsten Zutaten sind anderweitig längst vorgegeben. Interpretationsfähig ist allein die musikalische Vortragsweise (wie bei Mignon) und diese nur aus der beschränkten und zugleich durch das vom Eigeninteresse gefärbten Perspektive Wilhelms und eines Erzählers, der mit ihm in scheinbar unzweifelhafter Übereinstimmung steht:

Er pries Einigkeit und Geselligkeit mit einschmeichelnden Tönen. Auf einmal war sein Gesang trocken, rau und verworren, als er gehässige Verschlossenheit, kurzsichtige Feindschaft und gefährlichen Zwiespalt bedauerte, und gern warf jede Seele diese unbequemen Fesseln ab, als er, auf den Fittichen einer vordringenden Melodie getragen, die Friedensstiftung pries und das Glück der Seelen, die sich wiederfinden, sang. (205)

Die sich daran anschließende Diskussion der Schauspielertruppe um die Frage, „wie richtig der dramatische Ausdruck seiner Romanzen war“ und ob die am Harfnergesang abgelesene „Naivität“ (208) auf das eigene Theatergebaren übertragbar sei, wiederholt nur die bekannten, auf ihr jeweils eigenes Interesse bezogenen Positionen der Diskutanten. Wilhelm möchte eine gattungstheoretische Diskussion entfachen, der Theaterpraktiker Laertes verweist auf die Unterschiede zwischen musikalischem Vortrag und echtem Theaterspiel, Melina orientiert sich ganz am „Nutzen“ des Auftritts; der Harfner habe mit Erfolg sein eigentliches Ziel erreicht, Geld „durch ein Liedchen aus der Tasche zu locken“ (209). Die Ballade des Harfners hat also eine jeweils figurespezifische Reaktion ausgelöst, gleichsam eine Bestärkung der jeweils eigenen Positionen; auf eine unstrittige Autorintention oder gar auf eine tatsächlich gemeinte Aussage lässt sie sich nicht zurückführen.

Auch die nächsten beiden Lieder des Harfners stehen in einem Romankontext, der die Uneindeutigkeit und Uninterpretierbarkeit dieser Lieder verstärkt. Das Lied *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* erlauscht Wilhelm in einer dem Liedinhalt gleichsam vorausnehmenden Stimmung der „verdrießlichen Unruhe“, wozu er durch den Gesang „die bösen Geister zu verschrecken“ hoffte:

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

Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden. (217f.)

Dieser Klagegesang, „eine Art von Phantasie“, wird von Wilhelm gleichsam als Voyeur wahrgenommen und auch nur „ungefähr“ (217). Das nur unscharf sichtbare kollektive lyrische Ich verhindert, dass das Lied als eindeutig zuordenbare Selbstaussage des Harfners verstanden werden kann. Wilhelm bezieht das Lied, dessen Aussagen über Armut und Schuldverstrickung mit den Harfner, aber überhaupt nichts mit Wilhelm zu tun haben, ganz auf sich und „seine Seele“; aus seinem „Mitgefühl“ wird eine Projektion auf „sein beklommenes Herz“ (218); denn es ist die Ausdruckskraft des Vortrags, die Wilhelms „Empfindungen“ regt und die ins Lied gefasste Trauer des Harfners nachvollziehbar und verständlich macht. Wilhelms Selbstbezüglichkeit und sein sich Hineindrängen in die Trauer des Sängers wirkt geradezu zynisch, wenn er diese heimlich belauschte musikalische Selbstaussprache so kommentiert:

singe mir, was du willst, was zu deiner Lage paßt, und tue nur, als ob ich gar nicht hier wäre. Es scheint mir, als ob du heute nicht irren könntest. 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. (219)

Das dieser Aufforderung folgende Lied „Wer sich der Einsamkeit ergibt“ greift Wilhelms vorgegebene „Einsamkeit“ wörtlich auf, stellt diese jedoch auf den Kopf:

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.

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein,
Mich Einsamen die Qual.
Ach wird' ich erst einmal
Einsam im Grabe sein,
Da läßt sie mich allein! (219f.)

Thema und Begrifflichkeit sind in beiden Liedern fast deckungsgleich. Allerdings hat die Einsamkeit des Harfners, die jetzt als ausdrückliche Ich-Aussage, als Selbstbekenntnis und in der dritten Strophe als topische Liebessituation vorgetragen wird, mit der angenehmen Empfindung, in der Wilhelm badet, nichts zu tun.

Und doch scheint sich der Erzähler zunächst ganz auf die Seite Wilhelms zu schlagen, indem er „die Anmut der seltsamen Unterredung“ lobt, von der „reinsten Übereinstimmung“ und von „verwandten Empfindungen“ berichtet (220). In seiner anschließenden Reflexion sieht das ganz anders aus. Sein Vergleich mit der Kirchenliturgie, bei der es darum geht, jeden „Vers des Gesanges anzupassen“, wodurch „die verwandten Ideen der Lieder“ so arrangiert werden, dass „jede Stelle aber durch die neue Verbindung neu und individuell wird, als wenn sie im Augenblick erfunden worden wäre“ (220), beschreibt exakt den Wirkungsmechanismus der Lieder des Harfners. Wilhelm hatte beim ersten Liedvortrag des Harfners fast wörtlich etwas ähnliches vermutet (204: „als hätte er es in diesem Augenblicke und bei diesem Anlasse gedichtet“). Denn „für diesen Augenblick“, so weiter der Erzähler, entstehe „aus einem bekannten Kreise von Ideen“ eine neue Sinnkonstitution. Diese Art der „Zirkulation“, so nicht ohne Ironie der Erzähler, sei für die gemischten Empfindungen „unsers Freundes“ – „wachende und schlummernde, angenehme und schmerzliche Empfindungen“ – verantwortlich (221).

Zudem werden später beide Lieder mit ihrer Zentralstellung der Nacht als Zeit des Kummers und der Trauer durch Philines frivoles Nachtlied vollständig konterkariert:

Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht;
[...]
Jeder Tag hat seine Plage
Und die Nacht hat ihre Lust. (WA I, 22, S. 193f.)

Das letzte Lied des Harfners „An die Türen will ich schleichen“ ist wieder eine scheinbar ganz eindeutige Ich-Aussage mit erneut fragwürdiger Authentizität:

An die Thüren will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn,
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weiter gehen.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint,
Eine Thräne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint. (222)

Obwohl Wilhelm es zwar „sehr wohl verstehen konnte“, hat er „nur die letzte Strophe behalten“ (222). Ein anschließendes, dem Harfner aufgezwungenes „wunderbares Gespräch“ wird vom Erzähler zwar erwähnt, dass es stattgefunden habe, in den bekannt gewundenen Formulierungen aber verschwiegen, um sinnverwirrende Schlussfolgerungen zu verhindern: „dass wir aber, um unsere Leser nicht mit unzusammenhängenden Ideen und bänglichen Empfindungen zu quälen, lieber verschweigen als ausführlich mitteilen.“ (222)

4. Alles bedeutet – was?

Überschaut man die Lieder Mignons und des Harfners im Rückblick, so ist schnell einzusehen, dass diese Lieder gar nichts erklären. In den Figuren werden die schon anachronistisch gewordenen Konzepte der göttlichen Inspiration, des Geniekults und der poetischen Phantasie vorgestellt.³³ Doch die Figuren verkörpern sie nicht (mehr), sie singen nur davon. Auch ihre angeblich authentischen Vorgeschichten sind keine solchen, sondern durch die Lyrik transpor-

³³ Schöblier (Anm. 1), S. 78.

tierte Empfindungen und situationsabhängige Stimmungen, die sich im Roman unter anderen Bedingungen problemlos verändert wiederholen lassen. Der Arzt, eine Vertrauensperson des Romans, erhebt die Interpretationshoheit für das zu rekonstruierende Leben des Harfners. Aber selbst er muss eingestehen, über „Muthmaßungen“ nicht hinauszukommen (WA I, 23, S. 30). Der Versuch, aus den Liedern des Harfners nachträglich eine Biografie zu rekonstruieren, muss auch deshalb scheitern, weil etliche dieser Lieder nur selektiv („manche Strophe“) „aufgezeichnet und mehrere Lieder nach und nach zusammengesetzt“ wurden (31). Als noch fragwürdiger erweist sich diese Methode bei Mignon. Was der Arzt gegenüber Wilhelm als angebliche „wunderbare Dinge“ über Mignon enthüllt, ist zum größten Teil Spekulation („Sie mag in der Gegend von Mailand zu Hause sein“), weil Mignon eben nicht davon spricht („Näheres kann man von ihr nicht erfahren“). Mignons „Schwur“ (169), „niemand ihre Geschichte erzählen“ zu wollen, wird einfach durch eine biografieschnüffelnde Interpretation ihrer Lieder ersetzt:

Selbst dieses, was ich Ihnen hier erzähle, hat sie Natalien nicht ausdrücklich vertraut; unsere werthe Freundin hat es aus einzelnen Äußerungen, aus Liedern und kindlichen Unbesonnenheiten, die gerade das verraten, was sie verschweigen wollen, zusammengereiht. (170)

Die Methode dieses Zusammenreihens, man sollte vielleicht besser sagen: Zusammenreimens, ist so wirkungsvoll, dass Wilhelm ihr bedingungslos folgt und selbst dabei mitmacht: „Er konnte sich nunmehr manches Lied, manches Wort dieses guten Kindes erklären.“ (170)

Diese Methode der Interpretation der Lieder Mignons erklärt also nichts, sondern führt zu immer neuen, falsch erfolgreichen Deutungsmöglichkeiten. Das ist längst auch so gesehen worden.³⁴ Die Lieder enthalten keinerlei Bezugnahme auf Wilhelm; das glaubt er nur; vielmehr nähren sie falsche Hoffnungen und stellen unerfüllbare Prognosen auf. Sie zeigen genau das, was die Figuren in ihnen sehen wollen. Höchstens ein vages Leitmotiv der Sehnsucht mag man heraushören. Beim letzten Lied, bei dessen Vortrag Wilhelm gar nicht dabei war, übernimmt Natalies Bericht diese Aufgabe des Hineinlesens; es funktioniert genauso wie bei den für Wilhelm vorgetragenen Liedern. Alle vom Leser konstruierte Eindeutigkeiten zieht der Erzähler weg oder macht sie im Nachhinein zunichte. Am Ende projiziert Wilhelm die Gemälde der wiedergefundenen Bildersammlung seines Großvaters auf Mignons Italienlied zurück, so dass sich diese „alten Kunstbilder der frühesten Jugend“ in Mignons Liedern wiederfinden – Erinnerung, Rekonstruktion und Mutmaßung fließen in eins zusammen: „Ich erinnerte mich der mitleidigen Marmorbilder in Mignons Lied“ (165).

Als die Erinnerung an Mignon in den *Wanderjahren* erneut auftaucht, hat sich diese fragwürdige Rekonstruktion nicht nur bis zur Faktizität verdichtet; die Figur Mignons kann jetzt für einen Maler sogar zur Vorlage realistischer Erinnerungsbilder aufsteigen. Zurückbezogen auf die italienische Landschaft ihrer Herkunft gerät Mignon, „wie sie lebte und lebte“ (WA I, 24, S. 354), zur „Staffage“ von Landschaftsbildern (353), bei denen es darum geht, „die Umgebungen, worin sie gelebt, der Natur nachzubilden“ (354). Wilhelm, der sich bemüht, „der glücklichen Einbildungskraft durch genaue Beschreibung nachzuhelfen“ (354), vervielfacht Mignons Italienlied im Medienwechsel zur malerischen Gestaltung so, dass eine Art gemalte

³⁴ So schon Friedrich A. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Gerhard Kaiser/Friedrich A. Kittler (Hrsg.): Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller. Göttingen 1978, S. 40-43.

Bildergeschichte des Liedes in allen drei Strophen entsteht, als seien es eingefrorene lebende Bilder: „Orangen und Citronen“, die sie „aus dem dunklen Laube hervorglühend erblickten“ (357); Mignon unter „dem hohen Säulenportale des herrlichen Landhauses“ (354); „nachdenklich die Statuen der Vorhalle betrachtend“; schließlich eine „grauerliche, steile Urgebirgsschlucht“ (355), in die „der Künstler mit klugdichtendem Wirklichkeitsinne eine Höhle“ einfügt, die „als Aufenthaltsort einer fabelhaft-furchtbaren Drachenbrut“ fungiert (356). Was der Bilderzyklus hier illustriert, ist nichts anderes als die nachträglich zur Bildvorlage erhobene, am Italienlied abgelesene Lebensgeschichte Mignons. Für die *Wanderjahre* ist dies die Realsetzung einer Lebensgeschichte aus den *Lehrjahren*, die dort keineswegs so eindeutig ins Bild zu fassen war. Für Goethes Werk bezeugt das Wiederauftauchen Mignons in seinem Altersroman, dass die Romanfiktion der *Lehrjahre* (wenigstens im Fortsetzungs-Roman) der *Wanderjahre* endlich zur Wirklichkeit geworden ist.