



universität  
wien

## DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Nur wer die Sehnsucht kennt / weiß was ich leide“**

**Melancholische Kodierungen bei Goethe:**

***Wilhelm Meisters Lehrjahre***

Verfasserin

Stefanie Delorenzo

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Psychologie  
und Philosophie

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger



Mein Dank gilt Frau Univ. Prof. Dr. Egger, die mir nicht nur immer mit umfangreichen Anregungen, Konzeptideen, geduldigen Änderungsvorschlägen und weiteren Verweisen zur Seite stand, sondern mir ein grundlegender Motor für meine Motivation war.

Ich danke meiner gesamten Familie, insbesondere meinen Eltern Sigrid und Wolfgang, nicht nur dafür, dass sie mir das Studium ermöglicht haben, sondern weil sie mir so viel mehr mit auf den Weg gaben als diese Erfahrung. Ich könnte mir keine bessere Familie – meinen Bruder Philip miteingeschlossen – wünschen und das schreibe ich aus tiefstem Herzen. Ihr seid alles.

Ein großes Dankeschön gilt auch meinen Großeltern Fritz und Trude sowie Gerhard und Leni. Ich bin über alle Maßen froh, dass wir gemeinsam so eine große, liebende Familie sind.

Studieren bedeutet auch soziale Interaktion. Nach all den Jahren verbindet mich noch immer die Freundschaft zu dir, Anita. Ich kann mich glücklich schätzen, dass ich damals den Pädagogikkurs trotz horrender morgendlicher Zeit gewählt habe und dich kennenlernen durfte.

Claudi, auch dir ein großes Dankeschön für deine aufmunternden und ehrlichen Zusprüche, die ich beim Schreiben dieser Arbeit erhalten habe.

Ein Stück des Gefühlsausbruchs muss auch an meine BlogleserInnen und Personen, die ich dadurch kennengelernt habe, gehen. All' eure Worte und Aufmunterungen in den letzten Wochen und Monaten halfen ungemein. Danke!

Zur Erinnerung an jenen einen Sommer und speziell an euch; Angie, Fabiënne und Sina. Merkt euch bitte immer, dass ihr die Tasche dorthin stellen sollt, wo man sie auch sehen kann. Ihr seid großartig – und nicht nur deswegen!



## Was man so alles überlebt

Ich frage mich oft,  
Und ich gehe mir dabei selbst auf die Nerven.  
Denn es ist eine Frage in mehreren Strophen:  
Warum werfen uns seelische Katastrophen  
Nicht um?

Gewiß, sie tun es schon. Aber sozusagen auf Raten.  
Wenn wir, zum Beispiel, bei einem Unfall  
Gründlich unter die Räder geraten,  
Ist das eine einmalige Sache.  
Und der Tod  
Kommt  
Prompt.

Hingegen, wenn uns, na, sagen wir es blumig,  
Das sogenannte Rad des Lebens –  
"Zermalmt" ist da wohl das richtige Wort –  
So geschieht das keineswegs sofort.  
Das Unglück läppert sich. Mit oder ohne Schuld.  
Die Katastrophe sagt mit fast zynischem Gähnen:  
Geduld, Geduld!  
Du wirst dich schon an mich gewöhnen.

Wenn das, was wir Liebe zu nennen gewohnt sind,  
Stirbt,  
Geschieht es auch selten auf einen Schlag,  
Sondern auch nur so schrittweise, Tag um Tag  
Vielleicht ein Tausendstel Millimeter.  
– Sonst gäb's chronische Epidemien von gebrochenen  
Herzen.

So aber verschmerzen wir's fast. Und später  
Lächelt man fast unter Trümmern und Scherben  
Über so manches vernarbte Ade.

Denn der Tod tut nicht weh.  
Nur das Sterben.

Mascha Kaléko,  
*In meinen Träumen läutet es Sturm*



# Inhaltsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| <b>Vorbemerkung</b> .....   | 9   |
| <b>1. Tangentiale Figuren: der Harfner</b> .....  | 11  |
| <b>2. Melancholietraditionen</b> .....  | 14  |
| 2.1. Melancholie und Manie .....  | 15  |
| 2.2. Das Mittelalter und die Frühe Neuzeit .....  | 16  |
| 2.3. Melancholie und der Planet Saturn.....   | 17  |
| 2.4. Melancholie als Stimmung .....   | 18  |
| 2.5. Dürers <i>Melencolia I</i> .....   | 19  |
| <b>3. Von stiller Einsamkeit zum wachsenden Wahnsinn</b> .....                                      | 21  |
| 3.1. Das Motiv der Einsamkeit.....  | 22  |
| 3.2. Die musikalische Reise Wilhelms und des Harfners: Unglück, Rache,<br>Schuld und Schicksal..... | 32  |
| 3.3. Des Harfners und Mignons musikalisches Zusammensein .....                                      | 42  |
| <b>4. Wahnsinn – Schuld – Schuldgefühle</b> .....   | 43  |
| 4.1. Tangentiale Figuren: Aurelie .....   | 45  |
| 4.2. Der Wahnausbruch des Harfners .....  | 50  |
| 4.3. Ursprünge des Wahns – Verletzungen von Normen .....  | 56  |
| <b>5. Antimelancholische Strategien</b> .....   | 68  |
| 5.1. Sperata .....  | 69  |
| 5.2. Aurelie.....   | 71  |
| 5.3. Mignon.....  | 73  |
| 5.4. Der Harfner.....   | 77  |
| <b>6. Euphorie versus Todessehnsucht: des Harfners Genesung und<br/>Suizid</b> .....                | 86  |
| <b>Literaturverzeichnis</b> .....   | 94  |
| Primärliteratur.....  | 94  |
| Sekundärliteratur .....   | 94  |
| Abbildungsverzeichnis.....  | 98  |
| <b>Zusammenfassung</b> .....  | 99  |
| <b>Lebenslauf</b> .....   | 101 |

**ML** Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurt am Main 1992.

**SM** Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1992.



## Vorbemerkung

Johann Wolfgang von Goethe fügt in seinen Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Figuren ein, die mit Wilhelm durch seine Welt ziehen und sich gleichzeitig mittels auffälligen Verhaltens oder Aussehens von ihr abspalten. Die Charaktere leben in ihrem eigenen Sein und berühren immer wieder auf schmerzliche Art und Weise die Realität. Die Figuren heben sich besonders durch melancholische Merkmale und die an ihnen versuchten antimelancholischen Strategien ab.

Das Verfahren des *close-readings*, der detaillierten Arbeit mit dem Primärtext, soll die melancholischen Kodierungen von Mignon, Sperata, Aurelie und insbesondere dem Harfenspieler Augustin gezielt aufdecken. Durch diese Herangehensweise sollen melancholische und eventuell latent verschlüsselte Dispositionen leichter zugänglich gemacht und daraufhin in einen historischen Kontext gebracht werden. Im Zusammenhang damit steht das Standardwerk *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* von Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl. Die verschiedenen Definitions- und Interpretationsweisen der Melancholie werden unter Bezugnahme dieses Werks im zweiten Kapitel kurz dargestellt. Aufgrund der Bildhaftigkeit in Goethes Roman wird dabei auch Dürers Werk *Melencolia I* besprochen.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der Charakteranalyse des Harfners und der Aufdeckung seiner melancholischen Merkmale. Versteckte Bildhaftigkeit und Querverbindungen sollen es ermöglichen, einen Zusammenhang der Kodierungen innerhalb des Werks zu finden. In die Analyse fließen ferner literarische und medizinische Forschungsergebnisse des späten 18. Jahrhunderts mit ein, wie zum Beispiel die Ansichten Johann Georg Zimmermanns in Bezug auf die Einsamkeit oder die als Behandlungskonzept gewählte Form des *moral managements*, zu deren Vertretern im deutschen Raum unter anderem Johann Christian Reil zählt. Die Arbeit ist zum Roman chronologisch aufgebaut und hangelt sich über die Steigerung von Augustins pathologischer Befindlichkeit von dessen Erscheinen bis zu seinem Tod.

Die Ausgangsthese dieser Arbeit greift auf die melancholischen Kodierungen im Werk zurück. Sie besagt, dass diese das Leben des Harfenspielers formen und leiten sowie anschließend auch für sein Scheitern verantwortlich sind. Die Antwort auf die Frage nach der Belegbarkeit dieser Annahme steht im Fokus der Arbeit.

Das Forschungsinteresse gilt ferner dem damaligen europäischen Melancholiediskurs und stellt die Frage in den Raum, inwiefern Goethe sein

eigenes Wissen mit den Kodierungen der Melancholie in den *Lehrjahren* verknüpfte.

Das Ziel dieser Arbeit ist die Aufstellung der Figur des Harfners in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, vor allem in Bezug auf melancholische Kodierungen und antimelancholische Strategien und die Beantwortung der Frage, in welchem Wechsel der zeitgenössischen Diskurse des späten 18. Jahrhunderts der Charakter steht.

# 1. Tangentiale Figuren: der Harfner<sup>1</sup>

## Die Gestalt dieses seltsamen Gastes setzte die ganze Gesellschaft in Erstaunen.<sup>2</sup>

Die Figur des Harfners erscheint zum ersten Mal in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* im zweiten Buch, 11. Kapitel, als er das Wirtshaus betritt, in dem sich Wilhelm Meister, Laertes, seine frische Bekanntschaft Philine sowie Herr und Madame Melina und die übrige Schauspielgesellschaft befinden. Noch bevor der Harfner ins Geschehen tritt, wird dem Leser ein Bild über seine Person vermittelt. Der Beruf des Harfenspiels überdeckt seine Persönlichkeit und ermöglicht keinen Einblick in das Schicksal, das ihn ereilt hat. Vielmehr wird sein musikalisches Talent in den Vordergrund gerückt. Die Individualität des Künstlers hat zunächst keine Bedeutung. Über die Figur ist noch nicht mehr bekannt, als dass es sich um einen guten Musiker handelt, einen Sänger und Spielmann, der den Abend musikalisch untermalen möchte. „Sie werden [...] gewiß Vergnügen an der Musik und an den Gesängen dieses Mannes finden, es kann sich niemand, der ihn hört, enthalten, ihn zu bewundern [...]“ (ML 481), so der Wirt. Melina hingegen versucht indes, den Auftritt zu verhindern, und nennt als Grund die Anwesenheit mehrerer anderer Sänger. Wilhelm jedoch begrüßt in diesem Augenblick bereits den Harfner, indem er ihn herbeiwinkt. An dieser Stelle tritt der Harfner zum ersten Mal physisch in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* in Erscheinung.

Die Gestalt des seltsamen Gastes setzte die ganze Gesellschaft in Erstaunen [...] Sein kahler Scheitel war von wenig grauen Haaren umkränzt, große blaue Augen blickten sanft unter langen weißen Augenbrauen hervor. An eine wohlgebildete Nase schloss sich ein langer weißer Bart an, ohne die gefällige Lippe zu bedecken, und ein langes dunkelbraunes Gewand umhüllte den schlanken Körper vom Halse bis zu den Füßen. (ML 481f)

Anhand der äußerlichen Merkmale ist zu erkennen, dass er sich von den anderen Personen klar abgrenzen möchte. Er versetzt die Anwesenden in Erstaunen, da er nicht den Vorstellungen der Gäste entspricht. Zunächst fällt der Kontrast des beinahe kahlen Kopfes zu dem langen Bart auf. An letzterem lässt sich oberflächlich eine Vernachlässigung der Körperpflege und des eigenen Körperbewusstseins zeigen. Die Kleidung wurde von Goethe bewusst gewählt und spielt auch später bei der Heilung des Charakters eine tragende Rolle. Die Augen des Musikers werden bei der Beschreibung seines Aussehens ins Zentrum

---

<sup>1</sup> Der Begriff der „tangentialen Figuren“ wurde von Irmgard Egger für jene Figuren der *Lehrjahre* geprägt, welche sich dem Voranschreiten der Handlung entziehen, also den Harfner, Mignon und weitere (vgl. Irmgard Egger: *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*. München 2001, S. 9.)

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main 1992, S. 481f. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle ML im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

gerückt. Ihre stechend blaue Farbe hebt sich von dem Gesamtbild des Harfners ab. Sie strahlen für die Betrachter eine angenehme, ja sogar sanfte Wirkung aus. Die Ambivalenz, die nicht nur die Persönlichkeit betrifft und generell einen zusammenfassenden Begriff für die Melancholietradition darstellen wird, schlägt sich in der physischen Beschreibung nieder. Die Nase wird als wohlgebildet beschrieben, bei Goethe als physisches Merkmal gedacht, welches er gerne verwendet. Das Wort hat nichts mit Bildung im heutigen Sinne zu tun sondern meint Formung. Die Kleidung des Harfners ist schlicht, einfarbig und bedeckt den ganzen Körper. „Und ein langes dunkelbraunes Gewand umhüllte den schlanken Körper vom Halse bis zu den Füßen.“ (ML 482) Obwohl Goethes Affinität zur Lehre der Farben nahelegen würde, dass er diese in seinen Werken verstärkt einsetzt, kommen sie in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* nur spärlich vor. Die Farbe Braun, von Goethe später negativ bewertet, wird offensichtlich nur von zwei Charakteren, dem Pedanten und dem Harfner, getragen. Die erste Figur erscheint kurz im zweiten Buch, siebtes Kapitel. Sie wird von Philine als alten Bekannten begrüßt. Auch Wilhelm kann sich an die Person erinnern, da er sie früher im Theater neben Mariane gesehen hat. Während der Pedant mit einem „verschabten, graulich-braunem Rocke“ (ML 464) versehen ist, trägt der Harfner eine seinen Körper umhüllende Kutte. Die beiden Figuren unterscheiden sich darin, wie sie von den Anwesenden wahr- und aufgenommen werden. Der Pedant wird von der Gruppe begrüßt und willkommen geheißen, während der Harfner eine unbekannte Person im Wirtshaus ist. Seine Kutte scheint nicht schäbig zu sein, sondern drückt Ordnung, Bescheidenheit und Schlichtheit aus. Die Farbe Braun kann durch ihre Nähe zur Erdfarbe als naturverbunden und natürlich betrachtet werden. Sie ist ein weiteres Indiz für einen schwermütigen Charakter, da sie der Melancholie zugeschrieben wird. Zudem ist Braun eine häufige Farbe von Mönchskutten. An der Figur des Harfners zeigt sich nichts Aufgesetztes. Er möchte weder mit seinem Aussehen, noch mit seinem Auftreten mehr von seiner Persönlichkeit preisgeben. Auf der einen Seite will er sich bescheiden kleiden, andererseits fällt er gerade durch die kuttenartige Kleidung im Gasthaus auf und gibt daher Anlass zu Spekulationen; „denn die übrigen machten schon halb laut einige alberne Anmerkungen, und stritten, als ob es ein Pfaffe oder Jude sei.“ (ML 482)

Die Figur des Harfners wirkt zunächst seltsam und nicht dem Aussehen der Wirtshausbesucher entsprechend. Als er zu spielen beginnt, merkt man aber, dass einzig und allein seine Musik Schönes ausdrücken kann. Der Harfner trägt seine Lieder mit „so viel Leben und Wahrheit vor, dass es schien, als hätte er es in diesem Augenblicke und bei diesem Anlasse gedichtet.“ (ML 482)

Dennoch kann in seinen Wesenszügen und der Art der Musik nicht die vollkommene Schönheit genossen werden. Hinter jedem angenehmen Stück, welches vorgetragen wird, bestimmt eine Traurigkeit die Atmosphäre und Vortragsweise. In seinen Gesängen schwingt eine Art dunkler Stimmung mit. Von einer Sekunde auf die andere ist sein Lied, das er im Wirtshaus vorträgt, von negativen Elementen durchdrungen.

Er pries Einigkeit und Gefälligkeit mit einschmeichelnden Tönen. Auf einmal ward sein Gesang trocken, rau und verworren, als er gehässige Verslossenheit, kurz sinnige Feindschaft und gefährlichen Zwiespalt bedauerte, und gern warf jede Seele diese unbequemen Fesseln ab, als er, auf den Fittigen einer vordringenden Melodie getragen, die Friedensstifter pries, und das Glück der Seelen, die sich wieder finden, sang. (ML 483)

Wilhelm bewundert den Harfner und schreibt ihm künstlerische Fähigkeiten zu. Für Wilhelm sind die Lieder des Harfners Ausdruck von Vollkommenheit, geradezu die Verkörperung des von ihm vielfach gerühmten Dichterideals. Wilhelm sieht in ihm Potenzial und entfacht nach seinem Auftritt damit eine Diskussion, die zeigt, dass die Lieder des Harfners jeden Anwesenden auf eine ganz unterschiedliche Art berührt haben. Wilhelm ist der Überzeugung, dass „mehr Darstellung in seinem Gesang, als in unsern steifen Personen auf der Bühne“ (ML 485) lebe, während Laertes einwendet, dass man hier sehr wohl eine Unterscheidung zwischen Musik und Bühnenspiel machen müsse. Indes ist für Melina ausschließlich die ökonomische Tatsache wichtig, dass der Harfner durch seine Lieder Geld verdienen würde. Obwohl die Figuren durch die Aussagen der Lieder zur Diskussion angeregt wurden, ist vorerst nicht festzustellen, wie der Harfner denkt. Er ist zwar eins mit seinen Liedern im Moment des Vortragens, die Fassade der Musik verbirgt aber seinen wahren Charakter. Die Echtheit der Lieder, das Tiefhintergründige, scheint zunächst für Wilhelm nicht von Relevanz zu sein. Er konzentriert sich alleine auf das Gefühl, das ihm durch den Vortrag des Harfners vermittelt wird und lobt den dramatischen Ausdruck seiner Romanzen sowie den Ausdruck seiner Darstellung durch den Gesang (vgl. ML 485f).

Der Harfner ist ein Wesen von künstlerischer Natur. Während seine Kleidung ihn von der Gesellschaft abgrenzt und die Musik seine Begabung unterstreicht, umgibt ihn bei genauerer Betrachtung eine schwermütige Aura. Wilhelms auf den Sänger projiziertes Dichterideal und seine damit verbundene Begeisterung lässt die Gefahr mitschwingen, den Mann damit zu verkennen. Die deutlichen Zeichen der Melancholie, die Goethe bereits hier zu seiner Charakterisierung einsetzt, sollen nun in ihrem kulturellen Kontext untersucht werden.

## 2. Melancholietraditionen

**Zart Gedicht, wie Regenbogen,  
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;  
Darum behagt dem Dichtergenie  
Das Element der Melancholie.<sup>3</sup>**

Melancholie ist ein Begriff, dem sehr unterschiedliche Bedeutungen zugrunde liegen. Nach Klibansky, Panofsky und Saxl kann sie zusammenfassend „als Ausdruck für eine Geisteskrankheit, die durch Angstzustände, tiefe Depression und Lebensüberdruß gekennzeichnet ist“<sup>4</sup> gesehen werden. Ferner ist sie eine „Charakterveranlagung, die zusammen mit der sanguinischen, cholерischen und phlegmatischen das System der ‚vier Temperamente‘ [...] bildet.“ (SM 409) Melancholie ist keineswegs nur als konstantes Krankheitsbild zu betrachten, sondern auch als „Ausdruck für einen vorübergehenden Seelenzustand, der bald quälend, deprimierend, [...] sanft-träge oder nostalgisch sein kann.“ (SM 409) Dieser Zustand ist zeitlich begrenzt, kann auch mit Seelenstimmungen, die durch bestimmte Tages- und Jahreszeiten oder Wetterumbrüche hervorgerufen werden, verglichen werden; „Melancholie des Abends“, „Melancholie des Herbstes“ (SM 409).

Nicht nur verschiedene Arten von Zuständen werden der Melancholie zugeschrieben, sie wird auch in eine Reihe unterschiedlicher synonyme Begriffe eingeordnet. Dazu zählen unter anderem Schwermut, Weltschmerz, Depression und Traurigkeit ohne Ursache (vgl. SM 319).

Der Begriff *Melancholie* leitet sich aus dem Griechischen *melancholia* (mélas = schwarz, cholé = Galle) ab, lateinisch wird dieser Körpersaft *atra bilis* genannt (atra = schwarz, bilis = Galle). Übersetzt wird die Melancholie daher auch als Schwarzgalligkeit. Nach Meinung der antiken Mediziner kann physisch gesehen „die schwarze Galle [...], wenn sie im Körper das rechte Maß überschreitet, Lähmungen, Erstarrungen, Depressionen oder Angstzustände hervorrufen.“<sup>5</sup>

Sie schließt damit an die Lehre der vier Temperamente an. Abgesehen von einer dichterischen Vorstellung von melancholischer Charakterausprägung wird

---

<sup>3</sup> J. W. von Goethe. Zitiert nach: Ludwig Völker (Hrsg.): Komm, heilige Melancholie. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Stuttgart 1983, S. 49.

<sup>4</sup> Raymond Klibansky; Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main 1992, S. 409. [Seitenverweise werden im Folgenden mit der Sigle SM im laufenden Text in Klammern nachgestellt.]

<sup>5</sup> Hubertus Tellenbach: Melancholie. Problemgeschichte. Endogenität. Typologie. Pathogenese. Klinik. Berlin 1983, S. 9.

bei den vier Temperamenten, welche ursprünglich „Quattuor Humores“ genannt wurden, ein rein körperlicher Aspekt in den Vordergrund gerückt.

Die Gesetze der Vierheit und das Einteilen in ein tetradisches System wurden unter anderem von den Pythagoräern entwickelt. Klibansky weist darauf hin, dass nicht nur die Jahreszeiten, sondern auch die vier Elemente als Tetraeder gesehen werden können. Die Lehre der vier Säfte kann in dieses Ordnungssystem miteintreten (vgl. SM 41).

Philistion, der die sogenannte Qualitätenlehre beschrieb, stellte „unter paarweiser Kombination eine Verbindung zwischen den Säften und den Jahreszeiten [her].“ (SM 47f) Die daraus resultierenden Eigenschaften sind warm-feucht, warm-trocken, kalt-trocken und kalt-feucht. Die Melancholie wird mit der Schwarzen Galle, dem Herbst und den Eigenschaften kalt-trocken gleichgesetzt. Die Qualitätenlehre fasst „die Ausbildung der physischen Konstitutionen, der Charaktereigenschaften und der geistigen Fähigkeiten jedes Individuums“<sup>6</sup> zusammen. Zu den persönlichen Merkmalen eines Melancholikers zählen die Eigenschaften des Trübsinns, der Introvertiertheit, der Habgier und des Geizes.<sup>7</sup> Diese negativ konnotierten Dispositionen stehen aber „schöpferischer Kreativität und [der] Fähigkeit zum philosophischen Denken“<sup>8</sup> gegenüber. An dieser Stelle wird aufgezeigt, dass die Melancholie nicht nur ein Krankheitsbild ist, sondern dass ihr auch Eigenschaften eines Genies und einer sehr empfindsamen Person beigemessen werden.

## **2.1. Melancholie und Manie**

Dieser Geniegedanke wurde schon in der Antike aufgegriffen, indem es im Fragment *Problemata XXX,1* von Aristoteles heißt, dass alle hervorragenden Männer, ob Dichter, Künstler, Philosophen oder Staatsmänner, offensichtlich Melancholiker gewesen seien (vgl. SM 58). Damit wurde der Grundstein dafür gelegt, dass die Melancholie im Laufe ihrer Begriffsentwicklung in einem unterschiedlichen Licht betrachtet wurde. Das Bild eines Melancholikers wird immer wieder neu entworfen. Durch Aristoteles' Erkenntnis werden folgende zwei wichtige Aspekte zusammen aufgegriffen.

Nicht nur die damals verbreitete Ansicht, Melancholie sei eine heroische Eigenschaft und somit eine „gefährliche Quelle des höchsten geistigen Aufschwungs“ (SM 56), genau deshalb mit der Mania gleichsetzbar, bringt den Gedanken vorerst von einem rein physischen Krankheitsbild ab.

---

<sup>6</sup> Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Manufaktur-Naturgeschichte. Stuttgart 2008, S. 318.

<sup>7</sup> Vgl. Jaeger 2008, S. 318.

<sup>8</sup> Ebd., S. 318.

Mania ist aus dem Altgriechischen ableitbar (*maníā*) und bedeutet Raserei und Wahnsinn. Heutzutage wird die Manie als eine affektive Störung bezeichnet, in der phasenweise ein radikaler Stimmungswechsel vorherrschen kann. Platon hingegen betrachtet die Manie auch als göttlichen Wahnsinn und anzustrebendes Gefühl. Diese Vergöttlichung des Genius lässt sich auch bei Goethe finden. In der Trägheit der Melancholie lassen sich daher auch Spuren einer Erregung finden, die die Manie auslöst. Der Körper wird in zwei verschiedene Richtungen verzerrt und kann gerade deshalb mehr Wissen erlangen. Ein schwarzer und ein weißer Genius wüten im Körper und Geist des Melancholikers. Platons „Generalnenner für Krankheit der Seele“<sup>9</sup> ist nicht nur der Teil der Raserei zuzuschreiben, also der Manie, sondern auch der Unwissenheit. „Jedes Vorkommnis, das den Menschen in einen dieser beiden Zustände versetzt, wird [...] als Übel bezeichnet.“<sup>10</sup> Die Seele ist vom Rest des Körpers getrennt zu betrachten und wird als krankhaft dargestellt. Das Krankheitsbild geht von etwas rein Psychischem aus. Naturphilosophisch gesehen geschieht erst jetzt eine „Vereinigung zwischen dem ursprünglich rein medizinischen Begriff der Melancholie und der Platonischen Konzeption der Mania“ (SM 58).

Aus diesen Aussagen resultiert die Quintessenz des Begriffs der Melancholie, die sich in den kommenden Jahrtausenden genauso weiter verhalten wird. Sie ist von äußerst ambivalenter Haltung geprägt, wird einerseits als schwere Erkrankung dargestellt, die es zu heilen gilt, andererseits als Eigenschaft überragend begabter Menschen, die manchmal nur anhand der melancholischen Züge Großartiges vollbringen können.

## **2.2. Das Mittelalter und die Frühe Neuzeit**

Im Folgenden werden Grundtheorien der Melancholie im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit umrissen.

So divergent die Epochen waren, so waren es auch die Ansichten über die Melancholie, ihre Ursprünge und Eigenschaften. Im Mittelalter dominiert im Gegensatz zur Antike eine andere Sichtweise. Theologen nahmen Aristoteles' *Problemata XXX,1* heran und versuchten dessen Aussagen an ein christliches Weltbild anzupassen. Albert der Große formte den Melancholiker, der in Aristoteles' Schriften als sehr begabt, äußerst klug und empfindsam beschrieben worden war, zu einer Sonderform um. Er versuchte auf *XXX,1* basierend, die melancholischen Formen für seine Zeit genauer zu erklären.

---

<sup>9</sup> Hubertus Tellenbach: Melancholie. Problemgeschichte. Endogenität. Typologie. Pathogenese. Klinik. Berlin 1983, S. 6.

<sup>10</sup> Ebd., S. 6.



Es gab sowohl Gemeinsamkeiten, besonders in den Eigenschaften (Kälte, Wärme, Trockenheit), als auch gravierende Unterschiede. Albert kann den begabten Melancholiker nicht dem natürlichen Temperament zuordnen, „weil er gerade den >natürlichen< [sic!] Melancholiker [...] als jenen unliebenswürdigen, trübsinnigen, schmutzigen [...] Gesellen auffaßt.“ (SM 129) Daraus zieht er den Schluss, dass der begabte Melancholiker diese Sonderform aufweisen muss, trotzdem aber in die Kategorie des Krankhaften fällt (vgl. SM 129). Melancholie unterzieht sich hier einer klaren Trennlinie zwischen dem erhabenen Wesen und dem des gemeinen Volkes. Eigenschaften wie Neid, Geiz und Argwohn werden zu den Begleitern der Seelenstimmung gemacht.

### **2.3. Melancholie und der Planet Saturn**

Melancholie wird im späten Mittelalter sowie in der Renaissance immer wieder mit dem Planeten Saturn in Verbindung gebracht. Erste Überlegungen stammen schon aus dem 9. Jahrhundert vom arabischen Autor Abu Masar, wurden aber erst sehr viel später wieder aufgegriffen. Aus dem Verhältnis zwischen der Melancholie und Saturn soll die negative Seite der Eigenschaften resultieren, darunter fällt die Beschreibung des Planeten, der als „kalt, trocken, bitter, schwarz, dunkel, heftig, rauh [...] dargestellt wird] auch kalt, feucht, schwer und stinkende Winde [vorweist]“ (SM 207) beschrieben wird. Die ersten beiden Adjektive greifen bereits das in der Antike zugewiesene „Kalt-Trocken“ auf, welches für die Melancholie steht. In der Antike war es noch Philistions Lehre der Gegensätze, so geschieht jetzt auch zwischen Saturn und der Melancholie eine wechselseitige Wirkung, die nicht nur negativ konnotiert ist. Der Planet wird auch positiv gedeutet, es heißt, dass „Saturn [...] die doppelte Eigenschaft, der Stammvater aller übrigen Planetengötter zu sein [besitzt] und die höchste Himmelsphäre zu haben.“ (SM 236) Saturn werden genauso ambivalente Eigenschaften zugeschrieben wie der Melancholie. Einerseits negativ behaftet, wird er doch auch glorifiziert, ein „Vertreter reinster und höchster Denkeenergie“ (SM 238) zu sein. Der Saturn gilt demnach nicht nur als Planet für das gemeine Volk, sondern auch für die Philosophen. Zusammenfassend haben die Menschen, die unter dem Saturn geboren sind, den Grundcharakter des Düsternen, wobei nicht nur negative sondern auch positive Eigenschaften in die Persönlichkeit miteinfließen (vgl. SM 244f).

## 2.4. Melancholie als Stimmung

Im historischen Kontext wurde der Melancholie von Anbeginn der Status einer Krankheit zugeschrieben, die psychopathologische Störungen verursacht. Melancholie wird in der frühen Neuzeit nicht mehr ausschließlich mit einem andauernden Krankheitsbild gleichgesetzt, sondern als eine unabhängige und zeitlich begrenzte Seelenstimmung bezeichnet. Als Beispiel für diese Annahme kann der Poet herangezogen werden. Lyrik wird in einer vorübergehenden melancholischen Stimmung des Dichters produziert, er selbst ist aber keiner dauerhaft beständigen Melancholie unterlegen. Dass das Gemüt nicht vollkommen von Melancholie gefesselt ist, ist ein Schwerpunkt der Auffassungen in der frühen Neuzeit. Melancholie hat

die Bedeutung eines vorübergehenden Gemütszustandes angenommen, eines von allen pathologischen und physiologischen Bedingungen unabhängigen Schwermutgefühls, das [...] als melancholische Stimmung [...] dem melancholischen Temperament [...] und der melancholischen Erkrankung gegenüber[steht]. (SM 319)

Darüber hinaus beschäftigten sich viele Autoren in ihren Werken mit der Melancholie und setzten sie dazu ein, Stimmungen in einer Intensität hervorzurufen, die zuvor noch nicht möglich gewesen wäre. In ihr herrscht eine Schöpferkraft, die nicht nur die Autoren phasenweise heimsucht, sondern auch die Charaktere, die in der Lyrik, den epischen Dichtungen und Romanen vorkommen. Sie wurde dazu verwendet, um „seelischen Anlagen und Zuständen Farbe zu verleihen.“ (SM 320) Die Melancholie wurde als Werkzeug eingesetzt, um eine Stimmung zu akzentuieren, die Figuren in unterschiedliche Tiefen führen zu können. Die noch immer mitschwingende ambivalente Haltung zwischen hellen und dunklen Genius half dabei den Personen Raum zu geben und auch die Melancholie in Form von „Räumen, Beleuchtungen, Tönen und Landschaften sprechen“ (SM 319) zu lassen. Sie wird nicht mehr auf den gesamten Gemütszustand einer Person projiziert, „weder als Krankheit noch als habituelle Anlage [gesehen], sondern vielmehr als eine rein seelische und zeitlich begrenzte Gemütsverstimmung.“ (SM 321)

Im 18. Jahrhundert wird sie außerdem von der Temperamentenlehre abgespalten und als diejenige Gemütslage betrachtet, deren alle möglichen Charaktere verfallen können, es wird kein Unterschied mehr in der Herkunft des Melancholikers gesehen. Sie wird als „Gebärde, mit der die Schöpfung auf ihr Geschaffensein reagiert“<sup>11</sup> verstanden. Melancholie wird vorerst auf eine

---

<sup>11</sup> Gert Mattenklott: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Athenäum 1985, S. 26.

Gefühlsstimmung reduziert, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird sie dann zum Modestil schriftstellerischen Schaffens.

Neben der Planetenkonstellation gehen mit der Melancholie weiterhin bestimmte Tages- oder Jahreszeiten oder auch Körperstellungen einher, die einen melancholisch empfindsamen Hintergrund aufweisen.

Ebenso werden Gegenstände, die verschlüsselt in Werken vorkommen, zum Indiz für Melancholie. Viele der häufig verwendeten Requisiten lassen auf die Gelehrtenmelancholie schließen, womit erneut eine Verbindung zur Empfindsamkeit intellektueller Menschen hergestellt wird.

## 2.5. Dürers *Melencolia I*

Die eben genannten Motive lassen sich im wohl berühmtesten Kunstwerk über die Melancholie finden – dem Kupferstich *Melencolia I* von Albrecht Dürer. Dürer verwendet in dem Kupferstich zahlreiche ikonographische Symbole. Auch Goethe war das Werk bekannt. Die im Kupferstich sitzende beflügelte Hauptfigur, mit wallendem Umhang bekleidet, wird von einer Reihe an Gegenständen umgeben. Im Folgenden sollen zwei Bereiche, die den Kupferstich

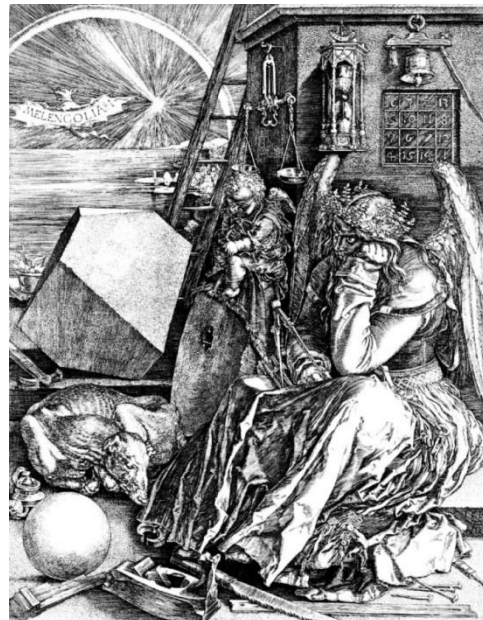


Abbildung 1

ausmachen, kurz umrissen werden – die Figur mit ihrer Gestik und Mimik und die Gegenstände, die um sie angesiedelt sind. Anhand des Kupferstichs lassen sich zahlreiche körperliche Anhaltspunkte entdecken, die im Laufe der Melancholiegeschichte und deren Tradition nicht nur als Forschungsinteresse an sich gesehen wurden, sondern ebenso von Autoren in Werken verschlüsselt verwendet wurden, um melancholische Diskurse einzubauen.

Dürers Werk scheint „mit der astrologischen und humoraltheoretischen Überlieferung des Mittelalters“ (SM 406) verbunden zu sein. Die Haltung des gestützten Kopfes wurde bereits im alten Ägypten als Ausdruck von Trauer, Müdigkeit oder schöpferischem Denken symbolisiert. Ferner kamen dem gestützten Kopf die Bedeutung tiefen Schlafs, konzentrierten Nachdenkens, aber auch des Schmerzes zu (vgl. SM 409). Daraus kann nur die Haltung für einen

Melancholiker resultieren, die die „Dreiheit von Trauer, Mattigkeit und Nachdenken vereinigt.“ (SM 410)

In Dürers Kupferstich haben die Augen der abgebildeten Person einen stechenden Blick. Die Annahme, dass es sich um tiefes Nachdenken handelt, ist naheliegend. Überdies ist eine fest geschlossene Hand zu sehen, die „von jeher als Zeichen des für das melancholische Temperament charakteristischen Geizes“ (SM 412) gilt. Während eine geballte Faust zuvor als bloßes Krankheitssymptom gesehen wurde, überträgt sich die Ansicht jetzt auf das Psychische. Die Konzentration des Geistes, sogar mit fanatischer Anstrengung gleichgestellt, überschreibt das Physische (vgl. SM 450). Die Figur, welche antriebslos dazusitzen vermag, wird außerdem durch ein beschattetes Antlitz beschrieben. Schatten wiederum lassen sich mit den Eigenheiten von Dunkelheit charakterisieren. Der Kreis der Interpretation schließt sich, indem man das schwarze Gesicht – nicht zu verwechseln mit der eigentlichen Farbe selbst, sondern eher mit schattigem Dasein – mit der Farbe der Melancholie (schwarz) als eine Einheit sieht. Die Annahme in der Antike, die Melancholie sei mit der Erde verbunden, rundet das Farbenschema ab. Die Verdüsterung wird auch in der hintergründigen Szene des Werks dargestellt. Eine Fledermaus, die als Symbol der Abenddämmerung und somit der anbrechenden Nacht gilt (vgl. SM 452), schwirrt über das Geschehen. Andererseits geht eine Dynamik und Lichtintensität vom im Meer spiegelnden Mond aus, die „das unheimliche Zwielficht eines Geistes“ (SM 452) darstellt.

Zwei weitere Lebewesen sind in dem Werk verankert. Ein Hund, der links neben der Person ruht, aber sehr abgemagert und kränklich aussieht, ist eines davon. In Gelehrtenbildern galt der Hund bisher meist als Symbol von Treue. In *Melencolia I* wird er „zu einem halbverhungerten Unglücksgeschöpf, [...] das sich todmüde und fröstelnd auf dem kalten Boden zusammengekrochen hat.“ (SM 450) Ins Zentrum des Kupferstichs wird ein kleiner Knabe gesetzt, der ebenfalls beflügelt ist. Kunsthistorisch gesehen sitzt er beinahe im Brustbereich des vitruvianischen Menschen Leonardo da Vincis. Er übt eine Tätigkeit, das Schreiben, aus. Er lernt Befriedigung darin zu sehen, etwas mit seinem Körper, nicht nur mit dem Geist, zu schaffen. Er spürt „noch nicht die Qual [...], ist einer Schwermut noch nicht fähig, da es [der Knabe] noch außerhalb des eigentlichen Menschlichen steht.“ (SM 453)

Die Symbole, die sich rund um die Figur ansiedeln, sind mit der Gelehrtenmelancholie verknüpft. Dazu zählen unter anderem der Zirkel, der sich in einer Hand der Figur befindet, das geschlossene Buch im Schoß oder das Tintenfass, das am Boden vor der Person steht. Weitere Gegenstände sind

Hammer, Zange, Säge und Hobel, die einen handwerklichen Hintergrund implizieren, eventuell den eines Zimmermanns.

Dürer gelang es, den Merkmalen der Melancholie Symbolcharakter zuzuschreiben. Er stellte „zwischen dem abstrakten Begriff und der konkreten Anschauung eine ungemein zwingende Übereinstimmung her“ (SM 434), welche in der vorliegenden Arbeit verwendet werden soll, um Goethes melancholische Kodierungen im Werk zu entschlüsseln.

### **3. Von stiller Einsamkeit zum wachsenden Wahnsinn**

**Ich sehe nichts vor mir, nichts hinter mir,  
als eine unendliche Nacht,  
in der ich mich in der schrecklichsten Einsamkeit befinde.**  
(ML 813)

Die gewonnenen Erkenntnisse lassen sich durch den Begriff der Einsamkeit erweitern. Es ist der Schweizer Arzt Johann Georg Zimmermann, der für den weiteren Verlauf von Goethes Schilderungen der Melancholie hilfreich war.<sup>12</sup> Zimmermann gilt als philosophischer Arzt, wenn nicht sogar als der berühmteste im Europa der damaligen Zeit.<sup>13</sup> Die Rolle des philosophischen Arztes wird mit der des wahren Philosophen gleichgesetzt. Die philosophische Denkweise soll aber um die Anatomie und Gehirnphysiologie ergänzt werden. Daraus ergibt sich das Ideal des philosophischen Arztes, zu denen damals nicht nur Zimmermann, sondern auch Haller, Tissot und Weikard zählten. Wichtig war es, dass sich Philosophen auch mit der Physiologie beschäftigten und sich auf das Körperhafte einließen. Als Schlussfolgerung wurde die Ansicht vertreten, dass „der Philosoph [...] Arzt, und der Arzt Philosoph seyn [müsse].“<sup>14</sup>

Durch die Verbindung zu vielen Dichtern, unter anderem Goethe, gelang es Zimmermann, Einblick in das literarische Schaffen des 18. Jahrhunderts zu bekommen. Sein philosophisches Interesse ergänzte sein medizinisches Wirken, was ihn zu einem zeitgenössischen Vertreter melancholischer Traditionen und der Einsamkeitsthematik machte. Er wurde aufgrund seines vielfältigen Interesses an Philosophie, Medizin und Literatur als „gewandter Literat und vielgelesener Philosoph für die Welt“<sup>15</sup> betitelt. Zimmermann begegnete des Öfteren Goethe, welcher schließlich das Motiv der Einsamkeit im Werk *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verwendete und dabei auf Zimmermanns Werk *Ueber die*

---

<sup>12</sup> Vgl. Egger 2001, S. 95.

<sup>13</sup> Vgl. Schings 1977, S. 218.

<sup>14</sup> Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977, S. 21.

<sup>15</sup> Ebd., S. 218.

*Einsamkeit* verwies. Zimmermann beschäftigte sich im Speziellen mit den Aspekten der Einsamkeit und verfasste unter Berücksichtigung jahrzehntelanger Studien<sup>16</sup> sein Hauptwerk *Ueber die Einsamkeit*. Darin fungiert neben der Einsamkeit größtenteils auch die Melancholie als Forschungsaspekt.

Melancholie und Einsamkeit gehen Hand in Hand. Zimmermann bezieht sich in seinem Werk unter anderem auf das Mönchsleben, welches Goethe als Grundgerüst für die Figur des Harfners wählte. Die Einsamkeit zählt zu einem ausgeprägten Symptom der Melancholie, „ist fester Bestand der Melancholielehre und sichert somit von vornherein die pathologische Ergiebigkeit des Themas. [...] Die Einsamkeit wird [in Zimmermanns Werk dabei] zum Nebenthema degradiert.“<sup>17</sup>

### 3.1. Das Motiv der Einsamkeit

Die Einsamkeit durchzieht bereits des Harfners ersten Auftritt im Wirtshaus. Die Faszination, die dessen Musik ausübt, durchdringt zunächst nur den anwesenden Wilhelm Meister, während die übrige Gesellschaft bislang keinen Bezug zu dem Musiker fand. Im ersten vorgetragenen Lied des Harfners schmückt Goethe das Ende der zweiten und den Beginn der dritten Strophe mit visuellen Substantiven und Verben aus.

Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit / Schließt die Augen euch, hier ist nicht Zeit /  
Sich staunend zu ergötzen. / Der Sänger drückt die Augen ein, / Und schlug die  
vollen Töne, / Der Ritter schaute mutig drein, / Und in den Schoß die  
Schöne. (ML 483f)

Durch die Formulierung der geschlossenen Augen wird das Bild eines Sängers gezeichnet, welches an den blinden Sänger Homer erinnert.<sup>18</sup> Die Sehkraft wird als einwärts gekehrt bezeichnet und strebt dadurch die Vollendung dichterischer Leistung an. Es wird eine klare Trennlinie zwischen dem Sein eines Sängers und dessen eigentlichem Ich gezogen. Die Musik fungiert hierbei als Methode der Trennung. Der Harfner schafft es nämlich nicht als Person selbst die Kunst zu verwirklichen, sondern nur anhand seiner Gesänge, die ihm als Übertragungsmöglichkeit dienen. Goethe setzt daran an, dass die Musik das „bessere Ich“ (ML 482) anreizen solle. Er nimmt eine wichtige Konstellation, welche zwischen Wilhelm und Harfner im Roman entstehen wird, vorweg.

Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn, scheinen mit Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln

---

<sup>16</sup> Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1977, S. 218.

<sup>17</sup> Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1977, S. 218.

<sup>18</sup> Vgl. Schößler 2002, S. 76.

ähnlich zu sein, die in der Luft vor unseren Augen herum schweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen mögten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt. (ML 482)

Je schneller Wilhelm der Melancholie und Traurigkeit entsagen kann und umso rascher sich seine Persönlichkeit verbessert, desto entgegengesetzter wird der Zustand des Harfners verlaufen. Wilhelms besserem Ich wird zwar der Anreiz gegeben, sich wie „ein Genius gen Himmel“ (ML 482) zu erheben, des Harfners Leid, welches der tragende Motor der Faszination und Schönheit der Gesänge ist, dadurch jedoch nur verschlechtert. Es befindet sich in der Traurigkeit seiner Seele, die er mit dem Gesang ausdrückt, gleichzeitig auch etwas Faszinierendes und Schönes, was andere mobilisiert, daraus Kraft zu schöpfen. Das Motiv des Hin- und Hergerissenwerdens führt Goethe bereits an dieser Stelle ein, sie ist für den Verlauf der Figurenkonstellation im Roman wichtig. Wilhelm ist von dem Gesang des Harfners eingenommen, wagt seine Faszination zunächst jedoch nicht zum Ausdruck zu bringen, da die übrige Gesellschaft über den Harfner Scherze macht (vgl. „Pfaffe oder Jude“, ML 482). Merkwürdigerweise wird der Harfner nach nur einem weiteren Lied von den Anwesenden gepriesen. Sein Können hat ihm Lob eingebracht, das er zuvor aufgrund seiner physischen Merkmale hat einbüßen müssen.

Da der Sänger nach geendigem Liede ein Glas Wein, das für ihn eingeschenkt da stand, ergriff, und es mit freundlicher Miene, sich gegen seine Wohltäter wendend, austrank, entstand eine allgemeine Freude in der Versammlung. Man klatschte, und rief ihm zu, es möge dieses Glas zu seiner Gesundheit, zur Stärkung seiner alten Glieder erreichen. (ML 484f)

Der Harfner wird in diesem Augenblick als Künstler gesehen. Das Lob gilt seinem Können und dem Talent, das ihm die Gabe gibt, andere Menschen mit der Musik zu berühren. Die Maske, die er dabei aufsetzt, steht über dem eigentlichen Ich der Person. Der Harfner greift zudem als Abschluss seines Auftritts zu einem Glas Wein, das besonders förderlich für die Milderung der Schwächen einer melancholisch geprägten Figur ist.

Es scheint, als habe er eine Mauer um seine Person errichtet, durch deren Ritzen nur die musikalische Begabung nach außen dringt. Gleichzeitig kann aber nichts zu ihm durchdringen. Dennoch wird sich im Laufe seiner weiteren Entwicklung in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* zeigen, dass diese Mauer einige Lücken aufweist und somit am Ende die Welt von außen über ihm einstürzen wird. Von großer Relevanz ist dabei Wilhelms Begeisterung. In diesem Zusammenhang lässt sich die Wechselwirkung zwischen Wilhelm und dem Harfnerspieler feststellen. So bietet Wilhelm nach dem ersten Musikstück bereits eine Entlohnung an; „und vertrau uns, wenn du etwas bedarfst“ (ML 483),

auf welche der Harfner im nächsten einsetzenden Lied in der letzten Strophe eingeht. „Er setzt es an, er trank es aus. / O Trank der süßem Labe! / O! dreimal hochbeglücktes Haus / Wo das ist kleine Gabe! / Ergeht's euch wohl, so denkt an mich.“ (ML 484) Der Sänger wird anschließend nicht nur mit Begeisterung erneut begrüßt, sondern auch von allen entlohnt.

Wilhelm gibt damit nicht nur seine eigene Faszination, die von Anfang an herrschte, an die übrige Gesellschaft weiter, sondern regt noch dazu an, es ihm gleichzutun und den Harfner zu bezahlen. Er „steckte dem Alten für seine Bemühung eine reichliche Belohnung in die Hand, die anderen taten auch etwas.“ (ML 485) Auf den ersten Blick scheint es, als hätte der Barde die Gunst und Aufmerksamkeit der Gesellschaft ebenso wie die Wilhelms gewonnen, doch der Schein einer harmonischen Zusammenkunft trägt. Es ist schließlich nur Wilhelm, der den Harfenspieler alleine noch einmal aufsuchen möchte. Wilhelm kann mithilfe des Sängers wieder Erinnerungen an seine Kindheit und verstärkt an das Theater und die wahre Kunst knüpfen. Zuvor hatte Wilhelm von seinen Träumen abgelassen und dachte, er könne sich nicht mehr dieser Art des Schaffens hingeben und müsse zur Zufriedenheit des Vaters seine Berufung in der Bürgerwelt finden. Durch die Reaktion Wilhelms beim Eintritt des Harfners wird dessen Charakter von den anderen Anwesenden abgehoben. Zwischen Wilhelm und dem Harfner wird in diesem Moment eine Verbindung gesponnen, die über das ganze Werk hinweg anhält und den Harfner zu einem Wegbegleiter werden lässt. Wilhelm schenkt dem Harfner Freundlichkeit und stellt sich damit gegen die Aussagen seiner bisherigen Weggefährten. Er wird zum ersten Mal aktiver Beschützer des Harfners. Anhand des Figurenensembles, welches Goethe rund um den Hauptcharakter Wilhelm aufbaut, ist es diesem wieder möglich, in die Welt der Kunst und des Theaters einzutauchen. Dem Harfner wird damit nicht nur eine „leittragende“, sondern auch eine leidtragende Rolle, auferlegt.

In der nächsten Szene möchte Wilhelm den Harfner alleine aufsuchen. Der Begriff der Einsamkeit artikuliert sich an dieser Stelle sehr deutlich. Goethe verweist hierbei indirekt auf die Einsamkeitslieder Zimmermanns. Goethe und Zimmermann hielten Kontakt miteinander, nachdem sie sich bei der Geburt von Goethes Nichte kennenlernten.<sup>19</sup> Sie beschäftigten sich beide ausführlich mit der Melancholie; keiner von beiden konnte sich ihrer Anziehungskraft gänzlich entziehen und sie nur als Begriff betrachten. So wurden sie schließlich von ihr eingenommen.

---

<sup>19</sup> Vgl. Egger 2001, S. 170.



Dabei liegt „der faszinierendste Aspekt der Goetheschen Zimmermann-Lektüre [...] wohl im Herausfallen einzelner Figuren aus den idealen Tableaus sanfter Melancholie und kultivierter Einsamkeit.“<sup>20</sup> Goethe nimmt den Einsamkeitsbegriff aber zum Anlass, den Harfner am Ende in sein Verderben zu schicken.

Zuvor ist nur bekannt, dass es sich um einen talentierten Musiker handelt, der durch seinen Kleidungsstil auffällt. Einzelheiten seines Seelenlebens sind noch nicht erkennbar, was sich in der folgenden Szene ändert.

Nachdem der Harfenspieler seine Spielstätte verlassen hat, spaziert auch Wilhelm verdrießlich und ruhelos über die Straßen. Seine Hoffnung, sich von dieser Unruhe zu befreien, mündet in der Überlegung, den Harfner aufzusuchen. Dieser wohnt in einem „schlechte[n] Wirtshaus, in einem entfernten Winkel des Städtchens.“ (ML 490f) Die Abgelegenheit der Unterkunft drückt von Anfang an eine einsame Stimmung aus, die in den folgenden Momenten ein zentraler Punkt in der Charakterisierung der Figur des Harfners wird.

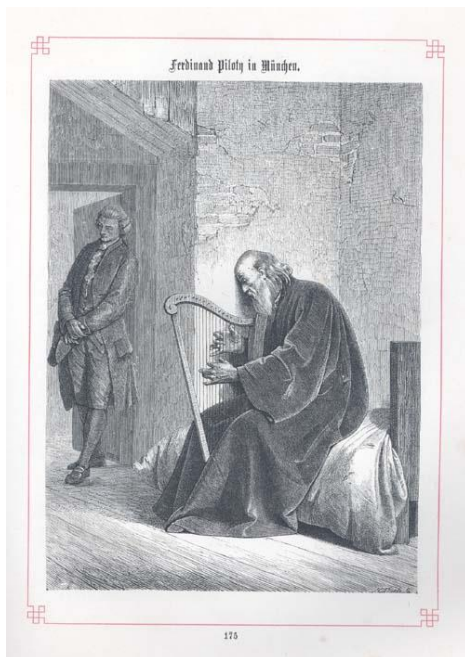


Abbildung 2

Wilhelm folgt den Wegweisungen und sucht den Harfenspieler auf, welcher nicht nur im entfernten Wirtshaus nächtigt, sondern sich noch dazu auf dem Dachboden zurückgezogen hat. Deutlich wird hier gezeigt, dass der Harfner abgeschottet vom realen Leben sein und in dieser Form von räumlicher Einsamkeit leben möchte. Damit drückt sich die von Zimmermann angedeutete Einsamkeit eines Mönchs aus. Diese führt schließlich zu einer destruktiven Melancholie, der der Harfner immer mehr unterliegen wird.<sup>21</sup> Als Wilhelm vor der Tür zum Zimmer wartet, ertönt aus dem dahinterliegenden Raum bereits Musik.

Wilhelm bleibt unbemerkt stehen und lauscht den Klängen. „Es waren herzerwühlende, klagende Töne von einem schaurigen, ängstlichen Gesange begleitet.“ (ML 491) Der Musiker spielt für sich alleine Harfe und gibt sich seinen Emotionen hin. Er versinkt in seinen innersten Gefühlen und drückt diese durch die Musik aus. Das weist darauf hin, dass er ein wahrer Künstler ist und nicht nur

<sup>20</sup> Irmgard Egger: Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen. München 2001, S. 171.

<sup>21</sup> Vgl. Egger 2001, S. 164.

für die Gesellschaft und seinen Verdienst spielt. Dieser Punkt ist deshalb so bedeutend, da vor allem dem Künstlerwesen im geschichtlichen Laufe der Melancholie oft Sensibilität zugeschrieben wird, welche die Person bis auf ihr Innerstes zu beherrschen scheint. Das gibt auch die folgende Szene wieder:

Die wehmütige herzliche Klage drang tief in die Seele des Hörers. Es schien ihm, als ob der Alte manchmal von Tränen gehindert würde fortzufahren; dann klangen die Saiten allein, bis sich wieder die Stimme leise in gebrochenen Lauten dazwischen mischte. (ML 491)

An dieser Stelle ist klar, dass der Harfner die Schönheit der Musik nur auf Basis seiner eigenen Einsamkeit und Traurigkeit vermitteln kann. Wilhelm ist ergriffen, „seine Seele war tief gerührt, die Trauer des Unbekannten schloß sein beklommenes Herz auf“. (ML 491) Für den Hörer haben die musikalischen Klänge des alten Mannes eine so starke Tiefe und Innigkeit, dass sie, wie Wilhelm es auch beschreibt, mitten ins Herz treffen. Das Problem ist hier aber, dass der Musiker einen hohen Tribut für diese Gabe zollen muss, denn ohne seine wahre deprimierte Stimmung, welche in dieser Szene die Echtheit und Wahrhaftigkeit des Künstlerwesens ausdrückt, könnte er andere nicht in seinen Bann ziehen. Durch die Musik kann der Harfner, der bis zu dem Zeitpunkt nicht weiß, dass Wilhelm an seiner Tür lauscht, seinem Zuhörer Lasten von den Schultern nehmen, die er sich gleichzeitig selbst auferlegt.

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

Ihr führt ins Leben uns hinein,  
Ihr laßt den Armen schuldig werden,  
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:  
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.  
(ML 491)

Er [Wilhelm] widerstand nicht dem Mitgefühl, und konnte und wollte die Tränen nicht zurück halten, die des Alten herzliche Klage endlich aus seinen Augen hervorlockte. Alle Schmerzen, die seine Seele drückten, lösten sich zu gleicher Zeit auf, er überließ sich ihnen ganz, stieß die Kammertür auf, und stand vor dem Alten. (ML 491)

Als Wilhelm die kleine Wohnung betritt, sieht er die spartanische Einrichtung; „ein schlechtes Bett, den einzigen Hausrat dieser armseligen Wohnung“. (ML 491) Wilhelm spricht direkt den Harfenspieler an: „Was hast du für Empfindungen rege gemacht, guter Alter? [...] Alles, was in meinem Herzen stockte, hast du los gelöst.“ (ML 491f) Welche Gefühle meint Wilhelm hier? Durch die Unmittelbarkeit des Gefühls in Wilhelms Herzen liegt es nahe, dass damit Liebesleid gemeint ist. Wilhelm bezieht sich in der Aussage auf sein eigenes Leid, welches er durch Mariane erfahren hat. Der Barde schafft es anhand seiner Lieder, Wilhelms angestaute Emotionen frei werden zu lassen.

Der Hauptcharakter kann sich mit den Liedern und Aussagen des Sängers identifizieren. Auch ihm sind Tränen und Pein bekannt. Das Loslassen verborgener Gefühle scheint für Wilhelm an dieser Stelle befreiend zu wirken. Wilhelm fordert ihn auf; „laß dich nicht stören, sondern fahre fort, indem du deine Leiden linderst, einen Freund glücklich zu machen.“ (ML 492) Die Lasten, die von Wilhelm fallen, könnten durchaus durch die Lieder in Bewegung gebracht worden sein. Der Musik kann daher die Möglichkeit zur Katharsis zugeschrieben werden. Sie reinigt den Zuhörer, indem man sich als ersten Schritt unterbewusst den Schmerz des anderen – hier den des Harfenspielers – vor Augen führt. Therapeutisch gesehen müssen solche Gefühle erst wieder ins Gedächtnis und damit ins Bewusstsein gerufen werden, um sich mit ihnen auseinander setzen zu können. Für die Bewältigung der Vergangenheit ist es ausschlaggebend, im Hier und Jetzt erneut das Empfinden von Schmerz zuzulassen. Diese Methode setzt Wilhelm, ausgelöst durch des Harfners Lieder, ein, um den angestauten Schmerz lindern zu können. Wilhelms Wunsch zur Besserung seines Ichs drückt damit eine Zweideutigkeit aus: Er möchte einerseits, dass der Harfner weiter für ihn musiziert, um seine – Wilhelms – Leiden zu verringern, indem er von seinen Gefühlen losgelöst und befreit wird. Andererseits fordert er auch, dass sich der Harfner seinen Leiden ebenfalls durch diesen Prozess entziehen kann. Diese Szene erinnert an die Begebenheit von Saul und David. Saul wurde von Davids Saitenspiel beruhigt und konnte sich seinen Ängsten und Dämonen dadurch entziehen.



Abbildung 3

David gilt als Musiktherapeut des Alten Testaments.<sup>22</sup> Schon damals war bekannt, dass besonders Musik gegen melancholische Anzeichen helfe.

In Rembrandts Werk *Saul und David* kann man diese Szene erkennen. Saul sitzt noch in verdrießlicher und bekümmelter Haltung, während David beginnt, auf der Harfe zu spielen. In den *Lehrjahren* kommt der Protagonist selbst in Kontakt mit der Geschichte – in Form eines Puppentheaters. Saul, der König, galt als Melancholiker mit manisch-depressiven Zügen. Diese wurden vom Harfenspieler David durch Musik geheilt. Die Figur des Harfners erinnert Wilhelm nicht nur

---

<sup>22</sup> Vgl. Schöblier 2002, S. 74.

zunächst an sein Dichterideal, sondern er verknüpft die Begegnung auch mit seiner Kindheit. Obwohl in dieser Szene offensichtlich der Harfner als melancholische Person dargestellt wird und zum ersten Mal direkt die entsprechenden Wesenszüge angedeutet werden, nimmt er die Position Davids ein. Wilhelm schlüpft infolgedessen in die Rolle des melancholischen Königs Saul.<sup>23</sup>

Die Figur des Harfners darf man sich trotz seiner eigenen Abschottung von der Welt nicht trist vorstellen, da er Wilhelm freundlich begegnet und sich nach seiner Herkunft erkundigt, sogar erwähnt, dass er am Abend wieder für ihn hätte spielen wollen. Die beiden unterhalten sich kurz. Wilhelm bittet, der Harfner möge für ihn weiterspielen, da es zu zweit angenehmer und ruhiger sei. Die Einsamkeit wird nicht nur als Element verwendet, um der Situation Stimmung zu geben und sie zu lenken, sondern auch von Wilhelm direkt angeschnitten.

Es scheint mir, als ob du heute nicht irren könntest, ich finde dich sehr glücklich, daß du dich in der Einsamkeit so angenehm beschäftigen und unterhalten kannst, und da du überall ein Fremdling bist, in diesem Herzen die angenehme Bekanntschaft findest. (ML 492)

Wilhelm scheint an dieser Stelle nicht zu begreifen, was diese Art von Glück für den Harfner bedeutet. Er erschafft das Trugbild, dass die Einsamkeit für den Harfner eine angenehme Lebenssituation sei, und schränkt seine eigene Sichtweise dadurch immens ein. Wilhelm ist nicht fähig, die Seelenstimmung des Harfners richtig zu interpretieren. Er denkt, die Gefühle würden ausschließlich über den musikalischen Kontext der traurigen Lieder transportiert. Wilhelm sieht seine eigene Katharsis auch als eine befreiende Möglichkeit für den Harfenspieler. Der Musiker ist aber zu diesem Zeitpunkt bereits an ein tiefes melancholisches Dasein gebunden. Für ihn ist eine Heilung durch seine Musik nicht mehr möglich. Die Einsamkeit wird an diesem Punkt der Handlung von Wilhelms Seite als etwas Positives gesehen. Sie scheint Einklang mit der eigenen Person zu beschreiben. Mittlerweile dominieren Pein und Qual die Gedanken des Harfners. Musik und Poesie sind nicht mehr nur Träger von Kunst, sondern spiegeln auch das Gedankengut des Harfenspielers wider.<sup>24</sup> Wilhelm Meister ist fasziniert von der Ruhe und Stimmigkeit des Harfners und sieht dessen Wohnsituation als Ort des Genie-Ursprungs an. Für ihn ist diese Wohnstätte ein idealer Ort, um seinem Dichterpotenzial Raum zu geben. Der Schein trügt, denn die Einsamkeit des Harfners hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits in einen Zustand der Isolation verwandelt. An dieser Stelle stimmt der Harfner ein Lied über die Einsamkeit an.

---

<sup>23</sup> Vgl. Schöblier 2002, S. 74.

<sup>24</sup> Vgl. Egger 2001, S. 163.

Wer sich der Einsamkeit ergibt,  
Ach! Der ist bald allein,  
Ein jeder lebt, ein jeder liebt  
Und läßt ihn seiner Pein.  
Ja, laßt mich meiner Qual!  
Und kann ich nur einmal  
Recht einsam sein,  
Dann bin ich nicht allein.

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,  
Ob seine Freundin allein?  
So überschleicht bei Tag und Nacht  
Mich Einsamen die Pein,  
Mich Einsamen die Qual.  
Ach werd' ich erst einmal  
Einsam im Grabe sein,  
Da läßt sie mich allein!  
(ML 492)

Goethe hat sich bei dem Lied nicht an Zimmermanns Schaffen bedient, sondern entwarf es, um die Figur des Harfners dadurch charakterisieren zu können. Es zeigt sich, dass Goethe im Kontext zur Melancholie die Motive des Allein- und Abgeschottetseins in sein Werk einbaut, um ihr Ausdruck nach außen hin zu verleihen. Signifikant ist die sich wiederholende Formel von Pein und Qual, die sich durch beide Strophen zieht. Wilhelm kann sich, wie bereits im ersten Lied, mit der Liebesqual, die ihn noch anhand der Gedanken an Marianen heimsucht, identifizieren. Nicht nur die Einsamkeit wird in den Mittelpunkt gestellt, zum ersten Mal wird der aktive Schmerz stärker betont als die Isolation, ein „perpetuum mobile der Einschnürung im eigenen Herzen.“<sup>25</sup> Der Harfner setzt durch sein Lied eine Gefühlsreaktion in Gang. In Wilhelm fängt sie nach anfänglicher Ruhe und Geschlossenheit zu pulsieren an. Daraus resultiert jedoch nicht die Vertiefung der Emotionen in eine negative Richtung; vielmehr werden sie durch die Musik intensiviert und somit verarbeitet. Goethes Faszination zur *joy of grief* – der Wonne der Wehmut – setzt hier ein. Die süße Trauer ist das anzustrebende Gefühl. Die daraus gewonnene Annahme lässt darauf schließen, dass dem weinenden Harfner durch die Lieder seine eigene Katharsis ermöglicht wird. Gegen diese These kann eingewendet werden, dass es dem Harfner zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich ist, die „Wollust der Tränen“<sup>26</sup> zu erfahren, und Wilhelm die Situation gänzlich verkennt.

Der Verweis auf Zimmermann, der durch das Einflechten des Einsamkeitsmotivs gegeben ist, zeigt, dass bei Goethe nichts zufällig behandelt wird. Er wählte den Arzt und die Thematik der Einsamkeit bewusst, um die Nähe,

---

<sup>25</sup> Monika Fick: Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in Wilhelm Meisters Lehrjahren. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Band 29. 1985, S. 218.

<sup>26</sup> Vgl. Fick 1985, S. 219.

welche dieser zur Melancholie hatte, in seinem Werk inkludieren zu können. Goethe verwendet von vornherein

[...] zwei der Grundpositionen der Einsamkeitslehre Zimmermanns: einerseits das Alleinsein als Zustand erhöhter Aktivität und Konzentration [...]. Andererseits hingegen Einsamkeit als existenzielle Bedrohung, verbunden mit Qual, Pein und düsterer Melancholie in einem im Diesseits unlöslichen Teufelskreis.<sup>27</sup>

Diese Skizzierung trifft auf den Harfner zu. Er benötigt das Stadium der Einsamkeit, um etwas schaffen zu können – die Musik. Nur durch die Abschottung von der Außenwelt scheint es ihm möglich, seinem Leid durch Lieder Ausdruck zu verleihen. Die Einsamkeit entwickelt sich von einer innerlich angesiedelten Emotion zu einem Zustand seines Seins. Der Lebensraum des Harfners weist diese Anzeichen auf. Dazu zählen das abgeschottete Wirtshaus und das spärliche Inventar. Er ist mit seinem Leben nicht an einem Ort verankert. Die Musik hilft ihm, seine Gefühlsregungen zu kontrollieren. Sowohl das Harfenspiel als auch der Gesang tragen dazu bei, dass das unterdrückte Gefühl zugelassen werden kann. Das Weinen kann mit einer körperlichen Spannungsabfuhr gleichgesetzt werden.<sup>28</sup> Gleichzeitig hilft der Harfner kurzfristig nicht nur sich selbst, sondern auch seinen Zuhörern, in dem Fall Wilhelm, dessen eigener Schmerz durch die Musik gelindert wird. Die Psyche des Harfners ist aber mittlerweile so labil geworden, dass es ihm nicht möglich ist, allein durch sein Talent wieder psychische Gesundheit zu erlangen.

Die Einsamkeit ist Bestandteil melancholischer Ausprägungen. Zimmermann kategorisiert die Einsamkeit und die damit verbundene Melancholie in zwei verschiedene Bereiche: Einerseits nutzt sie dem Schöpferischen und führt zu einem anzustrebenden Sein. Ausschlaggebend ist hier aber die Intensivität der Melancholie. Ist diese zu stark, kann sie zu einer chronischen Krankheit führen.<sup>29</sup> Die Aussage stimmt mit dem historisch-medizinischen Aspekt überein, welcher besagt, dass durch Einsamkeitsgefühle und melancholische Sinneseindrücke durchaus Schönes erschaffen werden kann. Die Intensivität der gleichen Begriffe kann aber aufgrund der Nähe zu einem abnormen Verhalten und einer krankhaft ausgeprägten Lebenswelt psychologische Krankheitsbilder hervorrufen. Nicht nur der Begriff der Melancholie ist äußerst ambivalent angesiedelt, auch die Einsamkeit kann in zwei verschiedenartige Richtungen abdriften. Einerseits gilt sie als Voraussetzung, um künstlerisches und empfindsames Schaffen anregen zu können. Andererseits wird ihr nachgesagt, dass sie bei zu intensiver Ausprägung, zum Beispiel in Form von Isolation und Abschottung von der Außenwelt und

---

<sup>27</sup> Irmgard Egger: Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen. München 2001. S. 163f.

<sup>28</sup> Vgl. Egger 2001, S. 166.

<sup>29</sup> Ebd., S. 173.

anderen Personen, zu einer schweren Hypochondrie und Melancholie führen werde. Die Einsamkeit wird an dieser Stelle nicht mehr nur als Ort der Möglichkeit für geniose Schaffensprozesse gesehen. Sie deutet Isolation und Bindungsstörungen an, die den Harfenspieler erneut als Melancholiker kennzeichnen. Sie wird zur existenziellen Bedrohung und siedelt sich weitab von einem hellen Genius an.

Zusammen mit den Gefühlen von Qual und Pein entsteht ein undurchdringbarer Teufelskreis, der den Harfner zu einem vorerst therapieresistenten Charakter werden lässt.<sup>30</sup> Bedeutsam in dieser Szene ist die Bindung, die zwischen Wilhelm und dem Harfner entsteht. Indem sich Wilhelm des Barden annimmt, besiegelt er seine eigene Heilung, kann aber nicht wahrnehmen, dass er den Harfner gleichzeitig seinem eigenen Abgrund näher bringt. Wilhelm und der Harfner könnte man als spiegelndes Sein betrachten. Sie agieren auf ähnliche Art und Weise, jedoch spiegelverkehrt. Während Wilhelms Genesung an dieser Stelle einsetzt, beginnt der Verfall des Harfners Psyche. Obwohl Wilhelm offenkundig eine mitfühlende Person darstellt, ist es dem Harfner nicht möglich, seine eigene Stimmung dem Gegenüber zu öffnen. In diesem Zusammenhang wird die Heilkraft des Herzens kritisch analysiert. So vermag sie dafür verantwortlich zu sein, dass Wilhelm den wahren Charakter des Harfners nicht erschließen kann, da er von seiner eigenen Empfindsamkeit geblendet ist. Daraus resultiert eine ambivalente Symbiose, die sich zwischen den beiden Protagonisten einstellt. Einerseits verwachsen sie miteinander, sodass in der Forschungsliteratur oftmals der Harfner als narzisstischer Doppelgänger Wilhelms interpretiert wird. Andererseits findet schon an dieser Stelle eine Spaltung des Genius statt. Der Harfner, dem ein schwarzer Genius zugeschrieben wird, bleibt in dieser dunklen Empfindsamkeit verstrickt.

Aus der Begegnung zwischen Wilhelm und dem Harfner entwickelt sich eine Freundschaft, die sich zunächst auf eine rein musische Ebene beschränkt. Der Harfner wird Teil der Theatergruppe, die für den Baron ein Stück vortragen möchte. Zuvor lernt der Musiker aber noch einen weiteren wichtigen Charakter kennen – Mignon. Die Figur *Mignon* wurde in den letzten Jahrhunderten vielfach analysiert, sei es genderspezifisch oder in Hinblick auf ihr Verhalten und ihre Artikulationsweise, welche sich vor allem durch Bewegung und Tanz auszeichnet. Der Harfner begegnet Mignon zum ersten Mal, als diese Wilhelm indirekt darum bittet, ihre Vaterfigur zu sein. Der Musiker spielt am Ende dieser Szene auf seinem Instrument und fängt damit die rührende Stimmung auf. Anschließend trägt Mignon ein Lied über ihre Heimat, das Land Italien, vor.

---

<sup>30</sup> Vgl. Egger 2001, S. 164.

Ausschlaggebend für eine Schlüsselszene im späteren Verlauf ist die Tatsache, dass der Harfner und Mignon zum ersten Mal indirekt miteinander in Verbindung gebracht werden. Wilhelm hört Musik vor der Tür und „glaubte anfänglich, der Harfenspieler sei schon wieder zugegen; allein er unterschied bald die Töne einer Zither und die Stimme, welche zu singen anfang, war Mignons Stimme.“ (ML 504) Die Beziehung zwischen Mignon und Harfner soll hier nicht näher erläutert werden, es bedarf aber einer kurzen Erwähnung, um die Wichtigkeit dieser Szene im Kapitel 4 weiterführen zu können.

### **3.2. Die musikalische Reise Wilhelms und des Harfners: Unglück, Rache, Schuld und Schicksal**

Für das Theaterstück, das für den Baron geplant wird, soll auch der Harfner eine immanente Rolle spielen. Ihm wird die Aufgabe zugesprochen, „Neugierde zu erregen und mehrere Landleute herbei[zu]locken, [...] verschiedene Lieder zum Lobe des Friedens, der Ruhe, der Freude [zu] singen, und Mignon [solle] darauf den Eiertanz tanzen.“ (ML 528)

In diesem Zusammenhang soll die Kommunikationsweise Mignons kurz zur Sprache gebracht werden. Mignons Charakter kommuniziert auf eine eigentümliche Art mit der Welt. Neben der Sprechweise, die sich durch Naivität und Unbeholfenheit auszeichnet, verwendet sie ihren Tanz als Ausdrucksmittel. Bei näherer Betrachtung des Charakters darf grundsätzlich nicht angenommen werden, Naivität zeichne gleichzeitig auch ein flaches Wesen aus. Mignons Gespräche bewegen sich mehr als einmal am Rande tiefgründiger Aussagen. Sie ist von Natur aus äußerst wachsam und begegnet auch Wilhelm mit dieser Einstellung. Dieser versucht, mit ihr Kontakt aufzunehmen, indem er sie bei ihrem ersten Aufeinandertreffen durch bürgerliches Verhalten begrüßt. Mignon antwortet nicht, sondern benutzt ihren Körper als Ausdrucksform. Sie setzt sich über das Sittliche hinweg und schafft es dennoch, eine Bindung zu Wilhelm aufzubauen. Der Eiertanz symbolisiert ihre eigene Entscheidungsfreiheit, die hinter der Fassade von Untergebenheit Wilhelm gegenüber durchscheint. Wilhelm befreite Mignon von der Gauklertruppe, indem er sie kaufte. Dort weigerte sich Mignon den Tanz aufzuführen, für Wilhelm tut sie es aus freiem Willen. Ihr Tanz ist eine Verkörperung des Geistes. Mignon ist dieser Tanz, sie personifiziert sich mit der Ausdrucksform und unterliegt gerade durch diese Besonderheit der Wirklichkeit, in die sie Wilhelm mitnimmt.<sup>31</sup> Der Tanz ist beherrscht, marionettenhaft und präzise.

---

<sup>31</sup> Vgl. Fick 1987, S. 86.



Sie ist in ihrer Bewegung gefasst, was mit der Aussage, dass Mignon größte Schwierigkeiten habe zu schreiben, nicht übereinstimmt. Eine präzise Aufgabe wie das Schreiben fällt dem Knabenmädchen schwer. Sie wirkt durch ihre Bewegungen nicht wie ein junges lebhaftes Mädchen, sondern wie eine Puppe. Wilhelm versetzt die Aufführung des Eiertanzes in Unruhe, er möchte wahres Leben in Mignon bringen. Er betrachtet Mignons Heimatlosigkeit und die fehlende Verankerung an das Leben an dieser Stelle noch als Inspiration. Er erkennt gleichzeitig damit, dass Mignon in einem schwebenden Zustand lebt und keine realen Beziehungen eingehen kann. Der Eiertanz, der sich von einem lebendigen Tanz klar abtrennt, wird als Entfremdung eingestuft.<sup>32</sup> Sie wirkt äußerlich zunächst unbeholfen, und dennoch zeichnet Charaktertiefe das Knabenmädchen aus, die sie später glorifizieren lässt. Viele Gesten wirken rätselhaft und verschleiert. Zudem kommt ein Vergleich mit der Göttlichkeit auf Mignon zu, der im Kapitel 4 in Engelsform zum ersten Mal tragend wird. Im Laufe der Diskursanalyse *Mignons* wurde vielfach versucht, das Rätsel, welches sie umgibt, zu entschlüsseln. Gegen diese Theorie kann eingewendet werden, dass Mignon prinzipiell keine rätselhafte Figur darstellt, sondern von den anderen Personen zunächst als solche propagiert wird. Die Frage nach dem Geschlecht ist ein vielfach beforschter Gesichtspunkt. Mignon ist einerseits sehr knabenhaft gekleidet, sodass sie von dem Harfner kurzfristig für einen Jungen gehalten wird. Sie – und damit wird auf das Personalpronomen, welches in den *Lehrjahren* öfters verwendet, angespielt – wird aber auch nicht als verkleidetes Mädchen betrachtet. Die Annahme, man könne Mignon kein spezifisches Geschlecht zuordnen, erscheint im Licht zahlreicher Forschungsliteratur. Mignon befindet sich altersmäßig bereits in der frühen Pubertät. Entwicklungspsychologisch wird die Pubertät als Stadium der Identitätsbildung betrachtet. Im Erwachsenenalter erfolgt dann ein wichtiger Schritt der Entwicklung in Bezug auf Psyche und Körper. Die Frage nach Sexualität und Geschlecht formiert sich zu einem wichtigen Hintergrund der eigenen Identitätsbildung.<sup>33</sup> In diesem Zusammenhang kann auch die Geschlechtlichkeit Mignons gesehen werden.

Während Mignon schon Anteil in Wilhelms Leben findet, gesellt sich später der Harfner hinzu (vgl. Kapitel 1). Die Bekanntschaft zwischen Wilhelm und Harfner begann auf einer intimen Ebene. Ebenso wie Mignon bei Wilhelm agierte auch der Harfner, indem er sich relativ bald dem Theaterliebhaber unterstellte. Beide wussten nach der Begegnung auf dem Dachboden von der Seelenstimmung des anderen, doch Wilhelm wurde bislang noch nicht bewusst, wie labil die

---

<sup>32</sup> Vgl. Fick 1987, S. 92.

<sup>33</sup> Vgl. Amann 2008, S. 117.

psychische Verfassung seines Freundes ist. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Bindung auf einer sehr freundschaftlichen Ebene. Obwohl Wilhelm wenig Zeit hat und von der Theatergruppe kaum gesehen wird, lässt er es zu, dass der Harfner und Mignon ihn jederzeit aufsuchen können.

Wilhelm beschäftigt sich zu dieser Zeit mit dem Schaffen Shakespeares, das seine Gedanken einnimmt. Die Theaterstücke haben eine starke Wirkung auf seine Gemütsstimmung, die er selbst kaum begreifen kann. So sucht er bei Jarno, der die Theaterstücke Wilhelm empfahl, Rat und möchte sich für die Möglichkeit, diese Intensivität spüren zu können, bedanken. Wilhelm nennt hier einige zentrale Fakten, die mit der Melancholielehre übereinstimmen und auf den Modetrend der englischen Literatur, die im 18. Jahrhundert nach Mitteleuropa kommt, verweisen. So ist Shakespeare für Wilhelm ein wahrhaftiger Dichter. Seine Theaterstücke scheinen für ihn die „eines himmlischen Genius zu sein.“ (ML 552) Shakespeares Theaterstücke, reizen [Wilhelm mehr] als irgend etwas [sic!] anderes.“ (ML 552) Jarno gibt Wilhelm daraufhin den Rat, sich bewusst zu werden, dass er selbst in der realen Welt ein tätiges Leben führen solle.

Als eines Tages die Gesellschaft am Packen ist, wird ein Hinweis für den späteren Gesundheitsverlauf des Harfners gegeben. Melina möchte, dass

[...] Mignon Weiberkleider anzöge, und daß der Harfenspieler sich noch geschwinde den Bart scheren ließe. [...] Der Alte schwieg. [...] Wenn der Harfner seinen Bart abschneidet, sagte sie [Philine], so mag er ihn nur sorgfältig auf Band nähen und bewahren, daß er ihn gleich wieder vornehmen kann, sobald er dem Herrn Grafen irgendwo in der Welt begegnet; denn dieser Bart alleine hat ihm die Gnade dieses Herrn verschafft. [...] Der Graf glaubt, daß es zur Illusion sehr viel beitrage, wenn der Schauspieler auch im gemeinen Leben seine Rolle fortspielt, und seinen Charakter souteniert, deswegen war er dem Pedanten so günstig, und er fand, es sei recht gescheit, daß der Harfner seinen falschen Bart nicht allein Abends auf dem Theater, sondern auch beständig bei Tage trage, und freute sich sehr über das natürliche Aussehen der Maskerade. (ML 568f)

Der Begriff der Maskerade zeigt deutlich an, dass man die physische Erscheinung des Harfners nicht ernst nimmt. Im Wirtshaus wurde er deshalb mit einem Juden oder Pfarrer verglichen. Hier preist man den Bart als geschickt gewähltes Requisit eines Theaterstücks an. Die Gesellschaft, in der sich Wilhelm und der Harfner gerade befinden, spottet über die Aussage des Grafen. Der Harfner indes versucht ohne zu zögern von Wilhelm Abschied zu nehmen. An dieser Stelle greift zum zweiten Mal der Beschützerinstinkt Wilhelms auf den Harfner über. Er verspricht ihm, ihn vor allen Anwesenden zu schützen und dass niemand „ohne seinen Willen [den Bart] abschneiden [werde].“ (ML 569) Obwohl Wilhelm hier als starke Person gezeichnet wird, deren schützende Hand über dem Alten liegt, bildet eigennütziges Verhalten den Hintergrund. Wilhelm möchte nicht, dass der Harfner ihn verlässt. Es scheint in dem Moment, als würde die noch unbegründete Belastung, unter der der Musiker zusammenzubrechen droht,

vollends an die Oberfläche kommen. Nicht nur Wilhelm erkennt das Schicksal, das den Harfner einholt, nicht – auch alle anderen Personen, die mit den beiden in Kontakt stehen, zerren den Harfner immer wieder in einen Strudel von Missachtung. Melina möchte in diesem Moment, der Harfner solle sich von seinem Bart trennen, während der Graf dachte, dieser sei gar nicht echt. Auch Jarnos abschätzige Bemerkung, der Barde sei nur ein herumziehender Bänkelsänger, führt nicht zu einer Besserung seines Zustands.

Immer deutlicher lassen sich die psychischen Wirrungen und die Verzweiflung am Ausdruck und den spärlichen Reden des Harfners abmessen. Ihm ist es nicht möglich, Wilhelm loszulassen und zu gehen. Die Verbindung der beiden entwickelte sich in der letzten Zeit immer stärker, sodass Harfner Wilhelm als eine Art Herrn sieht, dem er in gewissen Maßen dient. Der Harfner „nahm von ihm [Wilhelm] Abschied, und bat mit Tränen, ihn ja sogleich zu entlassen.“ (ML 569) Er stellt sich automatisch in der Hierarchie unter Wilhelm und braucht dessen Zustimmung, um die Gesellschaft verlassen zu können; von selbst scheinen ihm Kraft und Mut zu fehlen. Wilhelm versucht, den Mann zum Bleiben zu überreden. Der Harfner spricht in diesem Moment zum ersten Mal seine größte Angst aus, denn die Worte der Gesellschaft scheinen ihn dazu veranlasst zu haben, seine starke Fassade nach und nach zu verlieren. Er argumentiert:

Nicht dieser Anlaß treibt mich hinweg, [...] schon lange mache ich mir stille Vorwürfe, daß ich um Sie bleibe. Ich sollte nirgends verweilen, denn das Unglück ereilt mich und beschädigt die, die sich zu mir gesellen. Fürchten sie alles, wenn Sie mich nicht entlassen, aber fragen Sie mich nicht, ich gehöre nicht mir zu, ich kann nicht bleiben. (ML 569)

Der Harfner versucht Wilhelm zu erklären, dass er ein „schaudervolles Geheimnis“ (ML 569) habe, welches er nicht lüften könne, denn „die Rache, die [ihn] verfolg[e], [sei] nicht die des irdischen Richters, [er] gehöre einem unerbitterlichen Schicksal, [er könne] und [dürfe] nicht bleiben.“ (ML 569f) Der Richter könnte eine Anspielung auf Gott sein und die Religiosität des Musikers andeuten, denn vor dem weltlichen scheint er keine Angst zu haben. Wilhelm jedoch ist fest der Überzeugung, den Harfenspieler nicht gehen lassen zu können. Der Harfner argumentiert weiter und versteift sich in die Annahme, dass ihn ein Unglück ereilen werde.

Es ist Hochverrat an Ihnen, mein Wohltäter, wenn ich zaudre. Ich bin sicher bei Ihnen, aber Sie sind in Gefahr. Sie wissen nicht, wen Sie in Ihrer Nähe hegen. Ich bin schuldig, aber unglücklicher als schuldig. Meine Gegenwart verscheucht das Glück, und die gute Tat wird ohnmächtig, wenn ich dazu trete. Flüchtig und unstet sollt ich sein, daß mein unglücklicher Genius mich nicht einholet, der mich nur langsam verfolgt, und nur dann sich merken läßt, wenn ich mein Haupt niederlege und ruhen will. Dankbarer kann ich mich nicht bezeigen, als wenn ich sie verlasse. (ML 570)

Bei näherer Betrachtung zeigt sich zum ersten Mal die Angst, die den Harfner einzunehmen scheint. Seine labile Psyche ist von der Furcht besetzt, Unglück über andere zu bringen. Sein unstabiler Trieb, von einem Ort zum anderen zu ziehen, und das Fluchtgefühl machen es ihm nicht einfach, bei Wilhelm zu bleiben. Er wirkt in diesem Moment paranoid, als würde ihn etwas verfolgen, das er nicht betiteln kann. Die Angst, die hier zum ersten Mal zum Ausdruck kommt, steigert sich im Folgenden noch. Er spricht von keiner irdischen, sondern einer göttlichen Strafe. Melancholiker neigen oft zu Schlafstörungen, die Gedanken hören nicht auf zu kreisen, und so erwähnt auch der Harfenspieler, dass er nachts von dem von ihm heraufbeschworenen Fluch eingeholt werde.

Wilhelm zeigt an dieser Stelle, dass ihm Gesundheit und Wohlbefinden des Harfners äußerst wichtig sind. Er erkennt, dass der Alte nicht nur in diesem Moment von Angst und Traurigkeit geprägt ist, sondern diese Eigenschaften fester Bestandteil seiner Persönlichkeit sind. „Du kannst mir das Vertrauen in dich so wenig nehmen, als die Hoffnung, dich glücklich zu sehen“ (ML 570), sind die Worte, mit denen er den Harfner schließlich zum Bleiben bewegt. Wilhelm verspricht dem Harfner Genesung, seinen schwarzen Genius zu heilen und in einen weißen zu verwandeln. Er möchte den Harfner als stabilen und gesunden Menschen bei sich haben. Wilhelm sieht es als persönliche Herausforderung an, dem Mann das Glück zu schenken, das ihm selbst durch dessen Lieder vermittelt worden ist. Er möchte nicht in die „Geheimnisse [seines] Aberglaubens [...] eindringen.“ (ML 570), ist aber entschlossen, den Harfner aus seinem unglücklichen Sein zu befreien. Wilhelm spricht dem Alten größtes Vertrauen zu, dessen Basis durch mehrere Faktoren im Roman zwar erschüttert, aber nie vollends aufgegeben wird. Es werden seitens Wilhelms keine genaueren Überlegungen angestellt, welches Schicksal dem Harfner widerfahren sei; er sagt ihm seine Aufmunterung zu, da der Harfner in „Ahndung wunderbarer Verknüpfungen und Vorbedeutungen [lebe].“ (ML 570) Er nutzt die Gelegenheit der Schwäche und spendet tröstende Worte, versucht dem Harfner zu zeigen, dass er ein erwünschter Gast und Begleiter sei. Für ihn ist es nur von Belang, dass der Harfenspieler sobald als möglich wieder glücklich sei. Wilhelm verkennt, dass er selbst nicht die Kraft aufbringen kann, um den bereits vor langer Zeit entstandenen Kern der Melancholie, die immer mehr den Charakter des Harfners einnimmt, zu entfernen. Ebenso ignoriert Wilhelm in dem Augenblick die Tatsache, dass eventuell sein eigenes Glück durch die weitere Anwesenheit des Musikers gefährdet wird: Erstens aufgrund der Warnungen des Harfners, er möge Unglück bringen, und zweitens dessen Trauer, durch die Wilhelms Lasten erst aufgedeckt werden konnten.

Dieses Paradoxon gibt an, dass Wilhelms Genesung nur dann fortschreiten kann, wenn der Harfner weiterhin in seinem Leiden lebt. Er beachtet nicht, dass er sein Glück aufs Spiel setzen würde, wenn er dem Harfner zu dessen eigenem verhelfen würde. Außerdem zeigt sich in dieser Szene zum ersten Mal ein Hinweis auf den späteren Wahnausbruch.

Es heißt, dass „der Alte [...] sehr bewegt [war], und in seinen Augen [...] ein sonderbares Feuer [glühte].“ (ML 569) Hier deutet Goethe nicht nur auf die ersten Anzeichen eines abnormalen Verhaltens hin, sondern auch auf den Moment, in dem der Wahn im Endeffekt wirklich ausbrechen wird, das Feuer (vgl. Kapitel 4).

Der Harfner trägt seine Bitte, die Gruppe zu verlassen, anhand der Begriffe Unglück, Rache, Schicksal und Schuld vor. Diese lassen sich in den Kontext der griechischen Tragödie einordnen, ihre Entstehung ist mit der Ehrung des Weingottes Dionysos verbunden. Eine Querverbindung lässt sich im melancholischen Merkmal des Weins an dieser Stelle finden. Die Tragödie zeichnet sich durch eine ausweglose Situation der Handelnden aus. Die Schuld, die anschließend auf die Protagonisten geladen wird, erinnert hier an die Aussage des Harfners: „Ich bin schuldig, aber unglücklicher als schuldig.“ (ML 570) Die einstigen Helden können in der griechischen Tragödie die Katastrophe nicht abwenden. Der Alte hat ähnliche Gedanken; so ist Flucht für ihn der einzige Ausweg, um Wilhelm und seine Gefährten nicht mit der Rache, die ihn verfolgt, zu belasten. Die Weltlichkeit wird vom Harfner durch die Angst vor einem irdischen Richter ausgeschlossen. In der griechischen Tragödie wird der Fluch ebenfalls von den Göttern ausgesprochen.

Orest aus *Iphigenie von Tauris* kann hier als Vergleich herangezogen werden. Die Vererbung und das Leben mit der Schuld sind zentrale Thesen. Auch Orest wird von einer göttlichen Instanz mit einem Fluch belastet und trägt somit die Schuld. Im Gegensatz zu der Figur des Harfners ist der Auslöser dafür aber eine Tat, die bereits bekannt ist – der Mutttermord. Der Harfner indes verstrickt sich in wirren Floskeln, die noch keinen Hinweis auf einen Auslöser geben. Während Orest das Schicksal und der daraus resultierende Fluch von den Göttern auferlegt wurden, ist es bei dem Harfner eine autonome Handlung: Er stellt sich selbst unter diesen Fluch, obwohl er nach außen hin eine göttliche Instanz dafür verantwortlich macht. Beide Charaktere unterstellen sich nicht dem Fluch einer weltlichen Macht, sondern einer göttlichen und fühlen sich dahingehend verfolgt. Der Harfner kann kein unbeschwertes Leben führen, er wird ständig von Rachedgedanken verfolgt und ist dadurch ruhelos. Orest wird ebenfalls verfolgt, in seinem Fall von den Erinnyen, den Rachedgöttinnen.

So unterstellen sich beide dem paranoiden Gedanken von der Rache und dem Schicksal alsbald eingeholt zu werden. Eine weitere Überschneidung ist der Aspekt des Unglücks, von dem beide glauben, dass sie ihre Umgebung in dieses stürzen werden. Aufgrund dieses Gedankens, der sich in den Köpfen von Orest und Harfner verankert hat, ist es ihnen nicht mehr möglich, sich an zwischenmenschliche Beziehungen zu binden. Dadurch erhält ihr eigenes stabilitätsloses Leben noch weiter an Gewicht. Orest kann den Mord nicht wieder gut machen, während die Schuld des Harfners versöhnbar wäre. Durch das Ausblenden seines eigenen Ichs ist es dem Harfner nicht möglich, Ruhe zu finden. Seine Schuld wurde nicht von Rachegöttern auferlegt, sondern von sich selbst, seinem eigenen unglücklichen Genius.<sup>34</sup> Goethe beruft sich dennoch auf den antiken Schicksalsglauben und den Schuldgedanken, die sich in der griechischen Tragödie manifestiert haben. Es findet eine offensichtliche Ausgrenzung der tangentialen Figuren aufgrund ihres eigenen Geniebefindens statt. Es wird aber vielmehr der Schicksalsgedanke, der den Harfner nicht loslässt und in Paranoia stürzt, als wertender Aspekt dafür gesehen, dass der Musiker der in der Reihe der Turmgesellschaft keinen Platz finden kann. Der Harfner entzieht sich damit der Romanpoetik, welche von Serlo und Wilhelm entworfen wurde: Der Roman müsse tragik- und schicksalslos sein. Der Harfner kann in das System nicht aufgenommen werden. Dieser Schicksalsgedanke verkörpert aber nahezu die gesamte Person des Harfners und seine dadurch wachsende Melancholie, die im Wahnsinn münden wird. Wie kann der Harfner also als schicksalsgebeutelte und fluchbelastete Person jemals überleben? In der Turmgesellschaft werden Begriffe wie Schicksal und Unglück ausgeblendet, sie haben nichts mit einem greifbaren Hintergrund gemein.

Kurz darauf zeigt sich, dass der Harfner mit der Unglücksvermutung Recht behalten soll. Es geschieht ein Überfall auf die Truppe, bei der jeder der Anwesenden einen Verlust zu beklagen hat – auch der Harfner. Beim Angriff wurde seine Harfe beschädigt. Goethes Stil entspricht in der Ausführung des Harfners einer Beschreibung, die durch melancholisch konnotierte Adjektive gespickt ist; „der Harfner, still und in sich gekehrt, trug sein beschädigtes Instrument [...]“ (ML 591) Durch die Gleichstellung seiner Musik und seines Charakters in den bisherigen Szenen wird darauf hingewiesen, dass nicht nur die Harfe beschädigt wurde, sondern auch sein Gemüt. Die Theatergruppe beklagt ihren Verlust, nur der Harfner verliert kein Wort darüber, obwohl das Instrument für ihn unersetzlich und ein lebensnotwendiger Gegenstand geworden ist.

---

<sup>34</sup> Vgl. Fick 1985, S. 228.

Spannend ist die Frage nach der Schuld, die jetzt auf Wilhelm lastet. Den Aussagen des Harfners zufolge könnte man ihm das Unheil zuschreiben, welches er mit seinen Worten über die Theatergruppe brachte. So ist es aber Wilhelm, der erstens am schwersten verletzt und zweitens von den Anwesenden auch noch beschuldigt wird, den falschen Weg vorgeschlagen zu haben. Er fungiert erneut als Beschützer des Harfners, da er den Überfall nicht der Unglücksvermutung des Musikers zuschreibt, sondern die Schuld auf sich lädt.

Wilhelm entschuldigt sich indes zwar, versucht aber auf argumentative Weise zu erklären, dass mehrere Personen den ausgewählten Weg vorgeschlagen hätten. Er verspricht der Gesellschaft das Verlorene zu ersetzen, wenn nicht sogar in doppelter und dreifacher Menge. Die Bedingung, die er sich damit gleichzeitig stellt, ist das weitere Reisen mit der Gruppe. Für ihn gilt: „Kein Unglück berechtigt uns, einen Unschuldigen mit Vorwürfen zu beladen [...], so büße ich auch mein Teil. Ich liege verwundet hier, und wenn die Gesellschaft verloren hat, so verliere ich das meiste.“ (ML 594) Nichtsdestotrotz werden Wilhelm weiterhin Vorwürfe gemacht. Nicht die Menge trägt die Schuld, sondern alleinig er.

Das republikanische System [erweist sich] im Angesicht menschlicher Haltungen – dem Eigeninteresse, der Verführbarkeit durch charismatische Persönlichkeiten, der Suche nach dem Verantwortlichen als unhaltbar.<sup>35</sup>

Mit dieser Annahme wird vorausgesetzt, dass in der Handlung die Demokratie auf dem Prüfstand steht.<sup>36</sup> In der Szene, in der Wilhelm beschuldigt wird, spitzt sich diese Mutmaßung zu und wird dadurch bewiesen. Wilhelm wird durch die vom Überfall gebeutelte Gesellschaft ausgegrenzt und dadurch gleichzeitig in den Mittelpunkt gestellt. Ihm kann nur vergeben werden, indem er bei der Gruppe bleibt und seine Schuld, die er sich grundsätzlich selbst allerdings nicht gibt, begleicht. Wilhelm sichert in diesem Moment mehrmals der Gruppe zu, bei ihr zu bleiben. In seinem Versprechen schwingt der Wille mit, das Beschädigte zu ersetzen. „Dieses Versprechen könnte der Beginn einer wirklichen Theaterkarriere sein, wie es [...] bei Serlo auch den Anschein hat.“<sup>37</sup> Dieser Irrglaube manifestiert sich aber bereits in der Aussage Wilhelms, seine Schuld begleichen zu wollen und sich damit an die Gruppe zu binden. In Goethes *Theatralischer Sendung* wird noch dem Versprechen selbst die Gewichtung zugeschrieben. In den *Lehrjahren* wird jedoch ein ganz anderer Faktor angeboten: der einer Leistung.<sup>38</sup> Es wird vermutet, dass der Akt des Versprechens zuvor noch christliches Denken implizierte, die zugesicherte Leistung erweitert

---

<sup>35</sup> Franziska Schöbler: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Eine Kulturgeschichte der Moderne. Tübingen 2002. S. 87.

<sup>36</sup> Vgl. Schöbler 2002, S. 87f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 89.

<sup>38</sup> Ebd., S. 85-90.

die Interpretation um die Ökonomie. Daraus resultiert, dass die „Gemeinschaftsfähigkeit Wilhelms [...] sich im Kontext des sich etablierenden Leistungsgedankens [vollzieht].“<sup>39</sup> Wilhelm verliert dadurch zusehends seine Empfindsamkeit und wird in Richtung Rationalität und wirtschaftliches Denken getrieben. Die Leistung, die im Vordergrund stehen sollte, verdrängt Wilhelms Möglichkeit künstlerischer Entfaltung und hat rationales Denken zur Folge.

Nicht nur Wilhelm büßt dadurch sein wahrhaftiges Bildungsziel ein – auch die tangentialen Figuren, wie der Harfner und Mignon, können einer rationalen Welt ohne Empfindsamkeit nicht standhalten. Das Exil der beiden ist die Prosa. Der Harfner verdichtet sein Erlebtes und seine Befürchtungen in Liedern, während Mignon sich den Tanz als solches Mittel aneignet. „Das Ungewöhnliche wird am leichtesten erkannt, wenn es recht weit vom Gewöhnlichen abweicht.“<sup>40</sup> Demnach ist es ihnen nicht möglich, eine rationale Leistung für die Turmgesellschaft zu erbringen. Die beiden Charaktere strahlen nicht nur physisch etwas Ungewöhnliches aus, auch anhand ihrer Mimik und Gestik erfolgt eine starke Differenzierung zu den Personen, die die Turmgesellschaft verkörpern. Durch diese Merkmale geschieht eine Abspaltung zur Welt, in der sie leben. Sowohl der Harfner als auch Mignon können sich nicht der Turmgesellschaft anpassen, unterstellen sich aber Wilhelm. Der Harfner bietet diesem Musik als Möglichkeit zur Verbesserung seiner psychischen Verfassung als Leistung an. Das bürgerliche Leistungsdenken wird in den Vordergrund gerückt und zum ersten Mal als Forschungsmittelpunkt gesehen. Es zählen jene Taten, die etwas Greifbares hervorbringen und der Gesellschaft von Nutzen sind. In den *Lehrjahren* siedelt Goethe rund um diesen rationalen Gedanken Figuren an, die sich gänzlich dieser Annahme widersetzen. Dazu zählen unter anderem Mignon und der Harfner. Die beiden Charaktere werden aber nicht nur als Begleiter des Protagonisten verstanden, sondern unter anderem von diesem selbst erforscht. Wilhelm soll zum Beispiel mit dem Marchese in das Geburtsland der beiden reisen, um den beschilderten Geschichten von Harfner und Mignon Orte zuweisen zu können. Aus der Empfindsamkeit der beiden Figuren, die ihnen gerade deshalb zugeschrieben wird, um sich bewusst von dem aufgestellten System abzugrenzen, resultiert gleichzeitig ihr Verderben. Sie können in der aufgezogenen Leistungsgesellschaft nicht Fuß fassen und werden von Goethe einerseits als aus dem Kosmos entgleisende Charaktere beschrieben, andererseits versucht er gerade durch die Möglichkeit der Biographisierung, indem er Orte mit den Personen verbindet, den Figuren Standhaftigkeit zu geben. Die Wurzeln ihrer

---

<sup>39</sup> Vgl. Schöblier 2002, S. 90.

<sup>40</sup> P.J. Möbius: Über das Pathologische bei Goethe. Leipzig 1898, S. 81.



Vergangenheit sollen entlarvt werden, um sie entschlüsseln zu können. „Doch kohärente Lebenserzählung und genialische Existenz schließen sich offensichtlich aus; die schriftlich fixierte Lebensgeschichte verdrängt die Figuren.“<sup>41</sup>

Die Turmgesellschaft wird demnach als Leistungsgesellschaft tituiert. Am Ende des Romans stellt sich heraus, dass Wilhelm seit geraumer Zeit von der Turmgesellschaft beobachtet wurde. Diese wollte ihn davon abbringen, am Theater zu wirken. Ziel ist es jedoch für Wilhelm vorerst gewesen, eine öffentliche Person zu werden. Zunächst versucht er das in Form des Theaters, was am Ende nicht funktioniert. Sein nächster Schritt ist der Eintritt in den Kreis der Turmgesellschaft. Die Turmgesellschaft wurde in der bisherigen Forschung von zahlreichen Seiten interpretiert. Sie wird nicht mehr als „Verkörperung von Wilhelms eigenem Bildungsbetrieb [angesehen], sondern als Inbegriff eines ethisch-praktischen Bildungsideal[s].“<sup>42</sup> Der Unterschied zwischen Wilhelms eigenem Bildungsweg und dem vorgegebenen der Turmgesellschaft ist relevant. Das humanistische Denken des Protagonisten wird dem idealistischen der Turmgesellschaft gegenüber gestellt. Andererseits wird das Misslingen von Wilhelms eigener Bildung in den *Lehrjahren* als Voraussetzung dafür gesehen, dass die Turmgesellschaft eine wichtige Rolle übernimmt.

Die Turmgesellschaft [wird] einer Sphäre zugeteilt, in der der Einzelne im Ganzen aufgehen soll und das Gewachsene, die Empfindung und das Körperliche zugunsten von Gemachtem, Mäßigung und Gelehrsamkeit vernichtet werden [muss].<sup>43</sup>

Die Turmgesellschaft zeichnet sich von außen durch ein makelloses Aussehen und Verhalten aus. Historische Vorbilder dafür waren Geheimgesellschaften oder Romane, die von deren Wirken handelten. Die Figuren, die sich darin ansiedelten waren zumeist Adelige, jedoch wurden auch Bürgerliche aufgenommen, die durch dieses Konstrukt miteinander vereint zu sein schienen. Innerhalb der Gesellschaft stellt Goethe klar, dass der Tod fernab von ihr stattfinden müsse. Ein Sterben in der Gesellschaft sei unmöglich. Es solle eine ewige Jugend vorgelebt werden – selbst im Todesfall eines Angehörigen versuchten die Anwesenden, den Verstorbenen ewig jugendlich zu bewahren.

Der Turmgesellschaft werden die tangentialen Gestalten des Harfners, Mignons und Aurelie gegenüber gestellt. Diese sind für Wilhelm mit Faszination verbunden. Für die Turmgesellschaft werden sie zu einer pädagogischen Herausforderung, deren Therapie experimentellen Charakter aufweist.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Franziska Schöbler: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Eine Kulturgeschichte der Moderne. Tübingen 2002, S. 123.

<sup>42</sup> Katrin Fischer: Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Darmstadt 2003. S. 7. Zitiert nach Kurt May: Wilhelm Meisters Lehrjahre, ein Bildungsroman? 1957, S. 1 – 37.

<sup>43</sup> Ebd., S. 8. – zitiert nach Karl Schlechta: Goethes Wilhelm Meister. Frankfurt 1953.

<sup>44</sup> Vgl. Egger 2001, S. 167.

Ihre Persönlichkeit und charakterlichen Ausschweifungen müssen den Regeln der Gesellschaft angepasst werden. Der Kontrast erscheint dadurch noch stärker und die Unterschiede zwischen den einzelnen Figuren kommen mehr zur Geltung. Der sich anbahnende Tod der Figuren zeigt deutlich an, wie sich Wilhelms eigene Genesung davon abhebt.

### **3.3. Des Harfners und Mignons musikalisches Zusammensein**

Harfner und Mignon kristallisieren sich als wichtige Figuren für das Gesamtwerk heraus. Je weiter sich Wilhelm der Turmgesellschaft annähert, umso rascher bewegen sich die beiden ihrem Verderben entgegen. Es wird an ihnen gezeigt, inwiefern Abgrenzungen in dem Werk möglich sind, um eine neue Form von Gesellschaft aufziehen zu können. Goethe setzt hier in einer Gratwanderung zwischen Melancholie und Geniegedanken an. Nichtsdestotrotz wird gleichzeitig gezeigt, dass gerade diese neue Form Charaktere wie den Harfner und Mignon nicht aufnehmen kann. Die Figuren können zwar für sich existieren und wirken koexistent auf andere Personen, wie die von Wilhelm, ihnen ist aber ein Leben in der Turmgesellschaft nicht möglich.

Zwischen Mignon und dem Harfner gibt es bisher kaum erwähnenswerte Begegnungen. Sie wurden nie als Personenpaar, wie etwa Wilhelm und der Harfner gesehen, sondern strikt voneinander getrennt. Ausnahme ist die Verwechslung, in der Wilhelm die Musik Mignons dem Harfner zuschrieb. Wilhelm lässt sich von den beiden ein Lied vorspielen, deren Gesang ihn in eine Art träumende Sehnsucht verfallen lässt.

Und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon und der Harfner als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdruck sangen:

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

Ach! Der mich liebt und kennt  
Ist in der Weite.  
Es schwindelt mir, es brennt  
Mein Eingeweide  
Nur wer die Sehnsucht kennt  
Weiß was ich leide.' (ML 603f)

Der Harfner und Mignon musizieren miteinander, ohne zu wissen, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Sie singen über die Sehnsucht, die sie zu einer noch nicht bekannten Person hegen. Das Lied drückt Verlangen nach etwas

Ungewissem aus, das beide nicht mehr zu kennen vermögen, das aber in ihrer Vorstellung und ihrem Herzen über all die Jahre einen Platz gefunden hat. Durch die Verbindung, die sich die beiden durch dieses Lied schaffen, finden sie ein Stück zueinander. Es wird von Leid und Einsamkeit gesprochen, die Eingeweide als physische Parallele mit im Liedtext verankert.

Die Sehnsucht wird als Gemütszustand beschrieben, welcher schlimmer als eine physische Krankheit ist. Es kann auch nur derjenige das Leiden erkennen, welcher in seinem Leben bereits richtige, innige Sehnsucht verspürt hat. Wilhelm ist zwar der Sehnsucht nach dem Theaterspiel nachgegangen, der Sehnsucht nach etwas Ungreifbarem, welches sich im Nachhinein als Liebe zur Familie herauskristalisieren soll, ist ihm zu diesem Zeitpunkt jedoch noch fremd. Die tangentialen Figuren *Harfner* und *Mignon* kommunizieren auf ihre eigene Art mit der Umwelt. Sie nutzen Ausdruck, Tanz und Musik als eigene Sprachform. Schon früh bemerkt Wilhelm, dass der Harfner kein redseliger Typus ist und auch Mignon lernt er nur durch ihre wundersamen Bewegungen kennen. Während Mignon sich den Tanz angeeignet hat, um nach außen zu kommunizieren, nutzt der Harfner seine Musik, um seine Persönlichkeit vorerst mit ihr zu überspielen. Es umgibt ihn etwas Schicksalhafteres, ein noch ungelöstes Rätsel, welches immer stärker werdende abnorme Verhaltenszüge ans Licht bringt. Diese gipfeln in einem rasenden Wahn, der ihn heimsucht.

#### **4. Wahnsinn – Schuld – Schuldgefühle**

**Hätte der Dichter seiner Wahnsinnigen nicht  
andere Liedchen unterlegen sollen?  
Könnte man nicht Fragmente aus  
melancholischen Balladen wählen?**  
(ML 619)

Ähnlich dem Melancholiebegriff liegt auch der Thematik des Wahnsinns eine lange literaturhistorische Forschung zugrunde. Unter dem Begriff des Wahnsinns lassen sich mitunter psychische Krankheitsbilder der Psychose, Manie oder Schizophrenie zusammenfassen. Wahnsinn „ist dehnbar und unbestimmt, in dem Masse [sic!], dass eine zweifelsfreie Bestimmung, ein fest umrissenes und unbedingt gültiges Auswahlprinzip nicht erreichbar scheint.“<sup>45</sup> Der Wahnsinn unterliegt ebenfalls einer jeweils epochenabhängigen Definition. Der Begriff wird im literaturgeschichtlichen Kontext anstelle anderer Synonyme vermehrt eingesetzt, da er „kein bestimmtes ätiologisches und symptomatologisches

---

<sup>45</sup> Albrecht Schöne: Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur. Dissertation. Münster 1951, S. 9.

Vorverständnis impliziert.“<sup>46</sup> Die Formen des Wahnsinns sind auf unterschiedliche Art und Weise interpretierbar und lassen sich demnach nicht auf eine allgemeingültige Definition festlegen. Der Begriff wird im Folgenden um den literaturhistorischen Bereich erweitert und entfernt sich damit vom ursprünglichen Krankheitsbild der Psychiatrie.

Das in Goethes Werk thematisierte Wahnsinnsmotiv wird in der Forschungsliteratur als „primär ästhetisches Phänomen“<sup>47</sup> betrachtet, welches mit einschließt, dass der medizinische Kontext zur Erläuterung der Symptome außen vor gelassen werden kann. Dennoch beruhen die von Goethe beschriebenen Anzeichen des Wahnsinns auf den damals erforschten psychopathologischen Erkenntnissen. Das Motiv erweitert Goethe um eine moralische Perspektive und entfernt sich damit endgültig von einer rein medizinischen Sichtweise. Der Wahnsinn kann „als psychogenetisch motiviert, d.h. gewöhnlich als Folge heftigster Gemütserschütterungen“<sup>48</sup> gesehen werden. Zwei Figuren in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* können unter dieser Annahme charakterisiert werden; der Harfner und Aurelie. Vor allem Moral spielt in Bezug auf die beiden eine große Rolle. Von einem sich selbst auferlegten Schicksal und Fluch heimgesucht, entwickelt sich in der Figur des Harfners ein wachsender Wahnsinn. Sein moralischer Hintergrund soll nach eingehender Betrachtung des Wahnsinnsmotivs in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* näher beleuchtet werden. Obwohl der Harfner bislang viele melancholisch kodierte Verhaltensweisen zeigte, waren seine Handlungen stets bedacht und von ruhiger Natur. „Der Mensch verbirgt, solange wie möglich, lässt nicht zu, solange wie möglich, setzt seinen Zustand in Aktivität, Flucht, Leistung oder Exaltation um, so lange wie möglich.“<sup>49</sup> Diese Verdrängungsmechanismen treffen auf den Charakter des Harfners zu. Seine Aktivität zeigt sich in der Musik. Die Leistung vollzieht er als Mitglied von Wilhelms umherziehender Theatergruppe. Emotion und Leidenschaft schließen hier an, denn diese kann er nur im Rahmen musikalischer Darbietung zeigen. Seine geplante Flucht wurde von Wilhelm verhindert, so dass der Harfner weiterhin dessen Reisegefährte bleibt. Daraus lässt sich schließen, dass er gerade durch die zwanghafte Abweichung von offensichtlichen melancholischen Merkmalen als Melancholiker definiert werden kann. Aufgrund der sich anstauenden Gemütsbewegungen und der nicht verarbeiteten Gefühle seiner Vergangenheit liegt es nahe, dass der Harfner Züge des Wahnsinns

---

<sup>46</sup> Georg Reuchlein: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur*. München 1986, S. 11.

<sup>47</sup> Ebd., S. 131.

<sup>48</sup> Ebd., S. 131.

<sup>49</sup> Alfred Doppler: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur*. 2006, S. 19. Zitiert nach: Marlene Kerbl: *Antimelancholische Strategien in Adalbert Stifters Roman ‚Der Nachsommer‘*. Diplomarbeit. Wien 2013.

offenbaren wird. Erst in der Überarbeitung des Textes wird der Harfner als deutlich Wahnsinniger konzipiert. Jedoch wird er bereits in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* als gepeinigte und einsame Person dargestellt.

Der Höhepunkt des Wahnsinnsmotivs sowie die Aufschlüsselung seiner Vergangenheit und des damit verbundenen Ursprungs fehlen durch den Abbruch der Überlieferung der *theatralischen Sendung*.<sup>50</sup> Der weitere Krankheitsverlauf des Harfners wird demnach durch die Untersuchung der *Lehrjahre* skizziert.

Während Wilhelm seine physischen Verletzungen weiterhin auskuriert, wird ihm bewusst, dass er sich als glücklichen Mann schätzen darf, da er sowohl „seine Mignon behalten könne, daß er den Harfner nicht zu verstoßen brauche.“ (ML 642) Die beiden Charaktere entwickelten sich im Laufe der Handlung zu Wilhelms treuen Gefährten. Zwischen den drei Personen entsteht ein undurchdringliches Band. Augenscheinlich ist zunächst Wilhelm die offensichtliche Verbindung zwischen Mignon und dem Harfner. Wie Wilhelms Begleiter tatsächlich zueinander stehen und welche Auswirkungen das auf die Geschichte des Musikers hat, ist bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt. Wilhelm kommt mit der Theatergruppe bei Prinzipal Serlo unter, der ihn „mit offenen Armen“ (ML 605) begrüßt. Neben Serlo tritt auch dessen Schwester Aurelie ins Geschehen. Mit ihr wird Felix, ein Knabe von etwa drei Jahren, der Handlung hinzugefügt, der für den Verlauf der Entwicklung des Harfners eine große Rolle spielen wird. Im folgenden Abschnitt soll die Figur Aurelie näher analysiert werden, um die unterschiedlichen Wahnsinnsausprägungen in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* darstellen und vergleichen zu können.

#### 4.1. Tangentiale Figuren: Aurelie

**Ich bin müde, zerbrochen,  
und morgen geht es wieder von vorn an.  
[...] so schlepp ich mich hin und her, es ist mir  
langweilig aufzustehen, und verdrießlich zu Bette zu gehen.  
Alles macht einen ewigen Zirkel in mir.  
(ML 643)**

Goethe bringt mit Aurelie erneut eine tangentielle Figur ins Spiel, die schneller als der Harfner wesentliche Züge des Wahnsinns offenbart. Sie weist einige Parallelen zur Pathogenese des Harfners auf. Das eingangs erwähnte Zitat verbildlicht den ewigen Teufelskreis, dem auch Aurelie nicht entkommen kann. In ihr manifestiert Goethe ebenfalls sowohl die Entstehung, Entwicklung und Ausprägung von Melancholie und Wahnsinn als auch gescheiterte

---

<sup>50</sup> Vgl. Reuchlein 1986, S. 150.

Therapieversuche und letztendlich den indirekten Suizid als Leidenserlösung. Anhand näherer Betrachtung des Charakters lassen sich deutliche melancholische Wesenszüge erkennen. Das folgende Zitat zeigt bereits auf, welcher melancholischen Prädisposition Aurelie unterliegt.

Sie empfing ihn [Wilhelm] auf das freundschaftlichste, und ihre Unterhaltung war so angenehm, daß er nicht einmal einen entschiedenen Zug des Kummers gewahr wurde, der ihrem geistreichen Gesicht noch ein besonderes Interesse gab. (ML 606)

Ihr geistreiches Antlitz und der Zug des Kummers sind hervorstechend – Merkmale, die auf einen melancholischen Charakter schließen lassen. Wilhelm entgeht wie bereits beim Kennenlernen des Harfners zunächst das Gemüt, das hinter ihrer freundlichen Art verborgen ist. Aurelie kann trotz ihres schauspielerischen Talents als teilnahmslose Figur betrachtet werden, sie „sah an allem, was vorging, wenig Anteil zu nehmen.“ (ML 610) In einem Gespräch mit Wilhelm über das bevorstehende Theaterstück *Hamlet* lassen sich deutlichere melancholische Anzeichen finden; „und indem sie ans Fenster trat und den gestirnten Himmel anschaute [...].“ (ML 610) Ihr Blick ist Richtung Nachthimmel gewandt. Ihr Interesse an der Nacht könnte eine Verbundenheit mit Saturn darstellen, dessen Macht melancholiefördernd wirkt. Andererseits entwickelt Aurelie auch eine innere Kraft und öffnet sich Wilhelm. Die Melancholie scheint in diesem Stadium nichts mit rasendem Wahn oder Krankhaften gemein zu haben. Sie entspricht damit der Vorstellung der *melancholia naturalis*<sup>51</sup>. Aurelie schöpft aus dem Leiden die Energie, es nicht nur still ertragen zu müssen, sondern auch nach außen hin zu zeigen. Die Glasscheibe des Fensters trennt sie dennoch offensichtlich von der Außenwelt. Sie scheint in ihrer Persönlichkeit gefangen zu sein. Einsamkeit, Schmerz und Isolation prägen die Gedanken der Frau. Das Fenster erscheint auch Wilhelm in einem späteren Traum. In ihm ist Aurelie durch das Fenster abgeschottet von der Außenwelt.

Nur sah er Aurelien an dem entgegengesetzten Fenster stehen, er ging sie anzureden, allein sie blieb unverwandt, und ob er sich gleich neben sie stellte, konnte er doch ihr Gesicht nicht sehen. Er blickte zum Fenster hinaus und sah, in einem fremden Garten, viele Menschen beisammen [...] (ML 802)

Die räumliche Einschränkung lässt sich mit der Abgeschlossenheit der Wohnstätte des Harfners vergleichen. Aurelies Gesicht ist von Wilhelm abgewandt, sie nimmt

---

<sup>51</sup> In Aristoteles' *Problem XXX,I* wird eine Unterscheidung unterscheiden sich die Termini *melancholia naturalis* und *melancholia adusta*. Die *melancholia naturalis* kann als natürliche Melancholie übersetzt werden, ihr Gegensatzpaar als verbrannte beziehungsweise krankhafte Melancholie. Die verbrannte Melancholie gliedert sich in vier unterschiedliche Arten des Verbrennungsvorganges. Durch jenen Vorgang kommt es zum rasenden Sein der Melancholie oder durch die Variante des Löschens zur üblen Melancholie. Allein die natürliche Melancholie ist ein für den Menschen förderliches Stadium und wird nicht allein negativ konnotiert. In geringen Mengen ist die *melancholia naturalis* für den Menschen nicht schädlich. Durch ihr Vorhandensein ist es aber möglich, dass die Person anfälliger für Krankheiten ist. (Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt am Main 1992, S. 107.)

am Geschehen nicht teil und distanziert sich auch von den Anwesenden im Garten. Dadurch demonstriert sie ihr Desinteresse an der übrigen Welt und symbolisiert die Unfähigkeit aus ihrem abgeschiedenen Sein hervorzutreten.

Aurelie verkörpert im Schauspiel sich selbst – für einen Berufsschauspieler ein gefährlicher Fehler. Während des Gesprächs mit Wilhelm wirkt sie begeistert und leidenschaftlich. Sie nützt ihren Schmerz und die bevorstehende Rolle der Ophelia, um ihre eigenen Gedanken darüber zu transportieren. Damit entzieht sie sich der eigentlichen Disposition einer Melancholikerin und gibt vor, lediglich das Wesen der Rolle anzunehmen.

Wenn sie sich verlassen sieht, verstoßen und verschmäht, wenn in der Seele ihres wahnsinnigen Geliebten sich das Höchste zum Tiefsten umwendet, und er ihr statt des süßen Bechers der Liebe den bitteren Kelch der Leiden hinreicht. (ML 610)

Die melancholischen Anzeichen werden durch Aurelies Körperhaltung unterstrichen. „Noch immer hatte Aurelie ihr Haupt von ihren Armen unterstützt, und ihre Augen, die sich mit Tränen füllten, gen Himmel gewendet.“ (ML 611) Der gestützte Kopf ist deutliches Anzeichen eines melancholischen Charakters, der Blick gen Himmel erinnert an die Eingangsszene des Harfners, bevor dieser zu musizieren beginnt.<sup>52</sup> Zudem ist Aurelie von Kopfschmerzen geplagt, die das Bild der leidenden Melancholikerin vervollständigen; „sie schien am Kopfweh zu leiden, und ihr ganzes Wesen konnte eine fieberhafte Bewegung nicht verbergen.“

(ML 614) Besonders durch die Gespräche mit Wilhelm erfährt der Leser mehr über Aurelies Leiden.

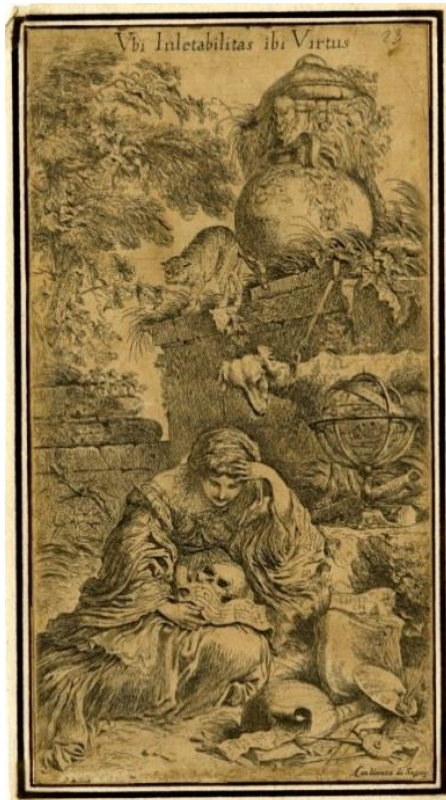


Abbildung 4

Endlich hielt sie nicht länger ihren verborgnen Schmerz zurück; sie faßte des Freundes beide Hände, und rief, indem er erstaunt vor ihr stand: verzeihen Sie, verzeihen Sie einem geängstigten Herzen! die Gesellschaft schnürt und preßt mich zusammen, vor meinem unbarmherzigen Bruder muß ich mich zu verbergen suchen; nun hat Ihre Gegenwart alle Bande aufgelöst. [...] Denken Sie nicht übler von mir, sagte sie schluchzend, daß ich mich Ihnen so schnell eröffnete, daß Sie mich so schwach sehen. (ML 611)

<sup>52</sup> Dieser Bezug deutet unverkennbar auf Goethes verwendete Bildhaftigkeit und die Anspielung auf die beiden berühmten Melancholiewerke *Melencolia I* und *Die Melancholie* hin. Buschendorf sieht in der Kopfhaltung deutlich den Kupferstich *Melencolia I* von Dürer (vgl. Kapitel 2) oder Castigliones *Die Melancholie* (vgl. Buschendorf 1986, S. 139.).

Sie kann damit als leidende, ausgestoßene Figur betrachtet werden, deren Wahnsinnsschübe unkontrolliert ausbrechen. Nur Wilhelm scheint Aurelie Vertrauen schenken zu können. Er hält ihr nach einem weiteren Gespräch über Treue seine Hand als entgegenkommende Geste hin. Anstatt sie zu ergreifen, zückt Aurelie jedoch einen Dolch und verletzt damit Wilhelms Handfläche. Anschließend kümmert sie sich um die Verletzung und bittet Wilhelm um Verzeihung.

Verzeihen Sie einer Halbwahnsinnigen, rief sie aus, und lassen Sie sich diese Tropfen Bluts nicht reuen. Ich bin versöhnt, ich bin wieder bei mir selber. Auf meinen Knien will ich Abbitte tun, lassen Sie mir den Trost Sie zu heilen. (ML 646)

Der hysterische Ausbruch und die anschließende Gelassenheit formen gezielte Ausprägungen des Wahnsinns. Aurelie erinnert in der Szene an die vom rasenden Wahn heimgesuchte Orsina und spiegelt durch ihr Verhalten gleichzeitig ihre bevorstehende Rolle am Theater. Sie agiert auch in dieser Szene unkontrolliert. Leidenschaft und Lebhaftigkeit äußern sich hier in einer unberechenbaren Tat. Ihr ist es dadurch nicht möglich, Stabilität zu erlangen. Auslöser für ihre depressiven Eigenschaften ist die strenge Erziehung der Tante, unter der sie aufwuchs. „Und wissen Sie, wem ich meine Gesinnungen schuldig bin? fragte Aurelie; der allerschlechtesten Erziehung, durch die jemals ein Mädchen hätte verderbt werden sollen.“ (ML 616) Des Weiteren bildet die Kränkung, die sie von Männern erfahren musste, eine Basis und somit den Ursprung ihres melancholischen Daseins.

Die Liebesthematik als Steigerung des Wahnsinns ist Grundlage für das empfindsame Wesen der Schauspielerin. Sie wurde mit einem Mann verheiratet, der fern von Genie und Geist lebte, aber rational bürgerliche Attribute aufwies.

Er ist mein Mann geworden, ohne daß ich weiß wie, wir haben zusammen gelebt, ohne daß ich recht weiß warum. [...] Ich zog meine Tage ohne Freude und Anteil hin, meine Ehe war kinderlos und dauerte nur kurze Zeit. (ML 624f)

Während ihr Ehemann krank wurde, lernte sie Lothario kennen, der im Nachhinein zugab, die Liebe zu ihr mit Freundschaft verwechselt zu haben. Durch die Beziehung zu Lothario werden Goethes Hintergründe für den Wahnsinn wirkend. Lothario setzte im Gegensatz zu ihrem Ehemann neue Empfindlichkeiten in Aurelie frei.

Er begegnete mir mit einem gelaßnen Anstande, mit einer offenen Gutmütigkeit, sprach über mich selbst, meine Lage, mein Spiel, wie ein alter Bekannter, so teilnehmend und so deutlich, daß ich mich zum erstenmal freuen konnte, meine Existenz in einem andern Wesen so klar wieder zu erkennen. Seine Urteile waren richtig ohne absprechend, treffend ohne lieblos zu sein. Er zeigte keine Härte, und sein Mutwille war zugleich gefällig. (ML 627)

Darin ist deutlich zu erkennen, dass es Aurelie möglich war, wahrhaftig zu lieben und Interesse gegenüber einem Mann zu bekunden. Aus der Beziehung zu



Lothario rührt aber auch ihre Liebeswunde, die maßgeblich für den sich steigernden Wahnsinn und den späteren Selbstmord ist.

Die Macht der neuen Liebe ergriff Aurelie vorerst und verbesserte ihren Zustand. Die Trennung intensiviert aber ihre Trauer und den Schmerz – Gefühle, die sie fast ihr ganzes Leben lang mit sich trägt. Die gescheiterte Liebe verstärkt Aurelies labilen Zustand zusehends.

Mein Verstand leidet, mein Gehirn ist so angespannt; um mich vom Wahnsinne zu retten, überlaß ich mich wieder dem Gefühle, daß ich ihn liebe. – Ja, ich liebe ihn, ich liebe ihn! rief sie unter tausend Tränen, ich liebe ihn, und so will ich sterben. (ML 644)

Aurelies Talisman ist ein Dolch, den sie immer bei sich trägt. Er symbolisiert ihre eigene Macht gegenüber der sie dominierenden Männerwelt und dient zeitgleich als seelische Unterstützung. Der Dolch ist ihre Versicherung, jederzeit aus dem Leben scheiden zu können, und kann als „Metapher für die Hypochondrie“<sup>53</sup> verstanden werden.

Ich habe ihn wieder, rief Aurelie, indem sie die blanke Klinge in die Höhe hielt, ich will meinen treuen Freund nun besser verwahren. Verzeih mir, rief sie aus, indem sie den Stahl küßte, daß ich dich so vernachlässigt habe! (ML 620)

Die Rolle eines Talismans kommt auch in Verbindung mit dem Harfner vor und soll später näher erläutert werden. Sein eigener Talisman entschlüsselt später auch die Beweggründe von Aurelies Liebe und Abhängigkeit zu ihrem. Der Dolch wird für sie zu einer beruhigenden Konstante, denn durch ihn hat sie die Möglichkeit zu sterben, selbst in der Hand.

Aurelie wird zwar als Schauspielerin gelobt, identifiziert sich aber zu sehr mit den gespielten Rollen und erweckt dadurch ihre eigenen Liebeserfahrungen und den damit verbundenen Schmerz erneut zum Leben. Das Theater wird für sie zu einer Entfaltungsform und einem Katalysator, um ihrer eigenen Melancholie außerhalb ihres Körpers Platz zu schaffen. Sie entrückt ihrem eigenen Ich und lässt ihr Spiegelbild für sich auftreten. Durch die Zwanghaftigkeit zur Überperfektion der Rolle forciert sie ihr eigenes labiles Dasein. Ihre letzte Rolle, Orsina in *Emilia Galotti*, ist prädestiniert für einen wahnsinnigen und emotionalen Auftritt. In ihr gipfelt ihr eigenes Leid, „bei der Aufführung selbst aber zog sie, möchte man sagen, alle Schleusen ihres individuellen Kammers auf [...]“ (ML 723) Das Schauspiel strengt sie demnach körperlich sehr an, da sie die Figur mit jeder Faser ihres Körpers verinnerlicht hat und ihr eigenes Leid damit auf die Bühne bringen möchte. Nach dem Auftritt liegt sie „halb ohnmächtig in einem Sessel“ (ML 723). Ihr psychisches Leiden zeigt sich durch die Projektion ihres Inneren verstärkt am körperlichen Verfall.

---

<sup>53</sup> Monika Fick: Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichte in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Würzburg 1987, S. 159.

In Aurelies Tod erweist sich erneut das historische Wissen Goethes über die Melancholie. Er verflucht die Tatsache, dass eine Neigung zum Selbstmord als Ausweg dann stattfindet, wenn die schwarze Galle abkühlt<sup>54</sup>, mit dem letztlich tödlichen Verhalten Aurelies. Aurelie eilt „übermäßig erhitzt“ (ML 724) nach draußen. Aurelie wird bei ihrem indirekten Suizid zur personifizierten schwarzen Galle. Draußen herrscht „ein sehr rauher Wind“ (ML 724), dennoch geht sie „vorsätzlich langsam und lobte die Kühlung, die sie recht begierig einzusaugen schien“ (ML 724). Durch diese bewusste Fahrlässigkeit bekommt sie starkes Fieber und stirbt wenig später. Ihr Selbstmord wird von Goethe sehr uneigentlich inszeniert und mit dem vermeintlichen Spaziergang maskiert. Aurelies Suizid schließt an Goethes Muster an, weibliche Charaktere passiv sterben zu lassen, während männliche den aktiven Tod wählen.

#### **4.2. Der Wahnausbruch des Harfners**

**Ihm färbt der Morgensonne Licht  
Den reinen Horizont mit Flammen,  
Und über seinem schuldigen Haupte bricht  
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.**  
(ML 570)

Der wachsende Wahnsinn und die Todessehnsucht zeigen sich nicht nur in der Figur Aurelie, die für den Leser zunächst offensichtlicher melancholisch und vor allem wahnsinnig geprägt ist als der Harfner. Goethe führt jedoch nicht nur sie als vom Wahnsinn ergriffene Person in das Werk ein, sondern lässt gleichzeitig den Harfner immer mehr derartige Wesenszüge annehmen, die sich bald artikulieren werden. Das fünfte Buch der *Lehrjahre* beschäftigt sich am stärksten mit den Formen des Wahnsinns.

Nachdem Wilhelm von Aurelie verletzt wurde (vgl. ML 644f), wird der Knabe Felix zum ersten Mal näher charakterisiert.

Das lebhaftes Kind war unter einem solchen Druck höchst ungeduldig und zeigte sich immer unartiger, je mehr sie [Aurelie] es tadelte und zurecht wies. Der Knabe gefiel sich in gewissen Eigenheiten, die man auch Unarten zu nennen pflegt, und die sie ihm keineswegs nachzusehen gedachte. Er trank, zum Beispiel, lieber aus der Flasche als aus dem Glase, und offenbar schmeckten ihm die Speisen aus der Schüssel besser als von dem Teller. Eine solche Unschicklichkeit wurde nicht übersehen, und wenn er nun gar die Türe aufließ oder zuschlug, und, wenn ihm etwas befohlen wurde, entweder nicht von der Stelle wich oder ungestüm davon rannte: so mußte er eine große Lektion anhören, ohne daß er darauf je einige Besserung hätte spüren lassen. (ML 649)

---

<sup>54</sup> Melancholie gliedert sich in verschiedene Extreme. Daraus leiten sich unterschiedliche Wärmegrade der schwarzen Galle ab. Wird diese durch einen Auslöser erhitzt, entstehen dadurch Ekstasen und Hochgefühle sowie ein Aufbrechen von Wunden. Kühlt sie jedoch ab, resultieren aus der Wärmeverlagerung Depressionen, Angstzustände und Suizidgefährdung. (Aristoteles *Problemata Physica*. In: Werke, Hg. Hellmut Flashar, Bd. XIX, Darmstadt 1975, S. 253.)

Felix fehlt zu diesem Zeitpunkt eine Bezugsperson. Von Aurelie distanziert, von der alten, kranken, unter Zahnschmerzen leidenden Amme getrennt, kümmert sich Mignon fortan um den Knaben. Sie wird für ihn ein „liebvoller Schutzgeist“ (ML 649). Sein Verhalten ändert sich zusehends. Er zeigt Interesse an Kinderliedern und baut Vertrauen zu Mignon auf, die es sich zur Aufgabe macht, Lieder und Oden auswendig zu lernen. Auch Serlo entgeht das musikalische Talent Mignons nicht. Zusammen mit dem Harfner und Laertes bilden die drei fortan Serlos Hauskapelle. Die Musik gilt nicht nur als bloße Unterhaltung. Damit wird sie in ihrer Bedeutung für die Zuhörer potenziert und erneut als Ablenkung vom eigenen Leid gesehen. Schon Wilhelm wurde damals durch die Töne des Harfners befreit. Serlo fügt den Auftritten eine Verpflichtung zur Regelmäßigkeit hinzu.

Man sollte, sagte er, alle Tage wenigstens ein kleines Lied hören, ein gutes Gedicht lesen, ein treffliches Gemälde sehen, und, wenn es möglich zu machen wäre, einige vernünftige Worte sprechen. (ML 651)

Nachdem Wilhelm kurz darauf die Nachricht über den Tod seines Vaters bekommt, schließt er sich Serlos Schauspiel an und inszeniert *Hamlet*. Er reduziert das Theaterstück auf wesentliche Elemente und feiert nach der Aufführung gebührenden Erfolg. Das Stück wird zu Wilhelms eigenem Höhepunkt seiner Theaterkarriere.

Nun ging das Stück unaufhaltsam seinen Gang fort, nichts mißglückte, alles geriet; das Publikum bezeugte seine Zufriedenheit; die Lust und der Mut der Schauspieler schien mit jeder Sekunde zuzunehmen. (ML 692)

Nachdem Wilhelm in dieser Nacht Damenbesuch hatte, wacht er am nächsten Morgen alleine auf und bekommt von Mignon Frühstück. Deutlich lassen sich in ihrem Gesicht härtere Züge erkennen. Eifersucht treibt sie innerlich an, Wilhelm kann ihren Blick nicht länger ertragen. Mignon distanziert sich offensichtlich von Wilhelm, umarmt ihn weder noch küsst sie ihn auf die Wange, sondern „ging, nachdem sie seine Sachen in Ordnung gebracht, stillschweigend wieder fort.“ (ML 697). Nachdem die anfängliche Euphorie gegenüber dem Erfolg der Aufführung verflogen ist, findet sich Wilhelm abends erneut in seiner Kammer mit dem Gefühl absoluter Alltäglichkeit wieder. Wilhelms Ruhe wird von der hereinstürzenden Mignon unterbrochen. Sie nennt ihn zu diesem Zeitpunkt nicht mehr liebevoll Vater, sondern Meister.

[Sie] faßte ihn an und rief: Meister! rette das Haus! es brennt! Wilhelm sprang vor die Türe und ein gewaltiger Rauch drängte sich die obere Treppe herunter ihm entgegen. Auf der Gasse hörte man schon das Feuergeschrei, und der Harfenspieler kam, sein Instrument in der Hand, durch den Rauch atemlos die Treppe herunter. 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. (ML 699)

Wilhelm vertraut Felix dem Harfenspieler an und bittet den Alten, den Knaben nach draußen zu bringen. „Er gab dem Alten das Kind, und befahl ihm die steinerne Wendeltreppe hinunter, die durch ein kleines Gartengewölbe in den Garten führte, zu eilen, und mit den Kindern im Freien zu bleiben.“ (ML 699) Der Harfenspieler, der zunächst unbegründete Angst vor einem kleinen Jungen hat und deshalb auch dem Knabenmädchen Mignon zuvor aus dem Weg gegangen ist, verfällt an dieser Stelle plötzlich seinem evidenten Wahnsinn. Die damalige halluzinierende Eingebung, sein eigenes Leben werde von einem kleinen Knaben bedroht, führt zum endgültigen Ausbruch des Wahns. Der Auslöser für das verfolgte Wesen des Harfners scheint in Verkörperung Felix‘ direkt vor ihm zu stehen. In der Hoffnung, sein eigenes geplagtes Sein zu befreien, greift der Harfner zu der für ihn einzigen Lösung: Er muss Felix töten. Die ihn fesselnde Wahnvorstellung, dass eventuell Felix mit einem blanken Messer für ihn eine immense Gefahr darstelle, veranlasst den Harfner dazu, sich gegen den Jungen zu wenden. All seine aufgestaute Furcht und Angstzustände brechen aus ihm heraus. Der Harfner wird durch die Anwesenheit des Jungen in Rage versetzt, so dass Mignon, die sich den beiden angeschlossen hat, zu Wilhelm zurückeilen muss.

Meister! rette deinen Felix! der Alte ist rasend! der Alte bringt ihn um! Wilhelm sprang ohne sich zu besinnen die Treppe hinab und Mignon folgte ihm an den Fersen. Auf den letzten Stufen die ins Gartengewölbe führten, blieb er mit Entsetzen stehen. Große Bündel Stroh und Reisholz, die man daselbst aufgehäuft hatte, brannten mit heller Flamme; Felix lag am Boden und schrie; der Alte stand mit niedergesenktem Haupte seitwärts an der Wand. Was machst du Unglücklicher? rief Wilhelm. Der Alte schwieg, Mignon hatte Felix aufgehoben, und schleppte mit Mühe den Knaben in den Garten, indes Wilhelm das Feuer auseinander zu zerren und zu dämpfen strebte, aber nur dadurch die Gewalt und Lebhaftigkeit der Flamme vermehrte. (ML 699f)

Der Harfner handelt in diesem Moment trotz seines Wahnanfalls nicht instinktiv. Er inszeniert eine geplante Tötung für Felix, indem er ihn auf einen Scheiterhaufen drapiert, um ihn anschließend mit dem Messer zu töten. Wilhelm erfährt später von Mignon,

[...] daß der Harfenspieler, als sie in das Gewölbe gekommen, ihr das Licht aus der Hand gerissen und das Stroh zugleich angezündet habe. Darauf habe er den Felix niedergesetzt, mit wunderlichen Gebärden die Hände auf des Kindes Kopf gelegt und ein Messer gezogen, als wenn er ihn opfern wolle. Sie sei zugesprungen und habe ihm das Messer aus der Hand gerissen; sie habe geschrien, und einer vom Hause, der einige Sachen nach dem Garten zu gerettet, sei ihr zu Hülfe gekommen, der müsse aber, in der Verwirrung wieder weggegangen sein, und den Alten und das Kind allein gelassen haben. (ML 701)



Abbildung 5

Diese Schlüsselszene fördert mehrere neue Sichtweisen zutage. Zunächst wird die Figur Felix zur Verkörperung der Wahnvorstellungen des Harfenspielers. In ihr steckt der Auslöser, nicht aber der Ursprung seines Aberglaubens. Dieser wurde bis dahin noch immer nicht entschlüsselt und stellt für alle Anwesenden weiterhin ein Rätsel dar. Die Aufschichtung von Stroh und Reisholz erinnert an einen Scheiterhaufen. Die Gesten vor der versuchten Tötung gleichen einem Ritual. Daraus lässt sich schließen, dass der Harfenspieler Felix regelrecht opfern wollte, um sich von seinem Fluch zu befreien. Die paranoiden Schübe

werden auf die antiken Vorstellungen der Moira, den Erinnyen, zurückgeführt.<sup>55</sup> Diese stellen nicht nur die Rachegöttinnen dar, die Orest verfolgen, sondern können exemplarisch auch für den verfolgten Harfner gelten. Mignon wird bei der Rettung zu Felix' Schutzengel. Sie kann dem Wahnsinnigen das Messer entreißen und den Knaben somit retten. Die versuchte Opferung auf dem Scheiterhaufen und die anschließende Rettung erinnern an die Erzählung der Isaak-Opferung aus dem *Alten Testament*, *Genesis 22*.<sup>56</sup> Abraham soll nach Gottes Befehl seinen Sohn Isaak opfern. Ein Engel rettet Isaak vor dem Tod. Der Harfenspieler fürchtet sich vor einer „Rache, die [ihn] verfolgt, [sie] ist nicht die des irdischen Richters, [er] gehöre einem unerbitterlichen Schicksal.“ (ML 569) Der Harfenspieler möchte durch die inszenierte Opferung seinem (sich selbst) auferlegten Schicksal entfliehen. Der ihn heimsuchende Wahn unterdrückt jegliche moralische Überlegung. Mignon nimmt an dieser Stelle die Rolle des Engels der alttestamentarischen Erzählung ein. Ein Querverweis lässt sich hierbei zu Mignons späterem eigenen Tod und ihrer glorifizierten Aufbahrung finden. Sie wird balsamiert und engelsgleich präsentiert.

Eine balsamische Masse ist durch alle Adern gedrungen, und färbt nun an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen. [...] Das Kind lag in seinen Engelskleidern, wie schlafend, in der angenehmsten Stellung. (ML 958)

Der Harfenspieler flüchtet nach dem versuchten Angriff nicht, sondern steht apathisch mit gesenktem Kopf neben dem Geschehen. Er zeigt den Anwesenden erneut den ruhigen, zurückgezogenen und stillen Charakter, den sie kennen. Von seinem Ausbruch ist keine Spur mehr zu sehen.

<sup>55</sup> Vgl. Schöblier 2002, S. 77.

<sup>56</sup> Ebd., S. 77.

Wie auch Aurelie schwebt die tangentielle Figur des Harfners kurzzeitig zwischen einer künstlerisch sensiblen Natur und einem in Rage versetzten Sein. Die Vermutung, dass den Harfenspieler eine sich innerlich entwickelnde treibende Kraft heimsuchen werde, bestätigt sich anhand der Szene.

Wilhelm kümmert sich trotz des Vorfalles um den Musiker. „Endlich mußte er [Wilhelm] mit verbrannten Augenwimpern und Haaren auch in den Garten fliehen, indem er den Alten mit durch die Flamme riß, der ihm mit versengtem Barte unwillig folgte.“ (ML 700) Der Bart, der dem Harfenspieler heilig ist und von dem er sich bislang nicht trennen konnte, wurde bei dem Zwischenfall angesengt. Die physischen Leiden spiegeln sich in dem körperlichen Merkmal wider. Der Harfner verschwindet daraufhin, Wilhelm kümmert sich um Mignon und Felix und versteht des Harfners Handeln nicht. Es wird deutlich, dass Wilhelm die Verfassung seines Freundes gänzlich falsch eingeschätzt hat. Der Brand wurde eingedämmt und gelöscht, „jedermann hatte sich gerettet, niemand hatte viel verloren.“ (ML 701) Hinter der Fassade der sich immer mehr ausbreitenden Regeln und Verhaltensweisen der Turmgesellschaft verbirgt sich weiterhin der seelische Zustand des Harfenspielers. Zunächst könnte man denken, dass der Harfner aufgrund der Umstände geflohen sei, da sein Gefährte Wilhelm bestimmt nicht mehr mit ihm werde befreundet sein wollen würde. Wilhelm kann man hoch anrechnen, dass er sich trotz des Vorfalles Sorgen um den verschwundenen Alten macht.

Was ihm aber noch schwerer auf dem Herzen lag, war das Schicksal des Harfenspielers, den man nicht wieder gesehen hatte. Wilhelm fürchtete, man würde ihm beim Aufräumen tot unter dem Schutte finden. Wilhelm hatte gegen jedermann den Verdacht verborgen den er hegte, daß der Alte Schuld an dem Brande sei. Denn er kam ihm zuerst von dem brennenden und rauchenden Boden entgegen, und die Verzweiflung im Gartengewölbe schien die Folge eines solchen unglücklichen Ereignis [sic!] zu sein. (ML 704)

Trotz allem hegt Wilhelm für den Harfner weiterhin Gefühle freundschaftlicher Natur. Er hat Angst um den alten Mann. Der Harfner hingegen scheint in dieser Nacht seiner eigenen Verzweiflung bislang am nächsten gewesen zu sein. An dieser Stelle wird das Unglück nochmals wortwörtlich genannt. So könnte sich die Aussage des Harfners, als dieser sich von Wilhelm und der Truppe trennen wollte, auch auf diese Szene beziehen. Hier wird eindeutig klar, dass der Vorfall von ihm ausging und nicht, wie beim Überfall, durch Wilhelms Entscheidung, den gefährlicheren Weg zu nehmen. Der Harfenspieler kehrt kurz darauf unversehrt zurück.

An dem traurigen Gesange, der sogleich angestimmt ward, erkannte er den Harfenspieler. Das Lied, das er sehr wohl verstehen konnte, enthielt den Trost eines Unglücklichen, der sich dem Wahnsinne nahe fühlt. Leider hat Wilhelm davon nur die letzte Strophe behalten.

An die Türen will ich schleichen,  
Still und sittsam will ich stehn,  
Fromme Hand wird Nahrung reichen  
Und ich werde weiter gehen.  
Jeder wird sich glücklich scheinen  
Wenn mein Bild vor ihm erscheint,  
Eine Träne wird er weinen,  
Und ich weiß nicht was er weint. (ML 703f)

Darin zeigt sich Wilhelms Eingeständnis, dass der Alte offenbar dem Wahnsinn verfallen sei. Zuvor war es eher eine stille und einsame Traurigkeit, die den Harfner umgeben hatte. Wilhelm hält ihn erneut auf, als dieser fliehen will, bezeichnet ihn jedoch nicht als den Harfenspieler, sondern als einen Unglücklichen. Wilhelm begreift die Situation und benennt die fatalen Umstände, unter denen der Harfenspieler lebt. Er möchte ihn schützen und sein Versprechen halten, aus dem schwarzen Genius einen weißen werden zu lassen. Der Harfner wird von seinem Freund in ein Gartenhaus gedrängt und mit ihm eingeschlossen. Wilhelm versucht weiterhin, dem Harfenspieler Besserung zu versprechen. Er „führte ein wunderbares Gespräch mit ihm, das wir aber um unsere Leser nicht mit unzusammenhängenden Ideen und bänglichen Empfindungen zu quälen, lieber verschweigen als ausführlich mitteilen.“ (ML 704)

Die ängstlichen Empfindungen des Harfners sind nicht nur normale Gefühlsschwankungen oder unregelmäßige Kontrollverluste, vielmehr wird immer deutlicher eine schwere Depression sichtbar. Durch seine musikalische Darbietung gelang es ihm, Wilhelm von dessen eigenen Sorgen zu befreien, so dass dieser ihn nicht einmal dann aufgeben will, als der Harfner beinahe zum Mörder wird. Die Trauer und Verletzlichkeit, mit der er aufgrund seiner daraus resultierenden musikalischen Begabung schließlich an Wilhelms Reise und seine Interessen anknüpfen konnte, drängen sich in der Brandnacht in den Hintergrund. Obwohl der Wahnsinn an dieser Stelle seinen Höhepunkt erreicht, vollzieht sich gleichzeitig eine wichtige Wende in der Krankheitsgeschichte des Harfners. Er wird von Wilhelm nicht mehr als schweigsame und traurige Person charakterisiert, da sein destruktives Potential durch seine einsame Hülle brach. Das Ausmaß seiner psychischen Labilität lässt sich nicht mehr verschweigen oder von Wilhelm bagatellisieren. Wilhelm wird bewusst, wie ernst es um seinen Weggefährten steht und dass ihm die alleinige Freundschaft zu ihm keine Genesung verschaffen wird.

An dieser Stelle kommt es nicht nur zu einem Umbruch in der Pathogenese der Geisteskrankheit des Harfenspielers, sondern auch zur einsetzenden Ausgrenzung von Melancholie und Wahn in der sich anbahnenden

Turmgesellschaft: Derlei krankhafte Wesenszüge müssen Maßnahmen unterworfen werden, um die Turmgesellschaft davor bewahren zu können. Im gleichzeitig stattfindenden Ausbruch des Wahnsinns des Harfners zeigt sich nicht nur, dass insbesondere künstlerisch veranlagte Personen anfällig für psychische Krankheiten sind, sondern infolgedessen auch, dass bereits Mittel zur Heilung die Gesellschaft bestimmen: Krankhaftes muss in den Hintergrund treten und ausgegrenzt werden. Weder die Musik noch das Schauspiel dürfen als Katalysator für die Empfindungen der Melancholiker beibehalten werden. „An die Stelle der künstlerischen Inspiration tritt die Medizinisierung des Wahns, [...] die Nivellierung des Außerordentlichen zugunsten der Norm.“<sup>57</sup>

### 4.3. Ursprünge des Wahns – Verletzungen von Normen

**Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen  
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;  
Ich mögte dir mein ganzes Innre zeigen,  
allein das Schicksal will es nicht.**  
(ML 726)

Um die unschlüssigen Verhaltensweisen des Harfners verstehen zu können, bedarf es einer Aufklärung der Verwandtschaftsverhältnisse und somit der Vergangenheit des Musikers. Obwohl sie in den *Lehrjahren* erst am Ende des achten Buches durch den Marchese entschlüsselt werden, sollen sie an dieser Stelle zum Verständnis der Situation aufgegriffen und analysiert werden.

Laertes ist derjenige, der Wilhelm zum ersten Mal direkt mit dem Begriff der Melancholie konfrontiert und ihm den entscheidenden Hinweis zur Genesungsmöglichkeit seines Freundes gibt. Im fünften Buch, fünfzehntes Kapitel, wird die Melancholie wortwörtlich erwähnt und sowohl mit Krankheit als auch mit dem Harfenspieler gleichgesetzt.

Dieser [Laertes] [...] hatte auf dem Kaffeehaus einen Mann gesehen, der vor einiger Zeit die heftigsten Anfälle von Melancholie erduldet. Man hatte ihn einem Landesgeistlichen anvertraut, der sich ein besonderes Geschäft daraus machte dergleichen Leute zu behandeln. (ML 705)

Nach einigem Bedenken und Hadern vertraut Wilhelm den Harfenspieler dem erwähnten Landesgeistlichen an.

Die Scheidung schmerzte Wilhelmen tief, und nur die Hoffnung, ihn [den Harfner] wiederhergestellt zu sehen, konnte sie ihm einigermaßen erträglich machen, so sehr war er gewohnt den Mann um sich zu sehen und seine geistreichen und herzlichen Töne zu vernehmen. Die Harfe war mit verbrannt; man suchte eine andere, die man ihm auf die Reise mitgab. (ML 705)

In der Klage, den Freund gehen zu lassen, klingen erneut egoistische Forderungen Wilhelms durch. Obwohl er dem Harfenspieler bislang nur Heilung

---

<sup>57</sup> Franziska Schöblier: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Tübingen 2002, S. 114.



von seinen Qualen wünschte, ist dennoch das Anliegen vorhanden, der Musiker möge ihn weiterhin mit seinem Gesang begleiten. Nach einem Gespräch mit dem Medikus kommen sowohl Wilhelm als auch dadurch der Leser mit den innersten Gedanken des Harfenspielers in Berührung. Zuvor wurde der Harfenspieler von außen betrachtet als isoliert und einsam beschrieben. Der Medikus breitet an dieser Stelle dessen innerste Gedanken und Gefühle aus, die Aufschluss darüber geben sollen, wie es um die psychische Verfassung des Harfenspielers steht.

Nie habe ich ein Gemüt in einer so sonderbaren Lage gesehen. Seit vielen Jahren hat er an nichts, was außer ihm war, den mindesten Anteil genommen, ja fast auf nichts gemerkt, bloß in sich gekehrt, betrachtete er sein hohles leeres Ich, das ihm als ein unermesslicher Abgrund erschien. (ML 812f)

Dieses Zitat verdeutlicht die kranke Seele des Musikers, der in sich gekehrt, ohne positive Anteilnahme an der Welt lebt. Allein sein Talent ermöglicht es ihm, Kontakte zu anderen zu knüpfen, nicht zuletzt zu Wilhelm, der ihn mit auf seine Reise nahm, wenn auch zunächst auch aus selbstsüchtigen Gründen. Unter der Leerheit und der erwähnten Hohlheit darf jedoch keine Gefühlsabstumpfung verstanden werden; dem Harfner ist trotz seiner Krankheitsgeschichte die Empfindsamkeit nicht verloren gegangen. Von Grund auf prägt ihn ein schwärmerischer Charakter. Er kann das Empfindsame nicht mehr auf eine psychisch gesunde Weise artikulieren und für seine Genesung fördernd einsetzen. Der Harfenspieler ist trotz des ihm zugeschriebenen leeren Ichs nicht gefühlsarm; Gefühle wie Trauer, Schmerz und Wehmut – sprich Melancholie – zeichnen sein Leben aus. Der Harfner ist in seinem Zustand gefangen, die Mauern dieses Verlieses hat er aufgrund seiner Schuldgefühle selbst um sich herum aufgebaut. Diesen Umstand charakterisiert er folgendermaßen.

Ich sehe nichts vor mir, nichts hinter mir [...] als eine unendliche Nacht, in der sich mich in der schrecklichsten Einsamkeit befinde; kein Gefühl bleibt mir als das Gefühl der Schuld, die doch auch nur wie ein entferntes unförmliches Gespenst sich rückwärts sehen lässt. Doch da ist keine Höhe, keine Tiefe, kein Vor noch Zurück, kein Wort drückt diesen immer gleichen Zustand aus. Manchmal ruf ich in der Not dieser Gleichgültigkeit: Ewig! ewig! mit Heftigkeit aus, und dieses seltsame unbegreifliche Wort ist hell und klar gegen die Finsternis meines Zustandes. Kein Strahl einer Gottheit erscheint in dieser Nacht, ich weine meine Tränen alle mir selbst und um mich selbst. (ML 813)

In dieser Aussage spiegelt sich die Grundangst des Harfners wider. In der Ausführung seiner Gedanken sind viele Begriffe zu finden, welche zeitliche Parallelen aufweisen. Der Harfenspieler sieht nichts vor sich, nichts hinter sich. Weder Zukunft noch Vergangenheit ergeben ein intaktes Bild. Diesen Ablauf kann man als eine Art Gegenwartsschleife bezeichnen. Die Vergangenheit scheint verschwommen und unklar zu sein, ebenfalls die Zukunft.

Das weist auf Verdrängungsstrategien hin. Der Harfenspieler ist in dem Zustand eingeschlossen und damit ein Gefangener seiner eigenen Gedanken.

Er beschreibt diese Eintönigkeit auch mit räumlichen Vorstellungen: „Doch da ist keine Höhe, keine Tiefe, kein Vor noch Zurück.“ (ML 813) Das bestärkt nochmals die Ansicht, dass er im Jetzt hilflos zu hängen scheint und nicht mehr weiter weiß. Seine Situation sieht er als „immer gleichen Zustand“ (ML 813) an. Goethe nutzt hier die Kraft der Nacht, verbunden mit der Unendlichkeit, um den Gemütszustand des Harfners darzustellen. Diese Unendlichkeit bezieht sich wiederum auf die Rede des Harfners, welcher „Ewig!“ ausruft. Der Begriff der Ewigkeit kann mit dem des unendlich gleichen Seins gleichgesetzt werden. Der Musiker setzt sein Empfinden mit dem Zustand der Nacht gleich, er formuliert es als „Finsternis meines Zustandes“. Viele weitere negativ konnotierte Adjektive und Substantive prägen die Ängste des Harfenspielers: schreckliche Einsamkeit, Gefühl der Schuld, entferntes, unförmliches Gespenst, immer gleicher Zustand, in der Not dieser Gleichgültigkeit, Heftigkeit, seltsam unbegreiflich, die Finsternis meines Zustandes, kein Strahl einer Gottheit, weine meine Tränen alle mir selbst und um mich selbst.

Der Einblick, den der Harfner dem Leser in seine Seele gewährt, wird noch mehr vertieft, indem auf seine Vergangenheit angespielt wird.

Nichts ist mir grausamer als Freundschaft und Liebe, denn sie allein locken mir den Wunsch ab, daß die Erscheinungen, die mich umgeben, wirklich sein möchten. Aber auch diese beiden Gespenster sind nur aus dem Abgrunde gestiegen, um mich zu ängstigen, und um mir zuletzt auch das teure Bewußtsein dieses ungeheuren Daseins zu rauben. (ML 813)

Merkwürdigerweise spricht der Harfner die Freundschaft in einem negativen Kontext an. Er betrachtet sie als eine Art Gespenst, ja sogar Dämon, der aus dem Abgrund gestiegen ist, um ihn zu ängstigen. In gewissem Maße hat er Recht, da die Freundschaft zwischen ihm und Wilhelm von ambivalenter Natur ist. Andererseits meint der Harfner, dass die Erscheinungen, die ihn umgeben, wirklich sind oder zumindest sein könnten; somit empfindet er doch etwas für den Freund. Der Medikus ist diejenige Person, die sich Gedanken um die Persönlichkeit und die Vergangenheit des Harfners macht.

Nur durch Mutmaßungen können wir seinem Schicksale näher kommen; ihn unmittelbar zu fragen, würde gegen unsere Grundsätze sein. Da wir wohl merken, daß er katholisch erzogen ist, haben wir geglaubt, ihm durch eine Beichte Linderung zu verschaffen; aber er entfernt sich auf eine sonderbare Weise jedesmal, wenn wir ihm den Geistlichen näher bringen zu versuchen. (ML 813f)

Entgegen dem Spott, den der Harfner früher im Wirtshaus ertragen musste, stellt sich heraus, dass er keineswegs Jude, sondern dem Katholizismus verschrieben ist. Der Medikus stellt aufgrund seines bisherigen Wissens über den alten Mann folgende Vermutungen an.

Er hat seine Jugend in dem geistlichen Stand zugebracht, daher scheint er sein langes Gewand und seinen Bart erhalten zu wollen. Die Freuden der Liebe blieben ihm die größte Zeit seines Lebens unbekannt. Erst spät mag eine Verirrung mit

einem sehr nahe verwandten Frauenzimmer, es mag ihr Tod, der einem unglücklichen Geschöpfe das Dasein gab, sein Gehirn völlig zerrüttet haben. (ML 814)

Hiermit wird gleichzeitig auf ein prägnantes Wahnsinnsmotiv verwiesen. Gründe dafür sind oft traumatische Ursprünge in der Vergangenheit. Die Liebesthematik, die bereits Aurelie in den Wahnsinn trieb, wird auch bei dem Harfenspieler als Motiv eingesetzt. Der Harfner ist offenbar auf der Flucht vor seiner Vergangenheit und vor den Liebesqualen. Stets möchte er von seinem jämmerlichen Zustand weg. Die Vermutungen des Arztes bestätigen sich. Aus der Liebe zu seiner damaligen Geliebten Sperata, die unwissentlich seine Schwester war, entstand ein Kind.

Nicht nur Wilhelm ist um seinen Freund besorgt. Obwohl der Harfenspieler zunächst vor Mignon Angst hatte, da er dachte, sie sei ein Knabe, empfinden das Mädchen und er Zuneigung zueinander. Das Knabenmädchen vermisst den Musiker und spricht mit Wilhelm darüber, als dieser sie zurücklassen möchte, da er um ihre Gesundheit besorgt ist. Mignon kontert:

Du willst mich nicht bei Dir? sagte sie, vielleicht ist es besser, schicke mich zum alten Harfenspieler, der arme Mann ist so allein. Wilhelm suchte ihr begreiflich zu machen, daß der Alte gut aufgehoben sei; ich sehne mich jede Stunde nach ihm, versetzte das Kind. Ich habe aber nicht bemerkt, sagte Wilhelm, daß Du ihm so geneigt seist, als er noch mit uns lebte. – Ich fürchtete mich vor ihm, wenn er wachte, ich konnte nur seine Augen nicht sehen, aber wenn er schlief, setzte ich mich gern zu ihm, ich wehrte ihm die Fliegen, und konnte mich nicht satt an ihm sehen. O! er hat mir in schrecklichen Augenblicken beigestanden, es weiß niemand, was ich ihm schuldig bin. Hätt' ich nur den Weg gewußt, ich wäre schon zu ihm gelaufen. (ML 867)

Wiederum setzt sich die Handlung außerhalb der Figur des Harfners fort, bis der Marchese auftaucht und die verwandtschaftlichen Verhältnisse des Harfenspielers und seiner Familie endgültig klärt.

Inzwischen ist Mignon verstorben. Sie litt an einer schweren Herzinsuffizienz, genannt Angina pectoris. Die Herzschmerzen, die sie in manchen Szenen, in denen Wilhelm sie verlassen wollte, hatte, waren ein Indiz dafür. Mignon ging am „Wahnsinn der Missverhältnisse“<sup>58</sup> zugrunde. Vergebens sollte sie sich den Normen der Turmgesellschaft anpassen. Die pädagogischen Maßnahmen vertrieben nicht ihre seltsame Persönlichkeit, sondern gleich die Figur aus dem gesamten Werk, indem sie starb. Mignon, ein Charakter des reinsten Herzens und der vollkommenen Poesie, konnte in der rationalistisch geprägten Gesellschaft keinen Platz finden, in der Besonderheiten und Auffälligkeiten eliminiert werden müssen. Das Knabenmädchen, das für Wilhelm genauso das künstlerische Glück verkörpert wie der Harfenspieler, musste dem einsetzenden

---

<sup>58</sup> Der Begriff bezieht sich auf die Krankheit Mignons und des Harfners (vgl. Egger Habilitationsschrift 1999, S. 193f).

Rationalismus weichen. Glück wird dabei zu einer Variablen, die als unvorhersehbar und unberechenbar gilt. Instabile Instanzen wie diese können in einer gefestigten Gesellschaft nicht überleben. Mignons Herz machte die verwirrten Gefühle, die sie in sich trug, nicht mehr mit. Mehrere Verweise ließen vor dem Tod darauf schließen, dass Mignon ewig jugendlich gemacht werden sollte. Nicht nur der Vergleich zwischen Mignon als Schutzengel und dem Engel der Isaak-Erzählung bringt das Knabenmädchen mit dem Himmlischen in Verbindung. Immer häufiger trug Mignon, die als androgynes Wesen beschrieben wird, Frauenkleider. Diese erinnern besonders durch die gewollte Verkleidung an einen Engel. „Sie ward an dem bestimmten Tage in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust, und an einem gleichen Diadem in den Haaren.“ (ML 894) Sie möchte nicht nur ihr Äußerliches mit den heiligen Gestalten abgleichen, sondern voll und ganz zu einer Engelsfigur werden. „Bist du ein Engel? fragte das eine Kind. Ich wollte ich wär' es, versetzte Mignon“ (ML 894) war eine Aussage ihrerseits, während sie noch lebte. Gleich darauf sang sie ein Lied über Engel.

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

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

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

Zwar lebt' ich ohne Sorg und Mühe,  
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug [sic!].  
Vor Kummer altert ich zu frühe,  
Macht mich auf ewig wieder jung.  
(ML 895)

Engel werden hier als geschlechtlos beschrieben. Das trifft wiederum auf Mignons Aussehen zu. Durch die Aussage, sie wolle ewig jung bleiben, kann man einen Rückschluss auf die Methode ihrer Bestattung ziehen. Sie wurde nicht begraben, sondern engelsgleich aufgebahrt und balsamiert.

Die Verwandtschaftsverhältnisse werden durch die Zeremonie aufgerollt, indem der Marchese, dessen Nichte Mignon ist, diese beim Verabschieden der Toten erkennt.

O Gott! rief er aus, indem er sich aufrichtete, und seine Hände gen Himmel hob,  
armes Kind! unglückliche Nichte! finde ich Dich hier wieder! welche schmerzliche  
Freude, Dich, auf die wir schon lange Verzicht getan hatten, diesen guten lieben

Körper, den wir lange im See einen Raub der Fische glaubten, hier wieder zu finden, zwar tot, aber erhalten. (ML 959)

Der Abbe referiert anschließend über die Geschichte des Marchese. Dieser berichtet, dass dessen ältester Bruder Soldat hätte werden sollen und er selbst Priester. Der Vater der beiden erlaubte ihnen, die Berufswahl zu tauschen. Nachdem dieser verstorben war, besuchte Augustin, der Bruder des Marchese, die zurückgebliebene Familie. Der Marchese berichtet über die Zeit, die sein Bruder im Kloster verbrachte.

Indes hatte Bruder Augustinen im Kloster seine Jahre in dem sonderbarsten Zustande zugebracht, er überließ sich ganz dem Genuß einer heiligen Schwärmerei, jenen halb geistigen, halb physischen Empfindungen, die, wie sie ihn eine Zeit lang in den dritten Himmel erhuben, bald darauf in einen Abgrund von Ohnmacht und leeres Elend versinken ließen. (ML 962)

Dieses Zitat zeigt auf, dass der Bruder des Marchese – der Harfenspieler – bereits in seiner Jugend zur Schwärmerei neigte und sein Charakter durch Impulsivität gezeichnet war.<sup>59</sup> Damit erinnert er an Goethes Wertherfigur. Werther war der Naturschwärmerei verfallen, zudem empfand er eine innige Liebe zu Lotte, die bereits vergeben war. Augustin verschrieb sich zuerst der Religion und dann der Liebe zu Sperata. Beide haderten aber schließlich mit der innigen Liebe zu der jeweiligen Frau und wurden Goethes Wahnsinnsursachen unterworfen. In beiden Fällen werden den Figuren moralische Verstöße vorgeworfen. Es kommt aber nicht zu einer direkten Anklage der Personen, vielmehr erfolgt eine nüchterne Darstellung der Verhältnisse<sup>60</sup>, wie zum Beispiel durch die Erzählung des Abbe.

Des Harfners Schwärmerei steht

[...] keineswegs außerhalb aller bürgerlichen Gesittung. Vielmehr sind es gerade zutiefst positive und bürgerlich anerkannte Triebregungen – zunächst die Religiösität, dann die Liebe –, die ihn jeweils mit Begeisterung und maßloser Hingabe erfüllen und ihn später in Leid und Unglück stürzen.<sup>61</sup>

Aus dieser Annahme lässt sich das Motiv von Augustins Wahnsinn eruieren. Eine von Grund auf empfindsame Person erfüllt das eigene Leben mit der Unterworfenheit zu Gott und der Liebe. Durch Leidenschaft und unkontrolliertes Schwärmen stürzt die Person in Unglück und Leid, die Welt Augustins gerät aus den Fugen. Die noch zuvor eintretenden Phasen der Ekstase und Schwärmerei weichen nach und nach melancholischen Zügen. Die zunächst als Erfüllung gesehene Einsamkeit wird nach und nach zu einem Stadium der unausweichlichen Isolation.

Nach einigen Besuchen außerhalb des Klosters hatte sich vorerst sein Zustand verbessert, „denn die Vernunft hatte gesiegt“ (ML 962f). Foucault ging davon aus, dass es sich bei der Anwesenheit von Wahnsinn nur um die Abwesenheit von

---

<sup>59</sup> Vgl. Reuchlein 1986, S. 150.

<sup>60</sup> Ebd., S. 138.

<sup>61</sup> Georg Reuchlein: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. München 1986, S. 150.

Vernunft handle.<sup>62</sup> Diese Annahme würde den Berichten des Marchese entsprechen, wenn auch der latente Wahnsinn weiterhin unter der Oberfläche gedeihen konnte. Augustin war an Sperata, der Nachbarin, die aber eigentlich die Schwester war, interessiert. Durch die Liebe zu ihr entging er auch seiner einstigen Verzweiflung, die im Kloster wuchs. Die Liebe heilte sein gequältes Gemüt. Darin lässt sich wieder eine Parallele zu Aurelies Wahnsinnsgenese ziehen: Lothario rettete sie ebenfalls aus ihrer Not. Aus der Beziehung zu Sperata entstand ein Kind, so dass Augustin sich nicht von ihr trennen wollte. „Mir [Augustin] werdet ihr Speraten nicht vom Herzen reißen, sie ist mein. Verleugnet sogleich euer schreckliches Gespenst, das mich nur vergebens ängstigen würde. Sperata ist nicht meine Schwester, sie ist mein Weib.“ (ML 964). Der Harfner wurde damals zu einem Verbrecher erklärt. „Der ungebundene freie Verstand sprach ihn los, sein Gefühl, seine Religion, alle gewohnten Begriffe erklärten ihn für einen Verbrecher.“ (ML 966) Inzest war strengstens verboten ebenso wie die Liebe zweier Ordensangehöriger.

Noch bevor die Verhältnisse am Ende der *Lehrjahre* entschlüsselt werden, gibt Goethe als Interessierter an der Wissenschaft der Botanik einen Hinweis auf das aus dieser Liaison entstandene Kind, und zwar durch das Liliengleichnis. Das beweist, dass bei Goethe keine Elemente durch Zufall hinzugefügt werden. Mignon trug bei der Aufführung als Engel eine Lilie bei sich. „Warum trägst Du eine Lilie? / So rein und offen sollte mein Herz sein, dann wär‘ ich glücklich.“ (ML 895) Die Lilie ist eine Blüte, deren „Gatte und Gattin auf einem Stengel“ (ML 965) entspringen. Goethe bedient sich hier des neuen Wissens der Zweigeschlechtlichkeit von Pflanzen der damaligen Zeit.<sup>63</sup> Mit diesem Gleichnis rechtfertigt anschließend Augustin sein moralisches beziehungsweise religiöses Delikt. Durch die Unwissenheit des Vergehens möchte er seine Tat legitimieren.

[...] und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld, und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar? Wenn die Natur verabscheut, so spricht sie es laut aus; das Geschöpf, das nicht sein soll, kann nicht werden; das Geschöpf, das falsch lebt, wird früh zerstört. Unfruchtbarkeit, kümmerliches Dasein, frühzeitiges Zerfallen, das sind die Flüche, die Kennzeichen ihrer Strenge. (ML 965)

Hier führt Goethe das Motiv einer unmoralischen Handlung und der damit eintretenden Normverletzung als Schuldgrundlage ein. Des Weiteren lässt er über die Rechtfertigung des Harfners seine eigenen Naturbilder und Interessen einfließen. Die genannten Motive sind später weitere Auslöser für den Wahn. Während Sperata von Augustin begehrt und somit eine zweite Schwärmerei dabei ausgelöst wird, begehrt er als Mönch gleichzeitig ein klassisches Verbrechen:

---

<sup>62</sup> Vgl. Foucault 1969, S. 496.

<sup>63</sup> Vgl. Schoene 1997, S. 51.

Er gibt sich trotz des Gelübdes der Enthaltbarkeit der Liebe und dem Begehren einer Frau hin. Die zweite Normverletzung geschieht durch die Schwangerschaft und das daraus entstandene Brechen des Inzesttabus.<sup>64</sup> Dieser Tabubruch geschieht zwischen zwei Annahmen: Einerseits ist Inzest offiziell verboten, andererseits gibt es kein Naturgesetz, das einen solchen Akt verhindern würde. Durch Augustins Aufzählung von Gründen, wieso Inzest rein naturgemäß stattfinden könne, ohne Schaden anzurichten, und dadurch, dass er sich darauf beruft, Unwissenheit sei die einzige Möglichkeit, innerfamiliäre Liebschaft zu empfinden, beschreibt er gleichzeitig Mignons Belastung. Das Kind entstand prinzipiell ohne unmoralisches Vergehen, wurde trotzdem zu einem kümmerlichen Dasein und einem frühzeitigen Ende verdammt; nicht nur Augustin und Sperata suchte der Fluch heim, auch das Kind, Mignon, ist davon betroffen. Der Harfner steht damit zwischen zwei Thesen.

Die Verhältnisse der Natur und der Religion, der sittlichen Rechte und der bürgerlichen Gesetze wurden [...] von meinem Bruder aufs heftigste durchgefochten. Nichts schien ihm heilig als das Verhältnis zu Sperata [...]. Gab es nicht edle Völker, die eine Heirat mit der Schwester billigten? Nennt eure Götter nicht [...] ihr braucht die Namen nie, als wenn ihr uns betören, uns vor dem Wege der Natur abführen und die edelsten Triebe durch schändlichen Zwang zu Verbrechen entstellen wollt. (ML 964)

Gemeinhin kann beiden Charakteren diese unmoralische Handlung nicht vorgeworfen werden, denn die Unwissenheit über die Verwandtschaftsverhältnisse wirkt aufrichtig und damit schützend. Daraus folgt, dass „Liebesglück nur im Zustand der Unschuld, d.h. ohne Wissen um die Blutsverwandtschaft möglich“<sup>65</sup> ist. Beide waren sich dessen nicht bewusst und trugen nicht nur die Verantwortung des Vergehens mit sich, sondern gingen später an den daraus entstehenden Schuldgefühlen zugrunde. Das eigene Unbewusstsein wurde durch die Instanz der Kirche erst bewusst gemacht. „Im Zustand des Bewußtseins und der daraus resultierenden menschlich gesetzten Ordnung wird Augustins ‚Naturgesetz‘ widernatürlich.“<sup>66</sup> Beide werden durch die Gesetzmäßigkeiten der Kirche und Ansichten über Moral und Normvorstellungen in die Realität zurückgeholt. Nicht nur Sperata und Augustin kämpfen fortan mit der Schuld, die sie auf sich nehmen, sondern auch das Kind ist vor allem durch die schwindenden Muttergefühle Speratas einer Gefahr ausgesetzt. Damit kollidieren „zwei gleichberechtigte und gleichermaßen legitime Ansprüche [...] seine [Augustins] Liebe zu Sperata einerseits und die moralische Verurteilung

---

<sup>64</sup> Vgl. Reuchlein 1986, S. 151.

<sup>65</sup> Anja Schoene: Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende. Würzburg 1997, S. 52.

<sup>66</sup> Ebd., S. 52.

dieser inzestuösen Beziehung andererseits.“<sup>67</sup> Die einzige Möglichkeit, die Augustin bleibt, ist eine versuchte Flucht.

Eines Morgens fanden wir sein Zimmer leer, ein Blatt lag auf dem Tische, worin er uns erklärte, daß er, da wir ihn mit Gewalt gefangen hielten, berechtigt sei, seine Freiheit zu suchen; er entfliehe, er gehe zu Sperata, er hoffe mit ihr zu entkommen, er sei auf alles gefaßt, wenn man sie trennen wollte. (ML 966)

Nach dem ersten Fluchtversuch wird er zurück ins Kloster gebracht. Dort formen sich die wachsenden Psychosen zu ersten konkreten Wahnvorstellungen aus. In dieser Szene klären sich die Angst vor Felix und die Gründe auf, wieso er den Knaben töten wollte.

Sein größter Wahn ist, daß er überall Unglück bringe, und daß ihm der Tod durch einen unschuldigen Knaben bevorstehe; erst fürchtete er sich vor Mignon, eh' er wußte, daß es ein Mädchen war; nun ängstigte ihn Felix, und da er das Leben bei allem seinen Elend unendlich liebt, scheint seine Abneigung gegen das Kind daher entstanden zu sein. (ML 814)

Die Halluzination eines Knaben, der ihn töten möchte, formt fortan den Grund seines sich auferlegten wandernden und flüchtenden Seins. Krauß sieht die Einbildung als „Verkörperung des Lebens“<sup>68</sup> und gleichzeitig „Vollzieher göttlichen Willens; er ist steter Vorwurf, Quell der Angst, Ziel der Sehnsucht in einem;“<sup>69</sup> an. Mit dieser Annahme erklärt sich endgültig Felix' geplante Opferung: Dieser wird zur Personifikation von Augustins Traumata. Durch die Tötung erhofft er sich, dem schwarzen Genius, der ihn umschattet, zu entsagen und ähnlich Abrahams versuchter Tat göttlichen Zuspruch zu erlangen. Durch die Opferung möchte sich der Harfenspieler nicht nur von seinen Psychosen, sondern auch von seinem sich selbst auferlegten Schicksal befreien.

Es kristallisiert sich heraus, dass der Harfner trotz des Leids, welches er stets empfindet, Angst vor dem Tod hat. Er hängt an seinem eigenen Leben, auch wenn es von Bitterkeit und Schwermut gezeichnet ist. Deshalb hat er seinen düsteren Gedankenspielen durch eigene Hand noch kein Ende gesetzt, da ihm das Leben an sich mehr wert ist als das Leiden, welches er dadurch ertragen muss. Durch die Zusammensetzung seiner paranoiden Schübe und die Fixierung auf seine unglückliche Vergangenheit lässt sich das Bild eines schwerkranken Melancholikers zeichnen.

Sperata entwickelte indes ebensolche psychischen Leiden. Sie wurde von einem Geistlichen über ihr Vergehen aufgeklärt.

Sperata war von Natur zur Religiosität geneigt. Ihr Zustand, ihre Einsamkeit vermehrten diesen Zug, der Geistliche unterhielt ihn, um sie nach und nach auf eine ewige Trennung vorzubereiten. Kaum war das Kind entwöhnt, kaum glaubte er ihren Körper stark genug, die ängstlichen Seelenleiden zu ertragen, so fing er an

---

<sup>67</sup> Georg Reuchlein: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. München 1986, S. 152.

<sup>68</sup> Paul Krauß: Mignon, der Harfner, Sperata. Die Psychopathologie einer Sippe in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘. Halle an der Saale 1944, S. 344.

<sup>69</sup> Ebd., S. 344.



das Vergehen ihr mit schrecklichen Farben vorzumalen, das Vergehen sich einem Geistlichen ergeben zu haben, das er als eine Art von Sünde gegen die Natur, als einen Inzest behandelte. Denn er hatte den sonderbaren Gedanken, ihre Reue jener Reue gleich zu machen, die sie empfunden haben würde, wenn sie das wahre Verhältnis ihres Fehltrittes erfahren hätte. Er brachte dadurch so viel Jammer und Kummer in ihr Gemüt [...]. (ML 967f)

Das inzwischen geborene Kind wuchs anfangs bei Sperata auf. Die Rede des Geistlichen trieb sie aber so weit, ihre Schuld immer wieder wie ein Mantra zu wiederholen und negativ auf das Kind zu übertragen. Sie kann ihre Schuldkomplexe nicht überwinden. Die Religion ist somit nicht nur einer der Auslöser der Wahnsinnschübe des Harfners, sondern trägt gleichzeitig zur Verschlechterung der Bindung zwischen Sperata und ihrem Kind bei. Die Religion wird für Sperata zur moralischen Instanz, der sie sich unterwerfen möchte. Sie ist zu schwach, um den Vorträgen und Schuldzuweisungen des Geistlichen zu trotzen. Sperata kann nicht länger mit dem Gedanken leben, Inzest begangen zu haben, und entwickelt durch die Scham darüber Abscheu gegenüber ihrem eigenen Kind.

Ihr Vergehen schien ihr immer schrecklicher und straffälliger zu werden, das oft wiederholte Gleichnis des Geistlichen vom Inzeste hatte sie so tief bei ihr eingepägt, daß sie einen solchen Abscheu empfand, als wenn ihr das Verhältnis selbst bekannt gewesen wäre. (ML 968)

Ihr Gewissen wird durch die Worte des Geistlichen aufgewühlt. Sie läßt die Schuld auf sich und projiziert gleichzeitig ihr Empfinden auf das eigene Kind. Daraus resultieren massive Schuldgefühle, mit denen Sperata nicht mehr umgehen kann; „Jämmerlich war es anzusehen, wie die Mutterliebe, die über das Dasein des Kindes sich so herzlich erfreuen geneigt war, mit dem schrecklichen Gedanken stritt, daß dieses Kind nicht da sein sollte.“ (ML 968f)

Durch die Steigerung von Hass und Abscheu kommt es so weit, dass das Kind von Sperata genommen und zu „guten Leuten unten am See gegeben“ (ML 969) wird. Nach einem Badetag hält man es für tot, da „das Kind [ausblieb], man fand seinen Hut auf dem Wasser schwimmen“ (ML 969). Eigentlich wurde das Kind aber entführt. Sperata erfährt vom Tod ihres Kindes und reagiert mit Ruhe und Heiterkeit. Auch sie kann als tangentielle Figur betrachtet werden, denn ihre Reaktion läßt auf keine gesunde Psyche schließen. Hier läßt sich klar eine von Manie erschütterte Frau erkennen. Sperata kann hierbei als melancholischer Charakter diagnostiziert werden. Die Heiterkeit führt auf die kurzzeitige Erhitzung der schwarzen Galle zurück. In ihr setzt sich nach anschließender Abkühlung der Aberglaube fest, dass das Kind noch gerettet werden könne, indem man die „Gebeine des Kindes“ (ML 970) fände.

Speratas Psyche wird immer labiler, sie blickt tagelang auf den See und hofft auf die Rückkehr ihres Kindes und die Erlösung von dem Fluch, dem sie sich

mittlerweile verschrieben fühlt. Ihre Labilität und das Hoffen auf das Erwachen des Kindes, von dem sie vermeintliche kleine Knochen aufgesammelt hat, bringen sie in eine ausweglose Lage. Durch den Trick eines Arztes glaubt sie an die Auferstehung des totgedachten Kindes und fühlt sich der „himmlischen Freude“ (ML 973) ganz nah.

Von der Zeit an war ihr ganzes Gemüt mit den heitersten Aussichten beschäftigt, auf keinen irdischen Gegenstand richtete sie ihre Aufmerksamkeit mehr, sie genoß nur wenige Speisen, und ihr Geist machte sich nach und nach von den Banden des Körpers los. Auch fand man sie zuletzt unvermutet erblaßt und ohne Empfindungen, sie öffnete die Augen nicht wieder, sie war, was wir tot nennen. (ML 973)

Sperata stirbt aufgrund der gewollten Nähe zu ihrem totgeglaubten Kind. Wie auch Mignon später wird Sperata, ihre Mutter, aufgebahrt und ausgestellt. Durch ihre Handlungen und den Glauben, ihr totes Kind sei auferstanden, wird sie von den Menschen als Heilige betrachtet.

Der Harfner, der inzwischen wieder im Kloster lebt, gerät ebenfalls in eine labile psychische Stimmung. Die Identität des Harfners lässt sich anhand eines Zitates nun deutlich entschlüsseln und beweisen. Der Marchese beschreibt Augustin wie folgt:

Er saß fast niemals, als wenn er seine Harfe nahm und darauf spielte, [...] Übrigens war er immer in Bewegung [...], denn alle seine Leidenschaften schienen sich in der einzigen Furcht des Todes aufgelöst zu haben. Man konnte ihn zu allem in der Welt bewegen, wenn man ihm mit einer gefährlichen Krankheit oder mit dem Tode drohte. (ML 971)

Schon damals suchte ihn der Gedanke heim, dass „bei seinem Erwachen, zu jeder Stunde der Nacht, ein schöner Knabe unten an seinem Bette stehe, und ihm mit einem blanken Messer drohe.“ (ML 972) Von diesem Tag an entwickelte sich seine Angst gegenüber kleinen Knaben, welche in seinem evidenten Wahnsinn münden sollte, der in der Brandnacht zum Vorschein trat. Die Frage in der Erforschung der Wahnsinnsgenese bleibt trotzdem noch die nach dem Ursprung. Schon bevor Augustin mit einem prägenden Gewissenskonflikt konfrontiert wird, indem er einerseits sein Recht zur Liebe Sperata einfordern will, andererseits durch sein Glaubensgelübde an die Kirche gebunden ist, neigt er zu Schwärmereien und Ohnmachtsanfällen. Die sich von Jugend an entwickelnde labile Psyche wird durch die zweite Normverletzung, den Inzesttabu, nur noch mehr erschüttert. Die daraus resultierende endgültige Trennung von Sperata und das Wissen um seine eigene Rechtsverletzung treiben ihn schließlich in die Einsamkeit. Diese zieht schwere Depressionen, Psychosen und den anschließenden Wahnausbruch mit sich.

Nicht nur seinem damaligen Beruf des Klostergeistlichen ist seine auffällige Kleidungsweise zuzuschreiben; durch die Kutte und den langen Bart erinnert er

auch an einen büßenden Mönch.<sup>70</sup> Die Lieder über die Einsamkeit vervollständigen das Bild eines von eigenen Schuldgefühlen verfolgten, büßenden Ichs.

Nach der gelungenen Flucht aus dem Kloster sucht der Harfner die Aufgebahrte auf. Selbst der Tod lässt es für ihn kaum zu, seine Liebe endgültig zu verlassen. „Ich kann jetzt nicht bei ihr bleiben, ich habe noch einen sehr weiten Weg zu machen, ich will aber zur rechten Zeit schon wieder da sein, sag ihr das, wenn sie aufwacht.“ (ML 975)

Zusammenfassend kann man seinen Wahn als aus der Liebe und der dadurch verbundenen Tabuverletzung entsprungen sehen und ihn somit mit dem Aurelies gleichsetzen. Die beiden Charaktere zeigen zwar unterschiedliche Ausprägungen des Wahnsinns, die Liebesthematik ist aber bei beiden gleichermaßen der Auslöser.

Erst an dieser Stelle wird die Vergangenheit des Harfners entschlüsselt. Seine Genesungsversuche gingen ohne dieses Vorwissen voran und sollen im nächsten Kapitel im Kontext von Goethes Wissen näher erläutert werden. Valk wirft an dieser Stelle noch eine interessante Frage auf: Warum wurden die biographischen Details der Vergangenheit des Harfners erst so spät in den Handlungsstrang eingeführt? Die Antwort gibt er selbst, indem er vorausschickt, dass die Personenspiegelung nochmals Wilhelms eigenen Weg reflektieren soll. Nach der Aufdeckung der Verwandtschaftsverhältnisse ergibt sich ein schlüssiges Gesamtbild, welches aufzeigt, dass Wilhelm und der Harfner deutliche Parallelen zueinander aufweisen. Insbesondere die Verschreibung an die Künste ist hierbei zu beachten. Der Harfner tritt trotz der eigentlichen Soldatenverpflichtung in den Orden ein und ergibt sich dort seiner Schwärmerei. Wilhelm entsagt dem bürgerlichen Leben und findet seine Erfüllung zunächst im Theater. Beide Figuren erleben durch diesen Beschluss ein Aufleben ihrer Stimmung. Sie können ihre Persönlichkeit in der neu gewählten Situation entfalten, müssen ihrer Bestimmung am Ende aber wieder entsagen.<sup>71</sup>

Die Inzestthematik lässt sich durch die Berücksichtigung des Narzissmus erklären. Der Harfner entwickelte durch den potenzierenden Schuldkomplex egomanische Persönlichkeitszüge. Sein fliehendes Sein kreiste nur um seine wachsende Selbstzentriertheit. Die Figur entwickelte bereits durch das vorige Klosterleben einen introvertierten Charakter, der sich nur mit sich selbst beschäftigte. Die Isolation fungiert als Schutzmechanismus vor weiteren Schicksalsschlägen. Der Harfner kann dabei als Egomane klassifiziert werden.

---

<sup>70</sup> Vgl. Reuchlein 1986, S. 153.

<sup>71</sup> Vgl. Valk 2002, S. 224f.

Ihn kennzeichnet eine antisoziale Haltung zum Leben. Auch Wilhelm waren eine Zeit lang derlei Wesenszüge gemein. Seine eigene Kindheit verbrachte er unter ähnlichen einsamen Umständen. In der Beziehung zu Mariane zeichnete er sich durch egoistische Verhaltensweisen aus, die darauf hinweisen, dass er hauptsächlich mit sich und seinem weiteren Lebensweg beschäftigt ist. Erst durch das Aufeinandertreffen des Harfners mit Wilhelm ergibt sich eine vorsichtige Freundschaft. Beide Personen können sich von ihrer egoistischen Haltung distanzieren und lernen aufeinander einzugehen.

## 5. Antimelancholische Strategien

**Wir haben noch Hoffnung,  
den Unglücklichen zurechte zu bringen.**  
(ML 812)

Die Figuren Mignon, Sperata, Aurelie und der Harfner werden in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* unterschiedlichen Therapieformen unterzogen. Manche werden von Goethe im Text nur kurz umrissen, andere wiederum sehr ausführlich geschildert. Wilhelm spielt bei allen Figuren, ausgenommen Sperata, eine tragende Rolle. Im Folgenden sollen die Therapieformen und somit die antimelancholischen Strategien der vier tangentialen Figuren aufgeschlüsselt werden. Nur in der Beschreibung der Therapie des Harfners manifestiert Goethe eine genaue Darstellung der Behandlungskonzepte des späten 18. Jahrhunderts und stellt damit erneut sein immenses Wissen unter Beweis.

Obwohl der Melancholie ein langer geschichtlicher Diskurs zugrunde liegt, bleiben ihre Äußerungen und Verhaltensweisen für die Mitmenschen der Betroffenen oft ein Rätsel. Die melancholischen Merkmale gelten weiterhin als fremdartig. Man versucht Heilungsmethoden und Therapieformen zu entwickeln, die von Grausamkeit, Zwangsmaßnahmen und Erniedrigung absehen. Ein intensives Verhältnis zwischen dem Patienten und seinem Behandelnden soll zu einem erfolgreichen Behandlungskonzept führen. Psychische Krankheiten werden mittlerweile ernster genommen und haben nicht unbedingt den alleinigen Status von Verrücktheit.

Die Figuren Sperata, Mignon und Aurelie werden nur eingeschränkt mit diesen Maßnahmen konfrontiert. Eine Heilung schlägt bei allen relativ rasch fehl.

## 5.1. Sperata

Sperata, die ebenfalls aufgrund der Liebesthematik dem Wahnsinn verfällt, unterliegt zweierlei Maßnahmen. Einerseits der moralischen Rede eines Geistlichen und andererseits einem Versuch ihres Arztes, sie von ihrem Leid Abstand nehmen zu lassen. Das Gespräch mit dem Geistlichen dient vordergründig nicht ihrer Heilung, sondern vielmehr der Aufklärung des Inzesttabus. Die Worte rütteln an Speratas verletzter Seele und treiben sie nur noch schneller in einen ausweglosen Kampf, der in ihrem eigenen Ich tobt. Die Konversation verdrängt ihre Muttergefühle und lässt sie Mignon gegenüber Abstand halten. Ihre Verzweiflung wird von den Vorwürfen des Geistlichen genährt.<sup>72</sup> Die inzestuöse Beziehung zum Harfenspieler und die Schuldgefühle wegen des Kindes lasten schwer auf ihren Schultern.

Als das Kind einige Zeit später totgeglaubt ist, gelangt Sperata in einen noch tieferen Strudel intensiver Depressionen. Der einzige Weg, um sie zu beruhigen – und die damit zum Einsatz kommende Therapie – gestaltet sich in Form einer Lüge. Der Vorschlag eines Arztes, die Gebeine des Kindes von Sperata sammeln zu lassen, um es möglicherweise retten zu können, indiziert parallel die unmögliche Heilungschance ihres Wahns.

Und unser Arzt schlug vor, man sollte ihr, nach und nach, unter ihre übrigen Gebeine die Knochen eines Kinderskeletts mischen, um dadurch ihre Hoffnung zu vermehren. Der Versuch war zweifelhaft, doch schien wenigstens so viel dabei gewonnen, daß man sie, wenn alle Teile beisammen wären, von dem ewigen Suchen abbringen, und ihr zu einer Reise nach Rom Hoffnung machen könnte. (ML 972)

Kurze Zeit lebt Sperata zwar im Prozess des Suchens und Findens der Knochen auf und erlangt durch die Skeletteile wieder Hoffnung. Durch die Hinzugabe echter menschlicher Knochen formt sich ihre Tätigkeit zu einer Arbeit mit Aussicht – dem Finden aller Einzelteile und der dadurch implizierten Rettung des Kindes. Mit dieser Absicht behandelt der Arzt Sperata. Das Behandlungskonzept strebt eine Linderung des verzweifelten Versuchs an, das Kind wiederherstellen zu können.

Gleichzeitig lässt sich in der Heilungsform „das therapeutische Prinzip des Eingehens auf die Wahnideen [...] erkennen.“<sup>73</sup> Speratas entwickelter Wahn wird von ihrer Umgebung anerkannt und in eine bestimmte Richtung gelenkt. Der Arzt versucht nicht sofort einen Genesungsprozess in Gang zu setzen, sondern zielt auf eine schrittweise eingeleitete Verbesserung ihres Zustandes.

---

<sup>72</sup> Aufgrund der Vorwürfe kommt es zu einer verminderten Bewegungs- und Dispositionsfreiheit. Damit macht sich Sperata von der Meinung des Geistlichen abhängig. Ihr widerfahren somit keine Heilungsmöglichkeiten, sondern eine Grausamkeit des Beichtvaters und eine daraus resultierende eigene Einsamkeit (vgl. Egger 2001, S. 166.).

<sup>73</sup> Georg Reuchlein: Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe. Frankfurt 1983, S. 87.

Sperata gibt sich größte Mühe, dem Kind die erloschene Liebe im Nachhinein zurückgeben zu können. So „hatte [sie] mit großer Sorgfalt jeden Teil, wo er hingehörte, mit Fäden und Bändern befestigt, sie hatte, wie man die Körper der Heiligen zu ehren pflegt, mit Seide und Stickerei die Zwischenräume ausgefüllt.“ (ML 972)

Aufgrund eines Zufalls aber verschwinden die Knochen eines Tages und die Lüge, das Kind würde beim Fund aller Knochenteile wieder auferstehen, formt sich zur vermeintlichen Wahrheit.

Eines Morgens [...] nahm die Alte die verehrten Reste aus dem Kästchen weg, [...] um dem Arzte zu zeigen, wie sich die gute Kranke beschäftigte. Kurz darauf hörte man sie [Sperata] aus dem Bette springen, sie hob das Tuch auf, und fand das Kästchen leer. Sie warf sich auf ihre Knie, man kam und hörte ihr freudiges, inbrünstiges Gebet. Ja! es ist wahr, rief sie aus, es war kein Traum, es ist wirklich! Freuet euch meine Freunde mit mir, ich habe das gute, schöne Geschöpf wieder lebendig gesehen. (ML 972f)

Die Begeisterung der kranken Frau übertüncht für sehr kurze Zeit ihr eigenes Leid. Denn nach ihrem Freudenausbruch in der Annahme, das Kind gerettet zu haben, berichtet sie von ihren Wahnvorstellungen, die sie kurze Zeit zuvor hatte.

Es [das Kind] stand auf, und warf den Schleier von sich, sein Glanz erleuchtete das Zimmer, seine Schönheit war verklärt, es konnte den Boden nicht betreten, ob es gleich wollte. Leicht ward es empor gehoben, und konnte mir nicht einmal seine Hand reichen. Da rief es mich zu sich, und zeigte mir den Weg, den ich gehen soll. Ich werde ihm folgen und bald folgen, ich fühl es, und es wird mir so leicht ums Herz. Mein Kummer ist verschwunden, und schon das Anschauen meines wieder Auferstandenen hat mir einen Vorgeschmack der himmlischen Freude gegeben. (ML 973)

In der Euphorie zeigt sich Speratas Sehnsucht nach dem Kind. Von einem traurigen Gemüt ist in dieser Szene keine Spur. Freude und Energie drücken hier aber keineswegs den Drang nach Leben, sondern vielmehr den zu sterben aus. Sie möchte wieder mit ihrem Kind vereint sein und alle Qualen, die ihr durch das Brechen des Inzesttabus widerfahren sind, ablegen. Der Tod wird für Sperata zu einem anzustrebenden Zustand. Sie möchte den gleichen Weg wie ihr Kind gehen und alle weltlichen Sorgen von sich abfallen lassen. In der Absicht des Arztes lag aber eine ganz andere angestrebte Richtung. Der Therapieversuch sollte zur Verarbeitung des Todes ihres Kindes führen, nicht jedoch zur eigenen Todessehnsucht der Frau. „Indem das Kind ihr zuwinkt, ihm ins Jenseits zu folgen, erlischt ihr Lebenswille gänzlich. [...] Die Heilung, für einen Augenblick [...] in greifbare Nähe gerückt, mißlingt.“<sup>74</sup> Sperata kann sich nicht mit der – ausgedachten – Erlösung und dem Seelenfrieden ihres eigenen Kindes zufrieden geben, sondern strebt auch ihren eigenen an. Das gelingt ihr nur in Form ihres eigenen Todes.

---

<sup>74</sup> Georg Reuchlein: Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe. Frankfurt 1983, S. 88.

## 5.2. Aurelie

Aurelie zeigt bereits zu Beginn ein deutliches Vertrauen zu Wilhelm. Sie erzählt ihm von den Ursprüngen ihrer Trauer und Verzweiflung und zeigt offen ihre wahnsinnsgeprägten Ausschweifungen. Rasch bezeichnet sie ihn als Freund und Vertrauten (ML 644), der für sie zu einem regelmäßigen Gesprächspartner wird. Wilhelm nimmt die Rolle zwar an, scheint aber mit der Fülle an Negativität überfordert zu sein. Lösungsvorschläge hat er vorerst nicht parat. Nach anfänglicher Verzagtheit versucht Wilhelm durch eigene Hand zu helfen und ihr weiterhin eine Stütze zu sein. Eine Spur aktiver kümmert er sich um die Frau, begibt sich dabei aber in Gefahr, als ebenfalls von Melancholie gezeichneter Charakter mit ihr zu leiden.

O, meine Freundin, fiel Wilhelm ein, könnten Sie doch aufhören selbst den Dolch zu schärfen, mit dem Sie sich unablässig verwunden! Bleibt Ihnen denn nichts? Ist denn Ihre Jugend, Ihre Gestalt, Ihre Gesundheit, sind Ihre Talente nichts? Wenn Sie ein Gut ohne Ihr Verschulden verloren haben, müssen Sie denn alles Übrige hinterdrein werfen? Ist das auch notwendig? (ML 643)

Durch unablässiges Fragen versucht er Aurelies Kostbarkeiten in ihrem Leben aufzuzählen. Er möchte ihr versichern, dass eine verlorene Liebe nicht der Auslöser für ihre masochistischen Veranlagungen sein darf. Gleichzeitig predigt Wilhelm Worte, die er selbst nicht annehmen kann, da auch er unter dem Verlust Marianens gelitten hat. Aurelie fokussiert alleinig ihre vergangenen Qualen. Dies führt zu einer Introspektion ihres Charakters. Außerhalb scheint eine theatralische Person zu fungieren. Für Wilhelm ist es schwierig, ihre wirklichen Empfindungen von denen der aufgesetzten Theaterkunst zu unterscheiden. Er leidet mit Aurelie und scheint ihrer wachsenden Verzweiflung machtlos gegenüber zu stehen.

Der entsetzliche, halb natürliche, halb erzwungene Zustand seiner Freundin peinigte ihn nur zu sehr. Er empfand die Foltern der unglücklichen Anpassung mit; sein Gehirn zerrüttete sich, und sein Blut war in einer fieberhaften Bewegung. (ML 644)

Aurelies Nähe zum Theater führt sie zu einem übersteigerten Selbstbewusstsein.<sup>75</sup> Dieser persönliche Aufschwung und die gleichzeitige Aktivierung ihres dunklen Genius zeigen sich besonders im nächsten Zitat.

Der Beifall wird lauter, und ich denke: wüßtet ihr, was euch entzückt! die dunklen, heftigen, unbestimmten Anklänge rühren euch, zwingen euch Bewunderung ab, und ihr fühlt nicht, daß es die Schmerzensteine der Unglücklichen sind, der ihr euer Wohlwollen geschenkt habt. (ML 643)

Sie gibt ihr Leiden der Öffentlichkeit durch das Theaterspiel preis. Ihr Erfolg und die Echtheit des Spiels basieren auf ihrer eigenen Seelenqual. Aurelie ist es nicht möglich, die Zukunft anzunehmen und die Vergangenheit ruhen zu lassen.

---

<sup>75</sup> Vgl. Fick 1987, S. 154.

Immer wieder durchlebt sie vor allem im Schauspiel ihr Elend und wühlt es neu auf. In einer Spirale aus Lob und Anerkennung kehrt sie immer wieder zum Ursprung ihres Talents zurück – zur verleugneten Liebe und Trennung von Lothario. Dadurch ist es Wilhelm als Laie unmöglich, Aurelie aus ihrer Melancholie zu befreien. Er zeigt zwar deutliches Interesse, erweckt durch ein Gespräch über Ophelia immer mehr Vertrauen und lässt Aurelie dadurch einen Zufluchtsort für ihre Leiden finden. Zunächst führt diese Methode auch „zu[r] neuen Lebenszuwendung, zu lindernder Konfession und austauschbarer Kommunikation.“<sup>76</sup>

Indem der Harfenspieler Wilhelm einen Spannungsabbau seiner Trauer durch die Musik ermöglichte, hilft Wilhelm Aurelie durch Gespräche. Aurelie kann ihrem tiefen Schmerz jedoch nicht für längere Zeit entsagen. Die Nähe zum Theater und zu ihren Rollen der Orsina und Ophelia lassen keinen Raum, um Abstand von den Qualen zu bekommen.

Einige Zeit später besucht Augustins Arzt auf Wilhelms Bitte hin auch Aurelie.

Den anderen Tag ließ sich der Arzt nicht lange bitten mit ihm nach der Stadt zu gehen, um ihm Gesellschaft zu leisten, um Aurelien, die ihr Freund in bedenklichen Umständen zurückgelassen hatte, wo mögliche Hülfe zu verschaffen. Sie fanden sie auch wirklich schlimmer, als sie vermuteten. Sie hatte eine Art von überspringendem Fieber, dem um so weniger beizukommen war, als sie die Anfälle nach ihrer Art vorsätzlich unterhielt und verstärkte. Der Fremde ward nicht als Arzt eingeführt, und betrug sich sehr gefällig und klug. Man sprach über den Zustand ihres Körpers und ihres Geistes, und der neue Freund erzählte manche Geschichten, wie Personen, ohngeachtet einer solchen Kränklichkeit, ein hohes Alter erreichen können, nichts aber sei schädlicher in solchen Fällen, als eine vorsätzliche Erneuerung leidenschaftlicher Empfindungen. (ML 719)

In dieser Diagnose zeigen sich bereits die Hoffnungslosigkeit und eine unmögliche Heilungschance. Der Arzt versucht zwar, Aurelie – ebenso wie es später beim Harfner geschehen wird –, Vergleiche zu anderen aufzuzeigen. Durch eine solche Selbstrelativierung möchte er der Kranken Mut machen. Sie soll damit an Positives anschließen und ihren eigenen Denkprozess aus der Introspektion herausleiten. Gerade die „vorsätzliche Erneuerung leidenschaftlicher Empfindungen“ (ML 719) ist Aurelies größte Schwäche. An die Empfehlung des Mediziners und die dadurch mögliche Heilung kann sie sich nicht halten. Der Arzt ist sich zwar einer klugen antimelancholischen Strategie bewusst, Aurelies Zustand ist aber bereits so weit fortgeschritten, dass sie nicht fähig ist, diese Maßnahmen anzunehmen.

Ein weiterer Vorschlag ist die Hinwendung zu „wahrhaft religiösen Gesinnungen“ (ML 719). Selbst der Harfenspieler versuchte sein Leiden durch die Hinwendung zu Gott zu lindern.

---

<sup>76</sup> Monika Fick: Das Scheitern des Genius. Würzburg 1987, S. 156.



Durch sein ursprüngliches Klosterleben ist er der Religion verbunden. Gerade der Zwiespalt zwischen Glauben und des moralischen Tabubruchs brachten ihn aber in seine missliche Lage. Auch für Aurelie scheint dieses Konzept nicht wirksam zu sein.

Wilhelm werden für Aurelie noch „diätetische und medizinische“ (ML 719) Ratschläge hinterlassen, ferner die *Bekenntnisse einer schönen Seele*. Als das Manuskript Aurelie einige Zeit später erreicht, widerfährt ihr eine kurzfristige Besserung. „Das heftige und trotzig Wesen unsrer armen Freundin ward auf einmal gelinder“ (ML 725). Die *Bekenntnisse einer schönen Seele* handeln von solchen Themen, die Aurelie beschäftigen – darunter Liebe, Krankheit und Isolation. Aurelie erfährt zwar für kurze Zeit Linderung, wird aber durch das Buch dazu ermutigt, Wilhelm einen Abschiedsbrief zu schreiben. Ihre Kräfte reichen für ihr eigenes Seelenwohl nicht mehr aus.

Sie nahm den Brief zurück und schrieb einen andern, wie es schien in sehr sanfter Stimmung, auch forderte sie Wilhelmen auf, ihren Freund, wenn er irgend durch die Nachricht ihres Todes betrübt werden sollte, zu trösten, ihm zu versichern, daß sie ihm verziehen habe, und daß sie ihm alles Glück wünsche. Von dieser Zeit an war sie sehr still und schien sich nur mit wenigen Ideen zu beschäftigen, die sie sich aus dem Manuskript eigen zu machen suchte. (ML 725)

Kurz darauf verstirbt Aurelie. Die Rolle der Orsina wühlte am Ende erneut ihr Liebesleid auf und setzte genau jene Empfindungen frei, denen sie dem Ratschlag des Arztes zufolge hätte widerstehen sollen.

### 5.3. Mignon

In der Darstellung des Knabenmädchens Mignon lassen sich zahlreiche melancholische Kodierungen herauslesen. Diese weisen auch auf die Tatsache hin, dass ihr unter den gegebenen Umständen kein problemloser Eintritt in die Turmgesellschaft gewährt sei. Mignons Aussehen und ihr Verhalten grenzen sich von der Turmgesellschaft deutlich ab. Selbst innerhalb der umherziehenden Schauspielertruppe sticht sie heraus. Mignon trägt männliche, dunkelfarbene Kleidung und ist eigentlich geschlechtslos.

Sie brachte graues Tuch und blauen Taffet, und erklärte nach ihrer Art, daß sie ein neues Westchen und Schifferhosen, wie sie solche an den Knaben in der Stadt gesehen, mit blauen Aufschlägen und Bändern haben wolle. Wilhem hatte seit dem Verlust Marianens alle muntere Farben abgelegt. Er hatte sich an das Grau, an die Kleidung der Schatten, gewöhnt, und nur etwa ein himmelblaues Futter oder ein kleiner Kragen von dieser Farbe belebte einigermassen jene stille Kleidung. Mignon, begierig seine Farbe zu tragen, trieb den Schneider, der in kurzem die Arbeit zu liefern versprach. (ML 470)

Auch sie weigert sich, ihre Kleidung abzulegen und auf Befehl anderer hin, Frauenkleidung zu tragen. In einer weiteren Szene verlangt Melina, der

Harfenspieler solle seinen Bart abschneiden und Mignon ihre Tracht wechseln. Beide wehren sich strikt gegen diese äußerlichen Veränderungen.

Ich wünschte, daß Mignon Weiberkleider anzöge, und daß der Harfenspieler sich noch geschwind den Bart scheren ließe. Mignon hielt sich fest an Wilhelm, und sagte mit großer Lebhaftigkeit: ich bin ein Knabe, ich will kein Mädchen sein. (ML 568f)

In vielen Situationen gerät das Mädchen außer Kontrolle. An ihr zeigt sich ein traumatisches Innenleben. Als Wilhelm sie verlassen möchte, reagiert sie mit Panik und einer ausgeprägten körperlichen Angstreaktion. Eine Art Manie überfällt sie. Zwischen absoluter innerer Ruhe und spastischen Zuckungen durchlebt sie ihre Gefühle.

Endlich fühlte er [Wilhelm] an ihr eine Art Zucken, das ganz sachte anfang, und sich durch alle Glieder wachsend verbreitete. [...] Sie richtete ihr Köpfchen auf, und sah ihn an, fuhr auf einmal nach dem Herzen, wie mit einer Gebärde, die Schmerzen verbeißt. [...] Auf einmal tat sie einen Schrei, der mit krampfartigen Bewegungen des Körpers begleitet war. Sie fuhr auf, und fiel auch sogleich wie an allen Gelenken gebrochen vor ihm nieder. [...] Ein gewaltiger Riß geschah, und in dem Augenblicke floß ein Strom von Tränen aus ihren geschlossenen Augen. [...] Ihr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen. (ML 498)

Ihre physischen Umstände verbessern sich im Laufe des Romans nicht. Mignon ist innerlich zerrissen. Sie wird von einer unvorstellbaren Sehnsucht getrieben, einer Sehnsucht nach Italien, ihrer Heimat. In ihrem Lied des dritten Buchs, erstes Kapitel, singt sie über ein Land voller Zitronen, goldener Orangen, Myrte und Lorbeeren. Auch Wilhelm assoziiert das Lied mit dem Land Italien. „Gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier. – Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine? fragte Wilhelm. – Das Kind war still und nichts weiter aus ihm zu bringen“ (ML 504). Mignons Sehnsucht nach Italien geht mit dem Verschweigen ihrer eigenen Herkunft einher. Als Wilhelm später in den Norden reist, möchte sie ihn trotz großen Reiseinteresses nicht begleiten. Die Faszination gegenüber Landkarten und Archivierungsmöglichkeiten sowie Reisen nutzt sie als eigenen Erinnerungsspeicher. „Mignon war beim Einpacken gegenwärtig und fragte ihn, ob er nach Süden oder nach Norden reise? und als sie das letzte von ihm erfuhr, sagte sie: so will ich Dich hier wieder erwarten.“ (ML 726) Mignon verabschiedet sich mit folgendem Lied und hüllt sich dabei wieder in ihre rätselhafte Vergangenheit. „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen / Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht; / Ich mögte dir mein ganzes Innre zeigen, / Allein das Schicksal will es nicht.“ (ML 727)

Mignons Zustand wird im Laufe des Romans immer kritischer. Sie ist von sehr kränklicher Natur. Wilhelm sieht einen Landaufenthalt als Möglichkeit für ihre Genesung an. Er selbst schreibt ihre Zustände hauptsächlich physischen

Ursachen zu. Nachdem Wilhelm erfährt, dass Felix sein Sohn ist, überlegt er sich weitere Maßnahmen.

Er [Wilhelm] sprach nun mehr mit ihr von den Kindern, wie er Felix bei sich behalten und Mignon auf das Land zu tun gedächte. Frau Melina, ob sie sich gleich ungerne von beiden zugleich trennte, fand doch den Vorschlag gut, ja notwendig; Felix verwilderte bei ihr, und Mignon schien einer freien Luft und anderer Verhältnisse zu bedürfen, das gute Kind war kränklich und konnte sich nicht erholen. (ML 863)

Mignon widerstrebt ein Erholungsaufenthalt. Sie will zumindest nicht alleine reisen, sondern den einstweilen eingewiesenen Harfenspieler besuchen. Das Knabenmädchen argumentiert mit der Tatsache, dass sie denke, der Harfenspieler sei alleine und würde Gesellschaft brauchen. Wilhelm überlegt kurz, ist aber der Meinung, dass es Zeit ist, Mignon mehr Bildung zu verschaffen. Eine Unterbringung beim Landesgeistlichen, der den Harfner betreut, wird nicht vorgesehen. Die beiden Melancholiker würden sich zu nahe stehen, als dass eine beidseitige Genesung eintreten könne.

Er stellte ihr vor, daß sie nun heran gewachsen sei, und daß doch etwas für ihre weitere Bildung getan werden müsse – [...] Er machte sie auf ihre Gesundheit aufmerksam, daß sie eine anhaltende Sorgfalt und die Leistung eines geschickten Arztes bedürfe. (ML 866)

Die Therapiemaßnahme für Mignon geht in abgeschwächter Form mit der des Harfenspielers einher: Sie wird in die Natur geschickt, um dort gebildet, versorgt und gepflegt zu werden. Trotz der Weite des Erholungsgebiets fühlt sich Mignon eingesperrt und in ihrem Leben und Sein gehindert. Ihr Zustand verschlechtert sich zusehends. Das Kind ist bei Natalie in Pflege. Während Wilhelm die Bildung als antimelancholische Strategie für Mignon vorsieht, muss er sich eingestehen, dass sie immer schwächer wird. Dennoch betrachtet Wilhelm ein Leben mit Bildung weiterhin als für Mignon anzustrebenden Zustand. Auch die Tatsache, dass Mignon sich bereits für gebildet hält, ignoriert er.

Mittlerweile identifiziert er sich mit seiner neuen Vaterrolle und „sah die Welt nicht mehr wie ein Zugvogel an“ (ML 881). Die Vogelmetapher stimmt mit der Freiheit des Künstlertums und Genie-Daseins überein. Die Lehrjahre haben für Wilhelm geendet, die Zeit der wahren Schauspielerei und Inspiration ebenso. Alle Figuren, die Wilhelm in dieser Laufbahn begegnet sind, verlieren ihren strahlenden Schein. Aurelie wurde als erste Figur aus der Turmgesellschaft eliminiert. Mignons Zustand wird währenddessen von Natalie als weiterhin kritisch eingeschätzt.

Sie [Nathalie] erzählte ihm von Mignons Krankheit im allgemeinen, daß das Kind von wenigen tiefen Empfindungen nach und nach aufgezehrt werde, daß es bei seiner großen Reizbarkeit, die es verberge, von einem Krampf an seinem armen Herzen oft heftig und gefährlich leide, daß dieses erste Organ des Lebens, bei unvermuteten Gemütsbewegungen, manchmal plötzlich stille stehe, und keine Spur der heilsamsten Lebensregung in dem Busen des guten Kindes gefühlt werden

könne; sei dieser ängstliche Krampf vorbei, so äußere sich die Kraft der Natur wieder in gewaltsamen Pulsen, und ängstige das Kind nunmehr durch Übermaß, wie es vorher durch Mangel gelitten habe. (ML 893)

Ihre Herzschmerzen deuten auf eine schwere Herzinsuffizienz hin. Das Kind scheint körperlich therapiert zu werden, ein Arzt kümmert sich um das gesundheitliche Befinden der Kleinen. „Natalie bezog sich auf den Arzt, der weiter mit über die Sache sprach.“ (ML 893) Zur selben Zeit streift Mignon ihre burschikose Tracht ab und kleidet sich mit Frauenkleidern. Bei ihr soll – wie beim Harfenspieler – eine Anpassung an die Gesellschaft stattfinden. Mignon wird als sehnsuchtserschütterte Person geschildert. Die Annahmen der Beteiligten können als Spekulationen über ihre Herkunft betrachtet werden.

Die sonderbare Natur des guten Kindes, von dem jetzt die Rede ist, besteht beinahe nur aus einer tiefen Sehnsucht; das Verlangen, ihr Vaterland wieder zu sehen, und das Verlangen nach Ihnen, mein Freund, ist, möchte ich fast sagen das einzige Irdische an ihr, beides greift nur in eine unendliche Ferne, beide Gegenstände liegen unerreichbar vor diesem einzigen Gemüt. (ML 901f)

Wilhelms Versuch, Mignon durch Landaufenthalt und Kur zu heilen, geht gänzlich schief. Sie ist zwar bereit, Frauenkleidung zu tragen – „Mignon im langen weißen Frauengewande, teils mit lockigen, teil aufgebundenen, reichen, braunen Haaren [...]“ (ML 905) – und sich dadurch minimal an ihre Umwelt anzupassen, die Sehnsucht nach ihm und ihrer Heimat verstärkt den Kummer allerdings. Die weiße Kleidung gleicht abermals einem Engel und nicht einer gewöhnlichen Tracht. Durch die Frauenkleider weicht sie zwar von ihrem burschikosen Aussehen ab, grenzt sich aber erneut damit aus. Äußerlich gleicht sie mittlerweile einem Engel. Von dem ursprünglich wilden Knabenmädchen ist nur noch wenig übrig.

Ihre Niedergeschlagenheit drückt sich zudem in wachsender Introvertiertheit aus. „Sie sah völlig aus wie ein abgeschiedner Geist, und der Knabe [Felix] wie das Leben selbst, es schien als wenn Himmel und Erde sich umarmten.“ (ML 905) In Mignons Beschreibung wird mit Kontrasten gespielt. Felix drückt nicht nur das Leben aus, sondern strahlt auch aufgrund der Liebe seines Vaters, die mittlerweile immer tiefer wächst, pure Freude aus. Mignon, von Wilhelm eigentlich verstoßen, sieht schön und unnahbar aus. Sie wird durch den Engels- und Himmelsvergleich gänzlich entmenschlicht. Nur noch ihre Leiden und Herzanfälle verbinden sie mit dem Irdischen.

Die Therapieform der *Lehrjahre* siedelt sich dahingehend zwischen kleinen Hoffnungsmomenten, minimalen und kurzfristigen Veränderungen der Leidenden und der endgültigen Zerstörung an.

Mignons letzter Anfall endet tödlich. Auslöser ist der Kuss zwischen Wilhelm und Therese. Kurz zuvor schwächte sie sich durch einen kleinen Wettlauf

körperlich. Ihr Herz „pochte gewaltsam“ (ML 924). „Böses Kind! sagte Natalie, ist Dir nicht alle heftige Bewegung untersagt? sieh, wie dein Herz schlägt? Laß es brechen! Sagte Mignon, mit einem tiefen Seufzer, es schlägt schon zu lange.“ (ML 924) Aus Natalies Vorwurf kann herausgelesen werden, dass eine weitere Therapiemaßnahme die körperliche Schonung war. Doch half diese nichts, da Mignon dem Leben mit ihren letzten Worten entsagte und der Schwäche ihres Herzens auch psychisch nachgab.

Mignon fuhr auf einmal mit der linken Hand nach dem Herzen, und indem sie den rechten Arm heftig ausstreckte, fiel sie mit einem Schrei zu Nataliens Füßen für tot nieder. [...] Keine Bewegung des Herzens noch des Pulses war zu spüren. [...] Das liebe Geschöpf war nicht ins Leben zurück zu rufen. (ML 924)

#### **5.4. Der Harfner**

Der genauen Therapiekonzeption des Harfners wird wesentlich mehr Text gewidmet. Seine seelischen Abgründe brachten ihn in eine aussichtslose Lage. Eine Vielzahl an psychischen Schwächen zeigt sich auf. Dazu zählen nicht nur intensive Traurigkeit und Depression, sondern auch Paranoia, Schizophrenie, optische Wahnvorstellungen sowie Halluzinationen und unruhiges und stetiges Wandeln durch das Leben. Goethe fasst diese Ausschweifungen als Gesamtbild der Melancholie zusammen. Das bestätigt die Annahme, dass Melancholiker sehr unterschiedliche Reaktionen zeigen und vor allem im Einfluss manischer Verhaltensweisen handeln. Der Harfner wird zu einem Geisteskranken par excellence. Das Zerwürfnis von Augustins Charakter führt zu einer unabdingbaren Suche nach Heilung. Anders würde er seinen inneren Spannungen und Widersprüchen nicht länger standhalten können. Aufgrund Laertes Vorschlag und Wilhelms Verlangen wird er zu einem Landgeistlichen in Therapie geschickt.

Die Behandlungsmethoden beziehen sich besonders auf die Form einer *Kurmethode* und der des *moral managements*<sup>77</sup>. Die grundsätzlichen Methoden des *moral managements* wurden von Goethe im Roman für die Heilung des Harfenspielers herangezogen, um dabei auch aufklärerische Gesichtspunkte miteinfließen lassen zu können. Die genauen Beschreibungen der Therapieform zeigen deutlich auf, dass Goethe über das Wissen der Behandlungskonzepte verfügte. Sie stimmen mit den damaligen medizinischen Aspekten überein. Goethe bleibt den Heilungschancen gegenüber dennoch kritisch. Er kannte viele damals praktizierte Konzepte und wandte sie in seinen Romanen an, hielt sie aber nicht als Allheilmittel berechtigt. Allen voran stand die „sterile Verordnung inhaltloser diätetischer Schemata ohne tatsächlichen Weltbezug sowie ohne Bezug zur wahren Situation der Betroffenen.“<sup>78</sup>

Anhand der folgenden Textauszüge, die mithilfe des *close-readings* aus dem Werk gefiltert wurden, lassen sich zwar viele Parallelen zur damaligen Forschung feststellen, es wird im Text vorerst jedoch kein Urteil darüber abgegeben, ob die angewandten Methoden zu einer mit Sicherheit eintretenden Heilung führen können. Inwiefern das Behandlungskonzept Wirkung zeigt, soll anschließend als finales Element in Kapitel 6 geschildert werden.

Wilhelm schickt den Harfner auf Laertes Ratschlag hin zu einem Landgeistlichen. Er berichtet diesem kurz von den Zuständen seines Freundes. Die beiden sind sich einig, dass eine Therapie die einzige Rettung für den Alte sei.

---

<sup>77</sup> In der Mitte des 18. Jahrhunderts gelingt es englischen Ärzten Erfolge mit der Methode des *moral managements / treatments* nachzuweisen. Ende des 18. Jahrhunderts gründete William Tuke eine bahnbrechende und revolutionäre Einrichtung für psychisch Kranke, genannt *The Retreat York*, welches sich mit Rückzug übersetzen lässt. Die damaligen Irrenanstalten und ihre Therapieformen wie zum Beispiel das Anketten und Wegsperrern von Patienten, erschütterten Tuke. Er setzte auf humanere Möglichkeiten, den Kranken zu helfen.

Die Praxis ermöglichte es den Patienten, längerfristige Behandlungen zu bekommen und das Verhältnis zu den behandelnden Ärzten zu intensivieren. Der Fokus wurde dabei nicht nur auf eine rein psychische Behandlung gelegt, sondern schloss auch diätetische Maßnahmen mit ein. Die Patienten sollten sich in einen geregelten Tagesablauf mit festgelegten Essenszeiten eingliedern. Erholung stand an oberster Stelle. Die Patienten trieben Sport, spielten Musikinstrumente und erholten sich an der frischen Luft. Ziel war es, den Menschen Positives mit auf ihren Lebensweg zu geben. Sie sollten wieder an menschlichen Interaktionen und dem Weltgeschehen teilhaben. Nicht nur das soziale Zusammenleben wurde gefördert, auch die spirituellen Bedürfnisse der Einzelnen wurden in den Therapieplan miteinbezogen.

Auch der französische Therapeut Philippe Pinel entwickelte parallel zu Tuke eine ähnliche Vorgehensweise, um psychisch Kranke zu heilen, genannt *traitement moral*. Er setzte auf die Verbesserung von Rahmenbedingungen der Asyle und das Eingliedern der Kranken in die Gesellschaft. Der ökonomische Faktor war für Pinel wichtig, denn die Kranken sollten wieder für die Gesellschaft und somit die Wirtschaft nützlich gemacht werden.

Im deutschen Raum brillierte der Arzt Johann Christian Reil, welcher auch mit Goethe befreundet war.

Die Heilung sollte hauptsächlich durch humane Behandlung und aus spirituellen Diskussionen vollzogen werden. Das *moral management* erreichte trotz des Weglassens von antipsychotischen Mitteln einen hohen Grad an Effektivität (vgl. Heinz Schott und Rainer Tölle: Geschichte der Psychiatrie: Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München 2005).

<sup>78</sup> Irmgard Egger: Diätetik und Askese. München 2001, S. 66.

Die Bindung zwischen Wilhelm und dem Musiker war derart intensiv geworden,

[...] daß es ihn tief schmerzte, und nur die Hoffnung, ihn wiederhergestellt zu sehen, konnte sie ihm einigermaßen erträglich machen, so sehr war er gewohnt den Mann um sich zu sehen und seine geistreichen und herzlichen Töne zu vernehmen. (ML 705)

Als Wilhelm in einer Theaterpause Augustin, den Harfenspieler, zum ersten Mal seit Therapiebeginn besucht, scheint es, als ginge es dem Freund besser. Er unterrichtet Knaben und fühlt sich dadurch brauchbar – zu etwas nütze in der Welt. Ein Indiz für eine schwere Depression ist das Gefühl der Unbrauchbarkeit und Überflüssigkeit für die Umwelt. Die Therapieform, die der Landgeistliche wählt, wirkt dem entgegen. Die erste Wiedersehensszene formuliert Goethe mit einer offensichtlichen Darlegung von Augustins Besserung.

Er fand ihn in einer angenehmen Gegend, und das erste was er in dem Pfarrhofs erblickte war der Alte, der einem Knaben auf seinem Instrument Lektion gab. Er bezeugte viel Freude Wilhelm wieder zu sehen, stand auf und reichte ihm die Hand und sagte: Sie sehen, daß ich in der Welt doch noch zu etwas nütze bin; Sie erlauben daß ich fortfahre, denn die Stunden sind eingeteilt. (ML 716)

Die Einteilung der Stunden weist hierbei auf eine damals weit verbreitete Therapiemaßnahme hin. Man verschafft den psychisch Kranken eine Routine, an die sie sich halten müssen, um ihrem Leben einen regelmäßigen und sinnvollen Ablauf zu geben. Die regelmäßige Tätigkeit wird „zum universalen Therapeutikum gegen jede Form von Melancholie.“<sup>79</sup> Es wird damit versucht, ein Abschweifen von Gedanken in negative Richtungen zu verhindern und die Patienten gänzlich auf routinierte Tätigkeiten einzustellen. Diese Herangehensweise geht im deutschen Raum auf den Arzt Johann Christian Reil zurück, welcher Regeln, Ordnung und Arbeit als äußerst wichtig für die Genesungs- und Wiedereingliederungschancen betrachtet. Goethe sieht diese Maßnahmen ebenfalls als Möglichkeit, Wahn oder andere seelische Umstände wie Masochismus, Hypochondrie oder Misanthropie zu heilen. Für ihn sind aktive Tätigkeiten und Naturbetrachtungen allen anderen Konzepten vorzuziehen.<sup>80</sup> Der Geistliche schätzt die Arbeit und Aktivität des Harfenspielers und ist überzeugt, „dass [es] Hoffnung [auf] eine völlige Genesung [gibt].“ (ML 716) In einem offenen Gespräch mit Wilhelm erklärt er ihm, wie er Augustin beherbergt und welche genauen Heilungsmethoden er anwendet.

Außer dem Physischen [...], das uns oft unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legt und worüber ich einen denkenden Arzt zu Rate ziehe, finde ich die Mittel vom Wahnsinne zu heilen sehr einfach. Es sind eben dieselben, wodurch man gesunde Menschen hindert wahnsinnig zu werden. Man erregt die Selbsttätigkeit, man gewöhne sie an Ordnung, man gebe ihnen einen Begriff, daß sie ihr Sein und Schicksal mit so vielen gemein haben, daß das außerordentliche Talent, das größte Glück und das höchste Unglück nur kleine Abweichungen von dem gewöhnlichen

---

<sup>79</sup> Thorsten Valk: Die Melancholie im Werk Goethes. Tübingen 2002, S. 195.

<sup>80</sup> Vgl. Reuchlein 1983, S. 87.

sind; so wird sich kein Wahnsinn einschleichen, und wenn er da ist, nach und nach wieder verschwinden. (ML 716)

Zusammenfassend betrachtet wird also versucht, dem Ausdruck des Wahnsinns erst gar keine Chance zu geben durch das normale Verhalten durchzubrechen. Ausschlaggebend ist hier die Tatsache, dass der Wahnsinn sehr nahe an dem liegt, wie ein Mensch sich normal zu verhalten hat. Dass Glück und Unglück nahe beieinander liegen und die Grenzen nicht in Schwarz und Weiß, sondern in mehreren Graustufen verlaufen, versucht der Geistliche Wilhelm ebenso zu erklären.

Es wird hier nicht nach der Ursache des Wahnsinns oder nach Vorfällen in der Vergangenheit gesucht. Selbst die Gedankengänge des Harfners werden nicht therapiert. Man versucht zu diesem Zeitpunkt vielmehr, den Wahn durch eine Ablenkungstherapieform auszutreiben. Der Patient soll mit einer Vielfalt von Tätigkeiten von seinem eigenen Unglück abgelenkt werden. Dazu zählen nicht nur das Musizieren mit dem Knaben, sondern auch Gartenarbeit, körperliche Übungen und Gespräche mit einem Arzt. Es wird ferner die genaue Form dieser Therapie erklärt.

Ich habe des alten Mannes Stunden eingeteilt, er unterrichtet einige Kinder auf der Harfe, er hilft im Garten arbeiten und ist schon viel heiterer. Er wünscht von dem Kohle zu genießen, den er pflanzt, und wünscht meinen Sohn, dem er die Harfe auf den Todesfall geschenkt hat, recht emsig zu unterrichten, damit sie der Knabe ja auch brauchen könne. Als Geistlicher suche ich ihm über seine wunderbaren Skrupel nur wenig zu sagen, aber ein tätiges Leben führt so viele Ereignisse herbei, daß er bald fühlen muss: daß jede Art von Zweifel nur durch Wirksamkeit gehoben werden kann. (ML 716)

Für den Landgeistlichen kann die Art, wie er den Harfner heilen möchte, insofern als legitim angesehen werden, als er die Gegenwart und Zukunft des Mannes angenehm gestalten will, dabei jedoch kein Interesse an den Hintergründen seiner Verhaltensweisen zeigt. Das Aussparen von Aufarbeitung des Erlebten lässt daher wiederum auf keinen vollständig möglichen Heilungsprozess schließen. Augustin wird durch die Aufträge und Arbeiten, die er zu erledigen hat, nicht ermöglicht, sich mit seinen ursprünglichen Problemen und Gedanken zu befassen.

Die Aussage „er hilft im Garten arbeiten und ist schon viel heiterer“ weist auf die Nähe zur Natur hin. Der Landgeistliche lebt fernab von städtischem Trubel und bietet dadurch dem Harfner einen Ort der Zurückgezogenheit, um sich besinnen zu können. Trotz der Ähnlichkeit zu seinem einsamen Ordensleben, bleibt Augustin keine Zeit für melancholische Schwärmerei. Der Naturaspekt geht mit den ursprünglichen Vorstellungen des *moral managements* konform. Das Land wird als jener Ort gesehen, an dem es den Kranken möglich ist, Abstand von ihrer Schwermut und ihren Wahnsinnsschüben zu nehmen.



Goethe fügt dabei erneut die Ansichten eines befreundeten Arztes ein – Christoph Wilhelm Hufeland. Dieser schreibt in *Makrobiotik oder Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern* über die Wichtigkeit des Land- und Gartenlebens. Die Mischung aus frischer Luft, gesunder Kost, regelmäßigen Tagesabläufen und Bewegung sei für die Heilung des Wahnsinns förderlich; „das Landleben [vermag] ganz vorzüglich dem Gemüte denjenigen Ton zu geben, welcher dem Leidenschaftlichen, Überspannten und Exzentrischen entgegen ist.“<sup>81</sup> Genau diese Annahmen lässt Goethe in die Therapie des Harfenspielers einfließen. Das Leben in dieser Umgebung ist eine Möglichkeit wieder zur Vernunft zu kommen und somit dem Wahn entsagen zu können.<sup>82</sup> Die „imaginären Kräfte des einfachen Lebens, des ländlichen Glücks [...] werden hier zusammengenommen, um bei der Heilung der verschiedenen Wahnsinnsarten zu helfen.“<sup>83</sup>

Ein Aufenthalt in ländlicher Umgebung wird gerade deshalb gewählt, da zur Jahrhundertwende zum ersten Mal therapeutische Einrichtungen eröffnet wurden. Zuvor wurden Wahnsinnige und psychisch Kranke mit Verbrechern in Gefängnissen untergebracht. Jegliche menschliche Würde wurde ihnen durch grausame Behandlungskonzepte genommen. Dazu zählten insbesondere die Fesselung und das Wegsperrern der Kranken. Wahn wird zwar weiterhin als psychische Krankheit gesehen, die Einfluss auf das Physische hat, aber auch als moralische Komponente.

Der Harfner ist ein ideales Beispiel für einen moralischen Wahnsinnsursprung. Durch den Inzesttabubruch widersetzt er sich den geistlichen Regeln, versucht aber dennoch, durch die Nähe zu Gott Schutz zu erlangen. Die neue Definition des Wahns musste folglich auch zu neuen Methoden der Therapie führen. Ein ländliches Gut erwies sich dabei als von der Form eines Gefängnisses am weitesten entfernt. Augustin entwickelt ein neues Interesse gegenüber dem Land- und Ackerbau. Er baut sein Gemüse, in diesem Fall Kohl, selbst an, um es anschließend zu verspeisen. Zwei Therapiemaßnahmen vereinen sich hier – die Tätigkeit im Freien und die gesunde Ernährung.

Die Musik bleibt auch weiterhin Bestandteil seines Lebens. Doch kann er den kläglichen Sängen, die seine Melancholie förderten, entsagen und fungiert nun als Lehrperson für den Sohn des Landgeistlichen. Auch hier steckt die strikte

---

<sup>81</sup> Christoph Hufeland: *Makrobiotik*. Jena 1797. Hg. von Rolf Brück, München 1984, S. 181. Zitiert nach Schöblier 2002, S. 117.

<sup>82</sup> Vgl. Schöblier 2002, S. 115. Nach Foucault 1969, S. 496.

<sup>83</sup> Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt 1969, S. 492. Zitiert nach Schöblier 2002, S. 116.

Absicht dahinter, seiner Tätigkeit Sinn zu verleihen. Selbst die Harfe, die ihm bislang sehr viel bedeutete, vermacht er seinem Schüler. Dem Harfenunterricht wird ein Konstrukt vorgegeben, an das sich Augustin zu halten hat. Jegliche Schwärmerei und Empfindsamkeit wird auf das Nötigste reduziert – oder besser eliminiert. Die geisthaften Klänge und die Liebe zur Musik werden auf den erzieherischen Aspekt herabgesetzt.

Der Harfenspieler befindet sich unter Obhut einer Person, zu der er eine intensive Beziehung erwachsen lassen kann – dem Landgeistlichen. Er wird in das Familienleben integriert und somit von seiner Rolle als Kranker freigesprochen.

Es wird außerdem eine einfache Maßnahme ergriffen, um seinen Horizont zu erweitern. Es wurde ihm angewöhnt, „die Zeitung zu lesen, die er jetzt immer mit großer Begierde erwartet.“ (ML 814) Der Leseprozess gliedert den Harfenspieler schrittweise in die Gesellschaft ein. Das Weltgeschehen zeigt dem Kranken auf, dass seine Probleme nicht im Zentrum stehen. Der Harfner muss Abstand von seinem introvertierten Leben nehmen. Durch das Zeitunglesen drehen sich die Gedanken des Harfenpielers nunmehr nicht nur um sein innerstes Leiden. „Nur wer auf weltentrückte Selbstbeobachtung und permanente Zergliederung des eigenen Seelenlebens verzichte, entgehe den Gefahren der Melancholie.“<sup>84</sup> Dieser Fehler passiert nicht nur dem Harfner sondern auch Aurelie. Indem sich die Figur nur auf ihr eigenes Sein und Leiden bezieht, kann sie keinen Anteil an der Welt nehmen und bleibt in einer weltabgewandten Sicht zurück. Die Konzentration auf die eigenen Qualen kann mit dem Lesen der Zeitung und planmäßiger Tätigkeit unterbunden werden. Die Regelmäßigkeit einer gelieferten Zeitung gibt dem Harfenspieler erneut ein zeitlich geordnetes Konstrukt. Augustin kann diese Form der Therapie annehmen und umsetzen. Die auferlegten Abläufe formieren sich zu seinem Alltag und holen ihn dadurch aus seiner wahnsinnsbehafteten Traumwelt heraus.

Die Maßnahmen, denen der Harfenspieler scheinbar zunächst zufrieden beiwohnt, reduzieren nicht nur seine melancholischen Ausprägungen, sondern auch sein geniebehaftetes Wesen. Das musikalische Talent, welches Augustin auszeichnet, wird auf das Wesentlichste beschränkt. Jegliche Inspiration und sein repräsentatives Künstlertum verschwinden nach und nach. Obwohl gerade diese Charaktereigenschaften Angriffsfläche für den Liebeswahn bieten, formen sie dennoch die Persönlichkeit des Harfenpielers. Zu Beginn wurde der Harfenspieler von Wilhelm als personifiziertes Dichterideal gesehen. Dieses knüpft stark an die Vorstellung einer freien Seele an, welche fern ab von

---

<sup>84</sup> Thorsten Valk: Die Melancholie im Werk Goethes. Tübingen 2002, S. 195.

gesellschaftlichen Kriterien und bürgerlichen Vorstellungen ihr Leben bestreitet. Wilhelm sieht den Barden als „Gott [an], der vom Schicksal gekrönt, über dem Weltgewebe schwebt, [...] und [als] Vogel, der frei über die Bedingnisse der Wirklichkeit hinwegfliegt.“<sup>85</sup> Alle Kriterien entsprechen Augustins oberflächlich betrachtetem Leben. In seinen eigenen Liedern sieht er sich selbst als Vogel, zudem wird er von Wilhelm mit einer ingenüösen Schöpferkraft versehen und unterliegt einem unerbittlichen Schicksal. All diese Charakterzüge und Eigenschaften sollen mit der Therapie verschwinden. Sie werden als Neigung zur Melancholie und Auslöser des Wahns betrachtet. Gerade durch die neue Therapieform werden alltägliche Tätigkeiten in den Fokus gerückt. Der Harfenspieler verschloss sich gegen alle Einwirkungen von außen und lebte in seiner eigenen Welt. Die Wirklichkeit um ihn herum verschwand. Seine Konzentration lag nur auf seinem eigenen Schicksal. Er konnte nicht mehr Anteil an der Welt nehmen.

Als oberstes Ziel der Therapie steht deshalb nicht nur die bloße Linderung des Wahns und der damit verbundenen psychischen Qualen, sondern vor allem auch die „Reintegration in die Gesellschaft.“<sup>86</sup> Alle Besonderheiten und individuellen Züge sollen durch die Therapie normalisiert oder vollkommen eliminiert werden. Anders wäre der Harfenspieler nicht fähig, sein Leben in der Gesellschaft weiterführen zu können.

Goethe bezieht sich mit den einzelnen Schilderungen der therapeutischen Maßnahmen auf Vorträge und Schriften damaliger Zeit. Ihm sind die Inhalte der moralischen Behandlung und die daraus resultierenden Therapiemaßnahmen bekannt. Er setzt sie besonders in der Darstellung des Behandlungskonzepts der Figur des Harfenspielers um. Der Status des Wahns gewinnt um die Jahrhundertwende eine völlig neue Bedeutung. Die Diagnose Wahn als Krankheit impliziert verschiedene Heilmethoden. Die Ursprünge versucht unter anderem auch Hegel zu klären, der – wie Foucault – voraussetzt, dass Wahn zwar bedingt mit der Abwesenheit von Vernunft einhergeht, aber primär als Verrücktheit eingestuft werden kann, welche es zu therapieren gilt.<sup>87</sup> Die vom Wahnsinn ergriffene Person setzt dennoch etwas selbständig Vernünftiges voraus, um geheilt werden zu können. Daraus schließt der Arzt Johann Christian Reil, dass

---

<sup>85</sup> Monika Fick: Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in Wilhelm Meisters Lehrjahren. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Band 29. 1985, S. 208.

<sup>86</sup> Franziska Schößler: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Tübingen 2002, S. 114.

<sup>87</sup> Ebd., S. 115. Zitiert nach: Georg Wilhelm Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Heidelberg 1827, S. 391.

jedes Subjekt vom Wahn befallen werden könne.<sup>88</sup> Wahn liegt wie auch im historischen Diskurs der Melancholie nahe am Geniegedanken.

Wilhelm [...] erfuhr die interessantesten Geschichten, nicht allein von verrückten Menschen, sondern auch von solchen, die man für klug, ja für weise halten pflegt, und deren Eigentümlichkeiten nahe an den Wahnsinn grenzen. (ML 717)

Die Berichte des Geistlichen zeigen Wilhelm erneut die „Nähe von Genie, Weisheit und Wahnsinn“<sup>89</sup> auf. Infolgedessen sollten auch die Behandlungskonzepte fern ab von Qualen und Gefängnissen stattfinden und eine revolutionäre Änderung von Therapiemaßnahmen entstehen. Diese Erkenntnisse fügt Goethe in den Roman ein.

Die Rolle des Arztes in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* ist neben der des Landgeistlichen, welcher als Pflegeperson fungiert, bedeutungsvoll. Goethe spielte mit seinem eigenen Wissensfundus. Er fügte bereits im Zuge des Einsamkeitsmotivs Erkenntnisse seines befreundeten Arztes Johann Georg Zimmermann ein und scheute sich nicht, weitere Überlegungen, wie zum Beispiel die von Reil, miteinzubeziehen. In der Konstellation der Therapie, welche aus einem Geistlichen und einem Arzt besteht, zeigt sich die damals übliche Pflegepraxis. Psychisch Kranke wurden nicht nur in Gefängnissen untergebracht, sondern auch Priestern zur Pflege gegeben. Die Rolle des Arztes deutet den Fortschritt der damals einsetzenden Umwälzung therapeutischer Maßnahmen an. Eine erste Form von Psychotherapie etabliert sich. Der Status des philosophischen Arztes blüht auf, denn für solche Behandlungen seien nicht nur Kenntnisse der Physiologie wichtig, sondern vor allem auch psychisch-moralische. Goethe zeigt das Bild eines Arztes auf, „der nicht nur die Arzneikunde, also die Medizin im engeren Sinne, sondern auch Seelenkunde und Philosophie beherrscht.“<sup>90</sup> In den *Lehrjahren* verkörpern gleich zwei Personen diese Rolle. Die Zusammenarbeit aus Arzt und Landgeistlichem setzt voraus, dass sowohl physisches, psychisches als auch moralisches Wissen den Patienten während der Genesungszeit unterstützen soll.

Der Arzt und Psychologe sind die nächsten Kräfte, durch welche die Kur der Irrenden bewerkstelligt werden muss. Sie sind beide Heilkünstler, bloß verschieden durch die Mittel, welche sie anwenden, sofern jener durch pharmaceutische [sic!] dieser durch psychische Mittel wirkt.<sup>91</sup>

Der Arzt, der Augustin behandelt, sieht aktives Tun und Handeln sowie das Verweilen in der Natur für eine gesunde Psyche als maßgeblich an.

---

<sup>88</sup> Vgl. Schößler 2002, S. 115.

<sup>89</sup> Monika Fick: Das Scheitern des Genius. Würzburg 1987, S. 238.

<sup>90</sup> Georg Reuchlein: Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe. Frankfurt 1983, S. 77.

<sup>91</sup> Philipp Rothe: Medizinisches in Goethes Meister-Romanen. Dissertation. München 2009. Auszug: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/rothe\\_harfner\\_a.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/rothe_harfner_a.pdf). S. 9. Zitiert nach Reil 1803, S. 476.

Dreifach belebt aber ward die Unterhaltung, als der Medikus eintrat, der den Geistlichen, seinen Freund, öfters zu besuchen, und ihm bei seinen menschenfreundlichen Bemühungen beizustehen pflegte. Es war ein ältlicher Mann, der bei einer schwächlichen Gesundheit viele Jahre in Ausübung der edelsten Pflichten zugebracht hatte. Er war ein großer Freund vom Landleben und konnte fast nicht anders als in freier Luft sein; dabei war er äußerst gesellig und tätig, und hatte seit vielen Jahren eine besondere Neigung mit allen Landgeistlichen Freundschaften zu stiften. Jedem, <an> dem er eine nützliche Beschäftigung kannte, suchte er auf alle Weise beizustehen. (ML 717)

Das Zusammenspiel von Pflege und medizinischer Beratung unterstützt den Heilungsprozess. Während des Gesprächs mit Wilhelm werden seitens des Geistlichen die körperlichen Mängel des Harfenspielers beinahe gänzlich außer Acht gelassen. Im Mittelpunkt steht vielmehr dessen Psyche, die geheilt werden muss. Die Konzentration auf diese spiegelt sich in Augustins einstweiliger Besserung wider. Zunächst fruchten sämtliche Behandlungsformen. Eine deutliche Besserung seines Gemütszustandes und Linderung der Wahn- und Halluzinationszustände stellen sich ein. Augustin scheint sich an das neue Leben zu gewöhnen und berichtet Wilhelm von seinen Erfolgen. Sein Äußeres jedoch kann er vorerst nicht ändern. Der Bart ist ihm noch immer wichtig. Auch die Kutte möchte er nicht ablegen. Er kann sich bislang nicht mit seiner neuen Persönlichkeit und dem Glück physisch identifizieren. Seine offensichtliche Abgrenzung von anderen Menschen möchte er weiter aufrechterhalten. Eine vollständige Eingliederung in ein normales Leben ist deshalb noch nicht gegeben.

Wenn ich [der Geistliche] ihm aber noch seinen Bart und seine Kutte wegnehmen kann, so habe ich viel gewonnen, denn es bringt uns nichts näher dem Wahnsinn, als wenn wir uns vor andern auszeichnen, und nichts erhält so sehr den gemeinen Verstand, als im allgemeinen Sinne mit vielen Menschen zu leben. (ML 716f)

Anhand dieser Aussage lässt sich auf den Zweifel gegenüber dem Therapieerfolg schließen. Der Landgeistliche ist sich sicher, dass Augustins augenscheinliche Verbesserung noch zu keinem therapeutischen Erfolg geführt hat, insofern der Patient nicht bereit ist, sich von seinem alten Leben in Form seiner typischen Merkmale zu trennen. Die Sonderheit des Barts und seiner Bekleidung, der langen braunen Kutte, muss ausgelöscht werden. Augustins Heilung hängt von dem gänzlichen Abschied seines sich selbst auferlegten Seins ab. Um eine längerfristige Genesung gewährleisten zu können, müssen sich Patienten von „allem fern [...] halten, was mit ihrem Wahn in Verbindung stehe und diesen zu nähren fähig sei.“<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Georg Reuchlein: Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe. Frankfurt 1983, S. 80.

## 6. Euphorie versus Todessehnsucht: des Harfners Genesung und Suizid

**Wir sind elend und zum Elend bestimmt,  
und ist es nicht völlig einerlei, ob eigene Schuld,  
höherer Einfluß oder Zufall,  
Tugend oder Laster,  
Weisheit oder Wahnsinn  
uns ins Verderben stürzen.**  
(ML 989f)

Nachdem die Verwandtschaftsverhältnisse aufgeklärt wurden, kehrt der Harfner von dem Sitz des Landgeistlichen zurück. Wilhelm erkennt seinen alten Freund zunächst nicht, da er wie ein gewöhnlicher Reisender aussieht und keinerlei Ähnlichkeiten mit dem ursprünglichen Harfenspieler aufweist.

Man schickte den Kurier fort, der kaum weggeritten war, als am Abend der Arzt mit einem Fremden hereintrat, dessen Gestalt und Wesen bedeutend, ernsthaft und auffallend war, und den niemand kannte. Beide Ankömmlinge schwiegen eine Zeit lang stille, endlich ging der Fremde auf Wilhelmen los, reichte ihm die Hand und sagte: Kennen Sie Ihren alten Freund nicht mehr? Es war die Stimme des Harfenspielers, aber von seiner Gestalt schien keine Spur übrig geblieben zu sein. Er war in der gewöhnlichen Tracht eines Reisenden, reinlich und anständig gekleidet, sein Bart war verschwunden, seine Locken sah man einige Kunst an, und was ihn eigentlich ganz unverkennlich machte, war, daß an seinem bedeutenden Gesichte die Züge des Alters nicht mehr erschienen. (ML 977)

In der relativ kurzen Zeit seit Wilhelms letztem Besuch ging genau die Veränderung vorstatten, die sich der Landgeistliche zur endgültigen Genesung des Mannes erwünscht hatte. Die für den Harfenspieler bezeichnenden physischen Merkmale sind allesamt verschwunden.<sup>93</sup> Besonders die Kleidung und der Bart waren Kennzeichen seiner Sonderbarkeit und Abgrenzung. Sein Äußeres lässt allerdings keine Rückschlüsse darauf zu, ob Augustin genesen ist oder nicht. Die neue Kleidung symbolisiert jedoch von außen eine offensichtliche Genesung. Sie geht mit einem neuen Ich, einem vom Wahn befreiten Ich, konform. Damit gliedert sich der Harfner in die graue gleiche Masse der Gesellschaft ein und kann auf den ersten Blick weder von Wilhelm erkannt noch als Melancholiker charakterisiert werden. Ebenfalls zuversichtlich artikuliert sich Augustin in seinem Agieren. Er bittet, Geduld mit ihm zu haben, da er wie neu geboren denkt und fühlt.

Sie werden Geduld mit einem Menschen haben, fuhr er mit großer Gelassenheit fort, der, so erwachsen er auch aussieht, nach einem langen Leiden erst wie ein unerfahrenes Kind in die Welt tritt. Diesem wackren Mann [Wilhelm] bin ich schuldig, daß ich wieder in einer menschlichen Gesellschaft erscheinen kann. (ML 978)

---

<sup>93</sup> Egger bezeichnet dies als raschen zeitgemäß seelendiätischen Frieden. Goethe vertraut einer raschen Heilung nicht gänzlich, sodass es nahe liegt, die Stabilität des Harfenspielers durch eine größere Belastung zu gefährden (vgl. Egger 2001, S. 167.).

Der Harfenspieler kann seine eigene – vorerst offensichtliche – Regenerierung akzeptieren und fühlt sich laut seinen Aussagen zwar leicht unsicher zu diesem Zeitpunkt. Dennoch schließt er mit seiner Bitte eine Zukunftsperspektive mit ein, denn er möchte lernen, sich wie ein Erwachsener in die Gesellschaft eingliedern zu können.

Die angewandten Therapiepläne scheinen großen Erfolg zu bringen. Die Anwesenden freuen sich über die Rückkehr des Harfners, denn mittlerweile wissen sie über seine Vorgeschichte Bescheid und empfinden Mitgefühl. Nicht zuletzt durch den Tod seiner Tochter, von dem er noch immer nichts weiß. Wilhelm kommt die Trennung von Kutte und Bart nicht verdächtig vor, denn er zieht daraus den Schluss, dass die Therapie erfolgreich war. Durch die Veränderung sieht der Harfenspieler jünger aus. Es sei, als hätte man ihm eine Maske des Glücks, neuen Lebens und Zufriedenheit mit einer Spur Zaghaftheit übergestülpt. Waren es zuvor die Lieder und Auftritte im Wirtshaus, die seinen wahren Charakter verschleierten, kann man annehmen, dass diese Funktion nun die neue Kleidung einnimmt. Die Übereinstimmung mit dem Verhalten eines Kindes passt zur Erlösung seiner Leiden. Wie neugeboren und von seiner Qual befreit, taucht er in das Leben ein. Dadurch tritt er unerfahren in eine neue Welt.

Augustin sieht Freundschaft nicht mehr als Belastung an, vor welcher er sich fürchten muss, sondern begrüßt Wilhelm überschwänglich. Der Arzt, der mit dem Harfenspieler ankam, möchte keine Überforderung riskieren und versucht nach der Begrüßung seinen Patienten sofort abzulenken. „Er [der Arzt] veranlaßte sogleich einen Spaziergang, um das Gespräch abubrechen, und ins Gleichgültige zu lenken.“ (ML 978) Keiner der Anwesenden möchte Augustin so kurz nach seiner Genesung von der wahren Identität Mignons und deren Tod erzählen. Sie vermuten, dass er noch zu instabil für diese Nachricht sein könnte.

Die unmittelbare Veränderung und rasche Genesung seines dunklen melancholischen Charakters, lässt Rätsel offen, die der Arzt mit Wilhelm bespricht.

Die Genesung dieses Mannes ist uns durch den sonderbarsten Zufall geglückt. Wir hatten ihn lange nach unserer Überzeugung moralisch und physisch behandelt, es ging auch bis zu einem gewissen Grad ganz gut, allein die Todesfurcht war noch immer groß bei ihm, und seinen Bart und sein langes Kleid wollte er uns nicht aufopfern; übrigens nahm er mehr Teil an den weltlichen Dingen, und seine Gesänge schienen, wie seine Vorstellungsart, wieder dem Leben sich zu nähern. [...] Ich kam, ich fand unsern Mann ganz verändert, er hatte freiwillig seinen Bart hergegeben, er hatte erlaubt seine Locken in eine hergebrachte Form zuzuschneiden; er verlangte gewöhnliche Kleidung und schien auf einmal ein anderer Mensch geworden zu sein. Wir waren neugierig die Ursache dieser Verwandlung zu ergründen, und wagten doch nicht uns mit ihm selbst darüber einzulassen; endlich entdeckten wir zufällig das sonderbare Verhältnis. Ein Glas flüssiges Opium fehlte in der Hausapotheke des Geistlichen. [...] Endlich trat dieser Mann [Augustin] auf, und gestand, daß er es besitze. (ML 978)

Das Fläschchen Opium stellt bislang den einzigen Hinweis dar, dass die Veränderung des Harfenspielers nicht mit einer vollkommenen Genesung einhergehen kann. Das Opium ist in der erwähnten Menge hochgiftig und tödlich. Der Harfner nutzt das Gift als Druckmittel gegenüber seinem Arzt, indem er behauptet, er würde es brauchen, um normal leben zu können. Das Opium erinnert an Aurelies Dolch. Er war ihre eigene Sicherheit, jederzeit aus dem Leben scheiden zu können. Sie hatte ihren eigenen Tod mehrmals täglich wortwörtlich in den Händen. Auch das Opium gibt dem Harfenspieler ein Sicherheitsgefühl, das durch die Abnahme von Kutte und Bart verloren ging. Das Gift ist für ihn sogar so wichtig, dass er droht, sollte es ihm weggenommen werden, werde er sofort in seinen alten Zustand zurückfallen. Für den Arzt ist das zwar keine plausible Erklärung, doch durch die offensichtliche Verbesserung seines Gesamtzustands gibt er Augustin „in einem festgeschliffnen Glasfläschchen dieses Gift als das sonderbarste Gegengift“ (ML 979) mit. Das Druckmittel ist der Beweis dafür, dass sich Augustin im Klaren darüber ist, wie wichtig das Fläschchen für ihn ist und er sogar den Schritt einer bewussten Regression gehen würde, wenn er es nicht behalten dürfe.<sup>94</sup>

Ich [Augustin] danke diesem Besitz die Wiederkehr meiner Vernunft, es hängt von euch ab mir dieses Fläschchen zu nehmen, und ihr werdet mich ohne Hoffnung in meinen alten Zustand wieder zurückfallen sehen. Das Gefühl, daß es wünschenswert sei die Leiden dieser Erde durch den Tod geendigt zu sehen, brachte mich zuerst auf den Weg der Genesung; bald darauf entstand der Gedanke, sie durch einen freiwilligen Tod zu endigen, und ich nahm in dieser Absicht das Glas hinweg; die Möglichkeit, sogleich die großen Schmerzen auf ewig aufzuheben, gab mir Kraft die Schmerzen zu ertragen, und so habe ich, seitdem ich den Talisman besitze, mich durch die Nähe des Todes wieder in das Leben zurückgedrängt? Sorgt nicht, sagte er, daß ich Gebrauch davon mache, sondern entschließt Euch, als Kenner des menschlichen Herzens, mich, indem Ihr mir die Unabhängigkeit vom Leben zugesteht, erst vom Leben abhängig zu werden. (ML 978f)

Einzig und allein Augustins tiefe Angst vor einem Knaben – Felix als personifiziertes Trauma – lässt die psychischen Schwächen des Harfenspielers durchschimmern. „Augustin konnte seine alte Furcht, die er vor Felix hatte, nicht überwinden, und wünschte den Knaben je eher, je lieber entfernt zu haben.“ (ML 979) Die Nähe zu Felix steigert auch seine innersten Bewegungen. Panik und Angst überfluten Augustins klares Denken. Seine Empfindungen

---

<sup>94</sup> Reuchlein sieht diesen Moment als zentrale Chance einer Heilung an. Durch puren Zufall entdeckt der Harfner das Opiumfläschchen. Durch die Absicherung den eigenen Tod in den Händen zu halten, ist es ihm möglich, für kurze Zeit zurück in ein von Leiden befreites Leben zu gehen. Das Opium gibt ihm weiterhin die Kraft, seine Labilität zu überbrücken. Der Arzt versucht dem Harfner sein Vorhaben absichtlich nicht auszureden. Er darf das Opium behalten. Gerade diese Strategie führt zum Heilerfolg. Der behandelnde Arzt gibt seinem Patienten den Tod als Gegenmittel zu seinen suizidalen Gedanken offen in die Hände (vgl. Reuchlein 1983, S. 83f). „Mit der Überwindung der Todesfurcht und des unerträglichen Leidensdruck verschwinden offensichtlich zusehends auch seine anderen Wahnelemente, bis er sich schließlich sogar entschließt, Bart und Kutte abzulegen.“ (Reuchlein 1983, S. 84.)



intensivieren sich, sodass er eines Tages einen Rückfall erleidet und in ein Gespräch stürzt; „mit gräßlicher Gebärde [...] sein Angesicht war blaß, sein Auge wild, er schein reden zu wollen, die Sprache versagte ihm. [...] Lothario und Jarno, die eine Rückkehr des Wahnsinns vermuteten, sprangen auf ihn los, und hielten ihn fest.“ (ML 983) Mühsam erklärt der Harfenspieler, noch immer von Angst ergriffen, dass der Knabe Felix in Lebensgefahr sei. Weitere Erklärungen gibt er vorerst nicht ab. „Stotternd und dumpf, dann heftig und gewaltsam sprach und rief er: [...] eilt! helft! rettet das Kind! Felix ist vergiftet!“ (ML 983) Die Gesellschaft stürmt hinaus, Augustin setzt nach. Sie finden Felix, der durch die Ankunft der unruhigen Menge völlig verwirrt ist, neben einer Karaffe und einem Glas gefüllt mit Mandelmilch sowie der leeren Flasche Opium auf.

Man fand das Kind, das erschrocken und verlegen schien, als man ihm schon von weitem zurief: was hast Du angefangen? Lieber Vater! rief Felix, ich habe nicht aus der Flasche, ich habe aus dem Glase getrunken, ich war so durstig. Augustin schlug die Hände zusammen, rief: er ist verloren! drängte sich durch die Umstehenden, und eilte davon. Sie fanden ein Glas Mandelmilch auf dem Tische stehen, und eine Karaffine daneben, die über die Hälfte leer war, der Arzt kam, er erfuhr, was man wußte, und sah mit Entsetzen das wohlbekanntes Fläschchen, worin sich das flüssige Opium befunden hatte, leer auf dem Tische liegen, er ließ Essig herbei schaffen, und rief alle Mittel seiner Kunst zu Hülfe. (ML 983)

Alle bemühen sich um den Jungen, der sehr verängstigt wirkt. An Felix wird Essig als neutralisierende Mischung ausprobiert. Der Knabe wird in ein Bett gelegt und soll ruhen, während der Arzt sehr verwundert ist, warum er zwar etwas beängstigt und kränklich aussähe, aber noch keine Spuren einer Giftreaktion vorhanden seien,

[...] daß sich auch nicht die geringste Spur eines gefährlichen Zustandes am Kinde zeigt. Auch nur mit einem Schluck muß es eine ungeheure Dosis Opium zu sich genommen haben, und nun finde ich an seinem Pulse keine weitere Bewegung, als ich meinen Mitteln und der Furcht zuschreiben kann, in die wir das Kind versetzt haben. (ML 984)

Die Inhalte der Gefäße werden untersucht. Es stellt sich heraus, dass das volle Glas eine hohe Dosis Opium enthält, welche nach nur einem Schluck tödlich gewesen wäre. Die Opiumflasche gehört natürlich dem Harfenspieler. Bislang konnte aber nicht geklärt werden, ob er ein zweites Mal versucht hat, den Jungen zu töten, oder das Gift vielleicht für sich selbst bestimmt war. Die Angst vor Felix und der wahnsinnige Auftritt Augustins verheißen nichts Gutes. Nachdem er aus Felix' Zimmer geflüchtet ist, suchen ihn die Anwesenden, weil sie einen versuchten Mord vermuten.

Kurze Zeit später übermittelt Jarno die Nachricht, dass der Harfner schwerverletzt auf dem Dachboden in einer Blutlache gefunden wurde. Ein Schermesser liegt neben ihm, seine Kehle ist aufgeschnitten. Trotz seiner Todespanik hat er versucht, sich das Leben zu nehmen.

Er wird von Jarnos Leuten herunter gebracht und untersucht. „Der Schnitt war in die Luftröhre gegangen, auf einen starken Blutverlust war eine Ohnmacht gefolgt, doch ließ sich bald bemerken, daß noch Leben, daß noch Hoffnung übrig sei.“ (ML 984) Obwohl der Harfenspieler Felix in große Gefahr brachte, bleibt den Anwesenden nichts anderes übrig, als auf eine Rettung des Unglücklichen zu hoffen. Sein Wahnsinn wird nicht als Gefahr für die Umstehenden gesehen, sondern als Gefahrenquelle für sich selbst. Niemand denkt an die Brandnacht, die versuchte Opferung oder das Opium. Der Harfenspieler wird von Menschen gemocht. Sie möchten ihn aus seinem eigenen Unglück befreien, da die meisten von seiner schwierigen Vergangenheit erfahren haben und somit Anknüpfungspunkte an dessen Leid finden. Der Harfner wird gerettet, sodass er den wahren Vorgang der Geschichte erläutern kann.

Er [Augustin] [habe] das Manuskript gefunden, worin er seine Geschichte las, sein Entsetzen sei ohne gleichen gewesen, und er habe sich nun überzeugt, daß er nicht länger leben dürfe, sogleich habe er seine gewöhnliche Zuflucht zum Opium genommen, habe es in ein Glas Mandelmilch geschüttet, und habe doch, als er es an den Mund gesetzt, geschaudert; darauf habe er es stehen lassen, um nochmals durch den Garten zu laufen und die Welt zu sehen, bei seiner Zurückkunft habe er das Kind gefunden, eben beschäftigt, das Glas, woraus es getrunken, wieder voll zu genießen. (ML 985)

In der Aussage lassen sich unterschiedliche Motive erkennen. Einerseits hat der Harfner Todesangst vor Felix und gleichzeitig Zweifel vor dem Tod durch eigene Hand. Es stellt sich heraus, dass er Felix' Leben durch das Hinzuziehen der anderen unbedingt retten wollte und somit seiner Begierde nach dessen Tod zum Schluss trotz aller Sorgen endgültig entsagen kann. Alle Andeutungen, die bisher über den Harfner und den kleinen Knaben, verbunden mit dem Todesmotiv, gemacht wurden, gipfeln nun in der Aussage, welche Augustin zu Wilhelm gewandt tätigt.

Ach! Warum habe ich dich nicht längst verlassen, ich wußte wohl, daß ich den Knaben töten würde, und er mich. Der Knabe lebt! sagte Wilhelm. Der Arzt, der aufmerksam zugehört hatte, fragte Augustinen, ob alles Getränke vergiftet gewesen? Er versetzte, nein! nur das Glas. So hat durch den glücklichsten Zufall, rief der Arzt, das Kind aus der Flasche getrunken! Ein guter Genius hat seine Hand geführt, daß es nicht nach den Tode griff, der so nahe zubereitet stand. (ML 985f)

Der Hinweis darauf, aus welchem Grund Felix anfangs schon keine Anzeichen einer Vergiftung zeigt, findet sich bereits zum ersten Mal im fünften Buch, Kapitel eins. Felix wird als Knabe beschrieben, der gerne aus der Flasche trank und selten aus dem Glase. Obwohl Wilhelm seine Erziehungsmaßnahmen an seinem Sohn ausübte, konnte er bislang nicht verhindern, dass Felix lieber aus der Flasche trank. Felix' Unart rettete also sein Leben.

Den Harfenspieler findet man am nächsten Morgen tot in seinem Bett. Er hatte den Verband abgelöst und verblutete an den nicht verheilten Wunden seines ersten Suizidversuchs.<sup>95</sup>

Den andern Morgen fand man Augustinen tot in seinem Bette, er hatte die Aufmerksamkeit seiner Wärter durch eine scheinbare Ruhe betrogen, den Verband still aufgelöst, und sich verblutet. (ML 986)

Seine dahinterliegenden Gründe erfährt Wilhelm nicht mehr. Der Harfner scheidet wie die anderen Melancholiker aus den *Lehrjahren*. Er unterzog sich zwar unterschiedlicher therapeutischen Maßnahmen, die er aber nicht in dem Grad umsetzen konnte, den die Turmgesellschaft von ihren Mitgliedern verlangt. Die ihr angehörenden Personen gehen regelmäßigen Tätigkeiten nach und verfügen dabei über immense Selbstdisziplin und eigene Strenge. Schwäche und Unregelmäßigkeit werden nicht geduldet.

Die Turmgesellschaft [verbindet] ihr Tätigkeitsideal mit einer strengen methodischen Lebensführung [...]. Hierdurch soll Melancholie nicht erst nachträglich zurückgedrängt, sondern von vorne herein verhindert werden. Die planmäßige [...] Tätigkeit dient also nicht nur der Therapie, sondern [...] der Prophylaxe.<sup>96</sup>

Aufgrund der ausgeprägten Melancholie reicht für den Harfner eine Therapie in diesem Maße zur absoluten Heilung nicht aus.

Wilhelm ist nach dem Tod seines ehemaligen Freundes erstmal erleichtert darüber, dass es Felix besser geht. Er erwähnt Augustin persönlich mit keinem Wort mehr. Verwundernd dabei ist, dass er eigentlich sehr viel Kraft und Energie in die Heilung des Harfenspielers investiert hatte. Durch das Ableben des Freundes wird Wilhelm dennoch in ein emotionales Chaos gestürzt.

Wilhelm war durch die heftigsten Leidenschaften bewegt und zerrüttet, die unvermuteten und schreckhaften Anfälle hatten sein Innerstes ganz aus der Fassung gebracht, einer Leidenschaft zu widerstehen, die sich des Herzens so gewaltsam bemächtigt hatte. Felix war ihm wiedergegeben, und doch schien ihm alles zu fehlen. (ML 987)

Wilhelms eigenes Ich wurde durch den Tod vieler geliebter Personen erschüttert. „Alles“ impliziert vermutlich auch den Harfenspieler, der Wilhelm erst durch seine Musik richtig aufleben ließ und ihn von seinen eigenen Sorgen befreite. Seine Spiegelfiguren<sup>97</sup> Mignon und Harfner schieden aus dem Leben. „Ihr Tod bedeutet die endgültige Verabschiedung einer empathisch-inspirierten

---

<sup>95</sup> Eine elementare Überlegung spricht sich nach der Frage aus, ob der Harfner nur eine Scheinheilung vortäuschte oder für kurze Zeit wirklich geheilt wurde. Aufgrund der Umstände kann angenommen werden, dass die therapeutischen Maßnahmen zwar bis zu einem bestimmten Grad Wirkung zeigten, das Trauma aber zu tief in der Psyche des Harfners festsaß. Indem er von seiner Vergangenheit las und Felix getötet zu haben glaubte, frischt der Harfenspieler seine alten Leiden wieder auf und erleidet einen Rückfall. Seine Psyche war noch zu labil, um eine solche Nachricht verkraften zu können (vgl. Reuchlein 1983, S. 86).

<sup>96</sup> Thorsten Valk: Die Melancholie im Werk Goethes. Tübingen 2002, S. 193.

<sup>97</sup> Schöblier bezeichnet die Personen Mignon und den Harfner als Wilhelms Spiegelfiguren, da sie dem Theaterliebhaber die Freiheit und Unabhängigkeit vom Leben und allen bürgerlichen Verpflichtungen aufzeigen (vgl. Schöblier 2002, S. 183).

Kunstproduktion. Poesie wird in den letzten Büchern nur mehr gesammelt, archiviert.“<sup>98</sup> Der Harfner schafft es genauso wenig wie die melancholischen Figuren Mignon und Aurelie, die Turmgesellschaft und deren Ansichten zu überleben. Die Charaktere wurden von Goethe eliminiert, da sie dem weiteren Verlauf in ihrer inspirierenden Art und Weise nicht hätten weiter standhalten können. Eine Anpassung an eine neue Gesellschaft war ihnen ohne vollkommene Identitätsneufindung von vorn herein kaum möglich. Ihre Besonderheiten trieben sie nicht nur in tiefe Melancholie und Wahn, sondern auch aus dem Leben.

Die weite Reise und das ewig wandernde Sein des Harfners enden mit seinem Selbstmord, obwohl seine größte Angst, die vor dem Tod war. Diese Art von Selbstverstümmelung und masochistischer Neigung deutet sich schon in der Szene der Brandnacht an. Seit dieser Nacht entgleiste der ruhige und traurig-melancholische Charakter. Der Verfall des Musikers wurde immer deutlicher.

Der Harfenspieler geisterte ohne konkretes Ziel durch die *Lehrjahre* und war von Sehnsucht und Leidenschaft geprägt. Die Quelle seiner Sehnsucht vermochte er nicht zu erreichen. Der Schmerz um die Wahrheit seiner Vergangenheit machte alle Therapiefortschritte zunichte. Zu groß waren die Trauer und Verzweiflung, den Ursprung seiner Sehnsucht – Mignon – so nahe bei sich gehabt und sie dennoch für immer verloren zu haben. Durch das Aufblühen seiner Leiden ging er wieder zu seiner Ich-Fixierung zurück und befand sich erneut in einem Vakuum der Introspektion. Alle therapeutischen Erfolge sind mit der erneuten Welle des Schmerzes verschwunden. Für ihn zählten nur noch die schreckliche Vergangenheit, der Fluch, der ihn belastete und sein unausweichliches Schicksal. Diese Umstände trieben ihn in den Selbstmord.

Der Harfner durchzog die *Lehrjahre* in einer Position, welche das Elend mit einer Art musikalischer Schönheit übermitteln konnte. Sie trieb Wilhelm voran. Je stabiler Wilhelms Leben wurde, desto instabiler wurde sein eigenes. Dem Harfner wurden „durch die äußerliche Aufhellung und Reglementierung seines Lebens die seelischen Rückzugsräume der Verschrobenheit, aber auch der künstlerischen Einbildungskraft genommen.“<sup>99</sup> Der Eintritt in die neue Gesellschaft impliziert darum auch die notwendige Veränderung des Harfenspielers. Eine labile Psyche, die zu Melancholie und Wahn neigt, kann in der Turmgesellschaft nicht überleben. Darum musste diesen Charakteren eine therapeutische Maßnahme zugute kommen. Keiner der beschriebenen Melancholiker jedoch konnte diese Therapie und die daraus resultierende

---

<sup>98</sup> Franziska Schöbner: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Tübingen 2002, S. 183.

<sup>99</sup> Irmgard Egger: Diätetik und Askese. Wien 2001, S. 176.

Änderung des eigenen Ichs überleben. Wahn und Melancholie sind nicht nur Merkmale einer ingeniösen Person, sondern werden aus medizinischer und moralischer Sicht als Krankheit diagnostiziert. „Die Ärzte pathographisier[t]en und therapier[t]en die ‚exzentrischen Figuren‘ [...]. Damit wird Inspiration und geniehafte Kunst [...] zum Pathogramm. [...] Der Turm wird zum Kulturträger, Kunst selbst wird kaum mehr produziert.“<sup>100</sup>

Die *Lehrjahre* lassen den individuellen Charakter des Harfenspielers als Parallele zu Wilhelms Leben verlaufen. Augustin versucht durch den Anschluss an Wilhelm, in ein normales Leben eingegliedert zu werden. Immer wieder verspricht ihm sein Freund Besserung seines Zustands. Wilhelm war damals guter Hoffnung, den Harfenspieler mit einem hellen Genius erstrahlen lassen zu können. Die Traurigkeit von Augustins Liedern verwandelt sich zwar nach und nach in brennende Sehnsucht, welche später aber im vollkommenen Wahnsinn resultiert.

Die Turmgesellschaft kann als eigene Konzeption gesehen werden, in die der Harfner einzutreten versucht. Die Perfektion des Lebens steht in großer Distanz zum Sein der melancholischen Figuren in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Aufgrund der schwärmerischen Empfindlichkeiten und der melancholischen Kodierung ist dem Harfner dieser Eintritt nicht möglich. Nur die Musik als übertragenes und archiviertes Bild, jedoch nicht als lebendiges, bleibt übrig – gerade jenes schöpferische Merkmal, das ihn zu einem inspirierenden Künstler und einem außergewöhnlichen Charakter machte. Der Harfenspieler geht infolgedessen an den Anforderungen und der Totalität der aufklärerischen Turmgesellschaft zugrunde.

---

<sup>100</sup> Franziska Schöbeler: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Tübingen 2002, S. 131.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Band 19: Problemata Physica. Übersetzt von Hellmut Flashar. Berlin 1962.

Goethe, Johann Wolfgang: Dichtung und Wahrheit. Hg. von Klaus-Detlef Müller. In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 14. Frankfurt am Main 1986.

Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 9. Frankfurt am Main 1992.

Mascha Kaléko: In meinen Träumen läutet es Sturm. München <sup>32</sup>2013.

Völker, Ludwig (Hrsg.): Komm, heilige Melancholie. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Stuttgart 1983.

Zimmermann, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. Band I. Von der Einsamkeit. Erster Theil. Reprographischer Nachdruck. Hildesheim 2008.

Zimmermann, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. Band II. Zweiter Theil. Reprographischer Nachdruck. Hildesheim 2008.

Zimmermann, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. Band III. Dritter Theil. Reprographischer Nachdruck. Hildesheim 2008.

Zimmermann, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. Band IV. Vierter Theil. Reprographischer Nachdruck. Hildesheim 2008.

## Sekundärliteratur

Aristoteles: Problemata Physica. In: Werke, Hg. Hellmut Flashar, Bd. XIX, Darmstadt 1975.

- Amann, Gabriele und Rudolf Wipplinger: Abenteuer Psyche. Wien <sup>2</sup>2008.
- Ammerlahn, Hellmut: Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre. Struktur, Symbolik, Poetologie. Würzburg 2003.
- Bandmann, Günter: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln 1960.
- Bocian, Martin: Lexikon der biblischen Personen. Stuttgart 2004.
- Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt am Main 1996.
- Burton, Robert: Die Anatomie der Melancholie. Ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und seziert. Ausgew. u. übertr. v. Werner v. Koppenfels. Mainz <sup>3</sup>2001.
- Buschendorf, Bernhard: Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“. Frankfurt am Main 1986.
- Doppler, Alfred: Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur. 2006.
- Egger, Irmgard: Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen. München 2001.
- Egger, Irmgard: „... ihre große Mäßigkeit“. Diätetik und Askese in der deutschen Literatur der Goethezeit. Habilitationsschrift. Wien 1999.
- Ermann, Kurt: Goethes Shakespeare-Bild. Tübingen 1983.
- Fick, Monika: Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichte in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Würzburg 1987.
- Fick, Monika: Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in Wilhelm Meisters Lehrjahren. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Band 29. 1985.

Fischer, Katrin: Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Darmstadt 2003.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main 1969.

Friedenthal, Richard: Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München 172011  
Schlegel, Friedrich: Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie. Paderborn 1985.

Guntermann, Isabelle: Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskij. Köln 2001.

Hegel, Georg Wilhelm: Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Heidelberg 1827.

Henkel, Arthur: Wanderers Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen. Frankfurt am Main 1962.

Hufeland, Christoph: Makrobiotik. Oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern. Jena 1797. Hg. von Rolf Brück, München 1984.

Jaeger, Friedrich (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Manufaktur-Naturgeschichte. Stuttgart 2008.

Kerbl, Marlene: Antimelancholische Strategien in Adalbert Stifters Roman ‚Der Nachsommer‘. Diplomarbeit. Wien 2013.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main 1992.

Körte, Mona: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik. Frankfurt am Main 2000.

Krauß, Paul: Mignon, der Harfner, Sperata. Die Psychopathologie einer Sippe in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘. Halle an der Saale 1944.



Mattenklott, Gert: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Athenäum 1985.

May, Kurt: Wilhelm Meisters Lehrjahre, ein Bildungsroman? Stuttgart 1957.

Möbius, P.J.: Über das Pathologische bei Goethe. Leipzig 1898.

Petritis, Aivars: Die Gestaltung der Personen in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ und „Wilhelm Meisters Wanderjahren“. Köln 1967.

Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. Und frühen 19. Jahrhunderts. München 1986.

Reuchlein, Georg: Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, Lila, der Harfner und Sperata. Frankfurt am Main 1983.

Rothe, Philipp: Medizinisches in Goethes Meister-Romanen. Dissertation. München 2009.

[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/rothe\\_harfner\\_a.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/rothe_harfner_a.pdf). Zugriff am: 29.01.2014

Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.

Schlechta, Karl: Goethes Wilhelm Meister. Frankfurt 1953.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750-1945. Band 1. Von der Aufklärung zum Idealismus. Heidelberg 2004.

Schoene, Anja: Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende. Würzburg 1997.

Schott, Heinz und Rainer Tölle: Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München 2005.

Schößler, Franziska: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Eine Kulturgeschichte der Moderne. Tübingen 2002.

Tellenbach, Hubertus: Melancholie. Problemgeschichte. Endogenität. Typologie. Pathogenese. Klinik. Berlin 1983.

Valk, Thorsten: Die Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie. Tübingen 2002.

## **Abbildungsverzeichnis**

### **Abbildung 1**

Albrecht Dürer – Melencolia I

<http://www.unterricht.kunstbrowser.de/images/melencoliagesamt.jpg>

(19.09.2013), S. 20.

### **Abbildung 2**

Ferdinand Piloty – Wilhelm Meister und der Harfner

[http://www.goethezeitportal.de/uploads/RTEmagicC\\_Kunst\\_und\\_Dichtung\\_-\\_S.175\\_\\_150\\_500x706\\_.jpg.jpg](http://www.goethezeitportal.de/uploads/RTEmagicC_Kunst_und_Dichtung_-_S.175__150_500x706_.jpg.jpg)

(24.09.2013), S. 26.

### **Abbildung 3**

Rembrandt – Saul und David

[http://www.artbible.info/images/remb\\_saul-david\\_grt.jpg](http://www.artbible.info/images/remb_saul-david_grt.jpg)

(30.09.2013), S. 28.

### **Abbildung 4**

Giovanni Benedetto Castiglione – Die Melancholie

[http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00466/AN00466493\\_001\\_l.jpg](http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00466/AN00466493_001_l.jpg)

(30.12.2013), S. 48.

### **Abbildung 5**

Anton Pawlowitsch Lossenko – Die Opferung Isaaks

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Lossenko,+Anton+Pawlowitsch%3A+Die+Opferung+Isaaks>

(27.12.2013), S. 54.

## Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit melancholischen Kodierungen und antimelancholischen Strategien in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf die Pathogenese des Harfenspielers gelegt. An dieser Figur lassen sich am deutlichsten unterschiedliche melancholische Ausprägungen zeigen, welche sich zwischen stiller Traurigkeit und rasendem Wahn ansiedeln. Die Charaktere Mignon, Sperata und Aurelie finden im Sinne der Melancholie und des Wahns ebenfalls Eingang in die Arbeit. Sie dienen als Vergleichsgrundlage zu den unterschiedlichen Wahnausbildungen der Figuren und insbesondere den antimelancholischen Strategien. Sämtliche Faktoren, die den Krankheitsverlauf der Charaktere beeinflussen, werden mithilfe des *close-reading*-Verfahrens aus dem Werk gefiltert. Im Zusammenhang mit dem Werk *Saturn und Melancholie – Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* von Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl werden die *Lehrjahre* in einen literatur- und medizinhistorischen Kontext gebracht. Die Pathogenese des Harfners verläuft chronologisch zum Geschehen im Werk. Sie beginnt mit dem Eintritt des Harfners in das Wirtshaus und endet mit seinem Tod. Aus der *close-reading*-Methode haben sich unterschiedliche Themenkomplexe ergeben. Zunächst werden Trauer und Einsamkeit als typische melancholische Anzeichen betrachtet. Im Zusammenhang mit den Forschungsgrundlagen Johann Georgs Zimmermanns und seinem Werk *Ueber die Einsamkeit* markieren die Kodierungen der stillen Melancholie die Krankheit des Harfners. Das Wahnsinnsmotiv ergibt sich automatisch durch die Steigerung der melancholischen Ausprägungen und aufgestauten Emotionen. An der geplanten Opferung Felix' zeigt sich der evidente Wahn des Harfenspielers am deutlichsten. Die Normverletzungen und der Inzesttabubruch erklären den Wahnsprung des Harfners und verbinden ihn mit den Figuren Sperata und Mignon. Die daraus resultierende Liebesthematik durchzieht den Roman und zeichnet verlorene Liebe als Teil melancholischen Ursprungs aus. Diesem verfallen auch Mignon und Aurelie. Aus der Brandnachtszene – dem Wahnsinns Gipfel – resultiert die Einweisung Augustins, um seine Melancholie zu behandeln. Goethe verknüpft mit der Beschreibung der Heilung zahlreiche historische Komponenten, allen voran die Methode des *moral managements* und das Konstrukt eines Geistlichen und (philosophischen) Arztes. Daran lassen sich die Behandlungskonzepte des späten 18. Jahrhunderts festmachen, wie zum Beispiel regelmäßige Tagesabläufe, körperliche Tätigkeit

und das Heraustreten aus der eigenen Introspektion. Die Verschlimmerung des Zustandes des Harfenspielers soll zeigen, dass geniebehaftete, inspirierende und außergewöhnliche Figuren in einer ökonomischen Gesellschaft keinen Platz haben. Das Abnorme, welches sich bei Augustin in dunkler Kleidung, einem langen Bart und seinem Verhalten zeigt, muss ausgegrenzt werden. Durch die versuchte Behandlung wird dem Harfenspieler zwar kurzfristig möglich, in die Gesellschaft zurückzukehren, seine Melancholie sitzt aufgrund eines großen Traumas aber so tief, dass er einem Rückfall nicht standhalten kann. Wilhelm gelingt es nicht, den schwarzen Genius seines Freundes in einen weißen zu verwandeln. Dem Harfenspieler ist es bis zum Schluss durch seine eigene fortgeschrittene Melancholie verwehrt, aus seinem innerlich getriebenen wandernden und schicksalsbehafteten Sein herauszutreten. Obwohl Augustin besonders unter Todesangst litt, wählt er den aktiven Suizid als einzigen Ausweg aus seiner für ihn aussichtslosen Lage.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten

Name: Stefanie Delorenzo  
Geboren am: 09. August 1988  
Geburtsort: 3180 Lilienfeld  
Staatsangehörigkeit: Österreich

## Universitärer Werdegang

10/2007 – 06/2014 Lehramtsstudium an der  
Universität Wien  
UF Deutsch  
UF Psychologie und Philosophie  
10/2006 – 06/2007 Diplomstudium an der  
Universität Wien  
Deutsche Philologie

## Schulbildung

09/1998 – 06/2006 BG/BRG Lilienfeld  
Schwerpunkt:  
Naturwissenschaften  
09/1994 – 06/1998 Volksschule Wilhelmsburg

## Berufserfahrung

01/2013 – derzeit Freie Selbständige  
09/2012 – derzeit HAK St. Pölten und NMS Traisen  
Deutschlehrerin Sondervertrag  
08/2006 – 10/2012 KIKA St. Pölten  
Samstagsaushilfe /  
Kundenbetreuung  
08/2009 – 01/2010 Schülerhilfe Nachhilfeinstitut  
Deutschnachhilfe und  
Sommerintensivkursleiterin