

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Johann Wolfgang Goethe,
Wilhelm Meisters Lehrjahre.
Genealogien

Verfasserin

Marion Mang

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332 346
Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie
Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Juliane Vogel

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
1 Genealogie als Aneignung	5
1.1 Wilhelms Vorfahren	5
1.2 Wilhelm und Mariane: Vaterschaft	17
1.3 Wilhelm und Mignon	21
1.3.1 Projektionen	21
1.3.2 Initiation	24
2 Substitutionen	30
2.1 Mignon als Künstlerin	30
2.2 Mignon als Kunstfigur	35
3 Inszenierungen	40
3.1 William Shakespeare, <i>Hamlet</i>	40
3.1.1 Übergabe und Steuerungen	40
3.1.2 Besetzung und Bearbeitung	45
3.1.3 Proben und Aufführungen	58
3.2 Gotthold Ephraim Lessing, <i>Emilia Galotti</i>	65
4 Konstruktionen	67
4.1 Felix	67
4.2 Mignon	73
Schluß	77
Bibliographie	79
Danksagung	82

Einleitung

*Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹ stellen die Register der Verwandtschaft zur Disposition. Goethes Roman rückt dabei Figuren ins Bild, unter deren eingegrenztem Blick die Herkunft sich als problematische Kategorie darstellt. Indem sie versuchen, biographische Entwicklungen nachzuvollziehen und sich anzueignen, erweisen sich die lebensgeschichtlichen Anfänge symptomatisch als ungesicherte Orte. Anstelle eines Wissens um Vorfahren und Nachkommen sind nur unterschiedlich plausible Konstruktionen denkbar, die zudem ständig bedroht sind.

Der Titel der Arbeit konfrontiert Goethes Roman in diesem Sinn mit einem mehrdeutigen Begriff, der geeignet ist, die Herausbildung und die Beschaffenheit verwandtschaftlicher Bezüge in den *Lehrjahren* zu erfassen. Das Griechische kennt die „genealogia“ noch allein als *Stammbaum*² oder *Geschlechtsregister*³. Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts wächst das Interesse an systematischer Beschäftigung mit solchen Darstellungen.⁴ Diderot nimmt nun das Lehnwort „généalogie“ in die *Encyclopédie*⁵ auf und versteht darunter *suite et dénombrement d'ayeux*⁶ – Folge und Aufzählung von Ahnen; zwar ist darin auch der Aspekt der Vermittlung berücksichtigt; doch die Vermittlung wird in diesem Kontext unmittelbar als aufgeklärtes Wissen präsentiert, beziehungsweise mit der verwandtschaftlichen Folge selbst gleichgesetzt. Johann Christoph Gatterer liefert 1788 mit dem *Abriß der Genealogie*⁷ die erste schematische Darstellung dieses Wissens. Er beschränkt sich auf die Frage, wie genealogische Dokumente möglichst richtig auszuwerten seien; die Zeugenschaften bilden dabei den Gegenstand einer Forschung, dem keine Zweifel gelten. *Genealogische Wahrheit*⁸, schreibt Gatterer, *besteht in der Übereinstimmung der Quellen mit den genealogischen Sätzen, die man aus ihnen*

¹ Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 5: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hg. von Hans-Jürgen Schings. München: Hanser 1988. In der Folge zitiert als: MA 5.

² Vgl.: Gemoll, Wilhelm: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1997 (Nachdr. der 9. Auflage von 1965), S. 169.

³ Ebd.

⁴ Vgl.: Weigel, Sigrid: *Genea-Logik*. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften. München: Fink 2006, S. 23. In der Folge zitiert als: Weigel, *Genea-Logik*.

⁵ Diderot, Denis [Hg.]: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Neudruck der 1. Ausgabe von 1751 - 80. Friedrich Frommann -Verlag: Stuttgart- Bad Cannstatt, 2. Aufl. 1995 (1966). In der Folge zitiert als: Diderot, *Encyclopédie*.

⁶ Ebd., S. 548.

⁷ Gatterer, Johann Christoph: *Abriß der Genealogie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1788.

⁸ Ebd., S. 67.

hergeleitet hat.⁹ Indem Adelung den Begriff einige Jahre später erstmals in ein deutschsprachiges Wörterbuch einträgt¹⁰, entfaltet er gleichzeitig eine Begriffsgeschichte, die zuletzt drei Verwendungen umfaßt. Genealogie sei demnach:

*1) Die Kenntnis des Ursprungs, der Fortpflanzung und der Schicksale eines oder mehrerer Geschlechter, (ohne Plural); die Geschlechtskunde. 2) die Abstammung und Fortpflanzung eines Geschlechtes selbst; die Geschlechterfolge. 3) deren sichtbare Darstellung; der Stammbaum.*¹¹

Während die *Kenntnis* auf die jüngeren Entwicklungen verweist, bedeutet „Genealogie“ in den beiden letzteren Einträgen interessanterweise eine Verwandtschaft selbst, beziehungsweise eine symbolische Zuordnung. Vor dem Hintergrund einer systematischen Erforschung von Quellen können *Genealogien* also gegebene Beziehungen meinen, während sie anfangs nur eine Vermittlung waren. Auch wenn das Medium vorgibt, nur abzubilden, geht dabei das Bewußtsein um die Angewiesenheit auf dieses Medium verloren. Der mehrfache Gebrauch, der dem Fremdwort zuteil wird, öffnet und beschreibt zugleich den Raum einer Untersuchung. Goethes Text geht sozusagen den umgekehrten Weg. Er läßt keine Gelegenheit aus, um zu zeigen, daß Verwandtschaften immer einer Vermittlung bedürfen und letztlich nur Entscheidungen sein können. Somit vollzieht er aber die Absage an eine Kompetenz, die dem modernen bürgerlichen Individuum, das er gerade entwirft, sogleich eine Grenze gibt.

Dabei sieht sich dieses Individuum auch vor eine historische Bruchlinie gestellt. Die Sorge um Verwandtschaften war ursprünglich dem Adel vorbehalten und an Fragen der Legitimierung geknüpft.¹² Die Ahnentafeln des Mittelalters kennen nur Dynastien,¹³ und noch in der *Encyclopédie* erklärt Diderot die Genealogie zum einem Beweismittel für *noblesse*.¹⁴ Zum einen können sich die Figuren der *Lehrjahre* deshalb in keine weit reichenden Genealogien einschreiben, die den Beginn ihrer Geschichte in eine Tradition stellen würde. Das Interesse an der Überlieferung geht, wenn überhaupt, nur zwei Generationen zurück. Über die Vorfahren dieser Figuren ist wenig verbürgt, und auch als

⁹ Ebd.

¹⁰ Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Revidiert und berichtigt von Franz Xaver Schönberger. Wien: Anton Pichler 1808 (1793 -1801), S. 559.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl.: Weigel, *Genea-Logik*, S. 24.

¹³ Vgl.: ebd.

¹⁴ Vgl.: Diderot, *Encyclopédie*, S. 548, bzw. Weigel, *Genea-Logik*, S. 24.

symbolische Ordnungen verfügen diese genealogischen Angebote über nur geringe Kräfte. Zum anderen ist aber Tradition überhaupt mittlerweile zu einer schwierigen Kategorie geworden. Das Personal des nachrevolutionären Romans, für das hierarchische Einordnungen nicht mehr funktionieren, kann sich von jeder mitgeteilten Genealogie, auch von einer eigenen, im Grunde schwer überzeugen lassen.

Genealogische Gefüge bilden sich deshalb in den *Lehrjahren* nur mehr unter Auflagen heraus. Für Goethes Figuren spielen Verwandtschaften allein eine Rolle, sofern Verbundenheit sich manifestiert und die Entwicklung des einzelnen Individuums unmittelbar mitbestimmt. Die Situierung von solchen genealogischen Einflüssen muß dabei in die jeweilige Lebensgeschichte selber verschoben werden. Was auf diesen Wegen aber als Genealogie gesichert wird, kann auch jederzeit wieder abhanden kommen. Einwirkungen verlieren wieder an Geltung, Zugeeignetes verschwindet, Genealogien selber werden vergessen, oder aber, anderen Figuren gegenüber, verschwiegen. Außerdem lässt sich auch nicht mehr unterscheiden, ob nun gemeinsame Anlagen die jeweilige Entwicklung prägen würden, oder eben nachträgliche Kontakte. Unter diesen Voraussetzungen aber bedrohen Genealogien das Phantasma nachvollziehbarer Entwicklungen, für die es gilt, einen Anfang zu finden.

1. Genealogie als Aneignung

1.1 Wilhelms Vorfahren

Als Goethe seinen fragmentarischen Roman *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*¹⁵ aus dem Jahr 1786 zu *Wilhelm Meisters Lehrjahre* umgestaltete und erweiterte, kam es in den Darstellungen, die Wilhelms Vorfahren betreffen, zu einer wesentlichen Veränderung. In dem neuen Roman, den Goethe 1796 abschließen konnte, muß Wilhelm die meisten Aussagen, die diese Figuren betreffen sollen, selber tätigen. Während die *Theatralische Sendung* ihn anfangs noch als Kind beschreibt, das sich über Vorfahren nicht persönlich äußert, ist Wilhelm am Beginn der *Lehrjahre* bereits erwachsen und beteiligt sich daran, sie vorzustellen. In Gesprächen und Erzählungen, die sich oft auf seine Kindheit beziehen, ist er dazu angehalten, Eltern und Großeltern kenntlich zu machen. Die Perspektive, unter der Wilhelms genealogische Herkunft gesehen wird, hat sich subjektiviert. Der Einzelne, der darüber im Grunde nicht bescheid wissen kann, muß immer wieder entsprechende Auskünfte erteilen. Zwar unterstützt ihn gelegentlich ein Erzähler, doch diesen Erzähler kennt Wilhelm schließlich nicht. Die Erschütterungen der Französischen Revolution, die in die Entstehungszeit der *Lehrjahre* fällt, scheinen auch jene hierarchischen Zuordnungen erfaßt zu haben, die von der Verwandtschaft festgeschrieben werden. Insbesondere die älteren Generationen, von denen Wilhelm sich ableitet, bekommen diesen Paradigmenwechsel zu spüren.

In der *Theatralischen Sendung* stellt der Erzähler zunächst eine Figur namens Benedikt Meister als Handelsmann und ehemaligen Bürgermeister der Stadt M- vor.¹⁶ Dieser Benedikt Meister sieht auf dem abendlichen Weg nach Hause, wie es heißt: *seiner Mutter Fenster sehr emsig erleuchtet [...]*.¹⁷ Während er ihr einen Besuch abstattet, zeigt sie ihm Theaterpuppen, denen sie gerade Kleider näht. Wie sie erklärt, seien sie als Weihnachtsgeschenke für Meisters Kinder gedacht.¹⁸ Bevor er sich verabschiedet, ermahnt sie ihn noch, [s]ein Wilhelm¹⁹ dürfe nicht zu ihr kommen, um nicht etwa von den Vorbereitungen zu erfahren.

¹⁵ Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*. In: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 2, 2: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775 - 1786*, 2. Teil. Hg. von Hannelore Schlaffer u. a. München: Hanser 1987, S. 9 - 332. In der Folge zitiert als: MA 2,2.

¹⁶ Vgl.: ebd., S. 9.

¹⁷ Ebd..

¹⁸ Vgl.: ebd., S. 10.

¹⁹ Ebd., S. 11.

Als Wilhelm hier zum ersten Mal erwähnt wird, ist er schon in genealogische Muster eingebunden. Man kennt eine, wenngleich namenlose, patrilineare Großmutter und einen Vater. Dazu tragen Informanten von verschiedener Kompetenz bei. Der Erzähler spricht allwissend von einer Mutter Benedikt Meisters, diese ihrerseits von *seinen* Kindern. Die Vaterschaft Benedikt Meisters wird nicht aus sicherer Quelle beglaubigt, doch der Erzähler klärt zwei Kapitel später deutlich genug die kleine genealogische Unschärfe, wenn er Wilhelms Mutter als eine Frau beschreibt, die *von ihrem Manne* [i. e. Benedikt Meister] *fünf Kinder*²⁰ habe, *zwei Söhne, und drei Töchter, wovon Wilhelm der Älteste*²¹ sei. Wilhelm hingegen ist in seiner eingeschränkten Perspektive nicht dazu aufgefordert, über seine Vorfahren zu berichten. Selbst, als er später dazu befähigt wäre, beschäftigen sie ihn kaum. Dabei kommt Verwandten in seiner Kindheit eine bedeutende Rolle zu. In der Großmutter etwa begegnet ihm eine moderne Pädagogin,²² die sich fürsorglich um ihn kümmert. Die genealogischen Bindungen, die für ihn stets unsicher sein müssen, kann sie schon durch emotionale Bindungen unterstützen. Trotzdem erhält Wilhelm aber noch kaum Gelegenheit, über die Familie zu sprechen.

Die *Lehrjahre* verlangen ihm diesbezüglich mehr ab. Die Unsicherheiten bei seiner Aufgabe, über Vorfahren zu sprechen, erfordern ständig Kompensierungen. Indem Wilhelm aber schon erwachsen ist, öffnen sich eben auch die entsprechenden Möglichkeiten. Sobald er mit diesem Thema konfrontiert wird, geht es darum, wie er sich seine Vorfahren angeeignet hat. Die Geschichte seiner Kindheit und Jugend, die in der *Theatralischen Sendung* der Erzähler vorbringt, bietet Wilhelm nun Anhaltspunkte für die Suche nach Verbindungen zu ihnen. In der Auseinandersetzung mit der ascendenten Verwandtschaft kann er immer wieder in die eigene Vergangenheit blicken. Die Figuren, die als Vorfahren gelten sollen, haben ihm einst folgenreiche Bezüge zu verschiedenen Kunstrichtungen vermittelt. Indem sie Wilhelms gegenwärtige Kunstinteressen entweder erweckten und förderten oder als deren Kritiker auftraten, stifteten sie zugleich generationenübergreifende Kontinuität. Ihre jeweilige Verbindung zur Kunst scheint bei Wilhelm wiederzukehren und sich weiterzuentwickeln. Es war jedoch notwendig, ihn von außen impulsartig mit diesen Bezügen zu konfrontieren. Jene Verbindungen, die die

²⁰ Ebd., S. 14.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Kittler, Friedrich A.: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*. In: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Hg. von Gerhard Kaiser und Friedrich A. Kittler. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1978, S. 14ff. In der Folge zitiert als: Kittler, *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*.

unsichere verwandtschaftliche Zusammengehörigkeit bestätigen und bekräftigen sollen, sind somit dennoch erst seit der Lebzeit Wilhelms wirksam. Die Kontinuität zwischen den Großeltern, den Eltern und Wilhelm, die die Kunstvermittlung gewähren sollte, entsteht für ihn allein in dem engen Rahmen seiner Lebensgeschichte.

Die erste Benennung der Eltern wird Wilhelm noch abgenommen. Im zweiten Kapitel des ersten Buches heißt es:

*Als Wilhelm seine Mutter des andern Morgens begrüßte, eröffnete sie ihm, daß der Vater sehr verdrießlich sei, und ihm den täglichen Besuch des Schauspiels nächstens untersagen werde.*²³

Der Erzähler stellt zuerst Wilhelms Mutter vor, die daraufhin den Vater erwähnt. Das Verfahren erinnert an den Beginn der *Theatralischen Sendung*, denn wieder bezeichnet der Erzähler eine Mutterschaft, während die Mutter dann von Vaterschaft spricht, auch wenn es sich hier um den Vater der eigenen Kinder handeln soll. Doch solche fremden Perspektiven auf die Genealogie genügen eben nicht mehr. Wilhelm muß sich zumindest in Ansätzen daran erinnern können, daß Figuren, die als seine Verwandten gelten, ihn schon seit Längerem beeinflussen. Daß andere Figuren mitunter dabei helfen, diese Kontinuität hervorzuheben, unterstreicht nur, wie schwierig es ist, sie in der eigenen Lebensgeschichte zu verorten.

Die Eltern Wilhelms treten in seiner Auseinandersetzung mit der Kindheit in Zusammenhang mit dem Theater in Erscheinung, das für ihn mittlerweile so wichtig geworden ist. Die gegenwärtige Bedeutung dieser Kunst für ihn hat sich schon darin gezeigt, daß seine Geliebte, Mariane, eine Schauspielerin ist und daß der Vater die häufigen Besuche Wilhelms am Theater beanstanden konnte. Nun weist die Mutter ihren Sohn darauf hin, daß sie ihm einst zu Weihnachten ein Puppenspiel geschenkt habe, welches ihm *zuerst Geschmack am Schauspiele*²⁴ beigebracht habe. Zwar geht die Mutter selber manchmal gerne ins Theater, doch dies reicht nicht aus, um die Theaterbegeisterung des Sohnes zu motivieren. Die Zueignung des Puppentheaters muß die Verwandtschaft Wilhelms und seiner Mutter bekräftigen. Doch ist es nicht allein die Mutter, die für das so nachhaltig verbindende Weihnachtsgeschenk verantwortlich gemacht wird. Wie nämlich

²³ MA 5, S. 11.

²⁴ Ebd., S. 12.

Wilhelm später hinzufügt, bedurfte es der Initiative eines Bekannten, um das Theater ins Haus zu bringen. Ein *junger Mann von der Artillerie*,²⁵ den der Vater reichlich beschenkte, da er ihm beim Bau des neuen Hauses geholfen hatte, habe aus Dankbarkeit das *ganz eingerichtete[.] Theater*²⁶ der Familie Meister zu Weihnachten geschenkt. Er sei außerdem sowohl der *Erbauer*²⁷ als auch der *heimliche Direktor*²⁸ des Theaters gewesen. Interessanterweise handelt es sich bei ihm um einen *Lieutenant*,²⁹ was wörtlich gerade „Platzhalter“ bedeutet. Seine Rolle ist indessen nicht ganz geklärt. Denn Wilhelms Bemerkung lässt sich entweder als eine nachgetragene Vorgeschichte des bedeutsamen Weihnachtsgeschenkes verstehen, indem es zuerst der Leutnant der ganzen Familie geschenkt hätte, oder überhaupt als eine andere Version der Schenkung. Die Geschichte des Puppenspiels ist dadurch in zwei Teile gespalten, deren Zusammengehörigkeit fraglich ist. Einen eindeutigen *actus tradendi* gibt es somit nicht. Auch die Ergänzungsform der ungewissen Verwandtschaften birgt Unklarheiten.

Zu alldem werden die Theaterpuppen und das Gerüst nicht nur einmal an Wilhelm übergeben. Nach dem Weihnachtsabend sind sie zunächst wieder verschwunden. Wilhelm muß sich erst darum bemühen, über das Puppentheater stets verfügen zu können. Der *actus tradendi* wiederholt sich mehrmals. Darin zeichnet sich auch ab, daß die Vermittlung der Künste an Wilhelm sich nicht auf das Fördern der entsprechenden Interessen beschränkt, sondern immer mit der Weitergabe von Gegenständen an ihn verknüpft ist. Diese Weitergabe und die folgende Verfügbarkeit der Gegenstände bilden dabei einen wesentlichen Aspekt der Kontinuität zwischen den Generationen.

Als es um eine zweite Aufführung des Puppenspiels gehen soll, wendet sich Wilhelm an seine Mutter, die wiederum versucht, den Vater dafür zu gewinnen. Dies gelingt jedoch erst dem Leutnant, der selbst Lust auf eine Wiederholung hat.³⁰ In Zusammenhang mit der endgültigen Übergabe des Puppentheaters tauchen schließlich nochmals zwei verschiedene Geschichten auf. Zuerst erklärt wieder die Mutter ihrem Sohn, welche Rolle sie dabei gespielt habe. Sie erinnert sich, wie Wilhelm ihr *das Büchelchen entwendete[...]* und *das ganze Stück auswendig lernte[...]*.³¹ Als er ihr daraufhin eines Abends das Stück mit

²⁵ Ebd., S. 18.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 19.

³⁰ Vgl.: ebd., S. 18.

³¹ Ebd., S. 13.

Wachspuppen vorspielte, habe sie eine *herzliche mütterliche Freude über [s]ein gutes Gedächtnis und [s]eine pathetische Rede*³² gehabt, sodaß sie sich vorgenommen habe, ihm *die hölzerne Truppe nun selbst zu übergeben*.³³ Seiner Geliebten, Mariane, gegenüber erwähnt Wilhelm hingegen wieder eine entsprechende Beteiligung des Leutnants. Zunächst erzählt er ausführlich, wie er das Buch heimlich in der Speisekammer an sich genommen, den Text gelernt und seiner Mutter vorgespielt habe, die ihm daraufhin ein Geständnis entlockt habe. Dann fügt er hinzu:

Glücklicher Weise fiel diese Entdeckung in die Zeit, da der Lieutenant selbst den Wunsch geäußert hatte, mich in diese Geheimnisse einweihen zu dürfen. Meine Mutter gab ihm sogleich Nachricht von dem unerwarteten Talente ihres Sohnes, und er wußte nun einzuleiten, daß man ihm ein Paar Zimmer im obersten Stocke, die gewöhnlich leer standen, überließ [...].³⁴

Auch wenn diese beiden Geschichten zusammenpassen wollen, bleibt das Einschreiten des Leutnants wieder unverzichtbar. Seine Aufgaben übernimmt in der *Theatralischen Sendung* übrigens noch eine Verwandte Wilhelms, nämlich die Großmutter. Auf ihre Wünsche hin kommt die erste Aufführung am Weihnachtsabend zustande, sie fertigt selber die Puppenkleidung an. Auch für die Wiederholung und die Übergabe an Wilhelm ist sie verantwortlich. Der Artillerieleutnant, der ihr Patenkind ist, fabriziert nur das Gerüst und hilft bei den Aufführungen.³⁵

Während die Akte des Schenkens sich sowohl der Mutter als auch dem Leutnant verdanken, ist der Vater in seiner Haltung zu dem Puppenspiel in sich selber gespalten. In der Erzählung Wilhelms schenkte der Leutnant es der Familie, um sich für die Großzügigkeit des Vaters zu bedanken. Die Geschäftsbeziehungen des Vaters sind demnach eine Voraussetzung des Geschenks. Die erste Aufführung am Weihnachtsabend hat der Vater zumindest nicht verhindert. Als Wilhelm eine Wiederholung des Spiels zu sehen wünscht und die Mutter versucht, eine entsprechende Erlaubnis des Vaters einzuholen, ist er zunächst dagegen, doch als ihn der Leutnant selbst darum bittet, gibt er nach. Was er den *Kindern aus Überzeugung abgeschlagen hat*[...]³⁶, gesteht er dem *Freunde aus Gefälligkeit*³⁷ zu. Diese Gespaltenheit angesichts der Wiederholung kommt

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 14.

³⁴ Ebd., S. 21.

³⁵ Vgl.: MA 2,2, S. 11, bzw. S. 18f.

³⁶ MA 5, S. 18.

³⁷ Ebd.

letztlich auch in einer Metapher zum Ausdruck. Wilhelm erzählt, wie der Leutnant das Theater zum dritten Mal im Haus aufgebaut habe und der Vater es habe geschehen lassen: *Der Vater, sagt er, hatte seinem Freunde das alles zu veranstalten erlaubt, er selbst schien nur durch die Finger zu sehen [...]*.³⁸ Wer durch die Finger sieht, hält die Hand vor das Gesicht, um bestimmte Dinge nicht sehen zu müssen.³⁹ Das Blickfeld des Vaters, welches ihm seinen Sohn und das Puppenspiel zeigt, ist durch die vorgehaltenen Finger eingeschränkt. Sie verdecken aber nicht nur ihm teilweise die Sicht, sondern verbergen auch ihn selber vor den Blicken der Anderen. Die redensartlichen Finger dienen in der Fortsetzung des Satzes auch als Maske:

[...] er selbst schien nur durch die Finger zu sehen, nach dem Grundsatz, man müsse den Kindern nicht merken lassen, wie lieb man sie habe, sie griffen immer zu weit um sich; er meinte, man müsse bei ihren Freuden ernst scheinen, und sie ihnen manchmal verderben [...].⁴⁰

Auch von der anderen Seite betrachtet sorgt die Hand des Vaters für täuschende Wahrnehmungen. Die allmähliche Zueignung des Puppentheaters bringt es mit sich, daß Vater und Kinder einander nur eingeschränkt sehen können.

In jenen Prozessen, die Wilhelms Interesse am Schauspiel fördern, und in denen gleichsam die Lebensfäden beider Elternteile in Wilhelm eine Fortsetzung finden sollen, macht sich die ursprüngliche Isoliertheit, die aus Wilhelms Perspektive resultiert, dennoch stets bemerkbar. Darüber hinaus geht die Förderung des dramatischen Spiels auch damit einher, Wilhelm in den Bereich seiner Einbildungskraft zu verweisen, was ihn bisweilen mit den Vorgängen von Wachstum und Entwicklung in seiner Umgebung regelrecht in Konflikt bringt. Wilhelm hat Torquato Tassos Epos *Das befreite Jerusalem* gelesen, und insbesondere Chlorinde bewundert, da Tankred sie zunächst im Zweikampf tötet, ohne sie erkannt zu haben, und sie später noch einmal verwunden muß, als er sein Schwert im Zauberwald in jenen Baum stößt, in den sie verwandelt wurde.⁴¹ Wilhelm geht beim Lesen *das Herz über*,⁴² die Geschichte *bemächtigt[.] sich [s]einer Einbildungskraft*⁴³ und er

³⁸ Ebd., S. 21

³⁹ Vgl.: Röhrich, Lutz: Artikel *Finger*. In: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Freiburg i. B.: Herder 1991, S. 444.

⁴⁰ MA 5, S. 21f.

⁴¹ Vgl.: ebd., S. 27.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

beschließt, das Epos gemeinsam mit anderen Kindern zu inszenieren.⁴⁴ Um den Zauberwald darstellen zu können, bitten die Kinder einen *alten Bedienten*⁴⁵, der inzwischen *Förster geworden*⁴⁶ ist, ihnen *junge Birken und Fichten*⁴⁷ zu verschaffen. Die Bäume stehen sogleich zur Verfügung, doch da ansonsten noch nichts organisiert ist, drohen sie, vor der Premiere zu vertrocknen. Die gefällten Birken und Fichten, durch deren Übergabe der Förster als Nächster nach den Eltern und dem Leutnant an Wilhelms Theaterlaufbahn Anteil nimmt, kennzeichnen das Theater buchstäblich als einen vom Leben abgeschnittenen Bereich. Was zwar die Phantasie der Kinder anregt und insofern Lebenskraft spendet, ist dennoch absterbende Natur und Zeichen des Verfalls. Die Vermittlung des Theaters, die die vitale, genealogische Verbundenheit unterstützen soll, bewirkt gleichzeitig eine Verbundenheit im Letalen und Artifiziellen. Schon der erste Satz des Romans - *Das Schauspiel dauerte sehr lange*⁴⁸ - bekundet demgemäß die zentrale Bedeutung des Theaters für Wilhelms Entwicklung und gleichzeitig, durch die Form des Präteritums, Wilhelms Ziel: dem Theater zu entsagen. Dieses Vermächtnis der Eltern, das also nicht statisch ist, wird Wilhelm als Brücke auch zur Anerkennung seiner eigenen Vaterschaft führen.

Figuren, die als Verwandte gelten sollen, stehen nicht nur mit verschiedenen Kunstrichtungen in Verbindung, sondern auch mit einzelnen Kunstwerken, die wiederum genealogische Modelle enthalten. Diese Modelle werden rezipiert, sie bieten aber auch Platz für Identifikationen. Mit der Bindung an die Vorfahren gehen auch phantasievolle Auseinandersetzungen mit künstlerisch gestalteten Genealogien einher.

Die Genealogien, mit denen Wilhelm sich auf diese Weise beschäftigt, sind immer diejenigen einer Dynastie. Wilhelm spricht der adeligen Geburt später große Bedeutung zu, da nur sie, wie er meinen soll, unter den gegenwärtigen Verhältnissen eine freie Entwicklung verschiedener Fähigkeiten gestatten könne.⁴⁹ Nicht allein die eigentlichen Verwandtschaften unter den Adeligen, sondern immer auch die bildungspolitischen und gesellschaftlichen Vorteile, die die Nachfahren privilegierter Eltern genießen, interessieren Wilhelm. Wieder geraten diese Genealogien ihm nur insofern in den Blick, als sie

⁴⁴ Vgl.: ebd., S. 27f.

⁴⁵ Ebd., S. 28.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 9.

⁴⁹ Vgl.: ebd., S. 289.

unmittelbar mit entsprechenden Vermächtnissen unter Verwandten verbunden sind. In dem Sinn kann Wilhelm sich auch für Herrscher interessieren, deren Einsetzung nicht allein auf ein Vermächtnis seitens ihrer Vorfahren zurückzuführen ist, sondern sich auch ganz anderen Einflüssen verdankt. Auch für die Herrscher, an denen er sich orientiert, gilt, daß nicht nur die Verwandtschaft ihren Lebenslauf prägt.

Das erste Stück, das Wilhelm auf der Bühne des Puppentheaters zu sehen bekommt, ist eine Dramatisierung der Geschichte von David und Goliath.⁵⁰ Zur Zeit der Handlung des Stückes wurde David, der jüngste von den acht Söhnen Isais, bereits von dem Propheten Samuel auserwählt und zum König gesalbt. Nun lebt er am Hof des Königs Saul, den er ablösen soll, und unterstützt ihn im Kampf gegen die Philister, indem er gegen den Riesen Goliath antritt. Als Belohnung für seinen Sieg darf er die Königstochter heiraten.⁵¹ In seinen Gedanken wird Wilhelm bald darauf *selbst zum David und zum Goliath*.⁵² Die *großmütigen Reden Davids*⁵³ liegen ihm *Tag und Nacht im Sinne*.⁵⁴ Doch schon die erste Aufführung, die Wilhelm erlebte, hat seine Begeisterung für David ein wenig geschmälert. Wie er sich später erinnert, habe es ihn *verdro[ssen]* [...], *daß der Glücksprinz so zwergenmäßig gebildet* [gewesen] *sei*.⁵⁵ Den Größenunterschied zwischen David und Goliath hat der Leutnant bei der Konstruktion der Puppen besonders berücksichtigt. Was die Leistung Davids noch bewundernswerter machen sollte, erlebt Wilhelm als störenden Eindruck. Der *Glücksprinz* ist auf dem Theater ein Zwerg, sodaß sein Schicksal an ihm zu groß erscheint. Den auserwählten Helden, dessen Würde sich, vor allem in der Interpretation des Leutnants, nicht in der Physiognomie ausdrückt, kann Wilhelm nicht so ganz ernst nehmen.

Eine Gestalt, die ihn länger begleitet, da er am Ende des Romans noch einmal mit ihr konfrontiert wird, ist jedoch Saul, der erste König Israels, der ebenfalls in der Komödie auftritt. Auch ihn hat der Prophet Samuel gesalbt, der ihn als Erwählten erkannt hatte, als Saul sich auf der Suche nach den Eselinnen seines Vaters an ihn gewandt hatte.⁵⁶ Zu Wilhelm sagt später Friedrich:

⁵⁰ Vgl.: ebd., S. 12f.

⁵¹ Vgl.: 1 Sam 16f.

⁵² MA 5., S. 21.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 13.

⁵⁶ Vgl.: 1 Sam 9.

*Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.*⁵⁷

Die Geschichte dieses Königs verläuft jedoch unglücklich. Weil er den göttlichen Anweisungen, die Samuel ihm übermittelt, nicht gehorcht, wendet sich Gott von ihm ab, und David wird zu seinem Nachfolger bestimmt.⁵⁸ Saul und seine Söhne sterben im Kampf gegen die Philister, seine Dynastie geht unter.⁵⁹ Saul, dessen Name „der Erwählte“ bedeutet, kann seine Herrschaft nicht sichern und auch nicht an seine Nachkommen weitergeben. Das Potential, welches ihm für den eigenen Lebensweg und diejenigen seiner Söhne verliehen wird, ist flüchtig. Denn jener *actus tradendi*, mit dem er die Königswürde erhält und der ihn zum Begründer einer Dynastie prädestiniert, kann auch wieder rückgängig gemacht werden. Die göttliche Intervention, die dem bürgerlichen Wilhelm als Möglichkeit erscheinen kann, die Nachteile einer gesellschaftlichen Position aufzuheben, ist in der exemplarischen Geschichte von König Saul kein Versprechen einer glücklichen Entwicklung und keine langfristige Stütze einer genealogischen Kontinuität. In diesem Muster von Erwählung und Verwerfung zeichnet sich für Wilhelm weniger ein Vorbild als eine ambivalente Alternative zu seinem Leben und seinen Bezügen zu Genealogien ab. Wilhelms Beschäftigung mit David und Saul gibt zu erkennen, wie schwierig sich die Suche nach vorbildlichen Genealogien, die auf Aneignung beruhen sollen, gestaltet.

Eine weitere Dynastie lernt Wilhelm in Torquato Tassos Epos *Das befreite Jerusalem* kennen. Diesen düsteren Text, der die Ereignisse des ersten Kreuzzugs verarbeitet, hat niemand ihm vermittelt. Von der Lust am Inszenieren angetrieben, kommt er bei der Suche nach neuen Stoffen auf die *Ritterideen*⁶⁰ und *fällt in das Lesen alter Romane*.⁶¹ Dabei *fällt* ihm *Das befreite Jerusalem* in der Übersetzung von Johann Friedrich Koppe in *die Hände*.⁶² Der christliche Ritter Tankred, der aus einem alten normannischen Fürstenhaus stammt und den Adelstitel erben konnte, erhält Wilhelms Anteilnahme aufgrund der tragischen Verbindung zu Chlorinde. Das aristokratische Vermächtnis bewahrt Tankred keineswegs vor großem Unglück. Seine Geliebte muß er gleich zweimal aus Versehen mit dem Schwert verletzen. Davon abgesehen berichtet das Epos nicht über etwaige Nachkommen Tankreds, die das Erbe der väterlichen Eroberungen, wie des Fürstentums

⁵⁷ MA 5., S. 610.

⁵⁸ Vgl.: 1 Sam 15f.

⁵⁹ Vgl.: ebd., 21.

⁶⁰ MA 5, S. 26.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

Antiochien, antreten könnten. Mit der Einnahme Jerusalems geht die Handlung zu Ende, die Frage nach einer dynastischen Kontinuität stellt sich gar nicht erst. In dem Epos verhilft Tankreds Herkunft ihm zwar zu einer bedeutsamen Rolle in der mittelalterlichen Heilsgeschichte, doch sie eröffnet ihm persönlich keine Aussicht auf Erben. Mehr noch als die Komödie von David und Goliath scheint die Geschichte des Kreuzzugsritters vor ungebrochenen Identifikationen geradezu zu warnen. Denn Identifikation kann sich auch gar nicht einstellen, als Wilhelm versucht, die Ereignisse auf die Bühne zu bringen. *In der Hitze der Erfindung*⁶³ hat er vergessen, den anderen Kindern bescheid zu geben, was sie zu sagen hätten. Er selber kommt, den Tankred spielend, in der *eigenen Rede endlich als dritte Person*⁶⁴ vor. *Verunglückt war die Expedition*,⁶⁵ erinnert sich Wilhelm. Nicht zufällig handelt es sich um jene Inszenierung, für die der Förster die jungen Birken und Fichten gefällt hat. Um den Abend zu retten, wechselt die Truppe dann wieder zu *David und Goliath*.⁶⁶

Außer den Eltern hat auch ein Großvater Wilhelms Entwicklung geprägt, indem er ihm Kunstrichtungen nahe brachte. Zum ersten Mal erwähnt ihn Wilhelm in den Erzählungen über das Puppenspiel. Nach etlichen Aufführungen von *David und Goliath* habe er *unter den Büchern des Großvaters die Deutsche Schaubühne und verschiedene italienisch-deutsche Opern*⁶⁷ gefunden und sein dramatisches Repertoire entsprechend erweitern können. Später erst stellt sich heraus, daß dieser Großvater auch mit anderen Kunstinteressen Wilhelms zu tun hat. Ein Unbekannter, der sich bei Wilhelm zunächst nach einem Gasthof erkundigt, fragt ihn, nachdem sie sich vorgestellt haben, ob er nicht *ein Enkel des alten Meisters*⁶⁸ sei, *dem die schöne Kunstsammlung*⁶⁹ gehört habe. Wilhelm bestätigt die Vermutung über diese Verwandtschaft, indem er gleichzeitig eine affektive Verbundenheit mit der Sammlung eingesteht:

*Ja, ich bins, ich war zehn Jahre als der Großvater starb, und es schmerzte mich lebhaft, diese schönen Sachen verkaufen zu sehen.*⁷⁰

⁶³ Ebd., S. 28.

⁶⁴ Ebd., S. 29.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 23.

⁶⁸ Ebd., S. 67.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

Diese Antwort zeigt nicht nur, daß die Sammlung, wie das Puppentheater, einen genealogischen Bezug unterstützt. Sie läßt auch erkennen, daß der Prozeß der Zueignung in diesem Fall anders verlaufen sein muß. Die Gegenstände des Kabinetts hat Wilhelm selber nie besessen. Die Kunstobjekte werden nach dem Tod des Großvaters zu Geld gemacht und Wilhelm kann nur dabei zusehen, wie sie *nach und nach verschwinden*.⁷¹ Während das Puppenspiel ihm geschenkt wurde, hat der Großvater die Sammlung für sich behalten. Wilhelm erlebte hier keine Tradition im Sinne einer endgültigen Übergabe, sondern einen Bruch, der die *ersten traurigen Zeiten*⁷² in seinem Leben einleitet. Der Verwandte konnte ihm zunächst nichts vermachen.

Entsprechend anders ist es auch um die Herkunft dieser Sammlung bestellt. Den Marionetten und dem Theatergerüst, welche Eigenfabrikate des Leutnants sind und sich einem schöpferischen Akt verdanken, stehen jene Gegenstände gegenüber, die der Großvater einst in Italien käuflich erwerben mußte⁷³. Nicht etwa ein *Erbauer*, sondern ein Einkäufer machte sie Wilhelm zugänglich. Im Unterschied zu dem kreativen Leutnant muß der Verwandte dasjenige, das auf die nächste Generation wirken soll, auf kommerziellen Wegen beschaffen. Und zuletzt hat der Großvater auch keine in sich geschlossene *Helden- und Freudenwelt*⁷⁴ oder gar eine *kleine[.] Welt*⁷⁵ anzubieten, der eine eigene Entwicklung zuzugestehen wäre, sondern mehrere, disparate Abteilungen von Kunstwerken - Gemälde, Handzeichnungen, Marmorn, Bronzen, Münzen und geschnittenen Steine - die nur zusammengehören, insofern *das Ganze gut aufgestellt*⁷⁶ ist.

Dennoch vermag die Sammlung Wilhelms Entwicklung zu begleiten und gleichzeitig eine Bindung zu dem Vorfahren aufrecht zu erhalten. Sobald der Großvater gestorben ist, beginnen die Werke erneut zu zirkulieren. Jener Unbekannte, der Wilhelm auf den Großvater anspricht, hat sie einst selber an einen neuen Besitzer vermittelt. Indem er das weitere Schicksal der Sammlung bestimmte, kommt wieder jemandem, der nicht zu Wilhelms Verwandtschaft zählt, eine entscheidende Rolle bei der Verbindung zweier Generationen zu. Denn der einstige Vermittler, der gleichsam statt Wilhelm die Sammlung

⁷¹ Ebd., S. 68.

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl.: Ebd., S. 67.

⁷⁴ Ebd., S. 20.

⁷⁵ Ebd., S. 22.

⁷⁶ Ebd., S. 68.

im Auge behalten konnte, ergänzt zunächst Wilhelms Erinnerungen dahingehend, daß dieser als Kind die Werke nicht nur gemocht, sondern auch habe beurteilen können:

*Sie erklärten mir die Gegenstände der Gemälde, und wußten überhaupt das Cabinet recht gut auszulegen.*⁷⁷

Der Unbekannte beläßt es aber nicht dabei, eine frühe Identifizierung Wilhelms mit den Interessen des Großvaters zu betonen. Er kritisiert auch Wilhelms Behauptung, das Schicksal habe durch den Verlust der *leblosen Bilder*⁷⁸ erst ermöglicht, seine *Liebhaberei*⁷⁹ und sein *Talent*⁸⁰ zum Theater zu entwickeln. Gerade die Figur, die unmittelbar mit dem tiefen Bruch in Wilhelms Kindheit verbunden ist, warnt davor, darin ein Schicksal zu sehen und lenkt Wilhelms Aufmerksamkeit somit auf eine Kontinuität des großväterlichen Erbes, die sich noch einstellen soll. Jene Schritte, die mit dem Verkauf der Sammlung verbunden waren, können deshalb in der Erzählung des Unbekannten auch eine schöpfungsgeschichtliche Überformung erhalten. Der Unbekannte berichtet Wilhelm:

*Sechs Tage besah ich das Cabinet, und am siebenten riet ich meinem Freunde, die ganze geforderte Summe ohne Anstand zu bezahlen.*⁸¹

Einige der vertrauten Kunstgegenstände wird Wilhelm später in Haus des einstigen Käufers wiederfinden. Die genauere Bedeutung, die sie für ihn künftig haben werden, bleibt zwar ungewiß; doch während er dem Theater zur Gänze und endgültig entsagen muß, scheint der Umgang mit der bildenden Kunst, die er nur dank eines Verwandten - des Großvaters - kennenlernte, auch weiterhin möglich zu sein. Der Bruch, den er in der Kindheit erlebte, wird im Nachhinein zu einer Unterbrechung.

Ein Gemälde aus dieser Sammlung, das Wilhelm schon als Kind beeindruckt, handelt wieder von einem Herrscher und seiner Genealogie. Das erklärte Lieblingsbild des Zehnjährigen ist dasjenige vom *kranken[n] Königssohn*⁸², der *sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt*.⁸³ Die Geschichte von dem babylonischen König Seleukos, seinem Sohn Antiochos und von Stratonike, die vermutlich die entsprechende Vorlage

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 70.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., S. 68.

⁸² Ebd., S. 69.

⁸³ Ebd.

lieferte und die vor allem in den Versionen von Plutarch und Pseudo-Lukian bekannt ist, hat zahlreiche Bearbeitungen in der Literatur, der Oper und der Malerei gefunden.⁸⁴ Daß Wilhelm sich auf ein bestimmtes Gemälde beziehen würde, konnte aber nicht nachgewiesen werden.⁸⁵ Auch dieses historische Sujet konfrontiert Wilhelm mit der Übergabe verschiedener Rechte und Potentiale. Nach Plutarch und Lukian erfährt König Seleukos, daß die Ursache einer schweren Krankheit seines Sohnes die Liebe zu der Stiefmutter Stratonike sei und verzichtet daraufhin sowohl auf sie als auch auf seine Herrschaft.⁸⁶ Seleukos selber wiederum verdankt sein Reich einer Teilung. Als einer der Feldherrn Alexanders des Großen, die nach dessen Tod gemeinsam das Erbe antraten, hatte er Babylonien erhalten. Obwohl sein Einfluß verglichen mit dem seines Vorgängers Alexander beträchtlich geringer war, bekam der Sohn sein gesamtes Reich und dazu die geliebte Stiefmutter. Die Nachkommen des historischen Antiochos regierten dieses Reich noch über mehrere Generationen. Doch auch für jene bedeutenden Vermächtnisse des Vaters Seleukos an den Sohn bedurfte es der Unterstützung einer Figur, die nicht in die entsprechende genealogische Linie gehört. Sowohl in der historischen Überlieferung⁸⁷ als auch auf dem Gemälde, das Wilhelm kennt,⁸⁸ tritt nämlich ein Arzt in Erscheinung, der zunächst einmal die Ursache der Krankheit des Antiochos herausfindet und somit die heilenden Maßnahmen erst ermöglicht. Sowie die Kunstsammlung nur über einen rätselhaften Unbekannten und einen Käufer ihren Weg vom Großvater zu Wilhelm findet, müssen das Königreich und Stratonike über jenen Arzt an Antiochos weitergegeben werden. In beiden Fällen funktioniert der *actus tradendi* zwischen den Verwandten nicht ohne Vermittler.

1.2 Wilhelm und Mariane: Vaterschaft

Die Subjektivität, die mit der Rücksichtnahme auf Wilhelms Perspektive verbunden ist, kommt auch zur Geltung, wenn es um seine eigene Vaterschaft geht. Bevor er Felix, den er erst kennenlernt, als dieser schon einige Jahre alt ist, als seinen Sohn anerkennen kann, muß er langwierige Rekonstruktionen unternehmen und sich seine Vaterschaft von verschiedenen Figuren beglaubigen lassen. Erst allmählich gelangt er zu der Überzeugung,

⁸⁴ Vgl.: ebd., Kommentar, S. 727f.

⁸⁵ Vgl.: ebd., S. 728.

⁸⁶ Vgl.: ebd., S. 727f.

⁸⁷ Vgl.: ebd., S. 727.

⁸⁸ Vgl.: MA 5, S. 606.

daß seine einstige Geliebte, Mariane, ein Kind erwartet habe, als er sie verließ, daß er der Vater des Kindes sei und daß dieses Kind Felix sein müsse. Solange er anfangs noch denkt, über den Vater eines etwaigen Kindes von Mariane könne es keine Zweifel geben und er würde es aufwachsen sehen, begegnen zahlreiche Hinweise auf seine eingeschränkte Perspektive und die schweren Krisen, die ihm noch bevorstehen.

Als er Mariane fragt, *ob er sich denn nicht Vater glauben dürfe*,⁸⁹ antwortet sie nur *mit einem Seufzer, einem Kusse*.⁹⁰ Wilhelm glaubt, eine kurze Antwort Marianes könne ihn unversehens und entschieden zum Vater erklären. Die eigene Vaterschaft kann er nur deshalb für so nahe halten, da Vieles ihm verborgen bleibt. Seine Beziehung zu der Schauspielerin ist von der heimlichen Konkurrenz des reichen Kaufmanns Norberg bedroht. Schon bevor Mariane nach Hause kommt, um den Besuch Wilhelms abzuwarten, beschäftigt sich ihre Vertraute, Barbara, dort mit Geschenken, die Norberg geschickt hat. Der abwesende Verehrer wird sogar noch vor Wilhelm erwähnt. Am Anfang gibt es nur Barbara, Mariane und Norbergs Postsendung. Wilhelm kommt erst später hinzu, aber er kommt auch zu spät. Die eigentliche Geheimnisträgerin ist Mariane. Sie möchte Wilhelm eine möglicherweise bevorstehende Vaterschaft nicht absprechen. Wilhelm bleibt über ihren momentanen Zustand im Ungewissen. Zweifel über den Vater des Kindes, das sie vielleicht erwartet, und schließlich die Abwendung von den weiteren Entwicklungen stehen ihm noch bevor. Wenn er meint, seine Genealogie könnte bald eine unmittelbare und nachvollziehbare Fortsetzung finden, ist dies eine vorübergehende Täuschung. Von Beginn an ist Wilhelm unwissentlich aus wichtigen Bereichen in Marianes Leben ausgeschlossen. Vor allem die Rede über die Intimität spricht hier immer schon von Trennungen:

Die *Begierde*⁹¹ Wilhelms hat sich *auf den Flügeln der Einbildungskraft*⁹² zu Mariane erhoben, in dem *günstigen Lichte theatralischer Vorstellung*⁹³ ist sie ihm zuerst erschienen. Mit seiner *Einbildungskraft*⁹⁴ möchte Wilhelm sich auch ihre Vergangenheit aneignen. Entsprechende Erzählungen sollten ihm die bekümmerte Geliebte näher bringen. Als Mariane über ihre traurigen Erlebnisse, an die sich zuletzt die Kontakte zu Norberg reihen,

⁸⁹ Ebd., S. 43.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 14

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 25.

nicht sprechen kann, findet Wilhelm aber sofort wieder zu den einschläfernden und narzißtischen Erzählungen über die eigene Kindheit zurück. Während er davon erzählt, wie er sich Eltern und Großeltern in seiner Kindheit angeeignet hat, versäumt er die Entwicklungen, die seinen Sohn betreffen.

In dieser Auseinandersetzung mit der Vergangenheit selbst aber gibt es weitere Zeichen für die noch bevorstehenden Versäumnisse. Als Wilhelm der Geliebten die Theaterpuppen zeigt, die die Kindheitserzählungen unterlegen sollen, möchte Mariane ausgerechnet dem Propheten Samuel keine Aufmerksamkeit schenken.⁹⁵ Ihre Antipathie gegenüber der Puppe, die den alttestamentarischen Seher darstellen soll, bekundet ihre eigenen Sorgen um die Zukunft. In Marianes Ablehnung verbergen sich aber noch weitergehende Signale. Der Geist Samuels prophezeite nämlich König Saul und seinen Söhnen den Tod im bevorstehenden Kampf gegen die Philister.⁹⁶ Mariane distanziert sich von jener Figur, die um das Ende des Königs wußte, mit dem Wilhelm sich als Kind so emsig beschäftigt hat und mit dem er selber verglichen wird. Zuletzt ergibt sich aus Marianes Kritik auch ein Bezug zu Wilhelms eigener Genealogie. Die Puppe, die ihr nicht gefallen will, trägt Stoffreste eines Kleides von Wilhelms Großmutter.⁹⁷ Die Kleidung Samuels, die eine Verbindung zwischen Wilhelm und seiner Verwandten herstellt, kann Marianes Urteil nicht verändern. Dem genealogischen Motiv, das Wilhelm an dieser Puppe eigens hervorhebt, um sie sympathischer zu machen, kann sie nichts abgewinnen. Wilhelms Rede über die Verwandte kommt nicht an.

Mariane nimmt aber nicht nur zu Samuel Stellung. Sie unterzieht auch die anderen Puppen der Komödie von David und Goliath Urteilen, die zugleich über Wilhelms eingeschränkte Perspektive in Fragen der Verwandtschaft Auskunft geben. In Marianes Geringschätzung für den König Saul und ihrem Interesse an dessen Sohn Jonathan zeichnet sich die Ausgrenzung Wilhelms in seiner Rolle als Vater ab. König Saul, mit dem Wilhelm am Ende des Romans sogar ausdrücklich verglichen wird, sieht für Mariane *zu steif und pedantisch*⁹⁸ aus. Sie hält sich lieber an den Sohn, an Jonathan und stiftet somit ein Bündnis zwischen sich und dem Kind, von dem Wilhelm ausgeschlossen bleibt. Außerdem handelt es sich bei Marianes Favoriten Jonathan um diejenige Puppe, die Wilhelm einst bei

⁹⁵ Vgl.: ebd., S. 15.

⁹⁶ Vgl.: 1 Samuel 28,19.

⁹⁷ Vgl.: MA 5, S. 16.

⁹⁸ Ebd., S. 15.

einer Vorstellung seines Puppentheaters aus der Hand fallen mußte.⁹⁹ Das Vorführen der Spielsachen von früher, das sich insgesamt schon als Abspaltung Wilhelms von Mariane zu erkennen gibt, wird auch durch Marianes Anteilnahme nicht zu einer Idylle.

Nur Wilhelm entgehen vorläufig die Zeichen dafür, daß seine genealogische Kompetenz schon unterlaufen ist. Die Möglichkeit, daß nicht nur er als Vater eines Kindes von Mariane in Frage kommen könnte, sieht er noch nicht. Sein Blick ist verschleiert. Wie der Erzähler resümiert, *bildet[.] er aus den vielerlei Ideen mit den Farben der Liebe ein Gemälde auf Nebelgrund, dessen Gestalten freilich sehr ineinanderfl[ießen].*¹⁰⁰ Diese Metapher handelt nicht nur von Unschärfe und Illusionen. Die *Gestalten*, die *ineinanderfließen*, lassen sich direkt auf Wilhelms Vorstellung von Mariane und ihm beziehen. Die Metapher vom *Gemälde auf Nebelgrund* ist der bedrohte Ort, an dem es zwischen den Liebenden keine Abstände gibt und auch das Vertrauen in die Vaterschaft noch unerschüttert sein mag.

Einer der Hinweise, die schließlich zur Entdeckung Norbergs führen, enthält wieder einen Bezug auf die Geschichte und Genealogie von König Saul, der für Wilhelm bedeutend wird. Wilhelm bemerkt nicht nur, wie eine Gestalt aus Marianes Haus schleicht, er findet auch in ihrem Halstuch, das er an sich genommen hat, eine Nachricht Norbergs an sie, in der dieser sie mit der Hexe von Endor vergleicht. Ausgerechnet in jener Nachricht, die Wilhelm davon überzeugt, daß er einen Konkurrenten habe, wird Mariane auf eine Gestalt bezogen, die mit dem Untergang von Sauls Dynastie in Verbindung steht. Die Hexe von Endor besitzt die Gabe der Nekromantie. König Saul, der die Stimme Gottes nicht mehr hören kann, da er seinen Befehlen nicht gehorcht hat, sucht diese Hexe auf, als der Kampf gegen die Philister droht.¹⁰¹ Sie sollte ihm den Geist Samuels herbeirufen, damit er ihn um Rat fragen könne. Er erscheint, prophezeit Saul und seinen Söhnen jedoch eben den Tod in diesem Kampf und eine Niederlage gegen die Philister. *Morgen wirst du mit deinen Söhnen bei mir sein. Auch wird der Herr das Heer Israels in die Hände der Philister geben,*¹⁰² lauten seine Worte. Mit der Erwähnung der Hexe von Endor ergibt sich für Wilhelm ein zusätzlicher Verweis darauf, daß die Geschichte des Königs, der ihn so beschäftigt, auch die vom Verlöschen einer Familie und von Machtverlust ist.

⁹⁹ Vgl.: ebd., S. 22.

¹⁰⁰ Ebd., S. 35.

¹⁰¹ Vgl.: 1 Sam 28.

¹⁰² 1 Sam 28,19.

Als Wilhelm nach der Entdeckung des Konkurrenten versucht, Mariane und die heikel gewordene Frage der Vaterschaft zu vergessen, stellt sich Krankheit ein. Die Weigerung, Unsicherheiten in Bezug auf die Vaterschaft in Kauf zu nehmen, führt zu einem verzehrenden Fieber. Solange Wilhelms Interesse nur mehr Verwandtschaft gelten soll, von denen er schon überzeugt ist und sein Freund Werner versucht, der *verhaßten Leidenschaft*¹⁰³ zu Mariane *mit Feuer und Schwert*¹⁰⁴ zu begegnen, gerät in ihm selbst alles durcheinander. Für die Jahre, die Wilhelm in diesem Zustand verbringt, erübrigt der Erzähler nur wenige Seiten. Mehr Beachtung erhält Wilhelm erst wieder auf einer Reise, die ihn zum Theater zurückführt und ihn erneut mit genealogischen Fragen konfrontiert. Die Schwierigkeit, Elternschaft zu bestimmen, verdeutlicht von nun an auch das rätselhafte Kind Mignon.

1.3 Wilhelm und Mignon

1.3.1 Projektionen

In Wilhelm Meisters ersten Blicken auf Mignon erscheint sie als Figur, die seine höchste Aufmerksamkeit erwecken kann.¹⁰⁵ Solange sie sich zeigt, beschäftigt sie seine Gedanken. Mehrmals bemerkt und betrachtet er sie, ehe sie jedoch immer wieder einem anderen Eindruck weichen muß.¹⁰⁶ Wo die Beobachtungen am aller genauesten sind, kommt ihr Ziel ihnen regelmäßig abhanden. Der begehrte Anblick läßt sich nur allzu gerne verdrängen. Diese anfängliche Blickführung muß Mignon abwechselnd gebannt empor stilisieren und sie dann immer wieder verlassen. Der Eindruck, daß sich Mignons Anblick stets noch etwas vorbehalten müsse, verdankt sich aber nicht nur dem Prinzip der Unterbrechung. Auch während jener Zeit, als Wilhelm sie vor Augen hat, kann er sie *nicht genug ansehen*.¹⁰⁷

Den teilnahmsvollen Blicken Wilhelms entzieht Mignon vor allem Spiegelungen seiner kindlichen Phantasienwelt. In flüchtigen Momenten erinnert die kostümierte, knabenhafte Gestalt an das Theaterspiel und an das Motiv der Androgynie, das Wilhelm in Tassos Epos

¹⁰³ MA 5, S. 76.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl.: ebd., S. 90f, bzw. S. 95f.

¹⁰⁶ Vgl.: ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 97.

Das befreite Jerusalem beschäftigt hat. Mignon vergegenwärtigt unwillkürlich seine lebensgeschichtlichen Anfänge. Außerdem hat sie mit den zwölf bis dreizehn Jahren, auf die er sie schätzt, die Kindheit selber kaum verlassen. Für Wilhelm wurde erst viel später relevant, inwiefern verschiedene Figuren seine Entwicklung beeinflusst haben und welche Rolle seinen Vorfahren dabei zugekommen ist. Als ihm das *junge[.] Geschöpf*¹⁰⁸ entgegen springt, stellt er ihm deshalb sofort die Frage, wem es angehöre. Doch die Projektionsfigur Mignon kann die verlangte Auskunft erwartungsgemäß nicht geben. Das Kind, das Wilhelm bei der ersten Begegnung mit ihm nach seiner Angehörigkeit befragt, kann sich nur wieder von ihm losmachen. Seine Aufmerksamkeit kontert es in spiegelnder Verkehrung mit einem *scharfen, schwarzen Seitenblick*.¹⁰⁹

Die knappen Fragen, die Wilhelm in dem folgenden Dialog mit Mignon an sie stellt, spiegeln Momente seiner eigenen Biographie wider, die mit der Prägung durch andere Figuren in Zusammenhang stehen. Seine Versuche, das Kind möglichst schnell genauer kennen zu lernen, werfen somit immer auch die komplizierte Frage der Genealogie auf. Jene Auskünfte, die er von Mignon erwartet, sind für Wilhelms Lebensgeschichte nur schwer zu verbürgen.

Zunächst möchte Wilhelm erfahren, wie sie denn heiße.¹¹⁰ Die Nennung seines Namens hat ihm selber schon einmal ermöglicht, als Verwandter einer anderen Figur zu gelten. Der Unbekannte, der einst die Gemäldesammlung begutachtet hatte, fragte ihn, nachdem Wilhelm ihm seinen Namen genannt hatte, ob er nicht ein *Enkel des alten Meisters* sei. Aufgrund des Namens erinnerte sich der Unbekannte an den Großvater und daran, wie dessen Kunstsammlung einst Wilhelm geprägt hatte. Der vererbte Name leitete zu einem Vorfahren, wodurch Wilhelm ihm sogleich vertrauter erschien. Doch der gemeinsame Familienname erweist sich für Wilhelm als flüchtig. Auf der einen Seite nennt bereits der Erzähler ihn nur bei seinem Vornamen, während er etwa seinen Freund, der sich mit dem Beruf seines Vaters, des „alten Werner“, stärker identifiziert, immer „Werner“ nennt. Darin erscheint der Familienname als ein Vermächtnis, das zwar Verwandtschaft bekunden soll, das aber keinesfalls immer verfügbar sein muß. Auf der anderen Seite wird Wilhelm dementsprechend selber seinen Namen verändern, als er der Theatertruppe Serlos

¹⁰⁸ Ebd., S. 90.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl.: ebd., S. 97.

beitritt.¹¹¹ Deshalb muß Wilhelm einem fremden Kind begegnen, um die Frage nach diesem flüchtigen Erbe übertragen zu können. In seiner Frage selbst aber schwingt diese Flüchtigkeit mit; denn Wilhelm fragt, wie *sich* denn das Kind nenne. Wilhelms Formulierung suggeriert, daß auch Mignon ihren Namen nicht als zwingendes Vermächtnis empfinden könnte. Die Worte *Wie nennst du dich?*¹¹² zeigen, daß er auch bei ihr den schwierigen Prozeß der Identifikation mit dem Namen vermutet. Ihre Antwort - *Sie heißen mich Mignon*¹¹³ - gibt zwar zu erkennen, daß sie sich der Benennung durch andere unterwirft, doch Wilhelm muß auch feststellen, daß mit ihrem Namen keine Auskünfte über ihre Verwandten zu bekommen sind.

Nach einer weiteren Frage Wilhelms, die sich auf ihr Alter bezieht,¹¹⁴ spricht er deshalb ihre Genealogie direkt an. Am Ende des kurzen Dialogs möchte er definitiv wissen, wer denn ihr Vater gewesen sei.¹¹⁵ Wilhelm selber konnte in seinen Darstellungen sowohl eine Figur als seinen Vater ausweisen als auch die Einflüsse beschreiben, die der Vater auf seine Entwicklung ausübte. Doch zum einen war Wilhelm zu diesem Zeitpunkt eben schon älter, zum anderen bedurfte es der Unterstützung mehrerer Figuren, die sich an die wichtigsten Schritte genealogischer Aneignungen erinnern mußten. Mignon spiegelt auch diese Schwierigkeiten, von dem eigenen Vater Rechenschaft zu geben, in überzeichneter Form wider. Ihre Antwort lautet: *Der große Teufel ist tot.*¹¹⁶ Einerseits kann sie zwar, obwohl sie noch ein Kind ist, von einem Vater sprechen. Auch handelt es sich um eine vorrevolutionäre, unpersönliche Vaterfigur, wie sie Wilhelm nicht kennengelernt hat: Der Name, ein Pseudonym, suggeriert Macht und eine starke Präsenz im Bewußtsein. Andererseits aber ist dieser große Teufel bereits gestorben. Eine moderne, begleitende Vaterfigur jedoch kennt Mignon gar nicht. Von jenen komplizierten Prozessen, die in Wilhelms Leben eine genealogische Verbundenheit zu seinem Vater erst allmählich aufbauen mußten, ist sie ausgeschlossen. Sie verweist insofern auf eine historische Bruchstelle, von der auch Wilhelm betroffen ist. Ihre Geschichte muß ihn daran erinnern, daß er selber ohne die stetige physische Anwesenheit seines Vaters, die ja keineswegs selbstverständlich ist, gar nicht über ihn hätte sprechen können.

¹¹¹ Vgl.: ebd., S. 291.

¹¹² Ebd., S. 97.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl.: ebd.

¹¹⁵ Vgl.: ebd.

¹¹⁶ Ebd.

1.3.2 Initiation

Nachdem Wilhelm gesehen hat, daß der Entrepreneur der Seiltänzertruppe, zu der Mignon gehört, sie mißhandelt, beginnt er, sich für sie einzusetzen;¹¹⁷ gegen das Geld, das ihre Kleider kosten, wäre man schließlich bereit, sie ihm zu überlassen.¹¹⁸ Schon über den ersten Schritt, mit dem Wilhelm Verantwortung für sie übernimmt, gibt es zwei verschiedene Aussagen. Denn nach den entsprechenden Verhandlungen, an deren Ende Wilhelm dem Entrepreneur dreißig Taler gibt, sagt Laertes zu ihr: *Du bist nun unser, [...] wir haben dich gekauft.*¹¹⁹ Aus dem Kind, das man Wilhelm eigentlich schenken wollte, wird mit dieser Behauptung eindeutig ein gekauftes, und Mignon stellt sich, um ihren angeblichen Preis von [h]undert Dukaten¹²⁰ vergelten zu können, für Arbeiten zur Verfügung: *Ich will dienen*¹²¹, verspricht sie, und zwar in Gegenwart von gleich zwei Figuren: von Wilhelm und Laertes. Der Entrepreneur hat Wilhelm zuvor noch anvertraut, daß Mignon den verstorbenen „großen Teufel“ lediglich für ihren Vater gehalten habe. Wilhelm hat es also mit einem Kind zu tun, über dessen Eltern gar nichts bekannt ist, das ihm selber aber zunächst nur insofern nahe kommt, als es ein merkwürdiges Besitzverhältnis berücksichtigen will.

Erst nach einiger Zeit kommt es zu einer deutlichen Annäherung, nach der Wilhelm und Mignon einander als „mein Kind“¹²², beziehungsweise „mein Vater“¹²³ ansprechen und somit eine neue Genealogie behaupten. Eine Reihe gemeinsamer Handlungen soll dahin führen, dieses besondere verwandtschaftliche Verhältnis, das für beide nur auf gegenseitigen Zusicherungen beruhen kann, zu begründen. Die erklärte Verwandtschaft, die allein in der symbolischen Ordnung verankert ist, geht aus Prozessen hervor, die an Initiation erinnern, und die Mignon, gleichsam in der Rolle der Initiandin, auch bewußt miterlebt. Dennoch kann nicht davon die Rede sein, daß Mignons zukünftiger Status dabei eindeutig und endgültig bestimmt würde. Denn in den verschiedenen Momenten des Übergangs, die hier begegnen, scheinen die Zäsuren, die für Initiationen kennzeichnend sind, gefährdet zu sein oder ganz zu fehlen. Die abschließenden, emphatisch ausgetauschten Worte „mein Kind“ und „mein Vater“ wirken letztlich doch unvorbereitet.

¹¹⁷ Vgl.: ebd., S. 101f.

¹¹⁸ Vgl.: ebd., S. 102.

¹¹⁹ Ebd., S. 105.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 141.

¹²³ Ebd.

Als Mignon an jenem Abend das Zimmer Wilhelms, wo alles sich abspielen soll, betritt, bemerkt der Erzähler: *Die lange und streng verschlossene Knospe war reif [...]*.¹²⁴ Diese botanische Metapher kündigt nicht etwa eine bevorstehende Veränderung an, sie versetzt Mignon bereits am Beginn der Stelle in eine Bewegung des Übergangs, die zudem kaum zu erfassen ist. Die *streng verschlossene Knospe* bräuchte zwar eigentlich noch Zeit, um sich später einmal öffnen zu können, doch eben diese Knospe kann gleichzeitig auch schon *reif* sein. Entsprechend dem Prinzip der Metamorphose lassen sich an Mignon keine eindeutigen Zustände im Sinne von Stillständen beobachten - und somit auch keine klaren Übergänge von einem Zustand in einen anderen.¹²⁵ Ein ähnliches Phänomen führt Goethe im naturwissenschaftlichen Zusammenhang folgendermaßen aus:

Die größte Schwierigkeit bei der Auslegung [...] besteht darin daß man etwas als still und feststehend behandeln soll was in der Natur immer in Bewegung ist daß man dasjenige auf ein einfaches sichtbares und gleichsam greifbares Gesetz reduzieren soll was in der Natur sich ewig verändert und sich vor unsern Beobachtungen bald unter dieser bald unter jener Gestalt verbirgt [...].¹²⁶

Unter mehreren Gestalten zugleich verborgen erscheint Mignon. Dem Prozeß, in dem sich ihre Verbindung zu Wilhelm befindet, kann die einschneidende Bestimmung als seine Tochter nur unzureichend beikommen. Doch auch zu dieser langsamen, komplexen Entwicklung zwischen Wilhelm und Mignon, in der sie als reife Knospe auftritt, läßt sich eine Art von initiiertem Auftakt finden. Er erfolgt kurz zuvor in Form einer prägenden, äußeren Einwirkung auf die Initiandin, und zwar als seelische Verletzung. Am selben Abend wollte Wilhelm ihren Versuchen, das, was sie an Liedern und Gedichten auswendig weiß, aufzuschreiben, keine Beachtung schenken. Sein Verhalten *schmerzt[.] sie tief*.¹²⁷ Als Ersatz einer evidenten, physischen Zeichnung, die ihr den neuen Platz in der symbolischen Ordnung auch gleichsam einschreiben würde, erfährt Mignon eine Kränkung, die nur im Zusammenspiel mit ihrer Psyche wirken kann und die erst verarbeitet werden muß, um dann Auswirkungen auch zeigen zu können. Dieser Einfluß ist also nur insofern folgenreich, als Mignon selber den nächsten Schritt setzt. Ob Wilhelms Unachtsamkeit die Bereitschaft, sich fortan definitiv als seine Tochter zu erklären, erst

¹²⁴ Ebd., S. 140.

¹²⁵ Vgl.: Wetzel, Michael: *Mignon*. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Fink 1999, S. 162ff.

¹²⁶ Goethe, Johann Wolfgang: *Naturwissenschaftliche Schriften: Biologie. Einleitung*. In: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 3, 2: Italien und Weimar, 2. Teil. Hg. von Hans J. Becker u. a. München: Hanser 1990, S. 307.

¹²⁷ MA 5, S. 140.

hervorruft, oder nur den Anstoß dazu liefert, kann dabei ungewiß bleiben. Die Verletzung wird dadurch gerade in ihrer initiierenden Wirkung wieder in Frage gestellt. Die Anfänge von Mignons metamorphosenartiger Entwicklung zur Tochter bleiben somit - trotz dieses Anklanges an das Rituelle - im Inneren der Figur verschlossen.

In einer seelischen Krise befindet sich aber auch Wilhelm. Ihn plagt die Eifersucht auf Friedrich und den Stallmeister, die sich beide um Philine bemühen. Zudem kann er sich einfach nicht dazu entschließen, die Theatertruppe endgültig zu verlassen. Seine Stimmung ist auf der einen Seite ein weiterer, subtiler Einfluß, der auf Mignons Psyche wirkt. Zu der Kränkung, die er ihr zugefügt hat, kommt nun seine *Unruhe*¹²⁸, auf die sie ebenfalls reagieren mag. Auf der anderen Seite jedoch sind durch seine veränderte Lage die Rollen von Initiandin und demjenigen, der den Zeitpunkt für den Übertritt in die neue Ordnung bestimmen soll, überhaupt nicht mehr von einander zu unterscheiden. So heißt es auch in Betonung der gegenseitigen Abhängigkeit:

*Nichts ist rührender, als wenn eine Liebe, die sich im Stillen genährt, eine Treue, die sich im Verborgenen befestigt hat, endlich dem, der ihrer bisher nicht wert gewesen, zur rechten Stunde nahe kommt, und ihm offenbar wird. Die lange und streng verschlossene Knospe war reif, und Wilhelms Herz konnte nicht empfänglicher sein.*¹²⁹

Die Initiative zu der Annäherung scheint ebenso von Mignon, der Jüngeren, auszugehen, da Wilhelm nun, von anderen seinerseits verletzt, bereit ist.

Die Bereitschaft der Mignon, die aus der reifen Knospe spricht, deutet noch auf einen weiteren Kontext, in dem die neue Verwandtschaft zwischen ihr und Wilhelm verhandelt wird. Die reife Knospe kündigt nicht nur von einer botanischen Metamorphose. Sie bezeichnet, auf das Menschenalter übertragen, den Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter. Auf der einen Seite werden mit dieser Lebensphase unmittelbar Rituale, die das Kind mit der symbolischen Ordnung konfrontieren, in Zusammenhang gebracht. Mignons Reife könnte es ihr ermöglichen, jene *rites de passage* zu bewältigen, auf denen allein ihre Genealogie gründen könnte. Mignon soll sogar eine Figur, die ihres Wissens nicht mit ihr verwandt ist, als ihren Vater anerkennen können. Auf der anderen Seite aber sind es die erhöhten Ansprüche, die an die Bildung dieser symbolischen Genealogie

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

herangetragen werden, die auch ihre Gültigkeit bedrohen. Die Metapher von der reifen Knospe bekundet zwar Mignons Fähigkeit, die Sprachgebräuche der Erwachsenen zu übernehmen und ihren eigenen Status, in diesem Fall den von Wilhelms Kind, selbst mitzubestimmen. Doch verspricht sie Mignon auch die geschlechtliche Reife, und zwar gerade in Gegenwart Wilhelms, ihres neuen Vaters, der auch selber *empfänglich* ist. Gerade innerhalb der symbolischen Ordnung, auf die die fast erwachsene Mignon so überaus vorbereitet sein muß, kann sie aber Tochter und Geliebte zugleich nicht sein. Vor dem Hintergrund des bürgerlichen Familienlebens beschwört diese Ordnung das Inzestverbot. Als rein symbolische Ordnung kann sie nur über die Wirksamkeit ihrer Gesetze funktionieren. Mignon, die in Allem dazu geeignet scheint, diese anspruchsvolle Genealogie zu erproben, kann doch ihren Forderungen nicht genügen. Denn genau jene Reife, die sie zur Einordnung befähigen soll, hindert sie auch am Eintreten in die Ordnung. Einen geeigneten Zeitpunkt für diese Initiation kann es gar nicht geben. Somit bleibt nicht nur unklar, wo denn ihre Anfänge zu suchen sein könnten. Auch jeder nur denkbare Anfang scheint ungünstig zu sein. Mignon steht vor keiner Grenze, welche in der Initiation klar von einer Instanz gezogen wird, und die auch eindeutige Positionierungen ermöglicht, sondern befindet sich an einer Schwelle, deren Bereich niemand mehr genau abstecken und die auch ein Ort des Aufenthaltes sein kann.

Indem Wilhelm sich Mignon zueignen möchte, arbeitet er sich auch an dem Phantasma einer allein männlichen Schöpfung ab. Die vergebliche Annäherung an die symbolische Ordnung wird von der Nachahmung genealogischer Kreativität begleitet. Entsprechend verweisen die Gesten selber, mit denen Wilhelm und Mignon sich aneinander schließen, auf Belebung, beziehungsweise auf Geburt. Die sukzessiven Veränderungen an Mignons Körper, die Wilhelm hervorruft, zitieren jene initialen Bindungen, die nur unter Verwandten wirksam sind. Dabei drohen sie jedoch immer, in Zerstörung umzuschlagen. Die intimen Prozesse, die Mignon zur Tochter bilden sollen, lösen gleichzeitig ihre Krankheit und ihren Schwund aus. Die narzißtischen Wünsche einer mutterlosen Erschaffung spiegelt Mignon in Form von kryptischen Symptomen wider. Dabei muß Mignon anfangs als unbelebte Figur oder Kunstfigur erscheinen, die erst der Einfluß Wilhelms zum Leben erwecken kann. Als er Mignon die ersten Male zu sehen bekam, zeigte sie sich in *abenteuerlichen*¹³⁰ oder *sonderbaren Stellungen*¹³¹ und in den *seltsamsten*

¹³⁰ Ebd., S. 91.

¹³¹ Ebd., S. 95.

Verrenkungen.¹³² Bei dem Anblick ihrer Kunststücke empfand er tiefe[s] Mitleid[.]¹³³ Während ihres Eiertanzes bewegte sich Mignon sogar wie ein *aufgezogenes Räderwerk*,¹³⁴ wie ein *Uhrwerk*.¹³⁵ Was an Mignon dem Gewohnten oder dem Natürlichen überhaupt zu widersprechen scheint, soll sich unter Wilhelms Einwirkungen verwandeln. Auf den Vergleich mit einem mechanischen Konstrukt folgte bald die Vermutung, daß Mignon sich nicht freuen könne; die Vorstellung ihrer Neuschöpfung zur Tochter begann damit, ihr nur erst Freude einflößen zu müssen:

*Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen, und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu wecken.*¹³⁶

In der Szene, in der Mignon über physische Kontakte tatsächlich zur Tochter werden soll, stellen sich aber zu ersten Mal die Symptome ein, die ihr späteres Krankheitsbild bestimmen und die mit ihrem Tod in Verbindung stehen. Unter den Berührungen Wilhelms zeigen sich anstelle der früheren, künstlich wirkenden und verkrampften Dressur plötzlich Krämpfe des Herzens. In diesen Krämpfen aber wächst Mignon auch regelrecht an ihm empor. Dies geschieht wiederum nur durch Wilhelms Lenkung; mit jeder ihrer Anspannungen, die er auszulösen scheint, nimmt Wilhelm sie auch höher zu sich. Belebung und Geburt, aber in gewisser Weise auch Wachstum verschmelzen:

Die schmerzhafteste Prozedur beginnt zu Wilhelms Knien. Zuerst nimmt er Mignon an den Händen, woraufhin sie vor ihm niederkniet und den Kopf auf seine Knie legt. Wilhelm spielt mit ihren Haaren, und der erste Krampf tritt ein: Sie fährt nach ihrem Herzen, *wie mit einer Gebärde, die Schmerzen verbeißt*.¹³⁷ Wilhelm hebt sie auf, und Mignon fällt auf seinen Schoß. Nun drückt er sie an sich und küßt sie. Mit einem Schrei fährt sie noch einmal auf, hält ihr Herz fest und fällt vor ihm nieder. Wieder hebt er sie auf, umarmt sie, schließt sie nun an sein Herz und benetzt sie mit seinen Tränen. Nach einem dritten Krampf wirft sie sich selbst schließlich an seinen Hals. Wilhelm hält sie fest. In ihrem Inneren scheint ein Riß zu geschehen, und als Wilhelm sie immer fester und fester hält,

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd., S. 114.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd., S. 141.

bezeugen die beiden zuletzt mit Worten die neue Verwandtschaft. Nach dieser Entwicklung, die der sonst verschlossenen Mignon erstmals ermöglicht, Tränen zu vergießen, droht sie auch schon, zu zerfließen. Auf die Belebung, die schon von Krankheit überschattet ist, folgen Lebenszeichen, die ebenfalls Wilhelms Besorgnis erregen müssen. Wilhelm scheint die Ströme von Flüssigkeit, die er hervorgerufen hat, nicht unter Kontrolle zu haben: *[I]hr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen.*¹³⁸ Indem Wilhelm erkennt, daß seine Schöpfungsversuche zugleich etwas Verheerendes an sich haben, überschätzt er sie jedoch ebenso. Dies verdeutlicht der Erzähler:

*[I]n der Verwirrung des Augenblickes fürchtete Wilhelm, sie [i. e. Mignon] werde in seinen Armen zerschmelzen, und er nichts von ihr übrig behalten.*¹³⁹

Angesichts von Mignons Verflüssigung haben auch die neuen sprachlichen Gebräuche, die ausgemacht werden, keine thetische Wirkung.¹⁴⁰ Schon dem Erzähler schlägt es kurz zuvor die Sprache: *Sie [i. e. Mignon] weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus.*¹⁴¹ Indem ihr Körper sich in Flüssigkeit umwandelt und zu verschwinden droht, fehlt es auch an Worten über sie. Als Wilhelm selber zu ihr „mein Kind“ sagt, beschwört er noch einmal sprachlich seinen Schöpfungsakt, der sich ihm zugleich entzieht.

Mit den Anleihen, die diese Stelle an der Metamorphose, an dem schwierigen Begriff der Reife und schließlich an den Gebärden der Belebung und der Geburt nahm, wurde eine Reihe organischer Vorgänge zitiert. Die Rücksichtnahme auf langsame, komplexe Entwicklungen, die diese Vorgänge hier charakterisieren, und die der neuen Genealogie vorausgehen und sie bilden sollten, bedroht jedoch die sprachlichen Setzungen, die allein Mignon zu Wilhelms Tochter bestimmen könnten.

Nach dieser Szene gibt der Erzähler noch einen Hinweis darauf, daß diese neue Genealogie auch insofern bedroht ist, als sie später, im Wirkungsbereich der Turmgesellschaft, von einer anderen Konkurrenz bekommen soll. Verschiedene Indizien und Zeugenschaften fügen sich dann dahingehend zusammen, daß der Harfner zuletzt

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl.: Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übersetzt und eingeleitet von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 32ff.

¹⁴¹ MA 5, S. 141.

offiziell als Mignons Vater gilt. Die nur symbolische Genealogie wird durch eine ersetzt, welche behauptet, tatsächlich auf Blutsverwandtschaft zu beruhen. Eine ambivalente Zuordnung des Erzählers nimmt diese Wendung bereits vorweg. Nachdem Mignon, scheinbar definitiv, zu Wilhelm gesagt hat: *Ich bin dein Kind*¹⁴², schließt der Versuch einer Initiation mit den unklaren Worten:

*Sanft fing vor der Türe die Harfe an zu klingen; der Alte brachte seine herzlichsten Lieder dem Freunde zum Abendopfer, der, sein Kind immer fester in Armen haltend, des reinsten, unbeschreiblichsten Glückes genoß.*¹⁴³

Mignon wird hier zuletzt gleichermaßen Wilhelm und dem Harfner als Kind zugesprochen.

2. Substitutionen

2.1 Mignon als Künstlerin

Wilhelm hat sich zu Mignons neuem Vater erklärt und kann zunächst nichts über ihre leiblichen Eltern in Erfahrung bringen. Bevor die Turmgesellschaft eine Geschichte über Mignons Familie festlegt und archiviert, ist dieses Moment ihrer Biographie für ihn ein Rätsel. Mignon selber schneidet aber nun genealogische Motive und Themen im Rahmen der Kunst an. Zum einen leiht sie als Sängerin einem lyrischen Ich ihre Stimme, das immer wieder verschiedenste Verwandtschaften aufruft; zum anderen zitiert sie in ihrem eigenen Verhalten Figuren aus Literatur und Mythos, wodurch sie sich auch in deren Genealogien einreicht. Neben ihrer symbolischen Verwandtschaft mit Wilhelm eröffnen sich ihr somit Dimensionen, in denen sie mit anderen Genealogien in Berührung kommt. Doch die Lieder und Rollenfragmente, die Mignon vorträgt, können keine verlässlichen Auskünfte über die Herkunft des Kindes erteilen. Zunächst verfügt Mignon über keine Kompetenzen, was ihre eigene genealogische Herkunft betrifft. Außerdem sind ihre künstlerischen Akte als Zeugnisse einer Lebensgeschichte nicht autorisiert. Denn inwiefern sie Mignon als Medien des Autobiographischen nützt, oder Hinweise auf ihre Eltern überhaupt geben möchte, kann nicht bestimmt werden. Darin unterscheiden sich Mignons und Wilhelms Verwendung der Künste grundlegend von einander. Wilhelms eigene Biographie und jene,

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

die er im dramatischen Spiel und in der Bildenden Kunst kennengelernt hat, sind klar von einander getrennt. Auch, wer an Figuren zu seinen wirklichen Verwandten gezählt werden soll, steht deshalb fest. In den Dynastien der Kunst findet er mehr oder weniger geglückte Prozesse der Aneignung, die unter Verwandten stattfinden. Wilhelm probt die Identifizierung mit ihnen. Zu den Phantasien seiner Kindheit kommen später das philologische und das mimische Studium von Shakespeares *Hamlet* hinzu. In jedem Fall sind die Wege der Rezeption einsichtig und die Grenzen zwischen Wilhelm und seinen Lieblingsfiguren noch erkennbar. Im Fall der Mignon hingegen ist die Kunst lange Zeit die einzige Domäne, in der Nachforschungen über sie und ihre Vergangenheit ansetzen können. Mignons Zugänge zur Kunst werden dadurch selbst wieder zum Gegenstand von Interpretationen. Die Künstlerin und ihr Kunstwerk verschmelzen und werden einer männlichen, nämlich Wilhelms, Betrachtung unterzogen. Mignons poetische Genealogien können sich nicht als Zusätze einer wirklichen verstehen lassen, sie müssen als deren Ersatz hinhalten.

Dabei wiederholt Mignons erstes Gedicht, *Kennst du das Land?*¹⁴⁴, gerade das Vergessen oder Verdrängen einer Kindheitsgeschichte. Auch Erinnerungen an die Eltern, die sie enthalten könnte, treten hinter einen traumatischen Bruch, beziehungsweise hinter dessen Nachwirkungen zurück. Die Orte der Kindheit, die Mignon aufruft, sind von den Spuren eines vergangenen Schreckens gezeichnet und geben keine konkreten Auskünfte mehr über Erlebnisse mit Verwandten:

Die Katastrophe wird in der Mitte des dreistrophigen Gedichtes, also in der zweiten Strophe, angesprochen, und von hier ausgehend verbreiten sich ihre Folgen. Mignon beschreibt in dieser Strophe ein Haus. Während die erste und die dritte Strophe von den Naturschauplätzen „*Land*¹⁴⁵“ und „*Berg*¹⁴⁶“ erzählen, an denen nichts auf Menschen hindeutet, ist hier von einem Menschenwerk die Rede. Doch außer Mignon selbst befindet sich auch an diesem Ort niemand. Das Gebäude scheint verlassen zu sein, gleich einem Geisterhaus. Nur noch die Spuren von Menschen findet Mignon in dem Land, das sie beschreibt, vor. Manches an der Behausung erinnert deutlicher an sie; anstelle von Bewohnern treten Marmorbilder darin auf. Diese Hinterlassenschaften sind es, die Mignon ansehen können, und sie fragen sie nach einer erlittenen Verletzung: *Was hat man dir, du*

¹⁴⁴ Ebd., S. 142.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

*armes Kind, getan?*¹⁴⁷ Eine Antwort erhalten sie aber nicht. Das schreckliche Erlebnis aus der Kindheit, welches alle Menschen aus Mignons poetischer Erinnerung entfernt hat, findet keinen sprachlichen Ausdruck. Wie im Falle eines Traumas kann die Katastrophe selbst, die sämtliche späteren Wahrnehmungen und Äußerungen prägt, nicht ins Gedächtnis zurückgerufen werden. Unter den steinernen Blicken der Marmorbilder wird zwar das einzige „Ich“ des Gedichtes artikulierbar – [u]nd *Marmorbilder stehen und sehen mich an*¹⁴⁸ –, als es aber zur therapeutischen Frage kommt, entzieht sich Mignon in einer Bewegung der Abwehr. Wie in den anderen Strophen unterbricht sie das Vergewärtigen früherer Eindrücke, indem sie sich an einen imaginären Zuhörer wendet; doch hier folgt die Zäsur unmittelbar auf eine Frage. Da sie eine Antwort Mignons unmöglich macht, trägt sie zur Abbildung einer traumatischen Struktur bei. Angesichts des traumatisierenden Moments benötigt Mignon in dieser Strophe einen *Beschützer*¹⁴⁹.

Konkrete Hinweise auf das Unglück selbst treten an den Rändern des Gedichtes, in der ersten und dritten Strophe, hervor. An ihnen zeichnet sich ab, worin der Vorfall, nach dem die Marmorbilder sich erkundigen, bestanden haben mochte. In symptomartigen Wiederholungen scheint er sich zu manifestieren. Das „Ich“ versucht hier vergebens, über Verwandtschaften zu sprechen. In der menschenleeren Topographie artikuliert sich in chiffrierten Formen die Unmöglichkeit seiner eigenen genealogischen Einordnung. Botanik, Zoologie und die Fabelwelt liefern dazu die stofflichen Grundlagen. Alle genealogischen Kontinuitäten, die in diesen Verschiebungen aufscheinen, geben sich auf den zweiten Blick als trügerisch, oder aber, was ihre Zukunft anbelangt, als bedroht zu erkennen. Die Katastrophe, die hier sichtbar wird, scheint das „Ich“ also gerade von Verwandten getrennt zu haben, beziehungsweise von Menschen, die es für Verwandte hätte halten können:

Die erste Strophe evoziert eine botanische Genealogie. Die blühenden Zitronen und glühenden Orangen¹⁵⁰ lassen an die Abfolge von Blüten und Früchten denken. Doch was blüht, sind Zitronen – die Früchte aber Orangen. Zwischen ihnen besteht keine direkte Verwandtschaft. Die beiden eindrucksvollen poetischen Bilder, die über ihre Nähe

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl.: ebd.

zueinander den Akt der Bestäubung implizieren und von einem geglückten genealogischen Kreislauf zu künden scheinen, handeln von zwei verschiedenen Pflanzen. Kein Lebensfaden verbindet deren Blüten und Früchte, sondern allein eine künstlerische, beziehungsweise eine künstliche Zusammensetzung. Und auch in der dritten Strophe kommt die Darstellung einer Abfolge verwandter Generationen nicht zustande. Zunächst begegnet hier ein Maultier.¹⁵¹ Dabei handelt es sich um eine Kreuzung zwischen Pferd und Esel. Wie im Fall der beiden Pflanzen sind also auch in dem genealogischen Motiv, welches das Maultier aufruft, zwei verschiedene Arten miteinander konfrontiert. Ein Bruch ergibt sich daraus nicht unmittelbar. Doch das Maultier ist, als Hybrid dieser Kreuzung, seinerseits meistens unfruchtbar. Es symbolisiert darum ebenfalls die Unterbrechung einer Genealogie. Zuletzt spricht Mignon in der dritten Strophe von der *alten Brut*¹⁵² der Drachen. Die Formulierung „alten Brut“ besagt zwar, daß das Geschlecht der Drachen schon seit Langem existiere und sich seither auch habe erhalten können – der Drache ist jedoch ein Fabeltier. Die alte Brut der Drachen ist somit kein zoologisches Phänomen, sondern Märchengut. Indessen lieferte etwa Jacob Scheuchzer noch im Jahr 1723 eine Abhandlung über das schweizerische Drachenwesen im Rahmen seiner *Itinera per Helvetiae Alpinae Regiones*.¹⁵³ Die Tatsache, daß der Verfasser sich auch auf mündliche Augenzeugenberichte beruft,¹⁵⁴ belegt, daß die Verschiebung des Drachen in die Fabelwelt noch nicht vollzogen war. Johann Georg Sulzer hingegen, der das Werk 1746 in deutschsprachiger Fassung herausgibt und mit kritischen Anmerkungen versieht, warnt in Bezug auf die Drachen bereits vor dem Aberglaube früherer Generationen.¹⁵⁵ Mignon spricht also auch von Wesen, deren Existenz, zoologisch gesehen, gerade erst verabschiedet worden ist. In den neuen Wissenschaften funktioniert Mignons Genealogie nicht mehr. Nur mit Hilfe dieser historischen Anleihe aber läßt sich eine genealogische Kontinuität noch beschreiben.

Am Ende einer jeden Strophe jedoch kehrt das „Ich“ der vom Trauma durchwirkten Topographie den Rücken. Und auch in der Gegenwart, in die es sich dadurch versetzt, bleiben ihm die Folgen der Katastrophe nicht erspart. Den imaginären Zuhörer des Gesanges bezeichnet es nicht nur, wie in der zweiten Strophe, als „Beschützer“, er ist

¹⁵¹ Vgl.: ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl.: Neumann, Peter Horst: *Der Drachen alte Brut*. Ein Fundstück zu Goethes Mignon-Ballade. In: *Aurora* 52 (1992), S. 132.

¹⁵⁴ Vgl.: ebd.

¹⁵⁵ Vgl.: ebd.

zugleich auch *Geliebter*¹⁵⁶ und *Vater*¹⁵⁷. Die Gefährdung der symbolischen Ordnung, die darin beschlossen ist, verbindet Mignons Verse mit dem vorausgegangenen Versuch einer Initiation, in der sie zu Wilhelms Tochter erklärt werden sollte. Mignons erstes Lied wiederholt somit nicht nur ihr sonstiges Schweigen über mögliche Eltern, sondern zuletzt auch den Aufenthalt an der Schwelle zu einer symbolischen Genealogie - indem der „Geliebte“ auch „Vater“ genannt wird.

Eine Absage an eindeutige Informationen zu Mignons genealogischen Bestimmungen ist dieses Gedicht aber auch, weil es sich bei der dargebotenen Aufzeichnung um eine Bearbeitung des Originals durch Wilhelm handelt. Er hat die Worte übersetzt, die *gebrochene Sprache übereinstimmend*¹⁵⁸ gemacht und *das Unzusammenhängende verbunden*¹⁵⁹. Unter diesen drastischen Eingriffen mußte gerade das Authentische, das biographisch Aufschlußreiche verloren gehen. *Die Originalität der Wendungen*¹⁶⁰ kann Wilhelm *nur von ferne nachahmen*¹⁶¹. Mignon selber trägt unterdessen nicht dazu bei, die Bezüge zwischen ihr und dem Text zu klären. Zwar entnimmt sie ihm die Frage: „Kennst du das Land?“, die sie später an Wilhelm richtet und bescheinigt dadurch zumindest dieser Vershälfte, ein Ausdruck eigener Belange zu sein; doch über Poetologisches oder Rezeptionswege des Ganzen verrät sie nichts. Als Wilhelm auf ihre Frage hin vermutet, es müsse *Italien gemeint sein*¹⁶² und sie fragt, woher sie das *Liedchen*¹⁶³ habe, entgegnet sie mit dem Ausruf *Italien!*¹⁶⁴ Ob dies eine Antwort sei, bleibt offen. Eher scheint Mignon auf den Ort, den Wilhelm bezeichnet hat, zurückzuverweisen. Ihre echoartige Wiederholung ließe sich dann als bloße Bestätigung von Wilhelms Auslegung verstehen, oder aber als triumphierendes Einstudieren eines eben erworbenen Wissens – der Ort der Kindheit war also Italien.

Mit der Exposition ihres neuen künstlerischen Programms wird Mignon aber auch ein zweites Mal in die Nähe des Harfners gerückt. Zum einen sind die Quellen der Lieder beider Figuren nicht zu ermitteln. Wie Mignon verrät auch der Harfner nicht, woher sein

¹⁵⁶ MA 5, S. 142.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 145.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

Repertoire denn stamme. Als man ihn nach seinem ersten Vortrag fragt, wer der Verfasser des betreffenden Liedes sei, gibt er *keine bestimmte Antwort*.¹⁶⁵ Zum anderen scheint der Vortrag der beiden Figuren, zumindest dem ersten Eindruck nach, ähnlich zu klingen. Wilhelm, der Musik vor seiner Tür vernimmt, glaubt zunächst, es handle sich um das Werk des Harfners. Bald erkennt er jedoch das Spiel einer Zither und *Mignons Stimme*.¹⁶⁶ Was hier an Indizien einer Verwandtschaft zwischen Mignon und dem Harfner im Raum steht, muß andererseits wieder als das Ergebnis einer Einflußnahme, einer Aneignung verstanden werden können. Mignon hatte seit geraumer Zeit die Gelegenheit, die künstlerische Praxis des Harfners zu studieren, und ihr erster Gesang folgt nicht zufällig auf jene Nacht, in welcher der Harfner ihr und Wilhelm seine *herzlichsten Lieder*¹⁶⁷ vorgespielt hat.

2.2 Mignon als Kunstfigur

Mignon ist nicht nur eine Künstlerin, die auf ihre Kunst verweist, wenn man autobiographische Informationen von ihr erwartet. Nachdem die Theatertruppe im vierten Buch auf einer Lichtung von Räubern überfallen und zerstreut worden ist¹⁶⁸, geht Mignon selbst unmittelbar in die Kunst ein. Sie tritt als Nachfahrin und neue Verkörperung anderer Figuren in Erscheinung. Der gewaltsame Einbruch der Wirklichkeit, der die probenden Schauspieler in dem idyllischen Rahmen erschüttert, hindert Mignon nicht daran, sich in die Rolle Anderer zu versetzen. Ihre Wandlungen wirken nur umso natürlicher. Mehrere genealogische Muster bieten sich gleichzeitig an. Zwar gerät auch Wilhelm nun in eine Situation, die Zitatcharakter aufweist. Sie ist nicht nur von biblischen Motiven überprägt, sondern ihm zusätzlich aus der Tasso-Lektüre und seinem Lieblingsgemälde vertraut. Im Nachhinein soll Wilhelm meinen, in der Amazone Chlorinde gesehen zu haben und sich an das Bild vom Kranken Königssohn erinnern.¹⁶⁹ Insofern verschmilzt nicht nur Mignon mit Kunstfiguren.¹⁷⁰ Verschränkt sich die Amazone mit Chlorinde oder mit der Stiefmutter Stratonike, geschieht dies allerdings in Wilhelms Vorstellungen, wobei er selber um die Unterschiede weiß. Mignons Anblick hingegen konfrontiert mit völlig verwirrenden Ähnlichkeiten und Identifizierungsangeboten.

¹⁶⁵ Ebd., S. 126.

¹⁶⁶ Ebd., S. 142.

¹⁶⁷ Ebd., S. 141.

¹⁶⁸ Vgl.: ebd., S. 221f.

¹⁶⁹ Vgl.: ebd., S. 233.

¹⁷⁰ Vgl.: Schings, Hans Jürgen: *Wilhelm Meisters schöne Amazone*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 141ff.

Als Wilhelm aus dem Koma erwacht, in welches ihn ein Schlag auf den Kopf versetzt hat, findet er sich in Philines Schoß wieder, Mignon kniet[.] mit zerstreuten blutigen Haaren an seinen Füßen, und umfaßt[.] sie mit vielen Tränen.¹⁷¹ Zunächst sind alle drei Figuren im Grunde Teil eines Arrangements, das sie zu einer *wunderbaren Gruppe*¹⁷² ordnet. Unter dem verheerenden Einwirken der Räuber scheinen sie sich zu einem *tableau vivant* gefügt zu haben. Philine und Wilhelm erinnern darin an eine *pietà*. Dieses Zitat verdankt sich insbesondere der signifikanten Anordnung der beiden Figuren. Die verwandtschaftlichen Bezüge aus der biblischen Geschichte verschränken sich nicht mit jenen der Wirklichkeit. Dennoch wird hier zwischen Philine und Wilhelm eine neue Zusammengehörigkeit produziert. Die Konstellation erinnert zwar auf der einen Seite an einen Teil der Heiligen Familie. Doch auf der anderen Seite ist Philine eben keine Mutter, die durch eine genealogische Zuordnung definiert ist, beziehungsweise deren Bindung an das Kind nur durch Affekte ihrerseits, wie den der Trauer¹⁷³, unterstützt wird. Wie zwischen Wilhelm und seiner Mutter steht hier ein symbiotisches Erlebnis Wilhelms im Vordergrund. Deshalb kann Philine, als Substitut, die Nachfolge dieser modernen Mutter antreten.¹⁷⁴ Die physische Anordnung der beiden Verunglückten bildet den Rahmen einer Regression. Philine hält entsprechend keinen Verstorbenen in ihren Armen, sondern jemanden, der gerade im Begriff ist, zu erwachen. Dieser Vorgang aber erinnert an frühkindliche Eindrücke:

*Das erste, was ihm [i. e. Wilhelm] durch die Dämmerung, die noch vor seinen Augen lag, entgegen blickte, war das Gesicht Philines, das sich über das seine herüber neigte.*¹⁷⁵

Die dyadische Gemeinschaft mit Philine bedeutet für Wilhelm gleichzeitig, erotisch geprägt, die *wunderbarste[.] Lage*.¹⁷⁶ Das lebende Bild verweist somit auch zurück auf die verwandtschaftlichen Aneignungen aus Wilhelms Kindheit. Es rückt die beiden Figuren in den Kontext einer Sozialisierung in der Kleinfamilie¹⁷⁷ und stiftet ein Bündnis zwischen ihnen, das nicht von dem Verständnis der Genealogie, wie es die Kindheitsgeschichte ausführt, zu trennen ist. Philine und Wilhelm werden hier also dennoch von einer Art

¹⁷¹ MA 5, S. 222.

¹⁷² Ebd., S. 224.

¹⁷³ Vgl.: Koschorke, Albrecht: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Ein Versuch. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 48f.

¹⁷⁴ Vgl.: Kittler, *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*, S. 33ff.

¹⁷⁵ MA 5, S. 222.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl.: Kittler, *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*.

genealogischer Konfiguration erfaßt und verbunden, auch wenn sie sich von der des Zitats unterscheidet.

Was Mignon betrifft, lassen sich keine so offenkundigen Widersprüche zwischen ihr und ihrer Rolle innerhalb der biblischen Anordnungen ausmachen. Die Diskrepanz, die zwischen Philine und Wilhelm auf der einen und ihren Vorbildern auf der anderen Seite herrscht, scheint Mignon weniger zu kennen. In ihrer Pose erinnert sie zunächst an eine neutestamentarische Frau, nämlich an jene, die Jesus die Füße mit ihren Tränen wäscht, sie mit ihrem Haar trocknet und anschließend salbt.¹⁷⁸ Schon früheste Auslegungstraditionen setzten sie mit Maria Magdalena gleich.¹⁷⁹ Diese erste Frau bleibt aber namenlos und tritt nur einmal, eben als Sünderin auf, der nach der Fußwaschungszereemonie verziehen wird. Mit Maria Magdalena brachte man sie wohl in Verbindung, da Jesus diese, wie es heißt, von sieben bösen Geistern befreite¹⁸⁰ und sie darum ebenfalls als bekehrte Sünderin gilt. Daß in Mignon nicht nur die namenlose Sünderin, sondern die Mischung aus dieser und Maria Magdalena wiederkehrt, zeigt sich darin, daß Mignon gerade dem verwundeten Wilhelm zu Füßen kniet, was auf die weinende Maria Magdalena vor dem Kreuz verweist.¹⁸¹ Einen Hinweis auf die Kreuzigung gibt die Gruppe ja zudem, sofern Philine und Wilhelm an eine *pietà* denken lassen. Schon allein als Kunstfigur, als zusammengesetzte Figur teilt Mignon ihre Geschichte mit Maria Magdalena, beziehungsweise mit deren Rezeption. Doch ebenso Dienerschaft und Nachfolge verbinden die beiden, indem Mignon sich zunächst als Dienende zu Wilhelm gesellt. Die späteren Annäherungen an ihn sind, wie in dem Abschnitt zur Initiation, wiederum durch Sprachfiguren pietistischer Bekehrungsschriften geprägt.¹⁸² Eine Genealogie hat Maria Magdalena ihr nicht anzubieten. Die beiden Gestalten, die zu der Kunstfigur verschmolzen sind, stehen in keiner Ahnenreihe. Darin bildet Maria Magdalena jedoch wieder keinen Kontrast zu Mignon. Als ihr Vorbild betont sie die Leerstellen in Mignons eigener Biographie. Selbst in dieser Hinsicht scheint Mignon eine *imitatio* angetreten zu haben.

¹⁷⁸ Vgl.: Lk 7,36ff.

¹⁷⁹ Vgl.: Frenschowski, Marco: Artikel *Maria Magdalena*. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Herzberg: Traugott Bautz 1993, Sp. 816f.

¹⁸⁰ Vgl.: Lk 8,2f.

¹⁸¹ Vgl.: Joh 19,25.

¹⁸² Vgl.: Schößler, Franziska: *Goethes Lehr- und Wanderjahre: eine Kulturgeschichte der Moderne*. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 71f.

Zu alledem ruft der Anblick Mignons ein literarisches Bild auf, das Wilhelm aus seinen früheren Tasso-Lektüren bekannt sein mußte. Anders als bei der schönen Amazone stellt Wilhelm aber keinen entsprechenden Vergleich her, als käme es hier zu einer regelrechten Wiederholung der Ereignisse. Nachdem der Kreuzritter Tankred im Kampf um Jerusalem verletzt worden ist, findet ihn die antiochische Königstochter Erminia. Tankred hat sie nach der Eroberung ihres Landes verschont, seitdem liebt sie ihn heimlich. Da nichts zur Hand ist, um Tankreds Wunden zu verbinden, schneidet sie dazu ihr Haar ab. Der zum Bild geronnene Anblick der knienden Mignon korrespondiert mit den wichtigsten Elementen der Szenerie aus dem Epos – mit dem verwundeten Geliebten, der Helferin, der es an professionellem Material mangelt, dem blutigen Haar, das irritiert, da es selbst nicht bluten kann und das die Aufmerksamkeit auf die Ursache dieser seltsamen stoffliche Vermischung lenkt. Während aber Erminias Haar offensichtlich von dem Blut Tankreds getränkt wird und somit den Dienst an der Wunde des Geliebten zum Ausdruck bringt, geben die blutverschmierten Locken Mignons ein Rätsel auf. Wilhelm fragt deshalb sogleich, wie es dazu gekommen sei. Als Philine eine Erklärung für den beunruhigenden Anblick bietet, kommt es dann zu einer völligen Verschmelzung der beiden Figuren Mignon und Erminia. Die rührende Geschichte, die Philine zum Besten gibt, hat dabei auch nur den Zweck, Wilhelm zu beruhigen¹⁸³. Indem Philine die verklärende Überformung Mignons vorantreibt, will sie vor allem zu verstehen geben, daß Mignon selbst nicht verletzt sei. Sie berichtet, *das gutherzige Geschöpf*¹⁸⁴ habe mit *seine[n] eigenen Haar[en]*¹⁸⁵ vergeblich versucht, Wilhelms Blut zu stillen. Den direkten Vergleich mit der Tasso-Figur unterschlägt indessen auch sie, und macht aus Mignon die gegenwärtige Erscheinungsform der Erminia. Philines berechnende Erklärung von Mignons Anblick löst die Grenze zwischen Mignon und Vorbild vorübergehend fast völlig auf.

Aber auch die Genealogie der Erminia läßt sich zu Mignon in Bezug bringen. Aufschlußreich ist zunächst, daß die antiochische Prinzessin eine der wenigen Figuren des *Befreiten Jerusalem* ist, die Tasso nicht nach einem historischen Vorbild gestaltet hat.¹⁸⁶ Im Unterschied etwa zu den adeligen Teilnehmern des Kreuzzuges, wie Gottfried von Bouillon oder Tankred von Tiberias, ist Erminias Existenz nicht bereits aus den

¹⁸³ MA 5, S. 223.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Vgl.: Tasso, Torquato: *Gerusalemme Liberata*. Hg. von Lanfranco Caretti. Mailand: Arnoldo Mondadori Editore 1983, Anmerkung 9 zum 3. Gesang, S. 511. Im Folgenden zitiert als: Tasso, *Gerusalemme Liberata*.

Geschichtsbüchern bekannt. Und auch die Genealogie, die das Epos ihr zugedacht hat, läßt sich somit nur auf eine künstlerische Zusammensetzung zurückführen. Das Epos schreibt Erminia dem antiochischen König Cassano als Tochter zu.¹⁸⁷ Wie bedroht diese imaginäre Verwandtschaft ist, gibt ein Blick auf die zweite Fassung des Epos, *Das eroberte Jerusalem*, zu erkennen. Erminia, die in „Nicea“ umbenannt wurde, ist nun die Tochter eines Soliman, einer Figur, die einem historischen Sultan gleichen Namens nachempfunden ist, der die Stadt Nicea zu seiner Residenz gewählt hat.¹⁸⁸ Erminias Geschichte sollte sich dadurch in dem neuen Text, der sich mehr der historischen Überlieferung verpflichtet, besser in die Handlung integrieren lassen.¹⁸⁹ Doch die genealogischen Dispositionen der Erminia aus der ersten Fassung geben vor allem darin ein Vorbild Mignons ab, daß auch in Erminias Biographie ein Bruch steht, der sie den Einflüssen ihrer Verwandten entzieht. Die Kreuzritter haben Antiochien eingenommen, wo Erminias Vater als König geherrscht hat. Erminia darf zwar dort bleiben und ihre Güter behalten, aber dies ist nicht mehr allein auf die legitimierende Verwandtschaft mit dem König zurückzuführen, sondern bedarf nun auch der entsprechenden Zustimmung des fremden Eroberers, Tankred. Im Unterschied zu Mignon ist diese Vorgeschichte Erminias aber kein Rätsel. Sowohl für ihre Verbindung zum Königshaus als auch für ihre Erlebnisse während des Kreuzzuges fehlt es nicht an einem Garanten. Dieser ist der Erzähler. Er verhandelt Erminias Geschichte plakativ in Zusammenhang mit der Eroberungspolitik der Franken. Schon als er Erminia zum ersten Mal nennt, informiert er über die Einnahme Antiochiens, über den Tod ihres Vaters, der dort herrschte und darüber, daß sie seit einiger Zeit am Hof des Fürsten von Jerusalem lebe.¹⁹⁰ Besonders Tankred soll aufgrund seines Umgangs mit Erminia als großzügiger christlicher Ritter erscheinen. Es heißt, er habe sie, trotz ihres Machtverlustes, stets wie eine Königin behandelt.¹⁹¹ In den *Lehrjahren* bedeutet Mignons Trennung von ihren Verwandten hingegen, daß zunächst nichts Eindeutiges mehr über diese Verwandten gesagt werden kann.

Indem die *Lehrjahre* Erminia aufgreifen und in Mignon umwandeln, schließen sie die Figur aber auch aus einer genealogischen Ordnung, in der sie bei Tasso steht, völlig aus. In

¹⁸⁷ Vgl.: Tasso, Torquato: *Versuch einer poetischen Übersetzung des Heldengedichtes genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem*. Ausgearbeitet von Johann Friedrich Koppen. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf 1744, S. 166. In der Folge zitiert als: Tasso, *Das Befreyte Jerusalem*.

¹⁸⁸ Vgl.: Tasso, *Gerusalemme Liberata*, S. 122, bzw. Anm. 5 zum 6. Gesang, S. 517.

¹⁸⁹ Vgl.: Tasso, Torquato: *La Gerusalemme Liberata*. Hg. von Severino Ferrari. Florenz: Sansoni 1957, Anm. zu 12, 6, S. 32.

¹⁹⁰ Vgl.: Tasso, *Das Befreyte Jerusalem*, S. 166.

¹⁹¹ Vgl.: ebd.

dem Epos begegnet an der Stelle, an der Erminia sich um den verwundeten Tankred kümmert, ebenfalls die Anordnung einer pietà.¹⁹² Doch hier ist es Erminia, die die Stelle der Mutter innehat. Nachdem Erminia die Wunden des Geliebten mit ihrem Haar verbunden hat, bettet sie seinen Kopf in ihren Schoß. Außer ihr kümmert sie keine Frau um Tankred. Auch das Halstuch, welches Philine zum Verbinden reicht, kommt deshalb hier von Erminia. Sie verwendet es, bevor sie ihr Haar abschneidet, zum Stillen des Blutes. Goethe spaltet Erminia also in zwei Figuren. Indem er die Engführung Erminias mit Maria auf die neu hinzugekommene Philine überträgt und Erminia, beziehungsweise Mignon an die Füße des Leidenden versetzt, schließt er sie zum einen aus der Erinnerung an die Heilige Familie aus, zum anderen nimmt er ihr aber auch die Möglichkeit, wie Philine, als Substitut für Wilhelms Mutter zu fungieren.

3 Inszenierungen

3.1 William Shakespeare, *Hamlet*

3.1.1 Übergabe und Steuerungen

Indem Wilhelm sich dem Studium der Werke Shakespeares, vor allem dem des *Hamlet* widmet, findet die Auseinandersetzung mit seinen Vorfahren eine Fortsetzung. Betroffen sind dabei zunächst jene Bindungen, die während seiner Kindheit erst durch Aneignungen geschaffen wurden. Seine nunmehrige Tätigkeit für das Theater, als Philologe, Übersetzer und Schauspieler, muß er gegenüber den Vermächtnissen der Eltern positionieren. Das Interesse für das Schauspiel, das ihn an seine Mutter knüpft, soll ihm die Grundlage dazu liefern, unterschiedliche Fähigkeiten an sich auszubilden. Auf der Bühne möchte er seine bisherige, bürgerliche Existenz gegen die einer, wie er es ausdrückt, *öffentliche[n] Person*¹⁹³ eintauschen. Von dem kaufmännischen Vermächtnis des Vaters verabschiedet sich Wilhelm dabei zunehmend.

Diese Entfernung gibt schon der Rahmen zu erkennen, in dem Wilhelm erst zu der Bekanntschaft mit Shakespeare kommt. Gerade mit dem Geld des Vaters ermöglicht er

¹⁹² Vgl.: ebd., S. 551ff.

¹⁹³ MA 5, S. 289.

Melina, einige Requisiten zu kaufen und eine Truppe zu engagieren, der er sich auch selber anschließt. Statt die Handelsaufträge des Vaters auszuführen, begibt er sich mit ihr zu einem Gastspiel auf das Schloß eines Grafen. Dort soll vorübergehend ein Prinz residieren, den der Graf mit Theateraufführungen unterhalten möchte. Wilhelm gerät dadurch erstmals auch in Wirklichkeit mit der adeligen Gesellschaft in Kontakt. Neben der Bühne lernt er nun sogar einen weiteren Bereich kennen, in welchem öffentliche Personen wirken.

Gleichzeitig erfährt aber eben die Bindung an seine Mutter wieder Unterstützung. Die Vermittlung und Übergabe der Werke Shakespeares an Wilhelm muß dabei wieder von einer Figur ausgehen, die nicht zu seinen Verwandten zählt. Während aber der Leutnant überhaupt nicht näher beschrieben wird, sorgt gerade die Genealogie dieses neuen Vermittlers für Gespräche. Über Jarno ist dabei wenig in Erfahrung zu bringen. Die Hinführung zu Shakespeare, der Wilhelm für weitere Zeit eng ans Theater binden soll, geht von Jemandem aus, über dessen Herkunft und Biographie Wilhelm nur Marginales und Undeutliches von einem Anderen, dem Baron, zu hören bekommt. Der Baron meint, *man habe Ursache zu glauben, er [i. e. Jarno] sei [...] ein natürlicher Sohn*¹⁹⁴ des Prinzen. Der Vermittler selbst läßt sich also genealogisch nicht einordnen. Und der Verdacht, den der Baron äußert, stellt Jarno nicht etwa in eine offizielle Genealogie, sondern in eine, die besser geheim bleiben sollte. Außerdem ist sie gespalten, was ihre legitimierende Kraft betrifft. Jarno darf sich zwar am Schloß aufhalten und wird begünstigt, doch welche Funktion er dort innehatte, wird nicht bekannt. Auch der Name „Jarno“ bietet genealogisch gesehen keine Hilfestellung; [m]an [...] wisse [...] nicht recht, was man aus dem Namen machen solle.¹⁹⁵

Wilhelms Interesse für Shakespeares geht aber auch mit dem für ein ganz eigenes genealogisches Vermächtnis einher; in *Dichtung und Wahrheit*¹⁹⁶ schreibt Goethe über die Leseerfahrungen, die ihn und seine Generation am stärksten geprägt hätten und bezeichnet Shakespeare dabei als *unser[en] Vater und Lehrer*¹⁹⁷. Mit dem Autor selbst, den Wilhelm untersucht, tritt eine neue, kollektive Vaterfigur auf den Plan, an die Wilhelm sich über seine Arbeiten binden muß. Auch an ihr interessieren ihn die Möglichkeiten, die sie ihm für die eigene Entwicklung eröffnen kann. Der Autor, beziehungsweise seine Werke gelten

¹⁹⁴ Ebd., S. 161.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. von Peter Sprengel. München: Hanser 1985.

¹⁹⁷ Ebd., S. 616.

ihm dabei nicht als ein Erbe, das bestimmte Entwicklungen erst an ihm fördern könnte, sondern gleichsam als Vorwegnahme all dessen, was Wilhelm noch an sich selber ausbilden möchte. *Alle Vorgefühle*¹⁹⁸, wird er sagen, *die ich jemals über Menschheit und ihre Schicksale gehabt, die mich von Jugend auf, mir selbst unbemerkt, begleiteten, finde ich in Shakespears Stücken erfüllt und entwickelt.*¹⁹⁹

Außerdem befaßt Wilhelm sich nun wieder mit einer Kunstgenealogie und schreibt sich zugleich in sie ein. Durch die Lektüre des *Hamlet* lernt er eine weitere Dynastie kennen, die ihn neben seiner bürgerlichen Herkunft interessiert. Nach König Saul, Tankred und Antiochos findet mit dem dänischen Prinzen wieder eine Figur seine Aufmerksamkeit, die sich dank entsprechender Vermächtnisse in ihrer Genealogie verankert fühlen muß. Doch Hamlets Vater ist zu Beginn der Handlung nicht mehr am Leben und fürchtet zudem, von seinem Sohn vergessen zu werden; *gedenke mein*²⁰⁰ fordert er, als Geist, mehrmals von Hamlet. Das Andenken an den Vater müßte der Prinz dabei noch in Form einer gewaltsamen Rachehandlung unter Beweis stellen. Diese kann Hamlet aber letztlich nicht mehr ausführen. Sein Vorgehen, sofern er Jemanden erkennbar als Mörder seines Vaters verdächtigt und daraufhin zögert, gegen ihn vorzugehen, kostet ihn schließlich selbst das Leben. Eine andere Form des Andenkens aber steht Hamlet noch nicht zur Verfügung. Wilhelm widmet sich also auch einer Figur, die mit dem Verabsäumen eines väterlichen Auftrags in Verbindung steht und die die Weitergabe eines Vermächtnisses unter Verwandten nicht gewährleisten kann. Hamlet baut nicht nur keine Verbundenheit zu den Vorfahren auf, die Dynastie erlischt auch mit ihm, indem er es versucht. Das Drama, das Wilhelm über lange Zeit beschäftigen soll, spiegelt ihm im Grunde das Scheitern genealogischer Aneignungen vor.

Über Shakespeare, und später explizit über *Hamlet*, laufen indessen Steuerungen ab, die Wilhelm einer anderen Tätigkeit als derjenigen am Theater zuführen sollen. Schon Jarno bezweckt mit der Übergabe von Shakespeares Werken an Wilhelm eigentlich, daß Wilhelm das Theater aufgeben solle. Im Unterschied zu dem Leutnant, der das Puppenspiel verschenkt und danach noch betreut, und der dadurch auch die Interessen der Mutter unterstützt, will Jarno mit seinen Hinweisen auf Shakespeare eine ganz neue Laufbahn für

¹⁹⁸ MA 5, S. 190.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Shakespeare, William: *Hamlet*. Hg., übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein. Stuttgart: Reclam 1984. Bd. 1: Text. Englisch/Deutsch, S. 103. Im Folgenden zitiert als: Shakespeare, *Hamlet*.

Wilhelm vorbereiten. Das belegen die Worte, mit denen er auf Wilhelms erste emphatische Berichte über die neue Lektüre reagiert. Wilhelm erzählt, die Eindrücke würden ihn dazu reizen, *in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun* [...].²⁰¹ Was er damit meine, erklärt er zwar nicht genauer, doch Jarno will darin einen vermeintlichen Vorsatz Wilhelms erkennen, *in ein tätiges Leben überzugehen*²⁰², worunter Jarno versteht, daß Wilhelm das Theater verlassen müsse. Jarno ist von diesem vermeintlichen Vorsatz Wilhelms begeistert. Angesichts des herrschenden Krieges macht er ihm, wie zumindest Wilhelm es deutet²⁰³, den Vorschlag, sich zunächst als Soldat zur Verfügung zu stellen.²⁰⁴ Jarno mag vor allem daran denken, daß gerade die Handlungen der Stücke Wilhelm unmittelbar zum *tätigen Leben* auffordern müßten. Zumindest legt seine Reaktion dies nahe. Außerdem gibt er aber zu verstehen, daß er die Stücke insgesamt nicht allzu sehr schätze. Die Ankündigung, die er Wilhelm zuvor von ihnen macht, verdeutlicht dies: [E]s *kann nichts schaden, wenn man auch das seltsame mit eigenen Augen sieht*.²⁰⁵ Darin scheint zugleich die Möglichkeit auf, daß Wilhelm durch Shakespeares Werke gleichsam geimpft werden könne. Ob Jarno hier an dieses Prinzip denkt, bleibt aber dunkel. Später wird er sich dagegen aussprechen.²⁰⁶ Eine besonders zeitaufwendige Beschäftigung mit Shakespeare möchte er an dieser Stelle jedenfalls nicht zulassen. Sofort müßte Wilhelm reagieren und sich ihm anschließen. Doch Jarnos Unternehmen, Shakespeares Werke nur als Hilfsmittel einzusetzen, scheitert vorläufig. Nicht zuletzt als Vaterfigur übt Shakespeare eine zu große Anziehung aus, um den sofortigen Übergang Wilhelms zu einer neuen Tätigkeit einzuleiten. Wilhelms Plan, Schauspieler zu werden, erfährt erst einmal eine Bestätigung.

Davon abgesehen, daß die Kontinuität zu dem Vermächtnis der Mutter somit nur unbeabsichtigt von Jarno befördert wird, finden sich auch wieder Hinweise auf die Gefahren des Theaters für Wilhelm und darauf, daß er es zuletzt aufgeben müsse. Noch bevor Wilhelm die versprochenen Bücher erhält, nimmt der Erzähler deren Wirkung in einem Vergleich vorweg, der sich nur auf Wilhelm beziehen kann. Der Mensch gleiche in manchen Situationen einem *Wanderer, der nicht weit von der Herberge ins Wasser fällt* [...].²⁰⁷ Wenn niemand da wäre, um ihn gleich an Land zu holen, käme er zwar *auch wohl*

²⁰¹ MA 5, S. 191.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Vgl.: ebd., S. 194.

²⁰⁴ Vgl.: ebd., S. 191.

²⁰⁵ Ebd., S. 178.

²⁰⁶ Vgl.: ebd., S. 551.

²⁰⁷ Ebd., S. 179.

*selbst*²⁰⁸, doch *am jenseitigen Ufer*²⁰⁹ wieder heraus und müsse *einen beschwerlichen weiten Umweg*²¹⁰ machen, um ans Ziel zu gelangen. Einerseits gibt dies zwar zu erkennen, daß Jarnos Plan mit Wilhelms langfristiger Entwicklung übereinstimmt. Das „Wasser“, also Shakespeare, muß zurückgelassen werden. Es zeigt aber andererseits auch, daß die Ausführung dieses Plans für Wilhelm ein retardierendes Moment in seiner Entwicklung erzeugen wird. Zumindest in dem Vergleich wäre dies gar nicht nötig gewesen. Die Herberge wäre auch ohne Umweg zu erreichen gewesen. Die Wirkungen, die von Shakespeare, beziehungsweise von seinen Werken ausgehen, sind dann tatsächlich jene des Wassers:

[W]ie man es vermuten kann, ergriff ihn [i. e. Wilhelm] der Strom jenes großen Genius, [i. e. Shakespeare], und führte ihn einem unübersehbaren Meere zu, worin er sich gar bald völlig vergaß und verlor.²¹¹

Der *Strom* von Shakespeares Genius besitzt sogar eigene Kräfte. Zugleich ist aber auch das Ufer, an das der Wanderer aus dem Vergleich zurückkehren kann, ganz aus dem Blick gekommen. Wilhelm benötigt nun erst recht viel Zeit für einen Aufschub seiner künftigen Tätigkeit. Jarnos direkter Vorschlag, in ein *tätiges Leben überzugehen*, und besonders seine Kritik an dem Harfner und an Mignon,²¹² wodurch er Wilhelms Schritte zusätzlich beschleunigen möchte, tragen nur zu der Wirkung Shakespeares bei - sie knüpfen Wilhelm noch fester an das Theater.²¹³

Auch ein postalisches Einlenken Werners,²¹⁴ der Wilhelm vom Theater wegholen möchte, produziert später einen ähnlichen, retardierenden Effekt. Als Wilhelm vom Tod seines Vaters erfahren hat und sich nicht entscheiden kann, ob er nun Serlos Truppe verlassen solle, verschafft ihm ein Brief seines Freundes Gewißheit. Werner schlägt ihm darin vor, ins Handelsgeschäft einzusteigen, und somit seinem verstorbenen Vater nachzufolgen. Wilhelm wird daraufhin *durch einen heimlichen Geist des Widerspruchs mit Heftigkeit auf die entgegen gesetzte Seite getrieben*.²¹⁵ Er sucht ausgerechnet bei jenem Autor Zuflucht, der ihn vom Theater abbringen sollte. Wilhelm unterzeichnet sofort einen Vertrag mit

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

²¹² Vgl.: ebd., S. 192.

²¹³ Vgl.: ebd. f.

²¹⁴ Vgl.: ebd., S. 285.

²¹⁵ Ebd., S. 288.

Serlo. Dies schafft die Grundlage für die aufwendige *Hamlet*-Inszenierung. Wilhelm sichert sich aber nicht nur den notwendigen Rahmen dieser Inszenierung, er macht diese sogar zu einer Bedingung des Vertrages.²¹⁶ Gerade Werners Ausführungen über die Vorteile des väterlichen Berufes und sein Drängen, es dem Vater gleich zu tun, führen dazu, daß Wilhelm zu seiner *Hamlet*-Inszenierung kommt. Wilhelms Auseinandersetzung mit Vaterfiguren aber wird während seines gesamten *Hamlet*-Studiums, während der entsprechenden Proben, des abschließenden Spiels und der Premierenfeier unentwegt weitergehen.

3.1.2 Besetzung und Bearbeitung

Schon im Zuge der ersten Leseproben aus dem *Hamlet*, die Wilhelm und die Schauspieltruppe abhalten, entscheidet sich die Besetzung der Hauptrolle. Wilhelm erzählt später, er habe damals, *ohne zu wissen, was [er] t[ue], die Rolle des Prinzen übernommen*.²¹⁷ Erneut ist es ein Königssohn, dem seine Aufmerksamkeit zuteil wird, und erneut begegnet ihm eine Reihe adeliger Vorfahren. Laut Wilhelms Ansicht über den Adel²¹⁸ müsse sich eine genealogische Verbundenheit zwischen ihnen und Hamlet darin ausdrücken, daß Hamlet sich harmonisch ausbilden könne. Diese Figur gilt ihm als *Vorbild[.]*²¹⁹, dem er *folgen*²²⁰ möchte. Indessen spiegelt aber nicht nur Hamlets Konflikt mit der Rachehandlung die Schwierigkeit Wilhelms wider, das Vermächtnis seines Vaters aufzugreifen und davon zu profitieren. Wilhelm fertigt auch eine Bearbeitung des Dramas an, die ihn noch stärker auf seine eigenen, bedrohten Rückbindungen in eine Genealogie verweist. Die Auswirkungen der Privilegien, die dem Vorbild Hamlet aufgrund seiner Herkunft zustehen, müssen Wilhelm nachvollziehbar erscheinen. In Shakespeares Drama gehen sie noch nicht mit einem subjektiven Blick auf Entwicklungen einher; eine bestehende Bindung Hamlets an das Erbe des Vaters ist im Grunde nirgends erkennbar. Erst nach dessen Tod ergibt sich die Forderung eines Andenkens an ihn. Wilhelm greift aber nun auf die komplizierten Prozesse zurück, die für ihn selbst Kontinuität zu seinen Vorfahren erst erzeugen müssen, um sich das Stück in diesem Sinn zurecht zu legen. Hamlet muß sich schon vor dem Tod des Vaters an ihn, aber auch an die Mutter durch

²¹⁶ Vgl.: ebd., S. 292.

²¹⁷ Ebd., S. 214.

²¹⁸ Vgl.: ebd., S. 289.

²¹⁹ Ebd., S. 215.

²²⁰ Ebd.

Aneignungen und Substitute knüpfen, die freilich wieder abhanden kommen können und es auch tun.

Auf der einen Seite tritt Hamlets Genealogie somit in Konkurrenz zu seiner eigenen. Die Bindungen, die sich zwischen ihm und seinen Vorfahren erst langsam herausgebildet haben, verlieren angesichts der vorbildhaften Kunstgenealogie ihre alleinige Gültigkeit. Auf der anderen Seite wird Wilhelm aber immer wieder mit seinen eigenen genealogischen Dispositionen konfrontiert. Das ohnehin problematische Vorbild rückt ihm somit paradoxerweise nur über zunehmende Projektionen seinerseits näher.

Als Wilhelm mit dem Studium seiner Rolle beginnt, geht er offensichtlich noch davon aus, daß Hamlet einen Charakter besitze, der sich in seinen Äußerungen kontinuierlich und nachvollziehbar zeigen könne; darin würde zugleich das Vermächtnis seiner Herkunft zum Ausdruck kommen. Dies belegt Wilhelms erste Vorgehensweise bei der Annäherung an Hamlet. Denn er meint, daß dieser Charakter auch in einer selektiven Lektüre verständlich werden könne. Von den ersten entsprechenden Versuchen auf dem Schloß des Grafen erzählt Wilhelm der Schauspielertruppe, mit welcher er das Stück nun inszenieren möchte. Er habe versucht, *in den Geist der Rolle einzudringen*²²¹, und damit begonnen, *die stärksten Stellen [...] zu memorieren [...], wo das bewegte Gemüt sich in einem gefühlvollen Ausdrücke zeigen k[önne]*.²²² Der *gefühlvolle Ausdruck* der Figur soll garantieren, daß es zwischen ihr und Wilhelm zu einer sofortigen Übereinstimmung komme. Mit diesem Muster gelangt Wilhelm aber nicht weiter. Er bemerkt, daß seine Vorgehensweise ihn in die Irre geführt habe. *[D]ie Last der tiefen Schwermut*²²³ habe er *gleichsam selbst*²²⁴ auf sich nehmen wollen und dann versucht, *unter diesem Druck [s]einem Vorbilde durch das seltsame Labyrinth so mancher Launen und Sonderbarkeiten zu folgen [...]*.²²⁵ Wilhelm erzählt weiter, wie ihm darüber *die Vorstellung des Ganzen*²²⁶ *desto schwerer*²²⁷ geworden sei und er darum das *Stück in einer ununterbrochenen Folge*²²⁸ durchgegangen sei. Auch in dieser zweiten Phase gibt es noch kein Weiterkommen:

²²¹ Ebd., S. 214f.

²²² Ebd., S. 214.

²²³ Ebd., S. 215.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

*Bald schienen sich die Charaktere, bald der Ausdruck zu widersprechen, und ich verzweifelte fast, einen Ton zu finden, in welchem ich meine ganze Rolle mit allen Abweichungen und Schattierungen vortragen könnte.*²²⁹

Obwohl Wilhelm die *ununterbrochene Folge* in den Blick faßt, ist kein *Ton* finden, der zu halten wäre. Hamlet bleibt auch in dieser *Folge* noch zu disparat, um ihn verstehen zu können. Das rätselhafte und widersprüchliche Verhalten des Prinzen aber kann Wilhelm allein als Ausdruck einer Kontinuität des Charakters erscheinen, die vor Beginn der Handlung bereits mehrfach erschüttert wurde. Um sein Vorbild in diesem Sinn begreifen zu können, erfindet er zunächst eine Vorgeschichte, die die Entwicklung Hamlets bis zum Tod des Vaters und der Hochzeit des Onkels und der Mutter umfaßt:²³⁰

*Ich suchte jede Spur auf, die sich von dem Charakter Hamlets in früher Zeit vor dem Tode seines Vaters zeigte; ich bemerkte, was unabhängig von dieser traurigen Begebenheit, unabhängig von den nachfolgenden schrecklichen Ereignissen, dieser interessante Jüngling gewesen war, und was er ohne sie vielleicht geworden wäre.*²³¹

Dadurch gibt Wilhelm zu verstehen, daß Hamlet das Vermächtnis seiner Eltern nicht mehr nutzen könne, um einen nachvollziehbaren Charakter zu entfalten. Was ihn an seine königliche Herkunft bindet, muß plötzlich wieder abhanden gekommen sein. In der Vorgeschichte selbst, die Wilhelm daraufhin erzählt, betont er eigens, daß Hamlet sich die Vorteile seiner Geburt erst allmählich angeeignet habe. Wilhelm geht dabei bis in Hamlets Kindheit zurück. So früh wie möglich muß Hamlet, wie er selbst, überhaupt erst einmal mit der eigenen Herkunft konfrontiert werden:

*Zart und edel entsprossen wuchs die königliche Blume [i. e. Hamlet], unter den unmittelbaren Einflüssen der Majestät, hervor [...].*²³²

In dieser Phase der Interpretation kann Wilhelm aber auch implizit den Mehrwert unterbringen, den er der Adelsgenealogie zuspricht. Hamlets Geburt kann ihm nämlich zunächst jene Grundlagen schaffen, die er für eine gleichmäßige Entwicklung seiner Anlagen benötigt. Er ist nicht dazu angehalten, eine einzige Tätigkeit auszuüben. Seine Bindung an die *Majestät* existiert also einerseits nicht ohne deren spätere Einflußnahme auf das Kind, doch diese Einflüsse können sich andererseits auch entsprechend

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl.: ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 215.

manifestieren. Und selbst dort, wo es möglicherweise Fremde sind, die die Weitergabe eines Vermächtnisses an das Kind unterstützen müssen, wie der Leutnant es in Wilhelms Kindheit tut, würde diese, laut Wilhelm, deshalb Hamlets Bindung an beide Eltern stärken können, anstatt für Konflikte zu sorgen:

[S]ein [i. e. Hamlets] *Eifer zu ritterlichen Übungen war nicht ganz Original, vielmehr mußte diese Lust, durch das Lob, das man dem Dritten beilegte, geschärft und erhöht werden [...]*.²³³

Die *Dritten* tragen dazu bei, dasjenige an Hamlet zu fördern, was ihm noch zum Fürsten fehlen mag. Zugleich aber ist Hamlet immer schon *ein Fürst, ein geborner Fürst*²³⁴.

Mit der Formulierung vom *Lob, daß man dem Dritten beilegte* bezieht Wilhelm sich indessen auf eine konkrete Textstelle aus dem *Hamlet*.²³⁵ Wie Hans-Jürgen Schings kommentiert,²³⁶ handelt es sich um eine Anspielung auf einen Dialog zwischen Claudius und Laertes im vierten Akt. Claudius erinnert sich hier, wie der Normanne Lamond dem Prinzen zwei Monate zuvor von den Fechtkünsten des Laertes erzählte. Dadurch hat Lamond, als „Dritter“, bei Hamlet den Wunsch geweckt, einmal gegen Laertes anzutreten, was der König sich nun zu Nutze machen will. Indem Wilhelm diese Stelle aufgreift und sie thematisch in Hamlets Kindheits- und Jugendgeschichte einarbeitet, nimmt er sie in den Dienst der Kontinuität. Aus einer Begebenheit, die die verhängnisvolle dramatische Intrige bedient, macht er ein wichtiges Moment der Entwicklung von Hamlets Charakter. Zudem kann jene Szene im *Hamlet* dann als Wiederholung eines schon bekannten Moments aus Hamlets Geschichte gelesen werden. Unter diesen Bedingungen entwickle Hamlet nun einen Charakter, der in erster Linie durch Harmonie gekennzeichnet ist:

*Er war gelassen in seinem Wesen, in seinem Betragen einfach, weder im Müßiggange behaglich, noch allzubegierig nach Beschäftigung.*²³⁷

Soweit nehmen sich Wilhelms erste Überlegungen aus. Bevor er mit seiner Interpretation fortfährt und sich der eigentlichen Handlung des Stückes nähert, verdeutlicht sich, inwiefern Wilhelms Rolle bereits mit seiner Identität, und somit auch mit seiner

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Vgl.: Shakespeare, *Hamlet*, S. 255ff.

²³⁶ Vgl.: MA 5, Kommentar, S. 754.

²³⁷ MA 5, S. 216.

Genealogie, in Konflikt geraten kann. Wilhelm macht sich mit der Schauspielertruppe auf den Weg in eine Stadt, in der Melina ein Unterkommen zu finden hofft. Während der Rast auf einer Lichtung proben Wilhelm und Laertes nun genau jene Fechtszene,²³⁸ deren Zustandekommen im Stück zuvor durch Wilhelm zu einem Beispiel der kontinuierlichen Entwicklung von Hamlets Charakter umgedeutet worden ist. Zunächst knüpft diese Stelle nur an Wilhelms umfassende Neuinterpretation des Stückes an. Sie führt vor, wie zum ersten Mal dank der entsprechenden Interpretation eine Szene aus dem *Hamlet* für Wilhelm auch spielbar wird; den Anfang der Proben bildet nicht zufällig eine Szene, die in unmittelbarem Zusammenhang mit jener steht, die Wilhelm zuvor herausgegriffen, umgedeutet, dem Stück voraus gestellt und dadurch zugleich im Stück selber vorbereitet hat. Die Kontinuität seiner Lebensgeschichte hat die Thematik dieser Szene erfaßt, sodaß die Proben nun mit ihr beginnen können. Wenige Momente aber, nachdem Wilhelm diese Kontinuität im *Hamlet* wahrgenommen hat und endlich an ihr teilnehmen möchte, kommt es auch zu einer gewaltsamen Störung. Sobald die Verschiebung in einem ersten, kleinen Rahmen vollzogen ist und die Projektionsfigur Hamlet ihm spielbar erscheint, überfallen Räuber die Spielenden,²³⁹ wobei Wilhelm durch einen Schlag auf den Kopf kurzfristig das Bewußtsein verliert. Als Hamlet entsprechend angereichert ist und als Rolle eingeholt werden soll, muß Wilhelm zu allererst aus der symbolischen Ordnung herausfallen. Denn als Projektion wird Hamlet nicht etwa in einem abgegrenzten und kontrollierbaren Rahmen gespielt. Die Projektion beansprucht offenbar keinen geschützten Raum, wie er einem bewußten Spiel Rechnung tragen würde, sondern Wilhelms gesamten, unwegsamen Handlungsspielraum. Seine Aufmerksamkeit gilt ihr auch auf dem Schauplatz der Natur und des herannahenden Krieges, und die Wirklichkeit kann deshalb ungehindert zuschlagen. Seine Schöpfung Hamlet und er können sich somit nur wenige Momente lang neben einander behaupten.

Als Wilhelm bei Serlo angekommen ist, nimmt er die Interpretation wieder auf.²⁴⁰ Dabei muß auffallen, daß Wilhelms Möglichkeiten der Annäherung an Hamlet nunmehr anders aussehen. Nach dem Überfall unterstehen die Differenzen zwischen ihm und Hamlet nicht mehr seiner alleinigen Bestimmung. Die Geschichte Hamlets, die Wilhelm im Folgenden erzählt,²⁴¹ und seine eigene können auch unvorhersehbar weiter in einander übergehen. Dazu trägt einerseits bei, daß ein Großteil der schwierigen Projektionsarbeit bereits

²³⁸ Vgl.: ebd., S. 221.

²³⁹ Vgl.: ebd. f.

²⁴⁰ Vgl.: S. 243.

²⁴¹ Vgl.: ebd., S. 243f.

geleistet ist. Wilhelm muß sich die Figur des Hamlet nicht mehr aneignen, indem er sie mit Momenten einer Vergangenheit ausstaffiert, von denen das Stück nichts weiß. Andererseits befördert vor allem die Situation Hamlets, die das Stück voraussetzt, und auf die Wilhelm sich nun konzentriert, diesen neuen Zugang zu Hamlet. Wilhelm beginnt seine Ausführungen mit dem Tod von Hamlets Vater²⁴². Er beschreibt den Prinzen dabei nicht mehr als Figur, die seine eigene Lebensgeschichte nachzeichnet, sondern als eine, die sie vorwegnimmt. Indem Wilhelm sich der Handlung nähert, die das Stück eigentlich hat, und sich mit dem Tod von Hamlets Vater und dessen Auswirkungen auf Hamlet beschäftigt, erscheint dieser zugleich als Träger einer Geschichte, die sich für Wilhelm selber noch erfüllen muß. Was Hamlet widerfährt, der Tod des Vaters, steht ihm noch bevor.

Die Tatsache, daß Wilhelm bald darauf eine Nachricht über den Tod seines Vaters erhalten soll,²⁴³ suggeriert indessen, daß Motive aus Shakespeares Text geradezu den Charakter einer Prophezeiung erhielten, sobald man sich mit ihnen beschäftigte. Hier entfalten sich Gemeinsamkeiten zwischen Hamlet und ihm, die über seine Projektionen hinausgehen und die sogar einem ganz eigenen Gesetz zu folgen scheinen. Inzwischen scheint geradezu Hamlet die Situation Wilhelms seiner eigenen anzupassen. Nicht zufällig verschränken sich das Drama und Wilhelms Biographie dabei im Moment eines Verlustes, den die jeweilige Genealogie erleidet.

Bevor Wilhelms Vater aber stirbt und Wilhelms Annäherung an Hamlet unvorhergesehen weiter geht, fährt Wilhelm mit seinen Überlegungen zu der Figur fort. Er greift dabei zwar nicht mehr auf eigene Erfahrungen zurück, aber immer noch auf ein Paradigma seiner eigenen Geschichte. Wie im ersten Teil der Interpretation charakterisiert Wilhelm die Bindungen Hamlets an seine Vorfahren als äußerst fragil. Das merkwürdige Auftreten Hamlets führt er nun gerade auf traumatische Brüche der erst allmählich erzeugten genealogischen Kontinuität zurück. Das erste Ereignis in Hamlets Geschichte, das Wilhelm derart interpretiert, ist der Tod des Vaters, des Königs. Der Verlust dieses Verwandten bedeute dabei für Hamlet nicht etwa eine Erschütterung durch Trauer. Für Wilhelm hat Hamlet allein Substitute zu verlieren, die diese Verwandtschaft begründen. Hamlet fühle sich nunmehr *arm an Gnade, an Gütern, und fremd in dem, was er von Jugend auf als sein*

²⁴² Vgl.: ebd., S. 243.

²⁴³ Vgl.: ebd., S. 283.

*Eigentum betrachten konnte.*²⁴⁴ Wilhelm behauptet auch, daß die spätere Weitergabe der Herrschaft an Hamlet, ein weiteres Substitut, nun nicht mehr gesichert sei:

*Das Recht zur Krone war nicht erblich, und doch hätte ein längeres Leben seines [i. e. Hamlets] Vaters die Ansprüche seines einzigen Sohnes mehr befestigt, und die Hoffnung zur Krone gesichert.*²⁴⁵

Eine andere Reaktion Hamlets, die Wilhelm beschreibt, zeigt zum einen, wie hoch die Bedeutung der fragilen genealogischen Bindung für Hamlets Selbstwahrnehmung gewesen sein soll; der Tod des Vaters und der Verlust von Privilegien aber bewirkt zum anderen einen vollkommenen Verlust dieser Wahrnehmung. In dem Sinn heißt es über Hamlet: *[D]ie Empfindung seines Nichts verläßt ihn nie.*²⁴⁶ Wilhelm führt das rätselhafte Verhalten Hamlets also darauf zurück, daß die genealogische Kontinuität in der Dynastie, wie Hamlet sie subjektiv erlebt, an dieser Stelle definitiv ein Ende gefunden habe. Das Vermächtnis, das Hamlet an seinen Vater knüpft, kann plötzlich wieder verloren gehen und stört dadurch sogar Hamlets Entwicklung.

In der Folge habe Hamlets *Gemüt die erste traurige Richtung*²⁴⁷ genommen. Wilhelm impliziert damit, daß der Verlust der Einflüsse von Verwandten dem *Gemüt* eines Nachfahren eine völlig neue *Richtung* geben könnte. Erst hier zeigt sich ihre Bedeutung für die Entwicklung des harmonischen Charakters. Dieser entsteht nicht bloß daraus, daß seine inneren Anlagen nicht gehemmt werden; er kann sich nur unter ganz spezifischen Einflüssen entwickeln. Seine Harmonie ist unmittelbar von diesen Einflüssen abhängig, und insofern auch wieder künstlich. Jene *Launen und Sonderbarkeiten*²⁴⁸, die Wilhelm in seiner ersten Interpretation noch an Hamlet bemerkt und irritierend findet, können ihm nun lediglich als die Krise eines bislang harmonischen Charakters erscheinen, die durch den traumatischen Verlust des Vaters ausgelöst wurde.

Anschließend erklärt Wilhelm, wie die erneute Hochzeit von Hamlets Mutter, das andere Ereignis, das die Handlung voraussetzt, für Hamlet das Andenken an seinen Vater, und somit ebenfalls ein Moment der harmonisierenden Bindung an ihn, gefährden würde:

²⁴⁴ Ebd., S. 244.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd., S. 215.

[E]r [i. e. Hamlet] *hoffte in Gesellschaft seiner hinterlassenen edlen Mutter die Heldengestalt jenes großen Abgeschiedenen zu verehren; aber auch seine Mutter verliert er, und es ist schlimmer als wenn sie ihm der Tod geraubt hätte.*²⁴⁹

In jenem Monolog Hamlets, auf den Wilhelm hier Bezug nimmt,²⁵⁰ beklagt der Prinz eigentlich vorwiegend, daß die Trauer der Mutter von einem Monat viel zu kurz sei, und daß die Ehe mit dem Onkel eine Blutschande bedeute. Wilhelm geht es jedoch weder um das eine noch um das andere. Die Hochzeit bewirkt, daß die Mutter ihrem Sohn nicht mehr für ein angemessenes, gemeinsames Andenken an den Vater zur Verfügung stehe. Auch sie bedeutet für Wilhelm den plötzlichen Abbruch einer bedrohten Kontinuität zwischen den Lebenden und dem verstorbenen Verwandten, und somit ist auch die Frage nach angemessenem Zeitpunkt und Ehemann obsolet geworden.

Das dritte und letzte Ereignis, dessen Auswirkung auf den Prinzen Wilhelm umdeutet, um ihn zu verstehen, ist das Erscheinen des Geistes. Nach den traumatischen Verlusten, die Hamlet erlitten hat, erscheint seine Präsenz zunächst als Angebot einer Kontinuität, das auch Wilhelm interessiert. Die neue Erscheinungsform des Vaters bereitet ihm dabei keine größeren Schwierigkeiten, auch wenn Geister im Prinzip aus dem aufgeklärten Alltag verbannt sein sollten. Implizit handelt Wilhelm dabei auf den Grundlagen einer bestimmten Lesart der betreffenden Szenen. In seiner *Hamburgischen Dramaturgie*²⁵¹ hat Lessing ihnen einige Ausführungen gewidmet. Indem er davon ausgeht, daß die Vorkommnisse auf der Bühne für das zeitgenössische Publikum nachvollziehbar und wahrscheinlich sein sollen, stellt er sich die Frage, wie folglich der Gebrauch von Gespenstern auszusehen hätte.²⁵² Denn auf ihre Funktion will er nicht verzichten. [D]ieser Verlust, schreibt er, wäre für die Poesie zu groß [...].²⁵³ Lessing vermerkt daraufhin, daß der Same²⁵⁴ des Glaubens an Gespenster noch im Publikum vorhanden sei, und daß es deshalb allein darum gehen müsse, dieses Potential entsprechend zu nützen. Über den Dramatiker schreibt er:

Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre [der Gespenster] Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir

²⁴⁹ Ebd., S. 244.

²⁵⁰ Vgl.: Shakespeare, *Hamlet*, S. 75.

²⁵¹ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1999.

²⁵² Vgl.: ebd., S. 63ff.

²⁵³ Ebd., S. 64.

²⁵⁴ Ebd., S. 65.

*im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will.*²⁵⁵

Als musterhaften Gebrauch eines Gespenstes nennt er in diesem Sinn den in Shakespeares *Hamlet*:

*Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schauernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind.*²⁵⁶

An den Geist von Hamlets Vater könne das Publikum also glauben. Die Verfahren, mit denen Shakespeare den Auftritt seines Gespenstes gestalte, müsse das Publikum für einen nur verdrängten Glauben an Gespenster, von welchem es meint, ihn überwunden zu haben, mühelos zurückgewinnen. Die *geheimnisvollen Nebenbegriffe*, die die Erscheinung des Geistes in *Hamlet* begleiten, würden diese für die Begriffe des Publikums zugleich wahrscheinlich machen. Lessing sieht in der Figur nicht das Symptom einer familiären und politischen Krise. Die Rückkehr des ermordeten Königs ist keine Verdichtung von Kräften, die die Aufklärung eines Verbrechens erzwingen wollen. Nur, sofern der Geist tatsächlich als handelnde Figur vorstellbar ist, interessiert Lessing sich für ihn. Dabei ist auch nicht von Bedeutung, daß die anderen Figuren an den Spuk offenbar glauben, indem sie nicht etwa an ihrer Zurechnungsfähigkeit zweifeln, als sie ihn erleben. In Lessings Interpretation darf sich das Drama nicht damit begnügen, eine Welt zu schildern, die einfach anderen Gesetzen gehorchen würde, als jenen der zeitgenössischen Gegenwart. Auch eine Rezeption, die die Handlung zwar im Bereich des Unwahrscheinlichen verorten, und dennoch gutheißen würde, lehnt er somit ab. Was sich bei Shakespeare ereignet, kommt Lessing also entgegen, indem der Geist mit jenen Merkmalen ausgestattet ist, die gewöhnlich Gespenstern zugesprochen werden, und die darum gleichsam als deren natürliche Merkmale gelten.

Dennoch kann die Erscheinung des Geistes bei Shakespeare nicht zum Alltag gerechnet werden, im Gegenteil. Der Geist des Vaters fügt sich paradigmatisch in eine ganze Reihe von Ablösen. Hamlets Onkel löst den Vater als König und als Ehemann der Mutter ab, und auch in Norwegen hat offensichtlich der Bruder des alten Fortinbras nach dessen Tod die

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

Herrschaft übernommen.²⁵⁷ Das Drama beginnt ausgerechnet mit einer Wachablöse, in deren Verlauf die Voraussetzungen der Handlung mitgeteilt werden. Der Geist des verstorbenen Königs löst nun, wie der Onkel, den lebenden König ab. Er verstärkt weist darauf hin, daß die Ablösen mit einer Krise von Ordnungen verbunden sind, da auch die Einteilung in Lebende und Tote nicht mehr funktioniere. Angesichts des Verbrechens muß er wiederkommen. Als jemand, der selbst von den Toten wieder zurückkehrt, artikuliert er somit zwar ein verstärktes Bedürfnis nach Kontinuität; er ist Abgelöster und Ablösender in einer einzigen Person. [G]edenke mein!,²⁵⁸ lautet auch seine Aufforderung an Hamlet. Die gespenstische Gegenwart des Königs muß aber als Irritation empfunden werden. Marcellus und Horatio befinden, daß im Staate Dänemark etwas nicht in Ordnung sein könne,²⁵⁹ beziehungsweise, daß Unheil bevorstehen müsse²⁶⁰.

Wilhelm hingegen konzentriert sich auf das erneute Erscheinen des Vaters sowie auf die Konsequenzen, die es für Hamlets Entwicklung bedeuten könnte. In dem Drama darf Hamlet es sich sogar leisten, die Identität der Erscheinung zu bezweifeln; er hält es für möglich, der Geist könne in Wirklichkeit der Teufel sein, der ihn durch seine Aufforderung verderben wolle.²⁶¹ Die eine Folge daraus ist, daß Hamlet jenen intrigenhaften Auftritt der Schauspieltruppe organisiert, in welchem das Verbrechen, das der Geist beschrieben hat, nachgespielt wird. Hamlet meint, falls der König tatsächlich seinen Bruder ermordet haben sollte, müsse seine Reaktion auf dieses Stück ihn verraten.²⁶² Hamlets Zweifel könnte in diesem Sinn aber auch rückwirkend erklären, weshalb er, sobald er den Geist gesehen hat, in Erwägung zieht, *ein groteskes Wesen anzulegen*.²⁶³ Dies könnte nämlich ebenfalls dazu dienen, seine Umgebung zu provozieren und dadurch die Wahrheit an den Tag zu fördern. Hamlets sonderbares Verhalten, aber auch sein Zögern, den Vater zu rächen, ließen sich also unter anderem durch Hamlets Zweifel an der Echtheit des Geistes erklären. Diesen Zweifel kennt Hamlet in Wilhelms Darstellung nicht. Der Geist wird als Brücke zu dem Verstorbenen unbedingt gebraucht. Er darf nicht auch etwas anderes sein können als der Geist des Vaters.

²⁵⁷ Vgl.: Shakespeare, *Hamlet*, S. 61, bzw. S. 67f.

²⁵⁸ Ebd., S. 103.

²⁵⁹ Vgl.: ebd., S. 97.

²⁶⁰ Vgl.: ebd., S. 59.

²⁶¹ Vgl.: ebd., S. 155.

²⁶² Vgl.: ebd.

²⁶³ Ebd., S. 109.

Seine Aufforderung trage deshalb auch, laut Wilhelm, unmittelbar zu dem sonderbaren Zustand bei, in welchem Hamlet sich befindet. Denn Hamlet sei der Tat, die ihm auferlegt wird, einfach *nicht gewachsen*.²⁶⁴ Dabei würde ihn genau der Konflikt zwischen dem unbedingt geforderten Andenken und der Rachehandlung, die damit verbunden sein soll, zugrunde richten; Wilhelm erläutert:

[E]r [i. e. Hamlet] [...] schwört, den Abgeschiednen nicht zu vergessen [...]. [...] Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden ausmacht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann. [...] Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor und zurück tritt; immer erinnert wird, sich immer erinnert, und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden.²⁶⁵

Bei Shakespeare ist der Grund, weshalb Hamlet seinen Vater nicht räche, letztlich nicht zu ermitteln. Sein andauerndes Zögern läßt ihn die Tat immer wieder aufschieben, doch weshalb er zögere, bleibt unklar. Wilhelms Interpretation hingegen geht darauf hinaus, daß Hamlet grundsätzlich nicht die Möglichkeit habe, dem väterlichen Wunsch nachzukommen. Sein Vorbild Hamlet kennzeichnet Wilhelm zuletzt allein dadurch, daß es in keiner Weise an ein Vermächtnis des Vaters anknüpfen kann, und an den entsprechenden Versuchen umkommt.

Sobald allerdings der Geist auch nur anwesend ist, kann er seinem Sohn interessanterweise auch in Wilhelms Interpretation zumindest den entsprechenden Schwur abnehmen. Seine physische Abwesenheit trägt auch hier zu Hamlets Zögern bei.

Nach diesem Abschnitt der Interpretation aber können Wilhelm die *Launen und Sonderbarkeiten*²⁶⁶ Hamlets zuletzt nur mehr völlig nachvollziehbar erscheinen. Wilhelm hat für sich selbst einen *Ton*²⁶⁷ Hamlets bestimmt, zu welchem sie als *Abweichungen und Schattierungen*²⁶⁸ passen. Dieser Ton findet sich jedoch nicht bei Shakespeare, sondern ist ein Produkt seiner eigenen Umdeutungen und Ergänzungen. Auch wenn Shakespeare die

²⁶⁴ MA 5, S. 245.

²⁶⁵ Ebd., S. 246.

²⁶⁶ Ebd., S. 215.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd.

Frage nach dem Andenken an den Vater aufwirft, muß Wilhelm doch eine große Projektionsarbeit leisten, um ihn an die eigene genealogische Verfaßtheit anzugleichen.

Dies zeigt sich insbesondere, als es darum geht, das stimmige Ergebnis der Interpretation auch durch Textstellen zu belegen. Denn Wilhelm sieht sich nun auf eine fragmentarische Lektüre verwiesen; doch nun wählt er nicht mehr, wie am Anfang, mehrere Stellen aus; diese würden einander nach wie vor widersprechen. Die Geschichte Hamlets, wie er sie erzählt hat, kann zuletzt nur von einer einzigen, isolierten Stelle ausgehend erfaßt werden. Der Preis für die Nachvollziehbarkeit von Hamlets Verhalten ist gerade eine äußerst selektive Lektüre. Dem gewählten Zitat wird im Gegenzug eine umso größere Bedeutung beigemessen. Wilhelm zitiert aus jener Szene, in der Hamlet seinen Auftrag von dem Geist erhält, und sieht hier seine ganze Interpretation bestätigt:

*[D]ie Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren war, sie wieder einzurichten. In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakespear habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne find' ich das Stück durchgängig gearbeitet.*²⁶⁹

Die Formulierung, mit der Wilhelm zuvor dieses Zitat ankündigt, bestätigt noch einmal sein Verfahren, eine kürzeste Textstelle für die Interpretation aufzuwerten, in aller Deutlichkeit. Hamlets klagenden Ausruf, der für ein fiktives Ganzes eintreten muß, bezeichnet Wilhelm in diesem Sinn als *bedeutenden Seufzer*.²⁷⁰

Die Besetzung der Vaterfiguren in Wilhelms Inszenierung bringt erneut die Frage nach vorbildlichen genealogischen Modellen mit sich. Wilhelm findet keine geeigneten Schauspieler, um die Rolle von Hamlets Vater sowie die des Onkels zu besetzen. Wie es heißt, sei *[f]ür beide Rollen [...] nur der alte Polterer da*.²⁷¹ Serlo schlägt deshalb den Pedanten als König vor, was Wilhelm ablehnt.²⁷² Dabei ist naheliegend, daß Wilhelm die beiden Schauspieler aufgrund der Implikationen ihres jeweiligen Fachs, das sogar an die Stelle eines Namens getreten ist, nicht in seine königliche Genealogie aufnimmt. Über den Pedanten der *Lehrjahre* heißt es: *Dieser Mensch [...] pflegte gewöhnlich Pedanten,*

²⁶⁹ Ebd., S. 245.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd., S. 298.

²⁷² Vgl.: ebd.

Magister und Poeten zu spielen [...].²⁷³ Der „Pedant“ ist eine komische Rolle.²⁷⁴ Ihre Vorbilder sind der „Dottore“ aus der *Commedia dell'arte*, der oft „il Pedante“ genannt wurde und die *pédants* des Molière.²⁷⁵ Der „Polterer“ hingegen ist ein Rollenfach des 18. Jahrhunderts.²⁷⁶ Große Wirkung mit einer solchen Figur erzielte Carlo Goldonis *Le bourgeois bienfaisant*, 1771 entstanden, das von F. H. Einsiedel übersetzt und 1772 unter dem Titel *Der gutmütige Polterer* in Weimar gespielt wurde.²⁷⁷ Goethe brachte es selbst dort wieder 1812 zur Aufführung.²⁷⁸ Zwei bekannte Polterer des Trauerspiels, Odoardo aus Lessings *Emilia Galotti* und Miller aus Schillers *Kabale und Liebe*²⁷⁹ sind interessanterweise gerade Vaterfiguren, die mehr oder weniger direkt mit dem tragischen Ende ihrer Tochter in Verbindung stehen. Der Polterer trägt, wie Miller, dazu bei, oder behält es sich, wie Odoardo, allein vor, das Leben seiner Tochter den strengsten Gesetzen zu unterwerfen. Sobald die jeweilige Tochter mit diesen Gesetzen in Konflikt gerät, erscheint ihre Situation ihr ausweglos, und er kann sie im ersten Fall nicht davor bewahren, sich in eine Intrige verwickeln zu lassen, durch die sie schließlich stirbt, im zweiten Fall tötet er sie sogar selbst auf ihren Wunsch hin. Das Modell der Vater-Kind-Beziehung, das der Polterer bereithält, darf nicht auf Wilhelms Hamlet-Genealogie abfärben. Die Bindung durch Gesetze, die zugleich unmittelbar über das Leben der Kinder verfügen können, ist von jener Bindung zu unterscheiden, die durch komplizierte Prozesse der Aneignung entsteht, und die in jedem Fall in eine kontinuierliche Entwicklung des Kindes integriert werden kann.

Als das Gespräch der Schauspielertruppe auf die noch offene Besetzung des Geistes kommt, zögert Wilhelm deshalb noch immer, Serlos Vorschlag umzusetzen.²⁸⁰ Wer nun den lebenden König spielen solle, bleibt bis über die Premiere hinaus unklar. Wilhelm erhält aber nun ein anonymes Billet mit der Ankündigung, wenn er *Vertrauen*²⁸¹ habe, solle *zur rechten Stunde der Geist erscheinen*.²⁸² Wilhelm und Serlo beschließen, der Ankündigung zu trauen. Nach der Hauptprobe aber äußert Serlo einen Zweifel, was das Eintreffen des „Geistes“ angeht:

²⁷³ Ebd., S. 148.

²⁷⁴ Vgl.: MA 5, Kommentar, S. 738.

²⁷⁵ Vgl.: ebd.

²⁷⁶ Vgl.: ebd.

²⁷⁷ Vgl.: ebd.

²⁷⁸ Vgl.: ebd.

²⁷⁹ Vgl.: ebd.

²⁸⁰ Vgl.: MA 5, S. 303.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd.

*[W]ir 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.*²⁸³

Die letzte Alternative wäre, den Geist überhaupt nicht auftreten zu lassen. Nur eine Stimme müßte vielleicht am Ende den Geist fragmentarisch verkörpern. Zudem ist die Stimme des Souffleurs an kein Fach und an keine Rolle gebunden, sondern steht allen Auftretenden zur Verfügung. Serlo schlägt eine Figur als Vater vor, die somit zwar den schwierigen Erwartungen Wilhelms entgegenkommen könnte, aber zugleich auch den Erwartungen aller Anwesenden. Die Suche führt zu einer kollektiven Projektionsfigur, die letztlich jeden, der sie wahrnehmen würde, als Vater interessieren könnte. Eine Verkörperung der Vaterfigur ist nur mehr unter der Voraussetzung solcher Durchlässigkeit denkbar. Dabei ist sogar die Präsenz der Stimme des Souffleurs gefährdet. Denn, wie Aurelie berichtet, ist auf ihn nicht immer Verlaß:

*Er wird [...] bei gewissen Stellen so gerührt, daß er heiße Tränen weint, und einige Augenblicke ganz aus der Fassung kommt [...].*²⁸⁴

Die unsichtbaren Schwingungen der Stimme drohen zuletzt auch noch, von Tränen unterbrochen zu werden. Sollte der angekündigte Schauspieler nicht eintreffen, hätte der Geist nicht einmal einen verlässlichen akustischen Körper. Tränenströme aber unterlaufen auch schon jene sprachlichen Setzungen, durch die Wilhelm und Mignon eine neue Genealogie begründen wollen. Inzwischen gefährden sie nicht mehr das Kind, das unter der Benennung durch den Vater *unaufhaltsam dahin zu schmelzen*²⁸⁵ scheint, sondern die väterliche Stimme selbst, die eine Benennung durchführen sollte.

3.1.3 Proben und Aufführungen

Am Abend der Premiere findet sich, wie angekündigt, ein Schauspieler ein, der den Geist in Wilhelms Bearbeitung des Dramas verkörpert. Es muß aber zunächst auffallen, daß Wilhelm dieser Besetzung im Vorfeld des gemeinsamen Spiels mit dem Geist immer weniger Aufmerksamkeit widmet. Andere Vorbereitungen scheinen sie zu verdrängen. Der Erzähler berichtet: *Wilhelm hatte den ganzen Tag nicht Zeit gehabt, an die Hauptsorge zu*

²⁸³ Ebd., S. 314.

²⁸⁴ Ebd., S. 301.

²⁸⁵ Ebd., S. 141.

denken, ob der Geist auch kommen würde?²⁸⁶ Als jemand die Ankunft des Schauspielers meldet, heißt es: *Wilhelm hatte nicht Zeit sich nach dem Gespenst umzusehen [...]*.²⁸⁷ Und während Wilhelm schon jene Szene spielt, die seiner Begegnung mit dem Geist unmittelbar vorausgeht, ist die Vaterfigur völlig aus seinem Gedächtnis verschwunden. [E]r [i. e. Wilhelm] vergaß, so der Erzähler, [...] *darüber des Geistes [...]*²⁸⁸. Folglich müsse er *wirklich*²⁸⁹ erschrecken, als dieser erscheint. Somit aber erhöht Wilhelm die Fragilität der genealogischen Dispositionen des Dramas auch noch während seines Spiels. Das Andenken an Hamlets Vater erweist sich in seinem Bewußtsein als bedroht; bei Shakespeare ist hingegen nicht die Rede davon, daß Hamlet den Geist kurzfristig vergessen und über seine Ankunft erschrecken würde. Außerdem aber wird der Tag der Aufführung zeigen, wie der unbekannte Schauspieler gleich für mehrere andere Figuren zum erschreckenden Geist des Vaters avanciert. Die ersten gemeinsamen Auftritte Hamlets und des Geistes sehen indessen gerade eine allmähliche gegenseitige Annäherung vor, in welcher der Geist erst einmal als Vater identifiziert, beziehungsweise zum Vater bestimmt werden muß. Im Verlauf des entsprechenden Spiels werden auch diese Setzungen der Kunstgenealogie geschwächt.

Bereits derjenige, der die Ankunft des unbekannten Schauspielers im Versammlungszimmer meldet,²⁹⁰ sieht in ihm den Geist des verstorbenen Königs. Angekündigt wird der neue Schauspieler nicht mit einem Namen oder mit seiner künftigen Funktion, sondern als Verkörperung seiner Rolle. Als Wilhelm noch an seiner Maske arbeitet, wird der Fremde als dramatische Figur vorgestellt, die auch sogleich die ihr angemessene Wirkung ausübt: *In diesem Augenblick stürzte jemand herein und rief: der Geist! der Geist!*²⁹¹ Auch der Schauspieler, der die Rolle des Horatio übernimmt, und der bereits vor Wilhelm einen Auftritt mit dem Geist zu geben hat, ist von dem Spiel des Gastes zumindest ergriffen. *Wilhelm*, heißt es, *hörte [...] die letzten Worte des Horatio, der über der Erscheinung des Geistes ganz verwirrt sprach und fast seine Rolle vergessen zu haben schien.*²⁹² Anschließend berichtet Horatio auch selber von der Wirkung des Geistes, wobei auch nicht mehr zu unterscheiden ist, ob er nun spiele, oder nicht:

²⁸⁶ Ebd., S. 321.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd., S. 322.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl.: ebd., S. 321.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

*Nachdem Horatio seine Rede gehalten und vom Könige abgefertigt war, drängte er sich an Hamlet, und als ob er sich ihm, dem Prinzen präsentiere, sagte er: der Teufel steckt in dem Harnische! Er hat uns alle in Furcht gejagt.*²⁹³

Der Erzähler kann nun zumindest keine Auskunft über den unbekannten Schauspieler erteilen, ohne dabei die Rolle, die er spielen soll, schon miteinzubeziehen. Auch wenn er über den Geist nicht erschrickt, kann er die eigentliche Besetzung nicht zurückverfolgen. Ihm stellt sich der Unbekannte vor dem Spiel als Schwellenfigur dar, die weder dem Spiel, noch der Wirklichkeit zuzuordnen ist. Dabei bemerkt er gleich zwei derartige Figuren, ohne, daß eine von beiden sich eher zu einem Auftritt anzuschicken scheinen würde, als die andere:

*In der Zwischenzeit sah man nur zwei große Männer in weißen Mänteln und Kapuzen in den Kulissen stehen [...].*²⁹⁴

Nicht zufällig bemerkt er die potentiellen Schauspieler zuerst in den Kulissen. Welche Identität sie dort, als Wartende, hätten, ist unbestimmt. Sie sind noch nicht die Träger einer Rolle, doch auch sonst in keiner Weise einzuordnen. Die weiße Farbe ihres Mantels deutet bereits auf die Rolle, die einer übernehmen wird, während das Kostüm des Geistes aber eigentlich eine Rüstung sein wird.²⁹⁵ Somit wird der Gastschauspieler einerseits nicht erst durch den Schritt auf die Bühne mit seiner Rolle in Verbindung treten; er muß aber andererseits auch die Attribute seiner bisherigen Identität dabei nicht zur Gänze zurücklassen.

Als der Geist zu Beginn der ersten Szene, die er gemeinsam mit Wilhelm spielen soll, die Bühne betritt, stellt Horatio ihn als Neutrum vor. Wilhelm hat sich in der Bearbeitung des Textes an die Formulierung des Originals gehalten, und entsprechend ruft Horatio: *[s]eht her, es kommt!*²⁹⁶ Angesichts der Erscheinung aber kann Wilhelm seinerseits die nun vorgesehenen Worte: *[I]hr Engel und himmlischen Geister beschützt uns!*²⁹⁷ nur noch *mit halber Stimme*²⁹⁸ aussprechen. Die bevorstehende Anrede an den Geist verzögert sich dadurch. *Wilhelm holt[.] einigemal Atem*²⁹⁹. Selbst danach klingt diese Anrede verwirrt,

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Vgl.: ebd., S. 322.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

zerstückt und gezwungen³⁰⁰. Um mit dem Bericht über die Aufführung überhaupt fortfahren zu können, muß der Erzähler diese anstrengende Benennung aber zumindest vollständig zitieren; indem Wilhelm, als Hamlet, die neue Vaterfigur zunächst benennt, vertauscht er auch noch die Rollenverteilung, die eine Initiation vorschreiben würde:

*Sei du ein guter Geist, sei ein verdammter Kobold, bringe Düfte des Himmels mit dir oder Dämpfe der Hölle, sei Gutes oder Böses dein Beginnen, du kommst in so einer würdigen Gestalt, ja ich rede mit dir, ich nenne dich Hamlet, König, Vater, o antworte mir!*³⁰¹

Als der Geist nun plangemäß winkt, um Hamlet alleine zu sprechen, sieht Wilhelm eine Gelegenheit, sogleich mehr über diese Vaterfigur zu erfahren, wobei dies erneut mit einer nicht geregelten, unpassenden Situation verbunden ist. Denn der Geist hält *unvermutet inne*³⁰², und Wilhelm kommt ihm *etwas zu nahe zu stehen*.³⁰³ Er interessiert sich daraufhin für die Physiognomie seines Gegenübers:

*Mit Verlangen und Neugierde sah Wilhelm sogleich zwischen das niedergelassene Visier hinein, konnte aber nur tiefliegende Augen neben einer wohlgebildeten Nase erblicken. Furchtsam ausspähend stand er vor ihm [...].*³⁰⁴

Die neue Beziehung zu dem Geist ist aber somit zunächst dadurch gekennzeichnet, daß Wilhelm ihn nur selektiv wahrnimmt. Das Gesicht des Geistes sieht er nur durch das Visier. Dies ruft wiederum die Beziehung zu seinem eigenen Vater auf. Als Wilhelm in seiner Kindheit von dem Leutnant das Puppenspiel geschenkt bekommt, heißt es, der Vater würde *durch die [...] Finger sehen*³⁰⁵. Die Hand, die der Vater hier redensartlich vor das Gesicht hält, sorgt einerseits dafür, daß er Wilhelms Theaterspiel nicht allzu genau verfolgen muß, andererseits versteckt diese Hand auch den zu nachsichtigen Vater vor Wilhelms Blick. Denn, wie es vollständig heißt, scheint der Vater *nur durch die Finger zu sehen, nach dem Grundsatz, man müsse den Kindern nicht merken lassen, wie lieb man sie habe [...]*.³⁰⁶ Inzwischen steht Wilhelm wieder auf einer Bühne, und wieder können er und die Vaterfigur einander nur eingeschränkt ansehen. Die Vollständigkeit der gegenseitigen visuellen Wahrnehmung und Wilhelms Aufmerksamkeit für das Theater

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd., S. 21.

³⁰⁶ Ebd. f.

scheinen einander auszuschließen. Zwar beginnt Geist daraufhin zu sprechen und deklariert sich selbst als Geist von Hamlets Vater, doch seine Verkörperung bleibt für Wilhelm unvollständig. Der Erzähler spricht von den *ersten Töne[n]*³⁰⁷, die *aus dem Helme hervordrangen*³⁰⁸ und von einer *Stimme*³⁰⁹, die *sich in den Worten hören ließ: ich bin der Geist deines Vaters [...]*.³¹⁰ Wilhelm hat es nur mit einer Stimme zu tun, die ihn zudem nicht aus einem Körper erreicht, sondern aus einer Rüstung.

Aber auch die Stimme selbst, beziehungsweise ihre Rezeption, beeinträchtigt den Prozeß, in dem das Verhältnis zwischen Wilhelm und dem Geist definiert werden soll. *Die Stimme*, heißt es, *schien jedermann bekannt, und Wilhelm glaubte eine Ähnlichkeit mit der Stimme seines Vaters zu bemerken*.³¹¹ Zunächst ist die Wirkung der Stimme auf das Publikum interessant. Sie scheint die schwierigen Vorgänge auf der Bühne gewissermaßen umgekehrt widerzuspiegeln. Denn dort wird der Vorgang einer Wiedererkennung, wie er zwischen dem Geist und Hamlet stattfinden könnte, beeinträchtigt, indem Hamlet ihn eben nicht erkennt, sondern ihm eine Identität zuweist. Das Publikum hingegen kann zwar eine Stimme wiedererkennen, doch berichtet der Erzähler nicht, wen das Publikum hier erkennen will, beziehungsweise, ob denn alle dieselbe Stimme erkennen wollen. In beiden Fällen kann die Vaterfigur keine Anagnorisis bedienen. Außerdem verdeutlicht aber die Wahrnehmung Wilhelms, wie ihn seine gesamte Interpretation zuletzt auf den eigenen Vater zurückverweist. Der königliche Geist und Wilhelms Vater scheinen in dieser Hinsicht austauschbar zu sein.

Ihm bleibt daraufhin nichts übrig, als sein Gegenüber unabhängig von der Rollenverteilung zu analysieren. Auch er selber kann sich dabei wieder als Schauspieler wahrnehmen:

*Diese wunderbaren Empfindungen und Erinnerungen, die Neugierde den seltsamen Freund zu entdecken und die Sorge ihn zu beleidigen, selbst die Unschicklichkeit ihm als Schauspieler in dieser Situation zu nahe zu treten, bewegten Wilhelmen nach entgegengesetzten Seiten.*³¹²

³⁰⁷ Ebd., S. 322.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd., S. 323.

³¹² Ebd.

Wilhelms Spiel erregt zwar noch *allgemeine Bewunderung*³¹³; doch diese Wirkung beruht nicht mehr darauf, daß er auf Entsprechungen in seiner eigenen Geschichte zurückgreift, sondern auf dem Versuch, der Gegenwart eines Schauspielers gerecht zu werden.

Im Lauf der Premiere finden aber auch eine Übergabe und eine Übertragung zwischen dem Geist und Wilhelm statt, die die Gültigkeit der neuen Genealogie weiter fördern, obwohl Wilhelm bereits gesehen hat, wohin ihn sein Unternehmen im Grunde führt. Doch die Substitute, die nun als Stützen der Genealogie in Erscheinung treten, signalisieren immer auch, daß Wilhelm nur unsicher und vorübergehend in ihr verankert sein kann.

Diese ambivalente Funktion übt zunächst der Schleier aus, unter dem der Geist nach seinem Auftritt verschwindet.³¹⁴ Die Art und Weise, in der Wilhelm in den Besitz dieses Schleiers kommt, läßt schon eine gewisse Distanz zu dem Geist erkennen. Wilhelm erhält ihn nicht von dem Schauspieler selbst, sondern von dem Theatermeister, der ihn an der Versenkung, in welcher der Geist verschwunden ist, gefunden hat.³¹⁵ Figuren aber, die Genealogien befestigen, indem sie Gegenstände zwischen den Mitgliedern zirkulieren lassen, sind auch aus Wilhelms tatsächlicher Verwandtschaft bekannt. Insofern muß der Schleier für Wilhelm nicht weniger bedeutend sein, nur weil er ihn von einem Dritten bekommt. In seiner ersten Reaktion kann Wilhelm ihn deshalb noch als *eine wunderbare Reliquie*³¹⁶ bezeichnen. Allein die Möglichkeit, daß der Schleier ganz unabsichtlich vergessen worden sei, könnte seine Bedeutung schmälern. Am Tag nach der Premiere entdeckt Wilhelm, daß in diesen Schleier die Worte: *Zum ersten und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh!*³¹⁷ gestickt sind. Dadurch zeigt sich zwar einerseits, daß die Reliquie wohl tatsächlich für ihn bestimmt sei. Andererseits muß Wilhelm auch annehmen, daß der Schauspieler nicht wieder mit ihm als Hamlet auftreten möchte³¹⁸ und daß er sogar Wilhelms gänzliche Entfernung vom Theater beabsichtigen könnte.³¹⁹ Wilhelm beschließt daraufhin zwar nicht, die Wiederholung des Stückes, die das Publikum wünscht, abzusagen. Er muß aber dazu die Rolle des Geistes dem Polterer überlassen,³²⁰ den er eigentlich für keine geeignete Besetzung der Vaterfigur hält.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Vgl.: ebd.

³¹⁵ Vgl.: ebd., S. 327.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd., S. 328.

³¹⁸ Vgl.: ebd., S. 329.

³¹⁹ Vgl.: ebd. f.

³²⁰ Vgl.: ebd., S. 330.

Eine zweite schwierige Bindung, die von dem Geist an Wilhelm ausgeht, entwickelt sich über das Feuer, beziehungsweise über Metaphern, die es bedient. Den Anfang bilden dabei jene *kleine[n] Flammen[n]*³²¹, die während der Premiere immer aus dem Boden kommen, sobald Hamlet und die anderen den Schwur leisten wollen und dabei von dem Geist, der sie unter dem Boden verfolgt, gestört werden. Ob Wilhelm diesen Effekt, der bei Shakespeare nicht zu finden ist, geplant habe, bleibt ungewiß. Die Flamme *vermehrt[.] die Wirkung*³²² des Geistes jedenfalls und sorgt beim Publikum für den *tiefsten Eindruck*.³²³ Sie begleitet gerade diejenige Szene, in der Hamlet sich der Forderung des Vaters verpflichtet und eine neue Bindung zu ihm aufbauen will. Während der Premierenfeier erinnert Serlo an eine Handlung des Geistes, die diesen ebenfalls an Hamlet knüpfen soll, die Wilhelm aber jedenfalls überraschen mußte, und gebraucht das Feuer nun bildlich:

*Serlo lobte besonders an ihm, daß er nicht so schneidermäßig gejammert und sogar am Ende eine Stelle, die einem so großen Helden besser zieme seinen Sohn zu befeuern, angebracht habe. Wilhelm hatte sie im Gedächtnis behalten und versprach sie ins Manuskript nachzutragen.*³²⁴

Auch diese Befeuern ist damit verbunden, Hamlet zu der schwierigen Rachehandlung anzustiften. Am Tag nach der Premiere löst sich die Flamme wieder aus der übertragenen Bedeutung. Sie zerstört, zu einem Brand geraten, die Unterkünfte der Schauspielerinnen und Schauspieler. Die zweite Aufführung des *Hamlet*, die für den folgenden Tag beanschlagt war, ist daraufhin zunächst gefährdet. *Die Geistlichkeit verlangte*, heißt es, *daß nach einem solchen Strafgerichte Gottes das Schauspielhaus geschlossen bleiben sollte [...]*.³²⁵ Serlo kann aber durchsetzen, daß das Stück dennoch gegeben wird, und es zeigt sich, daß die Eindrücke der vergangenen Nacht für das Spiel der Truppe sogar notwenig sind. Während der Erzähler nach der Premiere die Bemerkung machen mußte: *[D]as Interesse an Hamlet war erschöpft*³²⁶, finden sich die Spielenden durch das Feuer geradezu neu belebt. Das Element kehrt dabei in die Metapher zurück und erscheint somit, nach der Katastrophe, zugleich wieder gebändigt:

*Die Schauspieler spielten mit seltenem Feuer und mit mehr leidenschaftlicher Freiheit als das erstemal.*³²⁷

³²¹ Ebd., S. 323.

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd., S. 325.

³²⁵ Ebd., S. 333.

³²⁶ Ebd., S. 329.

³²⁷ Ebd., S. 333.

Die ambivalenten Flammen, die der Geist aussendet, fördern das Initiationsspiel also nur insofern, als sie schon einmal außer Kontrolle geraten sind und sich nun in einer Nachwirkung manifestieren. Was diese zweite Darbietung, die der Originalität entbehrt und die sich mit dem Polterer als Vater begnügen muß, noch einmal retten kann, ist im Grunde der Rest einer Katastrophe.

3.2 Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*

Obwohl das Stück danach offenbar nicht nochmals gegeben wird, kann Wilhelm unter diesen ambivalenten Bedingungen keinen Schlußstrich unter seine Beschäftigung mit *Hamlet* ziehen. Diese scheint sich vielmehr allmählich zu verlaufen. Über *Hamlet* wird bloß nicht mehr gesprochen. Indessen verläßt Wilhelm die Schauspieltruppe noch immer nicht. Deren nächstes Projekt ist *Emilia Galotti*, und Wilhelm verwendet sogar ein Studium von *mehreren Monaten*³²⁸ auf die Rolle eines weiteren Adligen, nämlich die des Prinzen. Zum Vorbild, wie Hamlet es war, avanciert diese Figur allerdings nicht mehr. Dies ergibt sich zunächst schon aus dem Konflikt, in den das Trauerspiel sie stellt. Er läßt es überhaupt nicht mehr zu, die Adelsgenealogie als Voraussetzung kontinuierlicher Entwicklungen zu sehen. Aus Shakespeares Stück kann Wilhelm schließen, daß Hamlet als Prinz mit einem zwar unsicheren, doch bedeutenden Vermächtnis ausgestattet gewesen sei. Prinz Gonzaga verfügt aufgrund seiner Geburt zwar eindeutig über bestimmte Freiheiten; doch sein Verhalten wird auch unmittelbar für eine familiäre Katastrophe verantwortlich gemacht. Sein Interesse gilt der Protagonistin, die ihrerseits einer eigenen, bürgerlichen Ordnung unterstellt ist. Die Privilegien, die der Adel besitzt, lassen nun ausgerechnet die Gesetze der bürgerlichen Familie zu einer Gefahr werden. Denn Emilias Vater meint, dem Prinzen die Tochter nicht aushändigen zu dürfen, und sieht kein anderes Mittel, sie vor der Gewalt der Verführung zu retten, als sie zu töten.

Wilhelms Überlegungen hinsichtlich des Trauerspiels und der Rolle sind folglich in diesem zweiten Fall relativ knapp geraten. Wichtige Erkenntnisse muß Wilhelm inzwischen von jemand anderem übernehmen, und zwar von Serlo. Dieser teilt nun mit, wie er sich die Eigenschaft des *vornehme[n] Anstand[es]*³²⁹ erkläre, zu der unter anderen Hofleute am

³²⁸ Ebd., S. 353.

³²⁹ Ebd., S. 353.

schnellsten gelangen könnte, und die er offenbar in Zusammenhang mit den Personen des Stücks für wichtig befindet. Dabei fällt auf, daß Serlos Begriffe nichts mehr mit jenen zu tun haben, die Wilhelm sich von der adeligen Gesellschaft macht:

*Der vornehme Anstand [...] ist schwer nachzuahmen, weil er eigentlich negativ ist, und eine lange anhaltende Übung voraussetzt. Denn man soll nicht etwa in seinem Benehmen etwas darstellen, das Würde anzeigt, denn leicht fällt man dadurch in ein förmliche, stolzes Wesen, man soll vielmehr nur alles vermeiden, was Unwürdig was Gemein ist [...].*³³⁰

Serlos Interesse richtet sich allein auf ein bestimmtes Betragen, und hier wiederum auf kontinuierliche Beschränkungen. Der Inhalt des Trauerspiels sowie die Vorbereitungen zu seiner Inszenierung konfrontieren Wilhelm also, was die Adelsgenealogie betrifft, mit neuen Paradigmen. Sie bewirkt inzwischen nur mehr ein Ausbleiben bestimmter Verhaltensweisen. Unter dieser Voraussetzung stellt sie sich aber auch nicht mehr unmittelbar neben Wilhelms eigne Genealogie; denn sie kann kein Potential mehr für verschiedene Entwicklungen zur Verfügung stellen, sondern bewirkt eine spezielle Ausbildung. Wilhelm aber fehlt bereits jene *lange, anhaltende Übung* des Adels in vornehmem Anstand. Nach Serlos Ausführungen heißt es zunächst: *Wilhelm verzweifelte nun fast an seiner Rolle [...]*³³¹. Nur unter Serlos Anleitungen kann Wilhelm sie langsam einstudieren.

Aber auch eine Bindung in Wilhelms eigener Genealogie beginnt im Rahmen dieser Inszenierung an Präsenz zu verlieren. Die Aufführung der *Emilia Galotti* bereitet seine Entfernung vom Theater vor, über das er an seine Mutter geknüpft ist. Wilhelms Zugang zu seiner Rolle in dem Trauerspiel gibt erstmals zu erkennen, daß die Arbeit am Theater eine konkrete Fähigkeit von ihm verlangt. Denn Wilhelm muß nicht mehr eine Figur nachahmen, die sich harmonischer entwickeln hätte können, als er selber, sondern eine, die in eine spezifische, ihm verstellte Richtung ausgebildet wurde. Dazu bedürfte Wilhelm aber der Fähigkeit zur Nachahmung. In der Rolle des Prinzen Gonzaga übt er indessen, nach dem Urteil des Erzählers, nicht mehr dieselbe überzeugende Wirkung aus wie in der des Hamlet. Während er etwa seine *Anrede an den Geist*³³² derart absolviert habe, *daß die größte Kunst sie nicht so trefflich hätte ausdrücken können*³³³, heißt es nun, daß Wilhelm

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd., S. 354.

³³² Ebd., S. 322.

³³³ Ebd.

letztenendes *wenigstens in den Augen der Menge, einen recht feinen Prinzen*³³⁴ darstelle. Gerade eine fehlende Begabung Wilhelms macht Jarno in der Folge auch geltend, um ihn vom Theater zu entfernen. Auf Lotharios Schoß meint er zu Wilhelm: *Überhaupt dünkte ich [...], Sie entsagten kurz und gut dem Theater, zu dem Sie doch einmal kein Talent haben.*³³⁵ Wilhelm ist darüber *betroffen*³³⁶ und will sich Jarnos Absichten fügen:

*Wenn Sie mich davon überzeugen [...], so werden Sie mir einen Dienst erweisen, ob es gleich nur ein trauriger Dienst ist, wenn man uns aus einem Lieblingstraume aufschüttelt.*³³⁷

Wilhelm überläßt sich daraufhin den Beschlüssen der Turmgesellschaft, die jedoch nicht genau erkennbar sind. Bezeichnend ist, daß die Frage nach der Bindung an den Vater und sein Vermächtnis somit letztlich offen bleibt. Das theatralische Vermächtnis der Mutter, das immer nur als Grundlage einer harmonischen Ausbildung bedeutend war, wird angesichts der neuen Geltung einzelner Fähigkeiten zwar aufgegeben, doch es bildet in jedem Fall die Voraussetzung und Überleitung zu Wilhelms neuen Tätigkeiten.

4 Konstruktionen: Felix und Mignon

4.1 Felix

Mit Felix lernt Wilhelm, nach Mignon, ein weiteres Kind kennen, das nach einer Reihe von Aneignungsvorgängen als sein eigenes gelten soll. Während Mignon aber zuletzt durch Setzungen diesen Status erhalten sollte, die immer wieder unterlaufen werden, und sie nach ihrem Tod wieder in eine andere Genealogie eingeordnet wird, soll Wilhelm zu der Überzeugung gelangen, daß Felix tatsächlich sein Sohn sei. Für dieses Kind stehen schon, als er ihm begegnet, andere biographische und genealogische Voraussetzungen zur Verfügung als für Mignon. Über ihre Lebensgeschichte konnte Wilhelm nichts in Erfahrung bringen. Zum einen können ihm andere Figuren, die er darüber befragt, wie der Entrepreneur und Narciß, kaum entsprechende Auskünfte geben; zum anderen teilt sich Mignon zwar mit, doch vor allem als Künstlerin und Kunstfigur, wobei sich traumatische Erschütterungen artikulieren und immer wieder die Trennung eines Ichs von Vorfahren

³³⁴ Ebd., S 354.

³³⁵ Ebd., S. 470.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd., S. 471.

thematisiert wird. Dagegen findet sich Wilhelm bereits mit einer Aussage über die Herkunft des Felix konfrontiert, bevor er ihn überhaupt zum ersten Mal sehen soll. Nachdem er zu Serlos Gesellschaft gekommen ist, berichtet ihm Philine von einem Knaben, für dessen Eltern sie Aurelie und einen Adeligen hält.³³⁸ In der Folge dieses Angebots interessiert die Herkunft des Kindes zunächst nicht weiter. Selber äußert sich Felix kaum über bisherige genealogische Prägungen, aber auch nicht über etwaige Brüche, die sich symptomatisch wiederholen könnten. Indem er Aurelie als *Mutter*³³⁹ anspricht, greift er im Prinzip nur die äußerst spekulierende Zuschreibung Philines auf; eine nachhaltige Aneignung zwischen Aurelie und ihm zeichnet sich nicht ab. *[D]ie Neigung zu Aurelien [...], heißt es, [schien] sich täglich mehr zu verlieren; in seinem Tone war nichts zärtliches wenn er sie Mutter nannte [...].*³⁴⁰ Jener Adelige, den Philine für seinen Vater hält, tritt überhaupt nicht in Erscheinung. Deshalb kann Felix zu Wilhelm, als dieser verreisen soll, sagen: *Höre! bringe mir einen Vater mit.*³⁴¹ Felix begegnet also zunächst als genealogisch wenig geprägte Figur, der eine Herkunft vor allem zugeschrieben ist. Sein Verhalten ist zudem keiner Dressur unterworfen, die später, im Laufe genealogischer Neuordnungen, in Krankheit übergehen könnte. Der Erzähler berichtet das Gegenteil. Felix *gefiel[e] sich in gewissen Eigenheiten, die man auch Unarten zu nennen pflegt [...]*³⁴²; diese *Eigenheiten* aber erweisen sich als besonders hartnäckig. Die Versuche Aurelies, die als seine Mutter gilt, ihn durch Erziehung zu prägen, bleiben vollkommen erfolglos.³⁴³

Die Annäherungen zwischen Wilhelm und Felix geschehen nun gar nicht in der Absicht, dem Kind eine neue Genealogie zu verschaffen. Während er in Mignons Gegenwart das Bedürfnis hat, *dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben [...]* und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu wecken³⁴⁴, befaßt Wilhelm sich mit Felix und dessen Herkunft im Grunde nur unwillkürlich. Zum einen wird Felix versehentlich in eine Reihe von Katastrophen geraten und sich dadurch immer stärker in Wilhelms Bewußtsein einprägen. In ihnen scheinen stets noch deutlich die Reste eines Initiationsrituals auf, die jedoch keine koordinierenden Instanzen mehr kennen. Zum andern wird Wilhelm sich zu keinem Zeitpunkt explizit für die Genealogie von Felix

³³⁸ Vgl.: ebd., S. 248.

³³⁹ Ebd., S. 281.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd., S. 359.

³⁴² Ebd., S. 281.

³⁴³ Vgl.: ebd.

³⁴⁴ Ebd., S. 114.

interessieren. Als Lothario, den Wilhelm für den Vater hält, seine Vaterschaft bestreitet,³⁴⁵ und Jarno erzählt, eine alte Frau habe das Kind einst zu Aurelie gebracht³⁴⁶, möchte Wilhelm von dem *Schicksal des Knaben etwas näheres entdecken [...]*³⁴⁷ Mehrere Figuren – die Amme des Felix, die er als Barbara wiedererkennt, Mignon, sowie Mitglieder der Turmgesellschaft – werden ihn im Folgenden, aus den unterschiedlichsten Motivationen und Interessen, von seiner Verwandtschaft mit Felix überzeugen.

Die katastrophischen Situationen, die Felix in Gegenwart seines künftigen Vaters durchlebt, lassen nicht zufällig an Rituale denken, in denen Initianden gleichsam ein zweites Mal geboren und dadurch in eine neue Ordnung aufgenommen werden. Schon die erste Bedrohung für Felix erweist sich aber zugleich als ein regelrechter Gegenentwurf zu dem geordneten Charakter des Rituals. Die Abläufe, über die die beiden sich miteinander verbinden, scheinen sich zum einen völlig unvorhergesehen zu ergeben; zum anderen werden sie, wie die späteren Überlegungen Wilhelms zu seiner Vaterschaft, nur von dritten Figuren, die Verschiedenes dabei beabsichtigen, ausgelöst, beziehungsweise vorangetrieben. Zunächst muß ausgerechnet Mignon, die ihrerseits zu einer Schwellenfigur geworden ist, Wilhelm erst auf den Brand aufmerksam machen.³⁴⁸ Sobald er daraufhin *vor die Türe*³⁴⁹ gegangen ist, heißt es: *Aurelie stürzte aus ihrem Zimmer und warf den kleinen Felix in Wilhelms Arme. Retten Sie das Kind!, rief sie, wir wollen nach dem übrigen greifen.*³⁵⁰ Wilhelm übernimmt aber nun nicht die Rolle des Retters, indem er Felix in Sicherheit bringen würde. Er möchte vielmehr den Brand, also eigentlich den Rahmen der bevorstehenden Zueignung, *noch im Anfange [...] erstickten.*³⁵¹ Deshalb übergibt er das Kind dem Harfner, wodurch es erneut in Lebensgefahr geraten soll. Mignon wird später behaupten, der Harfner habe Felix opfern wollen, und sie habe dies gerade noch verhindern können, indem sie ihm ein *Messer aus der Hand gerissen*³⁵² habe. Jedenfalls aber findet Wilhelm das Kind und den Harfner von Flammen umgeben in Gartengewölbe wieder, und Mignon mußte ihn zumindest, ein zweites Mal, auf die Gefahr für Felix hinweisen.³⁵³ Wilhelm tut aber nun nichts anderes, als den Harfner, der ohnehin nur *mit niedergesenktem*

³⁴⁵ Vgl.: ebd., S. 470.

³⁴⁶ Vgl.: ebd.

³⁴⁷ Ebd., S. 471.

³⁴⁸ Vgl.: S. 330.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd., S. 332.

³⁵³ Vgl.: ebd., S. 331.

*Haupte seitwärts an der Wand*³⁵⁴ steht, zu fragen, was er denn hier tue. Mignon ist diejenige, die Felix aufhebt und in den Garten trägt. Dort aber kann Wilhelm ihn zuletzt *mit einer ganz neuen Empfindung an sein Herz*³⁵⁵ drücken.

Die zweite Gefahr, die auch Elemente der ersten wieder aufgreift, erlebt Felix im Verlauf eines Traumes von Wilhelm.³⁵⁶ Auf der einen Seite zeigt sich dabei, daß Wilhelm die Frage nach seinen Bezügen zu Felix nunmehr verinnerlicht hat. Auf der anderen Seite vermag er aber Felix auch in diesem Rahmen nicht zu beschützen. Von einem Gartensaal aus beobachtet er, wie das Kind zuerst von Philine, dann vom Harfner verfolgt wird. Als es sich auf einen Teich zubewegt, eilt er ihm nach, doch Felix fällt ins Wasser und Wilhelm steht daraufhin nur mehr *wie eingewurzelt*³⁵⁷. Als Retterin fungiert nun Natalie, deren ausgestreckter Hand Felix folgt, bis sie ihn aus dem Wasser ziehen kann, und die ihn, da er *über und über*³⁵⁸ brennt, mit einem Schleier bedeckt und somit die Flammen löscht. Diese Geste bewirkt allerdings nicht nur die Rettung des Kindes. Denn unter dem Schleier kommen zwei Knaben wieder hervor. Sie vereitelt nicht allein jede eindeutige Setzung, indem sie im entscheidenden Moment eine Spaltung, beziehungsweise eine Verdoppelung des Initianden bewirkt; Natalie bringt eine ganz neue Art, genealogische Verbundenheit zu stiften, auf den Plan. Im Rahmen dieses Traumes wird Felix offensichtlich kopierbar. Der zweite Knabe jedoch wiederholt die genealogische Ungeprägtheit, beziehungsweise die entsprechende Bestimmbarkeit des ersten in überzeichneter Weise. Denn er hat zum einen überhaupt keine Vergangenheit, in der verwandtschaftliche Aneignungen stattgefunden haben könnten; zum anderen entsteht er als genealogisch beschriebene Figur offenbar zum Teil aus Felix selber, zum Teil, wie Felix, unter einer geringfügigen weiblichen Einwirkung. An die Stelle von Philines nur vermeintlichem Aufdecken von Verwandtschaften ist dabei die zudeckende Handlung Natalies getreten, die diesen zweiten Knaben zudem tatsächlich erst entstehen läßt. Wilhelm seinerseits ist an diesem Geschehen überhaupt nicht mehr beteiligt. Neben Felix sieht er ein weiteres Kind gestellt, dessen genealogische Bestimmungen ihm nicht nachvollziehbar erscheinen können.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd., S. 332.

³⁵⁶ Vgl.: ebd., S. 427.

³⁵⁷ Ebd., S. 428.

³⁵⁸ Ebd.

Bevor Felix in eine dritte Katastrophe gerät, versucht Wilhelm nun, *von dem Schicksal des Knaben etwas näheres [zu] entdecken*.³⁵⁹ Schon die Motivationen zu seiner Recherche dürfen nicht nur mit Felix zusammenhängen. Jarnos Bemerkung, eine alte Frau habe das Kind zu Aurelie gebraucht, erinnert an Marianes Geschichte. Tatsächlich scheint Mariane dann auch im Vordergrund zu stehen, als Wilhelm seine Untersuchungen vornimmt. Nachdem er in die Stadt, in der die Schauspieltruppe sich aufhält, zurückgekehrt ist, begegnet er auf dem Theater Mignon, Felix und dessen Amme.³⁶⁰ In ihr kann er plötzlich Barbara wiedererkennen. Auf die Identifizierung folgen die ersten Fragen. *Wo ist Mariane? rief er aus. - weit von hier, versetzte die Alte. Und Felix? Ist der Sohn dieses unglücklichen nur allzuzärtlich liebenden Mädchens*.³⁶¹ Barbara will nun einen Brief holen, der von Mariane stammen soll. Ihm wird Wilhelm entnehmen, daß Felix sein Sohn sei. Mittels des Dokuments möchte Barbara ihm aber vor allem zu verstehen geben, was Wilhelm sie und Mariane nicht alles *gekostet*³⁶² habe. Als er nun *kaum die ersten Worte gelesen*³⁶³ hat, läßt Wilhelm diesen Brief vor Schmerz *fallen*³⁶⁴. Felix und Mignon müssen ihm den Inhalt daraufhin nochmals, beziehungsweise zuerst vermitteln. Dies geschieht aber wiederum nur, da Felix von Mignon verlangt, ihm den herabgefallenen Brief vorzulesen, und da Felix, wie er es gewohnt ist, dann jedes Wort wiederholt. Gleich zu Beginn verkündet die *unglückliche Geliebte*³⁶⁵, daß sie sterben müsse – erst der zweite Satz behandelt die Vaterschaft. Marianes Worte scheinen hier sogar zu verhindern, daß Wilhelm sich selber mit der genealogischen Nachricht des Briefes befaßt. Indessen schaltet Mignon sich nicht nur als Vorleserin in die Belange der Vaterschaft ein. *[E]r ist Dein!*³⁶⁶ versichert sie Wilhelm über Felix. Kurz darauf zeigt sich aber, inwiefern vor allem ihre eigenen genealogischen Dispositionen zu ihrer Behauptung Anlaß geben. Indem sie erzählt, wie sie zu ihrer Überzeugung gelangt sei,³⁶⁷ beruft sie sich zunächst ausgerechnet auf den Geist aus der *Hamlet*-Inszenierung, in welchem sie ein Mitglied einer ihrer Kunstgenealogien sehen mußte, nämlich ihren *Oheim*³⁶⁸. Ihm ordnet sie eine Stimme zu, die ihr, als der Harfner Felix habe opfern wollen, zugerufen habe, den Vater des Kindes zu holen. Daß Wilhelm dieser Vater sein müsse, sei jedoch ihr eigener Einfall gewesen. Somit

³⁵⁹ Ebd., S. 471.

³⁶⁰ Vgl.: ebd., S. 473.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd., S. 474.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Vgl.: ebd., S. 475.

³⁶⁸ Ebd., S. 326.

aber hat Mignon sich ein elitäres genealogisches Wissen über Felix konstruiert, das sie zu gegebenem Zeitpunkt auch noch wirkungsvoll anbringen kann. Die Enthüllung dieser zurecht gereimten Verwandtschaft ist gleichsam ein Gegenentwurf zu ihrer eigenen, völlig ungesicherten, beziehungsweise verschwiegenen Lebensgeschichte. Mit der triumphierenden Bemerkung *Ich wußte es lange und sagte nichts*³⁶⁹ hebt sie diesen verkehrt gespiegelten Bezug auf sich selbst noch einmal hervor. Wilhelm aber geht Marianes Brief nun auch selber, und sogar *wohl hundertmal*³⁷⁰ wieder durch, wobei er insbesondere *das Wort Treue von ihrer geliebten Hand*³⁷¹ *mit unaussprechlichem Entzücken*³⁷² liest. Da er offenbar schon davon überzeugt ist, daß Mariane die Mutter des Felix sei, kann ihn selber die eigene Vaterschaft zuletzt als Frage nach der Treue Marianes interessieren. Nachdem Wilhelm dann nicht nur eine, sondern mehrere angebliche Nachrichten Marianes an ihn von Barbara erhalten hat, kann er Felix mit „[M]ein Kind“³⁷³ ansprechen - und Felix nennt ihn daraufhin „Vater“³⁷⁴.

Vor diesem Hintergrund darf Wilhelm auch die Frage nach seiner Vaterschaft einmal explizit stellen, doch adressiert er sie an eine Instanz, deren Verhältnis zu den betroffenen Figuren überhaupt nicht mehr auszumachen ist. Der Abbé, der sich im Rahmen des Rituals um den Abschluß von Wilhelms Lehrjahren dazu berufen sieht, auf jede Frage, die Wilhelm *zunächst am Herzen lieg[e], und am Herzen liegen soll[e]*³⁷⁵, eine *entscheidende Antwort*³⁷⁶ zu geben, beschließt, als Wilhelm nach der Vaterschaft fragt, Felix zu seinem Sohn zu erklären.

Trotzdem muß Wilhelm danach noch einmal Ängste um das Leben des Felix ausstehen, wobei ihm das katastrophische Moment sogar gegenüber den ersten beiden Szenarien gesteigert erscheint. Eines Abends kommt der Harfner zu der versammelten Gesellschaft, und berichtet, das Kind sei *vergiftet*.³⁷⁷ Im Zimmer des Abbé findet man einen Becher und eine Karavine mit Mandelmilch, sowie ein leeres Fläschchen, in welchem sich das Opium des Harfners befand. Felix beteuert, aus dem Glas getrunken zu haben, und eine Untersuchung des Arztes ergibt, dass die Milch darin vergiftet sei. Es geht nun nicht mehr

³⁶⁹ Ebd., S. 475.

³⁷⁰ Ebd., S. 477.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd., S. 486.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd., S. 498.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd., S. 601.

darum, Felix vor Flammen oder dem Ertrinken zu retten; vielmehr scheint Wilhelm bereits keine Rettung mehr für ihn zu sehen. Denn er befürchtet, die nunmehrige Gesundheit des Kindes sei *nur ein Schein*³⁷⁸, und es werde ihm *unter den Händen wegsterben*.³⁷⁹ Zu einer Rettung kann es unter diesen Umständen tatsächlich nur mehr kommen, indem die entsprechende Gefahr in Wirklichkeit gar nicht gegeben ist. Felix gesteht schlußendlich, er habe aus der Flasche getrunken, deren Inhalt aber nicht vergiftet war. Was Felix im Rahmen dieser letzten Annäherung an Wilhelm in dessen Augen ein neues Leben schenkt, ist somit eine jener Unarten, die weder Aurelie als Mutter, noch Wilhelm als Vater, ihm abgewöhnen konnten.

4.2 Mignon

Auch mit angeblichen Informationen über Mignons Herkunft wird Wilhelm unerwartet konfrontiert, wobei sich wieder mehrere Figuren einschalten. Der erste, der das Thema anschneidet, ist der Arzt der Turmgesellschaft. Seine Auskünfte finden sich im Rahmen einer Diagnose, die er von Mignons Krankheit erstellt, und die er Wilhelm mitteilt. Als Quelle dienen ihm Beobachtungen Natalies, die, wie er versichert, einige Momente aus Mignons Lebensgeschichte *aus einzelnen Äußerungen, aus Liedern und kindlichen Unbesonnenheiten [...] zusammengereiht*³⁸⁰ habe. Natalie müsse also zunächst auch Mignons künstlerische Produkte als Zeugnisse einer Biographie herangezogen haben. Ihnen und den anderen Äußerungen unterstellt sie wiederum, *gerade das [zu] verraten, was sie verschweigen woll[t]en*,³⁸¹ als ob das biographische Material eigentlich nur von Widerständen zurückgehalten werde, sich zuletzt aber doch Geltung verschaffen könnten. Gründe für Natalies Konstruktionsarbeit nennt der Arzt nicht; ihm selber helfen die Informationen, Mignon sei *in der Gegend von Mailand zu Hause*³⁸² und einst *durch eine Gesellschaft Seiltänzer [...] ihren Eltern entführt worden*³⁸³, nur insofern weiter, als er nun Mignons *Natur*³⁸⁴ durch das *Verlangen, ihr Vaterland wieder zu sehen*³⁸⁵, zu welchem das Verlangen nach Wilhelm hinzukäme, zusätzlich erklären kann.

³⁷⁸ Ebd., S. 603.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Ebd., S. 524.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd., S. 523.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd.

Diese wenigen Anhaltspunkte aber lassen sich in eine fragmentarische Lebensgeschichte, die im Folgenden für Mignon angeboten wird, einfügen. Im Zuge der Exequien, Mignons Bestattung, meint Marchese Cipriani in ihr seine einst verloren gegangene Nichte wiederzuerkennen. Für den Abbé scheint indessen diese Identifizierung nicht völlig unerwartet stattzufinden, im Gegenteil. Die Feierlichkeiten, die unter seiner Leitung stattfinden, erscheinen auch als eine Inszenierung, die die Konstruktion verschiedener Lebensgeschichten befördert. Das Bestimmen genealogischer Verbindungen wirkt darin im Grunde wie eine Rollenverteilung, bei der ein künftiger Erzähler ausgemacht wird - Marchese Cipriani soll, als Onkel der Mignon, Näheres über die vermeintliche Nichte, aber auch über den Harfner, berichten können.

In diesem Sinn bemerkt der Abbé während seiner Rede, es sei [n]och [...] *unbekannt*³⁸⁶, woher Mignon komme. Außerdem kann er bereits mitteilen, daß sie in *der katholischen Religion* [...] *geboren und erzogen*³⁸⁷ worden sei. Um dies gleichsam zu veranschaulichen, streift er einen Ärmel von Mignons Kleid hoch, sodaß die Anwesenden eine Tätowierung erkennen, die ein *Kruzifix, von verschiedenen Buchstaben und Zeichen begleitet*³⁸⁸ darstellt. Diese Tätowierung habe Mignon, wie er sagt, in *ihren letzten Augenblicken*³⁸⁹ geküßt. An eben diesem Zeichen aber will nun Marchese Cipriani seine Verwandte erkennen. Zum einen handelt es sich jedoch um kein physiognomisches Merkmal, sondern um ein künstliches, das zudem erst nach der Einbalsamierung Mignons durch den Arzt wahrgenommen wird. Zum anderen setzt sich das Zeichen, wie der Abbé erläutert, aus *vielen hundert Punkten*³⁹⁰ zusammen, und wiederholt dabei die Unverbundenheit, die unter den Aussagen über Mignon herrscht.

Entsprechend wird Marchese Cipriani das, was er über seine Nichte weiß, der Gesellschaft nicht zusammenhängend erzählen können. Er muß seine Geschichte einem Dritten, dem Abbé, anvertrauen, der sie *wieder erzählen*³⁹¹ solle. Dieser ihm habe ihm verzeihen können, wenn [s]ein *Schmerz*³⁹² ihn unterbrochen habe, und könne *die Begebenheiten mit mehr Zusammenhang vortragen*³⁹³. Der Abbé aber verschriftlicht Ciprianis Aussagen

³⁸⁶ Ebd., S. 577.

³⁸⁷ Ebd., S. 578.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 579.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

zuerst einmal. Die Unmittelbarkeit des mündlichen, wenn auch unterbrochenen Vortrages geht verloren; die erhoffte Kohärenz stellt sich indessen nicht ein. Das neue Medium scheint mit der Brüchigkeit der Materie sogar zu korrespondieren. *Wo man am wenigsten Tinte und Federn sparen soll*³⁹⁴, so der Abbé, als er das Manuskript vorlesen will, *das ist beim Aufzeichnen einzelner Umstände merkwürdiger Begebenheiten*.³⁹⁵

In der Geschichte selber, die nun eingeschaltet ist, wird Mignon als Nichte zwar in eine Genealogie eingeordnet, doch indem ihre Eltern die Geschwister Augustin und Sperata sein sollen, ist diese Genealogie, als fragile Symbolordnung, zugleich angegriffen. Diese Angegriffenheit bewirkt wiederum, daß Mignon tatsächlich von ihren Verwandten getrennt wird. Unter den Einflüssen eines Beichtvaters, der den Inzest verurteilt, geht Augustin in ein Kloster, wodurch er Sperata und das Kind, das sie erwartet, aus den Augen verliert. Sperata ihrerseits erfährt zwar nicht, daß Augustin ihr Bruder sei, doch schildert man ihr die Verbindung mit einem Geistlichen, Augustin, als Inzest, weshalb sie auf den Gedanken kommt, daß ihr Kind *nicht da sein sollte*³⁹⁶. Zuletzt überwiegt bei ihr *der Abscheu über die Liebe*³⁹⁷. Mignon lebt nun bei *guten Leuten [...] am See*³⁹⁸ gelebt, wo sie *mehr[...] Freiheit*³⁹⁹ hat, aber eines Tages von einem ihrer Ausflüge nicht mehr zurückkehrt. Da man ihren Hut in der Nähe eines Wasserfalls auf dem See schwimmend findet, nimmt man an, sie sei beim Klettern abgestürzt. Nach Mignons vermeintlichem Tod aber interessiert sich Sperata plötzlich wieder für sie. Denn Sperata ist der Überzeugung, daß man Mignons Skelett nach Rom bringen müsse, daß ihr Kind dann *wieder [...] vor dem Volke dastehen*⁴⁰⁰ würde und daß man sie und Augustin von der Sünde des Inzests lossprechen und verbinden würde. Das erforderliche Skelett muß zwar unbedingt dasjenige der Tochter sein, und könne zudem, in Rom angelangt, eine neue symbolische Genealogie, welcher der Inzest nichts anhaben kann, in Stand setzen; doch ist eben Mignons Tod die Voraussetzung für diesen Vorgang. Das richtige Skelett aber meint Sperata nun aus einzelnen Knochen, die an das Seeufer gespült werden, zusammensetzen zu können. Um sie nicht zu enttäuschen, mischt man ihr die Knochen eines Kinderskeletts unter ihre Funde. Somit wird die Mignon dieser eingeschalteten Aufzeichnungen, wie diejenige, die Wilhelm kennt, nur als toter Körper in eine Genealogie aufgenommen. Auch an der

³⁹⁴ Ebd., S. 580.

³⁹⁵ Ebd., S. 580.

³⁹⁶ Ebd., S. 587.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 589.

Konstruktion des Skeletts beteiligen sich fremde Figuren. Die Überreste, welche Sperata zuletzt besitzt, sind indessen allein in ihren Augen diejenigen einer Verwandten; die einbalsamierte Mignon hingegen, für die nun auch eine Geschichte archiviert ist, muß in der ganzen Gesellschaft zumindest insofern als die Nichte des Marchese Cipriani gelten, sofern niemand mehr Einspruch dagegen erhebt.

Schluß

In seinem Aufsatz *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*⁴⁰¹ verwendet Michel Foucault den Genealogie-Begriff auf eine Weise, die in gewisser Hinsicht auch die Darstellung von Verwandtschaften in den *Lehrjahren* bestimmt. Als „Genealogie“ beschreibt Michel Foucault, in Anlehnung an Nietzsche, eine Vorgehensweise der Geschichtsschreibung.⁴⁰² Diese neue Genealogie kennt nun keine der Bedeutungen mehr, die Adelung in Folge der Etablierung einer gleichnamigen Wissenschaft anführt; Genealogie heißt hier weder eine entsprechende Kenntnis oder Darstellung, sie bezeichnet ebenso wenig eine Verwandtschaft selbst. Wie auch Goethe unentwegt das eingeschränkte genealogische Wissen seiner Figuren herausstellt, verweist Foucault die Genealogie darauf, *sich zu bescheiden*.⁴⁰³ Er versteht sie nunmehr als *Analyse*⁴⁰⁴. Dabei hebt er hervor, daß diese Analyse unmittelbar auf die bedrohte Sichtbarkeit ihrer Gegenstände angewiesen sei; der Genealoge müsse die *Einmaligkeit*⁴⁰⁵ von Ereignissen ausfindig machen, *ihre Wiederkunft erfassen*,⁴⁰⁶ aber nicht, um *die langsame Kurve einer Entwicklung nachzuzeichnen*⁴⁰⁷; er müsse *die verschiedenen Szenen wieder[..]finden, auf welchen die Ereignisse verschiedene Rollen gespielt*⁴⁰⁸ hätten, und sei zugleich mit *Punkten ihres Ausbleibens*⁴⁰⁹ konfrontiert.

Die *Lehrjahre* lösen indessen jene *bescheidene* Perspektive der Genealogie gleichsam ein. Verwandtschaftliche Bindungen allein sind nicht mehr festzumachen, sondern zeigen sich immer nur zugleich mit äußerer, nachträglicher Verbundenheit; die Suche nach der Genealogie einer Figuren lenkt den Blick dabei immer wieder auf die verschiedensten Einflüsse. Jene Spuren, die Genealogien langsam aufbauen, verdanken sich immer mehreren Figuren; diese Vermittler wollen jeweils Unterschiedliches bezwecken und sorgen dadurch unter anderem dafür, dass bisweilen Bezüge zwischen Figuren entstehen, die dann, aus eigener Überzeugung, oder auch nur für Dritte, als Verwandte gelten können. Dabei muß die derartige genealogische Verfaßtheit einer Figur nicht von Dauer sein. Am Beispiel von Wilhelm und Mignon, die eine vollkommen künstliche Genealogie begründen

⁴⁰¹ Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Hg. und übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 69 - 90.

⁴⁰² Vgl.: ebd., S. 69ff.

⁴⁰³ Ebd., S. 69.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 75.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 69.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd.

wollen, verdeutlicht sich die Fragilität der symbolischen Formen, die ansonsten die entsprechenden Überzeugungen bedienen.

Gemeinsamkeiten treten auch hervor, wo Foucault versucht, seine Analyse eher von Seiten ihres *Gegenstand[es]*⁴¹⁰ zu beschreiben. Es solle zunächst nicht um die *Suche nach einem [...] Ursprung*⁴¹¹ gehen, als nach der *erste[n] Identität*⁴¹² einer Sache, die denn auch kontinuierlich weiter bestehen müsse und allenfalls manchmal verdeckt sein könnte.⁴¹³ Stattdessen sei zum einen nach der *Herkunft*⁴¹⁴ zu fragen, die auch *mit dem Leib zu tun*⁴¹⁵ habe. Mit ihr bringt Foucault die Vorfahren in Verbindung, wobei hier *unzählige[.] Anfänge[.]*⁴¹⁶ und Ereignisse zu berücksichtigen seien⁴¹⁷. Es sei nach *Spuren*⁴¹⁸ zu fragen, *die sich in einem Individuum kreuzen können und [die] ein schwer entwirrbares Netz bilden*⁴¹⁹ sollen. Zum anderen müsse es um *Entstehung*⁴²⁰ gehen, die eher das *Prinzip [...] eines Aufblitzens*⁴²¹ meine, das *Heraustreten der Kräfte auf die Szene, ihr Sprung aus den Kulissen auf die offene Bühne*.⁴²²

Die *Herkunft* aber, dasjenige, was sich über Generationen angesammelt haben und zuletzt in einem Individuum ankommen solle, bildet für Goethes Figuren nicht einmal ein *schwer entwirrbares Netz*, sondern ist gar nicht verfügbar. Auf der *Bühne* hingegen sammelt sich zwar empirisch wahrnehmbares Material; doch was, im Zuge der *Entstehung*, unentwegt aus den *Kulissen* hervorkommt, kann immer sowohl die Äußerung einer Verwandtschaft sein, als auch, gleichsam nur genealogisch maskiert, eine andere Ähnlichkeit. Mit den alten Verwendungen des Genealogie-Begriffs, die Adelung anführt, kann Goethe in den *Lehrjahren* gar nicht mehr denken. Stattdessen manifestieren sich Spuren, über die sich Generationen wiederholt mit einander verbinden, deren Beschaffenheit aber dunkel bleibt.

⁴¹⁰ Ebd., S. 73.

⁴¹¹ Ebd., S. 71.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Vgl.: ebd.

⁴¹⁴ Ebd., S. 73.

⁴¹⁵ Ebd., S. 74.

⁴¹⁶ Ebd., S. 73.

⁴¹⁷ Vgl.: ebd.f.

⁴¹⁸ Ebd., S. 73.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd., S. 75.

⁴²² Ebd., S. 76.

Bibliographie

Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. von Peter Sprengel. München: Hanser 1985.

Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 3, 2: *Italien und Weimar*, 2. Teil. Hg. von Hans J. Becker u. a. München: Hanser 1990.

Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 5: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hg. von Hans-Jürgen Schings. München: Hanser 1988.

Ders.: *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*. In: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 2, 2: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775 - 1786*, 2. Teil. Hg. von Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker und Gerhard Sauter. München: Hanser 1987, S. 9 - 332.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1999.

Shakespeare, William: *Hamlet*. Hg., übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein. Stuttgart: Reclam 1984. Bd. 1: Text. Englisch/Deutsch.

Tasso, Torquato: *Gerusalemme Liberata*. Hg. von Lanfranco Caretti. Mailand: Arnoldo Mondadori Editore 1983.

Ders.: *La Gerusalemme Liberata*. Hg. von Severino Ferrari. Florenz: Sansoni 1957.

Ders.: *Versuch einer poetischen Übersetzung des Heldengedichtes genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem*. Ausgearbeitet von Johann Friedrich Koppen. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf 1744.

Sekundärliteratur

Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Revidiert und berichtigt von Franz Xaver Schönberger. Wien: Anton Pichler 1808 (1793 -1801).

Diderot, Denis [Hg.]: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Neudruck der ersten Ausgabe von 1751 - 80. Friedrich Frommann -Verlag: Stuttgart- Bad Cannstatt, 2. Aufl. 1995 (1966).

Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Hg. und übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 69 - 90.

Frenschowski, Marco: Artikel *Maria Magdalena*. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Herzberg: Traugott Bautz 1993, Sp. 816f.

Gatterer, Johann Christoph: *Abriß der Genealogie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1788.

Gemoll, Wilhelm: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1997 (Nachdr. der 9. Auflage von 1965).

Kittler, Friedrich A.: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*. In: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Hg. von Gerhard Kaiser und Friedrich A. Kittler. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1978, S. 13 - 124.

Koschorke, Albrecht: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Ein Versuch. Frankfurt a. M.: Fischer 2000.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übersetzt und eingeleitet von Reinold Werner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.

Neumann, Peter Horst: *Der Drachen alte Brut*. Ein Fundstück zu Goethes Mignon-Ballade. In: *Aurora* 52 (1992), S. 129 - 135.

Röhrich, Lutz: Artikel *Finger*. In: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Freiburg i. B.: Herder 1991, S. 444.

Schings, Hans-Jürgen: *Wilhelm Meisters schöne Amazone*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 141 - 206.

Schößler, Franziska: *Goethes Lehr- und Wanderjahre: eine Kulturgeschichte der Moderne*. Tübingen, Basel: Francke 2002.

Weigel, Sigrid: *Genea-Logik*. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften. München: Fink 2006.

Wetzel, Michael: *Mignon*. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Fink 1999.

Danksagung

Ich danke Prof. Dr. Juliane Vogel für die zahlreichen Anregungen und Hinweise, die die Entstehung der Arbeit gefördert haben, für ihre Aufmerksamkeit, ihr Verständnis und ihre Geduld.