

---

---

GERHART HAUPTMANN'S ERZÄHLUNG

**MIGNON**

MIT ERSTDRUCK DER ERSTEN  
FASSUNG UND MATERIALIEN

---

VON BERNHARD TEMPEL

Elektronische Ausgabe 2017

Die Seiten 5–254 dieses Buches sind unbruchidentisch mit:

**Tempel, Bernhard:**

Gerhart Hauptmanns Erzählung *Mignon* : mit Erstdruck der ersten Fassung und Materialien / von Bernhard Tempel. – Berlin: Erich Schmidt, 2000

(Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e. V.; Bd. 11)

ISBN 3-503-04951-7

Nachdem der Erich-Schmidt-Verlag das Buch aus dem Programm genommen hat, sind die Rechte für dieses Buch an den Autor zurückgefallen. Für die im Materialenteil dokumentierten und annotierten Texte anderer Autoren verbleiben die Rechte bei den genannten Rechteinhabern.

<http://www.tempelb.de>

## Vorrede zur elektronischen Ausgabe

Inzwischen sind bald 17 Jahre vergangen, seit dieses Buch in den *Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e. V., Berlin* erschienen ist. Nachdem in den Jahren 2007 bis 2010 jeweils noch ein Exemplar verkauft wurde (insgesamt 255 von 500), war klar, daß das Buch für den Verlag wirtschaftlich nicht mehr interessant sein dürfte, zumal mit der Pflichtabnahme von 100 Exemplaren durch die *Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft* und einen verlorenen Druckkostenzuschuß der Kommission für Forschung und wissenschaftlichen Nachwuchs (FNK) der Freien Universität Berlin die komplette Auflage – Herstellungs- und Gemeinkosten – bereits finanziert war. Daher beschloß ich, daß es Zeit für eine kostenfreie elektronische Ausgabe sei, denn auch das Autorenhonorar in Höhe von 3 % des Nettoverlagspreises reichte bestenfalls noch für ein Stück Butter pro Jahr. Zuvor waren jedoch zwei Hindernisse aus dem Weg zu räumen:

In meiner damals grenzenlosen Naivität (Publikationsberatung als reguläre Dienstleistung von Universitätsbibliotheken war noch nicht verbreitet) hatte ich dem Verlag die ausschließlichen, räumlich und zeitlich unbeschränkten Verwertungsrechte übertragen. Und der machte zur Voraussetzung für eine elektronische Ausgabe, daß das Buch aus dem Programm genommen werde. Ich selbst, immer noch, aber anders naiv als 1999, hätte ja eher gedacht, daß eine parallele elektronische Ausgabe als letzte Werbemaßnahme für das gedruckte Buch hätte dienen können, zumal im Jahr 2012 Gerhart Hauptmanns 150. Geburtstag anstand und der Dichter vorübergehend etwas mehr mediale Aufmerksamkeit erfahren würde. Und wer liest schon ein ganzes Buch am Bildschirm? Das mag sich mit Verbesserung der E-Book-Reader zukünftig ändern, doch schon jetzt sind elektronische Parallelausgaben nützlich: für gezielte Zugriffe und schnelle Relevanzprüfung, unabhängig von Bibliotheken und Fernleihe – und diese Unabhängigkeit sehe ich, obwohl selbst als Bibliothekar tätig und von der Bedeutung von Bibliotheken weiterhin überzeugt, als großen Vorteil.

Das zweite Hindernis bestand darin, die Zustimmung der Reihenherausgeber dafür zu erhalten, daß der Verlag das Buch aus dem Programm nimmt und die Rechte an mich als Autor zurückfielen. Mein Dank dafür gilt den Herren Klaus Hildebrandt †, Sigfrid Hoefert (University of Waterloo) und Peter Sprenkel (Freie Universität Berlin) für ihr Einverständnis, das sich – im wahrsten Sinne des Wortes – dadurch erkaufen ließ, daß die ca. 60 Restexemplare vor der Vernichtung gerettet wurden. Aus den abgerechneten Verkaufszahlen, der Anzahl der Autoren- und Rezensionsexemplare im Vergleich mit den noch verfügbaren Exemplare ließ sich übrigens leicht errechnen, daß bereits über 130 Exemplare der Gesamtauflage in Höhe von 500 makuliert worden sein mußten, was

laut Verlagsvertrag möglich war ohne Information, geschweige denn Zustimmung des Verfassers. Obwohl die damalige Interims-Lektorin mündlich erklärte, die Regelungen des Verlagsvertrags seien allesamt Standardformulierungen und der Verlag würde von der Lizenz zum Makulieren nicht ohne Information des Autors Gebrauch machen, war mir unwohl dabei, und heute würde ich so etwas nicht mehr unterschreiben. Im Ergebnis jedenfalls besitze ich derzeit noch reichlich gedruckte Exemplare, von denen ich, solange der Vorrat reicht, gern zum Selbstkostenpreis abgebe.

Erfreulicherweise war es möglich, den Text umbruchidentisch erneut in eine PDF-Datei zu drucken, obwohl ich das Buch – o sancta simplicitas! – mit Word 97™ gesetzt und dann nur ausgedruckt hatte, ohne eine PostScript- oder PDF-Datei zu erzeugen. Daß sich dieses Versäumnis zwölf Jahre später dennoch nachholen ließ, ist allein dem Zufall zu verdanken, daß ich damals als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Freien Universität Berlin im Büro einen Laserdrucker zur Verfügung hatte, für den optimiert ich die belichtungsfähige Druckvorlage hergestellt habe. Angesichts der leidigen Abhängigkeit des Umbruchs vom Druckertreiber bei Word 97™ (mit meinem Tintenstrahldrucker fiel der Umbruch ganz anders aus) ein echter retrospektiver Glücksfall!

Einige Korrigenda folgen auf diese Vorrede. Inhaltlich ist auch mehr als 15 Jahre nach Abschluß des Buchs wenig hinzuzufügen. Das hängt zum einen mit der Vorsicht bei der großenteils deskriptiven Interpretation zusammen, zum anderen mit dem Materialwert: Mehr als die Hälfte des Buchs dient der Dokumentation von Entstehung und Rezeption der *Mignon*-Erzählung, womit der wiederholten Aufforderung von Hans-Jürgen Schings in seinen Seminaren, beim Schreiben auf den Materialwert seiner Arbeiten zu achten, hinreichend Rechnung getragen sein dürfte. Einzig die These von der Zeitenthobenheit der *Mignon* und generell von Hauptmann Alterswerk müßte ich heute relativieren. Die Haltung der Weltflucht kann bereits an sich als (wenn auch schwache) Aussage zum Zeitgeschehen gelten.<sup>1</sup> Außerdem findet man in der Endfassung der *Mignon* mit dem Hinweis auf den Arzt Plarre und die verbreitete Angst vor dem Irrenhaus eine aus heutiger Sicht zwar unauffällige, aber doch eindeutige Anspielung auf die NS-→Euthanasie. Als Distanzierung vom Deutschland seiner Gegenwart läßt sich ferner die Flucht des Erzählers nach Italien und der stark betonte Gegensatz von Norden und Süden verstehen, die er in einem später verworfenen Abschnitt der zweiten Fassung von *Mignon* als Befreiung reflektiert – geschrieben im August 1943:

---

1 Vgl. Georg Lukács: *Zwei Romane aus Hitlerdeutschland*, in: ders.: *Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*, 2., verb. Aufl., Berlin 1956, S. 97–102.

Der Mensch des Nordens in mir ist nicht mehr. Das Leben erweist bei jedem Atemzug seinen Sinn in sich. Die Frage, warum ich lebe, ist verstummt. Der bleierne Mantel wird nicht mehr gefühlt, den innere Pflichten und äusserer Zwang als eine Notwendigkeit auferlegt. Soll ich sagen, dass es die Schönheit ist, darin sich die Geisteslast [handschriftlich darüber: Sorgen] verflüchtigt, die unsere Nordlandstage so oft bedrückt?<sup>2</sup>

Eine inhaltliche Überarbeitung erschien aber auch deswegen nicht erforderlich, weil als Ergebnis meiner weiteren Beschäftigung mit Hauptmann mittlerweile eine weiter ausgreifende Studie vorliegt, die sich als eine Art Fortsetzung dieses Buchs verstehen läßt. Unter anderem anhand der lebenslangen Auseinandersetzung des Dichters mit seinem Jugendfreund Alfred Ploetz, in der *Mignon*-Erzählung als materialistischer Arzt Plarre portraitiert, und der von diesem vertretenen Eugenik zeige ich dort, wie intensiv Hauptmann sich aus der Position eines extrem individualistisch verstandenen Künstlertums heraus in seinen späten Tagebüchern und teilweise im veröffentlichten Werk mit dem Zeitgeschehen beschäftigt hat. Wo er sich in seiner künstlerischen Identität bedroht sah, entwickelte er durchaus eine kritische Haltung, der er unterschiedlich deutlich Ausdruck verlieh.<sup>3</sup>

Bernhard Tempel

im Dezember 2017

---

<sup>2</sup> GH Hs 522, 106r.

<sup>3</sup> Vgl. Bernhard Tempel: *Alkohol und Eugenik. Ein Versuch über Gerhart Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis*, Dresden 2010.

## Korrigenda

Die meisten mir bekannt gewordenen Fehler sind Schönheitsfehler; der (relativen) Vollständigkeit halber seien sie dennoch hier aufgeführt:

S. 9, Z. 3: Textgrundlage und -gestalt

S. 12, Z. 16: Kurt Dehnen (Duisburg)

S. 24, Anm. 39, Z. 2: als Bl. I gezählten

S. 68, Z. 15: in Hesses *Steppenwolf*, wo die

S. 91, Anm. 291: P. Sprengel (wie Anm. 131)

S. 101, Anm. 315: die oben (S. 81) zitierte

S. 105, Anm. 315, Z. 2: Guthke (wie Anm. 200, S. 37)

S. 133, Z. 31 f.: aufzuneh-

men in

S. 239, Z. 23: werden Zeilenumbrüche

S. 250, Eintrag »Goethe«, *Briefwechsel mit Schiller*: 223 f., 224, 226 f.



## Vorwort

„Kommen Sie bitte ein wenig näher, lieber Eckermann.“ Mit diesen Worten beginnt das erstaunlichste unter vielen erstaunlichen Gesprächen, die den Reiz und Reichtum der *Stresa-Novelle* ausmachen, der hier veröffentlichten Erstfassung von Hauptmanns *Mignon*. Es ist Goethe selbst, der diese Worte spricht: als unsterblicher Heros ebenso wie die hermaphroditische Mädchengestalt seines *Wilhelm Meister* an den Ufern des Lago Maggiore herumgeisternd. Der Ich-Erzähler aber, der dank seiner mediumistischen Qualitäten zum Augen- und Ohrenzeugen des plaudernden Olympiers wird, hat soviel Ähnlichkeit mit Gerhart Hauptmann, daß man kaum umhin kann, in dieser bislang ungedruckten Gesprächsszene eine der anmutigsten Verbeugungen zu sehen, die der moderne Klassiker vom Wiesenstein seinem Weimarer Vorbild dargebracht hat.

Den Leser des vorliegenden Bandes nun erwartet ein vergleichbares Zeugen-Glück. Wir dürfen einen Blick in Hauptmanns dichterische Werkstatt tun. Vor unseren Augen und Ohren vollzieht sich der Entstehungsprozeß seines letzten abgeschlossenen Prosawerks, das so locker komponiert scheint und sich bei näherem Hinsehen doch als so hermetisch und rätselhaft erweist. Indem wir dem greisen Dichter beim Schreiben über die Schulter sehen, die Korrespondenz mit den ersten Lesern seiner Entwürfe verfolgen und mit den Anregungen vertraut werden, die er als Leser und Reisender aufnahm, formt sich uns eine ähnliche Vision, wie sie den Gipfel und Höhepunkt der *Stresa-Novelle* bildet – als Vision des schaffenden Geistes.

Skeptischere Gemüter werden die philologische Akribie der hier vorgelegten Dokumentation zu schätzen wissen und die Sorgfalt des Kommentars als unentbehrlicher Grundlage jeder künftigen interpretatorischen Beschäftigung mit Hauptmanns *Mignon*. In seinem Bemühen um Überlieferung und Verbreitung des ungedruckten Dichterworts braucht der Verfasser dieses Buchs den Vergleich nicht zu scheuen mit jenem blassen Menschen mit schlichtem herabfallenden Haar und einem zerzausten Habicht oder Falken auf der Schulter, den der Goethe-Heros von Stresa ein wenig näherzutreten bittet.

Wir schließen uns dieser Bitte an, indem wir uns umwenden und den potentiellen Augenzeugen begrüßen und zur Teilnahme an diesen Erkenntnissen einladen: Kommen Sie bitte ein wenig näher, lieber Hauptmann-Freund und Leser!

*Peter Sprengel, im Oktober 1999*



# Inhalt

Vorwort .....	5
Vorbemerkung .....	11

## **I. Gerhart Hauptmanns Erzählung *Mignon* Untersuchung unter Berücksichtigung des Nachlasses**

Einleitung .....	15
1. Entstehung der <i>Mignon</i> -Erzählung.....	21
Notizen, Pläne, Ansätze .....	21
Von der <i>Stresa-Novelle</i> zu <i>Mignon</i> .....	22
2. Übersicht der drei Fassungen .....	28
3. Intertextuelle Bezüge.....	34
4. Autobiographische Bezüge .....	43
5. Im Spannungsfeld zwischen autobiographischen und intertextuellen Bezügen ...	51
<i>Mignon</i> : Reflex Ida Orloffs oder 'Figur auf Pump'? .....	51
Das literarisierte Leben des Erzählers.....	59
Goethe-Rezeption.....	67
Wirklichkeit und Überwirklichkeit .....	78
Die Tafelrunde bei Graupe.....	86
6. Stellung der <i>Mignon</i> -Erzählung in Hauptmanns Werk .....	97

## **II. Texte**

Stresa-Novelle .....	111
Aus der zweiten Fassung: Die Tafelrunde bei Graupe.....	151

## **III. Dokumente zur Entstehung**

Entwurfsnotizen .....	167
14. August 1938 (Notizbuch GH Hs 38).....	167
24. August 1938 (GH Hs 525) .....	168
März/September 1938 (GH Hs 525) .....	169
Oktober 1939 (GH Hs 235).....	170

## *Inhalt*

Aus Briefen .....	172
An Ivo Hauptmann, 1.9.1937 .....	172
Von Marie Gräfin Larisch, 21.7.1940 .....	172
An Marie Gräfin Larisch, 28.7.1940 .....	172
An Rudolf K. Goldschmit-Jentner, 7.11.1940 .....	173
Von Rudolf K. Goldschmit-Jentner, 23.11.[1940] .....	173
An Rudolf K. Goldschmit-Jentner 29.11.1940 .....	175
An Hans Paeschke, 23.6.1941 .....	175
Von Hans Paeschke, 25.6.1941 .....	176
Von Hans Paeschke, 27.6.1941 .....	176
An Hans Paeschke, 29.6.1941 .....	178
Von Hans Paeschke, 4.7.1941 .....	178
Von Hans Paeschke, 30.5.1942 .....	178
Von Peter Suhrkamp, 16.7.1942 .....	178
Von Peter Suhrkamp, 11.11.1943 .....	179
Von Hermann Kasack, 8.5.1944 .....	179
An Hermann Kasack, 5.8.1944 .....	179
Von Hermann Kasack, 8.11.1944 .....	179
Von Hermann Kasack, 17.2.1945 .....	180
Von Hermann Kasack, 5.3.1945 .....	180
Wie Hauptmanns „Mignon“ entstand. Aufzeichnungen seiner Sekretärin .....	181

## **IV. Rezensionen**

P[aul] W[iegler]: Gerhart Hauptmanns „Mignon“ .....	185
Fritz Engert: Juwel und Finale .....	186
–st.: Aura magica / Gerhart Hauptmanns letzte Novelle .....	188
Rupert Gießler: Gerhart Hauptmanns „Mignon“.	
Die letzte Novelle des Dichters .....	193
Gerhard Sanden: Der Geist ist kein Gespenst.	
Gerhart Hauptmanns Begegnung mit Goethe und Mignon .....	195

**V. Textnachweise und Erläuterungen**

Stresa-Novelle .....	201
Textgrundlage und –gestalt .....	201
Einzelne textkritische Anmerkungen .....	201
Erläuterungen .....	204
Aus der zweiten Fassung: Die Graupe-Runde .....	220
Textgrundlage und -gestalt.....	220
Einzelne textkritische Anmerkungen .....	220
Erläuterungen .....	221
Entwurfsnotizen .....	228
Aus Briefen .....	230
Wie Hauptmanns „Mignon“ entstand. [...].....	233
Rezensionen .....	234

**VI. Anhang**

Siglen und editorische Sonderzeichen.....	239
Literaturverzeichnis.....	240
Register.....	249



## Vorbemerkung

Den Ausgangspunkt dieses Bandes bildete der Versuch, die Entstehungsgeschichte, auch und besonders im Sinne der Textgenese, von Hauptmanns *Mignon*-Erzählung zu rekonstruieren, und zwar erstmals unter Berücksichtigung von einschlägigen, unveröffentlichten Texten des Nachlasses in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Darauf sollte eine Interpretation aufbauen, die das merkwürdige Oszillieren der Erzählung zwischen den gleichermaßen auffälligen Bezügen einerseits auf andere Texte, andererseits auf Hauptmanns Persönlichkeit und Biographie, näher ins Auge faßte. Die geradezu erinnerungshaften Züge schienen der Eigenständigkeit und der Geschlossenheit des Werks abträglich zu sein, während die intertextuellen Bezüge und voraussetzungsreiche Anspielungen das Verständnis erschwerten; zitierte Texte schienen oft mehr gebraucht, als daß auf sie verwiesen wurde: so der erste, subjektive Leseindruck.

Aus einer Vorstufe der hier vorgelegten Interpretation entstand ein Aufsatz (zusammen mit Peter Sprengel), der die Untersuchung um inhaltliche Aspekte ergänzte, indem die Frage nach Kult, Kultur und Erinnerung in der *Mignon*-Erzählung gestellt wurde.<sup>1</sup> Beide Arbeiten ergänzen sich gegenseitig, unbeschadet mancher Überschneidungen. Entscheidend für den Entschluß, auch die ursprüngliche Untersuchung in überarbeiteter Form vorzulegen, war indes die Möglichkeit, gleichzeitig die ausgewerteten Texte wenigstens teilweise zugänglich zu machen. Von besonderem Interesse schienen hier Entwurfsnotizen und die erste Fassung, die sogenannte *Stresa-Novelle*. Darüber hinaus werden Auszüge aus Briefen abgedruckt, die die Entstehungs- und Publikationsgeschichte dokumentieren, und als Rezeptionszeugnisse eine Auswahl zeitgenössischer Rezensionen. Da auch die Endfassung seit Jahren nicht mehr als Einzelausgabe erhältlich ist, überdies (wie die anderen Texte) an vielen Stellen kommentierungsbedürftig ist, wäre es wünschenswert gewesen, auch sie wiederzugeben; darauf war aus Gründen des Umfangs zu verzichten. Ein Teil der Erläuterungen, vor allem Zitatnachweise und Hinweise auf Parallelstellen, ist in die Fußnoten der Interpretation eingearbeitet.

\*\*\*

Zur Zitierweise: Die in dieser Ausgabe edierten und dokumentierten Texte werden mit einfacher Seitenzahl im fortlaufenden Text (ggf. auch in den Fußnoten) nachgewiesen; Hauptmanns Werke werden, soweit möglich, nach der Centenar-Ausgabe zitiert, im Text wie in den Fußnoten mit der üblichen Sigle CA und Band- und Seitenangabe. Die veröffentlichten Texte Hauptmanns, die nicht in der Werkausgabe enthalten sind, werden verkürzt unter Angabe des Titels zitiert. Im darstellenden Teil wird sämtliche übrige Literatur bei der ersten Nennung in den Fußnoten vollständig nachgewiesen, anschließend mit Nennung des Verfassernamens und Verweis auf die

---

<sup>1</sup> P. Sprengel/B. Tempel, *Kult, Kultur und Erinnerung in Gerhart Hauptmanns Erzählung „Mignon“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), S. 295–328.

### Vorbemerkung

entsprechende Anmerkung; bei den Erläuterungen hingegen schien eine flexible Zitierweise (mit vollständigen Angaben, Querverweisen oder Kurztiteln) sinnvoll.

Ein Verzeichnis verwendeter Siglen und editorischer Sonderzeichen findet sich vor dem Literaturverzeichnis, Bemerkungen zur Textgestalt der edierten Texte am Anfang der jeweiligen Erläuterungen.

\*\*\*

Es ist mir eine Freude, abschließend all denen meinen Dank auszusprechen, die meine Arbeit angeregt, ermöglicht und unterstützt haben:

Rudolf Ziesche für die Mitteilung der Signaturen der *Mignon*-Typoskripte und später der Handschriftenbeschreibungen; den Mitarbeitern der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Handschriftenabteilung) für ihre Hilfe und Geduld während meiner Arbeit; dem Leiter der Abteilung, Prof. Dr. Tilo Brandis, für die Genehmigung, nachgelassene Texte Hauptmanns zu zitieren und zu edieren; dem Suhrkamp Verlag für die Genehmigung, aus unveröffentlichten Briefen Peter Suhrkamps zu zitieren, sowie die Bereitstellung einer schwer zugänglichen Buchbesprechung Hermann Hesses; Kurt Dehnen (Düsseldorf), Ursula Gießler (Saarbrücken), Gertrud Goldschmit (München), Prof. Dr. Wolfgang Kasack (München), Henriette Seilern (Wien) und Ilse Wetz (Baden-Baden) für Zitier- und Abdruckgenehmigungen; dem Ullstein-Archiv (Berlin) und dem Pressearchiv des Instituts für Kommunikationswissenschaften der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster für Informationen über Günther Sawatzki; dem Stadtarchiv Heidelberg für den Hinweis auf Kopien von Hauptmann-Briefen an Rudolf Karl Goldschmit-Jentner; dem Gerhart-Hauptmann-Museum (Erkner) für die Gelegenheit, einige Ergebnisse vortragsweise präsentieren zu können; der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V., Berlin, für die Aufnahme des Bandes in ihre Schriftenreihe; und der Kommission für Forschung und wissenschaftlichen Nachwuchs (FNK) der Freien Universität Berlin für einen großzügigen Druckkostenzuschuß.

Für Zuspruch und Kritik zu einer Zeit, als die Publikation der Untersuchung noch gar nicht geplant war, danke ich herzlich Grit Schwarzkopf, ebenso Margitta Rouse, die überdies einen großen Teil der endgültigen Fassung sorgfältig durchgesehen hat.

Großer Dank gebührt aber vor allen Prof. Dr. Peter Sprengel, auf dessen Anregung meine Beschäftigung mit Hauptmanns Werk und Nachlaß zurückgeht und ohne dessen vielfältige, inhaltliche wie organisatorische Förderung – nicht nur der vorliegenden Arbeit – der vorliegende Band kaum zustande gekommen wäre.

I.

Gerhart Hauptmanns Erzählung Mignon

Untersuchung unter Berücksichtigung des Nachlasses



## Einleitung

Vier Jahre nach Goethes Tod erschien ein Roman, dessen Titel und Thema fortan die Klassik-Debatte des 19. Jahrhunderts bestimmen sollten: *Die Epigonen* von Karl Leberecht Immermann. „Unser ist das Loos der Epigonen“ – so beginnt (in der überarbeiteten Fassung von 1888) ein 1847 entstandenes Gesel von Gottfried Keller,<sup>2</sup> und das Bewußtsein des Epigontums, der Unerreichbarkeit der Vorbilder aus der klassisch-romantischen Epoche, muß so stark gewesen sein, daß noch Gerhart Hauptmann den Anfang seiner literarischen Entwicklung unter dieser Perspektive sieht. Im autobiographischen Rückblick jedenfalls behauptet er, die Gefahr des Epigontums bald erkannt zu haben:

Man wird sich erinnern, wie man mich bedrängt hatte mit der Prophezeiung eines rettungslosen Epigontums. Hatte doch der famose Gervinus gesagt, das Kapitel der Poesie in Deutschland sei durch Goethe ganz und gar abgeschlossen. Diesen Irrwahn[,] der meinen Weg wie eine Mauer versperren wollte, hinwegzuräumen, mühte mein Geist sich Tag und Nacht. Ich sah wohl das Epigontum, sah alle die unfruchtbaren Nachahmer und grübelte nach über die Ursachen ihrer Unfruchtbarkeit. War ich nicht auch auf dem besten Wege dazu?<sup>3</sup>

Auch das heute als ‘Intertextualität’ oder ‘Literarizität’ bezeichnete Phänomen, daß sich Texte nicht nur auf unmittelbar gegebene Wirklichkeit beziehen, sondern ebenso aus anderen Texten schöpfen, wird angesprochen und eindeutig kritisch gewertet:

Die Dichtwerke reihten sich horizontal, meinethalben wie Perlen an einem Faden sich reihen. Eine vertikale Ausdehnung hatten sie nicht. Bildlich gesprochen: sie hingen und saugten einander aus wie Vampire, statt wie Bäume getrennt zu stehen und Nahrung mit einem gesunden Wurzelsystem aus der Erde zu trinken. (CA VII 1076)

Wenn der Autobiograph das Problem dann auf sich selbst bezieht, geht es ihm vor allem darum, die Wendung von epigonalen Anfängen zum naturalistischen Drama zu erklären, auch wenn er vorgibt, das „Geschwätz vom Naturalismus“ sei ihn nichts angegangen: „Wie steht es mit dir nun? fragte ich mich. Auch du bist ins Himmelsblaue entrückt und hast höchstens einige kurze Luftwurzeln. Ob sie je die Erde erreichen und gar in sie eindringen können, weißt du nicht“ (ebd.).

Die Öffnung der Literatur für profane, aus dem Leben gegriffene Stoffe, die der Epigone noch „nicht für würdig erachtet hatte, in Bereiche der Dichtkunst einzugehen“ (CA VII 1076), die Schaffung eines neuen Stils und die Abkehr vom Vorbild: dieser Ausweg, den die Autobiographie beschreibt, sollte nicht der einzige blei-

---

<sup>2</sup> Dazu Th. Böning, *Gottfried Keller: Unser ist das Loos der Epigonen*, in: H.-J. Simm (Hg.), *Literarische Klassik*, Frankfurt/M. 1988 (suhrkamp taschenbuch 2084), S. 461–474.

<sup>3</sup> CA VII 1075 (*Das Abenteuer meiner Jugend*, 2. Buch, 41. Kap.), mit Bezug auf Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–1842), 2. Aufl. Leipzig 1844. Die Literaturgeschichte schließt ab mit dem Tod Goethes, und der literarischen Produktion der Zeitgenossen wird kein künstlerischer Rang mehr zuerkannt. „Der Wettkampf der Kunst ist vollendet“, heißt es am Ende (5. Teil, S. 735), und als neues Ziel wird die Umwälzung des Staatslebens gefordert.

ben, den Hauptmann unternahm. Ein anderer bestand darin, das bedeutendste Vorbild, eben Goethe, der mit Gervinus als Endpunkt der literarischen Entwicklung in Deutschland angeführt wurde, in sich aufzunehmen, es für sich zu vereinnahmen, mit ihm zu verschmelzen. Die vielzitierte Goethe-Nachfolge Hauptmanns seit der Weimarer Republik läßt sich als Ausdruck dieser zweiten Möglichkeit verstehen. Ansätze hierzu, noch ohne die Einengung auf Goethe, sahen die Zeitgenossen schon früh. Um nur ein Beispiel zu nennen: Am 15. November 1912 erhielt Hauptmann eine Tuschezeichnung von Karl Bauer (1868–1942) – desselben Malers und Graphikers, dessen sentimentaler Salon-Goethe den Ärger des Helden in Hermann Hesses *Steppenwolf* erregt<sup>4</sup> – als Glückwunsch zum 50. Geburtstag. „Die Meisterdramatiker gratulieren dem Collegen“. An G.H.s Tür klopfte Goethe, am Geländer steht Shakespeare, die Treppe herauf kommen nacheinander Schiller, Lessing, Kleist, Hebbel, Tolstoj und Ibsen“ – so die Auskunft des Liegnitzer Katalogs, der Aufstellung von Kunstgegenständen im Besitz des Dichters.<sup>5</sup>

Die hier angedeutete leibhaftige Begegnung mit Goethe ließ Hauptmann noch einmal dichterische Wirklichkeit werden: in seiner letzten, erst 1947 posthum veröffentlichten Erzählung *Mignon*. Deren Titel markiert bereits auffällig den intertextuellen Bezug auf Goethes *Lehrjahre*, und ihr Anfang verweist beinahe ebenso auffällig auf eine Jugenderinnerung des Autors, der seinem Erzähler auch darüber hinaus unverkennbar eigene Züge verleiht. Die am Ende des *Abenteuer meiner Jugend* benannte Spannung zwischen dem Bezug von Dichtung auf das Leben einerseits und auf die Literatur andererseits prägt wesentlich diese späte Erzählung, und noch das Goethe-Bild des Erzählers, besonders in den Entwurfsnotizen und in der ersten Fassung, erinnert an Hauptmanns Goethe-Rede von 1932, die dem Porträtierten eine Künstler-ästhetik unterstellt, die eher den Porträtierenden kennzeichnet.

Zu der Zeit, als die *Mignon*-Erzählung erschien, beschworen Autoren der Gruppe 47 angesichts der sich abzeichnenden Restauration in Deutschland verstärkt das Kriegsende als 'Nullpunkt' auch im literarischen Sinne. Verwies schon der Titel *Mignon* auf eine literarische Tradition, die hinter diese Marke zurückführt, zeigte vollends der Vermerk „Vollendet im Herbst 1944“, daß hier keine Nullpunktliteratur vorliegen konnte. Aber nicht erst zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung hatte das Werk – gemessen am Nullpunkt-Pathos – etwas Anachronistisches. Als zeitenthobenes Alterswerk eines Autors, der sich schon Jahre zuvor zu den „Überalterten und Gestorbenen“ gezählt hatte (wenn auch möglicherweise ironisch),<sup>6</sup> und als Zeugnis eines extremen Kults der Innerlichkeit, die dem Erzähler noch in der Gegenwart des 20. Jahrhunderts eine persönliche Begegnung nicht nur mit Goethe, sondern auch mit

---

<sup>4</sup> Vgl. H. Hesse, *Der Steppenwolf*, Frankfurt/M. 1974 (suhrkamp taschenbuch 175), S. 88f., 91 u. 100f. sowie M. Pfeifer, *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*, Frankfurt/M. 1990 (suhrkamp taschenbuch 1740), S. 234.

<sup>5</sup> NL 260, Nr. 3, Bd. 1.2, S. 159. – In Hauptmanns Besitz befanden sich auch zehn Lithographien von Goethebildnissen aus der Produktion Karl Bauers, der überdies zwischen 1903 und 1909 mehrere Lithographien, Zeichnungen und Radierungen von Hauptmann angefertigt hat.

<sup>6</sup> In einem erst aus dem Nachlaß veröffentlichten Text vom 2.2.1934 mit dem Titel „Wir Überalterten und Gestorbenen“ (CA XI 1134–1136).

dessen Romanfiguren ermöglicht, thematisiert es selbst die Voraussetzungen seiner Unzeitgemäßheit. Einer in formaler Hinsicht konventionellen Erzählweise steht diese Tendenz zur Reflexion und die Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks gegenüber, die als Kennzeichen der literarischen Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts gilt.

Die Erzählung läßt sich zwar mit Hauptmanns übrigem Schaffen in Beziehung setzen, kaum jedoch mit den politisch-gesellschaftlichen Gegebenheiten der Entstehungszeit, am ehesten noch ex negativo.<sup>7</sup> Noch vor Abschluß der Erzählung sprach Hauptmann davon, daß ihm die Arbeit an *Mignon* eine „Flucht aus der Zeit“,<sup>8</sup> der Zeit des Zweiten Weltkriegs, bedeutet habe. Man hat u.a. mit Bezug auf diese Aussage den Schluß gezogen, daß das Werk „nichts anderes als ein Akt der ‘inneren Emigration’ gewesen ist“, jedenfalls, „wenn man diesen Ausdruck einmal seines allzu vordergründigen polemischen Charakters entkleidet und ihn auf das Einsiedlerdasein eines Hochbetagten in der Nähe des eigenen Todes und die damit verbundene natürliche Neigung zur Spiritualität überträgt“.<sup>9</sup> Da Hauptmann mit seinen späten Werken – wenn auch nicht gerade mit *Mignon* – sehr wohl auf Zeitumstände reagiert, kann von ‘Innerer Emigration’ als einer politisch begründeten, grundsätzlichen Haltung kaum die Rede sein.<sup>10</sup> Die Neigung zur „Flucht aus der Zeit“ dürfte eher aus einem persönlichen Bedürfnis Hauptmanns erwachsen sein, das er, rückblickend, schon für die Zeit seiner Jugend reklamiert, als „Hang zur Träumerei und in seiner Folge zur Einsamkeit“, als „Weltschmerz“ und „Weltflucht“ (CA VII 493 u. 1054).

Nachdem der Erstdruck der Erzählung im Frühjahr 1945 in den Wirren des Kriegsendes nicht über die Korrekturfahnen hinaus gelangt war, hatte Hauptmann im Oktober, als ein neuer Ansatz vorerst nicht in Aussicht schien, die Wertschätzung seiner *Mignon* in einem Interview mit großen Worten zum Ausdruck gebracht: „Ich

---

<sup>7</sup> Vgl. den Befund D. Santinis anhand der parallel entstandenen *Atriden-Tetralogie*: „[...] das Leiden am Dasein, das in der Atriden-Tetralogie zum Ausdruck kommt, stellt keine bewußte Flucht vor dem Nationalsozialismus dar, sondern viel eher eine allgemeine Flucht vor der Gegenwart, in der Unterdrückung und Gewalt herrschen. Mit anderen Worten: die Texte sind eine sehr indirekte Antwort auf die Zeit, in der sie entstanden.“ (*Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie*, aus dem Ital. übers. v. B. Büttrich, Berlin 1998 [Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 8], S. 32).

<sup>8</sup> C.F.W. Behl, *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann*, München o. J. [1948], S. 105 (18.5.1942).

<sup>9</sup> W. Grothe, *Gerhart Hauptmanns Paraphrase auf Goethes Romangestalt Mignon*, in: *Studia Neophilologica* 43 (1971), S. 198–220, hier S. 199. – Zur Problematik einer Einordnung von Hauptmanns schriftstellerischem Schaffen zwischen 1933 und 1945 „im Sinne von Kategorien wie ‘regimetreu’ oder ‘oppositionell’“ sowie der Anwendung des Begriffs der ‘Inneren Emigration’ vgl. P. Sprengel, *Priester und Hanswurst. Inszenierungen der Dichter-Rolle im Spätwerk Gerhart Hauptmanns*, in: Chr. Caemmerer/W. Delabar (Hg.), *Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933 – 1945*, Opladen 1996, S. 29–52.

<sup>10</sup> Vgl. G. Erdmann, *Nachwort*, in: G. Hauptmann, *Der neue Christophorus*, mit Nachwort und Erläuterungen von G. Erdmann, Berlin 1976, S. 441–476, hier S. 448–451.

liebe diese Dichtung über alles. Ich bin der Ansicht, daß sie sozusagen ein Finale ist.“<sup>11</sup>

Als die erste Buchausgabe zwei Jahre später erschien, äußerten sich die Rezensenten der Tagespresse weniger euphorisch, aber achtungsvoll. Da war die Rede von einem „kostbaren Vermächtnis“ (S. 194) wie auch von „unendlichem Geschick“,<sup>12</sup> was sich sowohl auf die sprachliche Darstellung als auch auf den geistigen Gehalt der Erzählung bezog; insbesondere pries man die Altersweisheit des meist mit Hauptmann gleichgesetzten Erzählers. Die Achtung gegenüber dem ‘Vermächtnis’ Hauptmanns wurde aber auch als Pflicht empfunden; Fritz Engert etwa nahm die Wertschätzung Hauptmanns als „Grund genug“, sich dem Werk „behutsam und mit liebevollem Respekt zu nähern“ (S. 186). Noch in der Kritik, beispielsweise der Feststellung einer „leichte[n] Lässigkeit des Erzählens, der sprachlichen Formung, die zwar gefangennimmt, aber nicht immer der Gefahr entgeht, ins Nüchterne, Saloppe, ja Triviale abzugleiten“ (S. 187), blieb aufs Ganze gesehen die dem guten Willen geschuldete positive Einschätzung vorherrschend. Besonders deutlich wird dies im Anschluß an die folgende Bemerkung: „Hauptmanns ‘Mignon’ mag ästhetisch nicht ganz vollkommen sein – es gibt ein paar Wiederholungen, ein paar kurze Nebenpfade im Gestrüpp der Theorie – aber das Werk ist menschlich vollbracht.“ Denn selbst die kritisierte Unvollkommenheit vermag der Rezensent zu rechtfertigen: „Ja, es scheint geradezu, als diene die Altersbrüchigkeit des Gefüges dazu, den Glanz des großen Alls hereinzulassen“ (S. 196).

Mit zunehmender zeitlicher und persönlicher Entfernung zwischen Dichter und Lesern der *Mignon*-Erzählung fiel die ästhetische Wertung kritischer aus. Die italienische Essayistin und Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti, die Hauptmann Anfang der 30er Jahre noch persönlich begegnet war, urteilte später: „*Mignon* ist gewiß kein Meisterwerk, keine ‘gelungene’ Erzählung. Mehr noch als andere Versuche Hauptmanns mag sie den Eindruck einer ungeschickt aufgebauten, zugleich weitschweifigen und lückenhaften Arbeit geben.“<sup>13</sup> Ambivalent bis kritisch ist auch die Wertung Wolfgang Grothes. Die in *Mignon* vorliegende „Mischung von Autobiographie und Phantasmagorie erscheint äußerst problematisch, aber nicht ohne Reiz“. Problematisch sei „die aufwendige Einkapselung Mignons in eine Vielfalt literarischer Mittel“; wenn auch eine Paraphrase – als solche liest Grothe die Erzählung – „ihrer Natur nach wohl nicht naiv, nicht volkstümlich sein“ könne, „scheint es, als ob Gerhart Hauptmann allzu viele Register zöge und die Skalen seiner Orgel allzu sehr strapazierte“.<sup>14</sup> Und die derzeit jüngste Darstellung von Hauptmanns Werk schließt, bezogen auf die *Mignon*-Erzählung, mit der Bemerkung: „Daß der Erzähler fort-

---

<sup>11</sup> Hauptmann im Gespräch mit G. Leuteritz, in: *Tägliche Rundschau* (Berlin), 11.10.1945. Zitiert nach: H.D. Tschörtner (Hg.), *Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894–1946)*, Berlin 1994 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 6), S. 174.

<sup>12</sup> H. Lohwalder, *Gerhart Hauptmanns Goethe-Vision „Mignon“*. Zum 90. Geburtstag des Dichters, in: *Tiroler Tageszeitung*, Nr. 266, 15.11.1952.

<sup>13</sup> L.J. Mazzucchetti, *Mignon von Goethe bis Hauptmann*, in: *Schweizer Monatshefte* 45 (1965), S. 359–372, hier S. 370.

<sup>14</sup> W. Grothe (wie Anm. 9), S. 219f.

während Altersweisheiten in seinen Bericht einstreut, ist der ästhetischen Wirkung der Novelle abträglich. Sie als erzählerisches 'Vermächtnis' zu etikettieren, räumt ihr allzu große Bedeutung ein und lenkt den Blick von den gelungenen Werken Gerhart Hauptmanns ab.<sup>15</sup>

Auch als eine Form der Wertung kann man es schließlich auffassen, daß die *Mignon*-Erzählung heute weitgehend vergessen ist und im Buchhandel seit Jahrzehnten allenfalls noch in Sammelausgaben erhältlich ist.

Die Forschung hat Hauptmanns *Mignon* meist nur am Rande und unter eng begrenzten Gesichtspunkten betrachtet. Einige Dissertationen der 50er und 60er Jahre sind durch die damals dominierende Methode der textimmanenten Interpretation und das Interesse an stilistischen und erzähltechnischen Fragen bestimmt; daneben und später bildeten die Bezüge auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Aga als literarische Nachfolgerin von Goethes Mignon-Figur), der autobiographische Charakter der Erzählung (Gleichsetzung des Erzählers mit dem Autor; Mignon als Ida-Orloff-Figur) und Hauptmanns Goethe-Nachfolge Schwerpunkte des Interesses. Untersucht wurde jedoch weder die Gesamtheit der intertextuellen Bezüge noch das genaue Ausmaß, in dem Hauptmanns persönliches Erleben in die *Mignon*-Erzählung eingegangen ist, und ebensowenig wurde die Frage nach dem Verhältnis dieser autobiographischen Widerspiegelungen zur Fiktionalität der Erzählung gestellt.

Bezüglich der Daten zur Entstehungsgeschichte bezogen sich alle Interpreten auf C.F.W. Behls *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann* und die von Behl zusammen mit F.A. Voigt erstellte *Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen*. Behls Aufzeichnungen entnahm man, daß es mehrere Fassungen der Erzählung gebe, ging dem jedoch nicht weiter nach. Spätestens seit Peter Sprengels grundlegender Studie *Die Wirklichkeit der Mythen* (1982) sollte in der Hauptmann-Forschung bekannt sein, daß die Kenntnisnahme des Nachlasses „die unerläßliche Voraussetzung für eine philologisch fundierte Auseinandersetzung mit dem Werk Gerhart Hauptmanns“ ist.<sup>16</sup>

Freilich verändert die Einbeziehung von Entwurfsnotizen und früheren Fassungen, selbst bei deren offensichtlicher Unfertigkeit, den Blick auf das abgeschlossene Werk. Hauptmanns Nachlaßtexte ließen sich „in der Mehrzahl nicht als ästhetisches Phänomen, sondern weit sachgerechter als Informationsträger verstehen“, bemerkt Martin Machatzke. „Wer unter ihnen nur vollendete sprachliche Kunstwerke sucht, dürfte nicht ganz auf seine Kosten kommen, wohl aber ein inhaltsorientierter Leser.“<sup>17</sup> Diese grundsätzlich zutreffende Bemerkung darf aber nicht so verstanden werden, als seien die nachgelassenen Texte nur als „Informationsträger“ von Bedeutung. Der Einblick in die Produktionswerkstatt läßt etwa erkennen, was die schaffende Phantasie des Autors bewegte, welche Anregungen er verarbeitete, wie sich

<sup>15</sup> F. Marx, *Gerhart Hauptmann*, Stuttgart 1998 (Universal-Bibliothek 17608), S. 365.

<sup>16</sup> P. Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*, Berlin 1982 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 2), S. 10. Zur wissenschaftlichen Bedeutung des Nachlasses vgl. ebd., S. 8–11.

<sup>17</sup> M. Machatzke, *Editorisches Nachwort*, in: CA XI 1307.

ursprüngliche Konzeptionen wandelten und inwiefern Brüche noch des fertigen Werks auf solche Veränderungen zurückführbar sind.

Im folgenden wird zunächst die Entstehungsgeschichte der *Mignon*-Erzählung rekonstruiert. Anschließend zeigt der Ansatz zu einer die drei Fassungen vergleichenden Textanalyse, daß Raum- und Zeitstrukturen wie auch die Erzählsituation und die Rolle des Erzählers von Anfang an im wesentlichen ausgebildet waren; Unterschiede bestehen vor allem im Geschehen<sup>18</sup> der Erzählung. Darüber hinaus bedürfen die intertextuellen Bezüge einerseits, die autobiographischen andererseits einer differenzierten Analyse. In dem hieraus abgeleiteten – und als Arbeitshypothese angenommenen – Spannungsfeld zwischen *imitatio veterum* (der ‘Nachahmung der Alten’ als dem Bezug des Textes auf andere Texte) und *imitatio vitae* (der ‘Nachahmung des Lebens’ als dem unmittelbaren Bezug auf Wirklichkeit) können dann insbesondere einzelne Themen und Motive der Erzählung untersucht werden.<sup>19</sup> Dabei sind mehrfach Verbindungen zu (meist) früheren Werken Hauptmanns zu berücksichtigen; daher bietet es sich an, in einem abschließenden Kapitel die Ergebnisse zusammenzufassen mit dem Versuch, den Stellenwert der *Mignon*-Erzählung in Hauptmanns Werk zu bestimmen.

---

<sup>18</sup> Der Begriff ‘Geschehen’ wird hier gewählt, um nicht nur die (äußere) Handlung, sondern auch die Reflexionen und das Erleben des Erzählers zu erfassen.

<sup>19</sup> Auf die schon in der antiken Rhetorik bekannte Unterscheidung zwischen *imitatio veterum* und *imitatio vitae* verweist M. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, in: U. Broich/M. Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 1–30, hier S. 1.

## 1. Entstehung der *Mignon*-Erzählung

### Notizen, Pläne, Ansätze

„Vergiss nicht Deine schönste Novelle. Die verwilderten Gärten und Villen von Stresa“.<sup>20</sup> Mit dieser Kalendernotiz vom 24. März 1938 erinnert sich Hauptmann (mit der für ihn charakteristischen Selbstanrede in der zweiten Person) offenbar an den Plan zu einer Novelle. Die Ortsbezeichnung Stresa verweist auf den September des Vorjahres, in dem sich Gerhart und Margarete Hauptmann drei Wochen am Lago Maggiore aufhielten.<sup>21</sup> Tatsächlich gibt es im Tagebuch dieser Zeit einen einzigen Hinweis auf ein geplantes Werk. Der Titel eines fast ein Jahr später entstandenen Ansatzes zeigt, daß diese Notiz wenigstens im nachhinein der späteren *Mignon*-Erzählung zuzuordnen ist. Die Lektüre der *Naturgeschichte* des älteren Plinius<sup>22</sup> regt Hauptmann zu Gedanken über anthropomorphe Weltvorstellungen an. Die Feststellung, die „Alten“ hätten „anders gesehen als wir“, insofern ihnen „die sogenannten Sinnbilder“ noch „gesicherte Wirklichkeit“ waren, führt ihn zum Zusammenhang von schöpferischer Phantasie, Illusion und Halluzination,<sup>23</sup> von dort zu einer Werkidee: „Epoptiden. | Geheimnisse. | Schreibe unter diesem Titel ein kleines | Werk [...] diese Phänomene. Subjectivischer | Anthropomorphismus“.<sup>24</sup>

Erst im August 1938 entstehen dann zwei Ansätze zu einer Erzählung, die gleich zu Beginn den Schauplatz Stresa „im südlichen Teil des Lago Maggiore“ gegenüber den „weltberühmten Boroméischen Insel[n]“ (S. 168) einführen, als „Fremdenort mit Luxushotels und mit vielen Villen am Berghang dahinter“ (S. 167). Beide Ansätze sind nicht sehr weit gediehen, lassen aber schon entscheidende Motive erkennen: hier – unter dem bereits bekannten Titel „Epoptiden / Geheimnisse“ – die „verwilderten Ga[e]rten“, die „verlassenen Wohnstätten stadtmu[e]der Bürger“, „Verwahrlosung und Verfall“ (S. 167), dort – unter dem Titel „Heros“<sup>25</sup> – die frühe

---

<sup>20</sup> GH Hs 176, 50r (24.3.1938).

<sup>21</sup> Der Stresa-Aufenthalt ist belegt vom 13.9. bis zum 4.10.1937; vgl. GH Hs 198, 4r und GH Hs 11, 2r–34r sowie NL 260, Nr. 9 (Tagebuch Margarete Hauptmanns).

<sup>22</sup> \*Cajus Plinius Secundus, *Naturgeschichte*, uebersetzt und erläutert von Dr. Ph. H. Külb, 29 Bdch. in 4 Bänden, Stuttgart: Metzler, 1840–1855. Hauptmanns Exemplar mit Lesespuren besonders S. 58–111, 215–240, 1134–1215.

<sup>23</sup> GH Hs 11, 9r–v (20.9.1937).

<sup>24</sup> GH Hs 11, 10r (20.9.1937). – Es ist nicht auszuschließen, daß „Epoptiden“ erst als Titel für den einen Tag später begonnenen Anfang eines erzählerischen Werks (in der Centenar-Ausgabe mit dem Titel „Kirmes im Riesengebirge“ versehen, CA XI 277–279) und später für einen Ansatz zur Stresa-Novelle *Mignon* dienen sollte. Ein Zusammenhang zwischen beiden Werken scheint nicht zu bestehen; es war wohl allein der Klang der Worte „Epoptiden (Geheimnisse)“, der Hauptmann faszinierte, denn Plinius zitiert das Werk des Valerius Soranus am Ende der Präfatio nur als Vorbild für das ausführliche Inhaltsverzeichnis seiner *Naturgeschichte*. (\*C. Plinius Secundus [wie Anm. 22], S. 70, mit Unterstreichung Hauptmanns).

<sup>25</sup> Zur Übereinstimmung des Titels mit der Versdichtung *Der Heros* (entstanden im Sommer 1938, gedruckt 1939 in *Ährenlese*; CA IV 229–240) vgl. P. Sprengel/B. Tempel (wie Anm. 1), S. 299ff.

Bekanntheit des Erzählers mit den Borromeischen Inseln durch Jean Pauls *Titan*, ferner die Erinnerung an ein „Erlebnis, das man je nach dem, als Abgeburt einer Einbildung ansehen wird oder aus einer Sphäre stammend, die man als eine andere, höhere Wirklichkeit bezeichnen mag“, die „beinahe übergrossen Hotelbauten“, „jenes internationale Getriebe, von Luxusreisenden aller Nationen“ und das Geständnis des Ich-Erzählers, daß er trotz seiner Erholungsbedürftigkeit „in eben diesem Hotel Boromées Quartier genommen“ habe (S. 168).

Danach scheint Hauptmann seinen Plan aus den Augen verloren zu haben; erst am 24. Oktober 1939 – inzwischen sind unter anderem die beiden Fassungen von *Winckelmann* entstanden – erinnert ihn die bereits zitierte Kalendernotiz wieder: „Ich sehe Agenda von 1938 durch und finde unter dem 24 März: vergiss nicht deine schönste Novelle, die verwilderten Ga[e]rten und Villen von Stresa. Ja, diese Novelle schreibe. Jener mysterio[e]se Goethe, den ich im Caffé von Rapallo sah sei Hauptgestalt“ (S. 170).<sup>26</sup> Erneut entsteht ein Ansatz, der die „verborgenen Villen“ und ihre Leere, Verschlossenheit und Totenstille als Motive andeutet, jedoch das Gewicht merklich auf die hier erstmals in Zusammenhang mit einem Novellenplan erwähnte Goethe-Erscheinung verlagert. Erstmals auch werden neben dem Erzähler andere Personen erwähnt, hier noch mit ihren wirklichen Namen benannt – Bölsche, Kaupe, Frobenius, Toscanini –, und noch unverbundene Elemente einer Handlung treten hervor: der Besuch eines Freundes aus Locarno, der dem Erzähler „halb widerstrebend ein wunderliches Ereigniss“ berichtet („Er habe Goethe gesehen“), der Bericht des Antiquars über seinen unheimlichen Besucher und das „Abendessen bei Kaupe mit Frobenius und Toscanini“, bei dem ebenfalls die Goethe-Erscheinung zur Sprache kommt (ebd.).

Am 26. Oktober folgt unter der Überschrift „Novelle“ eine in Reflexion übergehende Beschreibung jenes Goethe, und zwei Tage später verzeichnet dasselbe Tagebuch: „Tiefer Schnee[.] Gestern Dictat Stresa Novelle begonnen“.<sup>27</sup>

### Von der *Stresa-Novelle* zu *Mignon*

Zwischen dem 27. Oktober 1939 und dem 29. Januar 1940 entsteht eine erste vollständige Fassung der späteren *Mignon*-Erzählung, unter dem Arbeitstitel „Stresa-Novelle“,<sup>28</sup> der später, ebenso wie der Zusatz „Meditation“, gestrichen und durch „Mignon“ ersetzt wurde. Der Name Mignon zur näheren Kennzeichnung der Erzählung kommt erstmals am 28. November 1939 in einer Notiz vor, beim Abschluß der ersten Fassung ist jedoch wieder von der „Stresanovelle“ die Rede.<sup>29</sup> Entsprechend vermerkt Margarete Hauptmann im Tagebuch am 30. November: „Titel vielleicht

---

<sup>26</sup> Zum zeitlich direkten Übergang vom *Winckelmann* zu *Mignon* vgl. die Notiz zur zweiten Fassung des Romanfragments: „Durchgenommen am 23. Oktober 39; mag hingehen.“ (CA X 513).

<sup>27</sup> GH Hs 235, 38r.

<sup>28</sup> GH Hs 550 und die leicht überarbeitende Reinschrift GH Hs 524.

<sup>29</sup> GH Hs 235, 44v („Mignon Novelle“) u. GH Hs 235, 51r (31.1.1940: „Fu[e]r Stresanovelle, die vorgestern in erster Fassung abgeschlossen recapituliere“).

‘Mignon’“, spricht aber weiterhin von der „‘Stresa’-Novelle“ oder den „Stresa-Meditationen“.<sup>30</sup> Daher sei *Stresa-Novelle* im folgenden zur Bezeichnung der Erstfassung beibehalten.

Für Februar und März 1940 ist die sporadische Beschäftigung mit der Erzählung bezeugt,<sup>31</sup> die jedoch die weitere Bearbeitung nicht bedeutend beeinflusst hat; Margarete Hauptmann vermerkt die Lesung der Erzählung durch Annie Pollak: „G. lässt Annie Abends ‘Stresa’ weiter vorlesen, streicht aber die letzten zehn Seiten“; die Streichung wurde später wieder rückgängig gemacht.<sup>32</sup> Im Juni regt die Beobachtung einer Kellnerin in Salzbrunn Hauptmann zu einer neuen Charakteristik seiner Mignon an, wie er zunächst im Tagebuch,<sup>33</sup> dann auch im Typoskript vermerkt.<sup>34</sup> Eine neue Niederschrift der Erzählung erfolgt noch nicht; überhaupt scheint der Autor hinsichtlich einer Veröffentlichung unsicher, wie besonders sein Brief vom 7. November 1940 an den Schriftsteller Rudolf Karl Goldschmit-Jentner belegt:

Mir kommt soeben eine Idee, die Sie, werter Freund, mit beifolgendem Typoskript belastet, das den Titel „Mignon“ trägt. Vielleicht lesen Sie dies Elaborat des jungen Autors G. Hauptmann einmal durch und sagen mir etwas darüber. Ich stehe ratlos davor. Einer eventuellen Veröffentlichung würde eine neue und letzte Niederschrift natürlich vorausgehen müssen. (S. 173)

Der solchermaßen ‘Belastete’ wird mit seiner mehrere Schreibmaschinenseiten umfassenden Antwort vom 23. November in gewissem Sinne zu einem ersten Rezensenten der *Stresa-Novelle* und gewinnt sogar Einfluß auf die weitere Gestaltung der Erzählung. Bei aller Begeisterung störte er sich am Auftreten „der reale[n] und nicht vorbereitete[n] Figur Eckermanns“ (S. 174) und überzeugte Hauptmann mit seinen Argumenten, wie dessen Antwort belegt: „Ihr Brief ist so eingehend und wunderbar, dass ich wohl nie so unbescheiden gewesen bin, eine solche Antwort vorauszusetzen. [...] Eckermann opfere ich gern.“ (S. 175) In der Tat kommt Eckermann in den weiteren Fassungen nicht mehr vor; der Verzicht mag um so leichter gefallen sein, als in der ersten Niederschrift (GH Hs 550) der *Stresa-Novelle* an seiner Stelle stets Winckelmann genannt ist. Bevor Hauptmann aber mit der Ausarbeitung einer zweiten Fassung begann, versuchte er die Erzählung bereits in der *Neuen Rundschau* unterzubringen.<sup>35</sup> Am 23. Juni 1941 schrieb er in einem Brief an Hans Paeschke

<sup>30</sup> NL 260 Nr. 10 (Einträge vom 30.11.1939, 21.12.1939 u. 12.2.1940).

<sup>31</sup> GH Hs 151, 1r–7v (Exzerpt vom 12./13.2.1940; die dort genannten Seitenzahlen beziehen sich auf die Zählung im Typoskript der *Stresa-Novelle* GH Hs 524) und GH Hs 524, 93v (auf den 21.3.1940 datierte Notiz).

<sup>32</sup> NL 260 Nr. 10 (Einträge vom 12. u. 13.2.1940). – Vgl. GH Hs 524, 82r mit handschriftlicher Notiz: „von hier bis Seite 88 [91r] alles wiederhergestellt“.

<sup>33</sup> GH Hs 235, 73r–v, 74r und 76v (11.6.–18.6.1940). – Am 11.6. notiert Hauptmann: „Alle meine verstorbenen Lebenden haben mich heut Abend zwischen 9 und 10 Uhr auf der Ter[r]asse des Kurhotels besucht. Dazu noch die lebende Mignon[.] Warum habe ich als einziges das Stresatyposkript mit hier hergebracht? Seltsam.“ (73r).

<sup>34</sup> GH Hs 524, 1r, 11v und 12r.

<sup>35</sup> Vorangegangen war eine Besprechung mit Paeschke und Suhrkamp über *Mignon* und die *Ausgabe letzter Hand* am 5.6.1941 (GH Hs 3, 29v).

(1939 bis 1944 Hauptschriftleiter der *Neuen Rundschau*): „Es würde mir lieb sein die Novelle – sei es im Typoskript, sei es im Druck – bald wiederzusehen, um mich in Gedanken einer baldigen Veröffentlichung nochmals eingehend mit dem Werkchen zu beschäftigen.“ Derselbe Brief zeigt, welche – grotesk übertriebenen – Hoffnungen Hauptmann schon in die erste Fassung seiner Erzählung setzte: „Fast [sic] möchte ich glauben, dass ‘Mignon’, in Fortsetzungen, der Zeitschrift neue Abonnent[en] zuführen wird.“ (S. 175f.) Die Ernüchterung folgte wenige Tage später, als Paeschke das Typoskript mit seinen „Vorschlägen als Randbemerkungen“ zurücksandte, zusammen mit einem Brief, der in sieben Punkten eine Kritik formulierte, die bis an die Substanz der Erzählung ging (S. 176f.). Hauptmann zog zunächst jede Absicht der Veröffentlichung zurück, sei es infolge der Kritik, sei es aus eigener Einsicht (S. 178).

Was man als ‘zweite Fassung’ der *Mignon*-Erzählung bezeichnen könnte, verteilt sich auf zwei unvollständige Typoskripte<sup>36</sup> und ein vollständiges, das überdies durch abgelegte Blätter Kürzungen dokumentiert.<sup>37</sup> Einschneidende Änderungen gegenüber der *Stresa-Novelle*, deutliche Unterschiede zur Endfassung und die Entstehungschronologie rechtfertigen es, diese drei Typoskripte – inzwischen mit dem Titel *Mignon* versehen<sup>38</sup> – zu einer Gruppe zusammenzufassen. Das erste, GH Hs 526, entstand seit dem 30. August 1941; die Arbeit daran zog sich hin bis Juli oder August 1942.<sup>39</sup> Es handelt sich um eine unvollständige Fassung, die noch knapp zwei Seiten<sup>40</sup> über den Anfang des späteren zweiten Teils der Endfassung hinausführt. Das Typoskript umfaßt also – von allen Differenzen zunächst abgesehen – etwa den späteren ersten Teil der Erzählung.<sup>41</sup>

Bevor Hauptmann auch den zweiten Teil neu schrieb, den Behl – reichlich untertreibend – als „ganz neuen Schluß“ bezeichnet,<sup>42</sup> wurde der erste Teil einer leichten Bearbeitung unterzogen. Das erste Blatt enthält die Angaben „beg. 30.8.41 Agnetendorf“ und mit anderer Farbe „beendet 3.11.43“.<sup>43</sup> Das zweite Datum bezieht sich jedoch auf den endgültigen Abschluß der zweiten Fassung; zuvor entstand noch seit dem 19. August 1943 die Neufassung des späteren zweiten Teils der Erzählung.

---

<sup>36</sup> GH Hs 526 und GH Hs 521.

<sup>37</sup> GH Hs 522, 1r–105r. Bei 106r–135r handelt es sich um abgelegte Blätter, die die zweite Fassung von *Mignon* vor der Bearbeitung zur Fassung 1r–105r erschließen lassen.

<sup>38</sup> GH Hs 521 nur auf dem späteren Mappendeckel („Eine Fassung Mignon unvollst.“), doch für den zweiten Teil erübrigte sich ein eigenes Titelblatt ohnehin.

<sup>39</sup> GH Hs 526; Bl. 1r datiert auf 30.8.1941 (irrtümlich „Mignon Niederschrift 30.7.41“ auf dem als Bl. I gezähltem Aktendeckel); vgl. Tagebuch Margarete Hauptmanns (NL 260, Nr. 10) am 31.8.1941: „Nachm. heut Wiederaufnahme ‘Mignon’“. Die Arbeit, hier regelmäßig verzeichnet, erfolgte vor allem bis zum Jahresende 1941 (auch mit mehrwöchigen Abständen), sowie im März und Juli 1942. GH Hs 526, 44r ist maschinenschriftlich datiert „Dresden am 19.ii.42“.

<sup>40</sup> GH Hs 526, 61r und 62r.

<sup>41</sup> Diese Fassung (jedoch höchstens bis Bl. 43r) ist gemeint, wenn Behl am 23.3.1942 von „‘Mignon’ in der neuesten, leider noch fragmentarischen Fassung“ spricht, „die durch Zusammendrängung der früheren sehr gewonnen“ habe. (C.F.W. Behl [wie Anm. 8], S. 94).

<sup>42</sup> Am 2.10.1943 (C.F.W. Behl [wie Anm. 8], S. 169).

<sup>43</sup> GH Hs 522, 1r.

Diese ist erhalten als Typoskript mit abschnittsweise datierten Blättern, das am 7. Oktober in Agnetendorf abgeschlossen wurde.<sup>44</sup> Die leicht überarbeitete Abschrift dieser Neufassung des zweiten Teils befindet sich in dem Typoskript mit der Signatur GH Hs 522 auf den Blättern 60r–105r, das auf Blatt 60r den maschinenschriftlichen Vermerk „19. August 1943 Hiddensee wieder aufgenommen“ trägt.

Der erste Teil der zweiten Fassung, der ja schon 1941/42 entstanden war, wurde insgesamt zweimal überarbeitet. Das Ergebnis der ersten Bearbeitung (eigentlich einer Reinschrift mit zahlreichen geringfügigen Korrekturen) wird nicht durch ein eigenständiges Typoskript repräsentiert, es kann aber leicht rekonstruiert werden durch Wiedereinsetzung der abgelegten Blätter, die sich in der letzten Niederschrift der zweiten Fassung befinden.<sup>45</sup>

Da Hauptmann sowohl für die erste Niederschrift des ersten Teils der zweiten Fassung als auch für die Bearbeitung dieser Niederschrift den 30. August 1941 als Arbeitsbeginn angibt,<sup>46</sup> ist anzunehmen, daß die Datierungen aus den Vorlagen übernommen sind,<sup>47</sup> so auch das der Wiederaufnahme am 19. August 1943. Für die zweite Überarbeitung ist – mit gewisser Unsicherheit – ein Zeitraum zwischen dem 10. Oktober und dem 3. November 1943 anzunehmen. Wie die abgelegten Blätter in der Mappe GH Hs 522 zeigen, betraf die letzte Überarbeitung der zweiten Fassung zwar die gesamte Erzählung, vor allem jedoch den ersten Teil – der zweite war ja erst kurz zuvor neu abgeschrieben worden.

Die Vermutung über die Zeit der Bearbeitung gründet sich auch auf die Angaben von Behl, der am 29. Oktober 1943 von der „letzten Glättung“ der ‚Mignon‘ spricht, „die unversehens in eine neue, noch mehr zusammengedrückte Fassung hinüberzugleiten scheint“,<sup>48</sup> und der am 3. November feststellt, daß der letzten Überarbeitung „noch einige Partien zum Opfer gefallen sind“,<sup>49</sup> eine Bemerkung, die sich nur auf die deutlichen Kürzungen im ersten Teil beziehen kann.

Die nicht leicht überschaubare Entstehung der zweiten Fassung stellt sich in der Zusammenfassung folgendermaßen dar:

---

<sup>44</sup> Die zwischen 19.8. und 26.9.1943 entstandenen Abschnitte diktierte Hauptmann auf Hiddensee (GH Hs 521, 1r–37r), die restlichen vom 4.10. bis 7.10. in Agnetendorf (GH Hs 521, 38r–47r). Darauf bezieht sich Behls Notiz vom 2.10.: „Als schönstes Ergebnis des Hiddenseer Sommers bringt er die fast beendete ‚Mignon‘ mit heim, die einen ganz neuen Schluß bekommen hat.“ (C.F.W. Behl [wie Anm. 8], S. 169).

<sup>45</sup> GH Hs 522, 1r–59r mit Ersetzung der entsprechenden Teile durch die abgelegten Blätter 106r–131r.

<sup>46</sup> GH Hs 526, 1r und GH Hs 522, 1r.

<sup>47</sup> Behl (wie Anm. 8, S. 144) berichtet zwar unter dem 12.4.1943, daß Hauptmann an *Mignon* weiter diktiert habe, jedoch notiert Margarete Hauptmann im Tagebuch: „Dr. Behl, der d[as] lang gesuchte Ms. ‚Sebaldugrab‘ (unvollendet) im Archiv entdeckte u[nd] uns vorlas. Angeregt davon diktiert G. wieder (danach) ‚Mignon‘. (Dies habe ich verfrüht notiert. Dagegen entstand 1½ Seite [‘]Christophorus‘).“ (NL 260 Nr. 10, 12.4.1943)

<sup>48</sup> C.F.W. Behl (wie Anm. 8), S. 178.

<sup>49</sup> Ebd., S. 181.

*Gerhart Hauptmanns Erzählung Mignon*

Textstufe	Entstehungszeit	Signatur
erster Teil der zweiten Fassung	30.8.1941 bis Juli/August 1942	GH Hs 526
erster Teil der zweiten Fassung, leicht überarbeitende Reinschrift (jedoch mit zahlreichen späteren Bearbeitungsspuren)	ca. August 1943 (erschlossene Angabe)	GH Hs 522, 1r–59r mit Ersetzung entsprechender Passagen durch die abgelegten Blätter 106r–131r
zweiter Teil der zweiten Fassung	19.8.1943 bis 7.10.1943	GH Hs 521
erster Teil der zweiten Fassung, vor allem kürzende Überarbeitung	nach 19.8.1943 bis spätestens 3.11.1943 (erschlossene Angabe)	GH Hs 522, 1r–59r
zweiter Teil der zweiten Fassung, leicht überarbeitet	nach 10.10.1943 bis 3.11.1943	GH Hs 522, 60r–105r

Ein Vergleich der beiden Niederschriften, die am Anfang der zweiten Fassung stehen (GH Hs 526 und GH Hs 521), mit den Ergebnissen der ersten Überarbeitung (beim ersten Teil) bzw. der einzigen Überarbeitung zeigt nur wenige, selten satzübergreifende Abweichungen. Dieser Befund spricht ebenfalls dafür, die in der Tabelle erfaßten Typoskripte als eine, nämlich die zweite Fassung von *Mignon* zu betrachten, zumal die Kürzungen bei der zweiten Bearbeitung des ersten Teils nicht die Annahme einer weiteren Fassung erfordern.

Nachdem schon im Juli 1941 und Mai 1942 Hans Paeschke für die *Neue Rundschau* sowie im Juli 1942 Peter Suhrkamp Interesse am Druck von *Mignon* bekundet hatten (S. 178), bittet im Mai 1944 Hermann Kasack (in Vertretung Suhrkamps, der von der Gestapo verhaftet worden war) für den Verlag um das *Mignon*-Manuskript (S. 179). Drei Monate später steht die dritte und endgültige Fassung kurz vor dem Abschluß,<sup>50</sup> doch die kriegsbedingte Beschränkung der Papierzuteilung für dichterische Werke bereitet Hauptmann Sorge: „Herr Dr. Behl sagt mir, daß der Verlag sich für meine Novelle ‘Mignon’ interessiert. Ich bin an sich [nicht] abgeneigt, sie zu veröffentlichen, und glaube an einen starken Bucherfolg. Aber das Papier, das Papier?“ (S. 179) Ende Oktober holt Kasack das fertige Manuskript in Agnetendorf ab,<sup>51</sup> und nach Lektüre der Erzählung, die er „als ein kleines Wunderwerk“ empfindet, verspricht er, „mit den massgebenden Herren der Abteilung Schrifttum vom Reichspropagandaministerium [zu] sprechen, um die endgültige Papierbewilligung für die Veranstaltung einer Buchausgabe zu erzielen.“ (S. 179) Das Bemühen scheint erfolgreich gewesen zu sein, denn am 8. Februar 1945 kann Kasack einen Korrektur-

<sup>50</sup> GH Hs 523, ohne Datierungen, mit Titel „Mignon“ und handschriftlich zugefügtem Untertitel: „oder Der Schutzgeist“. – Laut Behl sei *Mignon* am 11.8.1944 „in der dritten Fassung nach einer Vorlesung durch Annie [Pollak] endgültig für abgeschlossen erklärt worden“ (C.F.W. Behl [wie Anm. 8], S. 243). Ferner enthält GH Hs 651 drei vollständige *Mignon*-Typoskripte, die nur noch geringfügige Korrekturen aufweisen, in der Handschrift Benvenuto Hauptmanns, dessen Adresse auf Bl. 1r für die Rückerstattung des Typoskripts angegeben ist.

<sup>51</sup> C.F.W. Behl (wie Anm. 8), S. 253.

abzug der *Mignon*-Erzählung nach Agnetendorf schicken.<sup>52</sup> Da Hauptmann kurz zuvor nach Dresden gefahren war, bringt ein Kurieroffizier ein weiteres Exemplar dorthin, wie Annie Pollak später berichtet (vgl. unten S. 182). Spätestens mit dem Druck der Korrekturabzüge ist die Entstehungsgeschichte der *Mignon*-Erzählung abgeschlossen, auch wenn in den Wirren der letzten Kriegswochen der Druck ausgesetzt werden mußte und das Werk erst 1947 posthum als Buchausgabe erscheinen konnte. Ein kurzer Auszug war bereits in der *Täglichen Rundschau* (Berlin), Nr. 134, am 13. Juni 1946 abgedruckt worden, eine Woche nach dem Tod Gerhart Hauptmanns.

---

<sup>52</sup> Vgl. Brief Kasacks an Hauptmann vom 17.2.1945 (S. 180).

## 2. Übersicht der drei Fassungen

Hauptmann hat *Mignon* von der ersten Notiz an als Novelle bezeichnet. Wenn hingegen Darstellungen zur deutschen Novelle die Erzählung überhaupt für erwähnenswert halten, so mit der kritischen Einschätzung, daß „locker, erinnerungshaft, schildernd, ohne straffe Geschehensstruktur“ erzählt werde; es handle sich um eine „nach Form und Inhalt romantische Erzählung“,<sup>53</sup> die als „lose erzählte, spannungslose Geschichte“ schon „keine Novelle mehr“ sei.<sup>54</sup> Für die erste Fassung war zwischendurch der generische Begriff ‘Meditation’ zur näheren Kennzeichnung vorgesehen,<sup>55</sup> und nach Abschluß dieser Fassung war in einer Notiz im Typoskript die Rede von „novellistische[n] Meditationen“,<sup>56</sup> womit vielleicht am ehesten das Wesen der Erzählung bezeichnet war. In einer später gestrichenen Stelle der zweiten Fassung schließlich spricht der Erzähler von einer „kleine[n] Erzählung“ und fragt sich gleich anschließend: „– oder nenn’ ich sie Meditation?“<sup>57</sup> Verglichen mit einem erstmals 1942 unter dem Titel *Sonnen. Meditationen* veröffentlichten Werk geht *Mignon* jedenfalls über die ausschließliche Meditation durch Einschluß einer Handlung hinaus. Als zweites wesentliches Gattungsmerkmal der Novelle wird neben der Formstrenge, vor allem hinsichtlich der dramatischen Handlungsführung – als „Schwester des Dramas“ hatte Theodor Storm die Novelle deshalb bezeichnet –, die von Goethe betonte „sich ereignete, unerhörte Begebenheit“ angesehen, die mit der mehrfachen gespensterhaften Erscheinung Goethes und den scheinbar zum Leben erwachten Romangestalten Mignon und Harfner sicher vorliegt.

Schon die *Stresa-Novelle* weist – wie später die abgeschlossene *Mignon*-Erzählung – eine episodische Geschehensstruktur auf, die sich aus den Erinnerungen des Ich-Erzählers ergibt, der in linearer Folge erzählt und sich vielfach über den Bericht des Vergangenen (im Präteritum) zu allgemeinen Aussagen und Reflexionen (im Präsens) erhebt. Insbesondere der beträchtliche Stellenwert der Reflexionen, sowohl in der Gegenwart des Erzählens als auch in der des Erzählten, läßt es sinnvoll erscheinen, eher den Begriff des Geschehens als den der Handlung zu verwenden.

Der Raum, in dem sich das Geschehen vollzieht, wird zu Beginn als lichte, südliche Landschaft jenseits der Alpen vorgestellt und in Opposition zur „trübseligen nordischen Scholle“ gesetzt. Getrennt durch den Gotthardtunnel herrschen auf der einen Seite „tiefhängende Wolken, Dunkelheit, Nässe und Kälte“, „ein ermüdetes, freudloses Dasein“ und ein „Tag, der die Nacht nicht recht abschütteln konnte“, auf der anderen „eine linde Luft“, „der südliche Himmel in makelloser Bläue“, kurz: das spätestens seit Goethes italienischer Reise topische „glückhafte Klima jenseits der Alpen“ (CA VI 493f.; ähnlich 506).

---

<sup>53</sup> F. Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, München 1957, S. 280.

<sup>54</sup> J. Klein, *Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart*, 4., verb. u. erw. Aufl., Wiesbaden 1960, S. 444.

<sup>55</sup> GH Hs 524, 1r.

<sup>56</sup> GH Hs 524, 93v.

<sup>57</sup> GH Hs 522, 115r.

Wie Goethe, vor ihm schon Winckelmann und nach ihm ungezählte deutsche Künstler, sucht der Erzähler von *Mignon* in Italien eine „Erneuerung“ (CA VI 493).<sup>58</sup> Anders als in Hauptmanns *Winckelmann*-Fragment, in dem der Gegensatz von Norden und Süden von Beginn an Handeln, Denken und Fühlen des Protagonisten strukturiert,<sup>59</sup> steht des Erzählers „Drang nach dem Süden“, der seine „im großen und ganzen zwecklose Reise mitbestimmt hatte“ (CA VI 492), nur als Ausgangspunkt am Anfang, wird nicht mehr thematisiert und bleibt allenfalls im Hintergrund wirksam. Der deutlich benannte Nord-Süd-Kontrast wird erst in der zweiten Fassung eingefügt,<sup>60</sup> die gesuchte Erneuerung steht schon in der *Stresa-Novelle* (S. 111).

Von der ersten Fassung an sind einzelne Örtlichkeiten, die den Raum der Erzählung festlegen, geographisch genau lokalisierbar (etwa Stresa, Pallanza, der Dom in Como, der Monte Mottarone und innerhalb Stresas der Corso Umberto); andere Plätze bleiben abstrakt bezeichnet (das Hotel, der Marktplatz und ein Café in Stresa, Graupes Villa). Diese Tendenz zur Entkonkretisierung des Raums um Stresa ist früh erkannt worden; die Landschaft werde „nur höchst selten bildhaft gemacht“, und die „Beschreibung bzw. Darstellung von realen Landschaftsdetails [...] fällt nahezu völlig aus; ein wirklichkeitsnahes, faktengetreues Bild der Landschaft kann vom Leser nicht gewonnen werden.“<sup>61</sup> Der Vergleich mit dem *Ketzer von Soana* (1918), der „durch großangelegte Naturschilderungen gekennzeichnet [ist], die durch ihre Bildkräftigkeit bestechen“,<sup>62</sup> belegt diese These. In *Mignon* bleibt die Beschreibung von Elementen der Landschaft um Stresa punktuell und ohne den intensiven Bezug zum inneren Erleben des Erzählers, während der Berghirt im *Ketzer von Soana* die Natur in ihrer Wahrnehmung durch den Priester Francesco schildert, vielfach in erlebter Rede, und durch die so dargestellte Einheit des Menschen mit der Natur dessen Stimmungen zum Ausdruck bringt.<sup>63</sup> In *Mignon* benennt der Erzähler die wahrgenommenen Dinge mehr, als daß er sie bildhaft macht;<sup>64</sup> am ehesten beschreibt

---

<sup>58</sup> Zur Italien-Sehnsucht deutscher Autoren vgl. G.E. Grimm, U. Brey Mayer, W. Erhart, „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart 1990.

<sup>59</sup> Die zweite Fassung des *Winckelmann*-Fragments beginnt mit dem Entschluß des Protagonisten, „er werde demnächst eine Reise in sein Vaterland unternehmen“ (CA X 513). Gegenüber *Mignon* ist die Reiserichtung hier umgekehrt, doch die Motive, die Winckelmann in Rom halten und ihn zum Abbruch der nach langem Zögern doch angetretenen Reise bewegen, ergeben sich aus demselben Gegensatz zwischen der Atmosphäre des Nordens und des Südens, freilich wie der Erzähler ihn interpretiert. Vgl. vor allem CA X 546 und 590f.

<sup>60</sup> GH Hs 522, 2r–4r. – Vgl. auch GH Hs 522, 106r (gestrichene und abgelegte Stelle der zweiten Fassung).

<sup>61</sup> H. Ruf, *Die Kunst der Erzählung in den letzten Prosawerken Gerhart Hauptmanns*, Phil. Diss. (Mschr.), München 1956, S. 61.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Beispielhaft der „zweite Aufstieg des Priesters in die Bergnatur“ (CA VI 129–132).

<sup>64</sup> H. Ruf (wie Anm. 61), S. 117. Diese Beobachtung macht Ruf auch für Hauptmanns 1936 erschienenen Roman *Im Wirbel der Berufung* geltend und sieht hierin ein Stilmerkmal der Altersprosa des Autors.

er noch, wie sie auf ihn wirken, und scheut nicht den Unsagbarkeitstopos,<sup>65</sup> der bei Hauptmann (wie in der Mystik) als ein Ausdrucksmittel verstanden werden kann, „das nicht das Nichts, sondern das Unendliche will“.<sup>66</sup> In der *Stresa-Novelle* führt diese Darstellungsweise für den Leser gelegentlich zu einigen Schwierigkeiten. So etwa folgt am Ende der Schilderung eines halluzinatorischen Erlebnisses unter dem Sternenhimmel ein Satz, der es nicht beim Unsagbarkeitstopos beläßt, sondern einen „Fingerzeig“ gibt, der wohl kaum nachvollziehbar ist: „Wohl kam es mir manchmal vor, ich dränge tief, tiefer, zutiefst in ein unerhörtes Mysterium: doch dergleichen lässt sich fühlen, nicht schildern. Spricht man den Namen Beethoven aus, so gibt dies vielleicht einen Fingerzeig.“ (S. 114) Umgekehrt wird man hieraus eine Vorstellung erhalten, wie die Musik Beethovens auf den Erzähler wirkt.

Der Eindruck der Entkonkretisierung wird verstärkt durch die Neigung des Erzählers, anlässlich seiner Wahrnehmung oder deren Erinnerung allgemeine Feststellungen zu treffen und zu Reflexionen überzugehen, aber auch umgekehrt: die Fortsetzung des Berichts mit einer allgemeinen Bemerkung oder Reflexion einzuleiten.<sup>67</sup> Dies läßt den Stellenwert des realen Raums zurücktreten und bewirkt seine Ausweitung zum Raum einer Innerlichkeit von Erinnerung und Vorstellung, bis hin zu Traum und Halluzination. Es ist „fast ausschließlich der Autobiograph [d.h. der Erzähler] allein, in dessen Erlebnissen die erzählte Welt sich verwirklicht. Der Erzähler [...] reflektiert, frei schaltend mit seinen Erkenntnissen, über die erlebten Vorgänge, über seine eigene Rolle in der erzählten Welt und über sich selbst als Erzähler“.<sup>68</sup> Aus diesem ‘freien Schalten’ des Erzählers ergeben sich sowohl die episodische Geschehensabfolge als auch die zeitliche Strukturierung der Erzählung. Das betrifft zunächst ein nicht ungewöhnliches Verhältnis von Erzählzeit (einige Stunden) und erzählter Zeit (einige Wochen), das großzügige Raffungen und Zeitsprünge bewirken.

Das Geschehen wird zwar in chronologischer Folge erzählt, die rückblickenderinnernde Haltung des Erzählers führt jedoch dazu, daß in *Mignon* mehrere Zeitebenen nebeneinander bestehen; hierin äußert sich das ‘freie Schalten’ des Erzählers am deutlichsten. Das sind einmal die Gegenwart des Erzählens (bzw. des Schreibens), die nicht näher bestimmt wird, und die Gegenwart des Erzählten, d.h. die Zeit des *Stresa*-Aufenthalts. Die Reflexionen des Erzählers gehören nicht nur der Gegenwart des Erzählens an, sondern prägen schon das erinnerte Erleben wesentlich (z.B. CA VI 494 u. 495). Kleine Widersprüche in den zeitlichen Angaben der Erzählung, die Hauptmann entgangen sind, heben die grundsätzliche Unterscheidung der beiden Zeitebenen nicht auf. Mit dem Rückblick des Erzählers auf seine Jugend und sein Leben, gleich zu Beginn, kommt eine dritte Zeitebene hinzu, und die Gegenstände seiner Gedanken, etwa die im Geist gegenwärtigen verstorbenen Dichter und

<sup>65</sup> Vgl. den ursprünglichen Schluß der *Stresa-Novelle* (S. 204) u. CA VI 492.

<sup>66</sup> M. Machatzke, *Geistige Welt um 1900*, in: *Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 685–733, hier S. 704.

<sup>67</sup> Vgl. H. Ruf (wie Anm. 61), S. 105. – Als prägnantes Beispiel vgl. *Stresa-Novelle*, S. 120 (man beachte die Tempuswechsel).

<sup>68</sup> U. Goedtke, *Gerhart Hauptmanns Erzählungen. Untersuchungen über die erzählte Welt und ihren Erzähler*, Phil. Diss. (Mschr.), Göttingen 1955, S. 101f.

Denker, bis hin zur leibhaftigen Vergegenwärtigung Goethes, seiner Romangestalten Mignon und Harfner, sowie in der ersten Fassung Eckermanns (S. 146), überschreiten die Grenzen der realen Zeit und des realen Raums. Man hat hier von der „mythischen Zeit“ gesprochen. Innerhalb der Entwicklung seines gesamten Erzählwerks hebe Hauptmann „auf immer breiter werdendem Raum und in steigender Intensität auf Vergangenheit und Zukunft hin die Zeit[,] und in ihr das Fortschreiten, die Vergänglichkeit und die Niewiederkehr“, auf. „Zweifellos ist ‘Mignon’ der Höhepunkt dieser Tendenz, da die Schichtung in Zeitloses und Vergängliches sich durch die ganze Erzählung zieht und nicht allein die (zukünftige) Gegenwart des Schreibens in das Erleben verflochten ist, sondern auch eine vorgeschichtliche, mythische Zeit.“<sup>69</sup> Insbesondere werden immer wieder Übergänge von Wirklichkeit zu phantasierender Reflexion bis hin zu träumerisch-halluzinatorischen Erlebnissen vollzogen, aber auch zum Thema gemacht.<sup>70</sup>

Stimmen die drei Fassungen von *Mignon* hinsichtlich der bislang betrachteten erzählerischen Strukturen im wesentlichen überein, so ergeben sich entscheidende Abweichungen im Verlauf des Geschehens beim Übergang von der ersten zur zweiten Fassung. Für die erste Orientierung genügen einige Hinweise. Die Abfolge der Episoden, wie sie der erste Teil der Endfassung und ebenso die entsprechenden Abschnitte der zweiten Fassung aufweisen, ist in der *Stresa-Novelle* schon weitgehend ausgeprägt (von der Ankunft in Stresa über die gescheiterte Jean-Paul-Lektüre, die Begegnung mit dem Artistenmädchen und die Beschreibung des Bildbandes über die Borromeischen Inseln bis zur Tafelrunde bei Graupe mit dem Auftritt von ‘Mignon’ und ‘Harfner’ als einem Höhepunkt). Diese Gemeinsamkeiten dürfen freilich über beträchtliche Unterschiede im einzelnen nicht hinwegtäuschen; besonders das Gespräch bei Graupe hat Hauptmann mehrfach deutlich umgestaltet.<sup>71</sup>

Einige Stationen des Geschehens im späteren zweiten Teil der Erzählung enthält ebenfalls schon die *Stresa-Novelle* (die Wanderung auf den Mottarone, das Auftauchen der Visitenkarte Goethes, der Besuch in Como), aber der Bearbeitung liegt ein Konzeptionswandel zugrunde: Erst jetzt wird die Goethe-Novelle zur Mignon- oder genauer Aga-Novelle; die „vollständige Biographie einer Geistererscheinung“<sup>72</sup> wird zu einer Liebesgeschichte mit leicht trivialen Zügen, denen andererseits eine Intensivierung der intertextuellen Bezüge auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gegenübersteht. Die von Liebesleidenschaft bestimmte Suche des Erzählers nach seiner Mignon, die Leidens- und Krankheitsgeschichte des mißhandelten Artistenkindes, der Besuch bei dem Jugendfreund Plarre und Aga-Mignons Tod: dies ergibt sich erst beim Übergang zur zweiten Fassung.

---

<sup>69</sup> U. Goedtke (wie Anm. 68), S. 183. – Ähnlich der Befund von G. Fischer, *Erzählformen in den Werken Gerhard [sic] Hauptmanns. Unter besonderer Berücksichtigung der Zeit- und Raumgestaltung*, Bonn 1957, S. 153.

<sup>70</sup> Vgl. ausführlicher unten die Abschnitte „Das literarisierte Leben des Erzählers“ sowie „Wirklichkeit und Überwirklichkeit“.

<sup>71</sup> Vgl. unten den Abschnitt „Die Tafelrunde bei Graupe“.

<sup>72</sup> So Hauptmann gegenüber C.F.W. Behl (wie Anm. 8), S. 171 (10.10.1943).

In der *Stresa-Novelle* tritt die Mignon-Figur nach der Inszenierung in Graupes Naturtheater nur noch einmal auf, beim abschließenden Höhepunkt, wenn der Erzähler die – wahrlich traumhafte – Gelegenheit erhält, Goethe im Gespräch mit Eckermann (in Anwesenheit Mignons) unbemerkt zu belauschen (S. 146f.). Man spricht über die Fähigkeit der Verstorbenen, sich den Lebenden zu zeigen, und es führt die vorangegangenen inneren Erlebnisse und Reflexionen des Erzählers zu einem konsequenten Ende, wenn er selbst zum Thema wird:

„Irgendwie freilich befinden wir uns immer noch in Abhängigkeit[“] – sagte Goethe und strich dabei über Mignons Scheitel, „[...] So hat uns ein ganz bestimmter Mensch und Geist hierher gezogen und in Stresa am Lago Maggiore angesiedelt: irgendwie vielleicht auch zu einem besonderen Wachsein geweckt. Ich habe ihm meinen Besuch gemacht und auch meine Karte abgegeben. Es mag aber immerhin gut sein, dass wir uns nicht begegnet sind. Ganz und gar auf gleich und gleich mit den später Geborenen im fernnahen Diesseits zu kommen, bleibt ja doch immer schwer. Wir behalten doch schliesslich etwas Schwebendes.“ (S. 147)

Ursprünglich folgte nun ein kurzer Schluß, in dem der Erzähler – ähnlich dem letzten Absatz der Endfassung – die Aufzeichnung seiner Erinnerungen reflektiert. „Kann jemand versuchen, die musikalische Welt seiner Empfindungen, die in einem Augenblick die Gesamtheit einer dichterischen Erscheinung zu umschliessen vermag, in Worte zu fassen?“ fragt er sich und vermutet, noch der „gelungenste Versuch“ entspräche der „getrockneten Leiche“ einer Blume im Vergleich zu derselben Blume „im Son[n]enschein auf der Wiese“. Ob er mit seiner Erzählung den „Beweis für diese Behauptung geliefert“ habe, möge offenbleiben, noch sei er „im fehlbaren Diesseits verwurzelt“.<sup>73</sup>

Offenbar noch vor Beginn der Arbeit an der zweiten Fassung ersetzte Hauptmann diesen Schluß. Nach dem Verschwinden Goethes, Mignons und Eckermanns wird von unsichtbarer Hand ein Konzertflügel im Garten aufgestellt; der Erzähler erlebt in der Musik einer Frau, die ihm mehr eine Seherin oder eine Norne zu sein scheint („die alte Dame konnte eine Pianistin sein, aber dann lag wohl der irdische Konzertsaal hinter ihr“), „Ausblicke überirdischen Glückes“. Er schließt mit den Worten:

Wie lange ich diese Musik ertragen habe? ich weiss es nicht. Ich bin jedenfalls morgens in meiner Herberge und in meinem Bett aufgewacht, habe mich auf die Beine gestellt und geglaubt dass jedermann sie gehört habe. Aber in wenig Minuten machte sie der lebendige Tod des Tages stumm.

Am gleichen Morgen bin ich von Stresa abgereist. (S. 150)<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> GH Hs 524, 103r (vollständig zitiert unten S. 204).

<sup>74</sup> GH Hs 524, 94r. – Diese erweiterte Version des Schlusses der ersten Fassung ist gemeint, wenn Behl (wie Anm. 8) am 10.10.1943 von „dem – durch ein Elly-Ney-Konzert angeregten – improvisierten Schluß“ (S. 171) spricht. Anlaß gab ein Dresdner Beethoven-Konzert; laut Tagebuch Margarete Hauptmanns (NL 260 Nr. 10) spielte Elly Ney (1882–1968) am 10.3.1940 im Dresdners Vereinshaus drei Klaviersonaten von Beethoven: *Appassionata*, *Sonate für das Hammerklavier* und *Opus 111*. Anschließend kam es zu einem persönlichen Zusammentreffen mit der Pianistin, für das diese sich auf einer Postkarte vom 23.10.1940 bedankt (GH BrNI Ney, Elly). Hauptmann selbst notiert nach dem Konzert im Notizbuch: „Sonntag d[en] 10 Ma[er]z“

Der Vergleich der drei Fassungen der *Mignon*-Erzählung ergibt, daß die Erzählstrukturen grundsätzlich übereinstimmen. Die entstehungsgeschichtlich aufschlußreichen Veränderungen vollziehen sich auf der Ebene des Geschehens und des Gehalts, einschließlich des Zusammenhangs von autobiographischen und intertextuellen Bezügen. Außer den (bislang nur vorgreifend erwähnten) Unterschieden im Gespräch bei Graupe ergibt sich vor allem eine Schwerpunktverlagerung im zweiten Teil, indem Aga-Mignon zum Mittelpunkt des Geschehens wird. Damit einher geht eine Zunahme der Verweise auf die *Lehrjahre*. Bevor dies im Zusammenhang mit der Titelfigur im einzelnen untersucht wird, sollen jedoch mit einer allgemeinen Analyse der intertextuellen und anschließend der autobiographischen Bezüge der *Mignon*-Erzählung zunächst weitere Kategorien erschlossen werden, die für die folgende Untersuchung der Erzählung hilfreich sind.

---

40, also gestern | Besonderes Ereigniss in meinem Leben: | Elly Ney am Flu[e]gel und im Leben | kennen gelernt: sie hat dort etwas | von einer Norne, einer Priesterin der | Musik, vornehmlich Beethovens, der | fu[e]r sie Gottes Stimme ist: im | Leben Halbgott im Tode bei Gott | op 57 op 106 op 111 | Auch E[illy] N[ey] wirkt am Klavier halb | go[e]ttlich, Delphisch begeistert.“ (GH Hs 229, 38r)

### 3. Intertextuelle Bezüge

Für den Bezug eines Textes auf andere Texte gibt es viele Möglichkeiten, von denen das Zitat nur eine, wenn auch grundlegende, repräsentiert. Herman Meyer sondert in seiner Untersuchung *Das Zitat in der Erzählkunst* offenbare und kryptische Zitate, die sich nur graduell voneinander unterscheiden, von versteckten Entlehnungen, „deren Entdeckung zwar philologische Befriedigung, aber keinen ästhetischen Reiz auslöst“.<sup>75</sup> Die Entlehnung hat „keinen Verweisungscharakter [...]“; sie intendiert nicht, zu ihrer Herkunft in Beziehung gesetzt zu werden“.<sup>76</sup> Diese grundlegende Unterscheidung läßt sich in das Modell von Intertextualität einbetten, das Manfred Pfister vorgeschlagen hat. Ausgehend von einem weitgefaßten Begriff von Intertextualität wird „dann nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezugs“<sup>77</sup> differenziert und ein Kernbereich von Randbereichen der Intertextualität unterschieden. Die Skalierung erfolgt mehrdimensional anhand verschiedener qualitativer Kriterien, die durch quantitative zu ergänzen sind.<sup>78</sup> Versteckte Entlehnungen gehören diesem Modell zufolge zum äußeren Randbereich der Intertextualität, da der intertextuelle Bezug allein in der Verwendung eines Prätextes besteht, ohne daß eine Markierung und ein Verweis auf die Herkunft der Entlehnung erfolgt.

Die folgende Untersuchung der Intertextualität in der *Mignon*-Erzählung arbeitet anhand von Beispielen Art, Intensität und Funktion der markierten intertextuellen Bezüge (nicht nur wörtlicher Zitate) heraus. Da das zugrunde gelegte Modell von einem globalen Konzept der Intertextualität ausgeht, ist es möglich, die Frage nach nicht markierten Bezügen, die auch – über einen engen Textbegriff hinausgreifend – autobiographischer Art sein können, in Beziehung zum Kernbereich der Intertextualität in *Mignon* zu setzen. Dies soll aber erst nach der Betrachtung der autobiographischen Bezüge geschehen.

Schon für die *Stresa-Novelle* bemerkte Rudolf K. Goldschmit-Jentner, daß die Erzählung „auch durch manche nur wissensmäßige Hinweise [...] auch eine gewisse Bildungsebene“ (S. 174) voraussetze – ein Befund, der für die endgültige Fassung Gültigkeit behalten hat. Nicht alle dieser „wissensmäßige[n] Hinweise“ beziehen sich auf literarische Werke, so etwa in der Tafelrunde bei Graupe das Gespräch über einen Aspekt der Kulturtheorie des Afrika-Forschers, die der Erzähler mit dem Typus des Homo sapiens ferus, des kulturlos aufgewachsenen „wilden Menschen“ der Art Kaspar Hausers, in Beziehung setzt (CA VI 508ff.). Die hier in einem Gespräch in der direkten Figurenrede geäußerte Bildungsanspielung kann der Leser des Textes nicht außer acht lassen; er muß für sich entscheiden, ob er sich mit der gebotenen Information zufrieden gibt oder ob er in ihr einen Verweis über den Text hinaus erkennt. Da eine Markierung als Hinweis auf einen zugrundeliegenden Prätext nicht

---

<sup>75</sup> H. Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Frankfurt/M. 1988, S. 13.

<sup>76</sup> Ebd., S. 14.

<sup>77</sup> M. Pfister (wie Anm. 19), S. 25.

<sup>78</sup> Ausführlicher vgl. ebd., S. 25–30.

erfolgt, liegt kein offensichtlicher, also kein intensiver intertextueller Bezug vor, und erst die Untersuchung der Quellen und Einflüsse würde erweisen, daß Hauptmann als Autor, wie auch der Erzähler, ihre Informationen Texten entnommen haben; so wäre nur ein intertextueller Bezug bewiesen, der nach dem globalen Modell der Intertextualität ohnehin vorausgesetzt werden konnte. Für das 'Funktionieren' des Textes in bezug auf intertextuelle Kommunikation tragen solche Anspielungen schon aus formalen Gründen wenig bei, wenn die Prätexte weder genannt werden und noch als bekannt vorausgesetzt werden können.

Für die Analyse der intendierten und markierten intertextuellen Bezüge erweist es sich als nötig und sinnvoll, der Art der Markierung entsprechend eine Trennung der Ebenen vorzunehmen. Grundlegend ist vor allem die Unterscheidung eines inneren von einem äußeren Kommunikationssystem des Werks. Wird der intertextuelle Bezug im inneren Kommunikationssystem markiert, so ist er den (fiktiven) Figuren bewußt; wird er im äußeren Kommunikationssystem markiert, so soll ihn hingegen nur der Leser erkennen.<sup>79</sup> Wenn also Zitate oder sonstige intertextuelle Bezüge in einem Gespräch vorkommen, das als solches dem inneren Kommunikationssystem der Erzählung angehört, sind sie folglich zunächst hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb dieses Gesprächs zu untersuchen.

Eine eindeutige Trennung beider Kommunikationssysteme erweist sich in der Analyse oft als problematisch, sieht man einmal vom Nebentext – in *Mignon* Titel und Motto – als einem Teil des äußeren Kommunikationssystems ab; im Gespräch bei Graupe etwa überschneidet sich die Figurenrede des inneren Kommunikationssystems mit dem Bericht des Erzählers, der Teile des Gesprächs zusammenfaßt und damit eine vermittelnde Funktion erfüllt, die inneres und äußeres Kommunikationssystem verbindet.<sup>80</sup> Da im Erzähler erzählendes und erlebendes Ich vereinigt sind – was auch in gelegentlicher erlebter Rede des Erzählers Ausdruck findet<sup>81</sup> –, bleibt eine eindeutige Trennung auch außerhalb der Gesprächssituation schwierig. Noch die Stilisierung Aga-Mignons zur Wiedergeburt Mignons aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* muß zum großen Teil als Werk des Erzählers angesehen werden, der bewußt seine Umwelt literarisiert. Daß sich ihm die „Landschaft auf eine [...] fast bestürzende Weise poetisierte“ (CA VI 493),<sup>82</sup> bemerkt er selbst bald nach seiner Ankunft in Stresa.

---

<sup>79</sup> Vgl. U. Broich, *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: U. Broich/M. Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 31–47.

<sup>80</sup> Einfacher ist die Situation im Drama, wo – vom Nebentext abgesehen – die Figurenrede grundsätzlich die zweifache Funktion, nämlich im inneren und äußeren Kommunikationssystem, zu erfüllen hat. Vgl. M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977 (Information und Synthese 3), S. 20–22.

<sup>81</sup> Zu den erzähltechnischen Begriffen vgl. F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 5., unveränd. Aufl., Göttingen 1991 (Uni-Taschenbücher 904), S. 271–294 ('erzählendes' und 'erlebendes Ich') u. S. 279–285 (erlebte Rede in der Ich-Erzählsituation).

<sup>82</sup> Das Stichwort „poetisierte Landschaft“ fällt schon in der *Stresa-Novelle* (S. 112)

Für die Analyse bietet sich eine Zweiteilung an: Bei der Betrachtung der Mignon-Figur können die intertextuellen Bezüge zu den *Lehrjahren* herausgestellt werden, zunächst vor allem mit Blick auf das äußere Kommunikationssystem, das den Leser einbezieht. Das betrifft zum Beispiel die Parallelisierung der Schicksale von Hauptmanns Aga-Mignon mit Goethes Mignon, die sich auf der Ebene der Komposition der Erzählung ergibt und damit eine höhere intertextuelle Intensität nach dem Kriterium der Strukturalität<sup>83</sup> erreicht, die nicht allein das Ergebnis einer Poetisierung der Umwelt durch den Erzähler darstellt. Wenn das literarisierte Leben des Erzählers untersucht wird, steht hingegen die Frage im Zentrum, inwiefern der Erzähler seine Umwelt durch das Medium seiner Lektüre wahrnimmt und nach dieser stilisiert. Dies vollzieht sich keineswegs im gesamten inneren Kommunikationssystem der Erzählung, sondern nur in einem Ausschnitt, denn Aga-Mignon ahnt nicht, daß der Erzähler in ihr die Verkörperung einer Figur aus Goethes *Lehrjahren* sieht.

In der Endfassung von *Mignon* lassen sich mehrere Gruppen von intertextuellen Bezügen mit je unterschiedlicher Intensität des Bezugs ausmachen. Nicht sehr hoch ist die strukturelle Bedeutung einiger isolierter Zitate und Anspielungen, die zwar deutlich markiert sind, jedoch in geringem Maße eine Verweisfunktion erfüllen, da der jeweilige Prätext nicht genannt wird. Im Gespräch bei Graupe charakterisieren sie die Konversation der Personen (äußeres Kommunikationssystem) und dienen dazu, dem Gesagten Autorität zu verleihen oder es einfach unter Verwendung vorgeprägten Sprachmaterials auszudrücken (inneres Kommunikationssystem), ohne jedoch auf dessen Herkunft zu verweisen oder sie zu thematisieren.<sup>84</sup>

Die hinsichtlich intertextueller Kommunikation geringe Intensität solcher Zitate darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß das mit ihnen Ausgedrückte von beträchtlicher Bedeutung für die Erzählung ist. Wenn Graupe Dickens zitiert („Tatsachen, Tatsachen, Tatsachen!“ lehrt bei Charles Dickens ein Schulmeister.“) und der Gelehrte anschließend die „krankhafte Tatsachensucht“ beklagt, so kennzeichnet dies genau eine Haltung, die sich von Materialismus und Positivismus des 19. Jahrhunderts abwendet zugunsten eines Geist-Konzepts, das erst die verschiedenen Grenzüberschreitungen ermöglicht, die der Erzählung ihr eigenes Gepräge geben.<sup>85</sup> Ähnliche Funktion kommt zwei Zitaten – diesmal nicht aus dem Gespräch bei Graupe – zu, deren Einbindung in den Text zugleich belegt, daß der Erzähler gelegentlich geradezu ‘in Zitaten’ denkt.

Mir ging ein Wort von Guardini durch den Kopf: „Das Gewesene weilt in einem Bereich der Welt, der entrückt ist, aber dennoch zu ihrem Ganzen gehört.“ Ich setzte hinzu: Das Entrückte

---

<sup>83</sup> Das Kriterium der *Strukturalität* „betrifft die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text. Nach diesem Kriterium ergibt das bloß punktuelle und beiläufige Anzitieren von Prätexten einen nur geringen Intensitätsgrad der Intertextualität, während wir uns in dem Maße dem Zentrum der maximalen Intensität nähern, in dem ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird“ (M. Pfister [wie Anm. 19], S. 28).

<sup>84</sup> Vgl. die Anspielungen auf Dickens’ *Hard Times*, den Goethe-Schiller-Briefwechsel und Thoreaus *Walden* (CA VI 509–511).

<sup>85</sup> Ein Paralipomenon zum *Neuen Christophorus* (CA X 993ff.), entstanden Februar 1938, thematisiert diese „Tatsachensucht“ ebenfalls anhand von Dickens’ *Hard Times*.

hätte sonach seine eigene Wirklichkeit. Und da Jean Paul doch auch irgendwie bei dieser seltsamen Reise mein Weggenosse war, mußte mir seine Behauptung einfallen, wir befänden uns in einem Vorhof des Seins und hätten, solange es so wäre, darin, also im zeitlichen Leben, was wir irgendetwas vermöchten, zu tun.<sup>86</sup>

Auch hier sind die Prätexte nicht genannt, nur die Autoren, so daß der intertextuelle Bezug dem Kriterium der Kommunikativität<sup>87</sup> nach von schwacher Intensität ist, obwohl das Guardini-Zitat und die Umschreibung des Jean-Paul-Zitats markiert sind.

Diese Beispiele aus der Betrachtung auszuschließen, bedeutete den Verzicht, ein Wesensmerkmal der Erzählung deutlich herauszustellen, nämlich daß die Vielzahl der Bezüge nicht auch überall zu einer hohen intertextuellen Intensität führt. Sie lassen aber auch ahnen, daß sich der Bezug eines Texts auf Prätexte mitunter weniger auf deren Charakter als Text denn auf Inhalte richtet, die auch einer anderen Quellen entnommen sein könnten.

Den für *Mignon* wesentlichen intertextuellen Bezug stellt Hauptmann mit einer gebräuchlichen Form der Markierung von Intertextualität im Titel her, also im äußeren Kommunikationssystem der Erzählung. Er bleibt hier neutral und verrät seinen Charakter noch nicht, während beispielsweise ein Titel wie *Freuden des jungen Werthers* (Friedrich Nicolai) sofort eine parodistische Absicht zu erkennen gibt. Wie die Untersuchung der Entstehungsgeschichte gezeigt hat, wurde der Titel *Mignon* erst während der Arbeit an der ersten Fassung gewählt; die Ausweitung der Verweise auf die *Lehrjahre* auf der Ebene der Handlung im zweiten Teil erfolgte in der zweiten Fassung, und auch das Motto, „Goethe an Schiller: Ich will nun an die Gespenstergeschichten gehen. Weimar, den 23. Dezember 1794“ (CA VI 489), gehört der zweiten Fassung an, wie die übrigen Zitate aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller.

Das Motto lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers in eine bestimmte Richtung;<sup>88</sup> diese wichtige Aufgabe leisten aber weniger das Zitat und der Verweis auf seine Herkunft als das Stichwort „Gespenstergeschichten“. Erneut wird der Prätext ge-

---

<sup>86</sup> CA VI 531. – Den Ausspruch Jean Pauls (vom Ende der *Konjunktural-Biographie*) notierte Hauptmann erst auf dem Titelblatt der *Stresa-Novelle*: „O, ich will in diesem Vorhof des Seins noch tun, was ich vermag“ (GH Hs 524, 1r). Als Quelle diene: \*Jean Paul, *Weltgedanken und Gedankenwelt*, hg. v. Richard Benz, Stuttgart 1938 (Kröners Taschenausgabe 138). Zu Hauptmanns intensiver Lektüre der Anthologie vgl. Peter Sprengel, *Echo aus weiter Ferne. Jean-Paul-Spuren bei Freytag, Meyer, Hamerling, Hauptmann*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 31 (1996), S. 103–140, hier S. 135f. – Zur Quelle des Guardini-Zitats vgl. u. S. 224.

<sup>87</sup> Mit dem Kriterium der *Kommunikativität* werden „intertextuelle Bezüge nach ihrer kommunikativen Relevanz“ skaliert, „d.h. nach dem Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst. Nur werkgenetisch oder nur durch den Rezipienten willkürlich an den Text herangetragene Prätexte konstituieren gemäß diesem Kriterium nur schwache intertextuelle Bezüge, während der harte Kern maximaler Intensität hier erreicht ist, wenn sich der Autor des intertextuellen Bezugs bewußt ist, er davon ausgeht, daß der Prätext auch dem Rezipienten geläufig ist und er durch eine bewußte Markierung im Text deutlich und eindeutig darauf verweist.“ (M. Pfister [wie Anm. 19], S. 27).

<sup>88</sup> So schon U. Goedtko (wie Anm. 68), S. 100.

braucht, auch wird auf ihn verwiesen, aber es bleibt offen, ob der Verweis leer bleibt oder ob Hauptmann bewußt einen Zusammenhang zwischen dem Gespensterhaften als 'unerhörter Begebenheit' einer Novelle bei sich wie auch bei Goethe herstellen wollte. Immerhin bezieht sich der zitierte Brief auf zwei Spukgeschichten aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (*Die Sängerin Antonelli* und *Das rätselhafte Klopfen*). Hauptmann hat in seinem Exemplar des Briefwechsels auch den Abschnitt eines vorangegangenen Briefs unterstrichen, in dem Goethe bei Schiller anfragt, ob ihm „etwas von einer *gespenstermäßigen Mystifikationsgeschichte* bekannt sei, welche vor vielen Jahren Mlle. *Clairon* begegnet sein soll“.<sup>89</sup> Die (produktions-ästhetische) Frage nach der absichtsvoll hergestellten intertextuellen Beziehung ist nicht zweifelsfrei zu klären, doch bleibt festzuhalten, daß auf der Rezeptionsseite der Verweis ein Eigenleben über die Absicht des Autors hinaus entfalten kann.<sup>90</sup>

Wesentlich stärker ist der intertextuelle Bezug, der am Beginn von *Mignon* (und im Prinzip schon in der *Stresa-Novelle*) in der Opposition Jean Paul vs. Goethe hergestellt wird. Der Erzähler sucht Erneuerung im Zeichen Jean Pauls, in dessen *Titan* „gleich zu Beginn die Borromeischen Inseln glorifiziert [werden], die aus dem Lago Maggiore auftauchen“ (CA VI 492). Es kommt jedoch anders:

Als [...] der Geist Jean Pauls seine Verjüngungskraft ausströmen sollte, ward ich in diesem Punkt enttäuscht. Zwar erregte der zweite Hirten- und Zirkelbrief im „Jubelsenor“ meine Teilnahme, doch zugleich meinen Widerspruch. Er handelt von dramatischen Dichtern, Dramen und Schauspielern. Wenn ich nun aber Zeilen las, die behaupteten, nichts werde „leichter kallös und schwieligt als das mitleidige Gefühl“, so wurde mir klar, daß der übrigens allenthalben „kallöse“, das heißt schwülstige Stil des Dichters augenblicklich weder in die Atmosphäre meiner Seele noch die meiner Umgebung hineinpaßte. (CA VI 493)

Der Zufall spielt dem Erzähler Goethes *Urfaust* in die Hände. Sein Erstaunen darüber, „daß diese reiche, unzerstörbare, universelle Gestalt aus der Seele eines nicht viel über Zwanzigjährigen geboren worden ist“ (CA VI 494), und die folgenden Gedanken über Goethe und die *Faust*-Dichtung gehören der Gegenwart des Erzählens an. Erst das Ende des Abschnitts führt zurück in die Zeit des Erzählten:

Ich hielt das Faust-Buch in der Hand und dachte im gleichen Augenblick:  
Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;  
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot! (CA VI 495)<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Goethe an Schiller, 5.12.1794 (\**Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Erster Band: 1794–1796, hg. von H. Amelung, Berlin: Deutsche Bibliothek, o. J., S. 36).

<sup>90</sup> Zur in der Literaturtheorie noch ungeklärten Frage nach dem Verhältnis von Intertextualität und Rezeption vgl. die vereinzelt Hinweise bei U. Broich/M. Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35) und W.-D. Stempel, *Intertextualität und Rezeption*, in: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hg.), *Dialog der Texte*, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11 (Wien, 1983), S. 85–109.

<sup>91</sup> In der zweiten Fassung folgte noch: „Aber das war wie ein Blitz, und gelassen wie immer legte ich das meinen Händen so überaus wohlvertraute Bändchen beiseite.“ (GH Hs 522, 8r).

Insofern der Erzähler vorausgesetzt hat, daß es „unter den Deutschen, die lesen und schreiben gelernt haben und diesen Künsten einigermaßen huldigen [...] nur wenige geben wird, die das Erlebnis des Doktor Faust in einem hochgewölbten gotischen Zimmer und seinen Monolog nicht kennen“ (CA VI 494), wird hier ein intensiver intertextueller Bezug zwischen *Mignon* und dem *Urfaust* hergestellt. Das gilt zunächst nach den Kriterien der Referentialität<sup>92</sup> und der Kommunikativität, da der Erzähler das Zitat einer als bekannt vorausgesetzten Dichtung deutlich markiert. Zugleich wird der Leser, der ja bereits durch das Motto vorgewarnt ist, auf die noch zu erwartenden Ereignisse eingestimmt. Der zitierte Prätext wird erst auf den Anfangsmonolog Fausts reduziert, dann auf zwei Verse, die für die gesamte Erzählung zum leitenden Motiv werden: Die Worte Fausts (ihrerseits Zitat), werden sich für den Erzähler in Wirklichkeit umsetzen. Damit liegt nach dem Kriterium der Selektivität<sup>93</sup> ein höhergradiger intertextueller Bezug vor. Er sollte jedoch im Hinblick auf den durch das Zitat konstituierten ästhetischen ‘Mehrwert’ für den Leser nicht überbewertet werden, zumal das Zitat nicht nur eine Funktion im äußeren Kommunikationssystem hat, sondern auch dem Erzähler bewußt ist.

Dessen Verhältnis zu Jean Paul und Goethe bildet auch einen Teil der Struktur in *Mignon*. Person und Werk beider Autoren stehen in Opposition zueinander, und zwar auf Ebene der Jugenderinnerungen wie auch der Gegenwart des Erzählten. Der Erzähler erinnert sich an seine Jugendlektüre des *Titan* und bemerkt dazu: „Die Welt dieses Buchs ergriff mich damals tiefer als Goethes ‘Faust’, und ich fand, man tue ihr Unrecht, wenn man ihr nicht den Rang über diesem Gedichte einräume.“<sup>94</sup> In der Gegenwart des Erzählten kehrt sich das Verhältnis um: Jean Paul hatte „versagt“, Goethe war an seine Stelle getreten (CA VI 493 u. 499), und dabei blieb es bis zum Schluß.

Der intertextuelle Bezug auf den Anfangsmonolog des *Urfaust* als einen Einzeltext hat deutlich andere Qualität als der auf Jean Paul als Autor des *Titan* und des *Jubelsenor*. Jean Paul wird allein für die Opposition zu Goethe benötigt, die erwähnten Texte an sich sind von untergeordneter Bedeutung. Das zeigt der Vergleich mit der *Stresa-Novelle*, die das Zitat aus dem *Jubelsenor* dem *Titan* zuordnet, ein Irrtum, den freilich Hauptmanns Ausgabe begünstigte, in der beide Romane in einem Band zusammengebunden waren:<sup>95</sup> „Der Versuch mit Jean Paul und ‘Titan’ glückte

---

<sup>92</sup> Das Kriterium der *Referentialität* besagt, daß ein intertextueller Bezug um so stärker ist, wenn Prätexte nicht nur verwendet werden, sondern auch auf sie verwiesen wird. (M. Pfister [wie Anm. 19], S. 26).

<sup>93</sup> Nach dem Kriterium der *Selektivität* bestimmt sich die Intensität eines intertextuellen Bezugs danach, „wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird und wie exklusiv oder inklusiv der Prätext gefaßt ist, d.h. auf welchem Abstraktionsniveau er sich konstituiert“. Das wörtliche Zitat hat demnach den intensiveren Bezug als die einfache Anspielung auf einen Titelhelden oder ein gesamtes Werk. (M. Pfister [wie Anm. 19], S. 28).

<sup>94</sup> CA VI 491. – Vgl. schon die *Stresa-Novelle* (S. 111).

<sup>95</sup> \*Jean Paul, *Titan*, in: *Jean Paul's sämtliche Werke*, Bd. 21–25, Berlin: G. Reimer, 1827/28. In Hauptmanns Exemplar Bd. 21 und 22 mit Bd. 20 (*Der Jubelsenor*, 1826) zusammengebunden, Bd. 23–25 ebenfalls zusammengebunden.

nicht. Zwar erregte der zweite Hirten- und Zirkelbrief [aus dem *Jubelseniör!*] mein Interesse, aber auch meinen Widerspruch.“ (S. 111) Weshalb ausgerechnet Jean Paul und Goethe einander gegenübergestellt werden, läßt sich auf der Ebene der Intertextualität nur sehr allgemein insofern erklären, als es zu den Topoi der Wirkungsgeschichte Jean Pauls gehört, den Romancier der Formlosigkeit gegen Goethe auszuspielen.<sup>96</sup> Diesen Topos aktualisiert Hauptmann, wie in Zusammenhang mit der anderen wesentlichen Dimension der *Mignon*-Erzählung, nämlich der autobiographischen, zusätzlich erhellt werden kann.

Die Gegenüberstellung von Jean Paul und Goethe zeichnet bereits die erste Fassung aus, der Bezug auf den *Urfaust* fehlt jedoch noch. Der Erzähler greift einfach nur zum *Faust*, „wie der gläubige Christ nach der Bibel greift, um Trost zu finden“, um sich „besonders an seinen unsterblichen, ersten Szenen aufzurichten“ (S. 112).<sup>97</sup> Erst in einem Aktendeckel der zweiten Fassung findet sich dann eine Notiz, die das *Urfaust*-Zitat zum „Centralmotiv“ erhebt.<sup>98</sup> *Faust*-Zitate mit zum Teil vergleichbarer Funktion gehen jedoch an anderer Stelle in die erste Fassung ein.<sup>99</sup>

Als letztes Beispiel des Überblicks zur Intertextualität in *Mignon* sei noch die Beschreibung des *Roman des Iles Borromées* erwähnt, die ebenfalls seit der ersten Fassung Teil der Erzählung ist und von Überarbeitungen kaum betroffen wurde. Der Erzähler mißt diesem Buch einen hohen Stellenwert bei; er zählt die Titel aller Kapitel auf, skizziert den Inhalt der ersten beiden und zitiert deren Titel später noch einmal (CA VI 500–503, 514 u. 531). Dennoch scheint der intertextuelle Bezug nach dem Kriterium der Referentialität so gering zu sein, daß bislang niemand auf die Idee kam, die Existenz des Buches zu bestätigen. Da der Text nur den Titel, nicht den Autor nennt, und da zudem Werk wie Autor nahezu unbekannt sind, kann von einem Verweis auf den Prätext kaum die Rede sein.<sup>100</sup> Wieder wird der Text benutzt, und hier erübrigt überdies die Ausführlichkeit der Beschreibung die Kenntnis des Buches; ein Vergleich bestätigt immerhin, daß sämtliche in der entsprechenden Passage genannten Einzelheiten der einen Quelle entnommen sind, von dem Zitat aus Goethes *Torquato Tasso*, das in *Mignon* wie bei Ugo Ara nur noch als Aussage Goethes gilt,<sup>101</sup> bis zur Erwähnung des Kardinals Frédéric, der „durch die herrliche

---

<sup>96</sup> Vgl. *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*, hg., eingeleitet und kommentiert von P. Sprengel, München 1980 (Wirkung der Literatur 6), bes. S. XXVIII–XLII (Einleitung).

<sup>97</sup> Zum Hintergrund der Analogie des *Faust* mit der Bibel vgl. unten S. 206.

<sup>98</sup> „Die Geisterwelt ist nicht | verschlossen | wichtigst | Centralmotiv.“ (GH Hs 522, Iv). Zitiert wird Goethes *Faust I*, Vs. 443f. Die Verse werden dort als Zitat des „Weisen“ (Nostradamus?) gegeben.

<sup>99</sup> Vgl. besonders *Stresa-Novelle*, S. 136f.

<sup>100</sup> \*Ugo Ara, *Le Roman des Iles Borromées. Suite italienne*, Milano 1933. Hauptmanns Exemplar mit vereinzelt, offenbar der schönen Ausstattung wegen zurückhaltenden Lesespuren, nur in den ersten beiden Kapiteln („Préludio: Rêves et Réalité“ und „Notturmo: L’Esprit de Mignon“). – Wenige Angaben über den Musiker (Mitglied des ‘Flonzaley Quartet’) Ugo Ara (1876–1936) findet man im *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana (tomo 3: Ammirato – Arcoleo, 1961), S. 681.

<sup>101</sup> CA VI 500. Vgl. *Stresa-Novelle* S. 117 mit Erläuterung.

Schilderung Alessandro Manzonis in seinem Roman 'I Promessi Sposi' berühmt geworden ist“ (CA VI 501).

Der nach dem Kriterium der Referentialität schwache intertextuelle Bezug auf den Bildband erhält indes innerhalb von *Mignon* seine eigenartige Qualität, insofern die Beschreibung selbst einen Text im Text einführt, den der Erzähler zu lesen bekommt und dessen Funktion daher vorwiegend im inneren Kommunikationssystem zu sehen ist: Das Buch kommt den Interessen und Vorstellungen des Erzählers entgegen. Nicht nur, daß er die Wertung der „herrliche[n] Schilderung“ des Kardinals Frédéric aus dem Buch übernimmt, er bemerkt zum zweiten Kapitel, „L'Esprit de Mignon“: „Dieses Kapitel besaß nach meiner Begegnung mit dem armseligen Hungertrio der Artisten für mich begreiflicherweise die größte Anziehungskraft.“ (CA VI 501) Der Erzähler thematisiert den intertextuellen Bezug und intensiviert ihn damit im Sinne des Kriteriums der Autoreflexivität.<sup>102</sup> Daß das Kapitel „L'Esprit de Mignon“ ausgewählt und auf die drei folgenden nicht weiter eingegangen wird, intensiviert den intertextuellen Bezug hinsichtlich der Selektivität.

Die Neigung des Erzählers, seine Umwelt zu poetisieren, erhält durch das Buch von Ugo Ara Bestätigung und führt (über die Vorlage hinaus) zu Spekulationen über die Atmosphäre der „Feste, wie sie der Graf Vitaliano Borromeo auf der Isola Bella gefeiert hatte“, die „recht wohl der leuchtende Hintergrund einer verirrten, geraubten und verschleppten Gestalt wie Mignon“ sein konnten. „Warum sollte nicht auch das Blut eines Vitaliano Borromeo in ihr sein?“ Der Bemerkung: „Der mit 'L'Esprit de Mignon' bezeichnete Teil des Buches sucht zu beweisen oder nimmt an, daß eben der Geist Mignons am Lago Maggiore der Borromeischen Inseln beheimatet sei und daß ihre Nostalgie hierher weise“ folgt ein Zitat der ersten beiden Strophen von Mignons Italienlied („Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen“), und infolge der Lektüre des Buches in Verbindung mit der tags zuvor erfolgten Begegnung mit dem „Hungertrio der Artisten“ ist dem Erzähler nun klar, „daß diese unsterblichen Verse an keinem Platz der Erde sich so wie auf der Isola Bella in die Umgebung einweben“ (CA VI 501f.).

Im weiteren Verlauf des Geschehens gelingt es dem Erzähler nicht, sich – wie gewünscht – „von allem romantischen Zauber los[zulösen“ (CA VI 502), in dem ihn die Lektüre des Buchs bestärkt hat. Die erste Goethe-Erscheinung schließt sich an; nach dem Gespräch bei Graupe folgt der Auftritt des Sängers mit demselben Mädchen, das der Erzähler „in Stresa gleichsam als Mignon erlebt hatte“, und die Erinnerung an ein Stichwort des Buchs wird geweckt: „Rêves et Réalité hieß das Preludio zu Commendatore Barratinis Buch. Hier schien beides vermischt zu sein.“ (CA VI 514) Hier ist aber nicht mehr der intertextuelle Bezug der Erzählung zu dem genannten Buch entscheidend, sondern der intratextuelle zur Buchbeschreibung!

---

<sup>102</sup> Das Kriterium der *Autoreflexivität* trägt der Beobachtung Rechnung, daß ein intertextueller Bezug verstärkt wird, wenn „ein Autor in einem Text nicht nur bewußte und deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert, d. h. die Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie thematisiert, ihre Voraussetzungen und Leistungen rechtfertigt oder problematisiert“ (M. Pfister [wie Anm. 77], S. 27).

Genauso verhält es sich, wenn der Erzähler später, nachdem er 'seine' Mignon zum zweiten Mal aus den Augen verloren hat, vom „Geiste Mignons“ spricht und in Klammern „L'Esprit de Mignon“ (CA VI 531) hinzufügt.

Die Eigentümlichkeit des Bezugs zwischen *Mignon* und dem *Roman des Iles Borromées* ergibt sich durch einen intensiven intertextuellen Bezug zu einem ausführlich beschriebenen Prätext, den der Erzähler selektiv liest (Mignon am Lago Maggiore). Die Referenz auf den kaum bekannten Text ist schwach; er wird aber verwendet, indem ein wesentlicher Gedanke, nämlich daß schon Goethes Mignon am Lago Maggiore beheimatet sei, treffend in die *Erzählung* integriert und mit zwei im Kontext von Hauptmanns *Erzählung* äußerst wirkungsvollen (und in der Forschungsliteratur gern zitierten) Stichwörtern in Beziehung gesetzt wird: „L'Esprit de Mignon“ und „Rêves et Réalité“, zwei der konstituierenden Motive des Werks.<sup>103</sup>

Die für die *Mignon*-*Erzählung* strukturell wichtigsten intertextuellen Bezüge sind in diesem Abschnitt noch nicht ausführlich betrachtet worden, weil die Figur der Mignon, das literarisierte Leben des Erzählers (unter Einschluß der gesamten übrigen Goethe-Rezeption in der *Erzählung*) und das Gespräch bei Graupe nur im Zusammenhang mit dem autobiographischen Charakter des Werks zu verstehen sind. Die intertextuellen Bezüge der übrigen Zitate und Anspielungen sind von unterschiedlicher Intensität. Die zitierten und erwähnten Prätexte werden mehr verwendet als daß auf sie referiert wird; ihre Funktion scheint daher weniger in einem 'Spiel mit dem Leser' (als einer Funktion des äußeren Kommunikationssystems) zu liegen, vielmehr dienen sie der Charakterisierung des Erzählerbewußtseins (sei dies intendiert oder nicht); die intertextuellen Bezüge sind also wesentlicher Teil des inneren Kommunikationssystems der *Erzählung*, was bei einer *Erzählsituation*, in der erzählendes und erlebendes Ich übereinstimmen, naheliegt.

---

<sup>103</sup> E. Tunner wählt „L'Esprit de Mignon“ sogar als Titel eines Vortrags: „L'Esprit de Mignon“: *Mignon-Bilder von der Klassik bis zur Gegenwart*, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), S. 11–21.

#### 4. Autobiographische Bezüge

Daß die Entstehung von Hauptmanns Werken oft „gerade in den ersten Phasen der dichterischen Konzeption von persönlichen Stimmungen, Lagen, Konfliktsituationen und Wunschträumen ausgeht“,<sup>104</sup> bestätigt sich im Fall der *Mignon*-Erzählung. Für die angemessene Einschätzung der Bezüge bietet sich – analog dem Kriterium der Referentialität bei den intertextuellen Bezügen – eine systematische Unterscheidung an zwischen autobiographischen Anregungen und Ausgangspunkten einerseits und den Verweisen auf Persönliches, die auch in die abgeschlossene Erzählung eingegangen sind, andererseits. Verarbeitete und in Fiktion umgewandelte autobiographische Anregungen müssen nicht mehr notwendig auf das Leben des Autors verweisen, selbst wenn sie dort ihren Ursprung haben. Gibt es auch in *Mignon* „Tendenzen der Objektivierung“, „das Bemühen des Autors um Abbau des Persönlich-Zufälligen“, wie es Peter Sprengel insbesondere am Beispiel des *Narr in Christo Emanuel Quint* gezeigt hat<sup>105</sup> und wie man es selbst bei dem autobiographischen Reisebericht *Griechischer Frühling* (1908) beim Vergleich mit dem zugrundeliegenden Reisetagebuch beobachten kann?<sup>106</sup>

Daß es sich bei *Mignon* nicht um ein gewöhnliches fiktionales Werk handelt, dokumentieren bereits die Rezensionen in der Tagespresse. Seltsames war dort zu lesen; ein Rezensent schrieb, Hauptmann „tut, als habe er verschmäht, ein erzählendes Ich zu imaginieren; er fingiert die Vorfälle als seine ganz persönlichen Erlebnisse, den Bericht als eine private Indiskretion“. Daraus folgerte der Kritiker:

Hierin erweist sich der eminente, so oft verkannte Kunstverstand Hauptmanns. Denn diese Fiktion, daß es sich um Vorgänge aus seinem Leben handle, dieser Schein des Autobiographischen, schafft allein den Raum für die verschiedenen voneinander abgegrenzten und ineinander sich verschiebenden Realitätsebenen. Der Anfang schon macht diesen Schein unentrinnbar, wenn der Erzähler davon berichtet, wie er dreißig Jahre zuvor in Rom an Typhus krank gelegen und den „Titan“ gelesen hat. Das ist, unmißverständlich, ein Detail aus Hauptmanns Leben. (S. 189)

Auf eine derart gewundene, schwerlich zwingende Argumentation legten es andere Rezensenten gar nicht an. Fritz Engert etwa behauptete, „der Berichtende [sei] unverhüllt der Dichter selbst“, und fügte in Klammern hinzu: „die Erzählung ist in der Ich-Form geschrieben“. Hauptmanns Werk füge sich „mehr in die Reihe seiner autobiographischen Bekenntnisse ein (wenn es auch über ein solches hinausgeht), als daß es ein ganz aus sich lebendes Kunstgebilde darstellt“ (S. 187). Rupert Gießler bemerkte ganz entsprechend: „Der Einsame, der so die Welt erlebt, im Sinnlichen und Übersinnlichen, ist Hauptmann selbst als Dichter. Und so wird diese Altersnovelle zu einem Gleichnis nicht nur des Hauptmannschen Dichtens, sondern zugleich des Dichterischen an sich [...]“ (S. 193) Die Beispiele ließen sich mehren um

---

<sup>104</sup> P. Sprengel (wie Anm. 16), S. 13.

<sup>105</sup> Ebd., S. 13 und das gesamte Kapitel „II. Christus“.

<sup>106</sup> Kommentierte Edition des Reisetagebuchs in: *Tagebücher 1906 bis 1913*, S. 357–469.

solche Fälle, in denen die Kritiker – ohne einen Ansatz von Reflexion der Erzählerrolle – stillschweigend davon auszugehen schienen, daß der Autor eigene Erlebnisse berichte.

Beide Positionen sind so kaum haltbar, und vor allem die häufig geübte Gleichsetzung von Ich-Erzähler und Autor fordert grundsätzlichen, methodisch begründeten Widerspruch heraus. Trotzdem bleibt der Eindruck eines sehr persönlichen, erinnerungshaften Werks bestehen. Die zuerst zitierte Ansicht über den „Schein des Autobiographischen“ ist ein – letztlich wohl vergeblicher – Versuch, die irritierenden Bezüge auf Hauptmanns Biographie mit dem fiktionalen Charakter der Erzählung zu versöhnen. Immerhin gibt es eine direkte Anknüpfung an die 1937 abgeschlossene Autobiographie *Das Abenteuer meiner Jugend*: die Erinnerung des Erzählers an seine Begegnung mit Jean Pauls *Titan*, im römischen Krankenbett, während der Erholung von einer Typhuserkrankung. In der *Stresa-Novelle* stimmte auch noch die zeitliche Einordnung der Erinnerung: Statt „vor dreißig Jahren“ hieß es „vor sechzig Jahren“, so daß man beim Zurückrechnen von 1939/40 zum Beginn der 1880er Jahre gelangt; Hauptmanns Rom-Aufenthalt datiert auf 1883/84.<sup>107</sup> An exponierter Stelle der *Mignon*-Erzählung steht hiermit ein autobiographisches Datum, das als Aufforderung zu einer entsprechenden Lesart verstanden werden konnte.

Die Jugenderinnerung ergibt sich aus dem Rückblick auf ein zeitlich näheres Erleben des Erzählers, das mit einer Erneuerung der Jean-Paul-Lektüre verbunden ist: „Was eigentlich ist es gewesen, wodurch ich nach etwa dreißig Jahren wieder auf den Dichter Jean Paul und seinen Roman ‘Titan’ gelenkt wurde? Ich erhoffte mir wohl eine doppelte Wiedergeburt: die meiner selbst und die des Werks.“ (CA VI 491) Diese ‘Wiedergeburt’ erhofft sich der Erzähler von einer Reise nach Italien, zum Lago Maggiore, die er, etwas überstürzt und zur Verwunderung der Familie und seiner Frau, allein antritt. Wenn dann der „Drang nach Süden“ genannt wird, der als „Wunder“ erlebte Eintritt in die südliche Welt, das Hintersichlassen der „trübseligen nordischen Scholle“, sind das Motive, die auch das Leben Hauptmanns wesentlich bestimmt haben. „Das Wunder ist wiederum geschehen“, notiert er etwa 1937 nach dem Eintreffen in Rapallo.<sup>108</sup> Die Bemerkung des Erzählers, er habe den Gotthardt-Tunnel „seit drei Jahrzehnten und länger jährlich mehrere Male auf der eisernen Schiene durchfahren“ (CA VI 492), ließ sich ohne Schwierigkeiten auf Hauptmann beziehen, der nach der Jahrhundertwende sein Italienerlebnis institutionalisiert hatte; er verbrachte in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens (bis zum Kriegsausbruch 1939) fast jedes Jahr mehrere Wochen bis Monate dort. Um solche und weitere Einzelheiten identifizieren und dem Autor zuordnen zu können, mußte man schon mehr über ihn wissen.

Wer *Das Abenteuer meiner Jugend* genau gelesen hatte, konnte in dem Arzt Plarre, einem Jugendfreund des Erzählers, ein in Details weitgehend nach der (erinnerten) Wirklichkeit gezeichnetes literarisches Denkmal erkennen: Alfred Ploetz, der in Hauptmanns Tagebüchern der 30er Jahre allgegenwärtige Jugendfreund, war erst

---

<sup>107</sup> Vgl. CA VII 951–992 (Rom-Aufenthalt); die *Titan*-Lektüre ist S. 991 genannt.

<sup>108</sup> GH Hs 262a, 20r (13.12.1937).

am 20. März 1940 gestorben, nach Abschluß der ersten Fassung von *Mignon* also, in der noch kein Plarre vorkam!<sup>109</sup>

In einer weiteren Hinsicht knüpft Hauptmann mit der *Mignon*-Erzählung direkt an seine Autobiographie an. Es gehört allerdings zu den für die Leser nicht ohne weiteres erkennbaren Verweisen auf Persönliches, daß er seinem ältesten Sohn, dem Maler Ivo Hauptmann, am 1. September 1937 brieflich erklärt, er sei „augenblicklich durch lange Durcharbeit meiner Autobiographie wirklich erholungsbedürftig geworden“ und wolle in Stresa „einmal nach Möglichkeit drei Wochen lang nichts tun als Jean Paul lesen und mit dem Notizbuch unverbindlich spazierengehen“ (S. 172). Die Motive der Erholungsbedürftigkeit und der Jean-Paul-Lektüre sind also autobiographisch motiviert; ebenso die spätere Abkehr von Jean Paul, wie ein Blick in die Notiz- und Tagebücher der Urlaubszeit zeigt. Am 11. September, noch im Schlafwagen auf dem Weg nach Italien, beginnt Hauptmann mit der Lektüre des *Titan* und notiert am Morgen des 12. September begeistert: „Meditiere im Anblick des göttlichen Luzern. Morgenspruch eine köstliche Dosis Jean Paul: Titan 1. Zykel. Schlussabsatz: ‘Hohe Natur!’ Tröstlich gross die letzten neun Zeilen. ‘Der blutende Göttersohn’“.<sup>110</sup> Bei diesem Enthusiasmus bleibt es nicht. Zwar wird Jean Paul intensiv gelesen, vor allem der *Titan*-Roman,<sup>111</sup> doch früh regt sich auch Widerspruch, etwa wenn Hauptmann in Jean Pauls Formulierung „abgenutzte Merkmale des Auges“ einen Angriff gegen Goethe vermutet.<sup>112</sup> Bald stellt sich eine resignative Haltung ein, zunächst noch ambivalent in bezug auf die mit Jean Paul gesuchte Romantik in Stresa, wie eine Notiz vom 14. September belegt, die erst die nicht mehr vorhandene „verträumte Welt Jean Pauls“ konstatiert, dann aber doch „hinter der Fassade von Stresa“ in einem kirchhofartigen Hain eine mögliche „Wohnung für Jean Pauls Seele“ erkennt.<sup>113</sup> Zunächst also erfüllt die an Jean Pauls ‘Romantik’ gemessene Wirklichkeit nicht die Hoffnungen des Lesers Hauptmann, dann ‘versagt’ auch die Lektüre; Jean Paul wird ein „heut schwerst zu lesender deutscher Schriftsteller“: „Ich komme wieder nicht weiter in Jean Paul, es ist alles zu wirklich, verkriep[p]elt, eng, verwaschen, und darum krank, bleichsüchtig, trot[z] unzähliger horizonte [sic] vom engsten Horizont.“ Nach einem Besuch auf der Isola Bella notiert Hauptmann: „Das subjektive Auge der einstigen Romantik Jean Pauls fehl[t] heut ganz.“<sup>114</sup> Kein Wunder, entstanden doch die Schilderungen am Anfang des *Titan*, ohne daß Jean Paul jemals selbst die Borromeischen Inseln besucht hatte.

---

<sup>109</sup> Daß die Wahl eines lautlich verwandten Namens kein Zufall ist, belegt das Beispiel des Herrn Graupe aus *Mignon*, dessen reales Vorbild Kaupe hieß. Schon der Zeitungsbericht A. Pollaks (S. 181) nennt Ploetz und Kaupe als Urbilder Plarres und Graupes.

<sup>110</sup> GH Hs 75, 1r–2r, Zitat 2r.

<sup>111</sup> Vgl. GH Hs 75, 1r–9v; GH Hs 198, 4r–6v; GH Hs 11, 4v, 25v–26r und 37r; GH Hs 120, 2r–9r.

<sup>112</sup> „Und nun: ‘abgenutzte Merkmale des Auges’ J[ean] P[aul] – das geht gegen Goethe! und J[ean] P[aul] ist vielleicht auf dem ‘halben’ Wege zu Buddha – aber er möchte doch nicht blind und taub sein.“ (GH Hs 75, 9v).

<sup>113</sup> GH Hs 198, 4r.

<sup>114</sup> GH Hs 11, 6r (15.9.1937), GH Hs 198, 6v (16.9.1937) u. GH Hs 11, 4v (18.9.1937).

Im Gespräch mit C.F.W. Behl soll Hauptmann geäußert haben, „daß er statt der langen, nichtendenwollenden Prosaergüsse, etwa im Sinne Jean Pauls, zu dessen ‘kallöser’ Gedunsenheit er kein rechtes Verhältnis mehr zu gewinnen vermöge, die kurzen Abschnitte auch im Epischen bevorzuge“.<sup>115</sup> Das stimmt mit der Haltung des Erzählers in *Mignon* überein. Unabhängig von einer möglichen Unzuverlässigkeit des Chronisten Behl dürfte der entscheidende Grund für die Enttäuschung des Erzählers über Jean Paul aber mit Sicherheit beim Autor selbst zu finden sein: in der persönlichen Getroffenheit durch Zeilen, „die behaupteten, nichts werde ‘leichter kallös und schwieligt als das mitleidige Gefühl’“ (CA VI 493). Galt doch Hauptmann seit den ersten öffentlichen Aufführungen der *Weber* als Dichter des Mitleids,<sup>116</sup> wozu er sich im *Abenteuer meiner Jugend* selbst bekennt: „Friedrich Nietzsche rückt entschieden vom Mitleid ab, während Schopenhauer Mitleid für Liebe, Liebe für Mitleid hält. Diese Art Mitleid wird mir später ‘Die Weber’ diktiert haben. Aber ebenso der Zwangsgedanke sozialer Gerechtigkeit.“ (CA VII 1079) Mit demselben – nicht wörtlichen – Schopenhauer-Zitat wird der Erzähler in *Mignon* später seine Liebe zu Aga-Mignon beschreiben!<sup>117</sup>

Gemessen am späteren Stellenwert des Gesprächs bei Graupe in den verschiedenen Fassungen von *Mignon* scheint das Echo der beiden Besuche bei William Kaupe in Pallanza in Hauptmanns persönlichen Aufzeichnungen schwach zu sein. In der zweiten Fassung heißt es mit unleugbar autobiographischem Bezug: „Ich habe in dieser Eremitaggio genannten Stätte ein ausgedehntes Frühstück erlebt, ohne dass [lies: das] diese kleine Erzählung – oder nenn’ ich sie Meditation? – nicht entstanden wäre.“<sup>118</sup> Ein erster Besuch wird im Tagebuch jedoch nur erwähnt,<sup>119</sup> nach dem zweiten wenige Details festgehalten:

22 Sept. Stresa

Heut in Pal[an]za. Kaupe. Das nachraffaelitische Zimmer. Die alten Decken und Wandmalereien mit den brennenden Pfeilen, und dem Mannecken-Piss [sic] – dessen kleiner Penis selbst an der Pfeilspitze sein Fla[e]mmchen hat  
Das Flämmchen Zimmer<sup>120</sup>

23 Sept 1937 Stresa

Gestern bei Kaupe viel von D’Albert die Rede der in seinem Haus musiciert hat  
E[ugen] D’Albert hatte ja zeitweise ein Haus In Stresa.<sup>121</sup>

---

<sup>115</sup> C.F.W. Behl (wie Anm. 8), S.173 (10.10.1943).

<sup>116</sup> Vgl. P. Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1984, S. 97ff.

<sup>117</sup> CA VI 532. – Zur Herkunft des Schopenhauer-Zitats vgl. unten S. 205.

<sup>118</sup> GH Hs 522, 115r. Es handelt sich um ein abgelegtes Blatt aus der zweiten Fassung, in dem die zitierte Stelle bereits gestrichen ist. In der Endfassung wird dann das Goethe-Erlebnis als „Ursache dieser Erzählung“ genannt. Vgl. unten S. 48.

<sup>119</sup> GH Hs 11, 2r u. GH Hs 198, 6r (15.9.1937).

<sup>120</sup> GH Hs 11, 22r. – Das Manneken Pis, Wahrzeichen Brüssels, ist eine Brunnenfigur: „ein nicht ganz 1 m hoher, 1619 nach einem Modell von Duquesnoy in Bronze ausgeführter Cupido, der nach altem Herkommen an hohen Festtagen bekleidet wird“ (*Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 6. Aufl., Bd. 3, Leipzig u. Wien 1908, S. 509).

<sup>121</sup> GH Hs 11, 23r.

Die „Lustigkeit der Kaupefresken“<sup>122</sup> hat Hauptmann offenbar beeindruckt und ihn zu Recherchen über die Herkunft der Wandgemälde veranlaßt; die Informationen, die er von Marie Gräfin Larisch erhält (S. 172), werden in die zweite Fassung von *Mignon* eingearbeitet, in der Endfassung dann wieder auf einige Zeilen reduziert.<sup>123</sup>

Weitere Einzelheiten aus Hauptmanns Aufzeichnungen während des Aufenthalts in Stresa, die Eingang in die Erzählung gefunden haben, können genannt werden; anläßlich einer „Fahrt in die Berge“ werden beispielsweise „Bukolische, verlassene Höhen. Die höchste Villa eines englischen Sonderlings“<sup>124</sup> erwähnt, ferner ein „Besuch in Lugano bei Bindings mit Sohn und Jungmann“, wo es ein „Geburtstagsfrühstück [...] im vollkommenen Stil“ gab, und „nachher Artisteneindrücke in zwei bestimmten Gipfelungen im Saal des Casinos in Camione“.<sup>125</sup> Welcher Art diese „Artisteneindrücke“ waren, etwa ob sie die Anregung zum Mignon-Erlebnis der späteren Erzählung gegeben haben, bleibt ungeklärt. Annie Pollak berichtet, auch die Mignon der Erzählung habe ein reales Urbild, „wenn sie auch nicht am Lago Maggiore, sondern am Mittelmeer beheimatet war. Die von ihm beschriebene Künstlertruppe ist Hauptmann in Rapallo begegnet.“ (S. 181) Und schließlich hat auch das im Anschluß an das Gespräch bei Graupe besuchte kleine Naturtheater in Rapallo ein Vorbild, wie ebenfalls Annie Pollak berichtet; es war 1936 und 1937 zum Gegenstand zweier Gedichte geworden.<sup>126</sup>

Wichtiger als der Nachweis aller der Wirklichkeit entliehenen Details der *Mignon*-Erzählung ist der zuletzt genannte Verweis auf Rapallo als den Ort, an dem Hauptmann der Künstlertruppe begegnet sein soll. Denn nun zeigt sich, daß *Mignon* keineswegs allein als eine autobiographische Verarbeitung des Stresa-Aufenthalts anzusehen ist. Vielmehr verbindet Hauptmann allein unter den autobiographischen Ausgangspunkten wenigstens den Stresa-Aufenthalt mit örtlich und zeitlich anders zu situierenden Anregungen. Daß Rapallo hierbei besondere Bedeutung zukommt, vermag nicht zu verwundern, war doch der besonders von einer internationalen, gehobenen Gesellschaft frequentierte Ferienort Hauptmanns bevorzugtes Winterquartier seit 1924. Die geselligen Kontakte, die man dort pflegte, stehen denn auch am Anfang eines geplanten Rapallo-Romans, zu dem im Januar 1939 ein Anfang entstanden war, der rasch auf eine polyglott zusammengesetzte Tischgesellschaft zusteuert, die unschwer als Vorstufe der Tafelrunde bei Graupe in der *Stresa-Novelle* zu erkennen ist.<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> GH Hs 151, 5r.

<sup>123</sup> *Stresa-Novelle* (S. 122); GH Hs 526, 32r–33r u. 36r (S. 151 u. S. 153); CA VI 512.

<sup>124</sup> GH Hs 11, 8r (20.9.1937).

<sup>125</sup> GH Hs 11, 35v (1.10.1937).

<sup>126</sup> Es handelt sich um die Gedichte *Schon seh' ich der Zypressen dichten Hain* und *Nun wiederum betret' ich diesen Ort* (beide CA VI 159), erstmals veröffentlicht 1939 in der Sammlung *Ährenlese*.

<sup>127</sup> Erster Hinweis bei P. Sprengel, *Gerhart Hauptmann in Rapallo*, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), *Gerhart Hauptmann*, München 1999 (Text + Kritik 142), S. 10–26, hier S. 12ff.

Auch die Goethe-Erscheinungen sind ursprünglich nicht mit Stresa verbunden.<sup>128</sup> In den Tage- und Notizbüchern des Stresa-Aufenthalts fehlt jeglicher Hinweis auf ein solches Erlebnis, überhaupt entsteht die Verbindung zwischen Stresa und Goethe erstmals im Novellenansatz vom 24. Oktober 1939 – in den vorigen Notizen und in den Ansätzen zur *Stresa-Novelle* aus dem August 1938 wird Goethe nicht erwähnt. Dennoch liegt ein persönliches Erlebnis zugrunde, das Hauptmann nicht in Stresa, auch nicht 1937 zuteil wurde, sondern schon früher, in Rapallo, am Ende des Goethe-Jahres 1932, in dem neben dem 100. Todestag Goethes im März auch der 70. Geburtstag Gerhart Hauptmanns im November gefeiert wurde. Ob es sich wirklich um die Scherzrolle eines Schauspielers handelte – die Endfassung der Erzählung thematisiert diese Möglichkeit (CA VI 533) –, ließ sich nicht ermitteln. Im Tagebuch jedenfalls findet sich folgende Aufzeichnung, entstanden unter fieberbedingter (!) Bettruhe:

Rapallo.

Bettruhe.

Das gestrige, unheimliche Goethe=Erlebniss im Aurum. Unter den Gästen sass Goethe, der alte Goethe, leibhaftig. Meine Goetheähnlichkeit ist nichts gegen die des unheimlichen Gastes[.] Es war Goethe. Wunderliche Empfindungen bewegen mich. Edgar A[llan] P[o]e!<sup>129</sup>

Der Tagebuchschreiber spielt hier einerseits auf seine in den 20er Jahren entstandene Rolle als 'Nachfolger' Goethes,<sup>130</sup> als „Statthalter Goetheschen Geistes auf Erden“<sup>131</sup> an; es wird noch zu zeigen sein, daß neben der unmittelbaren Anregung durch die Erscheinung des Goethe-Doppelgängers auch die Goethe-Rezeption und -deutung des Erzählers in *Mignon* zumindest teilweise als autobiographisch motiviert aufgefaßt werden kann.<sup>132</sup> Andererseits wird das eigene Erlebnis durch die Nennung Edgar Allan Poes sofort in einen literarischen Bezugsrahmen eingepaßt. Auf diesen frühen Ansatz zur Literarisierung des Selbsterlebten wird noch zurückzukommen sein.<sup>133</sup>

Im Gespräch bei Graupe führt Hauptmann mit der Marchesa Gropallo eine Frau ein, in die er sich 1913 verliebt hatte,<sup>134</sup> ferner, ohne die Namen zu nennen, seine verstorbenen Bekannten Eugen d' Albert, Nikolaus Graf Seebach und Leo Frobenius.

---

<sup>128</sup> Quelle der irrtümlichen Angabe, Hauptmann sei 1937 in Stresa der „Scherzrolle eines Schauspielers“ aufgesessen, ist die Dissertation von A. Lindner, *Das Alterswerk Gerhart Hauptmanns. Versuch einer Deutung*, Phil. Diss. (Mschr.) Wien 1949, S. 143f. (mit Bezug auf eine mündliche Mitteilung Margarete Hauptmanns).

<sup>129</sup> GH Hs 15, 5r (20.12.1932). – Das *Aurum* war ein Café in Rapallo, das Hauptmann und Frau zuletzt am 18.12.1932 besucht hatten; vgl. NL 260 Nr. 8 (Tagebücher Margarete Hauptmanns); ohne Hinweis auf das „unheimliche Goethe-Erlebniss“.

<sup>130</sup> G. Grimm, *Goethe-Nachfolge? Das Beispiel Gerhart Hauptmanns*, in: ders., *Rezeptionsgeschichte*, München 1977, S. 206–239 u. 333–348 (Anm.).

<sup>131</sup> Vgl. P. Sprengel, „Vor Sonnenuntergang“ – ein Goethe-Drama? *Zur Goethe-Rezeption Gerhart Hauptmanns*, in: *Goethe-Jahrbuch* 103 (1986), S. 31–53, hier S. 31.

<sup>132</sup> Vgl. unten den Abschnitt „Goethe-Rezeption“.

<sup>133</sup> Vgl. unten den Abschnitt „Das literarisierte Leben des Erzählers“.

<sup>134</sup> Vgl. *Tagebücher 1906 bis 1913*, S. 351 mit Kommentar S. 672.

Ausgehend von einem allein an autobiographischen Fakten interessierten Verständnis der Erzählung, könnte man hier von anachronistischen Elementen sprechen. Solch eine Deutung wäre jedoch unangemessen, denn Hauptmann verbindet mit Absicht verschiedene, ursprünglich nicht zusammengehörige persönliche Erlebnisse zur Fiktion und sorgt für zunehmende Differenz zwischen sich und dem Erzähler, eine Differenz, die freilich an der Oberfläche bleibt. So wird der Erzähler in der *Stresa-Novelle* noch von seiner Frau begleitet (gelegentlich korrigiert zu „Freundin“ bzw. gestrichen), die später abreist (S. 133); schon die Abreise der Frau entspricht nicht mehr dem realen Stresa-Aufenthalt der Hauptmanns, noch weniger die seit der zweiten Fassung alleinige Reise des Erzählers, der geradezu eine Flucht ergreift und damit sogar die Familie verduzt, besonders seine Frau, obwohl sie „mit den eigensinnigen Bedürfnissen einer Natur“ seiner „Art keineswegs unbekannt“ war.<sup>135</sup> Dieses ‘Getriebensein’ des Erzählers allerdings ist wiederum autobiographisch motiviert: Im Tagebuch zitiert Hauptmann aus Daniele Varès Roman *Die letzte Kaiserin*: „Die Tage im Palast glichen einander dermassen, dass ich jede Zeitrechnung verlor. Miss Carl, im Sommerpalast, als sie Yehonala malte.“ Dann setzt er hinzu: „Das-selbe Moment trieb mich diesmal aus dem ‘Wiesenstein’.“<sup>136</sup> Erneut spiegelt er sich in seiner aktuellen Lektüre!

In der *Stresa-Novelle* ist das Alter des Erzählers zur Zeit des erzählten Geschehens noch auf etwa 80 Jahre festzulegen, wenn es heißt: „Was eigentlich ist es gewesen, wodurch ich nach etwa sechzig Jahren wieder auf den ‘Titan’ von Jean Paul gelenkt wurde?“ (S. 111) Von der zweiten Fassung an verjüngt Hauptmann den Erzähler, der nun „nach etwa dreissig Jahren“<sup>137</sup> wieder an den *Titan* gerät und dessen Alter in der Gegenwart des Erzählten wie des Erzählens mit etwa 50 Jahren angegeben wird; durchaus dem zeitlichen Abstand zum Trotz, der zwischen Stresa-Aufenthalt und rückblickender Erinnerung bestehen soll, wie etwa die Formulierung: „Wenn ich heute an die Tage von damals zurückdenke“ zeigt (CA VI 505). Alle Rechnungen, den Zeitpunkt des Geschehens exakt zu ermitteln,<sup>138</sup> scheitern aufgrund der bewußt gesetzten Anachronismen. Auf das Unzeitgemäße als Gegenstand der Erzählung hat bereits Heiner Ruf hingewiesen. Es komme insbesondere in den Figuren der Aga-Mignon und des Harfners zum Ausdruck, aber ebenso in der Person der Marchesa Gropallo, die dem Gespräch bei Graupe die Atmosphäre des literarischen

---

<sup>135</sup> GH Hs 522, 2r und CA VI 492.

<sup>136</sup> GH Hs 11, 5r (19.9.1937), mit Bezug auf: \*D. Varè, *Die letzte Kaiserin. Vom alten zum neuen China*, deutsch von A. Polzer, Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1936, S. 239.

<sup>137</sup> GH Hs 522, 1r. Entsprechend auch in der Endfassung.

<sup>138</sup> R. Bernhardt etwa datiert die Handlung der Novelle „auf die Zeit unmittelbar vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges“ (*Abschied und Entsagung. Gerhart Hauptmanns Novelle „Mignon“*, in: W. Engel/J. Bomers (Hg.), *Zeitgeschehen und Lebensansicht. Die Aktualität der Literatur Gerhart Hauptmanns*, Berlin 1997, S. 23–39, Zitat S. 26; entsprechend in dem weitgehend übereinstimmenden Aufsatz: *Der Harfner und die Kindfrau. Zu Gerhart Hauptmanns Novelle „Mignon“*, in: *Hille-Blätter* 1995, 12. Jahrbuch der Peter-Hille-Gesellschaft, S. 83–105, hier S. 91).

Salons aus dem 19. Jahrhundert verleihe.<sup>139</sup> Tatsächlich hieß es in der zweiten Fassung noch: „Die Marchesa Gropallo [...] sah reichlich anachronistisch aus, mit ihrer geblühten Seide an Puppen in einer Vitrine erinnernd.“<sup>140</sup> Für die Zeit des Geschehens käme die Zeit von Hauptmanns Stresa-Aufenthalts genauso in Frage wie das Jahr 1926, das – ohne erkennbaren biographischen Bezug – in der zweiten Fassung genannt wird: „Was zwingt uns eigentlich, sagte der Gelehrte, uns selbst als Menschen des Jahres 1926 anzusprechen und nicht als Zeitgenossen des Apollonius: eine pedantisch festgehaltene Zahl.“ (S. 158) Und wenig später äußert der (nur in der zweiten Fassung genannte) Domherr: „erklären wir uns denn für Unsterbliche! ich proklamiere die Zeitlosigkeit.“ (ebd.)

Die theoretisch wünschenswerte Unterscheidung zwischen Verweisen auf das Leben des Autors (die als solche erkannt werden sollen) und Entlehnungen bzw. Verarbeitungen persönlicher Erlebnisse erweist sich methodisch als schwierig durchführbar. Wie bei den intertextuellen Bezügen genügt es nicht, das Einzelwerk im Kontext des Gesamtwerks unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten zu berücksichtigen; das Ergebnis einer Betrachtung hängt wesentlich von Voraussetzungen und Absichten des Rezipienten ab. Ohne weiteres läßt sich die Frage verneinen, ob *Mignon* ein spätes Kapitel der Autobiographie sei;<sup>141</sup> zu sehr ist die vordergründige Handlung Fiktion, als daß sie sich den Gattungsgesetzen der Autobiographie fügen könnte. Der autobiographische Pakt (Philippe Lejeune), die für die Gattung konstitutive Übereinkunft zwischen Autor und Leser über die doppelte Identität zwischen dem Autor und dem Erzähler auf der einen sowie zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur auf der anderen Seite,<sup>142</sup> wird nicht geschlossen, trotz zahlreicher autobiographischer Wurzeln und Anspielungen auf Hauptmanns Leben. Aber unbeschadet der zuletzt beschriebenen Tendenz zur Ausweitung des Abstands zwischen Autor und Erzähler bleibt festzuhalten, daß der deutliche Verweis auf die zuvor veröffentlichte Autobiographie Hauptmanns, zahlreiche leicht erkennbare entsprechende Bezüge, wenn auch ohne eindeutige Verweisfunktion, und zudem die angesichts solcher Qualitäten gefährliche Ich-Erzählsituation mit der Einheit von erzählendem und erlebendem Ich eine autobiographische Lesart nahelegen. Ob „jene Verwandlung von Erfahrenem in die Erfindung, die eine Arbeit erst glorreich macht“ (Peter Handke)<sup>143</sup> im Falle der *Mignon*-Erzählung gelungen ist, mag hier offenbleiben. Im folgenden geht es um die Analyse wesentlicher Elemente der Erzählung, vor allem im Spannungsfeld von intertextuellen und autobiographischen Bezügen.

---

<sup>139</sup> H. Ruf (wie Anm. 61), S. 68. – Vgl. CA VI 541 (der junge Geistliche über den Harfner: „er paßt durchaus nicht in unsere Zeit“) und 498 (der Erzähler über Aga-Mignon: „ein Kind der Romantik [...], in unsere banale Zeit verstoßen“).

<sup>140</sup> GH Hs 522, 16r–17r.

<sup>141</sup> So noch die Fragestellung des Verfassers für einen Vortrag im Gerhart-Hauptmann-Museum (Erkner), gehalten am 23. November 1996.

<sup>142</sup> Ph. Lejeune, *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von W. Bayer u. D. Hornig, Frankfurt/M. 1994 (edition suhrkamp 1896), S. 13ff.

<sup>143</sup> P. Handke, *Kindergeschichte*, Frankfurt/M. 1981, S. 85.

## 5. Im Spannungsfeld zwischen autobiographischen und intertextuellen Bezügen

### Mignon: Reflex Ida Orloffs oder 'Figur auf Pump'?

Aus der 1905 erfolgten Begegnung Gerhart Hauptmanns mit der damals sechzehnjährigen Schauspielerin Ida Orloff als Interpretin der Hauptrolle in *Hanneles Himmelfahrt* entwickelte sich eine kurze, nicht nur, aber vor allem dichterische Leidenschaft.<sup>144</sup> Diese brachte zunächst den Durchbruch für das bereits im Entstehen begriffene Drama *Und Pippa tanzt!*, was Hauptmann bei Übersendung des Buches mit der Bemerkung: „ich begrüße Sie mit beifolgendem Büchelchen dankbar. Ihre schöne Jugend hat es mir geschenkt“<sup>145</sup> quittierte. Die Weiblichkeit Ida Orloffs, wie Hauptmann sie erfahren hatte, führte dann zu einer langen Reihe von – dramatischen wie erzählerischen – Werken, denen bei allen Unterschieden eines gemeinsam ist: „die Botschaft von dem Schock, den ein in seiner bürgerlichen Existenz gefestigter Mann von der Begegnung mit einer Mädchen-Frau empfängt, die nach außen wie ein Sinnbild jungfräulicher Unberührtheit erscheint, deren nähere Bekanntschaft ihm aber den Blick in wahre Abgründe sexueller Triebhaftigkeit eröffnet.“<sup>146</sup> Die Schauspielerin wurde – um nur einige Beispiele zu nennen – zum Vorbild für Gersuind in *Kaiser Karls Geisel* (1908), die Tänzerin Ingigerd Hahlström in *Atlantis* (1912), die Zirkusartistin Wanda im gleichnamigen Roman (1928) und die Schauspielerin Irina Bell in dem Komödiantenroman *Im Wirbel der Berufung* (1936). Überdies entstand 1928/29 eine – schließlich verworfene – Fortsetzung zum *Buch der Leidenschaft*,<sup>147</sup> die in kaum verhüllter Weise die Begegnung Hauptmanns mit Ida Orloff darstellt.

Dieses Kapitel in Hauptmanns Leben und Werk ist ausführlich beschrieben worden.<sup>148</sup> Auch Aga-Mignon wird gelegentlich zur Reihe der von Ida Orloff inspirierten Kind-Frauen in Hauptmanns Werk gezählt.<sup>149</sup> Wie sich am Motiv des Tanzes zeigen läßt, besteht am ehesten in der *Stresa-Novelle* ein solcher Zusammenhang zwischen der Titelfigur und Hauptmanns anderen Kind-Frauen; von der zweiten Fassung an tritt dieser zurück zugunsten des Bezugs auf die Mignon der *Lehrjahre*.

---

<sup>144</sup> Dokumentiert in: *Gerhart Hauptmann und Ida Orloff* (Briefwechsel und Tagebuch). Mit Kommentar jetzt: *Tagebücher 1906 bis 1913*.

<sup>145</sup> *Gerhart Hauptmann und Ida Orloff*, S. 107 (Brief an Ida Orloff vom 22.1.1906).

<sup>146</sup> P. Sprengel, *Literatur und Leben 1906 bis 1913*, in: *Tagebücher 1906–1913*, S. 699–714, Zitat S. 703.

<sup>147</sup> CA XI 375–430 (erstmalig 1966 gedruckt).

<sup>148</sup> Etwa bei F.W.J. Heuser: *Das Leben Ida Orloffs und ihre Beziehungen zu Hauptmann*, in: ders., *Gerhart Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen*, Tübingen 1961, S. 100–154 (noch vor der Dokumentation *Gerhart Hauptmann und Ida Orloff*); P. Sprengel (wie Anm. 16), vor allem S. 242–256.

<sup>149</sup> R.C. Cowen, *Hauptmann-Kommentar zum nichtdramatischen Werk*, München 1981, S. 177; W.R. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, Columbia (South Carolina) 1992, S. 108; P. Sprengel (wie Anm. 16), S. 243; R. Bernhardt (wie Anm. 138).

Der Erzähler sieht seine Mignon zuerst als Artistenkind. Die *Stresa-Novelle* schildert einen Tanz bei der ersten Begegnung, während die Folgefassungen an dieser Stelle nur noch die „Arbeit“ der Frau und der Tochter erwähnen und der Erzähler nachträglich bemerkt, daß ihn „die Produktionen des Kindes“ abgestoßen hätten: „Ich war geradezu vor ihnen geflüchtet, als sie sich, wie ganz ohne Knochengestüt, rückwärts bog und den Kopf zwischen ihren Fussknöcheln hervorstreckte.“<sup>150</sup> Ein genauer beschriebener Tanz Aga-Mignons findet in der Endfassung erst später statt, dann ohne die Gegenwart des Artisten und seiner Frau (CA VI 525f.).

Ein „Erlebnis und dessen gewollte Mitteilung“, und zwar eine Auseinandersetzung „mit jemand: der Gutes für sie nicht im Sinne trug“, erkennt der Erzähler der *Stresa-Novelle* im Tanz des Mädchens: „Die kleine Tänzerin tanzte Angst, Furcht, Trotz und Eigensinn. Sie tanzte Wut, die mit Nägeln und Zähnen wirkte. Sie floh, verkroch sich, sprang wieder auf und rannte mehrmals im Kreise umher, ohne jedoch die natürliche Anmut ihrer Bewegungen und die Begleitmusik des Tamburins, die sprechend war, zu verlieren.“ (S. 115) Der Beobachter gerät in Entrückung, und als er wieder zu sich „selber gekommen war“, war ihm, als sei er „aus einem früher gelebten Dasein zurückgekehrt, dahinein“ ihn „das Kind verzaubert hatte“. Er erkennt „in diesem Kinde die leibhaftige Mignon“ (S. 116) und empfindet zugleich Hilflosigkeit, da er sich im Sog eines früheren Lebens wähnt:

Auf jede Weise versuchte ich mich nun, aber stets vergeblich, in die nüchterne Gegenwart zurückzusetzen. Ich verbarge meinen Zustand vor meiner Frau, und dass ich durch ihn beängstigt wurde. Ein früheres Leben sog an mir. Ich empfand eine ähnliche Hilflosigkeit wie der Schwimmer, den eine Strömung erfasst und weiter und weiter vom Ufer zieht. [...]

Der Tanz aber, den sie getanzt hatte, wie alle echte Kunst, war vorher erlitten und erlebt. Sah ich doch bei zufälligem Hinblicken, als ich ging, wie sie der scheinbar unzufriedene Bocksbart mit einem Fusstritt ins Zelt beförderte. [...]

Da fiel mir die Stelle im „Wilhelm Meister“ ein, wo von einer Misshandlung Mignon die Rede ist. (S. 116)

Schon hier also wird der Bezug zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren* hergestellt, nicht jedoch durch den Tanz, sondern die Mißhandlung Mignons.<sup>151</sup> Der Hinweis auf das frühere Leben des Erzählers und das Bild des hilflos dem Strom ausgelieferten Schwimmers erschließt jedoch eine weitere Dimension zum Verständnis des Tanzes, dessen Interpretation durch den Erzähler eine erstaunliche Nähe zur Beschreibung von Ingigerd Hahlströms Tanz aufweist, der Friedrich Kammacher im *Atlantis*-Roman so fasziniert wie entsetzt hatte. Unter dem Eindruck des Ida-Orloff-Erlebnisses hatte Hauptmann hier – wesentlich ausführlicher – einen Tanz mit dem Titel „Mara oder das Opfer der Spinne“ beschrieben,<sup>152</sup> in dem „mit der zwanghaften Annäherung der Biene“ an eine schwarze Spinne die „Orloffsche Verstrickung in pubertäre Nymphomanie“ gemeint sein soll, während „die dicke schwarze Spinne den Ab-

---

<sup>150</sup> GH Hs 522, 18r (und entsprechend CA VI 500).

<sup>151</sup> *Stresa-Novelle* S. 116 (mit Bezug auf die *Lehrjahre*, II. Buch, 4. Kap., MA 5, S. 101).

<sup>152</sup> CA V 433f. – Vgl. auch CA V 627f.

grund des Lasters“ signalisiert.<sup>153</sup> Das Ende des Tanzes mit dem Tod oder todesartigem Zusammenbruch infolge einer bis zum Äußersten gesteigerten Ekstase entspricht einem häufigen Motiv in der Literatur um 1900:<sup>154</sup>

Die kleine Hahlström befreite den Fuß und fand ihren Hals von der Spinne umschnürt. Sie griff nach den Fäden an ihrem Halse und fand ihre Hände eingeschnürt. Sie riß, sie bog sich, sie entschlüpfte. Sie schlug, sie raste und verwickelte sich nur immer mehr in die furchtbaren Fäden der Spinne hinein. Endlich lag sie zum Holz umschnürt, und man fühlte die Spinne ihr Leben aussaugen. (CA V 434)

Wenig später begreift Kammacher „Titel und Gegenstand“ des Tanzes: „Sie hatte getanzt, was sie früher erlebt hatte.“ (CA V 453) Und in der *Stresa-Novelle* heißt es ganz entsprechend: „Der Tanz aber [...] war vorher erlitten und erlebt.“

Ingigerd Hahlström wird für den Helden des *Atlantis*-Romans zum Anlaß, aus seiner eingeschlagenen bürgerlichen Laufbahn hervorzutreten, um der Tänzerin nach Amerika zu folgen; er fühlt sich von ihr unwiderstehlich angezogen, zugleich aber abgestoßen von ihrem Lebenswandel, wie er sich für ihn in dem Tanz ausdrückt. Dieser weist unmittelbar auf Pippas Tanz in *Und Pippa tanzt!* (1906) zurück<sup>155</sup> – schon in diesem Drama Hauptmanns führt der Tanz der Protagonistin am Ende in den Tod, wie auch in Hofmannsthals *Elektra* (1903), die Hauptmann in der Inszenierung Max Reinhardts kannte.<sup>156</sup> Über die Linie dieses Motivs läßt sich zumindest in der *Stresa-Novelle* eine vage Verwandtschaft zwischen Hauptmanns Mignon und den anderen Ida-Orloff-Figuren plausibel machen. Eine direkte Anregung scheint aber unwahrscheinlich; Hauptmann variiert vielmehr eine früher ausgebildete literarische Rolle. Zwar gab es noch eine späte Wiederbegegnung, doch betont Hauptmann im Tagebuch nun den Unterschied zwischen der früheren, ‘dämonischen’, und der gegenwärtigen Ida Orloff:

Rapallo d[en] 18 Januar [1938]  
Heute Ida Orloff wiedergesehen. Neue Erkenntniss, die gesucht, halb gewusst, aber nie so erlebt habe – –  
Der Mensch. I[da] O[rloff] – ist ein ganz anderer, als der unendliche, dämonisch bezaubernde Genius[,] der sie, sich selbst unbewusst, war, die Pippa. – Und das muss man erleben. – sehen – etc – Die Wunder der Zeit<sup>157</sup>

Noch für die abgeschlossene *Mignon*-Erzählung macht Roy C. Cowen den Einfluß der Schauspielerin für die Gestaltung der Aga-Mignon geltend. „Fast sämtliche

---

<sup>153</sup> P. Sprengel (wie Anm. 16), S. 249.

<sup>154</sup> Vgl. W. Rasch, *Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900*, in: ders., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1967, S. 59–77.

<sup>155</sup> Ausführlicher zur Bedeutung des Tanzes in *Und Pippa tanzt!* und *Atlantis*, unter Bezug auf Wedekinds *Lulu*-Tragödie und Nietzsches Konzept des Dionysischen: P. Sprengel (wie Anm. 16), S. 242–249.

<sup>156</sup> *Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 380.

<sup>157</sup> GH Hs 262a, 41r. – Am 30.3.1938: „Ida Orloff – Ihre völlige Wandlung ausser wohl dem Innersten ihres Geistes[.] Also da ist irgend ein ‘Nucleus’ –“ (GH Hs 198, 26r).

Orloff-Gestalten teilen mit Aga die 'Abenteuer', die in ihr Ausdruck finden.“ Als Argument führt er den in den erneuerten Briefwechsel an und kommt so zu einer interessanten, aber wohl überzogenen Deutung des Mottos der Erzählung: „Fast im Ibsenschen Sinne befaßt sich Hauptmann nämlich mit dem 'Gespenst' aus seiner Vergangenheit, Ida Orloff, von der er gerade 1936 und 1938 Briefe aus Italien erhielt.“<sup>158</sup>

Es ist insgesamt wenig damit gewonnen, bei jeder Kind-Frau in Hauptmanns Werk an Ida Orloff zu denken; die Faszination für gerade diese Schauspielerin dürfte bereits Folge der Vorliebe für diesen Frauentypus sein. Ohne Zweifel geht die besondere Ausgestaltung der Figur einer „Hure“, die „wie ein Engel Gottes“ aussah,<sup>159</sup> auf die Begegnung mit Ida Orloff zurück, doch Kind-Frauen gibt es auch in Hauptmanns früherem Werk, etwa Rautendelein in der *Versunkenen Glocke* (1897).

Daher kann es nicht darum gehen, weitere Einzelheiten heranzuziehen, um die Parallelen zwischen Aga-Mignon und früheren Ausprägungen der Orloff-Figuren zu finden und diese dann zu hoch zu bewerten. Die Verwandtschaft Aga-Mignons mit diesen Figuren besteht am ehesten noch in der *Stresa-Novelle*, danach treten andere Züge hervor. Eine neue Charakteristik Aga-Mignons verdankt Hauptmann der Beobachtung einer Kellnerin im Juni 1940 in Salzbrunn; er erwähnt sie handschriftlich im Typoskript der *Stresa-Novelle* und übernimmt sie in die Endfassung (vgl. u. S. 207). So geringfügig das Ergebnis dieser Anregung sein mag, dokumentiert es doch zunehmende Entfernung von Ida Orloff – falls sich der Autor in der ersten Fassung überhaupt noch einer Nähe bewußt gewesen sein sollte.

Als entscheidend beim Übergang zur zweiten Fassung erweist sich die Intensivierung des intertextuellen Bezugs auf Goethes Mignon: Allein der Titel der Erzählung muß als Aufforderung genommen werden, die Erzählung vor der Folie mindestens der *Lehrjahre* als Prätext zu lesen. Daß Mignon als literarische Figur eines anderen Textes dann auch leibhaftig im inneren Kommunikationssystem der Erzählung auftritt, ist „eine besonders extreme Form von Markierung eines intertextuellen Bezugs“,<sup>160</sup> die vor allem in der Literatur der Romantik gelegentlich vorkommt. Theodore Ziolkowski hat für dieses Phänomen den Begriff der 'Figur auf Pump' geprägt, die er als fiktionale Gestalt definiert, „die ein Verfasser aus ihrem ursprünglichen Kontext in einen anderen leihweise übernimmt“. Als ein Merkmal solcher Figuren gilt, daß es sich „immer um eine Figur aus einem populären Werk [handelt], deren literarische Herkunft sofort erkennbar ist“.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> R. C. Cowen (wie Anm. 149), S. 177.

<sup>159</sup> So der Bildhauer Paul Haake in *Wanda* (CA V 908). Vgl. auch *Siri*: CA X 374 („Gesicht einer Heiligen“), 376 („grundverderbt“) u.ö.

<sup>160</sup> U. Broich (wie Anm. 79), S. 40.

<sup>161</sup> Th. Ziolkowski, *Figuren auf Pump. Zur Fiktionalität des sprachlichen Kunstwerks*, in: H. Rupp/H.-G. Roloff (Hg.), *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980*. Teil 1, Bern, Frankfurt/M., Las Vegas 1981 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte 8), S. 166–176, hier S. 168 u. 171.

Zweifellos liegt mit Goethes Mignon eine solche Figur vor, die zudem schon früh ein ausgedehntes literarisches Nachleben entfaltet hat.<sup>162</sup> Auf dieses bezieht sich Hauptmann mit *Mignon* jedoch nicht, allein der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller und der *Roman des Iles Borromées* wird außer den *Lehrjahren* selbst als Quelle herangezogen. Sowohl das gezielte Studium der *Lehrjahre* wie das des Briefwechsels erfolgt offenbar erst nach Abschluß der *Stresa-Novelle*.<sup>163</sup> Im Typoskript ruft sich der Autor anlässlich der ersten Beschreibung des Artistenkindes selbst zu: „Mehr Mignon!“ Und später mit Rotstift: „Viel zu banal | Viel zu wenig! | Studiere!“<sup>164</sup> Das kann sich aber kaum auf das Aussehen des Kindes beziehen, das schon hier in wörtlicher Anlehnung an Goethe beschrieben wird.<sup>165</sup> Die folgenden Fassungen entfernen sich hier sogar vom Prätext und betonen die Ärmlichkeit der Erscheinung, indem die „Puffen um die Hüfte“ zusätzlich als „verschlissen“ gekennzeichnet werden.<sup>166</sup>

Unter den verschiedenen Goethe-Ausgaben in Hauptmanns Bibliothek ist auch ein Exemplar der *Lehrjahre* erhalten, das der Autor Anfang der 40er Jahre für die Arbeit an *Mignon* benutzt hat.<sup>167</sup> Die Lesespuren dokumentieren besondere Aufmerksamkeit für das achte Buch des Romans, während – von vereinzelt Anstreichungen abgesehen – in den anderen Büchern allein das achte Kapitel des zweiten Buchs (Mignons Eiertanz) Beachtung fand. Auf den Eiertanz bezieht sich der Erzähler auch ausdrücklich bei der Schilderung von Aga-Mignons Tanz; später zitiert er einen Abschnitt des Kapitels.<sup>168</sup>

Dieser Tanz hatte für den Erzähler nichts „wesentlich Reizvolles“, und Aga-Mignon „machte hier keine Anstalten, die auf so Schwieriges [wie Mignons Eiertanz] hindeuteten“, ja der Erzähler fühlt sich gar „an Friedrich Schiller erinnert, der jener von Goethe erdichteten Mignon eine ‘abstoßende Fremdartigkeit’ beilegte“.<sup>169</sup> Der Tanz geht in Raserei über, die zuerst „Gelächter, dann schweisgsames Entsetzen bei den Zuschauern“ auslöst, und endet mit einem Zusammenbruch Aga-Mignons; sie fällt dem Erzähler taumelnd in die Arme, so daß er „die Pflicht hatte, sie mit

---

<sup>162</sup> Vgl. D. Flashar, *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignon-gestalt*, Berlin 1929, S. 111–126; E. Tunner (wie Anm. 103); J. König, *Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*, Frankfurt/M. u.a. 1991 (Europäische Hochschulschriften I, 1228); G. Hoffmeister (Hg.), *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption*, New York u.a. 1993 (California studies in German and European romanticism and in the age of Goethe 1) mit „Mignon-Bibliographie“ (S. 253ff.).

<sup>163</sup> Zu Hauptmanns Lektüre des Briefwechsels vgl. u. die Anmerkung zu S. 176,5.

<sup>164</sup> GH Hs 524, 11v.

<sup>165</sup> Vgl. *Stresa-Novelle* S. 115 u. Anmerkung.

<sup>166</sup> GH Hs 522, 17r und CA VI 499.

<sup>167</sup> \*J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Bd. 24 und 25 von *Goethes Werke*, 4. Abt. *Epische Werke*, hg. von Richard Müller-Freienfels, Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G.m.b.H., 1922.

<sup>168</sup> CA VI 525 u. 532 (der Satz „Er empfand“ bis „zu erwecken“ zitiert ebenfalls die *Lehrjahre* [MA 5, S. 114] und ist seit der Erstausgabe von 1947 irrtümlich nicht als Zitat gekennzeichnet, anders als noch in der zweiten Fassung [GH Hs 522, 82r]).

<sup>169</sup> CA VI 525 (mit Bezug auf Schillers Brief an Goethe, 2.7.1796).

Stärkungsmitteln ins Leben zu rufen“ (CA VI 525f.). Eine vergleichbare Episode erlebt auch Wilhelm Meister, als er am Ende des zweiten Buches der *Lehrjahre* vor der Entscheidung steht, die Schauspielergesellschaft zu verlassen oder zu bleiben. Mignon kommt zu ihm und erkennt seine Unruhe, fürchtet um ihre eigene Zukunft und hat einen Anfall, der dazu führt, daß Wilhelm sie in die Arme schließt und ihr verspricht, sie nicht zu verlassen.<sup>170</sup> Die Angst, verlassen zu werden, überkommt auch Aga-Mignon, jedoch an anderer Stelle der Erzählung, bei der Wiederbegegnung mit dem Erzähler im Kloster, wo der Harfner gerade verstorben war. „Zudem sagte sie weinend: ‘Verlaß mich nicht, o verlaß mich nicht!’“ (VI 543)

Zum inneren Kommunikationssystem der Erzählung gehört es, daß der Erzähler sich bei Aga-Mignons Tanz an den Eiertanz erinnert, während im ausschließlich äußeren Kommunikationssystem (zwischen Text und Leser) über die Raserei der Bezug zu einem anderen Tanz Mignons, nach der *Hamlet*-Aufführung, hergestellt werden kann. Selbst die Reaktion der Zuschauer, den Übergang von Belustigung zu Entsetzen, fand Hauptmann bei Goethe:

Mignon ward bis zur Wut lustig, und die Gesellschaft, so sehr sie anfangs über den Scherz gelacht hatte, mußte zuletzt Einhalt tun. Aber wenig half das Zureden, denn nun sprang sie auf und raste, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle ihre Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinah unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen.<sup>171</sup>

Kurz darauf wird der Schleier gefunden, mit dem der Geist von Hamlets Vater verschwunden war, Wilhelm nimmt ihn zu sich und in „dem Augenblicke fühlte er sich am linken Arme ergriffen und zugleich einen sehr heftigen Schmerz. Mignon [...] hatte ihn in den Arm gebissen“.<sup>172</sup> Etwas Ähnliches passiert dem Erzähler in Hauptmanns *Mignon*, der berichtet:

Ich trug meine Hand in mein Taschentuch eingehüllt. Es wurde immer wieder von neuem rot. [...] Die Wunde sowohl wie ihr nagender Schmerz war mir eine Kostbarkeit. Ich hatte sie schweigend davon getragen, als ich die vom Tanz Erschöpfte im Schoß hatte. [...] Nun ja, der Wildling hatte gebissen, krampfhaft, ja bewußtlos vielleicht, aber ein Etwas in mir, das von einer anderen Ursache wissen wollte, ließ sich keineswegs ausreden, und jedenfalls bestimmte sie mich. (CA VI 527f.)

Die Beispiele zeigen, wie Hauptmann in *Mignon* mit Bezügen auf die *Lehrjahre* umgeht: Einprägsame und bekannte, mit der Figur der Mignon verbundene Motive werden aufgenommen, einzelne Episoden jedoch nicht vollständig kopiert. Vielmehr

---

<sup>170</sup> *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, II. Buch, 14. Kapitel (MA 5, S. 141). – Die Inhaltsübersicht der Hamburger Ausgabe spricht vorsichtig von „Mignons krankhaftem Anfall“ (Bd. VII, S. 824, auch Bd. VIII, S. 700); psychologisierend dagegen die Orgasmus-These von K.R. Eissler (*Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*, aus dem Amerikanischen übersetzt von R. Scholz, München 1987, Bd. 2, S. 878).

<sup>171</sup> *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, V. Buch, 12. Kapitel (MA 5, S. 327).

<sup>172</sup> Ebd.

fügt Hauptmann sie in den Kontext seiner Erzählung ein und verschiebt die Bedeutung der Motive für den Gesamtzusammenhang. Die bei Goethe noch wesentlichen androgynen Züge der Genius-Figur Mignons<sup>173</sup> sind bei Aga-Mignon kaum noch erkennbar, statt des Übergangs zwischen Mädchen und Junge tritt verstärkt die Zwischenstellung von Kind und Frau hervor, also das bereits bekannte Motiv der Kind-Frau, das sich in *Mignon* von der ersten bis in die Endfassung zieht. (Genau genommen vereinigt Goethes Mignon beide Motive, mit Schwerpunkt auf dem androgynen Charakter.) Hatte der Erzähler in der *Stresa-Novelle* das Artistenkind schon als „einigermaßen anziehend“ (S. 115) erkannt, heißt es seit der zweiten Fassung: „Mich aber zog ausschließlich die Tochter an.“<sup>174</sup> Goethe läßt es in den *Lehrjahren* (vorerst) im unklaren, ob sich hinter dem unbekanntem Besuch bei Wilhelm in der Nacht nach der *Hamlet*-Aufführung Mignon oder Philine verbirgt;<sup>175</sup> eindeutig hingegen erotisiert Hauptmann die Beziehung seines Erzählers zu Aga-Mignon – auch wenn es bei der ersten Begegnung zunächst noch heißt, „der Reiz, den dieses verhüllte Mädchen auf mich ausübte“, sei „weniger erotisch als rätselhaft“ gewesen (CA VI 498) –, und zwar verstärkt seit der zweiten Fassung; in der *Stresa-Novelle* kam Mignon nach der ersten Begegnung mit dem Erzähler ja nur noch als gespensterhafte Erscheinung vor. Wie weit die Leidenschaft des Erzählers zu Aga-Mignon gehen sollte, belegen einige Marginalien in den Typoskripten der ersten beiden Fassungen: „Der Novellenschreiber verliebt sich in sie, das ist der Punkt.“ – „Mignon steig[t] zum Erzähler ins Bett[.]“ – „Zu mir kommt Mignon ins Bett, auf diesem Gebiet ist alles Augenblick[.]“<sup>176</sup> In einer gestrichenen Passage der zweiten Fassung spricht der Erzähler von einem neuen Gefühl, das „an das einer Liebesleidenschaft“ streifte: „Es ist nicht zu leugnen, dass es in ein erotisches Fieber übergang, darin ich – wie einst der schlafende Jüngling Goethe – Mignon im Arm und an der Brust fühlte.“ Es war sogar vorgesehen, den Erzähler zum Rivalen Goethes werden zu lassen: „Es half nichts ich wurde ein eifersüchtiger Rivale Goethes bei Mignon.“ – „Romantik. Ich habe sie geschaffen, sagt Goethe[.] Goethe: ging an mir verächtlich vorüber –“<sup>177</sup> Nicht alle dieser Details gehen letztlich in die Erzählung ein. Mignon besucht den Erzähler im Traum (CA VI 530), und die – einseitige – leidenschaftliche Beziehung des Erzählers zu Aga-Mignon bestimmt noch dessen Verhalten in der Endfassung. Wenn er „mit leisem Grauen“ die Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegenüber seiner Familie infolge der Leidenschaft feststellt,<sup>178</sup> so erinnert dies wieder

---

<sup>173</sup> Vgl. A. Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln, Wien 1986 (Literatur und Leben. Neue Folge 30), S. 164–176; übrigens habe Goethe „entgegen der in der Goethe-Forschung verbreiteten Meinung [...] in den *Lehrjahren* den Genuswechsel in der Pronominalisierung zur Kennzeichnung von Mignons Zwischenzustand nicht aufgegeben, sondern selten und unauffälliger eingesetzt“ (S. 170).

<sup>174</sup> GH Hs 522, 14r und CA VI 498.

<sup>175</sup> *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, V. Buch, 12. u. 13. Kapitel (MA 5, S. 328). – Die Aufklärung des nächtlichen Besuchs im 3. Kapitel des VIII. Buchs (MA 5, S. 524f.).

<sup>176</sup> GH Hs 522, 13v, 15v u. 17v.

<sup>177</sup> GH Hs 522, 133r, 13v u. 15v.

<sup>178</sup> Vgl. CA VI 527, 530f. u. 545.

an Hauptmanns männliche Helden, die einer Orloff-Figur verfallen sind. Die Züge Aga-Mignons selbst hingegen scheinen eher in Anlehnung an die Goethesche Mignon gebildet zu sein, zum Beispiel Aga-Mignons „Abneigung, irgendwie hervorzutreten“ (CA VI 524), die an Mignons Weigerung, den Eiertanz einem Publikum vorzuführen, erinnert.<sup>179</sup> Einer eindeutigen Zuordnung der verschiedenen Mignon-Züge zu Goethes Roman, zu Hauptmanns persönlichen Anregungen oder zu seinem früheren Werk entzieht sich der Text meistens. Die Sehnsucht nach Italien etwa ist mit Mignon von Beginn an verbunden, ihr Italienlied steht schon in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*. Über die Herkunft von Aga-Mignon berichtet der Harfner: „Sie kommt wohl aus Deutschland über die Alpen herüber, nicht anders und ähnlich gelenkt wie ein Zugvogel: vermöge eines Triebes, einer Sehnsucht, einer Traurigkeit.“ (CA VI 521f.) Diese Anspielung auf Mignon als Sehnsuchtsfigur kann ebenso auf die *Lehrjahre* bezogen werden<sup>180</sup> wie auch auf Hauptmanns Glashüttenmärchen *Und Pippa tanzt!*, was bereits Behl getan hat: „Bemerkenswert ist, wie das Pippa-Thema in das Mignon-Thema hinüberklingt, von diesem gewissermaßen neu und in letzter Sublimierung aufgenommen. Es scheint fast, als sei die Wiedergeburt der Goetheschen Mignon aus der Pippa-Sphäre erfolgt. Das deutet sich durch das italienisch-deutsche Fluidum um beider Existenz sichtbar an.“<sup>181</sup> Auch Aga-Mignons Herkunft aus dem Zirkusmilieu weist zurück in die Pippa-Sphäre: Eine erste Fassung des vierten Akts zeigt Pippa als unfreiwillige Seiltänzerin, in der Gewalt eines brutalen Zirkusdirektors.<sup>182</sup> In den Umkreis von Fortsetzungsplänen des Pippa-Dramas gehört auch der nicht ausgeführte Entwurf eines Stückes *Der Tanzbär*, „das den Markt von Portofino [an der italienischen Riviera] zum Schauplatz haben und das Personal eines Zirkus enthalten sollte, darunter Pippas Tochter Oceana“.<sup>183</sup> Der Zusammenhang der weiblichen Protagonisten von *Und Pippa tanzt!* und *Mignon* dürfte insgesamt weniger bedeutend sein als die parallele, männliche Linie, die über den alten Wann zum Bergpater im *Neuen Christophorus* führt.<sup>184</sup> Schließlich ist festzustellen, daß der Erzähler die Hauptperson in *Mignon* ist, worüber auch der Titel nicht hinwegtäuschen kann. Auch dürfte dieser Titel sich mindestens ebenso auf Goethes

<sup>179</sup> *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, III. Buch, 7. Kapitel (MA 5, S. 171).

<sup>180</sup> Sehnsucht ist eine der hervorstechendsten Eigenschaften Mignons in den *Lehrjahren*, erwähnt erstmals anlässlich des Italienlieds („in dem 'Dahin! Dahin!' lag eine unwiderstehliche Sehnsucht“, III. Buch, 1. Kap., MA 5, S. 145); vgl. ferner das Duett „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide“ (IV. Buch, 12. Kap., MA 5, S. 238) und den Bericht über Mignons Vorgeschichte und Krankheit (VIII. Buch, 3. Kap., MA 5, S. 523 u. 525): „Die sonderbare Natur des guten Kindes [...] besteht beinahe nur aus einer tiefen Sehnsucht“; es ist „jene doppelte Sehnsucht“ nach Italien und der Liebe Wilhelm Meisters. „Ihr Herz, das bisher vor Sehnsucht und Erwartung lebhaft geschlagen hatte, fing auf einmal an zu stocken [...]“.

<sup>181</sup> C.F.W. Behl (wie Anm. 8), S. 171f.

<sup>182</sup> CA IX 1065–1082. – Auch das Motiv des Raubs (wie später in *Mignon* und vorher in Goethes *Lehrjahren*) findet sich schon in den Ansätzen zu einem vierten Akt: „PIPPA, kichernd. Ich wurde nämlich einmal geraubt!“ (S. 1081). Damit bezieht sich Pippa auf das Ende des ersten Akts, an dem der alte Huhn sie mit in seine Hütte geschleppt hatte.

<sup>183</sup> *Tagebücher 1906 bis 1913*, Kommentar S. 671 mit Verweis auf GH Hs 206, 3v.

<sup>184</sup> Vgl. Kap. 6. Stellung der *Mignon*-Erzählung in Hauptmanns Werk.

Mignon beziehen wie auf Aga-Mignon als die weibliche Protagonistin bei Hauptmann.

Eine verhältnismäßig hohe Dichte von Anspielungen auf und Zitaten aus den *Lehrjahren* ermöglicht es, etwa die Beschreibungen beider Figuren tabellarisch einander gegenüberzustellen oder auch die jeweilige Vorgeschichte und einzelne Episoden der letzten Lebenswochen zu vergleichen. Beides haben bereits frühere Arbeiten getan,<sup>185</sup> und Julia König hat im Rahmen ihrer Untersuchungen zur literarischen Rezeption von Goethes Mignon sogar eine Synopse der Mignon-Züge für achtzehn literarische Nachfolgerinnen erstellt.<sup>186</sup> Ihr Ergebnis im Hinblick auf Hauptmanns Erzählung:

Die spätere Mignon-Rezeption (ab Stifter) löst sich zunehmend vom Vorbild. Die Mignon-Züge werden von den Autoren eigenen Zielen dienstbar gemacht, sind oft Verkleidung eines autonomen Charakters (Marie, Asja, Aga). [...] Zur größeren Autonomie tragen in einigen Fällen auch die biographischen Einflüsse bei (Stifter, Mann, Hauptmann).<sup>187</sup>

Als biographischen Einfluß für Hauptmanns Aga-Mignon nennt die Autorin Ida Orloff, stellt aber auch die „wieder starke Anlehnung an die Goethesche Mignon“<sup>188</sup> fest. Erst die eingehendere Betrachtung ermöglicht eine Erklärung dafür, wie Hauptmann eine Figur mit deutlicher Eigenständigkeit bei gleichzeitiger Intensivierung der Bezüge auf Goethes Mignon schaffen konnte: Er gestaltet nicht einfach eine ‘Figur auf Pump’, sondern führt vor, wie der Erzähler die durchaus reale Erscheinung eines mißhandelten Artistenkindes zu einer literarischen Gestalt stilisiert; indem dieser nicht nur Analogien bemerkt, sondern vielfach erst selbst herstellt, zusätzlich die Figuren vergleicht und Unterschiede erkennt, löst sich der scheinbare Widerspruch von Autonomie der Figur und Zitatcharakter.

### Das literarisierte Leben des Erzählers

„Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte, / Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.“<sup>189</sup> Dieses Wort, das Goethe dem melancholischen Dichter Tasso in den Mund legte, trifft auch die Haltung des Erzählers in *Mignon*, mit einem kleinen Unterschied: Tasso spricht von seinen eigenen dichterischen Gestalten, Hauptmanns Er-

---

<sup>185</sup> S.H. Müller, *Gerhart Hauptmann und Goethe*, Goslar 1950, tabellarische Übersicht S. 81; W. Grothe (wie Anm. 9) vergleicht die verschiedenen Episoden in *Mignon* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ausführlicher; die Versuche, Analogien zu finden, gehen im einzelnen manchmal etwas weit.

<sup>186</sup> J. König (wie Anm. 162), S. 256f. Dazu die Zusammenfassung S. 258–262.

<sup>187</sup> Ebd., S. 260 (mit Bezug auf Marie Kniehase in Fontanes *Vor dem Sturm*, Asja aus der gleichnamigen Erzählung von Turgenjew; ferner auf Stifters Erzählungen *Katzensilber* und *Der Waldbrunnen* und Thomas Manns *Unordnung und frühes Leid*, wo die Mignon-Figuren zugleich Züge der Ziehtochter bzw. Tochter tragen).

<sup>188</sup> Ebd., S. 260, Anm. 519.

<sup>189</sup> J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, Vs. 1103f. (MA 3.1, S. 456).

zähler hingegen erlebt die Figuren als lebendig, von denen er gelesen hat, und ihren Dichter dazu; ihn kennzeichnet die gleiche „geradezu krankhafte Vermischung von Realität und Poesie“,<sup>190</sup> die Eberhard Hilscher dem Helden des Theaterromans *Im Wirbel der Berufung* infolge des *Hamlet*-Studiums attestiert. Literatur ist in *Mignon* allgegenwärtig, als Gesprächsthema der Graupe-Runde ebenso wie auch (und vor allem) im Bewußtsein des Erzählers, dessen Verhalten und Wahrnehmung die Zeichen eines literarisierten Lebens tragen, bis zur gesteigerten Form von Einbildung und Halluzination. Die Phantasie des Erzählers ist es, die die Begegnungen mit dem Artistenkind, dem Straßensänger und dem Goethe-ähnlichen Mann zu solchen mit Mignon, Harfner und Goethe werden läßt.

Bereits zu Beginn der *Stresa-Novelle* berichtet der Erzähler, daß er Erholung in einer Landschaftsatmosphäre sucht, die ihm zuerst ein literarisches Werk, Jean Pauls *Titan*, nahegebracht hatte. Das Bedürfnis nach einer Poetisierung der Umwelt ist so stark, daß noch nach dem ‘Versagen’ Jean Pauls ein Teil der erhofften Wirkung eintritt: „Da nun der gegenwärtige Text sich zunächst nicht in die mich hier umgebende, verklärte Welt zu mischen vermochte, so verband sich doch jene Romantik mit ihr, die ich als Jüngling aus Titan getrunken hatte, sodass ich seit langem zum ersten Mal eine durch und durch poetisierte Landschaft um mich sah.“ (S. 112) Und der folgende, später gestrichene Satz verdeutlicht, daß dem Erzähler bewußt ist, welchen Anteil er an der Poetisierung, offenbar keiner ganz neuen Erfahrung, hat: „Ich fühlte förmlich, wie meine Seele sie gestaltete.“<sup>191</sup>

Über die absichtsvolle Literarisierung hinaus reflektiert der Erzähler also sein Verhalten, wie sich besonders an der Stilisierung des Artistenkindes zur wiedergeborenen Mignon zeigt. Dessen Anblick versetzt ihn „zeitlich gut anderthalb Jahrhunderte“ zurück, in die „Zeiten der Postkutsche“, wie sie in Gedichten Eichendorffs (als Vertreter der ‘Posthornromantik’) und einem mit einer Strophe anzitierten „Liedchen der Nähterin“<sup>192</sup> anklängen. Bevor ein Bezug zu Goethes Mignon entsteht, sieht er in dem Mädchen „ein Kind der Romantik“, „in unsere banale Zeit verstoßen“ (CA VI 498). Zweifel an der Realität der Erscheinung verdrängt er, für ihn bleibt die Vorstellung in seiner Phantasie real: „Ich ging dabei über die Frage hinweg, ob sie vielleicht nur ein Schemen sein mochte und so nur in meinem Geiste lebt: sie blieb sowieso für mich [...] eine mich bannende Realität [...]“ (CA VI 499) Es deutet sich an, daß ganz bewußt dem Übersinnlichen, das – neben dem Sinnenreich – schon zuvor als einer der beiden Wesensbereiche des einsamen Menschen genannt wurde (CA VI 496), ein Recht eingeräumt wird, und zwar mit Hilfe der Literatur. Der Erzähler spricht von einem „Phantasma, um das meine Wünsche kreisten: ein Gebilde aus jener Welt, darin sich der Monolog des Faust und die Sehnsucht der Romantik bewegt“, um dann festzustellen: „Goethe also, und nicht Jean Paul, hatte sich meinem abenteuerlich-suchenden Geist zugeordnet.“ (CA VI 499) Für die Poetisierung

---

<sup>190</sup> E. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*, 3., überarb. Aufl. Berlin 1979, S. 435.

<sup>191</sup> GH Hs 524, 5r.

<sup>192</sup> CA VI 498 (zitiert wird die erste Strophe des Liedes *Das Dreigespann*, nach dem russischen Volkslied *Die Troika*, um 1840).

im Zeichen der Romantik wird Goethe in Anspruch genommen! Eher beiläufig, aber durch die zuvor erfolgte Romantisierung der Umgebung vorbereitet, fällt anschließend der Name Mignon für das Artistenkind, und mit der Bezeichnung „Mignon-Erlebnis“ (CA VI 500) wird die bewußte Literarisierung fortgesetzt.

Auf dieser Linie liegt auch die Lektüre des *Roman des Iles Borromées*, der den Erzähler darin bestätigt, „daß eben der Geist Mignons am Lago Maggiore der Borromeischen Inseln beheimatet sei“ (CA VI 502). Die Poetisierung des Mädchens wird also weitergeführt, wenn auch der Erzähler – als „kühler Beobachter“ seiner selbst, wie er sich schon vorher charakterisiert hatte (CA VI 496) – es als „meine sogenannte Mignon“ (CA VI 502) bezeichnet.

Weitere intertextuelle Bezüge, zu denen die Beschreibung des Buchs von Ugo Ara führt, dürften von untergeordneter Bedeutung sein. Zwar bezieht sich der Autor auf zwei Aufsätze der Goethe-Forschung, die sich mit der Frage beschäftigen, ob Goethe am Lago Maggiore gewesen sei, und verweist selbst auf das siebte Kapitel des zweiten Buchs in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, das in Zusammenhang mit einer Äußerung Goethes gegenüber Eckermann (am 22. Februar 1824) erlaubt, den Lago Maggiore als Heimat Mignons zu erkennen.<sup>193</sup> Den Erzähler jedoch interessieren nicht diese Texte, sondern das bloße Faktum, das geeignet ist, das eigene Erlebnis zu bestätigen.

In der ersten und zweiten Fassung wird die Inszenierung eines Auftritts von Sänger und Artistenkind im Naturtheater bei Graupe noch motiviert, indem zuerst der „in seiner Altersgestalt materialisiert[e]“ (S. 123) Geist Goethes und dann das Mignon-Erlebnis des Erzählers zum Gesprächsgegenstand werden. Nach der „gelungene[n] Ueberraschung des Gastgebers Graupe“ (S. 132), die zwar nicht als bewußte Literarisierung durch den Erzähler aufzufassen ist, aber doch durch sein voriges Verhalten ausgelöst wurde, hat der Erzähler der ersten Fassung nur noch geisterbezweifelnde traumhafte Mignon-Visionen.<sup>194</sup> Das ändert sich mit der zweiten Fassung, in der Aga-Mignon im zweiten Teil deutlicher als reale Figur hervortritt. In der Endfassung berichtet der Erzähler im Gespräch bei Graupe sein Mignon-Erlebnis nicht mehr (anders noch in der zweiten Fassung); damit erweist sich der Auftritt von Sänger und Aga-Mignon eindeutig als Inszenierung des Gastgebers, doch auch die spätere Aufklärung des Vorfalles hält den Erzähler nicht davon ab, in Aga seine Mignon zu sehen. Er bewältigt sein Leben nicht ohne Literatur, und selbst als er zu Beginn des zweiten Teils versucht, von der Erscheinung loszukommen, vertieft er sich zu diesem Zweck in den zweiten Teil von Goethes *Faust* – ohne die erwünschte Wirkung zu erreichen.

Je mehr der Erzähler von der wahren Geschichte Aga-Mignons erfährt, desto intensiver reflektiert er sein Verhältnis zu ihr. Aus der zweiten Goethe-Erscheinung, die er selbst als Halluzination erkennt, ergibt sich für ihn, „was Mignon betraf“, eine Aufgabe. Ihm ist durchaus klar: „Es betraf natürlich die Kleine, die mir dafür galt

---

<sup>193</sup> Vgl. \*U. Ara (wie Anm. 100), S. 59–72 u. 187 (Nachweise).

<sup>194</sup> *Stresa-Novelle* S. 136 (auf dem Mottarone bei der Sternwarte des Amerikaners) und S. 145 (Goethe belehrt Mignon über Bäume).

und von Graupe als Mignon auf seiner Bühne gezeigt worden war.<sup>195</sup> Bis er ihren wahren Namen erfährt, nennt er sie noch Mignon, danach verwendet er bis zum Schluß zunehmend Formulierungen, die gleichzeitig den Unterschied zu Goethes Mignon und die absichtsvolle Literarisierung ausdrücken, vor allem „meine Mignon“,<sup>196</sup> aber auch „die neue Mignon“.<sup>197</sup> Während der Suche nach Aga-Mignon wächst die Leidenschaft des Erzählers; er spricht von einem „eingebildeten Mignon-Bereiche“ und seiner „Mignon-Besessenheit“, erkennt sogar: „Mignon war, um es kurz zu sagen, meine fixe Idee.“ (CA VI 532, 535 u. 528)

Im zweiten Teil der Erzählung nähert Hauptmann seine Aga-Mignon durch zahlreiche Parallelen und Anspielungen dem literarischen Vorbild an, wie bereits gezeigt wurde. Den Erzähler läßt er jedoch beim Vergleich beider Figuren einige Unterschiede feststellen. Da heißt es: „Es schwelten wohl Abenteurer in ihr, die über jene von Goethes Mignon weit hinausgingen. Sie war wohl mit Ozeanwasser getauft und kannte das Schicksal der Sklaverei.“ (CA VI 524) Noch im ersten Typoskript der Endfassung lautete die Stelle abweichend: „Ich erinnerte mich einer ähnlich-schönen [Hand] bei einer New Yorker Negerin. Was mag in ihr für Blut durcheinander gären, dachte ich – und weiter darauf über das Wunder des Blutes, das eine variable Unendlichkeit in sich schließt.“<sup>198</sup> Der erste Satz des Zitats wurde gestrichen, der zweite verschoben (CA VI 546). Im selben Typoskript findet sich ein entsprechender Absatz, der in der Endfassung vollständig entfiel:

Hatte das Mädchen Negerblut? Dann freilich waren Jahrhunderte seit dem Augenblick hingegangen, wo es sich mit dem Blut einer Weissen vermischt hatte. Man hätte die schönen schlanken Hände Agas für diese Vermutung anführen können, nicht aber das glanzlos-schwarze Haar[,] das, lang und grad herabfließend, eher indianischer Herkunft sein konnte.<sup>199</sup>

Man kann nur vermuten, weshalb Hauptmann die beiden Stellen noch änderte. Mehrfach findet sich in der Literatur die Bemerkung, seine 1939 vollendete Novelle *Der Schuß im Park* (erste Buchausgabe 1941) sei trotz Publikumserfolg als ‘rassenschänderisch’ diffamiert worden, weil sie die doppelte Ehe eines baltischen Barons mit einer Schwarzafrikanerin und einer Adelligen zum Thema hat; für eine Neuauflage sollen die Behörden das Papier verweigert haben. Diese Behauptung ließ sich nicht verifizieren;<sup>200</sup> sollte sie dennoch zutreffen, könnte Hauptmann nach dieser

---

<sup>195</sup> CA VI 519.

<sup>196</sup> CA VI 524, 526, 535, 542, 543 und 546.

<sup>197</sup> CA VI 532. – Entsprechend für den Sänger: „der neue Homer“ (526) und „Er kam mir wiederum vor wie der blinde Homer.“ (523).

<sup>198</sup> GH Hs 523, 47r.

<sup>199</sup> GH Hs 523, 75r–76r.

<sup>200</sup> Vgl. E. Hilscher (wie Anm. 190), S. 410; S. Hoefert, *Gerhart Hauptmann*, Stuttgart 1974 (Sammlung Metzler 107), S. 74; und K. S. Guthke, *Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk*, zweite, vollst. überarb. und erw. Aufl., München 1980, S. 15, jeweils ohne genauere Angaben. Die Korrespondenz Hauptmanns mit dem Suhrkamp Verlag und mit Peter Suhrkamp selbst gibt keinen Hinweis auf eine nach 1941 geplante Neuauflage. Schwierigkeiten gab es mit dem Zeitungsvorabdruck. Suhrkamp schrieb am 24.2.1939: „Vom ‘Deutschen Verlag’ erhielt ich einen Zwischenbericht, den ich aber wohl als endgültig ansehen muss, wonach die Novelle für die

Erfahrung möglicherweise darauf verzichtet haben, zu deutlich auf Aga-Mignons „Negerblut“ hinzuweisen.<sup>201</sup> Diese Eigenschaft, die mit dem Stichwort der Sklaverei noch unauffällig anscheint, entfernt Aga jedenfalls zugleich von Goethes Mignon und von Ida Orloff.

Wenn der Erzähler hervorhebt, daß Goethes Mignon „nur in dessen Haupte als Phantasie“ existiert habe, seine hingegen „eine Wirklichkeit“ sei (CA VI 532), deutet sich an, daß er Aga-Mignon über ihr literarisches Vorbild stellen könnte. Dem Vergleich beider Figuren ist schließlich fast eine Seite gewidmet.

Mit meiner lebendigen Mignon stimmten diese mitunter recht ernüchternden Schilderungen nicht wohl überein. Ihre „bedeutenden“ Antworten hätte sie nicht zu geben vermocht, sie waren roher, versteckter, trotziger. Ihre „gebildeten“ hätte sie nicht zu geben vermocht: sie wären roher, versteckter, trotziger ausgefallen.<sup>202</sup>

Die von Gunter Grimm und Hans Mayer<sup>203</sup> konstatierte „Goetheferne“ von Hauptmanns *Mignon* kommt am ehesten in diesem Abschnitt zum Ausdruck, etwa in dem Satz: „Verkleidet, von einem Kinde gefragt, ob sie ein Engel sei, hätte sie wohl, wie Goethes Mignon, antworten können: ‘Ich wollte, ich wäre es’ – aber nicht ohne bitteren Hohn und Verfinsterung.“<sup>204</sup> Hauptmanns Aga, das in ärmlichen Verhältnissen lebende, mißhandelte und vagabundierende Artistenkind mit seiner Nähe zum ‘wilden Menschen’, steht Goethes Mignon zweifellos fern. Durch diesen Zug erreicht die Erzählung einen intertextuellen Bezug zu Goethes Roman nach dem Kriterium

---

‘Illustrierte’ nicht mehr in Betracht gezogen wird und zwar, wie man mir sagte, ‘aus politischen Gründen’.“ (GH BrNI C I.a, Peter Suhrkamp). Die erste Buchausgabe erschien 1941 im *Suhrkamp Verlag*, vorm. *S. Fischer Verlag*, nachdem Hauptmann auf Anregung Goldschmit-Jentners die Freigabe der Novelle für dessen Verleger ersucht hatte, letztlich aber darauf verzichtete.

<sup>201</sup> Es handelt es sich nicht um eine redaktionelle Änderung des Verlags, denn das Typoskript enthält bereits die Änderungen (GH Hs 651, 43r und 70r). – Hauptmanns (im nachhinein als naiv zu beurteilender) Umgang mit Wort und Begriff ‘Blut’ hatte schon 1937 zu einer Kontroverse mit dem Verlag geführt. Die Autobiographie sollte unter dem Titel „Die Bahn des Blutes“ veröffentlicht werden, was der Verlag ablehnte; der Titel „hätte als Versuch einer Anbiederung des in Deutschland verbliebenen Verlagsteils bei der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie ausgedeutet werden können“, obwohl er keineswegs so zu verstehen ist. Vgl. P. Sprengel, „Die Bahn des Blutes“. *Zur anthropologischen Konzeption der Autobiographie Gerhart Hauptmanns*, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 3 (1992), S. 601–620.

<sup>202</sup> CA VI 534 (mit Bezug auf die *Lehrjahre*, VIII. Buch, 2. Kap., MA 5, S. 517).

<sup>203</sup> G. Grimm erkennt für die Zeit nach 1933 eine zunehmende „Goetheferne“ des späten Hauptmann, die in *Mignon* und dem *Märchen* weniger deutlich werde, „weil Hauptmann hier unmittelbarer Goethesche Motive wiederaufgenommen hat“. Dennoch stellt Grimm – ohne nähere Begründung – fest, die mit dem Tod Aga-Mignons endende Erzählung „klingt wie ein Abschied von der Welt Goethes“. (G. Grimm [wie Anm. 130], S. 228). Die These von der in *Mignon* zum Ausdruck kommenden „Goethe-Ferne“ hatte schon Hans Mayer vertreten, im Nachwort zu Hauptmann, *Ausgewählte Prosa in vier Bänden*. Bd. IV: *Gesammelte Erzählungen*, hg. von H. Mayer, Berlin 1956, S. 559–587; zu *Mignon* S. 587f.).

<sup>204</sup> CA VI 534 (ebenfalls mit Bezug auf die *Lehrjahre*, VIII. Buch, 2. Kap., MA 5, S. 517).

der Dialogizität,<sup>205</sup> da eine semantische Spannung zum Prätext aufgebaut wird. Ob dieser Befund zugleich als ideologische Differenz zu werten ist und gar zur Abwendung des Autors Hauptmann von Goethe insgesamt generalisiert werden kann, bedarf einer über die *Mignon*-Erzählung hinausführenden Betrachtung. Um Hauptmanns Wende im Verhältnis zu Goethe zu belegen, wird häufig ein Gedicht zitiert, das unter dem Eindruck der Zerstörung Dresdens im Frühjahr 1945 entstand. Es beginnt mit den Versen: „Entschuldige, Goethe, / ich nenne nicht mehr deine Historie ein Wunder, / sondern Plunder“, und schließt mit dem Wort „Vergessenheit“ als „einzige[m] Gedanke[n] der Zeit“.<sup>206</sup> Daß eine verallgemeinernde Lesart des Gedichts als Abwendung von Goethe nicht angebracht ist, hat Ulrich Lauterbach im Rekurs auf Notiz- und Tagebucheinträge Hauptmanns aus dem Frühjahr 1945 gezeigt.<sup>207</sup> Die *Mignon*-Erzählung ist zudem ein Werk der Erinnerung (man betrachte den Schlußabschnitt), so daß zwischen dieser, zudem im Herbst 1944 endgültig vollendeten Erzählung und dem späteren Gedicht die Kluft zwischen Erinnern-Wollen und Vergessen-Wollen liegt (wenn nicht sogar der ‘Gedanke’ ‘Vergessenheit’ kritisch gemeint ist<sup>208</sup>). Eine grundsätzliche Goethe-Ferne Hauptmanns schon aus *Mignon* herauszulesen, scheint daher fragwürdig. Statt der kritischen Auseinandersetzung mit Goethe geht es dem Erzähler um die Unsterblichkeit oder Wiedergeburt Mignons als Phantasiegebilde.

Diese Frage thematisiert der Erzähler – auf der Zeitstufe des Erzählens – und kommt zu einer eigentümlichen Pointe, die den Höhepunkt des Vergleichs beider Figuren markiert: Ihm wird seine Mignon zum Original!

So tritt uns nunmehr die Frage nahe, wieso in der Phantasie von anderthalb Jahrhunderten sich die Schöpfung des Weimaraners eine so einzigartige, irdisch-überirdische Schönheit bewahren konnte, die das Original nicht durchaus besitzt. Das Publikum hat weitergedichtet: so fielen die irdischen Schlacken, selbst die des gedruckten Buches, von dieser Mignon ab. (CA VI 534)

Agna-Mignon wird zur Wiedergeburt einer mythischen Gestalt erklärt, die „in ein gleichsam immaterielles, ewiges Leben eingetreten“ und „von jeder Fixierung im Dichtwort frei geworden“ (CA VI 534) sei, auch von der Goethes. „Alle Geburt ist Wiedergeburt“,<sup>209</sup> hatte der Erzähler bereits zuvor erkannt, und sein Glaube an die

---

<sup>205</sup> Das Kriterium der *Dialogizität*, das schon durch seine Benennung auf das Konzept Michail Bachtins als „Ausgangspunkt der Intertextualitätstheorie“ verweist, postuliert eine größere Intensität des intertextuellen Bezugs, „je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen“ (M. Pfister [wie Anm. 19], S. 29). Zu Bachtins Konzept der Dialogizität vgl. ebd., S. 1–6.

<sup>206</sup> CA XI 749 (Erstdruck in: *Tägliche Rundschau*, 21.10.1945).

<sup>207</sup> U. Lauterbach, „*Ein Rest von Sein*“, *Gerhart Hauptmanns letzte Ausdrucksbemühungen im Frühjahr 1945*, in: P. Sprengel/Ph. Mellen (Hg.), *Hauptmann-Forschung. Neue Beiträge*, Frankfurt/M., Bern, New York 1986 (Europäische Hochschulschriften I, 890), S. 323–357.

<sup>208</sup> Vgl. ebd., S. 335–350.

<sup>209</sup> CA VI 517; auch schon im Tagebuch zur Zeit der ersten intensiven Jakob-Böhme-Lektüre (*Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 51 [16.8.1897]); aufgenommen in *Einsichten und Ausblicke*: CA VI 1005.

„ewige Wiederkunft“ hatte ihm auch seine plötzlich erwachte Liebe zu Aga-Mignon erklärt, „wir waren von jeher vereinigt gewesen“ (CA VI 525).

Der Erzähler geht nun über die Literarisierung Agas hinaus, er „setzt einfach einen ‘Mythos Mignon’ voraus“, der allerdings nur in seinem Bewußtsein besteht. Mit der „halb naturalistischen, halb romantischen Geschichte eines tödlich mißhandelten vagabundierenden Mädchens, das von dem Mignon-Spiel, das mit ihr getrieben wird“, nichts ahnt,<sup>210</sup> hat die Erzählung eine zweite Ebene, die dem Erzähler trotz aller Literarisierung und Mythisierung am Ende noch einmal deutlich wird. „Ich war plötzlich der Vormund, ja Vater einer heimat- und obdachlosen Weise geworden. Rätselhafte und halb phantastische Begegnungen waren in nüchterne Wirklichkeit eingemündet.“ Doch seine Sicht auf Aga ändert sich kaum, vielmehr beeinflusst er die Baronin, die „bald auf den Punkt [gelangte], mit mir in der Kleinen Mignon zu sehen und ihr nur noch, wie ich, diesen Namen zu geben“ (CA VI 543). Daß er ebenso wieder die Differenz betont,<sup>211</sup> ist ja im Vergleich zu seiner vorigen Einstellung gegenüber Aga nichts Neues mehr. Und am Ende dokumentiert noch der Grabstein Agas – mit den zugleich letzten Worten der Erzählung – die Literarisierung, die nun nicht mehr allein der Erzähler zu verantworten hat: „Und was könnte auf ihrem Grabstein anderes stehen als die Worte: *Nur wer die Sehnsucht kennt ...*“<sup>212</sup> (CA VI 549)

Lektüre war ein wesentlicher Bestandteil von Hauptmanns schriftstellerischer Arbeit. Die Lesespuren in seinem Exemplar der *Lehrjahre* zeigen, daß er – wie der Erzähler – besonders das achte Buch studierte. Dabei interessierte ihn besonders Mignons durch Sehnsucht begründete Krankheit und ihre Vorgeschichte.<sup>213</sup> In sol-

---

<sup>210</sup> J. König (wie Anm. 162), S. 205. – In *Mignon* bestehe „eine an sich ungünstige Spannung zwischen dem Mignon-Thema, dem ‘Mignon-Mythos’ in der Perspektive des Erzählers einerseits [...] und der halb naturalistischen, halb romantischen Geschichte eines tödlich mißhandelten vagabundierenden Mädchens, das von dem Mignon-Spiel, das mit ihr getrieben wird [...] nichts ahnt“; „diese Distanz [...] wird nun massiv überbrückt durch das ‘Übersinnliche’“, vor allem der Goethe-Erscheinungen.

<sup>211</sup> „Aga [...] hatte allbereits ein neues Wesen angenommen, das sie von von einer Mignon und überhaupt der Gestalt einer Dichtung unterschied.“ (CA VI 548). – Der unbestimmte Artikel unterstreicht den mythischen Charakter der Mignon-Gestalt. Ähnlich läßt sich eine Notiz in der zweiten Fassung verstehen: „Mignon bleibt ewig jung. Wieviel Mignongs [sic] giebt es!“ (GH Hs 522, 39v).

<sup>212</sup> CA VI 549; zitiert wird Anfangs- und vorletzter Vers eines der Lieder aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, gesungen von Mignon und Harfner „als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrücke“ (IV. Buch, 11. Kapitel).

<sup>213</sup> \*J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (wie Anm. 167, Bd. 25). Das gesamte achte Buch weist starke Lesespuren auf; angestrichen sind: „die arme Mignon scheint sich zu verzehren“ (S. 313), „Sie erzählte ihm von Mignons Krankheit im allgemeinen, daß das Kind von wenigen tiefen Empfindungen nach und nach aufgezehrt werde“ (S. 320), „Die sonderbare Natur des guten Kindes [...] besteht fast nur aus einer tiefen Sehnsucht“ (S. 331 mit Anstreichung und drei Ausrufungszeichen am Rand, ferner Marginalie „M[ignon]“), „Sie mag in der Gegend von Mailand zu Hause sein und ist in sehr früher Jugend, durch eine Gesellschaft Seiltänzer, ihren Eltern entführt worden“ (S. 332) und „Mignon fuhr auf einmal mit der linken Hand nach dem Herzen, und [...] fiel für tot nieder“ (S. 362).

chem Quellenstudium einen autobiographischen Bezug zu sehen, wäre unangemessen; weiß man jedoch um die autobiographischen Anregungen, die in die Erzählung eingegangen sind, verstärkt sich der Eindruck, daß das literarisierte Leben des Erzählers als solches, unbeschadet aller Stilisierung beim Übergang in Fiktion, zum bekenntnishaften, also autobiographischen Charakter des Werks beiträgt. Wenn es in der Endfassung heißt, die Goethe-Begegnung im Café sei zur „Ursache dieser Erzählung geworden“ (CA VI 503), wird eine autobiographische Anregung betont, deren spontane Verarbeitung, als Niederschrift im Tagebuch, durch die Nennung Edgar Allan Poes schon auf Literatur bezogen wird. Woran Hauptmann dabei gedacht hat, läßt sich nicht eindeutig klären, denn über seine Poe-Rezeption ist zu wenig bekannt. Immerhin notiert er schon 1890 einen Satz Ola Hanssons über Poe im Notizkalender, der auf das spätere Interesse vorauszuweisen scheint: „Das tiefste Wissen, der weiteste Blick, der hellste Tag vorwärts und rückwärts wird nicht durch Verstandesarbeit, sondern durch das freie, unkontrollierte Spiel aller Seelenkräfte erreicht.“<sup>214</sup> „Der grosse Intuitive – [...] Nietzsche und Lotze 1929 Rap[allo]“ schreibt er fast vierzig Jahre später in seine Poe-Ausgabe: bei der Lektüre von *Heureka*,<sup>215</sup> einem „Essay über das materielle und spirituelle Universum“ (so der Untertitel), der das romantische Ideal einer Synthese von (Natur-)Wissenschaft und Dichtung, Physik und Metaphysik, Materie und Geist zu begründen unternimmt und postuliert, jede Erkenntnis bedürfe neben analytischer auch intuitiver Fähigkeiten.<sup>216</sup> Der eben zitierten Marginalie zufolge las Hauptmann den Essay 1929 in Rapallo. Weitere Lesespuren enthalten die Erzählungen *Monos und Una* (nur am Ende) und *Ligeia* (im Inhaltsverzeichnis angekreuzt). *Ligeia* bietet, wie die meisten der *Tales of the Grotesque and Arabesque*, ein Beispiel für die Grenzüberschreitungen von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Wachen und Träumen.

Der Essay und Dichtungen, aus denen solche Vorstellungen herauszulesen waren, konnten bei Hauptmann sehr wohl auf Resonanz stoßen, und der späteren *Mignon*-Erzählung liegen entsprechende Ideen zugrunde, auf einer vordergründigen Ebene. Ob Hauptmann bei seinem „unheimliche[n] Goethe-Erlebniss“ in diesem Sinne an Poe dachte oder ob er eine konkretere Assoziation hatte: Es liegt zumindest der Gedanke nahe an die Studie *Der Mann der Menge*. In einem Londoner Café sitzend, beobachtet ein Ich-Erzähler die auf der Straße vorbeiströmenden Menschen. Da heißt es:

So studierte ich also, die Stirn an die dunstige Fensterscheibe gedrückt, die vorüber hastende Menge, als mich plötzlich ein Gesicht bannte, das da draußen auftauchte – ein Gesicht von sonderbar stark ausgeprägtem, vielfältigem Ausdruck – ein Gesicht, das einem alten, hinfalligen Manne von fünfundsechzig oder siebenzig Jahren angehörte – – –

<sup>214</sup> *Notizkalender 1889 bis 1891*, S. 224 (mit Nachweis S. 425).

<sup>215</sup> \*E.A. Poe, *Werke*, Bd. 1–6, übersetzt von H. Möller-Bruck und H. Lachmann, Minden: J.J.C. Bruns, 1911–1914 (Bd. 6 nicht erhalten). Die zitierte Marginalie in Bd. 2, S. 177.

<sup>216</sup> Vgl. F.T. Zumbach, *Edgar Allan Poe. Eine Biographie*, München 1986, S. 621–627; J. Nettekheim, *Edgar Allan Poe's Universumsdichtung „Eureka“*. Ein Beitrag zum Thema: *Wissenschaft und Dichtung*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*. N.F. 76 (1982), S. 136–154.

Ich habe in meinem ganzen Leben kein zweites gesehen, das ihm auch nur im entferntesten glich.<sup>217</sup>

Die Nähe zur Schilderung der ersten Goethe-Begegnung des Erzählers in *Mignon* ist erstaunlich, empfindet doch dieser die Erscheinung als „entsetzenerregend“ (CA VI 504); und der Erzähler bei Poe erkennt, nachdem er den alten Mann eine ganze Nacht durch die Stadt verfolgt hat: „*Dieser alte Mann*“, sagte ich endlich zu mir selbst, *‘ist die Verkörperung, ist der Geist des Verbrechens. Er kann nicht allein sein. Er ist der Mann der Menge. [...]’*<sup>218</sup>

Daß weite Teile der intertextuellen Bezüge der *Mignon*-Erzählung letztlich den autobiographischen untergeordnet sind, besonders in der Form eines literarisierten Lebens des Erzählers, bestätigt sich bei der Betrachtung der Goethe-Rezeption, die den Erzähler, über die Wilhelm-Meister-Bezüge hinausgehend, das Werk und vor allem die Person Goethes intensiv erleben läßt.

### Goethe-Rezeption

*Die Geste Goethe wandert schon seit über  
hundert Jahren durch deutsche Dichter.  
(Botho Strauß: Paare, Passanten)*

Nicht allein durch die scheinbar Fleisch und Blut gewordenen Figuren aus den *Lehrjahren* ist Goethe in der *Mignon*-Erzählung gegenwärtig, sondern auch als Gegenstand von Reflexionen des Erzählers, als Gesprächsthema und nicht zuletzt als scheinbar leibhaftig Wiedergeborener. Hauptmann war nicht der erste und blieb nicht der letzte, der Goethe als literarische Figur vorstellte. Die Einzigartigkeit – nicht im Sinne eines Werturteils – seines Beitrags zu dieser Form von Goethe-Rezeption wird deutlich bei einem kurzen Blick auf einige andere, größtenteils nach *Mignon* entstandene, einschlägige Dichtungen. In Dieter Kühns *Flaschenpost für Goethe* (1985) kommt der Dichter nur als Adressat fiktiver Briefe vor, und Peter Hacks bringt mit einem „Gespräch im Hause Stein“ den „abwesenden Herrn von Goethe“ auf die Bühne, gespiegelt in seiner Wirkung auf Charlotte von Stein.<sup>219</sup> Beide Autoren zeigen ihn aus der Perspektive von Zeitgenossen, ähnlich wie Hanns-Joseph Ortheil, der Goethes römische Zeit aus der Sicht eines (nun erfundenen) zeitgenössischen Beobachters neu erzählt (*Faustinas Küsse*, 1998). In jedem dieser Fälle ist die Fiktion in der Goethezeit angesiedelt. Martin Walser führt mit der Szenenfolge *In Goethes Hand* (1975/82) sowohl Goethe als auch sein Verhältnis zu

---

<sup>217</sup> \*E.A. Poe (wie Anm. 215), Bd. 3, S. 41–57, hier S. 49.

<sup>218</sup> Ebd., S. 56.

<sup>219</sup> P. Hacks, *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe. Schauspiel* (1975), in: Ders., *Sechs Dramen*, Düsseldorf 1978, S. 263–318.

einigen ihn umgebenden Personen vor, wobei Eckermann im Mittelpunkt steht;<sup>220</sup> die größte Nähe zu Hauptmanns Erzählung ergibt sich in der letzten Szene, wenn der inzwischen verstorbene Goethe Eckermann noch einmal im Traum besucht!<sup>221</sup> Eine deutliche Innensicht Goethes, sogar in Form des Inneren Monologs, gestaltet Thomas Mann im siebten Kapitel seines ebenfalls historisierenden Romans *Lotte in Weimar* (1939). Die anderen Kapitel zeigen Spiegelungen Goethes in anderen Figuren, fiktiven und realen Zeitgenossen; der Roman bietet also Innen- und Außensicht auf Goethe.

Im Gegensatz zu diesen Beispielen historisiert Hauptmann mit *Mignon* nicht, sondern holt Goethe in die Gegenwart des erzählten Geschehens, als lebendige Person, die jedoch, abgesehen von der ersten Fassung, nicht spricht und sich bei genauerem Hinsehen als Projektion bzw. Einbildung des Erzählers herausstellt. Da aber die reale Begegnung mit einem Goethe-ähnlichen Mann zugrunde liegt, haben diese Erscheinungen wesentlich andere Qualität als der „Traum von einer Audienz bei Goethe“ in Hesses *Steppenwolf*; wo die eindeutig traumhaft imaginierte Begegnung sogar ein kleines Zwiegespräch erlaubt.<sup>222</sup> Der Leser der *Mignon*-Erzählung hingegen erlebt Goethe nur in der Außenperspektive, besonders in der Wirkung auf den Erzähler. Die Differenz zu den genannten Werken wird verstärkt dadurch, daß überdies der Autor und Gestalten aus seinen Werken nebeneinander erscheinen. Thomas Manns Roman greift zwar mit Lotte auch eine vor allem als fiktive Figur bekannte Person auf, diese hat aber, im Gegensatz zu *Mignon* und Harfner, ein reales Vorbild, dessen Besuch in Weimar, eben der Vorwurf des Romans, bezeugt ist. Zudem ist die Spannung zwischen der (innerhalb der Fiktion des Romans) realen Charlotte Kestner und der fiktiven Lotte Werthers ein wichtiges Motiv, insofern sich Charlottes Denken weitgehend im Rahmen der von Goethe einst geschaffenen und längst überwundenen Fiktion bewegt. Im übrigen sind beide Werke trotz bemerkenswerter Nähe der Entstehungszeit derart verschieden, daß ein Vergleich allenfalls auf der Ebene des je zugrundeliegenden Goethebildes und der Gegenwartsbezüge sinnvoll wäre. Der in der Goethezeit angesiedelte Roman weist als ein im Exil entstandenes Werk wesentlich stärkere Bezüge zur politisch-kulturellen Gegenwart der Entstehungszeit auf als Hauptmanns Erzählung, deren Zeitbezüge sich auf das ganz persönliche Lebensumfeld des weitgehend seiner Zeit entfremdeten und enthobenen Autors beschränken.

Es sei „der unfafßbare Reichtum Goethes, daß er jeder neuen Generation wieder zu antworten vermag“, schreibt Heinz Kindermann in seiner Studie *Das Goethebild des*

---

<sup>220</sup> Bühnenfassung (Bonn 1983) in: M. Walser, *Stücke*, Frankfurt/M. 1987 (suhrkamp taschenbuch 1309), S. 489–539.

<sup>221</sup> In einem Traum erhält auch der historische Eckermann Goethes Absolution für die ersten beiden Teile seiner *Gespräche mit Goethe*; vgl. H.H. Houben, *Goethes Eckermann. Die Lebensgeschichte eines bescheidenen Menschen*, Berlin, Wien, Leipzig 1934, S. 246–252.

<sup>222</sup> H. Hesse (wie Anm. 4), S. 104–109 (Vorabveröffentlichung des Abschnitts in der *Frankfurter Zeitung*, Nr. 680, v. 12.9.1926). – Eine Ausgabe des *Steppenwolf* ist in Hauptmanns Bibliothek nicht erhalten, aber im Tagebuch exzerpiert er Anfang Februar 1933 ein Gedicht Hesses und notiert: „Mein Nobelpreiskandidat seit dem *Steppenwolf*“ (GH Hs 15, 30r).

20. Jahrhunderts.<sup>223</sup> Statt „jeder neuen Generation“ könnte es auch „jedem neuen Leser“ heißen, und der „unfaßbare Reichtum Goethes“ dürfte nur eine Seite des Phänomens sein. Die andere besteht aus der Willkür, mit der jede Generation, jeder Leser sich erneut ihren eigenen Goethe schaffen. Buchtitel wie *Mein Goethe*<sup>224</sup> oder *Bausteine zu einem neuen Goethe*<sup>225</sup> spiegeln dies deutlich wider, ebenso die Tatsache, daß man im Falle so unterschiedlicher Persönlichkeiten wie Thomas Mann und Gerhart Hauptmann jeweils von deren Goethe-Nachfolge gesprochen hat.<sup>226</sup>

Die Bedeutung Goethes für den Erzähler in *Mignon* muß vor dem Hintergrund der lebenslangen Auseinandersetzung Hauptmanns mit Goethe verstanden werden. Rudolf K. Goldschmit-Jentner hat in diesem Sinne bereits die *Stresa-Novelle* als autobiographische Bekenntnisdichtung gelesen und vorgeschlagen (um so „jeder Kritik über das etwa Private [zu] begegnen“), die Erzählung zusammen mit den in der Sammlung *Um Volk und Geist* (1932) „veröffentlichten Goethe-Reden und Äußerungen, vermehrt um die gewiß in Ihren Notizbüchern noch in weitem Umfang schlummernden Aphorismen und Aufzeichnungen über Goethe, [...] unter dem Titel ‘Bekenntnisse zu Goethe’ als schönen Band erscheinen zu lassen“ (S. 174). In der Tat dürfte in Hauptmanns späten Tage- und Notizbüchern kaum ein Name häufiger genannt sein als der Goethes. Der Gehalt dieser Aufzeichnungen bleibt freilich hinter dem zurück, was eine – von Goldschmit-Jentner anvisierte – Öffentlichkeit als „Bekenntnisse zu Goethe“ erwarten könnte; eher spiegelt sich Hauptmann in dem, was er zwar Goethe nennt, wohinter er sich aber doch selbst verbergen dürfte. Diese Tendenz zeigt sich auch in den Begegnungen des Erzählers mit Goethe, die in *Mignon* gestaltet werden. War es solche Selbstkritik, die Hauptmann dazu veranlaßte, sich in der (als Konzept erhaltenen) Antwort an Goldschmit-Jentner zu dessen Vorschlag nicht zu äußern, in dessen Brief jedoch den entsprechenden Passus zu unterstreichen und „dumm“ darüber zu schreiben?

Angesichts der intensiv empfundenen Affinität Hauptmanns zu Goethe scheint dies wenig plausibel: Hauptmann sah sich selbst gern als Nachfolger Goethes, der in den Tagebüchern gelegentlich etwa als „Praeceptor“, „mein Vater“ und „mein geliebter Großonkel“ erscheint.<sup>227</sup> Gunter Grimm erkennt bei Hauptmann seit Beginn der 20er Jahre eine Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit der dichterisch-geistigen Leistung; die Zuflucht zur repräsentativen Rolle des Goethe-Nachfolgers –

---

<sup>223</sup> H. Kindermann, *Das Goethebild des 20. Jahrhunderts*, 2., überprüfte und erg. Aufl., Darmstadt 1966, S. 6. – Zur notwendigen Ideologiekritik an diesem Buch: K.R. Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. Bd. I: 1773–1918, München 1980, S. 10.

<sup>224</sup> Unter diesem Titel erschien 1982 im Suhrkamp Verlag ein Buch, in dem sechs zeitgenössische Autoren ihr Goethe-Bild zeichneten.

<sup>225</sup> Titel eines von P. Chiarini (Frankfurt/M. 1986) herausgegebenen Sammelbandes.

<sup>226</sup> G. Grimm (wie Anm. 130); H. Wysling, *Thomas Manns Goethe-Nachfolge*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1978, S. 498–551. – Vgl. auch P. Sprengel (wie Anm. 116), S. 225–229 (mit Ansatz zu einem Vergleich der Beziehungen Hauptmanns und Thomas Manns zu Goethe).

<sup>227</sup> GH Hs 3, 61r (September/Oktober 1941); GH Hs 52, 180r (Herbst 1935); GH Hs 3, 59v (September 1941).

„weniger im Geistigen begründet als in der Persönlichkeitswirkung“<sup>228</sup> – sei als Suche nach einem Ausweg aufzufassen.<sup>229</sup> Dagegen weist Peter Sprengel nach, „daß Hauptmanns Hinwendung zu Goethe wesentlich älter ist als seine Erhebung zum – wie Thomas Mann es nannte – ‘König der Republik’. Und daß sie keineswegs oder auch nur primär auf äußere Anlässe zurückgeht, sondern in grundlegenden Bedingungen seiner Ästhetik und seiner Autorexistenz verwurzelt ist.“ Hauptmann nimmt Goethe, den er in erster Linie als Dichter des *Faust* versteht, schon früh in Anspruch, um seine „eigene Erfahrung des künstlerischen Produktionsprozesses als eines irrationalen schöpferischen Aktes“<sup>230</sup> von der Auffassung einer wissenschaftlich begründeten Kunst im Naturalismus abzusetzen. Noch in der Goethe-Rede von 1932 betont er das Irrationale des Dichtertums bei Goethe, der auch hier fast ausschließlich im Hinblick auf den *Faust* interpretiert und mehr oder weniger mit Faust gleichgesetzt wird.<sup>231</sup> Die Goethe-Rede versteht Sprengel als „Selbstporträt“ Hauptmanns und trifft sich wieder mit Grimm, der festgestellt hatte: „Im geistigen Bereich stilisierte Hauptmann nicht sich nach Goethe, sondern Goethe nach sich.“<sup>232</sup>

Es wird sich zeigen, daß in der *Mignon*-Erzählung die Persönlichkeitswirkung Goethes (und des Goethe-Wiedergängers) im Vordergrund steht. Auch da, wo der Erzähler das Werk thematisiert, setzt er es in Beziehung zu Goethe als künstlerisch Schaffendem, der ähnlich wie in der Goethe-Rede aufgefaßt wird.

Noch vor der ersten Goethe-Erscheinung bemerkt der Erzähler in der *Stresa-Novelle* „eine Art geistiger Gegenwart“ Goethes (S. 112); ähnlich in der Endfassung: „Sein unsterblicher Agathodämon hatte die Hand auf mich gelegt, und ohne daß ich den Umstand ins Bewußtsein faßte, umgab mich schon seine Geistesluft.“ (CA VI 499) In diesem Sinne ist es wohl zu verstehen, daß ein Typoskript der Endfassung noch den Titel „Mignon oder Der Schutzgeist“ trug,<sup>233</sup> bedeutet doch ‘Agathodämon’ unter anderem ‘guter Geist’ oder sogar ‘Schutzgeist’. Goethe als Schutzgeist! Diese Vorstellung begegnet bereits in einem Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer, das Goethe, gemeinsam mit Schiller, als Schutzgeist eines Nachgeborenen zeigt (*Schutzgeister*, 1887). In *Mignon* ist es zunächst der Erzähler, der sich in der Obhut des Schutzgeistes Goethe geborgen fühlen darf, andererseits, in der Vorstellung des Erzählers, Aga-Mignon.<sup>234</sup> Diese Aufgabe übernimmt der Erzähler in der Goethe-Vision auf dem Monte-Mottarone:

Der alte Herr nämlich sah mich an. Er tat es mit jenen magisch-quellenden Goethe-Augen, die zum Mythos geworden sind. Es war unmöglich, aus ihnen etwas anderes zu lesen als einen

---

<sup>228</sup> Dieses Urteil schon bei W. Leppmann, *Goethe und die Deutschen. Vom Nachruhm eines Dichters*, Stuttgart 1962 (Sprache und Literatur 3), S. 206.

<sup>229</sup> G. Grimm (wie Anm. 130).

<sup>230</sup> P. Sprengel (wie Anm. 131), S. 39f. u. 42.

<sup>231</sup> „Goethe ist Faust, wie niemand bestreiten wird, wenn auch Faust nicht überall identisch mit der Persönlichkeit Goethe ist.“ (CA VI 840).

<sup>232</sup> P. Sprengel (wie Anm. 116), S. 229. – G. Grimm (wie Anm. 130), S. 225.

<sup>233</sup> GH Hs 523, 1r.

<sup>234</sup> „Ist es nicht wohlthuend, vom Geiste Verstorbener anzunehmen, daß sie sich der Hilflosen Lebendigen annehmen und in diesem Falle ein großer Geist dieser neuen Mignon?“ (CA VI 549).

Hinweis auf seine Begleiterin [sc. Mignon]. Indem aber sein rätselhaft fester Blick sich immer tiefer und tiefer in mich versenkte, floß ein bestimmtes Gebot in mich ein, das mich sogleich zum Sklaven machte. (CA VI 519)

Die dritte Goethe-Erscheinung in der Endfassung versteht der Erzähler schließlich als ermahrende Nachfrage, ob er seiner Pflicht nachkomme: „Dann aber zog er die Brauen empor und schien mit forschendem Blick ergründen zu wollen, ob ich mit meinem Suchen nach Mignon etwas erreicht hätte.“ (CA VI 529)

Indem Hauptmann Aga-Mignon als schutzbedürftige Figur darstellt, übernimmt er die realistische Konstellation der *Lehrjahre*, kehrt die symbolische Bedeutung jedoch um: Denn in Goethes Roman erweist sich Mignon als Genius-Figur auf dieser Ebene als Schutzgeist Wilhelms; ihren Gesang bezeichnet der Erzähler wörtlich als die „sanften Lockungen des lieben Schutzgeistes“.<sup>235</sup>

Die starke Präsenz Goethes in allen Fassungen der *Mignon*-Erzählung, insbesondere in Form der wiederholten Erscheinungen, ist Zeichen für die Anwesenheit seiner Persönlichkeit, besonders im Bewußtsein des Erzählers. Sie beruht – wie die Wiederbelebung der Figuren aus den *Lehrjahren* – vorwiegend auf einer Literarisierung, die zwar gewisse äußere Übereinstimmungen voraussetzt, vor allem aber die Bereitschaft des erlebenden Ich, diese mit Bedeutung aufzuladen. Es wäre zwar ungenau, zu behaupten, der Erzähler begegne Goethe drei- bzw. viermal (je nach Fassung der Erzählung), denn mindestens die erste Begegnung, die in allen Fassungen ungefähr gleich berichtet wird,<sup>236</sup> unterscheidet sich qualitativ von den anderen. Dennoch ist es für die Funktion der Goethe-Erscheinungen und für das Goethebild des Erzählers von untergeordneter Bedeutung, daß sich etwa in der ersten Fassung die drei Goethe-Erscheinungen nach der Begegnung im Café ohne weiteres als Halluzinationen in einer Grenzsituation (bei der Wanderung auf den Mottarone und dem Spaziergang im Mondschein) und als Einbildung, vielleicht sogar infolge des Alkoholrauschs (bei der Betrachtung der Domfassade in Como, vgl. S. 140) nachweisen lassen; in allen Fällen erwacht der Erzähler oder kommt wieder zu sich, und die Erscheinung ist zwischenzeitlich verschwunden. In der Endfassung hat nur noch die Vision auf dem Mottarone eindeutig halluzinatorische Qualität, für die anderen beiden Begegnungen könnte es eine natürliche Erklärung geben mit dem Hinweis auf einen Schauspieler, der sich in Leipzig, aber auch „auf Reisen, die er bis Norditalien ausdehnte“, „auf Goethe hinauspielte“. Der Erzähler weist aber diese Vermutung zurück, die ihm „der nüchtern-vernünftige Rest“ seines Geistes eingab: „Mag sein, daß sie [sc. die Goethegestalt] von dem albernen Narren agiert wurde. Mein Goethe aber – ich hätte heilige Eide geschworen – stand mit diesem reichgewordenen Schuhmacher- oder

---

<sup>235</sup> IV. Buch, 12. Kapitel (MA 5, S. 241). – Auch der Harfner erscheint Wilhelm als Schutzgeist (II. Buch, 11. Kapitel [MA 5, S. 127]). Später geht die Funktion des ‘Schutzgeistes’ von den pathologisierten Geniusfiguren (der Harfner als ‘schwarzer Genius’) auf Natalie über (VII. Buch, 8. Kapitel [MA 5, S. 473]). Wohl auf der realistischen Ebene erweist sich Mignon als Schutzgeist für Felix: „und Felix hätte sich ganz allein gesehen, wäre nicht Mignon auch ihm als ein liebevoller Schutzgeist erschienen“ (V. Buch, 1. Kapitel [MA 5, S. 281]).

<sup>236</sup> *Siresa-Novelle* S. 120; GH Hs 522, 25r–27r; CA VI 503–505.

Bäckermeister nicht im Zusammenhang.“ (CA VI 533) Die Erklärungsversuche belegen die Neigung des Erzählers zur Reflexion auch der Goethe-Erlebnisse, ähnlich wie es im Fall des literarisierten Lebens schon für die Mignon-Figur gezeigt wurde.

Die kurz vor der ersten Niederschrift entstandenen Entwurfsnotizen heben besonders das Aussehen des Goethe-ähnlichen Mannes hervor; sie betonen „das grosszügige harte Bauerngesicht eines bestimmten Altersbildes“, „Die Leidenszüge“ und „Das durchbo[h]rende Auge“.<sup>237</sup> Eine wenig später entstandene Beschreibung stellt die bäurisch-derben Züge in eine spannungsvolle Beziehung zu Goethes Werk:

Ja, das war Goethe! nicht der ein wenig eitele, wie der Jugend, auch nicht der des Alters, wie Rauch etwa ihn sah, ein wenig fett, weich und behaglich, nein jener, den ein Altersbild zeigt, mit verhärteten rau[h]en Zu[e]gen, im langen verwitterten Antlitz eines Bauern, eines Mannes durch und durch, alt geworden unter den Wettern und Winden des Schicksals und des nordischen Himmels; dieser hatte das Leben bestanden wie ein Fels im Meer. Etwas Erzenes war in ihm, eine stille Verhärtung, die mir mehr erzählte als Goethes ganzes Werk und zu sagen schien, alles das Ungeheure zu sagen schien, was sein Werk verschwieg<sup>238</sup>

Ähnlich schildert die *Stresa-Novelle* dann den Goethe-ähnlichen Mann, und auch hier erkennt der Erzähler einen Widerspruch zum Werk:

Irgend etwas, das an einen ideellen Beruf, dichterischen Faltenwurf oder Aesthetizismus erinnern konnte, suchte man vergebens an ihm. Und wenn man ihm Goethes sämtliche Werke hätte zutrauen sollen, so nicht anders, als hätte sie ihr Schöpfer aus einem festverschlossenen Schatzgewölbe aus undurchdringlichem Erz zum Befremden aller hervorgeholt. Nein, keine Linie, keine Fläche dieser Gestalt offenbarte das, was man gemeinhin Schönheit nennt. Dagegen schien sie nicht nur Eisen im Blut zu haben, sondern in der Gesamtheit ihrer Glieder von Eisenteilchen durchsetzt und so über Menschenmaß widerstandsfähig aufgebaut. (S. 121)

Noch in der Endfassung bildet die Beschreibung des Aussehens einen Schwerpunkt bei allen Goethe-Begegnungen (CA VI 504f., 519 u. 529), vor allem bei der ersten im Café. Sie ist etwas verknüpft, betont aber immer noch die bäurischen Züge, und der Erzähler bemerkt: „Etwas, das an einen Dichter erinnerte, hatte sie nicht.“ (CA VI 505)

Aufgrund der frühen Entwurfsnotizen läßt sich rekonstruieren, daß Hauptmann vorsah, Goethe nach dem Modell des antiken Heroenkults zu stilisieren; damit verbunden war eine bedrohliche Distanz zum Menschlichen, die sich in der Schilderung der äußeren Erscheinung unter anderem im Gedanken der Verhärtung und der Durchdringung des Organischen mit metallischer Substanz ausdrückt. Von diesem Konzept verwirklicht schon die *Stresa-Novelle* wenig, und noch weniger überdauert bis zur Endfassung.<sup>239</sup>

Abgesehen von den beinahe bedrohlichen Zügen des Goethe-Heros, ist die Idee des Dichters als Halbgott, als Heros, keine Erfindung Hauptmanns. Sogar die Vor-

---

<sup>237</sup> GH Hs 235, 34r (24.10.1939).

<sup>238</sup> GH Hs 235, 36v (26.10.1939).

<sup>239</sup> Ausführlicher: P. Sprengel/B. Tempel (wie Anm. 1), bes. S. 299–309.

stellung von Goethes Ankunft auf dem Olymp in der Rolle eines Heros findet sich bei Goethe selbst, in der siebten der *Römischen Elegien* – wenn man, wie der Erzähler bei seiner beiläufigen Erwähnung des Gedichtzyklus, lyrisches Ich und Autor gleichsetzt (CA VI 504). Freilich erscheint dort das säkularisierte Heroentum des Dichters noch als eine Anmaßung, die von den Göttern entschieden zurückgewiesen wird. „Dichter! wo versteigst du dich hin?“, donnert Jupiter dem lyrischen Ich entgegen, das sich gerade, zur eigenen Verwunderung, in den Olymp emporgeträumt hat und nun um eine Legitimation verlegen ist:

Wie ich hereingekommen, ich kanns nicht sagen, es faßte  
Hebe den Wandrer und zog mich in die Hallen heran.  
Hast du ihr einen Heroen herauf zu führen geboten?  
Irte die Schöne? [...] <sup>240</sup>

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts führte das vorherrschende Interesse an der Persönlichkeit Goethes, nun nicht mehr im positivistischen, auf das Biographische beschränkten Sinn, zur Mythisierung des Klassikers; das Bedürfnis nach vorbildhafter Größe brachte den Olympier Goethe hervor,<sup>241</sup> wozu Thomas Mann noch 1921 bemerkte: „Die Redensart vom ‘Olympier’ ist Gemeinplatz.“<sup>242</sup>

Nachdem schon beim Übergang zur ersten Fassung der *Mignon*-Erzählung das ursprüngliche, radikalere Bild des Goethe-Heros zurückgenommen worden war, blieb die traditionelle Vorstellung des Olympiers bestehen. So äußert der Erzähler bei der letzten, nächtlichen Goethe-Erscheinung: „Kein Zweifel bestand mir darüber, dass es Goethe im Alter, also der alte Goethe, war. Er war aber mehr, nämlich durchaus der Olympier, nun im Lande des Mythos als ein Halbgott heimisch geworden.“ (S. 145) Zwar scheint hier die Identität der Begriffe ‘Olympier’ und ‘Halbgott’ (Heros) vorausgesetzt zu sein, doch die Spuren der Bedrohlichkeit des zuerst vorgesehenen Goethe-Heros sind getilgt.

Verbunden mit dem Topos vom Olympier Goethe war „die Legende von der gottgegebenen Harmonie der goetheschen Seele“, deren Widerlegung spätestens durch Houston Stewart Chamberlains 1912 erschienene Goethe-Monographie besiegelt wurde.<sup>243</sup> Damit war die Entdeckung des tragisch verdüsterten, des ‘dämonischen’ Goethe, des schicksals- und leiderfahrenden Dichters vorbereitet, für die Walter Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Essay (1924/25) und Paul Hankamers Buch *Spiel der Mächte. Ein Kapitel aus Goethes Leben und Werk* (1943) markante Zeugnisse darstellen. Der Goethe-Heros der Vorstufen zur *Mignon*-Erzählung scheint also in der Tradition eines bestimmten Goethe-Bildes zu stehen. Zu bedenken bleibt aber, daß das Leid des Menschen und die Verfallenheit an das Schicksal im Werk des Tragikers Hauptmann, aber auch überhaupt in seinem Weltbild, eine beträchtliche

<sup>240</sup> MA 3.2, S. 53 u. 51.

<sup>241</sup> K.R. Mandelkow (wie Anm. 223), S. 201–205; H. Kindermann (wie Anm. 223), S. 16–21 u. 84–86.

<sup>242</sup> Th. Mann, *Goethe und Tolstoi* (1921/22, 2. Fassung 1925), in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1990, Bd. IX, S. 58–173, hier S. 63.

<sup>243</sup> W. Leppmann (wie Anm. 228), S. 241; vgl. auch K.R. Mandelkow (wie Anm. 223), S. 274f.

Rolle spielen, daß also die Züge, die der Erzähler (im Gedanken an Jagemanns Goethe-Zeichnung) bei dem Goethe-ähnlichen Mann im Café erkennt, durchaus auch Hauptmann oder den Erzähler selbst kennzeichnen könnten. Außerordentlich bemerkenswert ist daher die Charakteristik Hauptmanns, die Carl Zuckmayer in seinen Erinnerungen an den damals Dreiundsechzigjährigen gibt:

Es ging etwas von ihm aus, was ihn für unsere Generation zunächst älter machte, als er war: bei aller Herzlichkeit, bei aller Natürlichkeit im Umgang und in der Haltung, eine enorme Distanz, als hause er einsam auf einem unzugänglichen Gipfel oder sei bereits den Unsterblichen zugesellt. [...] Man sprach oft fälschlich von seinem 'Goethkopf' – ich glaube, Goethe sah ganz anders aus. Bei aller klassischen Schönheit seiner Züge hatte Hauptmann etwas von einem Rübezahl, einem Elementargeist, auch von einem apostolischem Märtyrer, der dem Rost und den Pfeilen entgangen war, sie aber schon verspürt hatte – von einem antiken Dämon, der seine Schatten mit Blut nährt, einem stets von mystischen Wolken umgebenen Magus, einem tragischen Dionysos – und noch dazu ein wenig von einem Schmierendirektor.<sup>244</sup>

Zuckmayer verbindet, genau wie Hauptmann in der *Stresa-Novelle* und den zugehörigen Entwurfsnotizen, die Beschreibung äußerer Züge mit einer Deutung, wobei verblüffende Übereinstimmungen zutage treten: Die Distanz zu den Menschen (entsprechend dem „Format“ des Goethe-ähnlichen Mannes, „das ihn in eine ganz andere Umgebung verwies, als die des kleinen Gewimmels, in das er so garnicht hineinpasste“ [S. 121]), die Nähe zu den Unsterblichen (Goethe war bereits „im Lande des Mythos als ein Halbgott heimisch geworden“ [S. 145]), das Elementare, ans Grobe Grenzende (das Bäurische der Goethe-Erscheinung), und das Gezeichnetsein durch Rost und Pfeile, denen er noch „entgangen war“ (die verhärteten, rauhen Züge eines Mannes, „alt geworden unter den Wettern und Winden des Schicksals und des nordischen Himmels“<sup>245</sup>). Aus dieser Perspektive verwischen die Grenzen zwischen Hauptmann, dem Erzähler und dessen Goethe.

Der Topos vom Olympier Goethe blieb nicht unwidersprochen;<sup>246</sup> gegen „Goethes angebliches Olympiertum“<sup>247</sup> äußert sich neben anderen auch Friedrich Nietzsche, der allerdings mit seiner Abneigung gegen jeglichen Historismus und der Propagierung des 'großen Individuums' eine entsprechende Deutung befördert hat. So etwa gilt die „Stilisierung Goethes zum mythischen Heros“ in Friedrich Gundolfs *Goethe* (1916) als „Nietzschesches Erbe“.<sup>248</sup> Aber noch in anderer Hinsicht ist Nietzsche von Bedeutung für das Goethebild Hauptmanns. Denn in Nietzsches Kunstauffassung tritt die werkästhetische Betrachtung zurück, von Interesse sind primär der künstlerische Schaffensprozeß und die Wirkung des Kunstwerks. Die Gemeinsamkeit liegt in

---

<sup>244</sup> C. Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Stuttgart, Hamburg 1966, S. 471.

<sup>245</sup> GH Hs 235, 36v.

<sup>246</sup> Vgl. K.R. Mandelkow (wie Anm. 223), S. 203ff.

<sup>247</sup> F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. v. K. Schlechta, München 1954–1956, Bd. 3, S. 882 (auch S. 532: Goethe „ganz und gar kein Olympier!“); vgl. ferner K.R. Mandelkow (wie Anm. 223), S. 204.

<sup>248</sup> K.R. Mandelkow (wie Anm. 223), S. 268; vgl. auch H. Kindermann (wie Anm. 223), S. 84f.

dieser allgemeinen Perspektive, weniger in der genauen Übernahme einzelner Begriffe und Thesen. Die *Mignon*-Erzählung läßt sich (und die zeitgenössischen Rezensenten haben das zum Teil auch getan) als Dichtung über das Wesen des künstlerisch schaffenden Menschen verstehen, 'künstlerisch' in einem irrationalistischen Sinne, der den Zugang zum Übersinnlichen, die Beherrschung der Phantasie und das Bewußtsein von der Unsterblichkeit und Immerwiederkehr des Geistes wesentlich einschließt.

Eine 'Interpretation' des *Faust*, die in der *Stresa-Novelle* gegeben wird und die sich auf Reflexionen des Erzählers, seine Äußerungen in der Graupe-Runde und eine längere Auslassung des Afrikaforschers verteilt, setzt das Werk in Beziehung zum Autor; ein geschlossenes Bild ergibt sich nicht, aber es lassen sich weitgehende Übereinstimmungen mit dem Goethebild der Rede von 1932 feststellen, gekürzt um die ausführliche Schilderung Goethes als „faustischer Grübler“ in „seinem Fauststübchen“ (CA VI 840), erweitert um eine Lieblingsvorstellung Hauptmanns, nämlich die Verwandtschaft der *Faust*-Dichtung mit dem Sebaldusgrab Peter Vischers (so schon die Goethe-Rede) und den sogenannten „Weltbild-Bauten“ (S. 126f.). Wieder wird Goethe primär als Autor des *Faust* gesehen, und selbst diese Dichtung auf ihre erste Szene, Fausts Geisterbeschwörung, sowie die von Hauptmann gern zitierten letzten acht Verse des *Faust II*<sup>249</sup> reduziert. Der Afrikaforscher formuliert dieses Verständnis des *Faust* positiv, indem er die Berechtigung der Reduktion auf den Anfangsmonolog erklärt: „Aber das Goethe-Werk fängt mit tiefer, wurzelhafter Mystik an und enthält seinen Aufbau in nuce in dem, was die erste Szene des Gedichtes und zugleich das Ganze ist.“ (S. 126)<sup>250</sup> Der unverhältnismäßig lange Vortrag, den der Gelehrte hält, ist ein Exkurs, der seit der zweiten Fassung entfällt – vermutlich, weil er sich nicht überzeugend in die Erzählung einfügt.

In der Goethe-Rede hatte Hauptmann für Goethes Leben und Werk (mit den in vagem Sinne gebrauchten Begriffen Nietzsches) einen dionysischen und einen apollinischen Teil unterschieden; der *Faust* als 'Wunder der Dichtung' und als 'Mysterium' wurde zum dionysischen gerechnet, zugleich mit der für Hauptmanns Ästhetik so bedeutenden Kategorie des Chthonischen überblendet, als Ausdruck der „Erdverbundenheit großer Dichtung und ihre[r] Teilhabe am Irrational-Triebhaften“:<sup>251</sup>

Aus der Grotte des Erdgeistes [...] sind Goethes tiefste Dinge, darunter die Wunder seiner Dichtungen hervorgegangen. Sie sind, wie man heute sagen würde, sein dionysisches Teil. Der Schoß der Erde, die Finsternis, das Irrationale, drängt seine Wundergebilde ans Licht. Sein apollinisches Teil, die Sonne, der Tag, die Vernunft, hat seine oberirdischen Wirkungen gezeigt, seine Bestrebungen, Erkenntnisse und Erfolge auf verschiedenen Gebieten der Wissenschaft. (CA VI 851)

<sup>249</sup> *Stresa-Novelle* S. 127 u. 142; ferner Goethe-Rede: CA VI 842.

<sup>250</sup> Vgl. die Notiz im Typoskript der *Stresa-Novelle*: „Als ich dies dictierte, wusste ich nicht, dass Goethe den Faust (Urfaust) mit etwa 22 Jahren geschrieben hat. Der Anfang ist der ganze Faust. 14. Sept 1941. – Agn[etendorf]“ (GH Hs 524, 5v) und die entsprechende Aussage gegenüber C.F.W. Behl (wie Anm. 8), S. 53 (4.8.1941).

<sup>251</sup> P. Sprengel (wie Anm. 131), S. 45f.

Fast entgegengesetzt, aber erkennbar verwandt durch die Begrifflichkeit, die sich auf den schöpferischen Prozeß bezieht und damit den gemeinsamen Nenner darstellt, versteht der Erzähler der *Stresa-Novelle* den Zusammenhang des Dichtertums mit Vernunft und Phantasie. Der Dichter, „der sogenannte Phantast“ beherrscht die Phantasie, die jedem anderen den Tod brächte;<sup>252</sup> er „erhebt sein Haupt aus den giftigen Nebeln niedriger Magie in das kalte und klare Licht der Vernunft.“ Licht und Vernunft als Element der Persönlichkeit gehörten in der Goethe-Rede zum apollinischen Teil Goethes, zum Naturforscher und Wissenschaftler. In *Mignon* wird nun dem Phantasten, dem Dichter, ein apollinischer Charakter zugesprochen: „Wie dem Gott Apoll ist ihm bestimmt, auf dem ewigen Schnee des Parnass, klaren Weitblicks, heimisch zu sein“ (S. 142). Und als apollinischer Beherrscher der Phantasie wird nun Goethe gedeutet; der Erzähler identifiziert ihn erst indirekt mit Faust, um dann doch – im Gegensatz zur Goethe-Rede – das Gegenteil zu behaupten:

So hob Johann Wolfgang Goethe sein klares Haupt unbeirrbar ins Licht der Vernunft und meisterte seine Phantasie, was übrigens, auch bei den Grossen der Dichtkunst, nicht ohne dauerndes Ringen mit ihr möglich ist. In welchen phantastischen Regionen beginnt der Faust, und sie scheinen den Helden zu vernichten. Aber er wandelt aufrecht und lebt, und die Vernunft hat das letzte Wort.

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ etc.

Goethe selber ist aber nicht Faust. Klar und nüchtern sieht man ihn schreiten bis zum letzten Augenblick. Und so sah ich ihn gestern [...] zu Como über den Marktplatz schreiten. (S. 142)

Schon vorher hatte der Erzähler, angeregt durch einen Vers aus dem *Faust*, die Frage „Wie spricht ein Geist zum andern Geist?“ zu beantworten versucht. Sein Ergebnis: Ein Geist spricht zum anderen schöpferisch, und weiter: „Da Geist in diesem Betracht unsterblich ist, so kann er auch durch den Tod des Körpers nicht zerstört werden, und warum sollte dem Schöpfer Geist nicht die schöpferische Rückkehr in eine seiner unendlich-unzähligen Gestalten möglich sein?“ (S. 137) Eine rhetorische Frage, die als Erkenntnis des Erzählers verstanden werden will. Anhand des *Faust*-Verses erklärt sich der Erzähler, weshalb der Dichter des *Faust* und die von ihm geschaffenen Figuren jederzeit erneut in das materielle Leben eintreten können! Und damit ist der letzte Auftritt Goethes in der *Stresa-Novelle* vorbereitet. Auch dieser vollzieht sich allein in der Phantasie des Erzählers, der noch einmal erkennt: Goethe „besass die Macht und gebrauchte sie, sich in Lieblingsbildungen einstigen Daseins zu manifestieren und sich, nach Wunsch, mit Gestalten zu umgeben, die sein Leben beglückt hatten.“ (S. 145) Damit steht am Ende wieder die Persönlichkeit Goethes im Vordergrund, dessen unsterblicher Geist in der Dichtung seinen Ausdruck gefunden hatte, was dem Erzähler wiederum erlaubt, aus dieser heraus den Dichter zum Leben zu erwecken, wenn auch nur im Geiste. Das aber ist, gegen Ende seines

---

<sup>252</sup> Vgl. *Einsichten und Ausblicke* (CA VI 995): „Wer sich der Phantasie ergibt, muß sie beherrschen.“

Lebens, alles, was für Hauptmann zählt: „Was im Geist ist, ist für den Menschen das einzige[,] was ist!!!“<sup>253</sup>

In der zweiten Fassung treten die *Faust*-Bezüge zurück zugunsten derjenigen auf den *Wilhelm Meister*. Sie werden sparsamer eingesetzt, etwa mit dem Zitat „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen“ als Leitmotiv.<sup>254</sup> Am Anfang wird *Faust* immer noch als Geisterbeschwörung interpretiert, zusätzlich hinterläßt Hauptmanns erneuertes Studium der *Lehrjahre* und die erstmalige Lektüre des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller Spuren in der Erzählung; mit Bezug auf die ‘Werkstattgespräche’ des Briefwechsels, besonders über den Abschluß der *Lehrjahre*, wird nun einmal der handwerkliche Charakter der dichterischen Arbeit betont, unter Bezug auf die Regelpoetik des Meistersangs.<sup>255</sup> Dieser Widerspruch zu Hauptmanns sonstiger Auffassung des künstlerischen Schaffens als eines irrationalen Schöpfungsakts läßt sich erklären durch die momentane Faszination durch den Briefwechsel; man darf ihn aber wohl darüber hinaus auch lesen als Hinweis darauf, daß auch seine Texte „nicht nach den Regeln der Magie oder okkulten Wissenschaften verfertigt“ sind. „Seine dichterische Werkstatt war keine Hexenküche, in der übernatürliche Kräfte eine größere Rolle als Worte spielten; sein nachgelassenes Archiv läßt weniger auf ein undurchdringliches Mysterium als auf angestrengte Arbeit schließen.“<sup>256</sup>

Bei der Thematisierung Goethes stellt die zweite Fassung eine Zwischenstufe dar: Goethe als Dichter von Geistererscheinungen (*Faust* und *Der Groß-Cophtha*) spielt im Gespräch bei Graupe noch eine Rolle, die aber gegenüber der *Stresa-Novelle* erkennbar reduziert ist,<sup>257</sup> und die gespenstischen Halluzinationen des Erzählers bei der Wanderung auf den Mottarone nehmen noch ähnlichen Raum ein wie in der ersten Fassung. Zugleich treten im zweiten Teil Aga-Mignon und mit ihr die Bezüge auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in den Vordergrund, schon weitgehend der Endfassung entsprechend. Die wörtlichen Anklänge an die Goethe-Rede sind fast vollständig getilgt, in der Graupe-Runde wird aber wie zuvor die Persönlichkeit Goethes und eine recht allgemeine Sicht seines Werks zum Ausdruck gebracht, etwa in der Formulierung: „Natürlich bildete Goethe – sowohl das Unendliche als das Unendlich-Widersprechende seines Werks und seiner Person – den Gegenstand des Gesprächs.“ (S. 155)

Solches Goethe-Verständnis dürfte dem Hauptmanns entsprechen, gerade in der Betonung der Persönlichkeit des schöpferischen Menschen, der durch sein Werk wirkt. In der Goethe-Rede hatte er bekannt, „weder Literarhistoriker noch gar Goethephilologe“ zu sein, zudem sei es eine erdrückende Aufgabe, „die Seele Deutschlands, verkörpert in einem Namen und einer Person“ – gemeint ist natürlich Goethe – „vor der Weltmacht der Vereinigten Staaten [zu] vertreten“. Was ihm dazu

---

<sup>253</sup> GH Hs 125, 7r (September 1944).

<sup>254</sup> Vgl. oben S. 38.

<sup>255</sup> Vgl. S. 155 (zweite Fassung); ähnlich noch CA VI 513.

<sup>256</sup> M. Machatzke, *Gerhart Hauptmanns nachgelassenes Erzählfragment „Winckelmann“*. Beiträge zum Verständnis seines dichterischen Schaffens, Phil. Diss. Berlin (Freie Universität) 1968, S. 13.

<sup>257</sup> Vgl. u. S. 153f.

fehle, sei „ein universelles Begreifen des universellen Objekts und eine Kraft des Worts, die ein solches Objekt gegenwärtig zu machen imstande wäre“ (CA VI 836). In diesem Geständnis drückt sich nicht allein die untertreibende Höflichkeit des Redners aus, sondern das Bewußtsein der eigenen, subjektiven Sicht auf Goethe, die das höchst eigene Verständnis des Werks einschließt. Die geistige Verwandtschaft zu Goethe allein ermögliche ihm, die Aufgabe der Goethe-Würdigung zu erfüllen:

Es dürfte mein ein und alles sein, nämlich: ein starkes Bewußtsein von Goethes Wesen und Person, bedingt durch Heimatsgemeinschaft, Sprache, verwandte Art und verwandtes Bürgertum, bedingt durch das Verhältnis von Eltern und Verwandten zu Goethe, das ihn mir schon als Kind gegenwärtig machte wie einen ehrfurchtgebietenden väterlichen Freund. Daß dieser Goethe schon im Jahre 1832 gestorben war, wußte ich [...] im Jahre 1869 nicht. Und so kannte und kenne auch ich ihn nur als Lebenden. (CA VI 836)<sup>258</sup>

Diese Gegenwärtigkeit und Lebendigkeit Goethes im Bewußtsein Hauptmanns bleibt noch in der Endfassung ein Grundmotiv der *Mignon*-Erzählung, das sich so als eindeutig autobiographisch motiviert herausstellt. Das subjektive Verständnis Goethes und seines Werks bringt es mit sich, daß in *Mignon*, besonders noch in der *Stresa-Novelle*, die intertextuellen Bezüge auf Goethes Werk eher von geringer Intensität sind. Erst in der zweiten und in der Endfassung entsteht mit den Bezügen auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, besonders denen auf die Figur der Mignon, eine Dimension von Intertextualität, die nicht fast vollständig dem autobiographischen Charakter der Erzählung unterzuordnen ist.

### Wirklichkeit und Überwirklichkeit

Fausts Erlösung in der letzten Szene des *Faust II* ereignet sich in „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde“. Sein letzter Weg führt aus den Bergschluchten – die für die höchste Nähe zum irdischen Leben stehen – nach oben, in überirdische Bereiche. „Heilige Anachoreten (Gebirg auf vertheilt, gelagert zwischen Klüften)“,<sup>259</sup> beobachten und deuten, was sich hier vollzieht: die „Heiligung und Freiwerdung des Inneren von den Banden des Körpers“, die „schon leitmotivisch von Mignon bis Ottilie“ klang.<sup>260</sup>

Es kommt nicht an auf die Ähnlichkeit zwischen Fausts Verklärung und Aga-Mignon, die sich in Erwartung ihres Todes „zurecht zum Wandern“ macht (CA VI 547); eine überraschende Parallele indes ergibt sich durch die „heiligen Anachoreten“, die je verschieden zwischen irdischem und überirdischem Bereich vermitteln. Die Bergschluchten-Szene war Hauptmann vertraut; er zitiert sie in einer der größ-

---

<sup>258</sup> Ähnlich auch in *Goethe auf dem Theater*: CA VI 796.

<sup>259</sup> J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, vor Vs. 11844 (MA 18.1, S. 344).

<sup>260</sup> W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, 5. Aufl., unveränd. Nachdruck der 3., durchges. Aufl. 1964, Königstein/Ts. 1981, S. 416.

tenteils 1933 ausgearbeiteten *Sonnen-Meditationen* (1942);<sup>261</sup> der alte Dichter (eine literarische Rolle, die aber nachweislich autobiographisch motiviert ist) vollzieht Fausts Weg nach – und gelangt zu seinem „Urahn“ Goethe: „Heilige Anachoreten, gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften, so erblickt sie mein Urahn am Schluß seines Lebens und seines Weltgedichts. [Absatz] Die Felstiefe mit Höhlen, Söllern und Spalten, das kochende Meer in der Kluft erhob mich dorthin und zu ihm, dem Urahn.“ (CA VI 671) Mit Bezug auf den Beginn dieser Meditation zeigt Peter Sprengel, daß „der alte Dichter nicht nur zu Goethe, sondern auch zu den Anachoreten in einem Verhältnis innerer Gemeinsamkeit, ja der Nachfolge“ steht.<sup>262</sup>

Eine Position wie die „heiligen Anachoreten“ nimmt auch der Erzähler von *Mignon* für sich in Anspruch. Sein Hang zum Einsiedlertum, auch wörtlich Anachoretentum genannt, ermöglicht die Loslösung von der Wirklichkeit. In der *Stresa-Novelle* ist noch von dem „ersehten Einsiedlertum“ die Rede: „Somit würde ich lieber annehmen, mein Organismus habe einen späten Zustand des von mir ersehnten Einsiedlertums unvermerkt vorausgenommen und mich vorübergehend zum Eremiten gemacht, dessen Geist nach Belieben gestalte, völlig gelöst von der Wirklichkeit.“ (S. 113f.) Zuvor hatte er berichtet, daß es ihn seit seiner Jugend „irgendwie aus dem Bereich der allenthalben übervölkerten Welt“ gezogen habe, daß er zwar „nie ungesellig gewesen“ sei und nur auf seinen „gewohnten Wanderungen [...] der Einsamkeit“ genossen habe. „Trotzdem regt sich immer wieder die Neigung zum Anachoretentum.“<sup>263</sup>

Wenn man hier auch nicht von einem direkten Verweis auf Hauptmanns Leben sprechen kann, so gehören die Reflexionen des Erzählers über die Einsamkeit doch zu den autobiographisch motivierten Elementen der Erzählung. Das gilt unbeschadet davon, daß Hauptmann mit seiner Auffassung der Einsamkeit als Bedingung schöpferischer Tätigkeit in einer bis ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Tradition steht. Im *Abenteuer meiner Jugend* hatte der Autor seinen jugendlichen „Hang zur Trümmerei und in seiner Folge zur Einsamkeit“ und die Gewöhnung an das Alleinsein erwähnt, das ihm „mehr und mehr angenehm“ wurde, „aber doch nicht so“, daß er „Einsamkeit und Zurückgezogenheit nicht immer wieder gern durch einen Sprung ins bewegte Leben unterbrochen gesehen hätte“ (CA VII 493). Offenkundig stimmt diese Jugenderinnerung Hauptmanns mit der des Erzählers in *Mignon* überein. „Dichten ist unbedingt ein Eremitenzustand, wenn es auch ganz | etwas anders scheint, zum B[ei]spiel | gelegentlich bei mir: und so | bei Goethe.“ – so heißt es in Hauptmanns Tagebuch unter dem 21. Januar 1942.<sup>264</sup> Es war die Lektüre des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe, die den Vergleich mit Goethe angeregt hat; gleich anschließend folgt im Tagebuch: „Und doch Goethe sagte, wenn ich nicht ganz allein und von den | Menschen isoliert bin, vermag ich nichts hervorzubringen:

---

<sup>261</sup> Hauptmann las den 5. Akt des *Faust II* noch am 26.10.1939, einen Tag, bevor er die *Stresa-Novelle* zu diktieren begann (GH Hs 235, 37r).

<sup>262</sup> P. Sprengel (wie Anm. 9), S. 29–52, hier S. 41.

<sup>263</sup> *Stresa-Novelle* S. 113; entsprechend CA VI 494.

<sup>264</sup> GH Hs 3, 77v.

Gartenhaus vor der Stadt, Dornburg und sonstige, allerverschiedenste | Eremitagen“.<sup>265</sup>

In der „Neigung zum Anachoretentum“ liegen eine Chance und eine Gefahr. Jene besteht in der Teilhabe an einer „Ueberwirklichkeit“;<sup>266</sup> dem Anachoretentum verfallen, könne man „erst ganz zu sich selbst kommen und damit zu weit mehr, als sich selbst“. Denn „auch dieser Zustand ist eine Geselligkeit“, aber es macht seine Gefährlichkeit aus, daß er „überhand nehmen“ könne. Dies gelte insbesondere für den Dichter:

Der Bildhauer, der Maler, noch so vereinsamt, hat die Dosierung ihrer [sc. der 'einsamen Geselligkeit'] mehr als der Dichter in der Hand. Die Farben, die Leinwand, die dargestellten Objekte, der Ton, der Marmor, das Erz, bleiben eine gesunde Realität, während der Dichter das Nichts bevölkert. Ja, der Dichter bevölkert das Nichts! Und wenn er in dieser Beziehung keine Ablenkung hat, so kann dieses bevölkerte Nichts ihn erdrücken. (S. 113)

Die zitierte Stelle scheint beim Leser die Kenntnis vorauszusetzen, daß der Erzähler selbst Dichter und von der angesprochenen Gefahr betroffen sei. Dies wird in der *Stresa-Novelle* auch an anderer Stelle nur implizit ausgedrückt,<sup>267</sup> nirgends direkt benannt. Hiermit offenbart Hauptmann – in der ersten Fassung – die mitunter geringe Distanz zu seinem Erzähler, zumindest auf der Zeitstufe des Erzählens.

Eine Tagebuchaufzeichnung vom 19. November 1939, drei Wochen, nachdem Hauptmann das Diktat der Erzählung begonnen hatte, belegt ebenfalls die Nähe des Autors zu seinem Erzähler, denn auch für Hauptmann bedeutet Einsamkeit nicht Alleinsein, sondern erlaubt die fast beliebige, Raum und Zeit übergreifende Geselligkeit.

---

<sup>265</sup> Nach dem Rückzug Goethes in sein Gartenhaus an der Ilm Ende Juli 1799 hatte Schiller am 2. August an Goethe geschrieben: „Ich wünsche Ihnen Glück zum Auszug in den Garten, von dem ich mir gute Folgen für die produktive Tätigkeit verspreche. Nach der langen Pause, die Sie gemacht, wird es nur der Einsamkeit und ruhigen Sammlung bedürfen, um den Geist zu entbinden.“ In den folgenden Briefen spricht Goethe mehrfach von der „Einsamkeit im Garten“ bzw. „Garteneinsamkeit“ und erklärt am 7. August: „denn dabei bleibt es nun einmal: daß ich ohne absolute Einsamkeit nicht das Mindeste hervorbringen kann.“ Die rote Buntstiftunterstreichung des letzten Zitats signalisiert Hauptmanns Zustimmung, ebenso wie die Randnotiz „sic“, als Goethe nach einer Woche „ziemlich in der Einsamkeit meines Gartens“ sich „wieder auf einen Tag in die Stadt begeben“ habe (10. August). Im selben Brief versieht Hauptmann schließlich den folgenden Satz mit starker An- und Unterstreichung: „Denn in einer so absoluten Einsamkeit, wo man durch gar nichts zerstreut und auf sich selbst gestellt ist, fühlt man erst recht und lernt begreifen, wie lang ein Tag sei.“ (\**Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* [wie Anm. 89], Bd. 3, S. 58–64).

<sup>266</sup> GH Hs 524, 9r (in einem gestrichenen Absatz; s.u. S. 202, textkritische Anmerkung zu S. 114,8). – Vgl. dagegen wieder CA VI 495: „Es ist eine Überwirklichkeit – aber von den Quälgeistern meiner Nachtstunden konnte sie mich nicht frei machen.“

<sup>267</sup> „Nein, wir Dichter verlangen, und nicht einmal Dante verlangt für seine allgewaltige Höllen-Fegefeuer- und Himmelsphantasie einen anderen Glauben als den, der von einer Dichtung als Dichtung erzwungen wird.“ (S. 142).

In der sehr grossen Stille fühle ich mich keineswegs einsam. Wie es nun einmal mit mir steht, so umgibt mich der Wiesenstein mit unzähligen Stimmen aus 5 Jahrzehnten und mehr. Ich fühle die Nähe derer[,] mit den[en] ich gelebt habe und die dieses Haus besucht haben. Ihre Bildnisse sind an den Wänden oder in Schüben, ihre Werke, Bücher und bildende Kunst in vielen Schränken.

Das läßt sich noch als Erinnerung an abwesende, möglicherweise schon verstorbene Freunde und Bekannte verstehen. Aber der Diarist geht noch weiter, erweckt auch die „Unsterblichen“ zum Leben, denen er nie persönlich begegnet sein konnte; nebenbei findet sich erneut Goethe in der Funktion eines Schutzgeists oder Hausgottes, diesmal in der lateinischen Form als „Lar“<sup>268</sup> bezeichnet:

– Und nun die Unsterblichen, la[e]ngst gestorben und ewig lebendig, gru[e]ssen von überall. Hier, in der Gebirgswinter-Düsterniss gegen [lies: geben] sie sich ihr leuchtendes Rendezvous.  
– Ich lebe durch das Auge: ein Blick über die Bücherrücken vereinigt einen Olymp deutscher, Europäischer und griechischer Dichter, Weiser und Philosophen. Alexander v[on] Humboldt steht neben mir, Goethe, der Lar erfüllt alles mit seinem gänzlich inag[g]ressiven, sich schlicht und wahr vertheilenden Geist. In ihm athmet man weiteste Welt und endlose Zeit.<sup>269</sup>

Wenn der Erzähler sich daran erinnert, für seinen Aufenthalt in Stresa „als wesentlichsten Verkehr das Palimpsest eines Toten ins Auge gefasst“ zu haben (gemeint ist wohl die Lektüre von Jean Pauls *Titan*) und darin seine „heimliche Neigung zum Anachoretentum“ (S. 113) erkennt, so verbinden sich der „Träumerkult der Einsamkeit“<sup>270</sup> und Lektüre, die in der Loslösung von der Wirklichkeit eine Überwirklichkeit erreicht, die der Geist beliebig gestalten kann, bis zur Vergegenwärtigung der Toten und, wie der weitere Verlauf der Erzählung zeigt, fiktiver Figuren. Die Reflexion des Erzählers über die Einsamkeit zu Beginn der *Stresa-Novelle* enthält so schon die Erklärung für die folgenden Ereignisse, sowohl die Goethe-Erscheinungen als auch die Poetisierung der Umwelt, die der Erzähler vollziehen wird.

Nach dem Auftritt des Sängers überkommt den Erzähler „eine seltsame Grille nach Einsamkeit“, in die er sich nach Abreise seiner Frau bzw. Freundin vertieft. Er bemerkt: „Sie [sc. die Einsamkeit] umklammerte mich mehr und mehr [...] und hielt mich entfernt vom Alltag der Erde.“ Wie am Anfang wird die Einsamkeit ambivalent gewertet, auf der einen Seite die Gefahr der Steigerung „in die furchtbarsten Tiefen

---

<sup>268</sup> Vgl. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon* (reprograph. Nachdruck d. Ausg. Leipzig, Gleditsch 1770), Darmstadt 1986, s.v. „Lares“: „Sie waren Götter der Häuser, und hießen daher *Familiares*, deren in jedem Haus einer gewesen seyn soll.“ (Sp. 1437f.) „Die Römer verehrten daher die Ihrigen, wenn sie verstorben waren, als solche, zumal, da ein jeder dieselben in seinem Hause begrub. [...] Dieß machte, daß man sie sehr oft mit den Manen für einerley hielt, wiewohl sie allerdings unterschieden waren.“ (Sp. 1438).

<sup>269</sup> GH Hs 235, 42v (19.11.1939). – Goethe als Lar auch in der Rede *Goethe auf dem Theater* von 1928 (CA VI 796).

<sup>270</sup> *Stresa-Novelle* (S. 140). – Auch GH Hs 151, 7r (Exzerpt bei Durchsicht der *Stresa-Novelle* am 12./13.2.1940).

der Schmerzenerfahrung“ gesehen, andererseits die Steigerung in das Glück hinein und in „alle Erkenntnisse der Natur und was ins Bereich der Gottheit führt“ (S. 133). Gedanken über den Zusammenhang von Kunst und Einsamkeit schließen sich an:

Früchte der Einsamkeiten sind alle von grossen Geistern auf Erden zurückgelassenen Werke der Kunst und der Wissenschaft. Die aufzunehmen in unseren Geist, ist die einzige Möglichkeit, in unsere Einsamkeit – aber nur geistig – aufzunehmen: wir trinken den fremden Geist, die fremde Einsamkeit in uns ein. (S. 133)

Der Gedanke der Genie- bzw. Künstler-Einsamkeit ist in Hauptmanns Werk schon wesentlich früher formuliert worden;<sup>271</sup> in dem Künstlerdrama *Michael Kramer* (1900) etwa verkündete der Maler Kramer: „Das Eigne, das Echte, Tiefe und Kräftige, das wird nur in Einsiedelein geboren. Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler.“ (CA I 1134) Der Kontext des Ausspruchs relativiert seine Gültigkeit, eröffnet zumindest die Opposition von genialer Einsamkeit und Leben.

Für den Erzähler der *Stresa-Novelle* erweist sich die Einsamkeit gegenüber der Realität als stärker:

Natürlich gibt es unter Menschen eine auf den fünf Sinnen beruhende, durch Zeichen bedingte Verständigungsmöglichkeit. Wir wollen sie keineswegs herabsetzen. Was sie vermittelt, nennt man mit Recht Realität. Sie ist mit essen, trinken, atmen, lieben und hassen aller Kampf, aller Sieg des Lebens, überwindet aber nicht unsere letzte Einsamkeit, die mich, wie ich schon sagte, seit längerer Zeit [gestrichen: magisch] umklammerte: eigentlich wohl schon beginnend mit dem Auftauchen der Idee, nach Stresa zu gehn. (S. 133)

Die Erfahrung, daß „die Einsamkeit den visionären Charakter des Daseins steigerte“ (CA V 662), hatte Hauptmann schon dem Helden des *Atlantis*-Romans zuteil werden lassen. Hier war es noch Ausdruck oder doch Ankündigung eines pathologischen Zustands, Folge eines Defizits: „Ihm fehlte der zweite Mensch, ohne den der erste immer zum Verkehr mit Gespenstern verurteilt ist.“ (CA V 662) Eine solche Wertung kündigt sich in der *Stresa-Novelle* vorsichtig an; erst im Rückblick bekennt der Erzähler, daß er sein Erlebnis auf dem Mottarone nie erzählt habe, nicht nur, weil man es ihm nicht geglaubt hätte, sondern auch, weil er „den seltsamen Seelenzustand, darin das Erlebnis sich abspielte, nicht verraten mochte, da man ihn unschwer als Geisteskrankheit auslegen konnte“, und „weil er mit einer Euphorie verbunden war, einem Offenbarungsglück“, das er „eifersüchtig verbarg“ (S. 132). Wieder stehen positive und negative Wertung der visionären Erfahrung unmittelbar nebeneinander, erst im nachhinein wird die gefährliche Seite stärker betont, erkennt der Er-

---

<sup>271</sup> Das Thema der Einsamkeit des Genies wird schon seit dem 18. Jahrhundert diskutiert, in der Literatur wie auch in der Philosophie. Vgl. J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, 2., durchges. Aufl. Darmstadt 1988, S. 10 mit Anm. 27. – Hauptmann las mindestens zu Teilen das 1937 erschienene Buch von \*W. Milch, *Die Einsamkeit. Zimmermann und Obereit im Kampf um die Überwindung der Aufklärung*, Frauenfeld, Leipzig: Huber & Co., 1937 (Die Schweiz im deutschen Geistesleben 83–85). Die Lesespuren belegen sein Interesse an der Rückwendung zu Magie und Mystizismus infolge der Aufklärungskritik.

zähler, daß er damals dem „Einbruch fremder Gewalten“ (S. 133) verfallen war. Während der Zeit des Stresa-Aufenthalts gibt er sich bewußt immer wieder „dem Reize des Ausser- und Uebernatürlichen“ hin (S. 142), ohne zu wissen, warum. So gerät er mehrfach, meistens auf einsamen Wanderungen, in entrückte Zustände, die ihn zu Visionen verschiedener Art führen, von denen die Goethe-Erscheinungen den meisten Raum einnehmen.

Für die visionären Erlebnisse des Erzählers gibt es in allen Fassungen von *Mignon* mehrere Bezeichnungen, die teilweise mit je verschiedenen räumlichen Vorstellungen verbunden sind. Da gibt es allein in der ersten Fassung die „Ueberwirklichkeit“,<sup>272</sup> das Jenseits (S. 144 u.ö.), „Träumerei“, die sich zur „Halluzination“ steigern kann (S. 114), den „Wachtraum“ als Bereich des Dichters (S. 121), die durch die Phantasie ermöglichte „bessere Welt“ des Menschen (S. 121), die „Schwelle einer Art von Wunder“,<sup>273</sup> das „inneren Gesichten“ Verfallensein (S. 134), das Gelöstsein von der Wirklichkeit (S. 114), die Verwischung der „Grenze zwischen Natur und spukhaftem Sein“ (S. 144) und die Nähe des Todes, „wo letzte Erkenntnisse dämmern“ (S. 134), um nur einige Beispiele zu nennen. Ohne daß eine zugrundeliegende einheitliche Vorstellung erkennbar wird, benennt der Erzähler seine über die Wirklichkeit (Realität, Diesseits) hinausgehende Erfahrung mit verschiedensten Begriffen.

Mit Ansätzen zu einer natürlichen oder vernünftigen Erklärung seiner Erlebnisse setzt sich der Erzähler der ersten Fassung zwar auch immer wieder auseinander, aber der breite Raum, den Schilderung und Reflexion der Erfahrungen einnehmen, drängt die Nüchternheit in den Hintergrund, der sich der Erzähler nach einem ersten halluzinatorischen Erlebnis unter dem nächtlichen Sternenhimmel befleißigen will.<sup>274</sup> Zwar stimmt er weder Paracelsus noch Swedenborg „in Einschätzung der Magie und Entwertung der Vernunft“ zu, leugnet aber nicht, daß auch er an Magie glaube (S. 141f.; vgl. S. 124). Diese Haltung dürfte der Hauptmanns entsprechen.<sup>275</sup> Auf der Wanderung, die zu der letzten großen Goethe-Epiphanie führt, bemerkt der Erzähler schließlich: „So war ich bei diesem Gange schon mehr geneigt die Theorien eines Swedenborg oder Fechner gelten zu lassen.“ (S. 144)

Seit der zweiten Fassung stehen Wirklichkeit und Überwirklichkeit in ausgewogenerem Verhältnis, das noch ausführlich reflektiert wird; das Bemühen des Erzählers um natürliche Erklärungen der Vorgänge gewinnt an Gewicht, wenn auch

---

<sup>272</sup> Vgl. oben Anm. 266.

<sup>273</sup> In einem gestrichenen Satz vor „Der Corso Umberto erstreckt sich [...]“ (S. 114): „Aber ich bin, mir scheint, von dem Bau einer nüchternen Stufenleiter zur Schwelle einer Art von Wunder abgekommen. [Absatz] Nun befleißige ich mich der Nüchternheit“ (GH Hs 524, 11r). Auch GH Hs 151, 2r (Exzerpt bei Durchsicht der *Stresa-Novelle* am 12./13.2.1940).

<sup>274</sup> Siehe vorige Anmerkung.

<sup>275</sup> Vgl. seine Lesespuren in dem Buch von \*W. Milch (wie Anm. 271), S. 28: Im Satz: „Obereit erscheint uns als ein Glied jener großen Strömung, die unter vielerlei Namen durch die Geistesgeschichte vorzüglich der germanischen Völker geht als ‘Neuplatonismus’, ‘Zaubertradition’, ‘Paracelsismus’, ‘mystische Neigung’, ‘Pansophie’, ‘magischer Spiritualismus’ oder ‘magischer Idealismus’ [...]“ unterstreicht er das Stichwort „Paracelsismus“ und schreibt an den Rand: „in dem ich zwar nicht befangen bin, aber zu dem ich neige!“

seine Überzeugung, „es sei etwas ausserhalb unserer Sinne vorhanden“, bestehen bleibt.<sup>276</sup> Bevor der Auftritt des Sängers mit Aga-Mignon sich aufklärt, kommt es zu einer weiteren, von mehreren Personen wahrgenommenen Spukerscheinung. „Wir hatten den Harfner und Mignon gesehen, diese jedoch in den Arm eines älteren Herrn eingehakt, dessen Ordensstern zu erkennen war, und der wohl der Geheimde Rat von Goethe sein konnte.“ (S. 163) Der Erzähler bemüht nun sogar die Psychiatrie, um zu verstehen, weshalb mehrere Personen der gleichen Einbildung unterliegen können, hält aber trotzdem am wunderbaren Charakter der Erscheinung fest (S. 164).

Die Erfahrung der Überwirklichkeit bleibt in der Endfassung von tragender Bedeutung. Wie in der *Stresa-Novelle* erinnert sich der Erzähler zu Beginn, daß es ihn früh „aus dem Bereich der überfüllten Welt gezogen habe“ und daß er trotzdem „seltsamerweise nicht ungesellig“ gewesen sei, ihn aber immer wieder die „Neigung zum Anachoretentum“ befallen habe (CA VI 494). Auch hier werden – in der Terminologie nahe der *Stresa-Novelle* – Chance und Gefahr der Einsamkeit benannt. Es schließt sich die Bemerkung über Goethes *Urfaust* an, mit Nennung des Zitats „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen“. Die Erinnerung an einsame Wanderungen durch die Anlagen von Stresa leitet zu einer zweiten Reflexion über die Einsamkeit, die der Zeitstufe des Erzählens angehört. Der einsame Mensch lebe ein unwirkliches Leben, Freunde und Verwandte nehme er nicht sinnlich, sondern nur in der Einbildung wahr.

Und da es so ist, treten die Toten beinahe gleichwertig neben die Lebenden. So bewegte sich eine seltsam gemischte Gesellschaft in mir – will sagen in meinem Vorstellungskreis –, die mich mit jedem Tag mehr über Zeit und Ort erhob.

Der Einsame ist somit besonders fühlbar in zwei getrennte Bereiche gestellt: das Sinnenreich und das Übersinnliche! Man kommt um den Ausdruck nicht herum.

Hat er diesen Doppelzustand ins Auge gefaßt, so wird es dem Einsamen schwer, sich von den Reizen des Übersinnlichen nicht betören zu lassen, besonders in der Dunkelheit, aber allmählich auch am Tag, wenn die Absonderung von den Menschen länger dauert. (CA VI 496)

Es sind dieselben Motive, die am Anfang der ersten Fassung stehen, sie werden aber deutlich knapper und nüchterner zum Ausdruck gebracht. Die Wortwahl (‘sich betören zu lassen’) deutet wieder die distanzierte Wertung an, die in der Endfassung gegenüber der *Stresa-Novelle* stärker gemacht wird. Der Erzähler hatte „sehr bald“ seinen „Zustand geistig umrissen und objektiviert und wurde sein kühler Beobachter“ (CA VI 496).

Der Unterschied besteht weniger in den Vorstellungen des Erzählers über die Existenz einer ‘Überwirklichkeit’ und – mit dem Guardini-Zitat – eines Bereichs der Welt für das Gewesene, „der entrückt ist, aber dennoch zu ihrem Ganzen gehört“ (CA VI 531), sondern in dem Stellenwert, der diesem Bereich eingeräumt wird, und in seiner Wertung. Hatte die erste Fassung mehrere entrückte Zustände des Erzählers ausführlich geschildert, bleibt in der Endfassung nur noch die Mottarone-Vision, die

---

<sup>276</sup> GH Hs 522, 24r (hier bereits gestrichen).

eindeutig halluzinatorische Qualität besitzt. Sie läßt sich als Folge der Überanstrengung beim Berganstieg erklären, und im Rückblick bewertet der Erzähler seinen damaligen Geisteszustand als gefährdet: „Die Vernunft behielt noch die Oberhand, aber ich hatte Not, mein Verstandeschifflein zu lenken.“ (CA VI 518) Nach diesem Erlebnis tritt das Nüchtern-Realistische der Erzählung hervor, keineswegs im Widerspruch zum nach wie vor literarisierten Leben des Erzählers. Auf dem Höhepunkt der Leidenschaft fühlt sich der Erzähler noch einmal „auf der Grenzscheide von Leben und Tod“ (CA VI 531). Es meldet sich aber auch „der nüchtern-vernünftige Rest“ seines Geistes (CA VI 533), und seine „Mignonbesessenheit“ erreicht einen ihm „selbst bedenklichen Grad“ (CA VI 535), so daß er sich von ihr befreien will. Noch am Ende fürchtet er um seine „Geistesverfassung“, auch wegen der möglichen Folgen:

Die Psychiatrie war zudem in jener Zeit gewissermaßen überwüchsig. Die Irrenärzte erklärten beinahe jeden dritten Menschen für geisteskrank, und Lombroso an und für sich jeden Künstler. Ziemlich allgemein unter Gesunden, besonders bei Familienzweiten oder im Gerichtssaal, war die Furcht vor dem Irrenhaus.<sup>277</sup>

Diese schließlich zunehmend negative Selbstbewertung der Erlebnisse untergräbt Hauptmann und bewahrt so am Ende noch einen Rest des unaufklärbaren Wunderbaren. Der Erzähler wollte schon „das ungesunde visionäre Wesen ein für allemal loswerden“, glaubte, bereits „den Sieg über alle Phantastereien errungen zu haben“ (CA VI 548), als er erfahren muß, daß sogar der Materialist Plarre und zuletzt auch die Baronin die Goethe-Erscheinung gesehen haben. So bleibt am Ende doch der Glaube an die Gegenwärtigkeit der Geister von Verstorbenen. Die Schlußbetrachtung wird zu einer Art Bekenntnis zum Glauben an die ewige Wiederkehr:

Ist es nicht wohlthuend, vom Geiste Verstorbener zu glauben, daß sie sich der hilflosen Lebendigen annehmen und in diesem Falle ein großer Geist dieser neuen Mignon? Hat mich die Erscheinung des Dichters nicht zu ihrem wahren Freunde aufrufen wollen und sie in die Obhut meines Studiengenossen, der Baronin und meiner bringen? Wie ich sehe, war es so. (CA VI 549)

Die Entwicklung von der ersten bis zur Endfassung in bezug auf das Verhältnis von Wirklichkeit und Überwirklichkeit findet eine teilweise Entsprechung im Ge-

---

<sup>277</sup> CA VI 548. – Der Anthropologe Cesare Lombroso (1836–1909) popularisierte durch sein Buch *Genio e follia* (1864; deutsche Übersetzung u.d.T. *Genie und Irrsinn* bei Reclam 1887) die in der Vererbungs- und Degenerationsforschung des 19. Jahrhunderts angenommene Verbindung von Genie und Geisteskrankheit. Noch 1927 erschien das Buch *Genie und Wahnsinn* von Wilhelm Lange-Eichbaum, dessen „Bibliographie zeigt, wie epidemisch verbreitet dieses Thema zwischen 1870 und 1914 war“ (vgl. J. Schmidt [wie Anm. 271], Bd. 2, S. 253ff., Zitat S. 256). Die in *Mignon* anklingende negative Wertung geht zurück auf Hauptmanns durch den ersten Band von Max Nordaus *Entartung* (1892/93) vermittelte Kenntnis Lombrosos; nach 1920 las er Lombroso selbst und seine Lesespuren sind „(von einer Ausnahme abgesehen) eher von Interesse und Zustimmung als von jener scharfen Kritik bestimmt, mit der Hauptmann drei Jahrzehnte früher dem Lombroso-Schüler Nordau begegnete“ (P. Sprengel [wie Anm. 16], S. 52).

spräch bei Graupe. Es nimmt in jeder der Fassungen eine zentrale Stellung ein, insofern die meisten Gesichtspunkte thematisiert werden, die das Erleben des Erzählers bestimmen.

### Die Tafelrunde bei Graupe

Als aufschlußreich für die Frage nach dem Verhältnis von fiktionalem und autobiographischem Charakter der *Mignon*-Erzählung erweist sich die Darstellung der Gespräche an der Tafelrunde bei Graupe. Sie hat zwei Funktionen: zum einen für den Autor, der einigen seiner verstorbenen Freunde ein literarisches Denkmal setzt und so seine Erinnerung fixiert; zum anderen im inneren Gefüge der Erzählung, indem ein Forum zur Diskussion der merkwürdigen Ereignisse (in den ersten beiden Fassungen) und überdies in Form von sprach- und kulturphilosophischen Reflexionen ein mögliches Erklärungsmodell geboten wird (in der Endfassung). Noch die Endfassung dient beiden Funktionen, reduziert aber durch Straffung der weitschweifigen Schilderung die erinnerungshaften Züge; die teils wilden Assoziationen über Dichtung, Theater, Philosophie, Magie sowie Geister- und Totenbeschwörung werden weitgehend auf das – für Hauptmann – Wesentliche der Kulturtheorie von Leo Frobenius konzentriert.

Die unmittelbar autobiographische Dimension des Besuchs bei Graupe wird schon in der ersten Fassung überlagert durch die (fiktive) Einführung des Komponisten und des Kulturforschers. Gemeint sind Eugen d'Albert (gest. 1932) und Leo Frobenius (gest. 9.8.1938), die, übereinstimmend mit der Angabe der *Mignon*-Erzählung, „am Lago Maggiore kleine Landsitze innehatten“.<sup>278</sup> Frobenius wird von Hauptmann ausdrücklich in einer Notiz bei Durchsicht der *Stresa-Novelle* erwähnt: „Frobenius: er starb bald[;] also glorificiren [sic] in diesem Sinn“,<sup>279</sup> und über d'Albert, der bei Kaupé „viel musiciert hat“, wurde bei Hauptmanns Besuch gesprochen<sup>280</sup> – er war also im Geiste anwesend.

Schon der junge Hauptmann verlieh literarischen Figuren verwandte Namen und charakterliche Züge seiner Freunde und Bekannten, man denke etwa an Alfred Loth in *Vor Sonnenaufgang* (1889), für den Alfred Ploetz Pate stand. Im späteren Werk indes gewinnt dieses Verfahren eine besondere Qualität, da zunehmend die Erinnerung an Verstorbene beschworen wird. Häufig dokumentieren Entwurfsnotizen eine entsprechende Absicht, meist in frühen Stadien der Werkentwicklung, auch für nicht ausgeführte Werke.<sup>281</sup> Der unmittelbar vor dem Diktat der ersten Fassung notierte Ansatz zu *Mignon* sah z.B. vor, den knapp zwei Monate zuvor gestorbenen Wilhelm

---

<sup>278</sup> CA VI 507. – Eine Todesanzeige (in: GH BrNI Frobenius) nennt Intra am Lago Maggiore, im Distrikt Pallanza, als Wohnsitz des Forschers. – D'Albert besaß ein Haus in Stresa (vgl. oben S. 46).

<sup>279</sup> GH Hs 151, 4r (12.2.1940).

<sup>280</sup> Vgl. oben S. 46.

<sup>281</sup> Vgl. etwa GH Hs 507, 17r: „Eugen D'Albert. Schreibe: Der Dämon. Er war durchaus ein solcher, weniger ein Mensch. Er [war] durchaus auch und durchum medial.“ (11.4.1944).

Bölsche neben Goethe auftreten zu lassen; in der *Stresa-Novelle* berichtet dann der Musiker im Gespräch bei Graupe, er habe Goethe auf Isola Madre gesehen, an dessen Seite „ein alter Mann, dessen weisses Haar um Schläfen und Schultern wallte“: „Sein Kleid war ein zerschlissener Talar. Sein Gesicht, das sich über das Kinn hinab in einem langen Barte fortsetzte, drückte auf rätselhafte Weise ein Jahrhundertealter aus, desgleichen sein Auge, das in der Nähe blind und im Unendlichen sehend schien.“ (S. 123) Sollte hier noch der Gedanke an Bölsche im Hintergrund stehen? Zumindest wird diese Erinnerung bereits überblendet durch den Bezug auf die Figur des Harfners und Sängers, als Homer-Figur mit dem stehenden Attribut der Blindheit versehen; zwar hat der Musiker nicht von einem Harfner gesprochen, doch dem Erzähler wird die Identität bewußt, als er ihn neben Mignon zum Theater schreiten sieht: „da schien der Blick des Greises, den ich seltsamerweise in Erinnerung hatte, mir von vorn zu begegnen, und ich dachte an die Erzählung des Musikers[,] der die Begegnung mit Goethe auf Isola Madre erzählt und den Harfner an seiner Seite erblickt[,] dessen Augen er blind und zugleich allsehend genannt hatte. Die Augen vor mir waren jenen gleich.“ (S. 130) Im Versehen des Erzählers verrät sich der Wille des Autors zu einer einheitlichen Gestaltenreihe.<sup>282</sup>

Die Endfassung verzichtet auf die vorgesehene Erinnerung an Bölsche; die Entwurfsnotizen belegen jedoch, wie das Gedenken an Verstorbene die schaffende Phantasie Hauptmanns weiter bewegt. So verwundert es kaum, daß in der Graupe-Runde in diesem Sinne noch ein weiterer Gast eingeführt wird: ein „Königlicher Theaterintendant, der in der Hauptstadt Sachsens fungierte“, hinter dem sich Nikolaus Graf Seebach verbirgt und der später im Text „Graf S.“ genannt wird. Dieser war, wie d’Albert, Anfang der 30er Jahre gestorben. Es ist anzunehmen, daß erneut die (wenigen) genannten persönlichen Merkmale unverändert der Wirklichkeit entnommen sind; zumindest die Aussage, er habe eine französische Mutter gehabt, trifft zu (CA VI 507f.).

Die Beispiele sind bezeichnend. Besonders in der Beschreibung der Personen zeigt sich die Tendenz, Einzelheiten realitätsgetreu wiederzugeben, ohne daß die Absicht einer dichterischen Umgestaltung, oder nur des Verbergens der Identitäten, erkennbar wird. Die Marchesa Gropallo behielt in der Erzählung ihren wahren Namen, wie auch Barratini und das Hotel, in dem der Erzähler abgestiegen war.<sup>283</sup> Aus Kaupen wurde Graupe, und die Schilderung seines Anwesens – am detailliertesten auf abgelegten Blättern der zweiten Fassung – läßt sich teilweise anhand von vier Bildpostkarten nachvollziehen, die Hauptmann für die zweite Fassung herangezogen hat.<sup>284</sup> Da Kaupen ebenfalls vor Niederschrift der ersten Fassung gestorben war, wird

---

<sup>282</sup> Für die Endfassung von *Mignon* erkennt R. Bernhardt (wie Anm. 138) in der Figur des Harfners ein Porträt Peter Hilles, allerdings ohne ganz zu überzeugen (vgl. P. Sprengel/B. Tempel [wie Anm. 1], S. 313).

<sup>283</sup> GH Hs 75, 4r; GH Hs 198, 4v (vgl. Anm. zu S. 112,10).

<sup>284</sup> Die Postkarten sind erhalten in GH BrNI Kaupen. Zu den einschlägigen Stellen aller Fassungen vgl. oben Anm. 123.

die Erzählung (mit Hauptmanns Worten) zu einer „Art Herberge“ für den Verstorbenen.<sup>285</sup>

Gedanken über das Verhältnis zu den Toten finden sich in Hauptmanns Notiz- und Tagebüchern der letzten Lebensjahre in großer Zahl. So bemerkt er im Oktober 1935:

Die Menschen, mit denen ich gelebt habe, sind | mir immer gegenwärtig, und vielleicht mehr die | überwiegende Zahl der Gestorbenen – als die | entfernt noch Lebenden. – Ist es, weil sie gestorben sind?

Ja! –

Im Leben waren Entzweigungen nie ausgeschlossen | und Lebensentzweigungen töten beide Gegner | fu[e]r einander.

Fu[e]r diese Umstände habe ich ein sehr, sehr feines, | fast überirdisch feines Gefühl –

Und dieses überirdische Gefühl bewahrheitet dann | die tiefen Beziehungen –

Und, in diesem Betracht: was bleibt übrig?

Das letzte Fragezeichen ist zu klein. | Es giebt das „Grosse?“

Vater? Mutter? Bruder? Schwester? | Freunde? Ploetz? Schmidt? Block? (ja) | e tutti quanti! –?

Das ist kein Vorwurf, und allgemein | menschliche[s] Schicksal.<sup>286</sup>

Folgt man dieser Reflexion, so scheint intensiver geistiger Umgang nur mit den Toten möglich zu sein. Nachdem Alfred Ploetz gestorben war, notierte Hauptmann am „1. Osterfeiertag 1940“ im Tagebuch: „Schöner und reiner empfinde ich dich nun, als im Leben. Du rückst mir wieder nahe und näher, als du je deiner Familie gestanden haben kannst.“ Am Anfang eines längeren Gedichtentwurfs hebt Hauptmann anschließend seine Verbundenheit mit Ploetz hervor, indem er sein eigenes Trauern über das der hinterbliebenen Familie stellt.<sup>287</sup> Und einen Tag nach dem endgültigen Abschluß der zweiten Fassung von *Mignon* entstehen folgende Zeilen, nach der Notiz „Mignon | ‘Vom Tode vergessen?’“:

Ich habe es mit den Toten zu tun  
Ich lasse sie nicht und sie mich nicht ruhn  
Die Toten allein haben mich wahrhaft gelenkt  
Und mitten im Leben lebendig beschenkt  
Winckelmann heisst heut mein Kamerad  
Er spricht zu mir wie ein Jugendgenosse  
etc etc.<sup>288</sup>

Das Bewußtsein von der geistigen Gegenwärtigkeit der einst persönlich bekannten Verstorbenen scheint für Hauptmann auf einer Ebene mit der Beschwörung unsterb-

---

<sup>285</sup> *Annalen* zum Gedenken an Tote des Jahres 1939 (entst. 13.–19.1.1944), CA XI 584.

<sup>286</sup> GH Hs 11a, 95r.

<sup>287</sup> GH Hs 235, 63r u. 64r. Der Gedichtentwurf beginnt wie folgt: „Ploetz | Nein, nicht ihr seid die Trauernden, | die ihr um ihn das Leben gelebt | wie üblich: | Weib, Kinder und Kindeskind! | Was habt ihr gewusst von ihm | nichts | Sein Blühen kanntet ihr nicht | Nie hat er geblüht unter euch.“ (GH Hs 235, 64r).

<sup>288</sup> GH Hs 507, 60r (wahrscheinlich 3.11.1943) u. 59v (4.11.1943).

licher großer Geister zu stehen. Aus dem Blickwinkel des Autors (wie auch des Lesers) stellt die zeitgemäß zusammengesetzte Graupe-Runde beides nebeneinander; für den Erzähler hingegen stehen die 'großen Toten', Jean Paul und Goethe, an erster Stelle – Graupe und die Bekannten, die er dort trifft, sind für ihn ja nicht tot –, und das Gespräch bietet Gelegenheit, die Anwesenheit Goethes am Lago Maggiore zu thematisieren.

Eine ausführlichere Wiedergabe des Gesprächs beginnt in der *Stresa-Novelle* erst beim Nachtschiff mit der Behauptung Graupes, „dass Goethes Geist in seiner Altersgestalt materialisiert, gleichsam in der Gegend spuke“. Das damit eingeführte Thema bietet „Gelegenheit zu Exkursen in trans[z]endente Gebiete“, „Beschwörungen, sibyllinische Bücher, Magie und jede Art Zauber wurden zitiert“ (S. 123). Da in der Folge der Musiker, der Forscher und der Erzähler von ihren eigenen Goethe-Erscheinungen berichten, letzterer auch von seinem Mignon-Erlebnis, ergibt sich ein wirres Gespräch; der Erzähler faßt es teils raffend zusammen, teils gibt er einzelne Gesprächsbeiträge wieder.

Es entspricht dem Charakter der *Stresa-Novelle* als 'Biographie einer Geistererscheinung', daß die Gespräche bei Graupe ebenfalls dieses Moment betonen. Darüber hinaus setzt sich das zentrale Thema in der Wirklichkeit fort; zunächst erlebt man Spuk bei einem leerstehenden Herrenhaus (S. 128f.), dann kommt es beim Naturtheater zu dem (vom Gastgeber inszenierten) Auftritt des Sängers und Mignons. Die hohen schwarzen Zypressen, zwischen denen „blauer Rauch [...] gen Himmel quoll“, wecken Assoziationen an den „Dampf der Dunstspalte von Delphi“ und Opferkult. Eine feierliche Stimmung läßt die Zypressen als „dichte[n] Säulentempel“ erscheinen, in dem die Zeit aufgehoben ist: „Wir blickten einander fragend an, als ob immer einer wissen wollte[,] ob der Andere das gleiche Rätsel empfinde, nämlich: dass sechs oder sieben Jahrtausende eben nicht mehr bedeuten, als ein Tag, der gestern vergangen ist.“ (S. 130) Dieselbe Erfahrung der Zeitlosigkeit formuliert schon das Gedicht *Nur wenig Schritte von der breiten Straße* (1924).<sup>289</sup> Neben diesen Eindruck treten unvermittelt Goethesche Figuren und tragen die Ballade *Der Sänger* vor. Die passenden Stichwörter, „Totenbeschwörung“, „Funeralien“ und „Totenbäume“ (S. 160), nennt der Erzähler in der zweiten Fassung nach dem Ereignis; noch in der Endfassung bezeichnet er die Zypressen – entsprechend deren Geltung in der Antike – als „Totenbäume“ (CA VI 513) und spricht von „der lebendigen Totenstille des Zypressenrondells, die viele Jahrhunderte in sich zu bergen schien“ (CA VI 514). Gegenwart, Goethezeit und Antike erscheinen hier als Einheit.

Den Eindruck des Naturtheaters beschreibt der Erzähler in allen Fassungen auf ähnliche Weise, wobei die „feierlich-hohen, schwarzen Zypressen“, „Totenbäume“, entscheidend zu seiner Stimmung beitragen. Hauptmann hat damit in *Mignon* ausgestaltet, was eines der Gedichte über das Naturtheater mit wenigen Zeilen zum Ausdruck brachte (die Zypressen erscheinen hier als „Grabeswächter“):

---

<sup>289</sup> Vgl. den Anfang der zweiten Strophe: „Nur wenig Schritte von der breiten Straße: / fünftausend Jahre sind wie nicht gewesen.“ (CA IV 158).

Nun wiederum betret' ich diesen Ort  
der Weihe, harrend auf des Gottes Wort,  
dem Pilgrim gleich, der des Orakels harrt  
zu Delphi und Apollens Gegenwart.  
Hin zum Theater zieht es mich mit Macht,  
von Grabeswächtern feierlich umwacht:  
in ihrer Obhut spielt Verlassenheit  
ein stummes Lied von Abschied, Tod und Leid.<sup>290</sup>

Der direkte Vergleich mit Delphi entfällt in der Endfassung von *Mignon*, allein duftender Rauch aus einem Dreifuß läßt, bei Kenntnis der Vorfassungen, noch daran denken. Ein Bezug zur Antike bleibt bestehen, da der Erzähler in dem alten Mann „Ossian oder Homer“ (CA VI 514) vermutet, bevor er seine Mignon erkennt und Goethes Ballade vorgetragen wird. Das Gewicht der Anspielungen ist in der Endfassung jedoch durch eine vorherige Bemerkung des Gelehrten über den *Groß-Cophta* auf Goethe verschoben.

Der Auftritt von Sänger und Mignon beschließt in der *Stresa-Novelle* und in der Endfassung den Bericht über die Graupe-Runde. Anders die zweite Fassung. Nachdem die Erscheinungen des Sängers und Mignons, „die sich gleichsam aus dem Nichts manifestiert hatten“, sich wieder „ins Nichts“ aufgelöst hatten (S. 160), wird das Gespräch weitergeführt, mit den Themen wie zuvor, angeregt durch das gerade Erlebte. Erneut greift Hauptmann auf eine seiner Lieblingsvorstellungen zurück, bringt die geisterhaften Erscheinungen in Verbindung zum Theater. Der Afrikaforscher nämlich bemerkt, es käme ihm vor, als hätte man ihn „unversehens in ein Reich gebracht, wo die Schatten verkehren“ (S. 161), worauf Graupe fragt, ob das Theater etwas anderes sei. Diese rhetorisch gemeinte Frage bestätigt der Erzähler:

Das Theater, verehrter Herr Graupe, ist in der Tat, wie Sie angedeutet haben, das Bereich, wo Schatten verkehren. [...] Der Schauspieler, der auf dem Theater agiert, vertritt jeweils einen bestimmten, mit Namen versehenen Schatten. Der Zuschauer, dem ja, wie jedem Menschen, die ganze Welt eine Schaubühne ist, hat es gern, wenn seine innere Vorstellungs- oder Schattenwelt sich mit Hilfe der Kunst nach aussen gebiert. Mit Hilfe der Kunst, mit Hilfe der Künstler wird sie eine zweite, durchaus magische und auch mythische Realität. Es ist nun ganz in der Ordnung, wenn Geister körperlich auf der Bühne erscheinen, wie es in „Macbeth“ und „Hamlet“ bei Shakespeare und bei Aeschylus in den „Persern“ der Fall ist. Der natürliche Tempel mit der natürlichen Bühne von Zypressen, wie von Säulen umringt, lässt nun den Gedanken der Totenbeschwörung fast zwingend aufleben. (S. 161)

Zu jedem Gedanken des Abschnitts dürften sich Parallelen und Bezugspunkte in Hauptmanns Werk finden lassen. Einige Beispiele: Mit Shakespeares *Hamlet* hatte sich der Autor seit Ende der 20er Jahre intensiv beschäftigt, indem er eine Be-

---

<sup>290</sup> CA IV 159. – Das Gedicht steht im Zusammenhang mit dem vorstehenden *Schon seh' ich der Zypressen dichten Hain* (ebd.). Die in der Centenar-Ausgabe angegebene Datierung auf 1927 ist ein aus der *Ausgabe letzter Hand* übernommener Irrtum, vgl. dagegen R. Ziesche, *Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns*. Teil 1. GH Hs 1–230, Wiesbaden 1977 (Kataloge der Handschriftenabteilung / Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: Reihe 2, Nachlässe 2, 1), S. 146.

arbeitung vornahm, die „durchgängig um Verstärkung des Gewichts bemüht ist, das dem Geist des ermordeten Königs zukommt“;<sup>291</sup> ferner stellte er die Vorgeschichte der Tragödie in einem eigenen Drama, *Hamlet in Wittenberg* (1935), dar und wählte die Vorbereitung einer *Hamlet*-Aufführung zum Vorwurf eines ‘Bildungsromans’ in der Tradition von Goethes *Lehrjahren: Im Wirbel der Berufung* (1936). Die theoretischen Reflexionen dieses Romans nehmen zur Erklärung der Erscheinung des toten Königs u.a. Bezug auf den antiken Totenkult, der gleich mit dem Heroenkult identifiziert wird.<sup>292</sup>

Die Gattung der antiken Tragödie faßte Hauptmann im *Griechischen Frühling* als mythisches Schattenspiel auf, dessen Gestalten, in denen „etwas von den Qualen abgeschiedener Seelen enthalten“ sei, „durch die unwiderstehliche Macht einer Totenbeschwörung zu einer verhaßten Existenz im Lichte gezwungen sind“ (CA VII 100). Eine andere Formulierung spielt über das Zitat aus *Mignon* hinaus auf das kultische Blutopfer als Wurzel einer Kunstform, eben der Tragödie, an: „Die Schatten werden mit Hilfe von Blut gelockt, gewaltsam eingefangen und brutal, als ob sie nicht Schatten wären, durch Schauspieler ins Leben gestellt“ (ebd.). Die „innere Vorstellungs- und Schattenwelt“ findet sich im *Abenteuer meiner Jugend*, wenn Hauptmann über das „Urdrama“ schreibt, das in ihm selbst lebte: „Der Vater, die Mutter, die Geschwister, die engere und weitere Familie agierten zunächst darin. Wie schon einmal erwähnt, wurden auf das innere Forum, wo diese Schatten Eristik übten, alle wichtigen Fragen gebracht und unter Affekten ausgekämpft.“ (CA VII 966) Die gleiche Erfahrung wird später vom Bergpater im *Neuen Christophorus* beschrieben. „Ein romantischer Dichter [gemeint ist Novalis] hat die Rede des Redners ein monologes Drama genannt. So ist auch im inneren Monolog einer Persönlichkeit das Drama nicht wegzudenken. Seine Schauspieler nenne ich Schatten; sie können sich zu Dämonen steigern. Es sind die Sinnbilder aller jener miteinander ringenden Mitmenschen, die in den Lebenskampf unlöslich verschlungen sind.“<sup>293</sup> Von hier ist es kein weiter Schritt mehr zum Verständnis des Künstlers als einem göttlichen Medium, als Besessenem und darunter Leidendem. In einer der *Sonnen-Meditationen* heißt es: „*Wollt* ihr Dichter sein? Nie werdet ihr Dichter sein. Dichten ist ein großes Erleiden.“ (CA VI 684) Die Pianistin am Ende der *Stresa-Novelle* erscheint als „gefoltertes Werkzeug“ und „Seherin“ (S. 149), entsprechend wurde der venezianische Maler Jacopo Robusti (Tintoretto) von Hauptmann aufgefaßt: „Er hat als Medium länger als ein halbes Jahrhundert im Dienste einer gnadenlosen Naturkraft gestanden. Er ist ein Helot der Götter, ein Zwangsarbeiter des Purgatoriums.“ (CA VI 966) Unverkennbar verabsolutiert Hauptmann hier das eigene Dichterverständnis und überträgt es auf Musik und bildende Kunst, entsprechend der Tendenz, die schon anläßlich der Goethe-Rede erwähnt wurde (vgl. oben S. 70). Daß der künstlerische Schaffensprozeß im Werk selbst angesprochen wird, verweist zurück auf die Jahrhundertwende, wo als Folge u.a. der Schriften

---

<sup>291</sup> P. Sprengel (wie Anm. 130), S. 256.

<sup>292</sup> Vgl. P. Sprengel/B. Tempel (wie Anm. 1), S. 299f.

<sup>293</sup> CA X 832f.; vgl. ebd. S. 1114 zur Entstehungszeit zwischen 27.4.1944 und 30.6.1944.

Nietzsches die künstlerische Kreativität nachgerade zum Epochenthema avanciert war.

Die Endfassung reduziert die Fülle der Gesprächsinhalte beträchtlich und konzentriert sich auf einen kulturtheoretischen Aspekt, der gegenüber Erst- und Zweitfassung einen neuen Schwerpunkt bildet: die Paideuma-Lehre von Leo Frobenius, deren Grundzüge der Gelehrte skizziert. Er versucht, „das Wesentliche“ seiner Kulturtheorie zu erklären,<sup>294</sup> einer allgemeinen, keineswegs auf Afrika beschränkten Kulturtheorie. Die Grundannahme – als „Grunderkenntnis“ ausgegeben – besteht darin, daß der Kultur „etwas Seelenhaftes“ eigne, „das einer ungeheuren Gemeinsamkeit entstammt und darauf fortgesetzt übertragen wird“. Die Kultur, die sich organisch entwickle, stehe „als Subjekt dem Menschen als Objekt gegenüber“: „Nicht der Wille des Menschen bringt die Kultur hervor, sondern die Kultur lebt ‘auf’ dem Menschen.“ Der Gelehrte setzt hinzu: „Das klingt meinethalben wunderbar, aber das Wunderbare ist immer das Wahre.“ (CA VI 509)

Für *Mignon* ist eine weitgehende Kenntnis der Kulturtheorie weniger wichtig als der ihr zugrundeliegende Gegensatz und wie dieser in die Erzählung eingebunden wird. Frobenius unterscheidet (zunächst für Afrika) zwei ‘Urkulturen’, denen zwei Weltanschauungen entsprechen, in *Mignon* benannt durch die Gegenüberstellung von „Materialismus“, „krankhafte[r] Tatsachensucht“ und „Tatsachensinn“ einerseits und „Seele“ bzw. „dem Dämonischen im Menschen“ andererseits.<sup>295</sup> Die Wertung des Forschers offenbart sich im Begriff der ‘krankhaften Tatsachensucht’, die dem Wesen der Kultur weder gerecht werde, noch geeignet sei, es zu erfassen.<sup>296</sup> „Höchste Kultur bewegt sich in einem Seelenraum: sie ist damit wesentlich immateriell, und – es klinge absurd oder nicht – so ist und bleibt es das Immaterielle, das ich

---

<sup>294</sup> CA VI 508 u. 509 (zugrunde liegen im wesentlichen Thesen aus \*L. Frobenius, *Paideuma. Umriss einer Kultur- und Seelenlehre*, München 1921: C.H. Beck, S. 2–18 mit Anstreichung und Durchnummerierung der einschlägigen Sätze).

<sup>295</sup> CA VI 509 und 510. – Eine knappe Übersicht der beiden ‘Urkulturen’ gibt H. Wilderotter, *Zur politischen Mythologie des Exils. Wilhelm II., Leo Frobenius und die „Doerner Arbeits-Gemeinschaft“*, in: *Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil*, Ausstellungskatalog, hg. im Auftrage des Deutschen Historischen Museums von H. Wilderotter und K.D. Pohl, Gütersloh, München 1991, S. 131–142, hier S. 134ff. – Zu Hauptmanns Frobenius-Rezeption vgl. P. Sprengel (wie Anm. 16), vor allem S. 168–172.

<sup>296</sup> Mit der Vernunftkritik und der damit verbundenen Aufwertung der „Seele“ steht Frobenius nicht allein, sondern gehört (wie zahlreiche Intellektuelle, etwa Oswald Spengler, Ludwig Klages und Ernst Jünger) zum ‘Neuen Irrationalismus’ in der Weimarer Republik, der hervorgeht aus der philosophischen Vernunftkritik des 19. Jahrhunderts und Rationalisierungskritik, ange-reichert durch die „*Bestimmung und Feier des deutschen Wesens* als gefühlorientiert, seelenhaft, aristokratisch“. Vgl. H. Kiesel, *Aufklärung und neuer Irrationalismus in der Weimarer Republik*, in: J. Schmidt (Hg.), *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1989, S. 497–521, Zitat S. 498. – Die Kultur- und Fortschrittscritik verband Hauptmann schon mit Walther Rathenau, der in verschiedenen Schriften ‘Seele’ und ‘Intuition’ gegen ‘Verstand’ und ‘Analyse’ kritisch ins Feld führte. Vgl. ebd. und H.v. Brescius, *Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein in unbekanntem Selbstzeugnissen. Eine politisch-biographische Studie*, Bonn 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 197), S. 112–124.

im roten Erdteil gesucht und durchforscht habe.“ (CA VI 510) Die Bestimmung der Kultur als etwas ‘Seelenhaftes’, das daher nur mit den Kräften der Seele, nicht mittels rationaler Erkenntnis zugänglich ist, bewirkt eine Immunisierung der Theorie gegen vernunftgeleitete Kritik. Für *Mignon* spielt dies jedoch keine Rolle, denn der Erzähler ist mit dem Forscher einer Meinung und bittet – den Lesern gegenüber, die sich wundern könnten, daß er sich anmaße, „ein zusammengewürfeltes Gespräch so genau zu rekonstruieren“, – selbst „um Zubilligung gewisser eigener Kräfte des Dämonischen“ (CA VI 510).

Die bereits bekannte Doppelheit von Wirklichkeit und Überwirklichkeit findet sich im Gespräch wieder als Gegensatz von materieller Realität und ‘Seelenraum’; nun nicht mehr allein als ureigene Erfahrung des Erzählers, sondern ‘wissenschaftlich’ begründet, gekleidet ins Gewand einer Kulturmorphologie, die dem Dichter, überhaupt dem – stillschweigend als intuitiv schaffend vorausgesetzten – Künstler, den Vorrang vor dem rational vorgehenden Wissenschaftler einräumt, zumindest, was die Möglichkeit einer Erkenntnis der Kultur als eines ‘Seelenhaften’ anbelangt. In diesem Kontext wird Goethe im Gespräch erstmals genannt; der Gelehrte findet die Bestätigung seiner Auffassung bei ihm, der „Dichter und Forscher zugleich“ gewesen sei und damit belege, „daß sich beides recht wohl vereinigen läßt“.<sup>297</sup> Dasselbe Ideal wird noch der Bergpater im *Neuen Christophorus* formulieren, wobei zusätzlich die aus *Michael Kramer* bekannte Identität von Kunst und Religion (CA I 1135) vorausgesetzt wird: „Indem ich mich wissenschaftlich einstellte, wurde ich rückwärts zu den Ursprüngen hingeführt, und ich kam dabei zu dem Punkt, wo sich Religion und Wissenschaft noch nicht getrennt hatten. Denker und Dichter waren noch eins; wieweit sie es etwas heute noch sind, bleibe einstweilen dahingestellt. Ich möchte glauben, daß selbst bei der allerstrengsten Forschung im heutigen Sinn der Dichter nicht ganz entbehrt werden kann.“ (CA X 880)

Äußerungen über Zusammenhänge von Sprache, Erinnerung, Schrift, Geistesleben führen nun zu dem Satz Thoreaus: „Nur von dem Gipfel eines Berges von Büchern können wir selbst in den Himmel emporsteigen.“<sup>298</sup> Das ist der Einsatz für Graupe, „einen Schritt ins Land der Gespenster“ zu tun, von dem Goethe-Spuk am Lago Maggiore zu erzählen (CA VI 511). Anders als in den vorangegangenen Fassungen berichtet der Erzähler nun nicht von seiner eigenen Goethe-Begegnung; entsprechend knapp fällt die weitere Darstellung der Gespräche aus. Goethe bleibt

---

<sup>297</sup> CA VI 509. – Die Argumentation dürfte insofern zirkulär sein, als die morphologische Betrachtungsweise in der Kulturforschung letztlich Goethes Naturanschauung zur Grundlage hat, durch sie folglich nicht – oder nur – bestätigt werden kann.

<sup>298</sup> CA VI 511; freies Zitat nach: \*H.D. Thoreau, *Walden. Ein Leben in den Wäldern*. Deutsch von Franz Meyer, Berlin: Otto Hendel Verlag (Hermann Hillger), o.J., S. 97: „Das Zeitalter wird in der Tat ein reiches sein, wo solche Überreste wie die Klassiker und die älteren, mehr als klassischen, aber auch weniger gelesenen heiligen Schriften der Völker einmal alle gesammelt sind; wenn die Vatikane mit Veden, Zendavestas und Bibeln angefüllt sind, mit Homer, Dante, Shakespeare, und alle folgenden Jahrhunderte ihre Siegeszeichen auf dem Mittelpunkt der Welt niedergelegt haben. Von solch einem Stoß aus mögen wir hoffen, dereinst den Himmel zu ersteigen.“ (Exemplar Hauptmanns mit intensiven Lesespuren und Anstreichung der Stelle).

im Geist gegenwärtig, aber nicht „als Barratinis Mottaronegespenst“ (CA VI 513). Mit der Erscheinung des Sängers und Mignons, deren Charakter als Inszenierung des Gastgebers der Gelehrte schon angedeutet hatte (vgl. CA VI 512ff.), beschließt der Erzähler die Erinnerungen an seinen Besuch bei Graupe.

Die Konzentration auf die Kulturtheorie in der Endfassung, besonders die Verteidigung eines seelenhaft-immateriellen Charakters der Kultur, bindet das Gespräch bei Graupe stärker in die Erzählung ein; dies vor allem, weil diese Vorstellung über die Person des Erzählers zu seinen Erlebnissen in Beziehung gesetzt wird. Dem Erzähler ist die Theorie des Forschers nicht fremd. Er sieht sie bestätigt durch eigene Kenntnisse über das Wesen des *Homo sapiens ferus*, des vernunftbegabten Wilden: „An Gestalt ist der *Homo sapiens ferus* ganz und gar ein Mensch, sonst aber ganz und durchaus ein Tier. Woraus erhellt, daß dem einzelnen Menschen die Sprache nicht angeboren ist, sondern daß er sie in der menschlichen Gemeinschaft nach und nach lernt und sich also bewußt, als etwas Fremdes, aneignet. Und ohne Sprache keine Kultur.“ (CA VI 510) Entsprechend hat sich Hauptmann auch in zwei nicht-fiktionalen Texten geäußert. Eine Rede zur Eröffnung der Wilhelm-Meister-Schule in Frankfurt/M., gehalten 1932, bezweifelt zunächst den Gedanken, daß die „Kultur als selbständiges Wesen, das auf dem *Menschen* lebe“, zu verstehen sei. „Wenn dieser Gedanke ein Element der Wahrheit in sich hat, sollte man dann nicht lieber sagen: auf dem *Tier*? Mensch ist Mensch. Verdient er diesen edlen Namen, so ist er ohne Kultur nicht zu denken.“ Im übrigen spreche das Beispiel Kaspar Hausers dafür, „Kultur als etwas von außen auf dem werdenden Menschen Wirkendes“ anzusehen (CA VI 863), „als ein anderes An-sich“, das sich „mit dem Wachstum auf ihn senke und auf ihm, wie mit ihm, seine eigene Existenz finde“, wie Hauptmann in Erinnerung an Frobenius in den *Annalen* formuliert.<sup>299</sup>

Sowohl in *Mignon* als auch in den *Annalen* wird die Vorstellung des ‚Seelenraums der Kultur‘, bei Frobenius „Paideuma“ genannt, auf Herder zurückgeführt. Heißt es in den *Annalen*, daß Frobenius Herder wenig oder gar nicht zitiere (CA XI 581), gestattet Hauptmann sich in *Mignon*, den Gelehrten eine Ähnlichkeit mit Herders Begriff der Humanität zugeben zu lassen: „Herder entwickelt ein menschlich-übermenschliches Bereich, das er als Humanität bezeichnet. [...] Der Gelehrte gab zu, daß dieses Wort, wie es Herder gebrauche, seinem Paideuma sehr ähnlich sei.“ (CA VI 512)

Diese Details des Gesprächs bei Graupe zeigen erneut, wie Hauptmann eigene Vorstellungen in den Mittelpunkt stellt. Es gelingt ihm jedoch, über die autobiographische Dimension hinaus den strukturellen Bezug zwischen Gesprächsthema und den Erlebnissen des Erzählers zu intensivieren. Von untergeordneter Bedeutung ist es, daß auch Aga-Mignon „gewissen wenig bekannten Typen des *Homo sapiens*

---

<sup>299</sup> *Annalen. Das Jahr 1938* (entst. 4.–13.1.1944), in: CA XI 581. – Dort schreibt Hauptmann auch, daß er sich „von früh an mit dem *Homo sapiens ferus* immer wieder beschäftigt“ habe. Ein Band seiner Bibliothek bestätigt eine frühe Beschäftigung mit dem Thema: \*A. Rauber, *Homo sapiens ferus oder die Zustände der Verwilderten und ihre Bedeutung für Wissenschaft, Politik und Schule. Biologische Untersuchung*, Leipzig: Denicke's Verlag, 1885 (mit Bleistiftanstreichungen).

ferus“ (CA VI 542) ähnelt; als entscheidend erweist sich die Vorstellung, daß die „Realität, die wahrhaftiger Dichtung eignet“ (CA VI 511), nicht an die materielle Realität gebunden sei, da sich „höchste Kultur“ immer „in einem Seelenraum“ bewege (CA VI 510). Vor dem Hintergrund dieser Vorstellung sind für den Erzähler die Erscheinungen Goethes und seiner fiktiven Figuren Mignon und Harfner erklärbar.

Aus kritischer Distanz ergibt sich ein anderes Bild: Was der Erzähler als schier unbegreifliches Mysterium erlebt, will er so erleben und bedient sich dazu dichterischer Werke, die als schriftlich überlieferte – solange sie überliefert werden – eine ganz natürliche ‘Unsterblichkeit’ besitzen. „Trümmer von Schriften toter Geister und Hände erreichen das Wunder und erwecken Totes zum Leben in meinem Geist“, heißt es im *Winckelmann*-Fragment (CA X 531). Entsprechend vollzieht sich letztlich der weitaus größte Teil der *Mignon*-Erzählung im inneren Erleben des Erzählers. In diesem Sinne hatte der Gelehrte im Gespräch die Identität von Geistesleben, Sprache, Erinnerung und „Er-innerung“ bestimmt: „Was ist unser ganzes Geistesleben anderes als Sprache, und was ist Sprache anderes als Erinnerung, und was ist Erinnerung, wenn Sie das Wort wortwörtlich nehmen, als sich seinem Innenleben verhaften. Oder – liebe deutsche Sprache – alles ist, sofern wir Geister, Denker, Dichter, Magier sind: Er-innerung, Er-innerung!“<sup>300</sup> Die Kategorie der Innerlichkeit wird hier aktualisiert; schon in der *Stresa-Novelle* hatte der Erzähler anlässlich eines seiner meditativ-entrückten Zustände festgestellt: „Ich bin und war dabei der Gast meiner Innerlichkeit. Sie befreit mich von Raum und Zeit, lässt sich aber von mir kaum beeinflussen.“ (S. 141) Etwas überspitzt ließe sich *Mignon* als Konkretisierung eines Aphorismus aus den *Einsichten und Ausblicken* bezeichnen, in dem Hauptmann die gleichzeitige Beschränktheit und Unendlichkeit der Erkenntnisfähigkeit des Menschen behauptet: „Der Mensch kann niemals etwas anderes entdecken als sich selbst: aber das ist ein unendliches Feld.“ (CA VI 999)

„Auch ich hatte von jeher ein Innenleben geführt, das von meinem äußeren Dasein völlig unabhängig war.“ Anders als nach dem Vorstehenden zu vermuten wäre, stammt dieser Satz nicht von Hauptmann, der sich hier damit begnügen mußte, ihn in einem Buch zu unterstreichen.<sup>301</sup> An dieser Stelle sei noch auf eine Schwierigkeit hingewiesen, die sich unweigerlich ergibt, wenn man versucht, mögliche direkte Quellen für Vorstellungen zu finden, die in Hauptmanns Werke eingegangen sind. Die Durchsicht von Büchern aus seiner Bibliothek zu diesem Zweck zeigt nämlich, wie schon Peter-Christian Wegner bemerkt hat, daß „Hauptmanns Ansichten [...] in dem Zeitraum vom Ersten Weltkrieg bis zu seinem Tode bereits so gefestigt [sind], daß das Erkenntnisstreben weitgehend nur in einer Ausformung und Vertiefung schon vorhandener Vorstellungen gleichkommt und im wesentlichen auf einen Pro-

---

<sup>300</sup> CA VI 511. – Vgl. auch die Notiz vom 23.1.1936 aus dem Umkreis des *Neuen Christophorus* über die Sprache als Träger des „Element[s] des Geistes“ (CA X 1087).

<sup>301</sup> \*P. Brunton, *Yogis. Verborgene Weisheit Indiens*, übertragen v. Margret v. Bismarck, Berlin 1937: Wolfgang Krüger Verlag, S. 15.

zeß der Selbstvergewisserung und Selbstbestätigung hinausläuft“.<sup>302</sup> Die Entstehung der *Mignon*-Erzählung belegt, daß dies Folgen für den Produktionsprozeß hat. Sicher liest Hauptmann Bücher, die er für seine Arbeit braucht, aber in mindestens gleichem Maße benutzt er, was er gerade liest. Es ist bezeichnend, daß er Goethes *Lehrjahre* für die *Stresa-Novelle* noch nicht sehr intensiv studiert – das tut er erst beim Übergang zur zweiten Fassung –, andererseits verschiedenste Anregungen seiner aktuellen Lektüre entnimmt, von denen aber auch manche nicht bis in die Endfassung überdauern. (Beispiele finden sich in den Erläuterungen zur *Stresa-Novelle*.)

---

<sup>302</sup> P.-Chr. Wegner, *Gerhart Hauptmann als Leser. Ein Beitrag zur Auswertung der Büchersammlung des Dichters*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* LIV (1973), S. 355–376, hier S. 357.

## 6. Stellung der *Mignon*-Erzählung in Hauptmanns Werk

Trotz der beträchtlichen Gattungsvielfalt seines Werks gilt Hauptmann im öffentlichen Bewußtsein zuvörderst als Dichter naturalistischer Dramen. Das läßt sich wirkungsgeschichtlich erklären, hatten doch die frühen Dramen Bekanntheit und Erfolg begründet, die durch die verzögerte Breitenwirkung des Naturalismus auf dem Theater gefestigt wurden, wie auch das Bild Hauptmanns als Naturalist. Von der Problematik der Begriffe des 'naturalistischen' Dramas und Theaters einmal abgesehen, läßt sich feststellen, daß das naturalistische Theater seinen Höhepunkt nach der Jahrhundertwende erreichte, als die Produktion der Dramen bereits zurückgegangen bzw. in eine epigonale Phase eingetreten war. Hauptmann, der als wichtigster Vertreter des naturalistischen Dramas galt und bis 1912 vertraglich an Otto Brahm gebunden blieb, ließ sich nicht dauerhaft auf die Form des Naturalismus festlegen, die er selbst vertreten hatte.<sup>303</sup> Zugleich wandelte sich die literarische Mode, ohne daß er ihr folgen wollte; statt dessen wandte er sich anderen Ausdrucksformen zu, die weniger als das Theater auf ein breites öffentliches Forum angewiesen waren. Das ist seit dem autobiographischen Reisebericht *Griechischer Frühling* auch das erzählerische Werk.

Die Prosa bietet dem Autor die Gelegenheit, stärker als im Drama Selbsterlebtes zu verarbeiten, auf dem ganzen Spektrum vom rein fiktionalen über verschiedene Abstufungen des autobiographischen Schreibens bis hin zur Autobiographie.<sup>304</sup> Bei den Erzählungen zeigt sich eine Entwicklungstendenz: Hauptmanns Scheu, „sich anders [denn] als Beobachter in die vorgetragenen Handlungsvorgänge einzubeziehen“, läßt nach. „Er fühlte sich berechtigt, Bilanz zu ziehen und sich als Person in das erzählerische Werk einzubringen.“<sup>305</sup>

Die frühesten Versuche, *Mignon* in Hauptmanns Werk einzuordnen, setzen hier an. Heiner Ruf erkennt den autobiographischen Ausgangspunkt und unterscheidet zwei grundsätzliche Formen des autobiographischen Schreibens bei Hauptmann: das Gegenwärtigmachen des Vergangenen, z.B. in *Atlantis*, und die Rückschau des alt(ernd)en Dichters, z.B. in *Anna* (1921), *Die blaue Blume* (1924) und *Das Abenteuer meiner Jugend* (1937). *Mignon* komme dabei eine Sonderstellung zu, insofern in den drei Zeitstufen der Erzählung – Jugend in Rom, Zeit des Stresa-Aufenthalts und Zeit des rückblickenden Erzählens – „die Lebensbahn des Dichters organisch nachzuverfolgen“ sei.<sup>306</sup>

Die anfängliche Jugenderinnerung wird nicht wieder aufgegriffen, außerdem werden die Zeitebenen des Erzählens und des Erzählten nicht überzeugend getrennt. Trotzdem dominiert die Haltung der rückblickenden Erinnerung, die eine auffällige autobiographische Komponente hat. Der Eindruck des Autobiographischen verstärkt

<sup>303</sup> Vgl. P. Sprengel (wie Anm. 116), S. 54–59.

<sup>304</sup> Zu Hauptmanns lebenslanger autobiographischer Tätigkeit vgl. P. Sprengel (wie Anm. 201), S. 601–605, „Korpus- und Gattungsfragen“.

<sup>305</sup> U. Lauterbach, *Nachwort*, in: G. Hauptmann, *Das erzählerische Werk*. Bd. 1: *Erzählungen*, hg. von U. Lauterbach, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981, S. 441–471, hier S. 454.

<sup>306</sup> H. Ruf (wie Anm. 61), S. 118f., hier S. 119.

sich, weil auf die Fiktion der Wahrheit des Erzählten verzichtet wird; anders als die Erzählungen *Das Meerwunder* (1934) und *Der Schuß im Park* hat *Mignon* keine Rahmenerzählung, die das Geschehen der Binnenerzählung relativiert oder ironisch bricht; auch einen fiktiven Herausgeberbericht wie in *Siri* (entstanden 1938/39) gibt es hier nicht. Der Erzähler „setzt seine Glaubwürdigkeit als Gewährsmann und als Autobiograph beim Leser voraus und begnügt sich damit, sein Erlebnis und sich selbst mit rationaler Kühle in zahlreichen Reflexionen zu interpretieren“.<sup>307</sup>

Die *Mignon*-Erzählung ist aber kein im engeren Sinne autobiographisches, sondern ein fiktionales Werk, dessen Entstehung jedoch wesentlich autobiographisch motiviert ist. Als anregendes und auslösendes Moment läßt sich das unmittelbare Erleben des Autors im September 1937 bestimmen, der Stresa-Aufenthalt mit der Jean-Paul-Lektüre und den beiden Besuchen bei Kaupe. In der zweiten Fassung hieß es noch, daß die Erzählung ohne das dort erlebte ausgedehnte Frühstück nicht entstanden wäre (vgl. oben S. 46). Als zweite wesentliche Anregung kommt früheres Erleben Hauptmanns hinzu, das „unheimliche Goethe-Erlebnis“ in Rapallo 1932. Die Entwurfsnotiz von 1939, die erstmals Stresa und das Goethe-Erlebnis verbindet (vgl. oben S. 22), muß als Ausdruck des freien Gestaltungswillens verstanden werden, der Erlebtes in Erfundenes verwandelt. Wenn es in der Endfassung heißt, die Goethe-Begegnung im Café sei zur „Ursache dieser Erzählung geworden“ (CA VI 503), wird eine andere, ebenfalls autobiographische Anregung betont. Daß Hauptmann bei seiner Tagebuchaufzeichnung von 1932 sofort an Edgar Allan Poe denkt, spricht aber dafür, auch das literarisierte Leben des Erzählers als autobiographisch motiviert zu verstehen.

Trotz erkennbarer Glättung und einiger eher oberflächlicher Ansätze, eine Differenz zwischen sich und dem Erzähler aufzubauen, läßt Hauptmann bis zur Endfassung den autobiographischen Charakter der *Mignon*-Erzählung bestehen. Fiktional ist die vordergründige Handlung, besonders des zweiten Teils, während Reflexionen, Erinnerungen an – teils verstorbene – Freunde und manche Einzelheiten des Stresa-Aufenthalts ohne Verwandlung in Fiktion in das Werk eingehen. Immer noch, aber schwächer als in den ersten beiden Fassungen setzt Hauptmann in der Endfassung Identität zwischen sich und dem Erzähler voraus, vor allem im Gespräch bei Graupe und durch die Wiederholung der zuvor in der Autobiographie ganz entsprechend formulierten Jugenderinnerungen.

Im Unterschied zu vielen anderen Figuren, denen Hauptmann eigene Züge verliehen hat, ist der Erzähler in *Mignon* nicht ein ins Wunschbild gesteigertes Selbstporträt des Autors, wie etwa der Bergpater im *Neuen Christophorus*; vielmehr entsteht auch in der Endfassung oft der Eindruck, es spreche der Autor selbst. Die Notizen in den Typoskripten der ersten und zweiten Fassung zeigen ein Schwanken im Verhältnis Hauptmanns zu seinem Erzähler. Einerseits distanziert er sich von ihm, wenn er ihn als „Novellenschreiber“<sup>308</sup> bezeichnet; die Wortwahl ist aber schon fast verräterisch, denn es handelt sich keineswegs um eine Umschreibung für den Begriff

---

<sup>307</sup> U. Goedtke (wie Anm. 68), S. 105.

<sup>308</sup> GH Hs 524, 13v.

‘Erzähler’, der Hauptmann ebenfalls geläufig ist.<sup>309</sup> Andererseits verwendet er die erste Person und erweckt den Anschein, er identifiziere sich mit dem Erzähler („Zu mir kommt Mignon ins Bett“<sup>310</sup>). Die geringe Distanz zwischen Hauptmann und seinem Erzähler läßt die Fiktion brüchig werden.

Ein Überwiegen der autobiographischen Bezüge zeigt sich auch im Verhältnis zu den intertextuellen Bezügen. Das als Arbeitshypothese angenommene Spannungsfeld scheint am Ende zweifelhaft. Nimmt man ein Kontinuum zwischen den Polen autobiographischer und intertextueller Bezüge an, wäre die Tafelrunde bei Graupe den autobiographischen, die Gestaltung der Mignon-Figur den intertextuellen Bezügen zuzuordnen, und das literarisierte Leben des Erzählers und die Goethe-Rezeption stehen dazwischen. Die Vorstellung zweier Pole ist jedoch problematisch: Literarische Anregungen sind von vornherein mit dem Stresa-Aufenthalt verbunden, und Hauptmanns persönliches Erleben wird bereits durch Lektüre geprägt. Die für *Mignon* strukturbestimmende Dimension des Lektüre-Erlebens ist also autobiographisch motiviert. Intertextualität in *Mignon* ist mehr Thema, also Funktion des inneren Kommunikationssystems, als daß es darüber hinaus eine vom Bewußtsein des Erzählers unabhängige Funktion im ausschließlich äußeren Kommunikationssystem erfüllt. Zwar werden die intertextuellen Bezüge auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von der zweiten Fassung an intensiviert, aber auch und besonders im Bewußtsein des Erzählers, der seine Literarisierung selbst reflektiert und deutet.

Als „Nebenwerk“ hatte Karl S. Guthke *Mignon* eingestuft,<sup>311</sup> zweifellos ein trefendes Urteil, das jedoch präzisiert werden kann. Anhand des Einsamkeitsmotivs, der Vorstellung einer dem ausgezeichneten Menschen zugänglichen ‘zweiten Realität’ und der Erfahrung von der Gegenwärtigkeit der Toten läßt sich *Mignon* als Nebenwerk des *Neuen Christophorus* bestimmen, des neben der *Atriden-Tetralogie* bedeutendsten Spätwerks des Autors.<sup>312</sup> Diese letztlich miteinander verbundenen Themen weisen zurück bis zu Hauptmanns frühen Werken, so daß die Einordnung der *Mignon*-Erzählung entsprechend weitergeführt werden kann, wie im folgenden skizzenhaft angedeutet wird.

Der im Grab geborene „neue Jesus“ (CA X 1104), Erdmann, den Pater Christophorus ins Leben rettet, macht bereits als Kind die Erfahrung der Einsamkeit und Verlassenheit des Menschen, eine Erfahrung, die – so berichtet der Erzähler – ihn auszeichnet: „Der Einsame hatte ein seltsames Auge. Er sah durch den Körper des alten Lehrers [...] und durch die Wand hinter ihm ins Freie hinaus. Ebenso körperlos waren meist seine Mitschüler.“ (CA X 716) Die in dieser 1933 entstandenen Passage formulierte Überzeugung von der Einsamkeit des herausragenden Menschen, dessen Blick überallhin dringt, findet sich schon 1918 in einer frühen Notiz zum *Neuen*

---

<sup>309</sup> Vgl. „Mignon steig[t] zum Erzähler ins Bett“ (GH Hs 522, 15v).

<sup>310</sup> GH Hs 522, 17v.

<sup>311</sup> K.S. Guthke (wie Anm. 200), S. 172.

<sup>312</sup> Am 11.7.1942, während der Entstehung der zweiten Fassung, notiert Behl (wie Anm. 8): „Hauptmann las die letzten neuen Seiten der ‘Mignon’ vor, die jetzt sehr in philosophische Gespräche nach Art des ‘Neuen Christophorus’ hinübergerät.“ (S. 111).

*Christophorus*, die von der „Wonne und Kraft des Einsiedlertums“ spricht: „Unbeengt wächst gleichsam der geistige Leib.“ (CA X 1064)

Die eigentliche Hauptperson des Romanfragments ist der Bergpater, der selbst ein Leben als Einsiedler führt – ohne dabei auf gelegentlichen Umgang mit Menschen zu verzichten, genau wie der Erzähler in *Mignon*. In einem 1942 entstandenen Kapitel erklärt er, der Einsiedler, der Anachoret, sei „der wahre und einzige Mensch, darauf aus, ohne Rücksicht auf andere sich Gott zu verbinden“. Die religiöse Dimension des Einsiedlergedankens fehlt in *Mignon* zwar, doch die Parallele findet sich, wenn der Bergpater seine Neigung zur Einsamkeit begründet: „Gewiß, ich liebe die Einsamkeit, aber doch nur, um mich frei in einer mir offenen mythischen Welt zu bewegen, die den anderen verschlossen ist“ (CA X 776). Auch hier also die Vorstellung der Einsamkeit als Mittel und Voraussetzung, einen Zugang zur ‘Überwirklichkeit’ zu finden.

Einsamkeit, Eremiten- und Anachoretentum war für Hauptmann zeitlebens ein wichtiges Thema, das er in sich wandelnden Formen immer wieder in seinen Werken gestaltet. Die Entwicklung beginnt mit der distanzierten Analyse der Vereinsamung innerhalb der Familie im *Friedensfest* (1889) und Entfremdung von sich selbst in *Einsame Menschen* (1891), führt über die Einsamkeit als Stärke des Künstlers bei *Michael Kramer*,<sup>313</sup> Hauptmanns persönliche Gleichsetzung von Dichter und Einsiedler<sup>314</sup> bis zu der aus *Mignon* und dem *Neuen Christophorus* bekannten Form der Einsamkeit, die visionäre Erlebnisse ermöglicht. Anders als bei der Andeutung dieser Erfahrung in *Atlantis* entfällt nun die negative Wertung (vgl. oben S. 82). Der Erzähler in *Mignon* wie auch der Bergpater im *Christophorus*-Roman suchen bewußt die Einsamkeit auf, um sich in traumartigen Zuständen und mit Hilfe der Phantasie eine ‘zweite Realität’, eine weitere Erfahrungsdimension zu erschließen. Beide erkennen die Lektüre als ein mögliches Mittel hierfür. Während das Lektüre-Erleben des Erzählers in *Mignon* konkret an den Beispielen Jean Pauls und Goethes vorgeführt wird, äußert sich der Bergpater allgemein: „Schon allein Lesen ist eine traumnahe Angelegenheit. Schreiben nicht minder. Von Gelesenem und Geschriebenem reden heißt Traumbilder davon erzeugen, mit diesen operieren, das heißt: über sie nachdenken. Es ist uns Geistern die angenehmste Beschäftigung.“ (CA X 768)

---

<sup>313</sup> So S. Majstorovic, *Das Motiv der Einsamkeit in ausgewählten Dramen von Gerhart Hauptmann und Anton Cechov* (German Text), Ph.D., The Florida State University 1980. – Die genannten drei Dramen Hauptmanns werden Tschechows *Drei Schwestern* (1901), *Iwanow* (1887) und *Die Möwe* (1896) gegenübergestellt. (Im Hinblick auf Hauptmann stellen die Interpretationen nicht zufrieden.)

<sup>314</sup> P. Sprengel (wie Anm. 16), S. 118. – Vgl. ebd., S. 113–120, den knappen Abriß zum Einsamkeitsthema bei Hauptmann. Die Entwicklung des Einsamkeitsmotivs bei Hauptmann wird hier, im Kontext der Interpretation des *Narr in Christo Emanuel Quint*, knapp skizziert und andeutungsweise literarhistorisch eingeordnet. – Zur allgemeinen Orientierung, ohne direkten Bezug auf Hauptmann, vgl. die Dissertation von R. Möhrmann, die in der Einleitung eine historische Perspektive andeutet (*Der vereinsamte Mensch. Studien zum Wandel des Einsamkeitsmotivs im Roman von Raabe bis Musil*, 2., durchges. und erg. Aufl., Bonn 1976 [Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 149]).

Reflexionen und Gespräche über Bewußtsein, Traum, Phantasie, das Verhältnis von Geist und Materie, Glauben, Magie und Gegenwärtigkeit der Toten haben im *Neuen Christophorus* einen beträchtlichen Stellenwert. In der Erinnerung des Bergpaters etwa an Erdmanns Grabgeburt steht die von Phantasie und Traum geschaffene Wirklichkeit gleichberechtigt neben der nicht-phantastischen, nicht-traumhaften: „Und hat die Begegnung tatsächlich stattgefunden, oder war sie vielleicht nur ein Traum? Ob sie das eine, das andere war, ist vielleicht gleichgültig. Sind doch beide Geschehnisse heute nicht mehr als ein und dieselbe Erinnerung, gleich fern der Wirklichkeit gegenüber.“ (CA X 789) Das zentrale Thema der *Mignon*-Erzählung – vor allem noch in der ersten Fassung –, die ‚Wiedermaterialisierung‘ verstorbener Geister, gehört ebenfalls zu den grundlegenden Erfahrungen des Bergpaters. Er versteht sein Dasein als Magie und behauptet, es gebe „keinen Menschen, der nicht fortwährend innere Stimmen hört“.

Ich habe jedoch einen Grad erreicht, wo die Stimmen der Geister um mich laut werden. Sie werden auch sichtbar. So leben nicht nur Geister von armen Webern, guten und bösen Männern und Frauen, Fürsten und Königen um mich herum, sondern von großen Weisen und Dichtern – aber auch eine andere Welt, in der die furchtbaren Bilder von Raub, Mord und Verbrechen lebendig sind. (CA X 805)

Was kurz darauf folgt, kann unmittelbar auf Hauptmanns geistige Entwicklung bezogen werden. Der Reichtum der „inneren Gegenwart“ sei „ein Wunder“ zu nennen. „Mit diesem Wort wurde man in den Zeiten der Jahrhundertwende, als die Lehre des Materialismus noch in Blüte stand, ausgelacht: 1944 nicht mehr, jedenfalls nicht mehr in der Philosophie und in der Wissenschaft.“ (CA X 805) Mit der hier genannten Wissenschaft dürfte wohl auch die Paideuma-Lehre von Frobenius gemeint sein; die Textstelle korrespondiert offenkundig dem Gespräch bei Graupe in der Endfassung von *Mignon*.

Der Magiediskurs, der in der *Sresa-Novelle* noch eine beträchtliche Rolle spielte, tritt in der Endfassung zurück, doch der Grundgedanke bleibt: Die Phantasie erzeugt und hat ihre eigene Realität. Diesem Gedanken läßt sich auch die Vorstellung von der geistigen Gegenwart der Toten unterordnen, die Hauptmann in seinen letzten Lebensjahren bis zum persönlichen Totenkult getrieben hat. Das Thema Tod hat ihn – wie das der Einsamkeit – schon früh beschäftigt; es ist jedoch mit besonderer Intensität im Alterswerk vertreten. Beim Vergleich von *Michael Kramer* und *Die Finsternisse* resümiert Peter Sprengel: „Weggefallen ist die sakrale Verklärung der Kunst, geblieben ist die Ehrfurcht vor dem Tod, hinzugetreten ist die intensive Erfahrung von der quasi dämonischen Gegenwärtigkeit der Toten.“<sup>315</sup> Das gilt ähnlich für *Winckelmann*, *Mignon* und den *Neuen Christophorus* – und nicht zuletzt für den Dichter persönlich. Das unmittelbar vor der *Sresa-Novelle* in zwei Fassungen entstandene *Winckelmann*-Fragment thematisiert die letzten Wochen vor der Ermordung des Gelehrten und deutet von Anfang an auf seinen Tod voraus. „Nur mit den

---

<sup>315</sup> P. Sprengel, *Todessehnsucht und Totenkult bei Gerhart Hauptmann*, in: *Neue Deutsche Hefte* 189 (1989), S. 12–34, hier S. 32. – Vgl. die auch oben (S. 79) zitierte Tagebuchnotiz.

Toten läßt sich wahrhaft leben.“ (CA X 652), heißt es in den Arbeitsnotizen zu dem Roman. Eine Notiz zu *Mignon* formuliert programmatisch: „Kult der Toten (Kalender)“,<sup>316</sup> und in der Endfassung bemerkt der Erzähler, im Leben des einsamen Menschen träten „die Toten beinahe gleichwertig neben die Lebenden“ (CA VI 496). Entsprechende Äußerungen durchziehen Hauptmanns späte Tagebücher, denen auch die Worte des Bergpaters entnommen sein könnten:

Ich lebe auf Schritt und Tritt mit meinen Toten. Es sind Mitmenschen, die mit mir aufgewachsen und vor mir gestorben sind. Sie umgeben mich eigentlich immerzu in Art und Form, wie sie mit mir gelebt haben. Bewegung und Stimmenklang sind mir jederzeit gegenwärtig. [...] Nein, wir sind umgeben von einer großen und fruchtbaren Phantasmagorie, die unseren Geist ernährt und uns überhaupt erst zum Menschen macht. (CA X 894f.)

Die entsprechende Vorstellung liegt der *Mignon*-Erzählung in doppeltem Sinne zugrunde: einem unmittelbar autobiographischen, insofern Hauptmann seinen verstorbenen Freunden ein literarisches Denkmal setzt, und innerhalb der Fiktion des Textes als Erfahrung des Erzählers, dem Goethe im Geist erscheint. In einem Aphorismus der *Einsichten und Ausblicke* hatte Hauptmann die Liebe zur Literatur als Totenkult bezeichnet, womit ebenfalls ein Teil des Programms von *Mignon* ausgedrückt wird: „Totenkult, Ahnenkult: angeblich nur bei Chinesen, Japanern oder primitiven Völkern. Und doch, was ist die Liebe zu Shakespeare, Goethe, Buddha, Jesus und so weiter anderes?“ (CA VI 1018)

Dieser Gedanke findet sich schon 1910 in Hauptmanns Tagebuch,<sup>317</sup> und so weist das Thema von *Mignon* und manches, was im *Neuen Christophorus* ausführlich behandelt wird, weit zurück in Hauptmanns Gedankenwelt zur Zeit der mittleren Schaffensperiode. Weitere Parallelstellen der *Mignon*-Erzählung und des *Neuen Christophorus* könnten angeführt werden, beispielsweise hinterläßt die Lektüre des Goethe-Schiller-Briefwechsels Spuren in dem Romanfragment<sup>318</sup> (CA X 774), unter den Notizen und Quellenentwürfen findet sich das Stichwort *Homo sapiens ferus*, ferner sollte der neue *Christophorus* „einen Tropfen Blutes von Frobenius“ bekommen, und Hauptmann notierte als Vorsatz: „Richtigstellung der Humanitätsidee im Herder'schen, meinem eigenen und im Sinne des Frobenius.“ (CA X 1098) Das Vorwort einer 1943 veröffentlichten Ausgabe der ersten beiden Konvolute formuliert programmatisch Gegenstand und (unerreichtes) Ziel des Romans:

---

<sup>316</sup> GH Hs 5, 10v (zwischen 19. und 26.8.1943)

<sup>317</sup> *Tagebücher 1906 bis 1913*, S. 271 (30.10.1910).

<sup>318</sup> Pastor Pavel zitiert Schillers Überhöhung des Dichters (CA X 774): „So viel ist indes gewiß, der Dichter ist der einzige wahre *Mensch*, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn.“ (an Goethe, 7.1.1795, in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* [wie Anm. 89], Bd. 1, S. 48, mit Anstreichung und Marginalie „hört hört“). Auch notiert im Typoskript der *Stresa-Novelle* (GH Hs 524, 29v); in der Endfassung äußert der Gelehrte: „In den Briefen, die Goethe und Schiller gewechselt haben, gilt der Dichter schlechthin als höchste Kulturstufe, und selbst der größte Philosoph, Kant im Hintergrund, muß sich durchaus im Vergleich mit ihm degradieren lassen.“ (CA VI 509f.)

Ich nannte es dann 'Der neue Christophorus', nach der bekannten populären Gestalt, die das Jesuskind auf der Schulter über einen reißenden Fluß rettet, sozusagen mit Mühe und Not. Es handelt sich in meinem Fall um das Kind der Kultur.  
[...] Wäre dem Werk Vollendung beschieden, so müßte am Schluß eine Verkörperung des deutschen Menschen dastehen und darüber, gegenwärtig und in die Zukunft weisend, der neue Mensch. (CA X 1105)

Das Vorwort entstand im Oktober 1942, noch deutlich vor der letzten Fassung des Gesprächs bei Graupe in *Mignon*, das mit den kulturtheoretischen Reflexionen einen Ausschnitt von Hauptmanns Vorstellungen bietet, wie er sie bei Frobenius bestätigt fand. Deutlicher wird der Zusammenhang im ersten Ansatz einer fiktiven Herausgebereinleitung zum *Neuen Christophorus*, in dem sich Hauptmann „jedwede Kritik“ gegenüber der von ihm herausgegebenen Schrift verbietet und „das Unwahrscheinliche“ hinnimmt, „das sich nicht zu sparsam darin geltend macht“.<sup>319</sup> Die Hochschätzung des Wunderbaren, des Unwahrscheinlichen verbindet den *Neuen Christophorus* mit *Mignon*. Das Wunderbare sei immer das Wahre, hatte der Afrikaforscher verkündet, und nach dieser Maxime erlebt der Erzähler seinen Stresaufenthalt. Zwar zeigt er sich gelegentlich auch skeptisch, doch beträchtlich ist der Abstand dieses Erzählers vom Chronisten des *Narr in Christo Emanuel Quint* (1910), der den scheinbaren Wundertaten Quints und der Wundergläubigkeit der Jünger grundsätzlich zweifelnd gegenüber steht. Eine Kontinuität findet sich jedoch im Interesse, das der Kategorie des Wunders oder des Wunderbaren gilt, und im Hinblick auf den *Neuen Christophorus* darüber hinaus in der Thematik einer Nachfolge Christi, wodurch sich ein Bogen von der frühen Prosaskizze *Der Apostel* (1890) bis zum unvollendeten Altersroman ergibt.

Die Zahl der Parallelstellen zwischen *Mignon* und dem *Neuen Christophorus* verringert sich in der Endfassung der Erzählung, ohne daß die entscheidenden gemeinsamen Grundgedanken entfallen, die schließlich auch die Verbindung zu weiteren Werken Hauptmanns herstellen. Spätestens seit dem *Ketzer von Soana* (1918) wird die Prosa für Hauptmann der Ort, an dem er visionäre Erlebnisse, die Teilhabe des Menschen an der 'Überwirklichkeit' gestalten kann. Wie fiktive Gestalten in seinen Erzählungen mittels Phantasie ihren Erfahrungsbereich um eine weitere Dimension, eine 'zweite Realität' erweitern, hat Manfred Schunicht anhand der Erzählungen *Der Ketzer von Soana*, *Phantom* und *Das Meerwunder* gezeigt.<sup>320</sup> Die je verschiedenen Versuche, das Verhältnis von materieller und 'zweiter' Realität zu bestimmen, bezeichnen in ihrer Gesamtheit „grundsätzliche Verhaltensweisen der Gestalten in Hauptmanns Erzählungen“.<sup>321</sup> Das Erleben des Erzählers in *Mignon* läßt sich hier einordnen, vollzieht es sich doch zu wesentlichen Teilen in einer durch Literatur geschaffenen Phantasiewelt, die der Erzähler als zweite Bedeutungsebene auf die sinnlich wahrgenommene Umwelt projiziert. Eine solche Literarisierung setzt, an-

<sup>319</sup> CA X 1107. – Ähnlich auch im zweiten Ansatz, ebd. 1107f.

<sup>320</sup> M. Schunicht, *Die „zweite Realität“*. *Zu den Erzählungen Gerhart Hauptmanns*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für Benno von Wiese, hg. von V.J. Günther, H. Koopmann, P. Pütz und H.J. Schrimpf, Berlin 1973, S. 431–444.

<sup>321</sup> Ebd., S. 440.

ders als die Vision, eine Wahrnehmung der Realität noch voraus. Die 'zweite Realität' bringt der Erzähler (in der zweiten Fassung) dann auch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Schaffen des Theaterdichters, der die „zweite, durchaus magische und auch mythische Realität“ erzeuge, indem er die „innere Vorstellungs- und Schattenwelt“ (S. 161) des Zuschauers auf die Bühne bringe.

Die Idee einer 'zweiten Realität' hat Ähnlichkeit mit einem anderen „Privatmythologem“ Hauptmanns, nämlich der „Vorstellung des 'Zwischenreichs' als eines mythischen Ortes, zugleich aber jenes imaginären Raums, in dem das dichterische Schöpferium sich verwirklicht und seinen Sinn erhält“.<sup>322</sup> Dieser imaginäre Raum, den man sich räumlich als zwischen Diesseits und Jenseits gelegen vorstellen kann,<sup>323</sup> ist nur der Phantasie zugänglich und wird umgekehrt nur durch die Phantasie geschaffen. Die Vorkommen dieser Vorstellung in Hauptmanns Werk hat Karl S. Guthke ausführlich untersucht. Ein „entmythisiertes Äquivalent ('Zwischenzustand')“<sup>324</sup> des Begriffs findet sich schon in *Gabriel Schillings Flucht* (entstanden 1905/06); weitere, verschieden verbildlichte Ausprägungen finden sich in zahlreichen dramatischen und erzählerischen Werken bis zum *Neuen Christophorus*. Eine besondere Stellung nimmt dabei das *Märchen* (1941) ein, das als einzigen Vorwurf die Wanderung des Pilgers Theophrast durch ein 'Zwischenreich' hat.

Die *Mignon*-Erzählung berücksichtigt Guthke nicht, obwohl die Einsamkeit des Erzählers, der sich daher „besonders fühlbar in zwei getrennte Bereiche gestellt“ sieht, „das Sinnenbereich und das Übersinnliche“ (CA VI 496), genau das „irrational-intuitive Erkennen ermöglicht, das für Hauptmann wesentlich zur Erfahrung des Zwischenreichs hinzugehört“.<sup>325</sup> Klarer war der Bezug noch in den ersten beiden Fassungen. In der zweiten gebrauchte der Erzähler sogar das entsprechende Wort, wenn ihm einfällt, den Erscheinungen von Goethe, Mignon und Harfner „als ständigen Wohnsitz eine von den epikurischen Intermundien oder Zwischenwelten anzuweisen“ (S. 162). Eingeleitet hatte der Erzähler seine Reflexion mit der Frage: „Hatte nicht die eben vorübergehende Erscheinung eine doppelte Realität: neben der materiellen eine fantastische?“ (S. 162) Damit wird deutlich, wie eng für den Erzähler die Zwischenreich-Vorstellung mit der 'zweiten Realität' verbunden ist.

Als Nebenwerk des *Neuen Christophorus* erweist sich die *Mignon*-Erzählung vor allem, wenn man das 'Weltbild im Werk' – so der programmatische Untertitel von Guthkes Hauptmann-Monographie – sucht. Dennoch ist die Erzählung keineswegs abhängig, sondern bewahrt eine Eigenständigkeit, die im Lauf der Entstehung zunimmt. Dazu tragen u.a. der Wegfall isolierter Parallelstellen und die Konzentration des Gesprächs bei Graupe auf den kulturtheoretischen Aspekt bei. Entscheidend für

---

<sup>322</sup> K.S. Guthke, *Die Zwischenreich-Vorstellung in den Werken Gerhart Hauptmanns*, in: ders., *Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtungs- und Geistesgeschichte*, Bern, München 1967, S. 205–218, hier S. 205.

<sup>323</sup> Am Beispiel der *Gral-Phantasien* (1913/14) beschreibt Guthke das Zwischenreich als „auf Erden, doch dem Irdischen schon entrückt, entkörperlich, aber noch vor den Toren des 'Jenseits'“ (ebd., S. 208).

<sup>324</sup> Ebd., S. 207.

<sup>325</sup> K.S. Guthke (wie Anm. 322), S. 210.

diese Eigenständigkeit sind jedoch zwei Momente: der autobiographische Ausgangspunkt und das literarisierte Leben des Erzählers.

Die geringe Distanz zwischen Hauptmann und seinem Erzähler mag irritieren, aber sie hebt den fiktionalen Charakter der Erzählung nicht auf. Dennoch dürfte der autobiographische Ausgangspunkt – Hauptmanns Stresa-Aufenthalt, die Begegnung mit dem Goethe-Doppelgänger als unerhörte Begebenheit sowie ausgeprägt erinnerungshafte und reflexive Passagen – für die künstlerische Schwäche der Erzählung verantwortlich sein, die man im allzu Persönlichen, aber auch der Weitschweifigkeit erkannt hat.<sup>326</sup> Vielleicht hatte das Werk für Hauptmann eine zu bedeutende Erinnerungsfunktion. Nach dem Zeugnis seiner letzten Sekretärin, Annie Pollak, schätzte er seine Erzählung sehr; er begann mit der Ausarbeitung im Herbst 1939, im ersten Jahr, in dem er auf sein Winterquartier in Italien verzichten mußte, so daß man vielleicht von einer 'literarischen Ersatzhandlung' sprechen darf. Annie Pollak berichtet, „Hauptmann erging sich in Erinnerungen an die verschiedenen Personen, die bei ihm ja immer der Wirklichkeit des Lebens entstammten“ (S. 181). Noch im Februar/März 1945, als Hauptmann inmitten des Dresdner Infernos die Korrekturen las, habe die Erzählung zur „Flucht aus der Zeit“ beigetragen: „Wie hat er – inmitten des Grauens der Wirklichkeit – in dem landschaftlichen Milieu, in der Fülle der Sonne seiner eigenen Schilderungen geschwelgt!“ (S. 182)

Anders als das Requiem *Die Finsternisse*, das in dem Dichter v. Herdberg ein ebenfalls durchsichtiges Selbstporträt Hauptmanns entwirft, wird *Mignon* dem eigenen Anspruch des Autors, im Besonderen, im Selbsterlebten stets Allgemeines zu zeigen, in geringerem Maße gerecht.<sup>327</sup> Diese Einschätzung bestätigt ein Blick auf das *Märchen* als ein anderes Nebenwerk des *Neuen Christophorus*, das keinen autobiographischen, sondern einen literarischen Ausgangspunkt hat, nämlich Goethes *Märchen*. Hauptmanns *Märchen* erreicht bei einigen mit *Mignon* übereinstimmenden Ideen (Unsterblichkeit der Goetheschen Phantasiegestalten [CA VI 469]; das Zwischenreich als Phantasieschöpfung<sup>328</sup>) größere Geschlossenheit, weil nicht verschiedene Problembereiche wie persönliches Erleben, Erinnerung und literarische Assoziation verbunden werden mußten. Damit dürfte auch die wesentlich kürzere Entstehungszeit des *Märchens* – einige Wochen gegenüber mehreren Jahren für *Mignon* – zusammenhängen.

Als eigenständiges Werk erweist sich *Mignon* schließlich, indem Dichtung zum grundlegenden Medium wird, die 'zweite Realität' zu bilden, was im *Neuen Christophorus* nur als eine Möglichkeit genannt wurde. Ansätze dazu gibt es schon in dem

---

<sup>326</sup> Vgl. die in der Einleitung zitierten Wertungen (S. 18).

<sup>327</sup> Die Auffassung eines wesentlich autobiographischen Charakter von Hauptmanns Werk weist Guthke (wie Anm. 322, S. 37) zurück: „Doch hieße es das Wesen solcher literarischer Konfession verkennen, sähe man individuelles Selbstbekenntnis darin, wie das manche allzu offensichtlich autobiographischen Werke allerdings nahelegen. Eher handelt es sich Hauptmanns Selbstverständnis zufolge um Erhellern von Grundsätzlichem, Allgemeinem am Paradigma des Selbsterlebten.“ Die Formulierung „manche allzu offensichtlich autobiographischen Werke“ legt aber nahe, daß nicht alle Werke den genannten Anspruch erfüllen.

<sup>328</sup> Vgl. K.S. Guthke (wie Anm. 322), S. 213f.

Theaterroman *Im Wirbel der Berufung*, und die Vorstellung, daß literarische Gestalten sich als realer erweisen können als ihr Dichter, beschäftigte Hauptmann schon einmal im September 1932 – wohlgermerkt vor seinem Goethe-Erlebnis in Rapallo. Im Diarium notierte er: „Unamuno wiederholt öfter ein Paradoxon, wonach die Gestaltungen eines Dichters realer seien als er selbst, Don Quijote realer als Cervantes, Falstaff und Hamlet realer als Shakespeare. Und in der Tat könnte uns Cervantes ohne Don Quijote, Shakespeare ohne seine Dramen, Sokrates ohne die platonischen Dialoge nichts bedeuten.“<sup>329</sup> Zunächst bezieht Hauptmann die Bemerkung Unamunos auf sich selbst als Dichter: „Soll ich mich vielleicht selbst in meinen Werken und durch sie kennenlernen? Man stellt das eigene aus sich heraus und nimmt das Eigene als fremd wieder in sich auf, würde es dann heißen.“<sup>330</sup> Er findet den Gedanken bei Goethe bestätigt: „– Unamunos Gedanke, daß Dichtung quasi realer sei als der Dichter, findet eine Art Bestätigung bei Goethe. Er schreibt: ‘Es ging mir mit diesen Entwicklungen natürlicher Phänomene wie mit meinen Gedichten. Ich machte sie nicht, sondern sie machten mich.’“<sup>331</sup> Wahrscheinlich ohne erneuten Rückgriff auf Unamuno wird diese Idee zur Grundlage der *Mignon*-Erzählung. Schriftliche Überlieferung als Grundlage für die Unsterblichkeit erdichteter Figuren wird vorausgesetzt, ermöglicht ihre Wiederbelebung in der Phantasie des Erzählers und beschwört durch ihre Gegenwart auch die des Dichters herauf.

Spätestens in der letzten Fassung erweist sich Hauptmann trotz allem zu sehr als Realist, als daß er wirklich das Wunderbare, die Phantasieschöpfungen des Erzählers als gegeben voraussetzen könnte, ohne es den Erzähler umständlich reflektieren zu lassen. Die Erscheinungen Goethes, Mignons und des Harfners lassen sich als Einbildung und als Folge der Literarisierung erklären; somit bewahrt *Mignon* eine Eigentümlichkeit auch gegenüber solchen Werken, die wirkliche ‘Figuren auf Pump’ einführen, indem sie eine „eigene fiktionale Welt [schaffen], in die die geborgte Figur als Fremdkörper eintritt“.<sup>332</sup> Weder die Goethe-Erscheinungen noch die scheinbar zum Leben erweckten literarischen Figuren sind Fremdkörper im Geschehen der *Mignon*-Erzählung, so sehr das Ganze auch befremden mag.

Die Störung der Fiktion mittels romantischer Ironie ergibt sich aus dem Einbruch der Realität in diese Fiktion. Das literarische Zitat in Form der ‘Figur auf Pump’ hingegen bedeutet den Einbruch einer Fiktion in eine andere, wodurch sich beide Fiktionen als brüchig erweisen.<sup>333</sup> In Hauptmanns *Mignon* verlagert sich diese Problematik ins Bewußtsein des Erzählers. Für ihn stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von dichterischer und außerdichterischer Wirklichkeit, die durch seine Reflexionen auch auf eine psychologische Ebene gehoben wird. Für den Leser bedeutet es einen Verlust, wenn ‘nüchterne Psychologie’ die vorstellbare romantische Ironie

---

<sup>329</sup> *Diarium 1917 bis 1933*, S. 212 (7.9.1932). – Zu Miguel de Unamuno vgl. auch Th. Ziolkowski (wie Anm. 161), S. 172–175).

<sup>330</sup> Ebd.

<sup>331</sup> Ebd., S. 214 (mit Bezug auf *Campagne in Frankreich*, 28. August: MA 14, S. 355).

<sup>332</sup> Th. Ziolkowski (wie Anm. 161), S. 171.

<sup>333</sup> Ebd., S. 176.

verdrängt: paradoxerweise im Widerspruch zu den Überzeugungen, die der Erzähler, in Übereinstimmung mit seinem Autor, äußert.

Das erhellt sich schlagartig bei einem abschließenden Seitenblick auf Hermann Hesses Erzählung *Die Morgenlandfahrt* (1932). Zunächst bemerkt man erstaunliche thematische Parallelen: Die Vernunft-, Zivilisations- und Kulturkritik des Gelehrten findet in der *Morgenlandfahrt* ebenso eine Entsprechung wie die hohe Schätzung der Erinnerung, der die „Sehnsucht nach Vergessen“ als „die heftigste und blindeste Sehnsucht der Menschen“ gegenübergestellt wird. Aus der Perspektive des erinnernden Rückblicks spricht der Ich-Erzähler von „neuen Gebiete[n]“ – man darf an die ‘zweite Realität’ und die ‘Zwischenreich’-Vorstellung denken –, die andere nicht entdeckt hätten, „während gewisse Etappen“ der Morgenlandfahrt „wirklich ins Heroische und Magische durchgestoßen sind“, wofür der Verzicht „auf alle die banalen Hilfsmittel moderner Dutzendreisen, auf Eisenbahnen, Dampfschiffe, Telegraph, Auto, Flugzeug und so weiter“ die Voraussetzung bildet.<sup>334</sup> Ein Ungläubiger wird mit den Worten entlassen: „Du hast Abschied genommen von uns und wirst also zur Eisenbahn, zur Vernunft und zur nützlichen Arbeit zurückkehren.“<sup>335</sup> Ein „außerordentlicher Zustand von Unwirklichkeit, von Bereitschaft für das Überwirkliche“ wird erwähnt, der zur Zeit des Erlebnisses gegeben war und der die Fahrt bestimmte.<sup>336</sup> Die Gesetze von Zeit und Raum hatten damals ihre Gültigkeit verloren und erschweren nun das Erzählen: „Wir zogen nach Morgenland, wir zogen aber auch ins Mittelalter oder ins goldne Zeitalter, wir streiften Italien oder die Schweiz, wir nächtigten aber auch zuweilen im zehnten Jahrhundert und wohnten bei den Patriarchen oder bei Feen.“<sup>337</sup>

Die Einsamkeit, für den Erzähler in *Mignon* wesentliche Vorbedingung für die Entfaltung der Phantasie, hat die gleiche Bedeutung für den Erzähler der *Morgenlandfahrt*, der sich abwesende Freunde der Vergangenheit vergegenwärtigt und literarische Figuren zum Leben erweckt:

In den Zeiten meines Alleinbleibens fand ich häufig Gegenden und Menschen meiner eigenen Vergangenheit wieder, wanderte mit meiner gewesenen Braut an den Waldufeln des oberen Rheins, zechte mit Jugendfreunden in Tübingen, in Basel oder Florenz, [...] oder meine Gesellschaft bestand aus den Lieblingsfiguren meiner Bücher, es ritten Almansor und Parzival, Witiko oder Goldmund neben mir, oder Sancho Pansa, oder wir waren bei den Barmekiden zu Gast.<sup>338</sup>

Unter den Teilnehmern der Fahrt befinden sich „viele Künstler, viele Maler, Musikanten, Dichter“, wie auch fiktive Figuren. Man fühlt sich an Unamuno erinnert – den Hesse übrigens mehrfach in Besprechungen würdigte –, wenn der Erzähler erstaunt bemerkt: „aber mochten auch diese Künstler [...] sehr lebendig und lebenswerte Gestalten sein, so waren die von ihnen erdachten Figuren doch ohne Aus-

<sup>334</sup> H. Hesse, *Die Morgenlandfahrt*, Frankfurt/M. 1982 (suhrkamp taschenbuch 750), S. 9.

<sup>335</sup> Ebd., S. 21.

<sup>336</sup> Ebd., S. 9.

<sup>337</sup> Ebd., S. 27.

<sup>338</sup> Ebd., S. 27f.

nahme viel lebendiger und wirklicher als die Dichter und Schöpfer selber“.<sup>339</sup> Das Dasein der erdachten Figuren an sich ist für den Erzähler kein Anlaß für Zweifel an seinem Geisteszustand, nicht einmal für die Suche nach einer vernünftigen Erklärung. Für den Leser treten sie daher um so stärker als Fremdkörper hervor. Anders Hauptmanns *Mignon*: Der Erzähler legt seinen Geisteszustand letztlich soweit offen, daß das eigentlich Befremdende nicht die realen Figuren sind, die zu Wiedergeburt literarischer Figuren und ihres Autors stilisiert werden, sondern das Verhalten des Erzählers ihnen gegenüber.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> Ebd., S. 33. – Hesses Unamuno-Rezeption ist durch drei Zeitungsartikel belegt. Noch vor Entstehung der *Morgenlandfahrt* nennt Hesse die für die 'Figuren auf Pump' einschlägigen Titel: „Schön ist es auch, die Hauptwerke des Spaniers Unamuno jetzt deutsch zu besitzen (Verlag Meyer und Jessen, München), namentlich das 'tragische Lebensgefühl' und das 'Leben des Don Quichote', diese harten, kraftvollen, etwas spröden, etwas vereinsamten, und so prachtvoll vornehmen Schöpfungen eines ritterlichen Geistes.“ (*Reisegedanken*, in: *Berliner Tageblatt* Nr. 474, Abend-Ausgabe, 7./8.10.1926). Vgl. ferner *Miguel de Unamuno. Gesammelte Werke*, in: *Nationalzeitung* (Basel) Nr. 108, 5.3.1933 (eine Kopie dieses Artikels stellte freundlicherweise der Suhrkamp Verlag zur Verfügung; er erscheint dort demnächst im vierten Band der auf fünf Bände angelegten Reihe „Die Welt im Buch“, die erstmals alle Rezensionen Hesses versammelt) und *Erinnerung an ein paar gute Bücher*, in: *Neue freie Presse* (Wien), Juli 1933.

<sup>340</sup> Der ausführliche Vergleich beider Erzählungen wäre eine eigene Untersuchung wert, die über die thematischen und gedanklichen Gemeinsamkeiten hinaus die je sehr unterschiedlichen Arten intertextueller und autobiographischer Bezüge zu berücksichtigen hätte, ebenso die Erzählformen, etwa das Verhältnis von Reflexionen und Handlungsgeschehen. Dazu gehört auch der Umgang beider Erzähler, aber ebenso beider Autoren mit dem Wunderbaren: Den möglichen Zweifel an dessen Wahrheit muß in *Mignon* der einsame, weitgehend für sich allein reflektierende Erzähler zum Ausdruck bringen; in der *Morgenlandfahrt* wird er einem „Ungläubigen“ in den Mund gelegt, der mit dem Aufkommen des Zweifels den Glauben bereits verloren hat und damit kein Teilnehmer der Morgenlandfahrt mehr ist: „er habe es satt, diesen Narrenzug mitzumachen, der uns niemals nach dem Orient bringen werde, er habe es satt, wegen dummer astrologischer Bedenken tagelang die Reise zu unterbrechen, er habe den Müßiggang, die kindischen Umzüge, die Blumenfeste, die Wichtigtuerei mit Magie, das Durcheinanderwerfen von Leben und Dichtung – all das habe er übersatt [...]“ (ebd., S. 20).

II.  
Texte





## Stresa-Novelle

[2r] Was wir hier atmen, das sind Mondeslüfte,  
und jegliches Berühren hier ist Kuss.  
Wir lieben Schmerz wie Lust, und bittere Düfte  
wie süße: alles wird uns zum Genuß.  
Erinnerung an der Erde harte Klüfte,  
an Pein und Wirrsal, jeglicher Verdruß  
wird Brot, wird Wein, von dem wir essen, trinken,  
ist stille Luft, in die wir selig sinken.  
(aus: „Die Blaue Blume“)

[3r]

### Novelle

#### I

Was eigentlich ist es gewesen, wodurch ich nach etwa sechzig Jahren wieder auf den „Titan“ von Jean Paul gelenkt wurde? Ich erhoffte mir wohl eine Art doppelter Wiedergeburt: die meiner selbst und die des Buches. In Rom damals, nach einer schweren Krankheit, noch ans Bett gefesselt, allmählig wiederum ins Leben hineinwerdend, wuchs ich gleichzeitig in das Werk hinein, das ich zu jener Zeit unbedenklich neben den Faust stellte. Nunmehr, nach sechzig Jahren, wollte ich mir wahrscheinlich etwas von jenem jungen Neuwerden zurückrufen und mich, im Sinne von einst, des „Titan“ bemächtigen. Dabei tauchten natürlich die Borromeischen Inseln vor meiner Seele auf.

Uebrigens war auch ein Zufall im Spiel. Ich hatte die wiederholte Einladung eines Italieners, Commendatore Guiseppa Barattini, im Ohr, der in Stresa ein Welthotel leitete, und dachte daran, ihr gelegentlich nachzukommen. Sei es nun, dass ich wieder einmal vom Leben ermüdet war und irgendwie Erneuerung suchte: ich stellte mir vor, in Stresa mich zu verbergen und angesichts der Isola Bella und der Isola Madre einen Jean Paul-Kultus zu treiben.

Ich kann nicht sagen, dass umgrenzte Pläne wie dieser in meiner Art lägen: Fast hatte ich ein Entdeckergefühl. Irgendwie hoffte ich vielleicht, einmal, mehr als sonst, mich und mein vielfach belastetes Dasein zu vergessen, und von ihm, und somit auch von mir, eine Zeit [4r] lang loszukommen, und so von dem nagenden Zwang einer rastlosen Tätigkeit.

Die Reise nach Stresa ward durchgeführt.

[5r]

#### II

Der Versuch mit Jean Paul und „Titan“ glückte nicht. Zwar erregte der zweite Hirten- und Zirkelbrief mein Interesse, aber auch meinen Widerspruch. Er handelte von dramatischen Dichtern, Dramen und Schauspielern. Wenn ich nun aber Zeilen las, wie „Nichts wird leichter kallös und schwielig als das mitleidige Gefühl,“ so

wurde mir klar, dass ein so allenthalben kallöser d.h. schwülstiger Stil augenblicklich weder in die Atmosphäre meiner Seele, noch meiner Umgebung hineinpasste[.]

Da nun der gegenwärtige Text sich zunächst nicht in die mich hier umgebende, verklärte Welt zu mischen vermochte, so verband sich doch jene Romantik mit ihr, die ich als Jüngling aus Titan getrunken hatte, sodass ich seit langem zum ersten Mal eine durch und durch poetisierte Landschaft um mich sah.

Natürlich nahm ich dabei die gegebenen Bilder auf, wie sie sich von den westlichen Ufern des Lago Maggiore darbieten. Unter den italienischen Alpenseen ist dieser – von dort aus gesehen – wohl, weil der offenste, auch der heiterste. Wanderungen, die ich vom Hotel des Iles Borromées allein unternahm, übertrugen die Freiheit des Blicks und schenkten ein freies und leichtes Atmen.

Diese Spaziergänge ohne Begleitung, die mir natürlich sind, die ich jedoch seit längerer Zeit vernachlässigt hatte, wirkten befriedend auf meine Seele, und gerade hierbei wurde klar, dass irgend etwas in meinem Gemütsleben nicht im Lote war und das Gleichgewicht gesucht hatte.

Wie nun Jean Paul in einer Beziehung versagte, geschah dasselbe, trotz allem, mit dem Aufenthalt: Er schützte mich nicht vor schwar[6r]zen Stunden. Besonders des Morgens nach frühem Erwachen ward ich von quälenden Grübeleien heimgesucht, denen ich mich nicht zu entwinden vermochte.

Ueble Träume plagten mich.

Noch vor Tage stiess ich dann wohl die Läden der Glastür auf, die sich auf einen Balkon öffneten, und klammerte mich, mit den Augen Erlösung suchend, an den dunklen Silhouetten der nahen Borromeischen Inseln fest, die sich über die hellere Wasserfläche erhoben. Mitunter war der Eindruck besonders feierlich, wenn etwa der Vollmond, wie der Bernsteinknauf einer dunklen Kuppel, über den weitgedehnten silbrig-wimmelnden Fluten stand und überallhin eine Art Höhlenmagie verbreitete.

Solche Eindrücke hatten mitunter die Kraft, eine Art grauen Elends und Weltekels in reinen Ernst umzuwandeln. Aber wie weit entfernt war auch dann noch die gesuchte Erneuerung.

Mitunter pflegte ich, wie der gläubige Christ nach der Bibel greift, um Trost zu finden, etwa den Faust vorzunehmen – den festen Bestand meiner Reisebibliothek – und mich besonders an seinen unsterblichen, ersten Szenen aufzurichten. Ein junger Mensch legt hier das Verhältnis zum Leben nieder, in dem jede höhere Natur vom Anfang ihres Geisteslebens bis zu dessen Ende gebunden ist. Und nie ist Goethe, so alt er wurde, von dieser Dominante losgekommen.

Ueberhaupt war auf eine geheimnisvolle Weise Goethe an Stelle Jean Pauls gerückt. Wenig mit dieser besonderen Gegend im Leben verknüpft, schien er durch eine Art geistiger Gegenwart eine Lücke in seinem Leben auszugleichen. Ich muss zugeben, ich unterliege mitunter Zuständen, die dem normalen Menschen fremd bleiben. So wird mir wohl gelegentlich die [7r] Szene eines Dramas, das ich lese, zugleich ins Ohr getuschelt. Oder aber es gibt ein Geflüster, dessen Ursprung – ausser mir – ich nicht ermitteln kann.

Seit ich ernsthafter über meine Zukunft nachzudenken begann, und ein Glücksumstand meiner Jugend mir erlaubte, gewissen lockenden Plänen nachzuhängen, zog es mich irgendwie aus dem Bereich der allenthalben übervölkerten Welt. Wie seltsam: noch nicht zwei Jahrzehnte beheimatet in ihr, machten meine im gleichen Alter stehenden Freunde und ich uns täglich Gedanken über die Frage, wie wir uns ein ganz eigenes, losgelöstes Ruheleben gestalten könnten, um darin störungslos unseren Lieblings Ideen nachzugehen. Aus ähnlichen Regungen haben sich wohl die Einsiedelein der Anachoreten und aus ihnen die Klöster gebildet.

Mit einer dergleichen gemeinsamen Gründung wurde es nichts – und wie meistens geschah es auch hier: wir Freunde lebten oder starben uns auseinander. Was wir Jahre hindurch geübt hatten, nämlich nach verschwiegenen Orten in schönster Natur Ausschau halten, lieblich-lockenden, viel versprechenden, tat ich von nun an für mich allein. Inseln kamen zunächst in Betracht, manchmal völlig entlegene Berghütten, mehr und mehr gab es dann, besonders auf Reisen, ein hundertfaches Anhaften an überraschenden Landschaftsbildern aller Art, verfallenen Burgen, verlassenen und zerbröckelnden Schlössern und Schlößchen, schönen, alten, isolierten Gebäuden, besonders in deutschen Landen, von längst vergangenen Zeiten zurückgelassen, Orten, die mir alle zu sagen schienen: Hier lasst uns Hütten bauen!

Dieses Beginnen erregte bei meiner Umgebung immer wieder freundliche Heiterkeit.

[8r] Ich bin nie ungesellig gewesen, und nur auf meinen gewohnten Wanderungen genoß ich der Einsamkeit. Mein Haus sieht Frau, Kinder, Bedienstete und Besucher aller Art, und der Zustand ist mir willkommen. Trotzdem regt sich immer wieder die Neigung zum Anachoretentum. Es ist mir, als könnte man, diesem verfallen, erst ganz zu sich selbst kommen und damit zu weit mehr, als sich selbst.

Auch dieser Zustand nämlich ist eine Geselligkeit. Es ist dabei sogar zu befürchten, sie könne überhand nehmen. Der Bildhauer, der Maler, noch so vereinsamt, hat die Dosierung ihrer mehr als der Dichter in der Hand. Die Farben, die Leinwand, die dargestellten Objekte, der Ton, der Marmor, das Erz, bleiben eine gesunde Realität, während der Dichter das Nichts bevölkert. Ja, der Dichter bevölkert das Nichts! Und wenn er in dieser Beziehung keine Ablenkung hat, so kann dieses bevölkerte Nichts ihn erdrücken.

Wenn ich weiter – wie zu Beginn dieser wunderlichen Geschichte – darüber nachdenke, wozu ich nach Stresa gekommen bin und dass ich für diesen Ort als wesentlichsten Verkehr das Palimpsest eines Toten ins Auge gefasst habe, so erkenne ich wohl mit Recht darin meine heimliche Neigung zum Anachoretentum.

[9r]

III

Diese Betrachtungen stellte ich an, um sozusagen einige natürliche Stufen zu einem Ereignis oder einem Kreis von Ereignissen anzulegen und gangbar zu machen, das im übrigen schwer erklärlich ist. Es gibt sich als trockene Wirklichkeit, und doch ist es als solche in das Bereich unseres Menschenlebens nicht einzuordnen. Somit würde ich lieber annehmen, mein Organismus habe einen späten Zustand des von

mir ersehnten Einsiedlertums unvermerkt vorausgenommen und mich vorübergehend zum Eremiten gemacht, dessen Geist nach Belieben gestalte, völlig gelöst von der Wirklichkeit.

Allerdings ist Stresa nach Lage und Anlage etwas wie ein Paradies. Nicht dass die Bootsleute, die in dem duftigen Farbenrausch des Tages ihre Ruder geruhsam ins Wasser tauchen, sorgenloser wären, als Menschen anderswo, aber der allgemeine Glanz, darin sie gleichsam ertrunken sind, erlaubt ihnen wohl nur die eine Besorgnis, dass sie aus Not oder aus staatlichen Zwangsgründen diese Heimat verlassen müssten.

[10r] Wenn nun dieser perlmuttfarbene Raum mit seinen silbrigen Dunstschleiern meine Seele in Schönheit betäubte und mit seinem Kranz lieblich bebauter Ufer, den Körper fast betäubend, in sich sog, so erhob er den Geist und machte ihn gleichsam in einer Welt von Genien heimisch. Er verbreitete sich in einem Elysium der grossen, schönheitstrunkenen Geister, welche die Erde mit unsterblicher Dichtung in Wort und Musik beglückt haben.

Mitunter, wenn sich der nächtlich ausgestirnte Himmel wie eine stahldunkle Kuppel über See und Inseln wölbte, steigerte sich meine Träumerei bis zur Halluzination. Sofern ich meinen Blick unverwandt in die Unendlichkeit der Gestirne erhob – mehr als staunender Beter, denn als grübelnder Astronom – und lange genug in sie hineinstarrte, kam es mir vor, als wären die Sterne, wie Lampen in einer Moschee, an langen Fäden aufgehängt. Die herrschende Täuschung war so eindringlich, dass ich Minuten lang daran dachte, Zeugen herbeizurufen, um ihnen dies Phänomen zu zeigen. Und eines Abends fingen die hängenden Lichter oder funkelnden Edelsteine sogar auf nie gehörte Weise zu musizieren an.

Eine Stelle bei Herodot, die von den sogenannten Jyngen handelt, hatte mir tiefen Eindruck gemacht: und ich stand nicht an, sobald ich einmal das Klingen vernahm, die Sterne als Jyngen anzusprechen. Es sind [11r] dies goldene Zaubergebilde, die aus der dunkel-saphirenen Kuppel eines antiken Tempels herabhingen. Diese Jyngen tönten selbsttätig. Magier hatten sie ausgedacht, und man nannte sie: Zungen der Götter.

Wohl kam es mir manchmal vor, ich dränge tief, tiefer, zutiefst in ein unerhörtes Mysterium: doch dergleichen lässt sich fühlen, nicht schildern. Spricht man den Namen Beethoven aus, so gibt dies vielleicht einen Fingerzeig.

Der Corso Umberto erstreckt sich in der ganzen Front von Stresa längs des Seeufers. Er besteht aus einer breiten Fahrstrasse und einer ebenso breiten Promenade in schöner Gartenkultur. An seinem Ende – er erstreckt sich von Nordwest nach Südost – liegt zusammengedrängt die kleine, belebte Stadt und die Piazza, die jedes italienische Städtchen haben muss.

Der Abend war wieder einmal gekommen, nach einem Tag, der mit nieselndem Regen und kaltem Wind nicht gerade viel von jenem Süden übrig gelassen hatte, um dessentwillen der Fremde gekommen ist. Irgendwie führte mich aber doch Unternehmungslust noch nach dem Souper ins Freie, wobei ich denn gerade auf der Piazza zurecht kam, als eine kleine Künstlergesellschaft bestehend aus Vater, Mutter und

Tochter einen abgetretenen Teppich ausbreitete und klägliche Anstalten traf für eine Vorstellung.

[12r] „Um Gottes Willen“, sagte ich unwillkürlich, rieb meine naßkalten Hände und blickte zum regnerischen Himmel hinauf: „Um Gottes Willen, was soll hier werden“? Nichts als der nackte Hunger war hier der gnadenlose Vogt, der diese verzweifelten, ärmlichen Drei zu ihrem Unternehmen auf diesem ausgestorbenen Markt pressen konnte, dessen naße Steine trübe Laternen spiegelten. Ich lockerte einige Lire in dem Gedanken, ihnen ein Abendessen zu sichern.

Im dunklen Eingang eines Gäßchens entdeckten wir ein kleines Zelt, in dem Mutter, Tochter und Mann abwechselnd aus und ein schlüpfen, dieser so gut wie nackt unter einem schmutzig-zerfransten, durchnäßten Paletot. Die Frau, ein fettes bejahrtes Weib, war ebenfalls eingehüllt, ließ zuweilen Trikots und Tanzschuhe sehen, einen corsettierten Bauch und desgleichen herausgepreßte Brüste. Das Mädchen, die Tochter, sah ich erst einigermaßen deutlich, als sie eine und dann die zweite brennende Fackel an improvisierten Ständern über dem ärmlichen Schauplatz festmachte.

War sie ein wenig netter gekleidet? Sie hatte ein kurzes, seidenes Westchen mit geschlitzten, spanischen Aermeln an, trug dazu lange, knappe Beinkleider, mit Puffen und war mit ihrem schlanken und knabenhaften Körper, dazu einem Köpfchen, von schwarzen Haaren, Locken und Zöpfen umrahmt, einigermassen anziehend.

Man hatte sechs oder acht Bretter auf Pfähle gelegt und damit mehrere Bänke erhalten. Trotzdem sie naß waren, nahmen wir auf einer Platz. Wir hatten die Freude zu erfahren, dass wir ein wenig Schule [13r] machten, und einige versprengte Fremde sich auf den anderen Bänken verteilten. Lungerer fanden sich hinzu, und da nun weiterer Zulauf kaum noch zu erwarten war, hätte das Schauspiel beginnen können, wenn nicht ein Regenschauer einen Teil des Publikums wieder verjagt und uns Sitzende gezwungen hätte, unter den geöffneten Schirmen zusammenzukriechen.

Aber siehe da: der Mond kam auf, die Gewölke gaben den halben Himmel frei, und so hatte denn plötzlich der magere, schwarzbärtige Luftspringer seinen Paletot von sich gelegt und der seltsamen Kleinen ein Tamburin zugeworfen: das fing sie auf, ließ es über dem Scheitel erklingen und fing begann sich im Tanzschritt über den Teppich zu bewegen an. Die Eltern klatschten dazu in die Hände.

Im Anfang zeigte der Tanz bei grosser Anmut wenig, was über den allgemeinen Rahmen ging. Dann schien ein Erlebnis und dessen gewollte Mitteilung hineinzutreten. Das Wesen, das in seinen Höschen und mit den bunten, papierenen Blumen am Hals, weder als Knabe, noch Mädchen erschien, betrug sich nunmehr wie in einem Traum. Sie hatte sich, und tat es mit geschlossenen Augen, mit jemand auseinanderzusetzen, mit jemand: der Gutes für sie nicht im Sinne trug.

Die kleine Tänzerin tanzte Angst, Furcht, Trotz und Eigensinn. Sie tanzte Wut, die mit Nägeln und Zähnen wirkte. Sie floh, verkroch sich, sprang wieder auf und rannte mehrmals im Kreise umher, ohne jedoch die natürliche Anmut ihrer Bewegungen und die Begleitmusik des Tamburins, die sprechend war, zu verlieren.

[14r] Ich wurde, wie ich gern gestehe, durch dieses Geschöpf und das, was es tat, mir selbst entrückt. Nicht anders, so schien mir, erging es den wenigen Zuschauern.

Der innere Zustand aber, in den ich geriet, war doch wohl ein anderer, als bei diesen. Als ich danach zu mir selber gekommen war, war mir, als sei ich aus einem früher gelebten Dasein zurückgekehrt, dahinein mich das Kind verzaubert hatte. Es gehörte durchaus nicht in unsere Zeit, und ich wurde durch es in Zeiten versetzt, die hundert Jahre oder hundertfünfzig und mehr zurücklagen. Ich konnte nicht mehr von der Ueberzeugung loskommen, dass ich in diesem Kinde die leibhaftige Mignon sah.

Ich mochte mich über den Tanz nicht aussprechen, auch nicht, als meine Begleiterin wissen wollte, wie ich damit zufrieden sei. Den ganzen Abend hindurch blieb ich einsilbig. Ich hatte mit einem Rätsel zu tun, das ich in einer Sprache der Gegenwart nicht einmal als solches deutlich zu machen gewusst hätte. Das Geschöpf ging am Schluß mit dem Teller herum. Ich legte zwei Silberstücke darauf: es machte darauf eine linkische Verbeugung, mit der rechten Hand an der Stirn, die Goethe vor hundertfünfunddreissig Jahren so tief ergriff, und sah mich auf ähnliche Weise mit einem von unten nach oben gehenden Blick mit schwarzen trotzigen Augen an, bevor sie sich überschnell entfernte.

Auf jede Weise versuchte ich mich nun, aber stets vergeblich, in die nüchterne Gegenwart zurückzusetzen. Ich verbarg meinen Zustand vor meiner Frau, und dass ich durch ihn beängstigt wurde. Ein früheres Leben sog an mir. Ich empfand eine ähnliche Hilflosigkeit wie der Schwimmer, den eine Strömung erfasst und weiter und weiter vom Ufer [15r] zieht. Etwas – war es ein Zauberwort, ein Schlüssel oder was sonst? – war verloren gegangen, und alles Grübeln, wo es doch stecken möge, war umsonst. Vielleicht würde der Schlaf und der kommende Morgen mich wieder gesund machen!

Schlaflos lag ich die halbe Nacht. Dies war allerdings keine Truppe, wie sie die Mignon von einst um sich sah. Ein schmutziger Bocksbart, der mit hohler Stimme sprach und fürchterlich hustete, ein abgetakeltes Frauenzimmer, das sich allerdings auf dem Drahtseil nicht übel hielt, wie denn auch ihr Mann eine gute Schule in halsbrecherischer Gymnastik absolviert haben mochte, die Kleine, ich hielt sie nun nicht mehr für beider Kind, und übrigens war sie mir ja nun Mignon, die unsterblich wie der Jünger Johannes über die Erde ging.

Der Tanz aber, den sie getanzt hatte, wie alle echte Kunst, war vorher erlitten und erlebt. Sah ich doch bei zufälligem Hinblicken, als ich ging, wie sie der scheinbar unzufriedene Bocksbart mit einem Fusstritt ins Zelt beförderte. Und wie war die Unsterbliche zugerichtet: das ganze Gesicht mit Schminke beklebt, über die Wassertropfen herunterrollten.

Da fiel mir die Stelle im „Wilhelm Meister“ ein, wo von einer Misshandlung Mignons die Rede ist. „Meister sah mit Entsetzen den Herrn der Seiltänzer-gesellschaft Mignon bei den Haaren aus dem Hause schleppen und mit einem Peitschenstiel unbarmerzig auf ihren zarten Körper losschlagen ....[“] und so fort und so fort.

[16r]

IV

Am Morgen, nach dem Frühstück, überreichte mir Commendatore Giuseppe Barattini, Direttore Generale der Hotels Principe e Savoia in Mailand und Grand Hotel

et des Îles Borromées zu Stresa, ein schön ausgestattetes Buch, das den Titel trug: „Le Roman des Îles Borromées“. Es ist in französischer Sprache geschrieben und enthält Landschaftsbilder und Porträts, Stiche und Photographien, die teils aus dem Museum der Mailänder Scala stammen, teils aus der dortigen Ambrosiana, der berühmten Bibliothek.

Der Text hat folgende Abschnitte.

Erstens: Preludio: Rêves et Réalité

Zweitens: Notturmo: L'Esprit de Mignon

Drittens: Eroica: Napoléon

Viertens: Appassionata: Poètes et Amants

Fünftens: Pastorale: Les Soeurs Cadettes

Ich übergang flüchtig das Preludio, Rêves et Réalité, das mit dem Name Goethes beginnt. „Die Stätte, die ein guter Mensch betrat, ist eingeweiht“ – dieser Satz von ihm wird französisch in einer etwas gesteigerten Form zitiert, und darauf gesagt, dass die Borromeischen Inseln dann allerdings eine im höchsten Maße geheiligte Stätte darstellen, da sie von unzähligen, grossen und edlen Menschen betreten worden seien.

Es wird dann gehandelt von der Familie Borromée, deren legendäre Herkunft auf Antenor, den Gründer von Padua, zurückgehen soll. die Heilige Justine wird erwähnt, die sechzehnjährig den Märtyrertod erlitten hat: das diesen Akt glorifizierende Altarbild zu Padua von Paolo Veronese ist auf der Nebenseite reproduziert. Ein weiteres Bild des weitausholenden Textes zeigt Barbarossa, der dem Papst Alexander dem Dritten vor dem Markusdom in Venedig die Füsse küsst, vorher aber die Worte spricht: „Non tibi, sed Petro“.

Man sieht dann ein Bild des heiligen Carlo Borromeo mit dem Familienwappen und seiner Devise „Humilitas“, das wohl hier mit Demut zu übersetzen ist, der edelsten seiner vielen Bedeutungen. Man gerät damit in eine hohe Gemeinschaft von Kardinälen und sonstigen Kirchenfürsten der Familie hinein, deren uns am nächsten stehender ein Kardinal Frederico, durch die herrliche Schilderung Alessandro Manzoni in seinem Roman „I promessi sposi“, berühmt geworden ist. Von ihm ward die Biblioteca Ambrosiana begründet.

Mit dem Comte Vitaliano Borroméo, dem Gründer der Isola Bella, tritt ein weltlicher Geist in die Familie ein. Dieser prunkliebende, vornehme Mann zauberte ein Paradies auf öde Felsen und versammelte bei seinen Festen Herzöge, Prinzen, Kardinäle, Gesandte, grosse Denker, Dichter und Schriftsteller. Seine Banketts, Serenaden, Konzerte, Feuerwerke und Regatten haben ihr Echo in aller Welt und sind Gegenstand der Bewunderung der brilliantesten Höfe Europas, ebenso seine theatralischen Repräsentationen.

Freilich, wo blieb da die Devise „Humilitas“?

Von hier aus tritt es sich leicht in das sogenannte Notturmo: [„]L'Esprit de Mignon“ ein. Dieses Kapitel besaß, nach meiner Begegnung mit dem armseligen Hungertrio der Artisten, für mich begreiflicherweise die grösste Anziehungskraft. Feste, wie sie der Graf Vitaliano Borroméo [18r] auf Isola Bella gefeiert hatte,

konnten recht wohl der leuchtende Hintergrund einer verirrten, geraubten und verschleppten Gestalt wie Mignon sein, auch wenn sie dergleichen persönlich nicht miterlebte. Vielleicht war die Seele von solchen Festen oder etwas von ihr in sie eingeboren. Sie war etwa eine Atmosphäre gewohnt, in der eine buhlerische Luft, mit betäubendem Duft der Gärten erfüllt, zugleich beseligend musizierte, wo die goldenen Äpfel der Hesperiden sich zu ihrem Munde herunter neigten, und alle köstlichen Früchte sie zu erquicken wetteiferten. Sie war vielleicht ein kaum beachtetes, vater- und mutterloses Kind in der zu hunderten zählenden Bor[r]omeischen Dienerschaft, das man nicht störte in seiner Eigenart, vielleicht manchmal neckte, aber gern mochte. Wer weiss, wie verschiedenes Blut sich in Mignon gemischt hatte! Warum sollte nicht auch das Blut eines Vitaliano Borroméo in ihr sein?

[19r] Der mit „L'Esprit de Mignon“ bezeichnete Teil des Buches sucht zu beweisen oder nimmt an, dass eben der Geist Mignons am Lago Maggiore der Borromeischen Inseln beheimatet sei, und das[s] ihre Nostalgia hierher weise.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn  
im dunklen Laub die Goldorangen glühn  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht  
Die Mirthe still  
und hoch der Lorbeer steht.  
Kennst du es wohl? Dahin, dahin  
möcht ich mit dir o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach  
Und Marmorbilder stehn und sehn dich an  
Was hat man dir, du armes Kind getan?  
Kennst du es wohl? Dahin, dahin  
möcht ich mit dir o mein Beschützer ziehn.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese unsterblichen Verse an keinem Platz der Erde sich so, wie auf der Isola Bella, in die Umgebung einweben. Der Unsichtbare Geist Mignons in seiner unstillbaren Melancholie scheint sie auch hier überall zu hauchen, da es für ihn nicht einmal Erfüllung ohne Schmerz geben kann.

Ich erinnere mich doch wiederum an Jean Paul und muss nach dem Buch greifen. Albano, sein Held im „Titan“, ist auf der Isola Bella gelandet und wird von einem Freunde mit verbundenen Augen bis an ihren hohen Rand geführt.

[20r] „Und der Morgenwind warf die Sonne leuchtend durchs dunkle Gezweig empor und sie flammte frei auf den Gipfeln – und Dian zerriß kräftig die Binde und sagte: schau umher – oh Gott, rief er selig erschrocken als alle Türen des neuen Himmels aufsprangen und der Olymp der Natur mit seinen tausenden ruhenden Göttern um ihn stand. Welch eine Welt! Die Alpen standen wie verbrüdete Riesen der Vorzeit, fern in der Vergangenheit verbunden beisammen und hielten hoch der Sonne die glänzenden Schilde der Eisberge entgegen – die Riesen trugen blaue Gür-

tel aus Wäldern und zu ihren Füßen lagen Hügel und Weinberge – und zwischen den Gewölben aus Reben spielten die Morgenwinde mit Kaskaden wie mit wassertaftnen Bändern – und an den Bändern hing der Wasserspiegel des überfüllten Sees von den Bergen nieder und sie flatterten in den Spiegel, und ein Laubwerk aus Kastanienwäldern fasste ihn ein ... Albano drehte sich langsam im Kreise um und blickte in die Höhe, in die Tiefe, in die Sonne, in die Blüten: und auf allen Höhen brannten Lärmfeuer der gewaltigen Natur und in allen Tiefen ihr Widerschein [sic] – oh, als er dann neben der unendlichen Mutter die kleinen wimmelnden Fische sah, die unter der Welle, und kleine Vögel die unter der Wolke flogen, und Isola Madre gegenüber sieben Gärten auftürmte und ihn zu sich in waagrecht liegenden Flüge hinüberlockte[,] da fehlte nicht viel und er hätte sich mit ausgebreiteten Armen über die Mauer geworfen um aufzugehen in diesem leuchtenden All.“

Nun in diese Schilderung ist alle mögliche, menschliche Freude eines begeisterungsfähigen, also halbgöttischen, jungen Herzens zu[21r]sammengedrängt, und sie kann wohl von dem Hingerissensein in übermenschliche Schönheit einen Begriff geben.

Sollte ich mir eine Barke mieten und nach Isola Bella hinüberrudern? Ich war ungeduldig und aufgeregt. Aber nein, ich wollte mich lieber von allem romantischen Zauber loslösen und beschloß eine einsame Wanderung. Den Marktplatz zu meiden und das Luftspringertrio aus meinem Gedächtnis zu tilgen, konnte ich mir jedoch nicht abringen. Von ihm entdeckte ich aber nichts. Das Mignon-Kind, wie es schien, war mit seinen Peinigern weitergezogen.

Statt seiner schien mir sein Geist in die Seele zu flüstern:

So lasst mich scheinen bis ich werde,  
zieht mir das weiße Kleid nicht aus!  
Ich eile von der schönen Erde  
hinab in jenes feste Haus.  
Dort ruh ich eine kleine Stille  
dann öffnet sich der frische Blick,  
ich laße dann die reine Hülle,  
den Gürtel und den Kranz zurück.  
Und jene himmlischen Gestalten  
sie fragen nicht nach Mann und Weib  
und keine Kleider, keine Falten  
umgeben den verklärten Leib.

Natürlich die Mignonlieder verfolgten mich, allmählich aber war ich mehr und mehr in das Hinterland von Stresa hinein- und hinaufgedrungen, und eine schlichtere Natur hatte mich auf sich abgelenkt.

[22r] Stresa besitzt überaus prunkvolle Landhäuser, Parkanlagen mit alten Riesenbäumen umgeben sie. Dass diese Villen verlassen sind, ist bei dem grossartigen Stil, der Gärten und Bauten auszeichnet, ein annoch besonderer Reiz. Und überdies

fehlen die Menschen, die diese beinahe düster-erhabenen Anlagen auszufüllen, imstande wären.

Der Ernst meiner Seele verlor sich in ihnen, während ich planlos bald eine Strasse längs der Berglehnen, bald gegen die höheren Regionen schritt: allmählich ließ ich sie dann zurück, machte wohl etwa auf einer Plattform vor einer kleinen Kapelle halt, um einen Weitblick zu genießen, tat wohl auch einen Blick in das Heiligtum und war schließlich in ein Gewirr von engen Gäßchen zwischen hohen Mauern geraten, in denen sich manchmal ein vergittertes Pfortchen öffnete, durch das man auf ein verfallenes Haus und einen verwucherten Garten sah.

Nach und nach, als ich Landhaus um Landhaus mit rostigen Gittern verwahrlosten und verwucherten Gärtchen in gleicher Verlassenheit, in dem gleichen Verfall entdeckt hatte, empfand ich über allem eine Art von Verwunschenheit. Zweifellos waren diese Villen von kleinen Leuten, Bürgern von Como oder Mailand erbaut, die sich einige Lire erspart hatten. Irgendwie aber hatten sie dann nicht die erhoffte Freude daran gehabt, nicht den beschaulichen Frieden gefunden, noch weniger vielleicht die gesuchte Sorglosigkeit: sie war in das leidige Gegenteil umgeschlagen.

Diese seltsame Nekropole zog mich in der Folge meines Stresaer Aufenthaltes immer wieder besonders an. Ich verliebte mich in ihren Verfall und ihre Verlassenheit. Ich wählte bald diese, bald [23r] jene Ruine für mich aus, um darin zu wohnen und mehr noch in ihrer Verlassenheit. Irgendwie war mir, als könne man hier den Gewächsen gleich der kleinen, quadratischen Gärten eine Art vegetativen Daseins fristen, als könne man existieren, der menschlichen Unruhe ganz entrückt und der pflanzlichen Harmonie teilhaftig.

Es ist nicht zu leugnen, dass ein Geist ohne Fantasie ebenso wenig, wie die Lunge ohne Luft zu denken ist: eine Wechselwirkung, die in beiden Fällen das Leben schafft. Ob in solchen Beziehungen Ahnungen wach werden, die über Geburt und Tod hinausreichen, bleibt zweifelhaft. Mitunter wurden die brüchigen Häuschen mir gleichsam zu Grabmalen, die mannshohen Halme des Papyrus, des Bambus und Schilfs zu Asphodelos, chthonischer Wiesen der Vergessenheit. Höhere Bäume, wie etwa eine Orange oder Zitrone, gab es in diesen Gärten nicht. Aber es hatten sich aus dem zahllosen Artenreichtum der Isola Madre allerlei fremdes Gehölz, Zuckerrohr, schwarzer Bambus, chinesische Teebäume und Erdbeerbäume angefundnen. Diese Wildnisse waren ein Paradies für Botaniker. Je öfter ich zu ihnen zurückkehrte, um so mehr geheimniste meine Fantasie in diese Nekropole hinein.

[24r]

V.

So war die Lage, als ich in einem belebten Café des Corso Umberto einen stattlichen Mann von hohem Alter sitzen sah, dessen Erscheinung ich auf eine unwiderstehliche Weise mit der Goethes gleichsetzen musste. Mein erster Gedanke war, irgend ein illegitimes Verhältnis Goethes habe hier vor Jahren einem Sohn und in der Folge vielleicht einem Enkel das Leben gegeben, der nun zu einem wahren Doppelgänger des Großvaters ausgeschlagen sei. Der etwas süßlich aufgefasste Goethe der meisten,

auch der Altersbilder war es nicht: am ehesten wohl etwa der, den Ferdinand Jagemann im Jahre 1817 zeichnete.

Ein wetterharter, beinahe bäurischer Mann mit einer gewaltigen Nase, im Profil, einem überstarken Kinn, Kiefern, die fast brutal wirkten und grossen wohlgebildeten Ohren: im Ganzen ein Ausdruck wetterharter Kraft und Stämmigkeit.

Ich beschloß sogleich, mich nach diesem Mann des Näheren zu erkundigen, dessen völliges Doppelgängertum sich mir so unwiderstehlich aufdrängte. Aber ich befand mich mit meiner Lebensgefährtin in einem Kreis von Reisebekannten, die ich nicht sogleich zu Mitwissern meiner Entdeckung machen wollte und deren heiteres Geplauder mich ablenkte.

Der mich so überaus faszinierende Mann schien ebenfalls in Gesellschaft zu sein, oder aber er trank seinen Kaffee für sich allein und neigte sich hie und da einem Bekannten. Ich konnte nicht begreifen, warum ihn das ganze Lokal unbeachtet ließ und nicht alles, von diesem überragenden Menschen erfüllt, flüsternd und staunend auf ihn blickte.

[25r] Ich wurde nicht müde das Letzte zu tun. Er hatte seinen Paletot, einen braunen Schoßrock, nicht abgelegt. Ein Tuch, weisse Seide, umgab seinen Hals, von einer Brillantnadel vor der Brust zusammengehalten. Meines Erachtens hatte dieser derbe Grundbesitzer und rustikale Praktiker auf jedem Gebiet ein Format, das ihn in eine ganz andere Umgebung verwies, als die des kleinen Gewimmels, in das er so garnicht hineinpasste. Irgend etwas, das an einen ideellen Beruf, dichterischen Faltenwurf oder Aesthetizismus erinnern konnte, suchte man vergebens an ihm. Und wenn man ihm Goethes sämtliche Werke hätte zutrauen sollen, so nicht anders, als hätte sie ihr Schöpfer aus einem festverschlossenen Schatzgewölbe aus undurchdringlichem Erz zum Befremden aller hervorgeholt.

Nein, keine Linie, keine Fläche dieser Gestalt offenbarte das, was man gemeinhin Schönheit nennt. Dagegen schien sie nicht nur Eisen im Blut zu haben, sondern in der Gesamtheit ihrer Glieder von Eisenteilchen durchsetzt und so über Menschenmaß widerstandsfähig aufgebaut.

Ich weiss nicht, wodurch der grosse Mann mir plötzlich aus dem Gesichtskreis entzogen wurde. Er mochte sich, seit lange bekannt mit den Räumen des Cafés, durch eine Seitentür unauffällig entfernt haben.

[26r] Phantasie ist von allen Schöpferinnen die größte: dem Menschen schenkte sie seine bessere Welt. Sie hat ihm allerdings auch das Reich grenzenloser Martern, nämlich die Hölle, ausgestattet. Im Traum, den der Schlaf gebiert, ist sie zügellos. Selig, wer ohne Träume schläft. Dagegen ist Wachtraum das Gebiet des Dichters.

Niemand, der wie der Dichter den Wachtraum als Meister beherrscht! Er verdichtet ihn in Wort, Klang, Farbe, Ton, Marmor und Erz zu Wirklichkeit: denn – ausser dem Dichter im Wort – gehören der Musiker, der Maler, sowie der Bildhauer ebenderselben Gilde an.

Wir waren gestern bei einem Deutsch-Amerikaner zu Gast. Es wurde auserlesen gespeist. In der Küche fungierte ein Pariser Koch, der, wie man erzählte, ein märchenhaftes Gehalt bezog. Der Hausherr selbst aber ist mit den feinsten Sinnen für kulinarische Dinge begabt und besitzt eine Bibliothek von Kochbüchern.

Wir hatten diesen unverheirateten Sonderling bei Freunden in Mailand kennen gelernt und waren einander näher gekommen. Dabei wurde auch über ein Haus gesprochen, das er sich in Pallanza gebaut und bereits seit Jahrzehnten bewohne. Er habe dort, hiess es, schöne Originale, Bilder und Plastik der italienischen Renaissance, was alles indessen uns nicht besonders neugierig machte, da unser Zutraun zu ihm als Architekt und Sammler kein sehr grosses war. Wir wurden indess belehrt, als wir dieses Juwel einer Villa kennen lernten.

Sie war nicht gross, eher klein und intim. Man durfte durchaus nicht an den Prunk antiker Anlagen dieser Art oder gar an Bernini [27r] denken. Dieser Egotist und allzeit uferlos reiche Mann hatt[e] nur eben, ausser einer Menge Zimmer für Hausgäste, für sich behagliche Räume geschaffen, die er täglich abschreiten und leicht überblicken konnte: in ihnen freilich war jeder Gegenstand eine Kostbarkeit.

Aus zehn Personen bestand die Gesellschaft, die sich um einen runden Tisch inmitten eines Kuppelraumes zum Lunch niederließ. Der Hausherr liebte gelegentlich, prominente Persönlichkeiten um sich zu sehen, Musiker, Dichter, Gelehrte, deren sich einige während der schönen Jahreszeit in der Gegend aufhielten: so war denn der Kreis sogleich ungezwungen, genussfroh, heiter und angeregt. Jedem der Gäste steigerten die übrigen das Gefühl der Festlichkeit. Alle empfanden hier einen wie durch Zufall geschenkten geselligen Höhepunkt, darin sich der Sinn des Lebens verwirklicht.

Es wurde nicht von Musik gesprochen, obgleich ein grosser Komponist, und als Pianist wohl damals der grösste der Welt, an der Tafel saß. Aber man spürte die Nähe der Muse. Ein anderes Genie war ein deutscher Kulturforscher, der zwar nicht „mit Blitzlicht und Büchse“ oder als Kolonisator den sogenannten dunklen Erdteil bereist hatte, aber vielleicht sein erster, wahrer kultureller Entdecker war. Hinter seinen Sessel hatte sich, wenn auch nicht allen sichtbar, Klio gestellt. Ich weiss nicht, ob jemand – und wer etwa – aus dem Bereich der Swedenborgs hinter mir stand: ich ertappte mich aber bei dem Gedanken, dass ich den Mann hier erwartet und mit Augen gesucht hatte, der mich jüngst im Café am Corso Umberto als Doppelgänger Goethes erschreckt hatte.

[28r] Es wäre nicht uninteressant und wahrscheinlich lohnend, den Lauf von Gesprächen an einer nicht geistlosen Tafel und ihre Verflechtung zu verfolgen: besonders aber in diesem Kreis, in dem nicht nur Worte gewechselt, sondern ein Gutteil des weiten Raumes der Bildung durchmessen und Gedankenblitze fortwährend, bei einander kreuzenden Meinungen, sich entzündend aufleuchteten. Wenn ich beim Genuss des perlenden Weines meine Augen, meine Blicke an der Decke umherschweifen ließ, konnte ich entzückende Fresken alter, italienischer Herkunft sehen, deren bunte Gestalten, Mägdlein und Knaben, erotische Szenen mit lieblicher Grazie darstellten, umheitert von Amoretten bei denen allen ein kleines, blitzendes Flämmchen gleichsam als lustiger Zauber zu bemerken war. Das Flämmchen kam diesem aus dem Mund, es leuchtete auf des anderen Scheitel, dem dritten, einem Mägdlein, schlug das Flämmchen aus jedem der Brüstchen heraus und setzte bei einem schönen Knaben einen gewissen Teil seines holden Körpers, wie das Flämmchen die Kerze, fort.

So war unser künstlicher Himmel dem Eros gewidmet. Und ich durfte mir sagen, dass dieser Gott auch unsere Tischgemeinschaft zusammenhielt und freundliche Blitze in tausend Farben erzeugte.

[29r] Man war nun bis zum Nachttisch gelangt, bei dem der übliche Gorgonzola und Strachino di lecco serviert wurde, zwei Käsearten, die sich irgendwie der Schönheit des Südens anpassen. Schon standen Diener indessen bereit, die silberne Schalen mit auserlesenen Früchten in reichlichster Fülle hochhielten: violette Feigen, gelbe Mispeln, köstliche Birnen und Äpfel, beglückende Gaben, wie sie nur Italien zu spenden vermag. Da erregte plötzlich Gelächter und lebhaftes Reden einer Gruppe um den Hausherrn meine Aufmerksamkeit. Eine ältere Dame Marchesa L. aus Turin, die, erstaunlich für eine Italienerin in der deutschen Literatur beinahe gründlich zu Hause war, wollte dem Hausherrn etwas nicht glauben. Der Disput wurde auf Italienisch geführt. Ich verstand, dass von Goethe die Rede war, und vermutete, dass es sich wiederum um die Frage handle, ob der Dichter die Gestalt seiner Mignon im Bereiche der Borromeischen Inseln Konzipiert habe. Die ganze Gesellschaft ward aufmerksam. Ich traute jedoch meinen Ohren nicht, als die Marchesa in fließendem Deutsch berichtete, der Gastgeber wolle behaupten, dass Goethes Geist in seiner Altersgestalt materialisiert, gleichsam in der Gegend spuke. Er habe sich da und dort, und zwar den Sommer und Herbst hindurch, immer wieder gezeigt und zwar nicht nur Deutschen, die in seiner Erscheinung nichts sahen als ein frappante Goetheähnlichkeit, sondern auch anderen, die nicht ohne leichten Schauer etwas Uebersinnliches dabei witterten.

Da war man nun auf ein Thema geraten, dessen Behandlung, heiter geführt, nicht nur alle Humore entfesselte, sondern auch Gelegenheit zu Exkursen in trans[z]endente Gebiete gab, darin besonders der [30r] Afrikaforscher glänzte. Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden als eure Schulweisheit sich träumen lässt: es fiel auch dies oft gebrauchte Hamlet-Wort. Beschwörungen, sibyllinische Bücher, Magie und jede Art Zauber wurden zitiert. Es gäbe, hiess es, Bibliotheken voll verbürgter unwahrscheinlicher Dinge, die für unsere Begriffe Wunder, das heisst, mit dem Gange der Natur nicht vereinbar sind.

Ich erinnerte an die Rosenkreuzer.

Merkwürdig aber war nicht so sehr dies an unserem Gespräch, als die nach und nach von dem Kreise abgelegten nüchternen Zeugnisse. Ich bin diesem sogenannten Goethe auf der Isola Madre begegnet, sagte lachend der Musiker. Er berührte dort jeden Busch und beklopfte fast jeden Baum. Zur Seite ging ihm ein alter Mann, dessen weisses Haar um Schläfen und Schultern wallte. Sein Kleid war ein zerschlossener Talar. Sein Gesicht, das sich über das Kinn hinab in einem langen Barte fortsetzte, drückte auf rätselhafte Weise ein Jahrhundertealter aus, desgleichen sein Auge, das in der Nähe blind und im Unendlichen sehend schien.

Ich hörte, wie dieser Alte von Goethe belehrt wurde: hier haben wir eine indische Zypresse, dies ist ein arabischer Kaffeebaum, dies eine Tamariske, dies indische Weide, der Eucalyptus ist allen bekannt. Hier steht ein chilenischer Eisenbaum und so fort und so fort. Ich verhielt mich, als ob ich mit mir zu tun hätte, und von den

Schönheiten um mich hingenommen die beiden nicht sah oder hörte, wie nah ich ihnen auch immer war.

[31r] Wieder ergriff der Forscher das Wort: „Nun erinnere ich mich, bei Gott, auch ich habe ihn gesehen,“ sagte er. „Diese Gestalt erschreckte mich förmlich. Er blickte wie Goethe, die Hände auf dem Rücken, vor sich hin. Als er vorbei war, fragte ich einen italienischen Arbeiter, wer wohl der alte Herr sein könne. Und nun denken Sie, was ich zur Antwort erhielt, und zwar mit Lachen zur Antwort erhielt: Il Poeta! sonst nichts.“

Da sehen sie nun, sagte der Hausherr, wie verwunderlich diese ganze Geschichte ist. Unter dieser Bezeichnung, il Poeta, ist er rings um unseren Zipfel des Lago bekannt und geradezu populär geworden.

[32r]

VI.

Auch ich konnte nun die Begegnung nicht mehr verschweigen, die ich mit dieser rätselhaften Erscheinung gehabt hatte. Die Erregung aber, in die ich deshalb geriet, war wohl stärker als die der anderen. Ich konnte nicht lachen. Auf wunderliche Weise verging mir jeder Anflug von Heiterkeit. Fast glaube ich, dass die Gesellschaft dadurch ein wenig befremdet wurde. Zur Swedenborgischen Welt, auch zu der des modernen Spiritismus mit ihren Geisterbeschwörungen, neige ich nicht. Der Kult, wie er um das Goetheanum zu Basel mit Goethe getrieben wird, liegt mir fern. Aber ein seltsamer, innerer Zwang hatte mich von dem natürlichen Boden meiner Empfindungen und Gedanken getrennt, und meine nun gleichsam schwebenden Füße entbehrten der Schwere, die zu seiner Berührung notwendig war. Es war eine Ohnmachtsregung meiner verlorenen Nüchternheit, wenn die Befürchtung, es könne eine seelische Erkrankung im Anzuge sein, sich bei mir meldete.

So erklärte ich denn – ich muss vermuten erregt, ja verwirrt – dass der Anblick des Mannes, dieses Poeta, von dem die Rede war, mich nicht nur erstaunt, sondern fast aus dem Gleichgewicht brachte. Ich fragte dann, ob man denn wisse, wo er wohne.

Er jedenfalls, sagte der Hausherr, wisse es nicht.

„Mir läuft ja ein Frieseln über den Rücken,“ sagte die junge Gräfin X., die, eine Lieblingsnichte von ihm, beim Hausherrn zu Besuch war.

[33r] „Nun muss ich etwas gestehen“, erklärte der kulturelle Entdecker Afrikas: „ich hatte die Absicht, die Umstände dieses seltsamen Mannes näher zu untersuchen, da ja hier möglicherweise eine Verwandtschaft des Doppelgängers mit seinem Weimarer Urbild zu ermitteln ist. Ein junger Doktor, mein Assistent, wurde in diesem Sinne beauftragt. Aber auch ihm blieb es unmöglich, die Wohnung des Golems auszumitteln, und übrigens kam er ihm nicht zu Gesicht.“

„Nein, nein, nein!“ sprach es aus mir, eigentlich ohne mein Wissen und Wollen, dabei lächelte etwas in mir, beim Gedanken an den Tatbestand der Besessenheit: hatte ein Dämon etwa mich, das heisst meine Seele, in Besitz genommen? [„]Nein, nein, nein, an eine natürliche Erklärung dieser Erscheinung glaube ich nicht und will auch durchaus nichts von ihr wissen. Es wird endlich Zeit, denn ich habe immerhin

auch schon ein halbes Jahrhundert Leben hinter mir, dass man einmal den sogenannten naturgesetzlichen Ablauf der Stunden, Tage, Nächte, Monate, Jahre durchbricht und etwas erlebt, das dem Banalen entrückt und den Blick in eine höhere Ebene öffnet, ja, in ihr, sei es auch nur wie im Blitz eines Gottes, vorübergehend heimisch werden lässt.“

Man war verduzt. Nur zögernd wich ein allgemeines Schweigen der Betroffenheit.

„Wollen Sie glauben,“ sagte ich unbeirrt, „dass ich vor einigen Tagen auch Mignon gesehen habe? Wie diese Tafelrunde auch immer zu diesen beiden Erscheinungen stehen mag: was mich [34r] betrifft, so bin ich unbewusst, wie ich jetzt erst weiss, um ihretwillen hierher gekommen. Verzeihen Sie, wenn ich persönlich werde! Verstösst es gegen gesellschaftliche Gepflogenheit, so liegt es daran, dass ich gleichsam in mir wie in einem magischen Kerker gefangen bin. Dies könnte als meine Entschuldigung dienen, wenn ich erklärte, dass dieses Erlebnis, wovon wir reden, der geheime Grund meiner Reise hierher gewesen. Und wie sich dieses Erlebnis – der Rose gleich des Rosenkreuzers – erschliesst, so weiss ich bestimmt, ich wurde hellsehend.“

Der Kaffee und die Liköre wurden am Tisch gereicht, als der Hausherr leise ins Ohr des Majordomus gesprochen und ihm, wie es schien, einen Auftrag erteilte. „Ich möchte Sie bitten, sich noch etwas hier um den Roundtable zu gedulden, da mir für eine kurze Nachfeier zwischen den Zypressen, Palmen, Zedern und Blumen meines Gartens eine Idee gekommen ist.“

Ich konnte nun meine Begegnung mit Mignon erzählen.

Man [er]suchte mich beim duftenden Rauch der Havanas und Zigaretten gleichsam auszuholen. Ich hatte nun einmal aus mir einen seltsamen Sonderfall gemacht. Selbstverständlich glaubt man an das sogenannte Wunder nicht, aber man ist nicht abgeneigt, am festen Glauben eines, der davon überzeugt ist, teilzunehmen, ja, die Möglichkeit eines solchen Glaubens wird zu stützen gesucht.

[35r] Es schwirrten also Worte wie Kabbala, Pleroma, Abrakadabra durch die Luft. Die Namen von Orpheus und Pythagoras und einiger totenbeschwörenden Theurgen wurden genannt. Ewiges Leben werde behauptet vom Jünger Johannes, Ahasver und anderen, sagte man, ebenso ewig brennende Lampen. Der Musiker sagte, eine Ansicht behaupte: Gott habe die Welt aus Musik geschaffen. Man spräche von einer Kraft der Selbstdauer: dies täten die Rosenkreuzer allen voran.

[36r] Es war davon die Rede, wie es gekommen sein könne, dass Mignon ihren unsterblichen Nimbus erhalten habe: eines Teiles wohl durch die Verse, welche der Dichter von ihr und dem alten Harfner als ein „unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Au[s]drucke“ singen lässt: „Nur wer die Sehnsucht kennt ...“ und so fort. Auch durch jenes „Heiss mich nicht reden, heiss’ mich schweigen“. Sonst aber werde das zwitterhafte Geschöpf doch recht sachlich, beinahe nüchtern geschildert. Man kam überein, dass die ganze gebildete und für Poesie empfängliche Welt an dieser Gestalt, vermöge eines allgemeinen Zaubers, mitgedichtet und ihre Glorie erzeugt habe: vermöge einer Mystik, die nur vom Grössten in der Dichtkunst entbunden wird.

An der Schwelle der neuen Epoche, darin wir leben, hiess es, stünde unzweifelhaft der Faust. Der Faust umschliesse den neuen Menschen. Der Dichter lässt ihn aus der Gotik hervorgehen, führt ihn durch ein immer noch von gotischen Elementen durchdrungenes Griechentum, wirft einen Schimmer von byzantinisch-christlichem Griechentum über ihn und lässt ihn dann in den christlichen Himmel eingehen.

„Der Faust ist ein Renaissance-Produkt“, sagte hierauf der grosse Kulturforscher: „sein Dichter baut darin etwas wie einen neuen Mythos auf oder versucht ihn aufzubauen. Kennen Sie, unterbrach er sich, das Sebaldusgrab, ein Gebilde aus Erz, das zu Nürnberg in Sankt Sebaldi Kirche steht, und von Peter Vischer geschaffen ist? Es ist um einen sargartigen Reliquienschrein, mit den Gebeinen des heiligen Sebald, errichtet. Ein Gebilde, das mir aus verschiedenen Ursachen und auch wegen seiner Verwandtschaft mit dem Faust merk[37r]würdig ist. Goethe wie Peter Vischer, so kommt mir vor – der eine im Wort, der andere in Erz – haben unbewusst der gleichen und zwar einer urchichtlichen Idee gedient.

Sie haben als eine Art Seelenkristall ihr Weltbild aus sich herausgestellt. Der sogenannte primitive Mensch in grauer Vorzeit hat sein kosmisches Ahnen und Vermuten in seinen Wohnungs- und seinen Tempelbauten symbolisiert. Er kannte kein anderes, als das Bilddenken. Ein anderes kennen auch die Bewohner der Polynesischen und Mikronesischen Inseln heute noch nicht. Und wollten wir psychische Studien machen in Europa um uns herum, so würden wir bald entdecken, wie auch hier im einfachen Volk das Bilddenken das ausschliessliche ist, und bei den echten Dichtern.

Erschrecken Sie nicht, fuhr er fort, ich will kein Kolleg halten; ich möchte nur auf gewisse uralte Bauten hinweisen, die man Weltbild-Bauten nennt, auf die alten, sumerischen Bauten: die Weltberge. Wir sprechen den Babelturm als eine derart sakrale Symbolik an. Den Berg Meru, darin das Symbol der Zeugung, der heilige Lingam, verborgen ist, das Tempeltor von Buleleng, in Zeylon die Stufenpyramide, ein mächtiger Welt- und Götterberg ebendasselbst: überall dieser Götter-, Welt oder Himmelberg. Obenauf haben sich immer Gott oder Götter niedergelassen.

Kein Zweifel, dass in wahrscheinlich unbewusster Intuition von Peter Vischer der jüngste aller Welt-, Götter und Himmelberge geschaffen worden ist. Umgebildet zum Tempel, der ja jeglicher Weltberg ist, ruht hier der Kosmos auf Schnecken, die ihn bewegen. Gleichsam an den Wurzeln der Streben sind Gestalten einer barbarischen Welt. [38r] Aus ihr erhebt sich und beherrscht die Mitte edel und rein das Christentum, symbolisiert in Apostelgestalten. Kranzgleich umgeben sie und zugleich wie mit Orgelklang, den silbernen Reliquienschrein. In ihm liegt freilich kein Lingam begraben. Aber die Gebeine des Heiligen sind das gleiche Symbol der menschlichen Auferstehung und Erneuerung. Ueber das ganze des Gebildes sind Puttos gestreut, und zwar als Symbole unendlich zeugenden sich ewig verjüngenden, spielenden Lebens. Auf der Spitze des Weltberges, der eine rätselhafte Unendlichkeit der Formen zeigt und sich gleichsam darin verliert, steht der Gott: das Jesuskind, und hat eine Weltkugel in der Hand.

Nun lässt sich freilich bei dem Vergleich mit Faust und in diesem nicht alle Symbolik des Weltberges nachweisen. Aber das Goethe-Werk fängt mit tiefer, wurzel-

hafter Mystik an und enthält seinen Aufbau in nuce in dem, was die erste Szene des Gedichtes und zugleich das Ganze ist.

Sofern sich aber nun eine Verwandtschaft beider Werke immer wieder aufdrängen will, denke ich vielleicht mehr an die Elemente des Sebaldusgrabes, wie sie sich in der Seele seines Meisters bei seinem Entstehen durchdrungen und gekreuzt haben: ein Gemisch, in dem zwar der Teufel bekämpft und ausgeschaltet worden ist, aber auch Faust wird seiner Herr und fliegt von der Spitze des Weltberges gen Himmel.

„Alles Vergängliche  
ist nur ein Gleichnis,  
das Unzulängliche (will heißen das Nicht-zu-Erlangende)  
hier wirds Ereignis,  
das Unbeschreibliche,  
hier ist's getan,  
das Ewig-Weibliche  
zieht uns hinan.“

[39r] Der Hausherr erhob sich von seinem Sitz. Er sagte, wir wollen nun in den Garten gehn und dabei ergründen, ob dies Wort, nämlich „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“, für uns die gleiche Magie wie für Goethe besitzt.

[40r]

VII.

Dicht hinter der Villa verlief eine der schönen italienischen Landstrassen. Von ihr aus trat man ebenerdig durch das Portal in ihren ersten Stock. Der Hausherr führte nun seine Gäste in das Parterre des Gebäudes über eine teppichbelegte, nicht gerade breite Treppe hinab, und trat mit ihnen von dort in den Park. Hier war dieser ein schmaler Streifen hoher Gartenkultur mit marmorenen Balustraden am Seeufer. Farbige Beete wechselten ab mit kostbaren Wildnissen, darin sich die seltensten Chrysanth[e]men vereinigten. Der reiche Mann hatte dieses schmale Gebiet durch Landerwerbung längs des Seeufers fortgeführt, sodass man auf peinlich gehaltenen Kieswegen wohl eine halbe Stunde lang schreiten konnte. Von Bäumen waren nur Gruppen hoher Zypressen vorhanden und eine hundertjährige Zeder vom Libanon.

Hier befand man sich Stresa gegenüber jenseits des Sees, man hatte die Borromeischen Inseln im Blick, und da alles in Schönheit eines herrlichen Tages leuchtete, liess man sich gern davon überwältigen und erging sich in Ausrufen der Bewunderung. Bald aber trieb der Hausherr diese und jene verzückte Gruppe auseinander und machte bekannt, dass er noch etwas besonderes vor habe und man ihm gefälligst folgen solle.

An einer gewissen Stelle, man war erstaunt, zeigte sich die obere Fahrstrasse unterführt, ihren Damm durchbrach ein längerer marmorgewölbter Gang, der in den eigentlichen Park jenseits der Strasse führte. Es schien ein altes ursprünglich verwildertes Gebiet, das [41r] der Hausherr erworben und durch Wege, Treppen, schöne Plätze und sonstige Anlagen erschlossen hatte. Ein kleiner marmorner Rundtempel

mit einer Kopie des Apoll von Belvedere befand sich irgendwo darin versteckt unter hundertjährigen Steineichen. Entfernt davon wurde ein kleines Naturtheater erreicht, ein ummauerter Halbkreis, auf dessen Steinen man sitzen konnte im Anblick einer erhöhten Steinbühne. Das ganze war in einem dichten Wald von Zypressen versteckt, der die Gesellschaft still machte und mich wie ein heiliger Hain anmutete.

Wir hatten uns da und dorthin durch das Gelände bewegt, das zum Teil mit Gestrüpp aus Erdbeersträuchern, echtem und falschem Lorbeer, Ilex und anderem Gebüsch verwuchert war, und waren, wie sich später ergab, nicht ohne Absicht bis hierher geführt worden. Zunächst aber machte der Hausherr auf dem vergrasten Grund des Theaters nur einige kurze Bemerkungen und stieg dann weiter mit uns herum. Er hatte erklärt, das[s] dieses Gebiet vor hundert und mehr Jahren künstlich bepflanzt und erst später verwildert sei. Er habe auch das verwunschene Theater, erklärte er, zu seinem Ersta[u]nen vorgefunden. Hoch oben stünde, wir würden es sehen, ein völlig verfallenes, aber verschlossenes Herrenhaus, das die verarmten Nachkommen der einstigen Besitzer durchaus nicht verkaufen wollten. Sie lieferten auch den Schlüssel nicht aus, trotzdem keiner von ihnen es je betrete. Im Volksmund stehe es in Verruf, man behaupte, dass es darin umgehe.

[42r] Es ist nicht anders, die Vergangenheit hat ihre magische Anziehungskraft und so auch alle geheime Kunst, die sie, nicht nur in Gedanken, also in der Erinnerung, sondern in Wirklichkeit wieder gegenwärtig zu machen sucht. Die freiesten Geister werden davon ergriffen und bewegen sich in einer gewissen Widerstandslosigkeit, wenn in einer Gesellschaft die Grenze zu dem okkulten Gebiet übertreten wird, zum mindesten auf der Grenze schwankend herum.

[43r] Wir sahen dann auch das Gebäude, in dem es spuken sollte, als wir in einer gewissen Entfernung davor standen, mit besonderen Augen an. Im Ganzen war es ein schmuckloser Bau mit Reihen erblindeter Fenster, manche zerbrochene Scheibe papierverklebt. Die verflommenen Bewohner mussten wohl Sinn für die Antike gehabt haben, denn da und dort waren in der Mauer marmorne Fundstücke eingelassen. Ich hatte mich etwas isoliert und fand mich vor einem nicht grossen, brunnenartig ummauerten Becken, das voll kalten klaren Wassers war, wenn auch sein Boden von Algen verdeckt wurde.

Ueber der Mitte des Spiegels stand ein kleines Figürchen, ich weiss nicht aus welchem Material, das in seiner archaischen Seltsamkeit frühgriechisch sein konnte. Dieses fischschwanzbehaftete, einen Fisch im Arme haltende, winzige Fischweibchen schien mehr ein Naturwesen als dass es ein solches darstellen wollte. Immerwährend von niederfallenden Tropfen gebadet, die der Fisch in gradem Strahl aus dem Maule nach Oben warf, lebte es ganz im neptunischen Element und ich hatte Mühe, ein Ding ohne Seele in ihm zu sehen. Vielmehr ertappte ich mich darauf, dass mir war, als ob ich die Gelegenheit benützen müsse und, das Nymphchen über allerlei Einzelheiten aus seinem ebenso natur- als götternahen Leben aushorchen solle.

Inzwischen war die Gesellschaft von irgend etwas, wie mir schien, irritiert worden. Man flüsterte, tuschelte, teilte sich mit gedämpfter Stimme irgend etwas mit, teils überzeugt und behauptend, teils verneinend und kopfschüttelnd. Auch wies man einige Male mit ausgestreckten Armen, wie mir vorkam, auf ein gewisses Fenster

[44r] hin. Meine Neugier liess mich hinzutreten, nachdem ich von meiner neuen Bekanntschaft durch Berührung der kleinen Göttin an Fischschwanz und Schultern vorläufig Abschied genommen hatte. Die Marchesa behauptete, erklärte der Hausherr, das[s] sich der Kopf eines alten Mannes mit weissem Bart und weissem Haar an einem bestimmten Fenster gezeigt habe. Sie habe nie etwas dergleichen beinahe Uebermenschliches an Erscheinung gesehen. So stelle sie sich einen Kalchas oder überhaupt einen antiken Seher vor. Die Marchesa konnte sich gar nicht beruhigen.

Nach einiger Zeit meldete sich der Kulturforscher als zweiter, der das Haupt im Fenster erblickt haben wollte. Er sagte, es bewege sich nicht. Nachdem er eine Weile es allen sichtbar zu machen versucht hatte, sprach der Musiker von der Möglichkeit, es könne das Original oder der gipserne Abguss einer antiken Büste sein: vielleicht der des sogenannten Homer, die ja auch als Schmuck von Wohnräumen ziemlich verbreitet sei.

Nein, rief der Marchesa, dann eher die Büste des Zeus. Denn wie Zeus hat das Haupt seine Locken geschüttelt, so dass ich erschrak und Eiseskälte mich überzog.

Dies gereichte uns allen zur Heiterkeit.

Der Hausherr schien alledem fern zu stehen. War es ein leises schalkhaftes Lächeln, das ich um seine Mundwinkel sah? Beinah schien sein Verhalten mir wunderlich.

[45r] Als wir auf etwas mühsamen Pfaden an Hundegräbern mit verwitterten Grabtafeln vorüber abwärts stiegen[,] stand unsere ganze Gesellschaft wie unter Erwartung von etwas Seltsamen. Lateinische Inschriften auf verwitterten Steinen lobten die darunter verscharrten Hunde und stellte[n] ihre Güte, Liebe und besonders Treue über die menschliche. Wir verloren allmählich die Aussicht und wurden schweigsam und, wie mir vorkam, jeglicher, nicht ohne eine gewisse Spannung, in sich gekehrt. Irgend wie waren wir, sei es in Folge von Wein und Geselligkeit, von dem Wirklichen abgekommen: auch deshalb weil eine festliche Gegenwart inmitten einer Natur, die uns fast betäubt hatte mit ihrem unsagbaren Glanz[,] wie wir sie an der Tafel genossen hatten[,] vielleicht etwas nie Erlebtes war. Der Hausherr ging uns immer voran und es wurde beinahe nur flüsternd gesprochen.

Auf diese Weise gerieten wir mehr und mehr in eine dunkle Wildnis von Sträuchern und Bäumen hinein[,] die, unkultiviert wie sie war, nicht mehr ein Teil des Parkes schien. Wir wussten nicht, was der Gastgeber mit uns vor hatte.

Nach und nach verloren wir fast mit dem beim Gastmahl Erlebten den Zusammenhang. Vielmehr schienen wir auf einer gemeinsamen Wanderung als wortkarge, einigermassen ermattete Touristen begriffen zu sein. Wir wurden in dieser Empfindung bestärkt als wir ein Paar überholten, das man auf der Landstrasse immer wieder antreffen kann. Es konnte ein blinder oder Blindheit simulierender Bettler sein, der von seiner Tochter geführt wurde.

[46r] Wir waren zu sehr mit uns beschäftigt und liessen, ohne sie viel beachtet zu haben, die beiden hinter uns. Ich war wohl der einzige, der sich, als sie noch eben dem Auge erreichbar waren, nach ihnen umblickte.

Ohne es irgendwie seltsam zu finden erkannte ich einen Bettlergreis der das Ende seines weissen Bartes unter den Gürtel gesteckt hatte, der seine verwitterte Bluse

über den Hüften zusammenhielt. Ich sah ein Kind, vielleicht seine Enkelin – vermochte indessen nicht zu erkennen, ob nur das Alter es war, das den Alten seine Füße mit einiger Vorsicht setzen liess oder es sich um Erblindung handelte.

Ich wandte mich der Gesellschaft nach, da ich hier irgend etwas erwartete, und es durchaus nicht versäumen wollte. Aber da schien der Blick des Greises, den ich seltsamerweise in Erinnerung hatte, mir von vorn zu begegnen, und ich dachte an die Erzählung des Musikers[,] der die Begegnung mit Goethe auf Isola Madre erzählt und den Harfner an seiner Seite erblickt[,] dessen Augen er blind und zugleich allsehend genannt hatte. Die Augen vor mir waren jenen gleich.

Wieder sah ich mich um, aber mit Kommen und Gehen war das Bettlerpaar: so erschienen, wie untergetaucht! Es konnte sein, dass ich es nur geträumt hatte.

Unvermutet waren wir wiederum an dem antikisch-barocken Naturtheater angelangt, aus dessen Mitte erstaunlicher Weise gerader Rauch zwischen schwarzen Zypressen gen Himmel quoll. Es war von den Gärtnern des reichen Mannes im geheimen Auftrag ein Feuer [47r] entzündet worden. Ich wollte meinen Augen nicht trauen, als ich einen von grüner Patina überzogenen erzenen Dreifuss entdeckte, unter dem die Flamme des Feuers loderte. Die Luft war mit Weihrauchdüften erfüllt. Ob sie narkotische Drogen enthalten mochten?

Was auch die Absicht des Gastgebers sein mochte, er hatte erreicht, dass die Gesellschaft völlig still wurde und sich auf magische Weise entrückt fühlte. Ein solcher Zustand in seiner Fremdheit hat einen allzu grossen Reiz, als das[s] wir ihn nicht noch nach Kräften verstärken sollten: man gab sich ihm schweigend und gerne hin.

Aber die Hingabe wurde überflüssig durch eine sakral wirkende Kraft, die plötzlich überallher zudringend, aus den Abgründen der Zeit, mich, und die andern nicht minder, überwältigte. Wir blickten einander fragend an, als ob immer einer wissen wollte ob der Andere das gleiche Rätsel empfinde: nämlich, dass sechs oder sieben Jahrtausende eben nicht mehr bedeuten, als ein Tag, der gestern vergangen ist. Uns schien, wir waren in den Dampf der Dunstspalte von Delphi eingehüllt oder wohnten zauberischen Kulen unter der Eiche von Dodona bei oder brächten schlechthin Apoll ein Opfer[,] für das der Widder in wenigen Minuten über dem Dreifuss verbluten würde.

Noch von wirren Erwartungen hingenommen setzten wir uns wie folgsame Kinder auf die Randmauer, beinahe ängstlich zuweilen den Gastgeber anblickend. Der dichte Säulentempel dunkler Zypressen umhegte uns. Unter uns war niemand, wie wir uns später gestanden, der voraussetzen konnte, was uns so innig bezaubern sollte. Darum starteten wir einmütig, unverwandt, nach der Bühne hin.

[48r] Und was begab sich? Und was geschah?

Ein Greis, wie man sagt, „im Silberhaar“[,] trat sorgsam auf die Empore heraus: lebte er oder war es ein Rauchgebilde? Ein seltsames Mädchen mit dem langen, schlichten, schwarzen Haar einer Indianerin – es fiel grade herab als ob es naß wäre – nahm dem Alten eine Last vom Rücken: und beide zogen eine nicht grosse Harfe aus dem Futteral. War es nur ein Gebilde aus Rauch? Aber nein! Auf dem Stumpf einer Säule nahm der Harfner Platz. Er stimmte die Harfe. Es ist geschehen: man hörte ihn singen:

„Was hör' ich draussen vor dem Tor,  
Was auf der Brücke schallen?  
Lass den Gesang vor unserem Ohr  
Im Saale wiederhallen!  
Der König sprach's, der Page lief;  
Der Knabe kam, der König rief:  
Lasst mir herein den Alten!

Gegrüsst seid mir, edle Herren,  
gegrüsst ihr, schöne Damen!  
Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!  
Wer kennet ihre Namen?  
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit  
Schliesst, Augen, euch; hier ist nicht Zeit,  
sich staunend zu ergötzen.

[49r] Der Sänger drückt' die Augen ein,  
Und schlug in vollen Tönen;  
Die Ritter schauten mutig drein,  
Und in den Schoss die Schönen.  
Der König, dem das Lied gefiel,  
Liess, ihm zu Ehren für sein Spiel,  
Eine goldne Kette reichen.

Die goldne Kette gib mir nicht,  
Die Kette gib den Rittern,  
Vor deren kühnen Angesicht  
Der Feinde Lanzen splintern;  
Gib sie dem Kanzler, den du hast,  
Und lass ihn noch die goldne Last  
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe wie der Vogel singt,  
Der in den Zweigen wohnt;  
das Lied das aus der Kehle dringt,  
Ist Lohn, der reichlich lohnet.  
Doch darf ich bitten, bitt' ich eins:  
Lass mir den besten Becher Weins  
In purem Golde reichen.

Er setzt ihn an, er trank ihn aus:  
O Trank voll süsßer Labe!  
O wohl dem hochbeglückten Haus,  
Wo das ist kleine Gabe!  
Ergelt's Euch wohl, so denkt an mich,  
Und danket Gott so warm, als ich  
Für diesen Trank euch danke.[“]

[50r] Als der Sänger schweigt, steigt das Mädchen[,] das bei ihm ist, einige Stein-  
stufen in das Theater herunter. Es ist Mignon, wer sonst. Von zwei Genien, die Gott  
weiss woher, vielleicht ebenfalls aus Rauch sich gebildet haben, erhebt der eine  
einen goldenen Pokal den der zweite mit Wein füllt bis an den Rand.

Mignon übernimmt den Pokal, steigt die Stufen hinan und reicht ihn dem Sänger.  
Er trinkt ihn aus und verneigt sich tief.

Der Rauch über dem Dreifuss verzehntfacht sich, Dunst umwölbt und umhüllt uns  
alle. Als er schwindet, ist auch Mignon und der Harfner verschwunden.

[51r]

VIII.

Zweifellos war das Ganze eine gelungene Ueberraschung des Gastgebers und nicht  
mehr. Aber es blieb wenigstens – neben mir, dem Musiker und dem Forscher – wie  
ich nach Jahren feststellte, als eine der seltsamsten Irritationen unserer Psyche in  
Erinnerung. Mir selbst aber hat sich ein anderes Erlebnis daran geschlossen, das ich  
bis heute selbst meiner allernächsten Umgebung verschwiegen habe. Ich tat das aus  
einigen triftigen Gründen: erstens weil ich mit seiner Erzählung Glauben zu finden  
nicht hoffen konnte, zweitens weil ich den Glauben daran überhaupt nicht hervorru-  
fen wollte, drittens weil ich den seltsamen Seelenzustand, darin das Erlebnis sich  
abspielte, nicht verraten mochte, da man ihn unschwer als Geisteskrankheit auslegen  
konnte, und schliesslich weil er mit einer Euphorie verbunden war, einem Offenba-  
rungsglück, das ich eifersüchtig verbarg.

Der Harfner, der im Naturtheater des reichen Mannes die berühmte Ballade von  
Goethe sang, war ein alter Strassensänger, sonst nichts: ein ursprünglich Deutscher,  
der sich vor Jahrzehnten aus der südlichen Schweiz nach Italien verirrt hatte und die  
Fremdenorte unsicher machte. Er hatte sein Deutsch nicht ganz verlernt, übrigens  
aber sich in das italienische Volkstum und seine Sprache eingelebt. Ueberall war er  
gern gesehen, und jeder Mann in den kleinen Osterien an der Strasse kannte ihn.

Es muss gesagt sein: er sang nicht schön. Auch stand ihm der eine lange, gelbe  
Vorderzahn nicht besonders gut, den er noch im Munde trug. Dennoch ergriff uns  
sein rauher, zuweilen bebender Ton [52r] und die ganze Erscheinung auf eine Weise,  
die unvergesslich bleibt.

Was nun seine Mignon anbetrifft, so war es die gleiche, deren Tanz ich auf der  
Piazza erlebt hatte. Der Harfner fasste Vertrauen zu mir und erklärte, gefragt, dass  
diese Kleine in der Tat zu einer Kunstreiter-Truppe gehörte, aber weder mit Güte

noch mit Strenge dort festzuhalten sei, dagegen ihn immer wieder zu finden wisse und ihm überall fast unzertrennlich anhänge.

Gefragt, ob er einen festen Wohnsitz habe, ward er einsilbig. Schliesslich sprach er von einem alten Herrn, der ihm und der Kleinen schon öfters auf längere Zeit in einem Bodenraume seiner Villa unentgeltlich Unterkunft gewährt habe.

Mich überkam in der Folge eine seltsame Grille nach Einsamkeit. Meine Frau hatte wohl die Empfindung davon und gab der brieflichen Bitte einer Schwester in München nach, zu ihr zu kommen und ihr in einer bestimmten Sache beizustehen. Sollte ich weiter im Hotel bleiben?

[53r] Ich blieb, weil ich die Befürchtung hegte, ein Quartierwechsel würde mir ungewollte Eindrücke zuführen und mich von dem ablenken, dem ich irgendwie, ohne es vorauszusehen, dunkel zustrebte. Der grosse Gasthof, an den ich gewohnt war, störte mich nicht und erfüllte, ohne dass ich mich darum bemühen brauchte, mechanisch meine körperlichen Bedürfnisse. Inmitten seines internationalen Betriebes, den ich fast nicht mehr sah, vertiefte sich, nach der Abwesenheit meiner Frau, meine Einsamkeit: Sie umklammerte mich mehr und mehr mit der nun einmal, wie unter der Formel eines Magiers mich beherrschenden [Magie] und hielt mich entfernt von dem Alltag der Erde.

Was ist nicht alles gesprochen und geschrieben worden über Einsamkeit! So finde ich bei Schopenhauer: in vollkommenem Einklang stehe man mit niemandem ausser sich selbst, und nur in der Einsamkeit finde sich die Gemütsruhe! Das und allerlei sonst an diese Behauptung Geheftete scheint mir wirr und banal zu sein. Dagegen ist Einsamkeit die selbstverständliche, menschliche Aufgabe, der wir bewusst, wie unbewusst verfallen sind. Aber in ihr allein ist jede menschliche Steigerung möglich in die furchtbarsten Tiefen der Schmerzenserfahrung und andererseits des Glückes hinein. Dazu alle Gestaltungen in dem beinahe unendlichen Bereiche der Kunst durch Wort, Marmor, Farbe und Ton, alle Erkenntnisse der Natur und was ins Reich der Gottheit führt.

In Wahrheit gibt es nur Einsamkeiten[,] keine Einsamkeit. So viel Menschen es gibt, so viel Einsamkeiten. Früchte der Einsamkeiten sind alle von grossen Geistern auf Erden zurückgelassenen Werke der Kunst und der Wissenschaft: Die aufzunehmen in unseren Geist, ist die ein[54r]zige Möglichkeit, in unsere Einsamkeit – aber nur geistig – aufzunehmen: wir trinken den fremden Geist, die fremde Einsamkeit in uns ein.

Natürlich gibt es unter Menschen eine auf den fünf Sinnen beruhende, durch Zeichen bedingte Verständigun[g]smöglichkeit. Wir wollen sie keineswegs herabsetzen. Was sie vermittelt, nennt man durchaus mit Recht Realität. Sie ist mit essen, trinken, atmen, lieben und hassen aller Kampf, aller Sieg des Lebens, überwindet aber nicht unsere letzte Einsamkeit, die mich, wie ich schon sagte, seit längerer Zeit umklammerte: eigentlich wohl schon beginnend mit dem Auftauchen der Idee, nach Stresa zu gehn. Der Prozess einer solchen Gepflogenheit ist im Grunde nichts anderes, als jeder Werdeprozess in der Kunst. Aber er kann auch ausarten und dann, wenn sich Unwillkürliches samt der Willkür selbständig macht, kann ein Einbruch fremder Gewalten stattfinden. Und jetzt, wo ich nach Jahren auf das Erlebnis von Stresa

zurückblicke, scheint es mir, dass ein solcher Vorgang im Bereich meiner Seele sich ereignet hat.

Nach den ersten fünf oder sechs Tagen, als sich nichts besonderes ereignet hatte – was sollte sich eigentlich auch ereignen? – machte ich den Versuch, mich in das einfache, unbelastete Dasein zurückzureissen: ungefähr so wie ein Schlafender, der nicht aufwachen kann. Ich schalt mich, ja, ging auf das Reisebüro, um die Karte für die Heimfahrt zu kaufen, am folgenden Morgen aber begann ein so herrlicher Tag, dass ich sie abbestellte.

[55r] An diesem Tage wanderte ich, wie schon oft, die Höhen hinter Stresa hinan meinen Gedanken hingegen. Die unwillkürliche Tätigkeit des Gehirns bewegte sich dabei selbsttätig, äussere und innere Bilder verbindend und alles das in Anspruch nehmend, was sich bis zu dem eben gelebten Augenblick im Laufe des ganzen Lebens darin angesammelt hat. Bei solcher Art zu meditieren, drängen sich unendlich viele Erlebnisse als Gegenwart dem Innengesichte auf und Erkenntnisse, die weitab von den meisten, bereits in Büchern Niedergelegten führen: Viele darunter gehören zu denen, die jene universelle Arbeitshypothese, ohne die wir in keiner sogenannten Kultur auskommen, gefährlich durchbricht.

Ich hatte nicht bemerkt, dass ich bereits ziemlich hoch gegen die Berge, insonderheit gegen den vierzehnhunderteinundneunzig Meter hohen Monte Mattarone, hinan gestiegen war. Inneren Gesichten verfallen, in denen sich nicht nur meine noch lebenden und entfernten Blutsverwandten, Freunde und Geistesverwandten, sondern auch die Verstorbenen gegenwärtig machten, zugleich mit unzähligen Landschaften, Häusern, Büchern und sonstigen Objekten, die irgend einen Bezug auf mich hatten, als ich eine grüne Alpe betrat, die sich nur muldenartig vertiefte, den Berggipfel nahe über sich, dann aber nur noch tiefblauen Himmel. Im Weiterschreiten verbarg sich dann auch sowohl der Weg meines Aufstiegs ganz und gar, der manche Heiligtümer S. Eurosia, S. Borromeo, S. Bra'piorente berührt hatte, und zuletzt die Tiefe und der See.

Ich stand nun ohne Ursache still, um – ich wusste nicht gleich worauf – zu horchen. Wie ich dann erkannte, war es mein Herz, dessen Schlag die Höhe beschleunigt hatte. Es war mein Herz, das [56r] beinahe klang, einer Glocke und ihrem Klöppel nicht unähnlich. Aber noch mehr eine andere Macht, die mich plötzlich etwas, wie meine wahre Lage, erkennen liess: wie nie zuvor war ich mit Himmel und Erde und diesem ringenden Herzen allein.

Dieses Bewusstsein genoss ich nun, schon aber beschlich mich panisches Grauen: der Tod, wo letzte Erkenntnisse dämmern, ist nicht fern. Von Nacht und Tag ist der Tag nur die Frucht, die Nacht der Baum. Meine Glieder bebten, als ob sie erschellt wären, und Schwärze verbarg mir zuweilen die Alm.

Ich weiss nicht, war ich nun stehen geblieben oder hatte ich mich fortbewegt?

Genug! Als wiederum eines der schwarzen Tücher vor meinen Augen zerriss, erblickte ich einen seltsamen, niedrigen Kuppelbau, in dieser Entlegenheit errichtet, und sagte mir, dass es sich nur um die Sternwarte eines verrückten Engländers handeln könne, von dem mir Commendatore Barratini lachend erzählt hatte.

[57r] Diesen Engländer sah man nie. Zuweilen rauchte der Schornstein des seltsamen Anbaus der sich mit der Warte verband und der seine Villa genannt wurde. In dieser lag keine Symmetrie oder Harmonie: nicht nur dass kein Fenster dem anderen gleich und keinem anderen Zweck in Bezug auf das Licht zu dienen schien als gewisse unregelmässig verteilte Löcher der Luftventilation. Sie Saßen dazu an den unwahrscheinlichsten Stellen [und] waren teils rund, teils oval, teils quadratisch oder auch in rechteckform. Zweifellos hatte der Sonderling das ganze verrückte Anwesen als sein eigener Baumeister ausgeheckt.

Ich weiss nicht wieso ich mich näher heranwagte, vermutlich bewogen von unwiderstehlicher Anziehungskraft. Ich las eine Inschrift die unter einem spitzwinkligen Fenster stand: *Lilia non laborant, neque ne[n]t*: Lilien arbeiten nicht und spinnen nicht. Megalistor, stand unter einer Schlange, die sich um ein rundes Fenster ringelte. Ueber einer verschlossenen, niedrigen Pforte, durch die ein mittelgrosser Mann nur gebückt in das Haus gelangen konnte, befand sich eine eiserne Tafel in das Mauerwerk gefügt auf der in erhabener Arbeit ein Wappen gebildet war: oben eine Krone mit Kreuz ruhend auf herzförmigem Spruchband mit der Inschrift: „*Honi soit qui mal y pense.*“ Es umgab Tafeln voll rätselhafter Zeichen. Mit den Vorderläufen daran lehnte sich rechts ein auf der Hinterhand sitzendes Wappentier das auf einem überproportionierten Pferdehals den pferdeähnlichen Kopf des Einhorn trug, links ein Löwenleib mit einem tiaragekrönten, bildnishaften Manneskopf. [58r] Beide Gebilde sitzend auf einem Schild[,] das die Inschrift „*Beati pacifici*“ trug.

Andere Tafeln die ich das Gebäude umschreitend sah überboten diese durchaus als Rätsel. Aus dem Schnabel eines Hahns schoß ein Blitz hervor. Der Vogel, der überdies den fetten geringelten Schwanz eines Lindwurms trug, stand auf zwei gewaltigen Pranken. Die Gewalt seiner Flügel ging über die natürlich gebildeten weit hinaus. Ein hundartiges Wesen erschien, das von etwas wie einer Schlange umringelt war und um den Hals eine Krone trug. Ein überirdischer Hahn der, mit Federn, wie im Feuer zu lodern schien, stand in einer Königskrone gleich wie im Nest. Ueberall gab es vielerlei Inschriften.

Es würde ein kleines Buch erfordern, würde man die unzähligen Zeichen wiedergeben, die der Gründer des Hauses auf seine Wände gesetzt hatte: ich las unter einem „Templerfahne“! „Monogramm des Heilands“ behauptete ein anderes zu sein. Es gab Monogramme der Dreieinigkeit, Allegorien der Katakomben und so fort. An die Aussenmauer gelehnt standen auch einige, ohne Zweifel uralte Steintafeln, die wohl noch niemand entziffert hatte.

[59r] Ich befeleissige mich heut nach so viel Jahren einer möglichst genauen Erinnerung. Sie wird mir schwer. Ich vermag nicht, wie notwendig wäre, meinen Seelenzustand von damals zurückzurufen. So beschränkt mein Bericht sich sich im Ganzen und Grossen auf Aeusserlichkeit. Ich weiss jedenfalls, dass ich im Umkreise dieses einsamen Hauses, das augenblicklich Bewohner nicht zu bergen schien, bald vollends den Boden unter den Füßen verlor und in einem mystischen Element förmlich unterging, das von diesem Anwesen ausströmte.

Ich weiss es gewiss: ich vernahm Musik. Sie war durchaus ohne menschliche Stimmen. Gegen sie gehalten ist die Musik der Konzertsäle materiell. Ich ging in sie

auf, sie ersetzte zum Teil mein Denken. Ich hatte durch sie Erkenntnisse, die mir längst wiederum verloren gegangen sind. Es war als habe das All in ihr eine Sprache. Als verkündeten Himmel und Erde darin ihren Lebenssinn. Beweisbar freilich, in diesem stummen Getön, war nichts. Es zerstörte vielmehr die Beweisbarkeit. Ich hätte nicht einmal ein Mittel gewusst Gewissheit zu haben, daß ich lebte: Ja, selbst die Frage berührte mich nicht.

Ich weiss nicht wie lange dieser entrückte Zustand gedauert hat, bevor ich am Ohr eine Stimme hörte: dein Genius oder was es sonst sein mag, hat dich blind über eine gewisse Grenze geführt, über die nur selten Fleisch und Blut eines lebenden Menschen getreten ist. Sei mutig, nütze die Zeit einer solchen Würdigung.

Seltsamerweise legte sich mir nun die Frage vor, die Goethe oder besser, die Faust im ersten Monolog der Dichtung gleichen [60r] Namens stellt:

„Wie spricht ein Geist zum andern Geist?“

Damit zusammenhängend erblickte ich Harfner und Mignon hinter den Dreifuss-Dämpfen. Zwischen beider Urbilder und deren Vertreter machte ich nun keinen Unterschied: besser, ich sah in ihnen die Urbilder.

Das gleiche geschah mit dem Doppelgänger des Dichter Goethe im Kaffee: er war nun Goethe selber geworden. Schliesslich griff ich nach der erzenen Klinke einer niederen Tür, betrat das Haus und befand mich in einem Innenraum, einer gewölbten Bibliothek die den Appendix zur Sternwarte darstellte. An der entferntesten Wand über einen Tisch und über ein Buch gebeugt saß jener selbe Mann, den ich im Café erblickt hatte. Ein anderer, es mochte wohl der Engländer und Besitzer des Hauses sein, erhob sich von einem Tisch gleich neben mir auf dem er mit einer Gänsefeder gekritzelt hatte. Er sah mir fragend und fest ins Gesicht, nachdem er mir die Hände auf die Schultern gelegt hatte.

Ich fürchte die Bilder im Stereoskop. Ihre erschreckende Plastik ist mit unbewegtem, unbeweglichem Stillstand verbunden. Es ist das, was es nicht gibt in unserer Welt: sie erregen mir deshalb das tiefste Grauen. Kein Tod, kein Leichnam vermöchte das wie ein dermassen erstarrtes Bewegungsbild.

Gleiches Grausen empfand ich auch hier im Blicke des unbeweglichen Engländers: er hatte, mir schien, das Alter von Methusalem. Auch der Mann der im Buche las bewegte sich nicht. Er war der er schien und war es nicht.

[61r] „Wie spricht ein Geist zum anderen Geist? Umsonst dass trockenes Sinnen hier ...“

Was war geschehen? Mit einem lauten Schrei wachte ich draussen zwischen den Gräsern der Alme auf, der weisse Vollmond stand über mir und die Jingen der Sterne hingen vom Himmel.

[62r]

IX.

Wie spricht ein Geist zum anderen Geist? Die Antwort auf diese Frage scheint auf der Hand zu liegen: eine Antwort, die sich sogleich bietet, würde sein: durch die Sprache! – Gut, aber was ist Sprache? würde darauf ein gründlicher Frager antworten. Man würde sagen: ein Medium! Sprache aber hat niemand gesehen: sie ist al-

lein, mit Hilfe des Ohres, von den Laut bildenden Organen im Munde des Menschen geschaffen worden – und nur allein das Ohr nimmt sie auf. Ihr Sinn wird enträtselt, wenn das Bewusstsein, das heisst der Verstand, sich des Ohres bedient. – Ja, aber da haben wir doch die Schrift. Nun, das Verhältnis der stummen Schrift zum Bewusstsein des Menschen ist wohl sein grösstes Mysterium. Das Auge blickt auf die stumme Schrift, vom Verstande, das ist Bewusstsein, bedient. Ohr und Zunge nehmen ebenfalls teil an der sprachlichen Wiedergeburt. Sie vermögen Stummes stumm zu begreifen oder es laut zu machen, als ob Schrift laut wäre. Wohl: so spricht ein Geist zum anderen Geist. Aber unbegreiflicher immer wird dies Mysterium, denn wie der Geist bleiben Sprache und Schrift immateriell. Sprache und Schrift leben vom Aether: lebt vom Aether auch der Geist? Dieser Geist lebt höchstens im Aether. – Entsteht die Frage: was ist der Geist? Er bleibt das schlechthin Nichtzubegreifende. Wenn es aber so ist so bleibt das Höchste, was wir besitzen, eine Unbegreiflichkeit. Ahnen wir etwas davon, wie dieses in jedem materiellen Sinn Nichtseiende allein auch unsere materielle Welt gestaltet, so können wir ihm nur ausser- und über[63r]irdische, also göttlich-schöpferische Kraft zuschreiben. – Wie demnach spricht ein Geist zum anderen Geist? Die Antwort hiesse: schöpferisch. Da Geist in diesem Betracht unsterblich ist, so kann er auch durch den Tod des Körpers nicht zerstört werden, und warum sollte dem Schöpfer Geist nicht die schöpferische Rückkehr in eine seiner unendlich-unzähligen Gestalten möglich sein?

So spricht ein Geist zum anderen Geist, sagt in mir der Geist. Und wir wollen uns dieser Zwiesprache hingeben und das Wunder bejahen, wo alles im Leben Wunder ist.

[64r] Ich war also in einem gewissen Augenblick bewusstlos geworden und hatte in dieser Bewusstlosigkeit erlebt, was von mir geschildert wurde. Und zwar hatte ich es als Traum erlebt: keineswegs als gewöhnlichen Traum, denn was als Erinnerung in mir blieb, behauptete sich als vergangene Wirklichkeit. Die körperlichen Erscheinungen hatten keine geringere Realität und behielten sie auch in meiner Vorstellung, wie der Mann im Kaffeehaus.

Mag sein ich mochte mich übernommen haben, war zu schnell und lange gestiegen, hatte zu leidenschaftlich gefühlt und gedacht und zwar in jener von mir befürchteten, vielleicht nun wirklich vorhandenen, psychischen Anomalie: dann war es an der Zeit mich einem Nervenarzt anzuvertrauen. Nein, ich dachte garnicht daran. Mein Zustand war allzu eigenartig bestimmt, bestimmend und neu für mich, als dass ich ihn einem banalen ABC-Psychiater überantwortet hätte. Ich hörte sein fades Lachen bereits und sah ihn fatal die Achseln zucken. Mein Zustand verlangte Ergebenheit, Glauben, Schweigsamkeit. Ich ging einen Weg, von Mächten geführt, auf dem mich vielleicht einer der Meister im Himalaya oder ein Magus des Libanon erblicken konnte, der Eingeweihte, aber der Mann ohne Weihe nicht.

Das Haus des Engländers war die allereinfachste Wirklichkeit. Aber, ich hätte wohl noch mehrere hundert Schritte zu gehen gehabt bis zu ihm. Ich unterliess es, da mir an einer Nachprüfung meines Erlebten nichts gelegen war, und sowohl Müdigkeit als Benommenheit mir die sofortige Rückkehr hinab zum Seeufer nahe legten.

Ich fand den Weg, es war hell genug, ohne Schwierigkeit. Das Diner war im Gang, als ich die von tausenden Gühbirnen strahlenden Räume des Hotels betrat. Ich wollte nur schnell in mein Zimmer [65r] und dort nach einem kleinen Imbiß sogleich schlafen gehen, als ich auf Commendatore Barratini traf und zu meinem Erstaunen von ihm gestellt wurde.

„Sie haben[“], sagte er, [„]einen sonderbaren Besuch gehabt. Es ist von einem der rätselhaftesten Gäste unserer Gegend namentlich nach Ihnen gefragt worden.“ Ich riet sogleich auf den reichen Mann. Barratini lachte, „o, dieser ist reich und ein grosser Wohltäter aber rätselhaft ist er nicht. Nur der Signore Poeta ist rätselhaft. Es ist ein stattlicher gut rasierter, vielleicht etwas bäurischer alter Herr, der im Volksmund den Namen, il Poeta, schlechthin erhalten hat.“ Man mag sich vorstellen, wie und was ich empfinden musste. Natürlich fragte ich nur zum Scherz, liess er vielleicht seine Karte zurück? „Ganz gewiss, ich habe sie hier.“

Mir schwindelte fast, denn ich hielt gleich darauf ein rechteckiges Blättchen steifen Papiers in der Hand auf dem die Worte: „Der Geheimde Rat von Goethe“ geschrieben standen – „Ausserdem“ – fuhr Barratini fort „war auch der alte ein wenig wunderliche Engländer hier der oben auf dem Monte Mottarone in seiner Sternwarte lebt, eigentlich ganz von der Welt zurückgezogen[.] Ich war erstaunt, denn man sieht ihn fast nie, dass er hier in der grossen Welt erschien und sogar auf einem Hocker der Bar einen trivialen Cocktail zu sich nahm. Zwar war dies kein Besuch bei Ihnen, aber er hat doch den Barman nach Ihnen gefragt.“

Das war zuviel. Ich ging auf mein Zimmer aber nur um mich umzuziehen und im Speisesaal mit seinem internationalen Stimmengewirr im Anblick dieses Gewimmels von Fräcken, Dinnerjackets und kostbaren Abendkleidern schöner Frauen unterzutauchen. Ich sehnte, um abgelenkt zu werden und irgendwie nicht allein zu sein, meine entfernte Frau [66r] herbei. Schliesslich trank ich, in Ermangelung anderer Gesellschaft, ein Flasche Bordeaux und setzte eine Flasche Champagner darauf um einer schlaflosen Nacht zu entgehen, was mir denn auch aufs Beste gelang. Ich erwachte am Morgen mit dem Entschluss die mysteriöse Visitenkarte als das zu nehmen, was sie nur sein konnte: einen Scherz den sich der reiche Mann drüben in Pallanza oder einer seiner Gäste, vielleicht der schalkhafte Afrikaforscher, mit mir gemacht hatte.

[67r] Als ich nun aber das kleine Kärtchen hervorgeholt und es genau studiert hatte, wurde mir diese Lösung des Rätsels wiederum zweifelhaft. In einem ovalen Rahmen, einem daraufgepressten Ornament stand kalligraphisch schön geschrieben:

Geheime Rat  
von Goethe  
sich bestens empfehlend.

Ich hielt, dessen war ich nun ganz gewisse, ein Goethe-Autograph, eine Urschrift von ihm, in der Hand. Ich hatte als Mitglied der Goethesellschaft in ihren Jahrbüchern und sonstigen Gaben besonders die pedantische Altershand des Dichters hinreichend kennen gelernt. Wenn nun also eine heitere Mystifikation im Gange war, so

musste ein Sammler im Komplote sein und das kostbare Autographum dafür gestiftet haben.

Im Grunde, wie sollte es anders sein und wie konnte ich etwas anderes vermuten, wenn ich meinen gesunden Menschenverstand nicht aufgeben wollte.

Nach dem Frühstück ging ich daran unter der Hand festzustellen, wer den Besucher gesehen hatte. Da war der Concierge der ihn zwar bemerkt haben wollte, aber sonst nichts von ihm wusste. Der zierlich hergerichtete Liftboy mit Schottenmütze und Bändern im Nacken wurde ermittelt, den er nach mir gefragt und dann mit sich ins Schreibzimmer genommen hatte – wo er vor seinen Augen die Karte beschrieb. Die Tinte sei frisch behauptete der Concierge, Oberkellner und Boy, ja, selbst Comendatore Barratini bekannte die gleiche [68r] Ueberzeugung. Die ganze Konferenz lief in ein allgemeines, lautes Lachen aus.

Ich wusste nun wieder so viel als zuvor[,] das heisst, ich sollte mich mit dem Unmöglichen abfinden. Rein mechanisch nahm ich trotzdem im Bestreben einer natürlichen Erklärung auf die Spur zu kommen, den Hörer des Telefons ans Ohr, der Apparat war in meinem Zimmer, und liess mich mit Pallanza verbinden und zwar mit der Villa meines Gastfreundes dem ich am ehesten, als einer Sammlernatur, die Stiftung des Autographs zutraute.

Er war seit vierzehn Tagen verreist.

Trotzdem haftete mein Verdacht an dem Gastfreunde der uns ja schon im Zypressen-Theaterchen magisch durch die Zitation Mignons und des Harfners aus ihren Gräbern verwirrt hatte. Vielleicht stand die Erweckung dieser Idee mit meinem Betragen an seiner Tafel im Zusammenhang, und er war vielleicht eine Gross-Cophtanatur, die sich von einem geeigneten Medium für seine Verzauberungs- und Betöngungsleidenschaft nicht sogleich losmachen konnte.

Ich suchte den Komponisten auf und weihte ihn in das Rätsel ein. Er hatte ein Haus in Roncaro gemietet, das dicht am Ufer gelegen war. In einer Stunde zu Fuß zu erreichen. Schon im Garten bevor ich das Haus betrat genoss ich sein herrliches Chopin-Spiel. Er nahm die Sache nicht feierlich.

Ich konnte mich auf dem Gedanken ertappen, das[s] mir dies eigentlich nicht unlieb war, wie ich mich übrigens auch über die Abwesenheit meines reichen Gastfreundes gefreut hatte, weil es ihn einigermaßen aus dem Kreis der Vermutungen nahm.

[69r] Die Rede des Musikers lautete so: es gibt eben seltsame Originale, lieber Freund, und ausserdem gibt es eben auch Irre. Dass ein vereinsamter Rentner, der im Kopf nicht recht richtig und dabei Grossmannsüchtig ist, sich eben darauf verlegte als Goethe herumzuspucken wäre durchaus nicht verwunderlich.

Solche verrückten Käuze gibt es genug, ja, sie sind zahlreicher als wir annehmen. Wenn auch nicht jeder die Konsequenz wie unser Poeta zieht. Nehmen wir an er lebte allein, hat reichliche Rente braucht nicht arbeiten, Schmeichler betonten seine Goetheähnlichkeit. Er lebt sich nach und nach in die Ueberzeugung hinein, er wäre der wiedergeborene Goethe. Zunächst vielleicht nur sein Urenkel. Nun fängt er an sich in Kleidung und Wesen auf Goethe hinauszuspielen. Da dies in Deutschland schwieriger ist, sucht er Italien auf, wo seine Landsleute meist festlich, leichtgläubig

und verrückt werden. Es kommt, sagt er sich, um die Rolle glaubhaft zu spielen nur auf einige Punkte an: den Wohnort, das heisst das Quartier geheimhalten, gravitatisch erscheinen und verschwinden, wenig reden, mimisch durch diese und jene Pose auf Spaziergänger wirken, vielleicht einen jungen Maler oder eine übergeschnappte Malerin goethisch anglotzen und so fort.

Solch ein Tausendsassa bringt es vielleicht so weit sich schliesslich tatsächlich für Goethe zu halten.

[70r] Gut, dachte ich, als ich wieder zu Hause war: die Möglichkeit der Existenz eines solchen alten Esels und närrisch gewordenen Spiessers ist zweifellos zuzugeben. Er mag sich zum Zwecke seiner Mystifikation und hörig seiner Eitelkeit auch Handschriften von Goethe verschafft haben: auch will ich die Augen offen halten und ihn gründlich vornehmen, falls ich ihm begegne. Dann aber steht fest, es wird nicht der Mann sein, der mich im Kaffeehaus durch sein blosses Dasein so tief erschüttert hat: denn diese Erscheinung konnte unmöglich etwas mit dem Greisen-schwachsinn eines durchgedrehten Rentiers irgend etwas zu tun haben.

Sollte ich auf die Suche gehen oder aber, um das Netz meiner Versponnenheiten zu zerreißen, die Flucht ergreifen? In einer Stunde war ich in Como und in einigen weiteren Stunden durch den Gotthardtunnel hindurch, wo mich die klaren und erhabenen Eindrücke der Deutschen Schweiz und der nüchterne Sinn meiner Schweizer Freunde wohl bald kuriert hätten.

Den Fluchtgedanken verwarf ich indess, beschloss jedoch nach Como zu gehen, um mich wenigstens etwas abzulenken und eine Nacht in der Geburtsstadt des älteren und des jüngeren Plinius zuzubringen. Ausserdem dass sie mich mit den Gestalten Alessandro Manzonis umgab, besass sie für mich in ihrem gotischen Dom eine immer wirksame Anziehungskraft.

Es liegt eine grosse Gefahr, aber eben auch vielleicht der grösste Genuss in dem bewussten Träumerkult der Einsamkeit. Ich verdanke ihm meine gefährlichsten, aber auch meine grössten Stunden. Besonders wenn er mit den Geschenken und dem Kultus des Dionysos [71r] verbunden ist. So sass ich denn, meiner Gewohnheit gemäss, im warmen Hauch einer verspäteten Sommernacht auf dem Platz vor der Fassade des Doms, wo Restaurants ihre Tische und Stühle gestellt hatten. Die mit Schilf, dem Symbole des Gottes Dionysos, umgebene bauchige Korbflasche stand in greifbarer Nähe neben mir, und ich säumte nicht, sie wieder und wieder in ihrem Metallgestell auf mein Glas herabzubeugen. Mit beinahe seltsamer Gier trank ich den dunkelroten Wein.

Man denke, will man von einer Stunde dieser Art den rechten Begriff erhalten, an nichts, was sowohl in der Wissenschaft, als im platten Alltag darüber im Schwange ist. Weder das Wort Trunkenheit, Rausch oder welches immer die erregende Wirkung so vieler pflanzlicher Blätter und Früchte bezeichnet, hätte in meinem Falle einen mehr als oberflächlichen Sinn. Die Domfassade von Como vor Augen, stand ich in ähnlichen Stunden – und auch heut – inmitten eines antiken Mysteriums. Die Fassade des Doms, die ich mit einer glücklichen, einer sicheren, einer wissenden Erwartung anstarrte, nahm mehr und mehr inneres Leben an. Die braunen Werkstücke des Aufbaus verloren und behielten zugleich den Charakter als Stein. Aber sie

erfüllten bewusst ihre Aufgabe. Es wurde klar: sie waren da, als Zeugen ihrer Zeit, durch die Jahrhunderte. Nicht Musik, die verwirrt haben würde, sondern ein heiliges, tiefes Schweigen war Medium ihrer Mitteilung. Aber es wuchs gleichsam unentrinnbar an und predigte endlich eine Grösse, gegen die das höchste Erleben der Gegenwart klein wurde.

[72r] Es liegt im Wesen der Meditationen solcher Stunden, das[s] man bei keinem Gedanken verharrt. Fast ohne Absicht und Wollen bewegt sich, und zwar in sich selber, der Geist. Als Beispiel gelten könnte vielleicht ein Wassertropfen, der minimal mit chinesischer Tusche gefärbt, deren Teilchen endlos selbsttätig durcheinander bewegt, wie uns das Mikroskop enthüllt. Indessen, zwischen Tropfen und Menschengestalt ist ein Unterschied und wenn es sich um meinen Fall handelt, ist der Geist das grössere Wunder. Ich bin und war dabei der Gast meiner Innerlichkeit. Sie befreit mich von Raum und Zeit, lässt sich aber von mir kaum beeinflussen.

[73r] Im selben Augenblick, als ich an Goethe dachte, sah ich den gleichen Mann den ich im Kaffeehaus erblickt hatte, in stattlicher Ruhe auf dem bewegten Markt heranschreiten. Er trug einen braunen Rock mit langen Schößen, einen Calabreser auf dem Kopf und bewegte ein spanisches Rohr im Rücken. Ueberallhin drehte er langsam den Kopf stand still unter einem von Glühbirnen funkelnden Kandelaber, schritt fort und stand dann wiederum still sich wendend und einem [74r] hübschen Mädchen nachblickend: natürlich ich wandte kein Auge von ihm. Es war fast, als ob mich Starrkrampf gelähmt hätte.

Goethe im Alter, das war unzweifelhaft dieser Mann. Aehnlich der Rauch'schen Statuette. Er war es leibhaftig. Ein kleiner Rentner und Halbnarr, wie der Musiker ihn geschildert, beim Allmächtigen, war er nicht. Seine Masse, den langen Oberkörper und die kurzen Beine mir einzuprägen nahm ich Gelegenheit. Auch als er mir den Rücken zukehrte und breitbeinig vor sie hingestellt, die Fassade des Doms betrachtete.

Plötzlich wandte sich der Betrachter um, zog den Calabreser und grüsste zu mir herüber, eh er den Hut wieder aufsetzte mit ihm auf die Domfassade hinweisend.

Das lass ich gelten, schien er nickend zu sagen, vor diesem Ding seine Andacht zu halten!

In diesem Augenblick wurde mir schwarz vor Augen. Ich muss wohl einige Augenblicke ohne Bewusstsein gewesen sein. Als ich erwachte war er verschwunden.

[75r]

X.

Ich lese in meiner Strassburger Ausgabe: *Operum Phil[i]ppi Theophrasti, Bombast von Hohenheim Paracelsi, in seinem Traktatus über Magica, sie sei die verborgenste Kunst und grösst Weysheit übernatürlicher Dingen auf Erden. Dagegen sei die Vernunft eine öffentlich grosse Torheit. Aehnlich dachte vielleicht der nordische Magus Emanuel Swedenborg. Weder dem Früheren und Grösseren, noch dem Späteren und Kleineren stimme ich bei in Einschätzung der Magie und Entwertung der Vernunft. Nein, ich bin weit entfernt davon. Wenn der Frühe in einem düster-furchtbaren Gewölk des Wahnes befangen ist, das nur ein Blitz gottgegebener Vernunft zu*

verbrennen und so zu vernichten fähig ist, bewegt sich der andere in der Sphäre eines partiellen Irrsinns herum, einer spiessbürgerlichen Phantastik, deren Schwäche gläubig huldigend. Ich werde keinem von beiden nachleben.

Dass auch ich aber an Magie glaube, leugne ich nicht. Ich lebe in ihr und bin nie ohne sie, weil ich auf Erden und in der Welt lebe: sagen wir einfach, weil ich lebe, denn das Leben selbst ist Magie.

Darum besteht auch kein Gegensatz zwischem ihm und Magie. Hier ist der Punkt, wo sich der Dichterdenker von jenen Denkern trennt, die ahnungslos Opfer ihrer undisziplinierten, durchaus unvollkommenen, meist schwächlichen Phantasie werden und behaupten, die sogenannte absolute Wahrheit aus ihr gezogen zu haben. Nein, wir Dichter verlangen, und nicht einmal Dante verlangt für seine allgewaltige Höllen-Fegefeuer- und Himmelsphantasie einen anderen Glauben als den, der von einer Dichtung als Dichtung erzwungen wird. Es ist der Glaube an die dichterische Wahrheit der Kunst, die den Mythos schuf[,] eine Welt von Heroen und Göttern, die aus ihr hervorgegangen sind.

[76r] Mit einem wirklichen Achill hat somit der des Homers wenig zu tun. Das gleiche gilt gegenüber allen seinen Gestalten. Er schuf sie als Dichter, sowohl als Helden wie Götter, und mit allen, auch mit den Göttern, hatte er selbst und die Welt erst, nachdem er sie geschaffen, zu tun.

Wenn nun also auch, wie nicht zu leugnen ist, die Welt allenthalben von Aberglauben wie von einem fürchterlichen Aussatz behaftet ist, mit dieser Krankheit geboren scheint und wohl kaum je zu reinigen ist, so macht der Dichter davon eine Ausnahme. Gerade er, der sogenannte Phantast, erhebt sein Haupt aus den giftigen Nebeln niedriger Magie in das kalte und klare Licht der Vernunft. Wie dem Gott Apoll ist ihm bestimmt, auf dem ewigen Schnee des Parnass, klaren Weitblicks, heimisch zu sein. Er sieht die Welt, er darf sie gestalten in einer Materie die ihm als heiligste Gabe des Schicksals geworden ist: aber sie brächte jedem den Tod[,] nämlich gemeint ist die Phantasie, der sie nicht, wie der Dichter beherrscht.

So hob Johann Wolfgang Goethe sein klares Haupt unbeirrbar ins Licht der Vernunft und meisterte seine Phantasie, was übrigens, auch bei den Grossen der Dichtkunst, nicht ohne dauerndes Ringen mit ihr möglich ist. In welchen phantastischen Regionen beginnt der Faust, und sie scheinen den Helden zu vernichten. Aber er wandelt aufrecht und lebt, und die Vernunft hat das letzte Wort.

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ etc.

[77r] Goethe selber ist aber nicht Faust. Klar und nüchtern sieht man ihn schreiten bis zum letzten Augenblick. Und so sah ich ihn gestern – ich bin wieder in mein Hotel nach Stresa zurückgekehrt – zu Como über den Marktplatz schreiten.

Warum gebe ich mich nun weiter dem Reize des Ausser- und Uebernatürlichen hin? Warum habe ich sogleich nach meiner Rückkehr den Portier gefragt, ob der Fremde wieder erschienen wäre? Weil Goethe nun wirklich zum Olympier geworden ist und mythenbildende Kraft in mir auslöste: auch darum, weil eben das Licht der Vernunft mich antrieb, allmählich durchaus zu ergründen, was an meiner Verzauberung Selbsttäuschung oder natürliche äussere Ursache war.

Ob ich es aber nun oder ob ich es nicht zu ergründen vermochte, ich wollte nicht ruhen, bis ich das Erlebnis irgendwie begriffen und zu Ende gelebt hatte. Dass ich mich meinethalben auf Grund eines Irrtums, wie ich es nie geglaubt hätte, dem lebenden Dichter zudringlich näherte, seinen Aermel fast streifte, mit den Fingern eine Rockfalte griff, blieb etwas, wofür ich dankbar sein musste, wie ich es übrigens heut noch bin. Es gibt in der menschlichen Psyche nun einmal fast nichts als Geheimnisse, von denen das Kleinste aller Magie überlegen ist.

[78r] Wenn man, wie ich, in einem sonderbaren Geist des Erlebens befangen ist, und zwar teils unwillkürlich, teils willkürlich, so sucht man alles heranzuziehen über das Geisterwesen, was je orakelt worden ist. Alles, was ich über Spiritismus und verwandte Materien je gehört und gelesen hatte, suchte ich mir ins Bewusstsein zu rufen. Es waren sehr viele lächerliche Behauptungen darunter, die entweder Irrsinn, schwachsinnigen Aberglauben oder auch nur Aufschneiderei verrieten. Die Zitation[en] von Geistern, durch Tischrücken oder spiritistische Séancen, verbargen selten den Charakter, wenn nicht als Betrug, so als plumpe Einbildung. Dagegen waren gewisse Tatsachen nicht zu leugnen, die das Experimentieren mit gewissen Medien auf dem Gebiet der Hypnose zutage gefördert hatte und zwar unter strenger Kontrolle der Wissenschaft. Es gibt also wahrscheinlich ein Fernhören, Fernsehen, eine Vielsprachigkeit bei solchen, die kaum ihre eigene Sprache beherrschen, im magischen Schlaf. Von solchen Medien wird behauptet, dass sie zugleich an verschiedenen Orten – hier in der Trance liegend und dort tätig-agierend – gesehen werden, wie denn der wissenschaftliche Psychiater ein gespaltenes Bewusstsein, das sich mit einem Doppelleben verbindet, wirklich kennt. Gustav Theodor Fechner behauptet, der Mensch durchlebe drei Zustände: den ersten im Mutterleib, unbewusst, von dem er doch nur verzweifelt in der Geburt scheidet, den zweiten als bewusster Mensch und befreiter Geist, der dann im körperlichen Tode zum zweiten Mal wiedergeboren wird, wiedergeboren in eine Sphäre, die ihn zwar dem einfach lebendigen Menschen unsichtbar macht, aber keineswegs diesen ihm. Denn er sei zwar nur [79r] reiner Geist und damit alldurchdringender Geist geworden. Aber auch die Körper erweisen sich ihm und sind in gewissem Sinne Geist. Und wenn der Mensch nach dem Tode, wie es heisst, Berg und Gras durchdringt, so wird er doch eben als reiner Geist auch die Kraft besitzen, sich nach Belieben Körper zu schaffen und sie nicht anders wie Kleider anzuziehen oder abzulegen.

Der Mensch bestünde ganz und gar aus Glaube, behauptet ein indischer Weisheitssatz. Mag sein oder nicht sein: ich beschloss in der Sache, und zwar eigensinniger Weise, einmal ganz Glaube zu sein. Befand ich mich in den Schlingen einer so zähe, als raffiniert angelegten Mystifikation: ich wollte auch sie bis zu Ende auskosten. Es musste noch etwas kommen und [da]durch das bisher Erlebte sich irgendwie sinnvoll gipfeln. Ob ich nun dadurch zugleich einen pathologischen Geisteszustand auf den Gipfel trieb und vielleicht in eine Maison de Santé gebracht werden musste, war mir in diesem Stadium gleichgültig. Es konnte sein, dass sich meine nun schon geliebte Illusion dermassen steigerte, dass sie zur Halluzination wurde, in der sich ja – wie man weiss – das, was man sich einbildet[,] zur absoluten Realität steigert. Selbst ein solches Ergebnis hätte ich lieber hingenommen, als eine erzwingende

Ahnung, meiner nicht auszurottenden Hoffnung, ja, meiner Gier nach dem Wunder Valet zu sagen. Ja, mochte der Tod das Ende sein und ich, an der granitene Mauer zwischen dem Diesseits und Jenseits zerschellt, nichts als ein Haufe Scherben ins Grab poltern.

[80r] Nun, mein Zustand beruhigte sich. Die Visitenkarte aber mit ihren Schriftzügen blieb: zum zweiten Male manifestierte sich jedoch der Geheime Rat von Goethe, oder wer es sonst war, als Besucher nicht.

Ich las, ich schrieb, ich machte Spaziergänge, gelegentlich lud ich den Musiker und den Forscher zum Frühstück ein, allein ich vermied, auf den Gespensterbesuch zurückzukommen.

Der Forscher erzählte viel von Afrika, von dem religiösen Leben der Negervölker und besonders auch davon, wie selbstverständlich ihnen die Beziehung von Diesseits und Jenseits sei. Es wurden ins Jenseits Boten mit Nachrichten abgesendet durch Knaben, die man zu diesem Zwecke tötete. Und von einem Tode, der absolut wäre, wussten sie nichts. Ich selber hatte einen Japaner gefragt, wie er über ein Sein nach dem Tode denke, und erzählte, dass er „Wir werden Götter“! geantwortet habe. Er setzte hinzu: „Deshalb opfern wir auch unser Leben im Krieg mit Leichtigkeit.“ Der Forscher lachte: „Dass wir Europäer auch Götter werden, glaubt wahrscheinlich der Japaner nicht“.

Wir trennten uns, und ich unternahm wiederum meine übliche Wanderung. Wir werden Götter, war der Satz, den ich immer wieder dabei in Gedanken umschrieb, und so war ich unversehens bis in die Gegend der kleinen Ruinen gekommen, jener verlassenen und verwahrlosten Landhäuser, von denen ich schon gesprochen habe.

[81r] Mich überraschte dabei die Dämmerung.

Wieder hatte ich den Eindruck, als ich zwischen Mauern auf Labyrinthischen Gängen umherstreifte, das Gefühl, in einer Nekropole zu sein. Diese enggedrängte verfallene Villenstadt, in deren Gärten man entweder über niedrige Mauern, die hässlich mit Glasscherben gegen Einbruch verteidigt waren[,] oder durch schmiedeeiserne Pfortchen hineinblickte, war wie gesagt, von ihren Bewohnern verlassen. Und wo dergleichen der Fall ist, finden sich unabwendbar für den Betrachter, besonders im Mondenschein, an ihrer Stelle Gespenster. So war ich bei diesem Gange schon mehr geneigt die Theorien eines Swedenborg oder Fechner gelten zu lassen. Die Grenze zwischen Natur und spukhaftem Sein verwischte sich. Ausserdem war ich weit entfernt davon, auf ihre Erhaltung Wert zu legen.

Ein jemand, der mich im Dunkel überholte, war mir nicht angenehm. Was ich von ihm erblicken konnte, hatte mit einem Bürger oder Arbeiter nichts gemein. Er trug einen zur Erde reichenden Radmantel, der nicht geschlossen war, im schnellen Schreiten des Trägers knatterte, und als dieser Unruhe zeigte, bald schneller lief, bald stehen blieb und sich umwandte, das abgenutzte Trikot eines Zirkusartisten sehen liess.

Als wir uns eine Zeit lang gemeinsam in geschlossenem Abstand fortbewegten und der bedenkliche Mensch sich nach mir umblickte, stellte ich fest, dass er eine Maske vor dem Gesicht, am Gürtel dazu eine Knute trug. Nach einiger Zeit war er dann verschwunden. Die Nacht und die Gärten strömten gleichsam eine tierische

Wärme aus, [82r] von süßbetäubenden Düften geschwängert. Und plötzlich klang, von einem der weiter entfernten Gärten her durch etwas wie schweren Jasminduft hergetragen, ein Wort das ich nicht sogleich verstand. Es ward wiederholt und drang nun mit stiller Klarheit zu mir. Unzweifelhaft hiess es: „Gingo biloba.“

[83r] Ich weiss nun nicht, ob ich bewusst oder unbewusst die nächsten Schritte gegangen bin, von dem seltsamen Glockenklange des Wortes angezogen. Ja, es war ein seltsamer Glockenklang! Seltsam jedoch besagt zu wenig für seine rätselhafte Eigenschaft: Es drang ins Blut, vermischte sich mit den Säften, erregte das Herz, wie allein der Zauber junger Liebe vermag, betäubte dagegen einigermaßen das Denkvermögen, während die Glieder des Körpers erzitterten und kalte Schauer über die Haut gingen.

Ein neuer Boden war unter mir, der mit jenem der Wirklichkeit, in der ich auch jetzt wieder lebe, nichts gemein hatte. Indessen aber ich wusste es nicht und hätte es jedem abgeleugnet. Es war nicht die Gartenmauer, über die ich nun blickte, sondern eine andere, unennbare, die gewichen war, zugleich mit dem Schleier vor meinem Auge, der es seitdem wieder verhüllt.

Inmitten der Wildnis eines verwucherten Gartens stand jener Mann, den ich im Kaffeehaus erblickt hatte. Kein Zweifel bestand mir darüber, dass es Goethe im Alter, also der alte Goethe, war. Er war aber mehr, nämlich durchaus der Olympier, nun im Lande des Mythos als ein Halbgott heimisch geworden. Er sprach und hatte dabei seine Linke auf den Scheitel jener Mignon gelegt, die ich zuletzt im Zypressen-Theater des reichen Mannes gesehen hatte: mit der Rechten streichelte er die Fächerblätter eines baumartigen Gewächses, das er der Kleinen nun wiederum als Gingo biloba bezeichnete. Nein, mochte es durch seinen ausserirdischen, freien Willen sein: er war hart, fest und klar, wenn man will nüchtern, [84r] ganz nur Mensch. Eine Erkenntnis erleuchtete mich: er besass die Macht und gebrauchte sie, sich in Lieblingsbildungen einstigen Daseins zu manifestieren und sich, nach Wunsch, mit Gestalten zu umgeben, die sein Leben beglückt hatten. So gefiel sich der bauernkräftige Mann, den ich sah, im Lehrhaften, als ob er auch noch das unsterbliche Kind belehren könnte, das ihm zugleich Geliebte und Tochter war. Alte Herren haben ja oft solche Töchter. –

Aber nein, dieses kleine Kunstreiter-Mädchen war ja doch Wirklichkeit: So besass dieser körperliche Geist vielleicht die Macht, sich der Geschöpfe vom Diesseits zu bedienen: wenn nicht diese Mignon vielleicht die frühere, wiedergeborene war.

Plötzlich geschah, was mich schwindeln machte:

Durch eine zerbrochene Fensterscheibe drang Licht aus dem Inneren der kleinen Ruine hinaus, die ihr Besitzer einst als bewohnbares Haus gedacht hatte. In seinem Schein standen Goethe und Mignon mit Deutlichkeit. Plötzlich drang Musik aus der gleichen Lichtquelle. Es war allerdings ein Harfenspiel, mit dem sich zunächst das Bild des alten, irdischen Harfners und Strassensängers verband. Man hätte ihm aber sehr bald einen Rang neben dem des Olympier[s] anweisen müssen, wollte man ihm die Klänge zuschreiben, die seiner Harfe allmählich ents[t]römten.

Einen Begriff davon zu geben, versuche ich nicht. Möge man aber nur wissen, dass mir in dieser Musik Goethe, Mignon und Harfner eins wurden, sodass ich

manchmal nicht wusste, ob der Olympier zu Mignon in Akkorden des Harfners sprach oder dieser mit Goethes Zunge. Mignon aber schien sich zuweilen, dem Blicke verschwindend, in Musik oder aber der Seele des Dichters aufzulösen.

[85r] Ueberraschenderweise sah ich nun um die eigentümlich zerzauste Ruine einen blassen Menschen herkommen – mit schlichtem Haar, das bis auf die Schulter fiel, vielleicht einen Kandidaten der Theologie –[,] ein aufgeschlagenes Buch in der Linken, der mit beinahe hektischen Augen den noch immer Dozierenden und sein Mädchen anblickte.

Dieser und Mignon wandten sich nach ihm um.

Unvermutet brach Mignon in Lachen aus. Ich hatte den Eindruck, als wenn sie und der Kömmling mit einander auf dem Neckfuss stünden, wobei das Kind allerdings der Kobold war.

[86r] „Kommen Sie bitte ein wenig näher, lieber Eckermann,“ so der gewichtige Herr aus dem Kaffeehaus – es geschah – und dieser breitete sich des Weiteren über Gingo biloba aus. Während Eckermann mehr und mehr aus dem Dunkel getreten war, konnte ich eine mir recht erstaunliche Bemerkung machen: ich sah nämlich einen Raubvogel, einen zerzausten Habicht oder Falken, der melancholisch und ergeben auf seiner linken Schulter saß.

„Ich erzählte Ihnen das letzte Mal, lieber Freund, mancherlei von dem Aegypter Plotin,“ fuhr der magische und dennoch so irdische Hausherr fort, „und seiner Idee: falls es ein Jenseits gäbe, so müsse es wie das Diesseits Objekt der Sinne sein. Ich habe in meinem jetzigen Jenseits nie gezweifelt daran. Es hat sich denn auch, wie wir nun ja wissen, als richtig erwiesen. Irgendein Lebewesen, das weder sieht, hört, riecht, fühlt oder schmeckt, gibt es nicht – – ohne Bewusstsein, das sich dieser Vermögen bedient, ebensowenig. Auch ist es ein heikler Punkt, dass ein Auge das Schöne nicht sehen könnte, wenn es gegen das Abscheu Erregende blind wäre – so das Ohr für das Angstgeschrei eines Ebers, der geschlachtet wird – so die Nase für den Gestank oder die Hand, die den Körper der Venus streichelt, für den Stachel, oder der Gaumen für die Ekelhaftigkeit. Sie werden mir zugeben, dass es nicht ohne Interesse ist, unseren jetzigen Zustand mit dem einstigen zu vergleichen. Das ist naturgemäss nicht ganz leicht. Da ich mitunter kaum zu unterscheiden vermag, ob ich nicht noch im verlassenen Diesseits, sondern hier weile. Dergleichen ist mir im Diesseits auch passiert, wo ich – so kommt mir vor – als ich den Faust und ähnliches dichtete, manchmal kaum ins gewöhnliche Diesseits [87r] zurückfinden konnte. Ueberhaupt ist die Frage kompliziert. Wir leben in Stresa, ein[em] Ort, der mit dem Lago Maggiore zu den schönsten der alten Erde gehört. Wir bewegen uns ungehindert auf irdischem Boden. Man bemerkt uns oder bemerkt uns nicht, denn es liegt ja nunmehr in unserer Macht, sichtbar zu werden oder nicht.“

Der Olympier lachte: „Wir sind freilich schon in unserem irdischen Zustand nur recht wenigen sichtbar gewesen.“

Was wir hier sind, das wollen wir sein, finden Sie nicht auch, lieber Eckermann? Wir wechseln nach reinem Belieben unsere Zustände: so habe ich den Rückschritt in diese ganz irdische, himmlische Gegend gemacht. Und wir haben dabei noch etwas voraus: wir wollen nicht und wir können nicht krank werden. Ohne Furcht, ohne

Schmerzen sehe ich, als Freund der Wissenschaft, mein irdisches, über dreiundachtzig Jahre sich erstreckendens, trübe[s], geradezu furchtbares Krankheitsbild. Dass ich trotzdem gelebt und meine Arbeit dazu noch heiter getan habe, ist ein Wunder, das auch hier nicht zu überbieten ist.[“]

[88r] „Das Wunder fängt nirgend an und hört nirgend auf: es ist überall! so könnte man sagen,“ bemerkte Eckermann.

„Irgendwie freilich befinden wir uns immer noch in Abhängigkeit[“] – sagte Goethe und strich dabei über Mignons Scheitel, „ich meine nicht von dir, liebes Kind, was ja selbstverständlich ist, sondern von unserem früheren Leben: unseres ist ja auch garnicht zu denken ohne es. In seiner Ganzheit ist das ebenfalls eine Selbstverständlichkeit, aber von ihr, dieser Ganzheit, wirkt auch noch Einzelheit auf Einzelheit. So hat uns ein ganz bestimmter Mensch und Geist hierher gezogen und in Stresa am Lago Maggiore angesiedelt: irgendwie vielleicht auch zu einem besonderen Wachsein geweckt. Ich habe ihm meinen Besuch gemacht und auch meine Karte abgegeben. Es mag aber immerhin gut sein, dass wir uns nicht begegnet sind. Ganz und gar auf gleich und gleich mit den später Geborenen im fernnahen Diesseits zu kommen, bleibt ja doch immer schwer. Wir behalten doch schliesslich etwas Schwebendes.“

Mir wurde ein wenig wirr zu mute, beinahe wusste ich nicht mehr, wo ich war. Vielleicht saß ich an meinem Schreibtisch in meinem Zimmer, vertieft in die „Lehrjahre“, und was ich erlebte, schwebte mir nur peripherisch vor.

Aber nein, was ich hier hinterm Gitter sah und vernahm, war Wirklichkeit. So hatte vielleicht doch Fechner recht, wenn er den Toten die Seelen der Lebendigen nicht nur zur Wohnung, sondern auch für ihr neues Eigenleben als Ammen gibt. Oder geschieht da etwa irgendwie nach altem Ritus ein Blutopfer? Leben die Hadesgeister von [89r] unserem Blut, oder können es mindestens gut gebrauchen? Schliesslich ist ja im Diesseits, wie Jenseits nichts ohne gewisse Ursächlichkeit.

Ich fühlte, dass ich ein Medium war – und auch wieder nicht. War dieses Ruinen-Idyll meine Phantasie, so hatten sich ihre Gestalten durchaus von ihr losgelöst und waren selbständig. Es hätte dann vielleicht ein Tropfen geistigen Herzblutes genügt, um sie für lange lebendig zu machen. Warum aber, wenn diese Jenseiter ungehemmtere Sinne hatten, sahn diese Uebermenschen mich nicht? Wieso fühlte keiner, dass sie belauscht wurden? Da wusste ich, wie man im Traum alles weiss, dass sie nur bedingt von uns wissen und Gebrauch machen wollten. Sie schlossen mich also entschieden aus.

Faust in Goethes berühmtem Gedicht beginnt keineswegs als simpler Professor, sondern als Magier – sagen wir im Sinne des Lactantius, der Giganten beschwört. War er in dieses Magiertum auf höherer Stufe vielleicht tiefer hineingewachsen? Nein, dies alles berührte nicht seinen bürgerlichen Rock, wie es schien. Umschlich ihn – denn hier lauerte ja der Mignon-Tyrann – die böse Magie und er merkte sie nicht? Oder verachtete er alles Veneficium? Was ich nun noch sah, schien das zu bestätigen.

[90r] Jener Mann, jener Kunstreiter im Mantel, der mich überholt hatte, glaubte von mir nicht gesehen zu werden: er lauerte teils geduckt, teils gestreckt oder

Durchblicke suchend, an der Gartenmauer hin und her. Wenn die kindliche Stimme Mignons erklang, zuckte der schlechte Kerl zusammen der, soweit es nach ihm ging, nicht nur vor dem Publikum ihr Ausnützer war. Fast bewusste Gier lag in jeder seiner elastisch-gewandten Bewegungen.

Das Mädchen hing, wie er mir selbst ja gesagt hatte, dem Harfner an, dessen ruhige Griffe im Mondschein weiter Musik verbreiteten: hier solche Klänge, die ich im Geiste nicht mehr höre, die aber unerhört waren, wie ich weiss. Der Strassensänger hatte gesagt, dass er in einer Villa bei einem gewissen Herrn Quartier habe, und dort finde auch Mignon Unterkunft. Dies alles demnach bestätigte sich.

So waren denn Harfner, sein Mädchen und der Sklavenhalter in Trikot und Mantel durchaus real[,] während ich Goethe und Eckermann, so wirklich sie schienen, mit der Realität naturgemäss nicht vereinen konnte. Und doch, ich zweifelte nicht daran, dass sich der verstorbene Dichter hier eine Villegiatur nahe dem einstigen Leben bereitet hatte.

Und wie der Magier Zauberkreise zieht, die unüberschreitbar sind, so hatte der natürliche Meister der Nachbarwelt nun um sich [einen] unüberschreitbaren Kreis gezogen, der wohl den Gedanken des Guten, aber nicht den Absichten eines Bösen Zugang gestattete.

Das geistige Leben ist, nebst der Empfängnis der Gegenwart, ausschliesslich schöpferisches Walten mit den Bausteinen der Erinnerung: diese sind durch und durch Magie. Bereits im Diesseits sind sie Magie. Man vermag das Erlebnis der Vergangenheit[,] vor[91r]züglich das Geliebte, erotisch-betonte, darin Eltern-[,] Freundes[-] und Geschlechtsliebe enthalten sind, sich nahezu gegenwärtig zu machen. Im Bereiche des nahen Jenseits geschieht es auf absolute Weise.

Mit meinem Erlebnis von Stresa verbunden, möchte ich meinen, dass es so ist und Geister die Macht haben, geliebte Episoden des einstigen Seins nach Laune und Willkür neu zu erleben. Dieses und Aehnliches sinnend, startete ich mir die Augen aus, um nichts von dem Vorgang zu verlieren, der sich im Gärtchen abspielte. Ich studierte den Dichter, jedes Härchen auf seinem Kopf, jede Falte in seinem Gesicht, genoss inbrünstig die grossen dunklen Seheraugen, wenn er sich, ohne mich scheinbar aufzunehmen, nach mir hinwandte. Ich studierte die Runzeln an seinem Hals, das Seidentuch mit der Brillantnadel, jeden Faden am Tuchgewebe seines Rocks, seine Beinkleider, die sich unter den langen Schößen nur kurz hervortretend, auf ungeschlachte Stiefeln stülpten. Ich schwor mir, alles dies im Gedächtnis zu behalten und bis an mein Ende nicht zu vergessen. Den linken Arm um den Rücken des Dichters gelegt, entfernte sich Mignon mit ihm ins Haus, in dem sich weitere Fenster erhellten. Der Langgelockte mit dem Raubvogel folgte nach. Und nun hörte ich ein Weilchen Posthorn, Rädergeratter und Peitschenknallen. Nicht für das Auge, jedoch für das Ohr war die Ruine zum Gasthaus geworden, summend von Stimmen und Gläserklang, bevor es die Dunkelheit überkam und nur noch die exotischen Gräser und Halme des Gärtchens, schwarzer Bambus, Papyrus und Zuckerrohr, wie feierlich huldigend im Winde aufrauschten.

[92r] Und nun geschah etwas anderes, scheinbar absurd und wunderbar. Ein grosser Konzertflügel wurde, ich weiss nicht wie, auf das Grasondel[1] inmitten des

Gärtchens gestellt. Die Träger erblickte ich nicht, doch hörte ich Geflüster: ächzte oder kicherte man? Vielleicht glich das Geräusch der Durcheinanderbewegung eines Taubenschwarms, der aufgestört mit den Fittichen klatschte und sich berührte. Es ward dadurch ein süßes, paradiesischer Duft erregt. Die Lichter der Fenster löschten aus, der Mond stand rund wiederum inmitten der Kuppel zwischen den Jynge des Himmels.

Wie alles sich nun in der schwarzen Politur des Klaviers spiegelte, bewegte sich der Deckel, gehoben von unsichtbarer Hand, blieb offen, von einer Stütze gestützt, und liess einen Teil der silberngespannten Seiten [sic] hervorglänzen. Als dies geschehen, trat eine hohe Frau, schwarz gekleidet, mit langem, weissen Gelock, an die Klaviatur, betrachtete sie und liess sich, gleichsam sinnend, auf den vorhandenen Sessel nieder: Ihr Sinnen setzte sich lange fort, das Auge, gerichtet auf die Tasten, verzaubert gleichsam durch das milchich-schimmernde Elfenbein.

Die alte Dame konnte eine Pianistin sein, aber dann lag wohl der irdische Konzertsaal hinter ihr. Ihr Beruf war dann etwa zugleich der alte und doch ein neuer geworden. Sie glich einer Norne, die ein höheres Wissen von den Mächten des Schicksals zu verwalten hatte. Das Licht, womit sich die Volumen des Flügels und die Tasten erhellten, ging aus ihrem Antlitz hervor. So sass sie gleichsam in einem bohrenden Grübeln ihrer Göttlichkeit, sich des [93r] Mediums vergewissernd, das ihr als Ausdruck ihres Sehertums vom Himmel überantwortet war. Dann liess sie ihr Auge umherschweifen mit einem Blick, der wusste, was hinter der Mauer des Hauses verborgen war, zog sich zusammen und erweiterte die Klaviatur mit einem Ruck, es schien die zusammengeraffte Kraft eines Gottes. Was sie mit Gewalt und R[h]ythmus aus dem unerschöpflichen Tonmagazien des rauschenden Instrumentes schlug, brach aus schwarzen Tiefen hervor, Mond und Sterne beinahe verdunkelnd. Sie spielte Blitze und Gewitter des unteren Zeus und vermählte ihnen tierische Schreie einer gefolterten Schöpfung. Die Seherin, bis zur Betäubung verzückt, gleichsam von dem Rauch der Dunstspalte, nahm sich mehr und mehr wie ein lebender Leichnam aus, der von Anderen – von Dämonen – bewegt wurde. Wütend geschüttelt nickte der Kopf und schien in Gefahr, vom Rumpf zu fallen. Sie schien nur noch ein gefoltertes Werkzeug zu sein, das gierig mit wilden Geräuschen Abgründe aufriß und ihre Nachtfluten ausströmte[.]

Dann wieder öffneten sich im Verlauf dieses mystischen Kults Ausblicke überirdischen Glückes. In Perlenketten rollte und strahlte unausdenkbare, überselige Süßigkeit. Endlich wusste ich nicht – selbst die Jingen am Himmel verstummten davor – ob sie nicht den Auftrag hatte, dem Demiurgen der Schöpfung jene furchtbare Arbeit gegenwärtig zu machen, ihre unnennbare, grauenvoll-heilige Furchtbarkeit, die auszudrücken nur der Traum aller Träume – in ihrer Grenzenlosigkeit Musik – fähig ist.

[94r] Sicher war diese Musikantin, die Himmel und Hades verband, auch verwandten Bluts mit Apoll und den Neun. Aber so wie ihr weisses Gelock sie umflog, Donner und Blitze, Wolken und Regengüsse weckend, strömend wie Ströme, in Musik, dabei mit allen Meeren vereinigt – mit diesem Gelock, wiegesagt [sic] war sie dem ewigen Zeus verwandt.

*Texte*

Wie lange ich diese Musik ertragen habe? ich weiss es nicht. Ich bin jedenfalls morgens in meiner Herberge und in meinem Bett aufgewacht, habe mich auf die Beine gestellt und geglaubt dass jedermann sie gehört habe. Aber in wenig Minuten machte sie der lebendige Tod des Tages stumm.

Am gleichen Morgen bin ich von Stresa abgereist.

## Aus der zweiten Fassung: Die Tafelrunde bei Graupe

[32r] Dem Briefe, den ich vor einigen Tagen aus Pallanza erhalten hatte, folgte nun der Besuch des Briefschreibers und bald darauf die Einladung in sein Haus.

Er hatte mir schon in Mailand, wo ich ihn kennen lernte, von seiner Eremitage erzählt: er habe dort allerlei aus dem Bereiche der schönen Künste in Italien zusammengebracht, ja, mit grossen Kosten umfangreiche Wandmalereien übertragen lassen. Ich hatte kein grosses Vertrauen zu seinem Kunstgeschmack und ward deshalb ehrlich enttäuscht, als sich die Villa, deren gepflegter Park hinter einem langgestreckten, gemauerten Seeufer lag, als ein wahres Juwel erwies.

Irgendwie aber war sie mehr und in jedem Betracht, wie meine Erzählung bestätigen mag, samt ihrem Besitzer eine Merkwürdigkeit.

Die heitere Bauart hatte nichts mit der Wucht und Düsternis eines Palazzo gemein. Von der hochgelegenen Landstrasse, unter bewaldeten Hügeln hin, trat man über eine Brücke durch ein Säulenportal sogleich in den ersten Stock. Dort lagen die aufs Allerbunteste geschmückten Wohnzimmer, Sälchen und der gewölbte Speisesaal. Eine köstlich ornamentierte Loggia mit zierlichen Säulen und Gewölben öffnete den Blick auf den weiten See. Im gleichen Niveau mit dem Garten, zu dem man enge Treppen hinunterstieg, lagen Blumenhäuser und Wirtschaftsräume. Davor im Garten waren Barockplastiken aufgestellt, alles von Efeu, Jelänger-Jelieber und anderem blühenden Grün überwuchert. Der ganze Gebäudekomplex, bestehend aus einem grösseren und einem kleineren Würfel mit Verbindungsbau, atmete barocken Geist.

Von dem Besitzer, nahezu siebzig Jahre alt, der einen gewöhnlichen deutschen Namen – sagen wir: Kruse – trug, ist zu sagen, dass er ein unendlich vielfältiges Leben in zwei Erdteilen hinter sich hatte, das sich immer wieder vom Rande des Grabes [33r] in die Gebiete eines oft masslosen Lebensgenusses emporarbeiten musste. Ein grosser, nicht zu erschöpfender Reichtum blieb ihm treu und sein Hagestolzentum. Er war indessen durch seine Schwester und deren Kinder mit den ersten Adelsfamilien Oesterreichs verwandt und vielfach von reizvoller Jugend und Erscheinungen von Bedeutung aus diesen Kreisen umgeben. Der Sonderling war beliebt und geliebt.

Ich habe in dieser Eremitaggio genannten Stätte ein ausgedehntes Frühstück erlebt, ohne das diese kleine Erzählung – oder nenn' ich sie Meditation? – nicht entstanden wäre.

Ein Majordomus, in schwarzem Rock mit weisser Binde, führte mich durch die Eingangstür in ein Zimmer, das ich ein Viertelstündchen für mich allein hatte. Ein Diener im Frack war um mich bemüht. Wieder vom Majordomus geleitet, betrat ich dann einen prunkvollen Raum, wo der Gast zunächst durch Vermouth erquickt wurde.

Die beiden Herren, die nach mir den Empfangsraum betraten – ein bedeutender Gelehrter und ein ebenso bedeutender Pianist – überraschten mich: es waren zwei von mir hochverehrte, gute Bekannte, die jeder am Lago Maggiore einen kleinen

Sommersitz hatten. Die Ueberraschung war gegenseitig und ebenso die dadurch erregte Freude. Es erschien dann ein seltsamer Herr, der sich dem Majordomus gegenüber der englischen Sprache bediente und recht wohl ein Verwandter des Narren vom Mottarone sein konnte. Sein disproportioniertes, aber nicht unbedeutendes Aussehen gab eine Vorstellung von der Mischkulans des sogenannten angelsächsischen Bluts.

Herr Graupe kam und stellte ihn vor. Mit seiner Nichte, einer jungen Gräfin, die er Angelika nannte, trat Marquesa Gropallo – eine sehr lebendige Dame im Alter von etwa sechzig Jahren – ein, die mit Graupe italienisch, mit dem Engländer englisch und deutsch mit uns Deutschen sprach. Sie beherrschte ingeleichen auch das Französische, was sich später im Gespräch mit einem französischen [34r] Obergärtner herausstellte. Der Arciprete von Pallanza fand sich ebenfalls ein. Ich weiss nicht wieso, aber die ganze Gesellschaft brachte es mit sich, dass man gleichsam ein Jahrhundert und darüber in die Vergangenheit zurückversetzt wurde. Ich würde mich nicht gewundert haben, wäre die Spukerscheinung aus dem Café vom Majordomus in den Raum geleitet und ehrfürchtig als der Geheimnderat von Goethe aus Weimar vorgestellt worden!

Uebrigens klärt sich mir der seltsame Eindruck des Kreises doch wohl bei näherem Nachdenken. Da war der Gastgeber, der den banalen Namen Graupe trug und einem reichen Anwesen vorstand, dessen gesamte Ornamentik in das üppige Genussleben eines Fürsten des späten Barock versetzte. Er trug sich einfach, fast bäurisch, auf englische Art, seiner Erscheinung nicht unangemessen, die einen Gegensatz zu seiner Umgebung bildete. Die Marchesa Gropallo, die in einer Villa bei Parma von dem Rest eines grossen Vermögens seit einem halben Jahrhundert den Büchern und der Musik lebte sah reichlich anachronistisch aus, mit ihrer geblühten Seide an Puppen in einer Vitrine erinnernd. Sonst aber war sie ganz Geist und Lebendigkeit. Der Pianist, bleich[,] gelockt, von seltsamer Schlankheit und eigenwilliger Eleganz, konnte mit seinen langen seidenen Schlipfenden und Schnallenschuhen etwa der Bruder Chopins sein. Es war bekannt, dass er diesen Meister am Klavier wie kein Zweiter tönend zu machen verstand. Der Gelehrte war klein, rundlich und pausbäckig, seine Unterhaltung jedoch riss nicht ab und erstreckte sich über weite Gebiete Asiens und Afrikas, dessen, man möchte sagen, kulturelle Innerlichkeit er erschlossen hatte. [35r] Was aber die Zeiten betraf, so waren ihm tausend Jahre ein Tag. Blieb der Engländer, und schliesslich trat noch ein würdevoller Fünfziger ein, von dem man sagte, dass er ein Domherr wäre und in Geheimwissenschaften Bescheid wüsste.

O, rief der Gelehrte, als man ihm das mitteilte: es gibt ja nur eine Geheimwissenschaft!

Als man im Speisesaal zu Tische sass, erhöhte sich bis in die Speisenfolge hinein der Eindruck des Anachronistischen. Auserlesene Tafelgenüsse folgten einander. Ich bekam zum ersten Mal wiederum einen Begriff davon, welcher Verfeinerung der Sinn des Geschmacks fähig ist: ihm allein wurde mit jedem der aufgetischten Ge-

richte Rechnung getragen, durchaus nicht dem Hunger, höchstens dem Appetit. Hier von Leckerbissen zu reden, würde das Gebotene erniedrigen. In kleinen Dosen wurden die gastronomischen Kostbarkeiten dargeboten, in einer Folge, die der Kochkünstler in seinem Küchenlaboratorium meisterlich bestimmt hatte. Ebenso wurden die verschiedenen Weine serviert. Man begann mit Austern und Chablis, eine konzentrierte Bouillon in Tässchen folgte, gebratener Fasan wurde von schwarzen, rauchenden Trüffeln abgelöst, hernach gab es auserlesene Pasteten und Salate. Den letzten Aufschwung der Feinschmeckerei brachten Süßspeise, Früchte und sonstiges raffiniertes Dessert. Es wurden die feinsten Liköre gereicht und Zigarre und Zigarette zum duftenden Trank der Bohne von Jemen. Das ganze Mahl schien eine erheiternde, ja, beglückende Tändelei: ein körperlicher Genuss, der zugleich die Geister anregte.

[36r] Likör und Kaffee, Zigaretten und Zigarren wurden in der Bibliothek gereicht, in welche Graupe aus einem Castell in Bergamo eine lustige Deckenmalerei hatte übertragen lassen. Eine heitere Schönheit in Farbe und Zeichnung bewegte sie, die an Leichtsinn streifte. Sie sollten von einem der Dossi sein, sind aber wohl anderthalb Jahrhunderte später gemalt worden. Erogen – nackte Mägdlein und Knaben – waren in Szenen lieblicher Grazie dargestellt: Flämmchen, wie die auf Kerzen, schlugen bei ihnen als lustiger Zauber aus jenen Körperstellen hervor, die gewöhnlich besonders verhüllt werden.

Es wäre nicht uninteressant und wahrscheinlich lohnend, den Lauf der Gespräche bei einem solchen Frühstück festzuhalten, wobei nicht nur Worte gewechselt werden, sondern Gedankenblitze unter Gelächter aufleuchten, die bald dies, bald das aus dem weiten Bereich der Bildung unter ein zauberhaftes Licht setzen. Indes, ich muss froh sein und mit dem Vorlieb nehmen, was davon in meinem Gedächtnis geblieben ist. Was aus dem Gebiet der Literatur in Wissenschaften und Künsten berührt wurde, war meist nicht das Schulmäßige. Anekdoten und Seltsamkeiten wurden bevorzugt. Die Marchesa Gropallo las und liebte deutsche Dichter und Schriftsteller. Von Goethe war ihr vieles vertraut, vor allem, wie bei Ausländern üblich, natürlich der Werther. Ich hörte, nachdem sich Gruppen gebildet, das[s] in einer von ihnen Goethes Aufenthalt in Sizilien und sein Besuch bei der Mutter des grossen Charlatans Cagliostro zur Sprache kam. Nicht lange, so wurde das Produkt einer Laune des Dichters, das sogenannte Lustspiel „Der Gross-Cophta“ genannt. O, rief die Marchesa, er hat die gute Gesellschaft arg misshandelt! Gottseidank bin ich mit seiner Marquise nicht im geringsten verwandt.

[37r] Ich hörte Herrn Graupe plötzlich laut werden. Hätten wir doch den Gross-Cophta hier, er könnte uns grenzenlos amüsieren, rief er aus. Der Gelehrte Morphologe afrikanischer Kultur stimmte ein: möchten uns doch seine dienstbaren Geister ein wenig zur Hand gehen, sein Assaraton, Pantassaraton[,] seine Ithruiels und Uriels. Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als eure Schulweisheit sich träumen lässt, sagte nicht allzu originell der Chopinspieler. Und meinte der Domherr: es wird an den Tatsachen des Spiritismus nicht ganz gleichgültig vorbeigehen können, wer wie ich sechzig Jahr alt geworden ist.

Tür und Tor waren aufgetan, die alten Themen stürzten herein: man kaum auf die Rosenkreuzer, auf Swedenborg, man tummelte sich in Hölle und Himmel. Natürlich dass Goethes Faust zur Sprache kam. Ich glaube, ich war es, der ihn erwähnte. Und nun trat etwas ein, das unsere[r] Gesellschaft wirklich den normalen Grund unter der den Füßen zu nehmen schien und mir Frieseln über den Rücken jagte.

Bevor ich es mitteile, möchte ich dies noch einschalten: der Pianist hatte mir zugeflüstert, Graupe sehe zwar nüchtern aus, sei aber ein kapriziöser Bursche, der es hinter den Ohren habe. Wer ihn für nüchtern nähme oder für ungebildet halte, der täusche sich. Er gehe verschlungene, heimliche Wege. Unleugbar wurde durch vieles, was der Musiker sonst noch von Graupe sagte, mir unser Gastfreund zunehmend interessant. Der Zustand, in dem die Gesellschaft war, darf ein Glück genannt werden: man hatte Vergnügen aneinander, man lebte – es wurde empfunden – einen seltenen, nicht so leicht wieder zu erwartenden, köstlichen Augenblick, wo schöne Natur, unmittelbarer Lebensreiz und menschliche Geistigkeit eine köstliche Harmonie bildeten. In diesen Zustand fiel nun jene Eröffnung Graupes ein, die uns – vor allem wohl mich – nicht wenig verwirrte.

[38r] Der Hausherr behauptet[e] nämlich, dass Goethe in der Gegend von Stresa und Pallanza sozusagen „umgehe“: er spuke hier gleichsam in einer gewissen Altersgestalt. So sei er von diesem und jenem gesehen worden, ja werde von den Eingeborenen schlechthin il Poeta genannt. Was Graupe betraf, so brachte er eine Begegnung auf Isola Bella mit diesem Spuk in Zusammenhang. Er wollte indessen nicht behaupten, dass die Erscheinung eines wie ein holländischer Kaufmann anmutenden Fremden, der sich dort jeden Baum und Strauch vom Gärtner erklären liess, etwas anderes gewesen sei, als ein Kaufherr mit Goetheähnlichkeit.

Nun konnte ich nicht mehr an mich halten.

Ich habe Ihren Goethe gesehen, sagte ich, und zwar war es niemand anders als er: ich werde mich niemals überzeugen, dass es nicht Goethe, sondern ein Kaufherr aus Holland gewesen ist. Man lachte, man wollte Näheres wissen. So nannte ich denn den Ort, wo ich das an sich Unmögliche wie einen ganz gewöhnlichen Umstand erlebt hatte, also das Café an der Piazza zu Stresa und den trivialen Kreis älterer Damen, die den Dichter umgaben.

Der Eindruck, den die Erscheinung auf mich gemacht hatte, drückte sich wohl mit solcher Stärke in meiner Erzählung aus, dass man das als übernatürlich Empfundene nicht ausschalten konnte. So waren denn Wunderglaube und Fantasien aller Art angeregt, und der heitere Kreis ergriff die Gelegenheit, sich darin zu ergehen.

Man kam alsbald auf das Tischrücken. Der weitverbreitete Spiritismus zweifelte ja durchaus nicht daran, dass man Tote befragen, ja, bis zur Verkörperung wieder ins Leben zurückrufen konnte: vielleicht dass ein Zipfel des sonst undurchdringlichen Vorhangs zur Geisterwelt [39r] durch irgendeinen göttlichen Zufall sich erhoben und mir den Einblick in sie eröffnet hatte.

Es stellte sich nun heraus, dass der Goethe-ähnliche Mann auch dem Afrikaforscher, und zwar auf der Strasse, begegnet war. Er hatte sogar den und jenen nach

ihm gefragt, aber nur Achselzucken als Antwort[t] erhalten. Wo er herkomme, wo er wohne, wisse man nicht. Man hatte allmählich in der Gesellschaft das Gefühl, man wäre eine Geheimplöge, die ein Mysterium hüte, das sein Dasein plötzlich dokumentiert hatte.

Und wirklich stand Graupe plötzlich in einer Weise auf, die irgendwie an den Gross-Cophta erinnerte. Er hielt ein Strohählmchen in der Hand, durch das er Champagner gesogen hatte, als ob es ein Zauberstäbchen sei, und winkte, dass man ihm folgen solle. Nun passen Sie auf, so hauchte der Pianist mir ins Ohr, dieser Mann ist der Erste-Beste nicht: fast jedesmal lässt er die Gäste etwas erleben, das aus dem natürlichen Rahmen tritt.

[40r] Natürlich bildete Goethe – sowohl das Unendliche als das Unendlich-Widersprechende seines Werks und seiner Person – den Gegenstand des Gesprächs. Da alle ihn irgendwie von ein und der anderen Seite studiert und erlebt hatten, ihn liebevoll und verstehend betrachteten und reife erprobte Menschen waren, so offenbarte sich im Verhältnis zu ihm jene Eintracht, die eine schöne Gemeinschaft erzeugt und dadurch auch den Einzelnen steigert.

Jemand sagte: es gibt keinen zweiten bedeutenden Mann von der gleichen Offenheit. Das klingt oberflächlich, setzte der Jemand hinzu, es ist aber Tiefstes daraus zu folgern. Goethe steht vor uns sozusagen unbekleidet an Seele und Leib: er steht überall da in schlichter Natur, jede Aufmachung, jedes Kostüm, jegliche Pose ablehnend. Bei ihm gibt es kein *qui pro quo!* Nirgend belügt er sich oder andere. Wir wissen, wie wohl kaum bei einem anderen Grossen, alles von seiner Entelechie, im aristotelischen Sinne verstanden, aber auch in jedem anderen. Dadurch freilich erfahren wir, dass die Gemeinsamkeit von Seele und Leib, ehrlicher Weise betrachtet, keine geschlossene Form bedeutet, sondern ein Unendliches – wie das freilich jeder Baum, jede Blume, jeder Grashalm, richtig betrachtet ist.

Der Jemand schwieg, denn er zweifelte wohl, in seiner Behauptung vorzudringen bis zur letzten Gründlichkeit.

Goethe besitzt, sagte ein anderer, gegen sich selbst vollkommene Redlichkeit. Er ist Natur und auch gegen sich selbst, nicht nur gegen andere Objekte, Naturforscher. Uebrigens kann man über ihn nichts Zutreffendes aussprechen, was er nicht selbst über sich gesagt hätte. Aber dies alles hat schliesslich nichts mit seinem Doppelgänger zu tun, da ein Lebendiger ja doch nicht immer mit seinen sämtlichen Werken auf dem Rücken spazieren geht: weder Hans Sachs mit allen Schuhen, die er gemacht hat, noch ein Schneider mit allen seinen jemals gefertigten Kleidern, geschweige andere grobe Handwerker mit ihren Produkten: sie würden ja [41r] schliesslich davon erdrückt werden.

Ich getraute mir zu bemerken, dass der Goethe, den ich im Café gesehen hatte, mir einen heiter-unbeschwerten Eindruck gemacht hatte.

Ja, klang es irgend woher, er ähnelt gewiss insofern dem Original. In diesem Zusammenhang möchte ich behaupten, ertönte es weiter, dass Goethe sich in seinen Arbeiten mehr entlastete, als belastete. Hans Sachs machte Schuhe: er hatte dazu das Handwerk gelernt und auf Grund eines Meisterstückes den Brief als Schuhmacher-

meister erhalten. Er hatte dann als Verfasser und Sänger von Liedern sein Examen nach der Tabulatur gemacht und war Meistersinger. Goethe aber ist nicht mehr und nicht weniger, als Hans Sachs, Meistersinger[,] und zwar der letzte von ihnen gewesen. Er und Schiller, solange sie ihre Gedanken austauschen konnten, strebten auch nach einer neuen Tabulatur. So rückte Goethe auf handwerkliche Art das Werk von sich ab und machte es selbständig, ebenso aber auch sich vom Werk. Diese Folgerung will viel sagen: damit war er dafür nicht dauernd verantwortlich.

Sonst aber war Goethe auch Maler und lebenslang diesem Handwerk ergeben, das ihn bis an den Tod mit allen seinen Auswirkungen gebunden hielt.

Nun begann sich Graupe zu regen. Ich habe in meinem Leben, sagte er, das Objektivierungsvermögen erst nach und nach ausüben gelernt. Es ist einem eigenen Werk gegenüber ebenso wichtig, wie überhaupt sich selbst gegenüber. Goethe und Schiller, zwei Deutsche, wandten es an in grosser Entschlossenheit gegen sich selbst, wie gegen das eigene, das deutsche Volk. Das geistige Zentrum der Urteilskraft bleibt dabei unpersönlich und ist ein transzendentes Mysterium.

[42r] Ich war erstaunt über diese Aeusserung Graupes, weil ich ihm das zu Grunde liegende Intressengebiet nicht zugetraut hatte – beinah noch mehr überrascht, als er sich einigermaßen abrupt über Schillers Verhältnis zur Entstehungsgeschichte des „Wilhelm Meister“ äusserte. Die langen Briefe, in denen Schiller aufopferungsvoll das siebente und achte Buch des Romans kritisiert, in das er nicht ohne grosse Mühe einzudringen versucht, berührte Graupe nur oberhin. Dagegen sprach er den Namen Mignon aus und erwähnte den Harfner einigermaßen kummervoll, weil Goethe diese beiden Gestalten, so meinte er, um ihren Reiz dadurch gebracht habe, dass er eine nüchterne Geschichte ihrer Herkunft zu erfinden für notwendig hielt.

Man muss sie vergessen, sagte ich zustimmend.

Mein Mignon-Erlebnis kam mir nun in Erinnerung, und ich zögerte nicht, es mitzuteilen.

[43r] Graupe hatte uns aus dem Hause zu dem Garten am See geführt. Wir durchschritten von da ein Tor unter der Landstrasse, ins Hinterland. Es war unseres Wirtes Eigentum und in einen Naturpark umgewandelt. Bewaldete Hügelkomplexe durchzogen Kieswege. Hie und da im Gebüsch waren Antiken aufgestellt: Kopien nach Olympischen Siegern, Göttern und Göttin[n]en.

Seltsamerweise war die Gesellschaft, die doch nur Angenehmes hinter sich und keinen Zwang erlebt hatte, gleichsam befreit. Besonders schienen die Herren wieder ganz in ihre Knabenjahre versetzt zu sein und tollten umher voll Uebermut.

[44r] Unter den Zuhörern widmete Graupe meiner Erzählung die größte Aufmerksamkeit. Mehrmals nickte er mit dem Kopfe. Er sagte – wie ich zu hören glaubte – als ich von der Brutalisierung meiner Mignon durch den Kunstreiter sprach, dass man diesem sein Handwerk legen müsse. Leider führe irgendein innerer Umstand das Kind immer wieder zu ihrem Quäler zurück.

Es sei aber noch eine andere Erscheinung da, sagte er, eine Art Alpin oder Ossian. Er wohne in entlegener Gegend bei Bauern, in deren ärmlicher Lehmhütte. Er, Grau-

pe, mache noch immer Wanderungen und wurde durch Harfenklänge, die daraus hervordrangten, auf ihn aufmerksam. Mit der Zeit habe er die Entdeckung gemacht, dass unsere Mignon bei dem Harfnersänger aus- und einwechsle: Die Umstände schienen eben so, dass auch ihr Peiniger diese Mignon nicht durchaus zähmen könne.

Da ich nun weiter in Graupe drang und mehr von dem Harfner wissen wollte, erzählte er mir, dass er alt, bärtig und mit einer tiefbewegenden Stimme begnadet sei. Eines Tages habe er ihn nicht weit von der Lehmhütte im Bergwald zwischen Pinien, Heidekraut und Erdbeergebüsch überrascht: sein Spiel habe allerlei Singvögel angezogen, die seinen Gesang wie ein Orchester begleitet hätten.

Nicht wenig verdutzt sah ich Graupe an.

Es war mir, als hätte ich irgendeinen Schritt getan, den ich besser zurück täte. Wer war dieser Graupe? Und hatte ich eigentlich noch den festen Boden unter mir? Wir waren bei diesem Manne zu Gast, hatten seinen Champagner getrunken, dabei lukul[l]ische Freuden genossen: aber es war in dem Rausch, darin wir nun standen, zum mindesten bei mir, ein Mehr, das – nun sagen wir – märchenhaft anmutete. Die Blicke, die wir Gäste uns untereinander zuwarfen, überzeugten mich, [45r] dass mein Zustand der allgemeine war.

Das Gewesene weile in einem Bereiche der Welt, der entrückt sei, aber doch zum Ganzen gehöre, sagt ein Schriftsteller. Was wir erlebten, schien dafür irgendwie eine Bestätigung.

Graupe hat uns aus dem Haus in den Garten am See geführt. Von da aus hatte der Hausherr seinerzeit unter der Landstrasse, die an den Uferbergen hinführte, einen gewölbten Durchgang geschaffen, der jenseit in einem Naturpark endete. Den weiten, waldbestandenen Hügelkomplex durchzogen Kieswege, Plätze mit Rasenbänken waren angelegt, Quellen in runde Becken gefasst, Copien von Antiken, männliche sowie weibliche Akte, grüssten überraschend aus den Dickichten, kurzum: es war eine Anlage, darin Kunst und Natur, wie es schien, einen zwanglosen Bund geschlossen hatten.

Seltsamerweise war die Gesellschaft, die doch nur Angenehmes hinter sich und keinen Zwang erlebt hatte, gleichsam befreit. Man lachte viel, die Herren erprobten in kapriziösen Aufgaben ihre Körperlichkeit, und der weltumspannende Forscher schien den Lohn seiner reichen und schweren Aufgabe gewissermassen hier zu geniessen. Wir andern mit ihm genossen sozusagen einen Schluck unserer verlorenen Kindlichkeit.

[46r] In der Psychiatrie ist folie à deux, folie à trois und so weiter bekannt. Vielleicht grassierte ein ähnlicher Zustand hier an dem Ufer des herrlichen Sees und hatte nunmehr auch uns ergriffen: das Erleiden in diesem Fall war durchaus kein schmerzliches, eher eine Steigerung dessen, was der Wein, in das, was der Gott selber – nämlich Dionysos – darüber hinaus schenken konnte. Im Wesentlichen war es eine Gehobenheit. Das so gegebene Niveau schien sich dem natürlichen Erdboden noch mehr zu entfremden, als der Afrikaner den Apollonius von Tyana ins Gespräch brachte und gleichsam so seinen Geist zitierte. Wir lebten unwirkliche Wirklichkeit:

nur Menschen, die vom Leben nichts wissen, sehen in diesem Wort eine Absurdität, die andern eine Art Zauber, der den Geist und die Wirklichkeit besser vermählt, als diese allein.

Was zwingt uns eigentlich, sagte der Afrikaner, uns selbst als Menschen des Jahres 1926 anzusprechen und nicht als Zeitgenossen des Apollonius: eine pedantisch festgehaltene Zahl. Wir haben es fertig gebracht, sie unverwischlich in unser Bewusstsein einzugravieren. Wir halten uns, um nicht durch die Jahrtausende hin und her zu taumeln, daran fest. Vergessen wir sie einen Augenblick! Folgen wir unserem Hange zum Rausch, will heissen, zur festlichen Zeitlosigkeit und so zur göttlichen Ewigkeit.

Meinethalben: ein Hang zur Scharlatanerie haftete auch Apollonius von Tyana, wie dem Schwindler Cagliostro, an. Aber selbst in dem Schwindler liegt etwas von dem halbgöttischen Element, drin der Grieche atmete.

Es ist recht schade, fuhr er fort, dass ausser Wieland kein wahrer Dichter das Leben des Apollonius einer modernen Erneuerung wertgehalten hat und Wieland fehlte dazu die letzte Kraft. So ist das Zwischenreich, drin die Halbgötter sich zu Hause fühlen können, eine tötliche [sic] Stickluft für sie geworden. Wo wäre für einen Orpheus, [47r] Pyt[h]agoras oder Empedokles heut die Atemluft – er hätte unmöglich sagen können: „Freut euch! Nicht ein Sterblicher mehr, ein Unsterblicher bin ich.“

Unser Herr Graupe, sagte der Domherr, hat für die Atemluft gesorgt: erklären wir uns denn für Unsterbliche! Ich proklamiere die Zeitlosigkeit.

Der Amerikaner, der den Namen Franklin trug und eine knochige Figur von übernatürlicher Länge machte, wies mit dem ausgestreckten Arm auf die Spitze des Monte Mottarone jenseit[s] des Sees hin und äusserte in gebrochenem Deutsch: dort, wo die Sonne in Glasscheiben blitze, sei das ihm gehörige Observatorium. Er empfangen dort täglich und nächtlich Besuche und Apollonius von Tyana sei darunter kein seltener Gast.

Da auch der Amerikaner gewissermassen magisch beleuchtet war, seine derbe Sprache das, was er sagte, zu widerlegen schien, und ein breites Grinsen aus seinem etwas stupiden Antlitz nicht wich, löste er ein Erstaunen aus, das ein allgemeines Lachen beendete.

In den schäumenden Becher fiel so ein Tropfen Nüchternheit.

Aber das Lachen war durchaus nicht ganz echt, ein leises Grauen steckte darunter. Es berührte, wie ich gestehe, auch mich. Alle mochten wie ich empfinden, dass in dieser Inkarnation der Geist nur noch ausserhalb jener Grenze tätig war, die gesundes Denken und Fühlen vom Wahnsinn scheidet. Der Afrikaner raunte mir zu: das Observatorium dieses Mannes drüben auf dem Mottarone ist das Irrenhaus.

Die Bemerkung traf mich und löste Gedankengänge in mir aus, die mir das wahre Irresein stets erregt haben.

[48r] Primitive Völker haben vielfach den ausgesprochen Irrsinnigen keineswegs ausgeschaltet, sondern vielmehr als vom Gotte berührt empfunden: er war für sie eine Art Heiliger. Wir haben mit ihm nur noch durch den Psychiater zu tun, den Arzt, der auf rein mechanistische Weise funktionelle Defekte feststellt. Er wird

damit sowohl für den Gedanken einer unsterblichen Seele und deren jenseitigen Aufstieg das grösste Hindernis: wird doch ein Seelentod zweifellos in dem Lebenden nachgewiesen.

Noch der römisch-katholische Glaube des Mittelalters bestritt und bestreitet diesen Seelentod, sich so der Auffassung primitiver Völker anschliessend: Sie kennt nur eine Besessenheit: es ist eine Besessenheit vom Geist, wenn auch vom bösen, einem halbgöttlichen Dämon. Diese Besessenen können befreit, ihre unsterblichen Seelen im Jenseit[s] dem Himmel erhalten werden. Dagegen bleibt der schlichthin Irre der heutigen Psychiatrie das schrecklichste Fragezeichen für Gottes Allmacht und Güte und menschlicher Zukunftshoffnung das furchtbarste Hindernis.

So folgte dem Tropfen Nüchternheit, der uns infizierte, ein Grabeshauch, der auf Augenblicke eine Art fiebrigen Todesfrostes um uns verbreitete.

Man war entzückt und befreit, als sich ein kleiner verfallener Platz eröffnete, in den der Hausherr eingebogen war. Eine Mauerrunde verwitterter Steinblöcke war von hohen Zypressen eingefasst: ein Kreissegment, als Bühne erhöht – grasbewachsen wie der tiefere Zuschauerraum – rief mit einem Schlag alles das ins Bewusstsein, was seit Jahrtausenden mit dem Namen Theater verbunden ist. Zunächst unterlagen die Herren der Suggestion: der eine, der andere sprang auf die Bühne[,] gab sich in übertriebenen Gesten aus und deklamierte populäre Zitate.

[49r] Für mich indessen ging von dem Zypressenrondel[!] eine, ich möchte sagen, lebendige Stille aus, die Jahrhunderte in sich begraben hatte.

Hingenommen von dieser Stille, vernahm ich nichts als das sanfte Sausen der Luft, die durch die Zypressen ging: es war sozusagen die Sprache der Stille. Was an Uebermut und Witz von den Zungen, besonders der Herren, sprang, hörte ich nur wie aus weiter Ferne. Irgendwie aber machte der Blick auf die Bühne mir die ungeheure, in reiner Tragik endende Tragödie der Welt erschütternd gegenwärtig. Ein Schlag auf die Schulter weckte mich auf.

War es nun wohl im Erwachen ein Rest des Traums, dass ich im Teil eines Augenblicks Goethe zu sehen glaubte, vierschrötig untersetzt, wie er mir im Café begegnet war – nach Schiller: der Mann mit dem echten körnigten Dichtergeist? Es mochte sein, zumal ich jemand, der mir einen Schlag auf die Schulter gegeben, nicht feststellen konnte. Wenn es aber so war, dann konnte mein Zustand mit seiner physischen Halluzination mich wohl ein wenig beunruhigen. Ich liess mir nichts merken und fand mich sogleich in das allgemeine Gespräch verwickelt.

Diener errichteten gewandt und hurtig ein Büfett, das sich sogleich mit allerhand guten Dingen bedeckte: neben Schokolade [sic], Tee und Kaffee wurden Liköre und Champagner angeboten. Nicht nur feines Gebäck und Konfekt wurden herumgebracht, sondern Sandwichs aller Art, mit grösstem Raffinement hergerichtet. Man nennt dies in Oxford schlichthin eine garden party, sagte der Hausherr, als er, des Aufwandes wegen, scherzhaft gerügt wurde.

[50r] Allein mich in Befürchtungen deshalb zu ergehen, hatte ich nicht Zeit, da sich – wie man an dem Schweigen aller zunächst bemerken konnte – etwas ereignet hatte.

Sah ich es allein oder sahen es auch die andern: nämlich zwei sonderbare Gestalten, deren weisse Bekleidung zwischen den dunklen Zypressenstämmen hinter der Bühne aufleuchtete.

Bald wurde klar, dass unser Wirt uns durch eine Ueberraschung zu erfreuen gedachte. Als aber der alte ossianische Sänger Goethes, der schon erwähnt wurde, mit meiner Mignon die Bühne betrat, sich von dieser eine goldene Harfe aus der Enthüllung befreien liess, sich niedersetzte und das Instrument zwischen seine Kniee nahm, war doch ein Schauspiel gegeben, das den Grad einer blossen Ueberraschung weit überstieg.

Wir setzten uns nieder, wir sahen uns, einer den andern, wie Fremde an, wie Geister aus aller Welt und Zeit, die der Dämon des Zufalls vereinigt hatte und also – selber ganz nur ein Wunder noch – machten wir uns auf ein Wunder bereit.

Schwer zu sagen, welche Wirkung Gesang, Sänger und „Mignon“ auf mich und meine Umgebung machten: sie war wohl gemischter, aber doch von eindringlicher Art. Eine Regung vorlauten Beifalls schrak gleichsam schweigend in sich zusammen. Man hielt damit eine andere Empfindung fest, man kann wohl sagen, eine bis zu Tränen gehende Erschütterung.

[51r] Etwas stellte sich als wirklich dar, das vor anderthalb Jahrhunderten den Kern einer Dichtung gebildet hatte, und ein Duft von Weihrauch, der von einem nahen Altar kommen musste, schien eine Art Opfer zu celebrieren. Hatte es uns, inmitten des Runds der Zypressen, in einen magischen Zustand versetzt – in Gemeinschaft der Totenbäume etwas wie eine Totenbeschwörung erwirkt? Celebrierte man Funeralien? Irgendetwas derart liess sich in meinem Empfinden nicht abweisen: seltsam genug in dieser südlichen Mittagshelle und dem unendlich strahlenden Himmelsblau.

Aus der Befangenheit ward ich geweckt, als Mignon – es war eben die von dem Kunstreiter zu Stresa misshandelte! – eine Gabe heischend, mit dem Zinnteller vor mir stand. Ich konnte sie nun genau betrachten. Ihr Wuchs, aber nicht ihr Gesicht, war knabenhaft. Das Gesicht zeigte scharfe und misstrauisch-lauernde Augen. Das dunkle Haar fiel in graden Strähnen über den Rücken herab. Der Mund war geschlossen, die Lippen schmal, die Haut allenthalben sonnengebräunt. Ich glaube, sie musste mich wiedererkannt haben: ein leises Zucken verriet mir das.

Mit[t]lerweile war von Dienern eine reichbestellte Tafel gebracht worden. Graupes Majordomus hatte einen aus purem Golde bestehenden Pokal gefüllt, den er dann – nach dem Texte des Liedes – dem Sänger feierlich überreichte: „er setzt ihn an, er trank ihn aus“, nachdem er ihn vorher in beiden Händen hochgehoben. Und alsogleich wurde von Mignon die Harfe wiederum eingehüllt und beide Gestalten schritten von dannen.

[52r] In dem Buche des Kommendatore Giuseppe Barratini hatte das Präludium den Titel „Rêves et Réalité“, der darauf folgende Teil hiess „L’esprit de Mignon“: diese Begriffe schienen sich nun zu verwirklichen. Die Bühne war leer, die Erscheinun-

gen, die sich gleichsam aus dem Nichts manifestiert hatten, waren ins Nichts wieder aufgelöst. Man erwachte nunmehr und wurde lebendig.

Sie sind ein Zauberer, Mister Graupe, so sagte der Afrika-Forscher als erster, der Worte fand. Ich habe dergleichen Schauer nicht mehr gefühlt, seit ich auf meiner Suche nach der verschollenen Atlantis in Südafrika vor gewissen Felsbildern stand. Ich komme mir vor, als hätte man mich unversehens in ein Bereich gebracht, wo die Schatten verkehren.

Graupe fragte: ist das Theater etwas anderes?

Schnell und gewandt ward von Dienern nun ein Büfett errichtet und mit vielen guten Sachen, auch Flaschen, bestellt. So waren wir von unserem Wirt, auf das Allerlebendigste animiert, bald mit Essen und Trinken beschäftigt und hatten nicht nötig, uns sogleich über das Erlebte gründlich zu äussern. Aber das kleine Schauspiel lebte doch in uns allen fort auf eine Weise, die man keineswegs nur natürlich zu nennen vermochte. Es war nur deshalb klein, weil es nur zwei Akteure hatte: die Qualität der Akteure machte es jedoch einmalig. Sagte doch die Marchesa Gropallo, dass Graupe sie von den Asphodelos-Wiesen zitiert habe.

Seltsam – der Hunger und der Durst, der uns nun wieder befallen hatte: beides war uns allen merkwürdig, und wir führten es einigermassen heiter ebenfalls auf das Erlebnis zurück. Man vermied aber gradezu, darauf einzugehen.

[53r] Ich fasste Mut und entschloss mich, ihm auf Umwegen näher zu kommen.

Das Theater, verehrter Herr Graupe, ist in der Tat, wie Sie angedeutet haben, das Bereich, wo Schatten verkehren. Ueberflüssig für Sie, mich und alle in unserem Kreis nach zu weisen, dass es so ist. Der Schauspieler, der auf dem Theater agiert, vertritt jeweils einen bestimmten, mit Namen versehenen Schatten. Der Zuschauer, dem ja, wie jedem Menschen, die ganze Welt eine Schaubühne ist, hat es gern, wenn seine innere Vorstellungs- oder Schattenwelt sich mit Hilfe der Kunst nach aussen gebiert. Mit Hilfe der Kunst, mit Hilfe der Künstler wird sie eine zweite, durchaus magische und auch mythische Realität. Es ist nun ganz in der Ordnung, wenn Geister körperlich auf der Bühne erscheinen, wie es in „Macbeth“ und „Hamlet“ bei Shakespeare und bei Aeschylus in den „Persern“ der Fall ist. Der natürliche Tempel mit der natürlichen Bühne von Zypressen, wie von Säulen umringt, lässt nun den Gedanken der Totenbeschwörung fast zwingend aufleben. Die vergaste Bühne könnte die stygische Pforte sein, aus der des Dareios Geist heraus und am Licht sein eigenes Grab besteigt. S'ist wahr und ich übertreibe nicht: mir blieb von der Wiederbegegnung mit dem Goethischen Sängler und seiner Mignon ein leises Grauen zurück.

Aber die Schönheit überwog, sagte der Musiker. Nie hat mir das Lied des Sängers, wenn ich es las oder wo es auch vorgetragen wurde, einen so fremden, übermenschlichen, also göttlichen Eindruck gemacht. Ich bedaure, nicht an meinem Bechstein zu sitzen und den Versuch zu machen, den Reichtum der angeregten Empfindungen in die Symphonie, an der ich schreibe, zu übertragen.

Haben Sie dieser Mignon ins Auge geblickt? sagte der Ant[h]ropologe. Ich hab es getan und habe erlebt, was ich in Afrika manchmal erlebt habe in den Blicken dieser und jener Negerin: dass sie von weit mehr sprachen und wussten, als uns zu wissen im Alltag gegeben ist.

Wenn solche Erscheinungen zwei Füße haben, sagte plötzlich in ge-[54r]brochenem Deutsch, Franklin, der Amerikaner: so stehen sie mit dem einen in der anderen Welt.

Darauf ergänzte der Afrikaner: ich möchte sagen[,] auch das Gesamterlebnis der ganzen Tierheit flackert und spukt darin.

Was ich nun sage, ist ketzerisch, fuhr er fort: wenn etwas dem Einzelnen als absolute Wahrheit gilt, wie sein sogenannter Aberglaube dem Südsee-Insulaner, so liegt eine unleugbare Wahrheit darin, hinter unseren selbst wissenschaftlichen nicht zurückstehend. Wenn wir das leugnen, liegt es eben nur daran, dass uns diese Wahrheit verschlossen ist, wie dem sogenannt[en] Primitiven die unsere. Wo anders als im Menschen kann sich Wahrheit gebären, die menschlich ist?

Ziemlich chaotisch bewegte sich nach dem Erlebnis weiter meine Vorstellung. Mit leisem Entsetzen fiel mir ein, dass Schiller in einem Brief an Goethe, Mignon angehend, von der abstossenden Fremdartigkeit dieser Natur gesprochen hatte, von ihrem furchtbar pathetischen Schicksal, das von den Missgeburten des Verstandes abzuleiten und im Schoße des dummen Aberglaubens ausgeheckt sei.

Aberglaube, dummer Aberglaube! Wie überaus dehnbar ist dieser Begriff. Ich will nicht dem Aberglauben das Wort reden: wo aber fängt er an und wo hört er auf? Hatte nicht die eben vorübergegangene Erscheinung eine doppelte Realität: neben der materiellen eine fantastische? Und welche von beiden war es, die uns stärker in Anspruch nahm?

War es nicht mit der Erscheinung Goethes im Café, oder wo immer die anderen sie gehabt hatten, das nämliche?

Es gefiel mir plötzlich, ihnen als ständigen Wohnsitz eine von den epikurischen Intermundien oder Zwischenwelten anzuweisen. Es sind Gebiete, deren Gestalten immateriellen Charakter haben, sich also nicht aus Atomen zusammensetzen. So sind es auch Gebiete der höchsten Eudämonie: [55r] eine solche – nämlich eine höchste Glückseligkeit – mit der Kraft verbunden, sie beliebig zu steigern, sich abwechselnd zu materialisieren, aber immer gesteigert zu idealisieren, den Ablauf des Werdens zu sistieren oder zu entfernen, je nachdem man ein Etwas zu halten oder es zu verjagen wünschte.

Die Intermundien des Epikur sind wohl eine die alten Götter betreffende Verlegenheit. Diese Gebiete, heisst es, sind leer. Aber was ist denn Fülle und Leere im Menschengestalt? Ich möchte glauben: ein und das selbe. Auch die Leere hat ihren Artikel und wird in der Sprache ein Objekt. Nur im groben Sinne der greifbaren Gegenstände ist sie als sehr verschieden gebrauchter Gegensatz vorhanden.

Nach diesen Erwägungen wandte ich mich den Oelsardinen, dem Kaviar und den verschiedenen Sorten italienischer Salami zu, die ich mit Chianti hinunterspülte.

[56r] Um mich her wurden ebenfalls Leckerbissen genossen, Cocktails getrunken, aber auch philosophiert.

Gott sei Dank, sagte jemand, dass ich nicht Geschichte der Philosophie schreiben muß! Fast muß ich vermuten, ich würde wahnsinnig. Einen immateriellen Wust bewältigen zu müssen, um in einem succes[s]iven Wandel ein Werden zu ermitteln, eine Materialisierung durchzusetzen, scheint mir ein unmögliches Ding. Da lobe ich

mir, sagte ein anderer, die Theologie, soweit sie mit Philosophie nicht verbunden ist. Wehe jedoch, wenn man sich wie Leibniz in das Begriffslabyrinth einer Theodizee verwickelt. Ein dritter meinte: ich liebe am meisten Theologie, umgesetzt in Kunst, Dichtkunst sowohl, als die bildende. Beide begreifen Natur und Gott in der Vorstellung. Sie gehen jedoch nicht so weit, weder die Göttliche Komödie des Dante als wirkliche Hölle und wirklichen Himmel anzusehen oder die Malereien in der Sixtina als Fotografien von Gott, den Moses von Michelangelo als wirklichen Moses, die Marmore der griechischen Götter und Heroen als ihre Urbilder selbst anzusehen. Hier sind aber doch Materialisierungen gegeben, so weit sie Menschen möglich sind.

Und nun wirbelten Tischrücken, Hellsehen, Materialisierung Verstorbener, kurz das ganze spiritistische Wesen in uns und um uns herum.

Der Forscher deutete an, dass es auf dem Gebiete der materialisierten Religion eine ungeheure Bildsprache gebe, die durch ein lebenslanges Studium bei weitem nicht zu erschöpfen sei: die Gotik verberge und offenbare in ihr vielleicht das Universellste. Kein antiker Tempel erreiche die stumme Sprache der Versteinerung, wie sie ein gotischer Dom spreche.

[57r] Goethe, auch der in Stresa sozusagen materialisierte, der ebenso, wie Winckelmann, kein Verständnis für die Gotik zu haben glaubte, (trotzdem er den „Faust“ geschrieben hat) könnte doch am ehesten etwa aus dem Portale des Domes von Como hervorgetreten sein. Wir leben in einem Mysterium vom Tage unserer Geburt bis zu unserem Tode: meist nur eine kurze Spanne Zeit. Wir haben in diesem Betracht keinen freien Willen, denn ob wir ins Leben treten wollten oder nicht, danach hat man uns vor der Geburt nicht gefragt. Dichtkunst und bildende Kunst, inbegriffen Architektur, haben als Ursprung für uns unendliche Zeit. Tradition, Schrift, materielles Bildnertum in Holz und Stein setzen dieses Endlose fort und sind, aus der Tiefe der Zeiten bis zu uns her lebendig, in der Hauptsache Sprache der Toten: man ist mehr oder weniger ein wahrer Mensch, je nachdem man sie mehr oder weniger versteht.

Sprache der Toten ist also lebendig, dachte ich, auch der Sprecher, so weit er wie in Goethes Dichten, Denken und Handeln nachzuweisen ist. Ein kleiner Schritt – warum auch nicht? – und eine Halluzination macht den sogenannten Entschwundenen gegenwärtig in uns. Wenn er allzu lebendig ist, mischen die Psychiater sich ein. Ein neuer Prozess, wenn er ganz ungesucht, also ganz unwillkürlich ist, wird als schwerer Irrtum, als Wahn, genommen, ist aber als solcher nicht zu leugnen. Es gibt qualvollen, aber auch einen schönen, göttlichen Wahn – und indem ich dies dachte, wurden wir von einem solchen wiederum hingenommen, der ein allgemeines Verstummen bewirkt hatte. Ueber uns, aber nicht allzuweit über uns, erschien eine langsame und behaglich schreitende Menschengruppe. Sie verfolgte wohl einen Serpentinesteig am Berge über uns und ward kaum länger, als eine Viertelminute sichtbar, dann wurde sie wieder durch Büsche verdeckt.

[58r] Als wir wiederum zu uns gekommen waren, hatten wir alle unter der gleichen, sagen wir, Suggestion gelebt, was uns ein allgemeines staunendes Lachen bestätigte. Wir hatten den Harfner und Mignon gesehen, diese jedoch in den Arm

eines älteren würdigen Herrn eingehakt, dessen Ordensstern zu sehen war, und der wohl der Geheimde Rat von Goethe sein konnte, ja irgendwie sein mußte.

[59r] Wir befanden uns in der freien Natur und hatten doch das Gefühl eines Spuks. Was bedeutet Spuk? Eine Realisierung des Unrealen. So hätte etwa auch Dichtung, samt aller bildenden Kunst, an sich Elemente eines Spuks. Wird nicht darin der Traum realisiert? Lügen nicht dichterische Schemen, materialisiert durch den Schauspieler, Wirklichkeit? Und hungert die Menschheit nicht nach dem Umgang mit solchen Schemen? Drängt sich nicht in die Täuschung der kinematographischen Illusion gierig die ganze Welt? Wer könnte leugnen, dass unser Wachen Elemente des Schlafes an sich hat, ebenso wie der Schlaf Elemente des Wachens? Das Gebiet der wachen Vorstellungswelt ist beherrschter Traum, der Vorstellungswelt im Schlaf der unbeherrschte. Wir zweifeln nicht, dass wir Goethe sehen, wenn seine Gestalt uns im Schlaf besucht – besucht sie uns aber im Wachen, so leugnen wir ihre Wirklichkeit, weil wir wissen, Goethe ist längst gestorben. Drängt sich indessen diese Gestalt trotzdem und zwar unserem Sinneswesen auf, so erschrecken wir und behaupten, es ginge dabei – wie man sagt – nicht mit rechten Dingen zu, wobei allerdings der Gedanke immer wieder rege wird, es gäbe vielleicht doch unrechte Dinge. Von dieser Möglichkeit lassen wir nicht, da wir doch allenthalben das weit verbreitete Wort des imaginären Prinzen Hamlet zugeben: „Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als eure Schulweisheit sich träumen lässt.“ Dieser imaginäre Prinz ist überdies noch von Spuk umgeben. Er begegnet wiederholt dem Gespenst seines Vaters, der gestorben ist und ihm trotzdem die reale Mitteilung macht, er sei von seinem Bruder ermordet.

Als ich ungefähr dies erwogen hatte, gelangte ich auf den Punkt, wo ich beschloß, für einige Zeit den Spuk als Wirklichkeit vorauszusetzen und gegen sein Walten mich in der schwebenden Angelegenheit bis auf weiteres nicht zu sträuben. Warum sollte ich haarspalterisch untersuchen, was dabei subjektiven, was objektiven Charakter hat. Meinethalben, es gibt folie a deux, folie a trois und [60r] so fort: ein solcher Wahn war irgendwie eingetreten, wenn es sich nicht um mehr handelte[,] und war, wie ich fühlte, harmloser Art. Das Wunderbare war freilich dabei und zwar als ein Bad, das ich bei der Flucht aus einer Art drückendem Alltag als Element einer Wiedergeburt gesucht hatte.

### III.

#### Dokumente zur Entstehung



## Entwurfsnotizen

### 14. August 1938 (Notizbuch GH Hs 38)

[79v]

Epoptiden / Geheimnisse

1 Stresa am Lago Maggior[e] ist ein Fremdenort | mit <sehr vielen> Luxushotels und sehr vielen | Villen am Berghang dahinter. <viele> nicht wenige dieser | Villen sind von verwilderten Ga[e]rten <umgeben> umwuchert | <und darin gleichsam vergessen[.] Sie | scheinen> und darin <fast unsichtbar> versteckt. Sie | sind unbewohnt und Vergessenheit ist | fu[e]hlbar ja fast sichtbar u[e]ber sie gebreitet | <Wer einen> Wessen Blick sich <auf sie> durch Teufelszwirn | Bambus wucherndes Rosengebu[e]sch | bis zu ihnen hindurchstehlen kann | erkennt blinde Fenster, <die> eine Haustür | halb aus den Angeln gehoben, vergraute | Steinstufen – <kurz Verfall> mit einem | Wort: Verwahrlosung und Verfall.

2

Die Grund<flächen>stücke dieser Landha[e]user <und | Ha[e]uschen> sind meist nicht u[e]ber einen Morgen | gross und von Mauern umgeben. Verrostete | Gitter, schadhaft und leicht zu o[e]ffnen | schliessen die meist schmalen Einga[e]nge [79r] Enge Pfade führen zwischen den Mauern hin. Man | fragt sich ob und wie diese Besitzungen für | Gefa[e]hrte erreichbar sind.

3

Immer wieder wurde mein Schritt von diesen | verlassenenen Wohnstätten stadtmu[e]der Bürger | <Mailands> angezogen. Es war woh[l] vornehmlich | Mailand das sie entsendet hatte. Ich | las alle diese zerbro[e]ckelnde Menschheit | wie eine Schrift. Ich las sie wie ein | seltsames mystisches Buch darin von | Hoffnungen die Rede war, die lang gehegt | sich endlich erfu[e]llt hatten, hier fru[e]h genug um | einige Jahre Genuss zu bieten doch vielleicht zu | spa[e]t, <T> Vermo[e]gensverfall oder Tod hatte | die scho[e]ne<r> Erfüllung etwa durchkreuzt. | Aber ich las darüber hinaus in den | Bla[e]ttern des scho[e]nen Verfalls | den Gesang der Verga[e]nglichkeit[.]

**24. August 1938 (GH Hs 525)**

[5r] Heros

Stresa liegt im südlichen Teil des Lago Maggiore. Die weltberühmten Boroméischen Insel[n] sind von da gleichsam mit der Hand zu greifen. Sehr früh und zwar mit dem Titan von Jean Paul hat meine Seele dort geweilt. In Wahrheit habe ich den Ort, einen kleinen Ort auf schmalen Raum zwischen Seeufern und Bergabhängen hingepflanzt, erst vor wenige[n] Jahren in Wirklichkeit kennen gelernt. Schon aber, indem ich dies sage: in Wirklichkeit! Vermischt sich in mir diese, die Wirklichkeit mit einem Erlebnis, das man je nach dem, als Abgeburt einer Einbildung ansehen wird oder aus einer Sphäre stammend, die man als eine andere, höhere Wirklichkeit bezeichnen mag.

[6r] Wer sich auf dem Deck eines Dampfers Stresa nähert, wird angesichts der beinahe übergrossen Hotelbauten ebenso wenig, wie ich, hier etwas anderes vermuten, als jenes internationale Getriebe, von Luxusreisenden aller Nationen, die unter südlichem Himmel in allen nur möglichen Genüssen des Lebens zu schwelgen wünschen. Und dieser Eindruck, so bald er gelandet ist, bestätigt sich. Von Sprachen herrscht unter den eleganten Rudeln von Fremden, die englische vor. Die Uferstrassen vor den Hotels in köstliche Promenaden umgewandelt sind natürlich bei gutem Wetter von Jugend und Schönheit belebt. Man kann die schönsten und reichsten Töchter Englands und Amerikas mit ihren sportlichen, ebenso jugendlichen Begleitern, den Tennisschläger in den Händen, dahin eilen sehen. Zu meiner Zeit, waren die Riesenhotels überfüllt: die Reichtümer aller Erdteile gaben sich hier ein Stelldichein. Die Nabobs von Buenos Aires, Rio, Kapstadt, Bombay oder Melbourne sassen beim Lunch im Hotel Boromées mit ihren Familien dicke Frauen mit dicken Perlen behangen, reizvolle, dunkeläugige Töchter, dürftige Jünglinge und kränkelnde Kinder. Aber wer dürfte sich unterfangen die undurchdringliche Vielfalt der Rassen, der Schicksale und der einzelnen Erscheinungen auf zu decken. Jedenfalls war eine tausendfach klingende Dominante in diesem Weltkonzert, das Liebespaar.

Ich leugne nicht, ich hatte, obgleich ich erholungs- und ruhebedürftig war, trotzdem in eben diesem Hotel Boromées Quartier genommen.

**März/September 1938 (GH Hs 525)**

[7r] Diese Anwesen sind tot. – Es haben Gedanken sie erschaffen | aber die Gedanken waren schwach und nicht hinreichend. Aber | die Natur selbst die Steine sind scho[e]pferisch. – Die Ga[e]rten | geilen, die Ziegel der Ha[e]user zerfallen, sie haben einen | Tod, der sichtbar wird, und bewegt. –

Die Ruinen von Stresa sind lebendig. – die | Natur liebt sie schmeichelt ihrem Verfall. – | sie liebt sie bis zur Erstickung. –

Natur umarmt sie. Die Ga[e]rten wuchern, umwuchern | alles liebevoll – und so wird | es irgendwie weltfern – Durchaus tief versunken | und vergessen – Auch wohl verkommen.

Und nun: tut eine rostige Angel sich auf und | hervor tritt Jemand. – Es ist Jemand! | Und doch ist er nicht mehr! – Welche Kraft | der Bildung des Hauptes, des Angesichtes! – | Er tritt in Enge zwischen Mauern (es scheint, daran | gewo[e]hnt[ ]). – Gewöhnung: darauf kommt es | an sie wieder und wieder zu durchbrechen. – | Also die Verwucherungen der kleinen Ha[e]uslichkeitsgedanken durch die Natur: sie hemmt den Alleinbesitz

etc etc

**Oktober 1939 (GH Hs 235)**

[34r] 24 Oct[ober] 1939

Ich sehe Agenda von 1938 durch und finde unter dem 24 März: vergiss | nicht deine schönste Novelle, die verwilderten Ga[e]rten und Villen von Stresa. | Ja, diese Novelle schreibe. Jener mysterio[e]se Goethe, | den ich im Caffè von Rapallo sah sei Hauptgestalt. | Sie lebt in einer jener verborgenen Villen fort, allein | Die [?] Flora der Ga[e]rten, die Blumen. Es muss Goethescher Geist ganz darin | aufleben. Ich Begegne Goethe bei einem Spaziergange. | Die erste Begegnung zwischen den Mauer[n]: der Schritt, das | grosszügige harte Bauerngesicht eines bestimmten Altersbildes, | Die Leidenszu[e]ge. Das durchbo[h]rende Auge. Das Schweigen.

Erst spa[e]ter dann fällt mir die ganz verwachsene Villa ein | Ich fu[e]hle mich von ihr angezogen. Ich blicke abends, zu | spa[e]ter Stunde über die Mauer – Klaviermusik, Gesang. Die | Polnische Sa[e]ngerin. Benütze <Wi> Eckermann. Ich schleiche durch | ein rostiges Pfo[e]rtchen. Ich habe mich getäuscht. Alles | ist leer, verschlossen, totenstill

Da, nach <,> einigen Tagen die zweite Begegnung, auf Isola | Madre. Die Flora des Gartens wird genau geschildert. | „Goethe“ untersucht jeden einzelnen Baum – (neben ihm | vielleicht Boelsche?)

Ein Freund kommt von Locarno zum Besuch: er erza[e]hlt | mir, halb widerstrebend ein wunderliches Ereigniss: (ist | es Sauter?) Er habe <...?> Goethe gesehen, begegnet, | zwischen Garten= und Weinbergmauern

Vino santo.

Nun also: ich trinke vino santo. Irgendwie erhalte | ich die Weihen. Ich lebe in den grossen polytheistischen | Gesichtskreisen [?] und Gefühlen der R[ö]misch] k[atholischen] Kirche. Eine Heilige steht | am verrotteten Steintürchen: „Gretchen“ – u. s. w.

[34v] An der Promenade, am Seeufer, nicht weit vom Hotel | Borome, hatte ein Antiquar seinen Laden: ich besuchte ihn. | Ich entdeckte Ro[e]telzeichnungen, Entwürfe zu Ausmalung | einer Kirche etwa in ... am Seeufer. – (Die | ganze herrliche weite Landschaft muss liebevoll geschildert, | mitreden!). Ich kaufte etwas, wollte mehr, er versprach | seine Besta[e]nde zu durchsuchen. (U[e]ber alte Malerei) Ich | fand am folgenden Tage manches neue und Gute. – | Eine Zeichnung, die ich am Tage vorher, um sie nicht | zu verteuern, liegen gelassen hatte, war verschwunden.

Sie ist verkauft.

Wer hat sie gekauft

Der Jude lächelte.

Ich könnte ihnen kaum sagen: „wer“ Der Herr ist | zum zweiten mal bei mir gewesen, das erste mal im | vorigen Jahr. Er sieht so und so und so und so aus. | Als ich ihm <fra> sagte, ich mo[e]chte ihm seinen Kauf per | Boten nach hause senden, lehnte er ab. Ich weiss | seine Adresse nicht. Der und jener am Lago ist | ihm begegnet, keiner weiss wer er ist und wo er | wohnt

Kaube: seine Villa etc etc. – Das <Supper> Abendessen | bei Kaube mit Frobenius und Toskanini. Auch | Kaube hat von dem Ra[e]thselhaften Manne gehö[e]rt. Man |

sieht ihn [(Joben a[uf] d[em] Berge?) Steine Sammeln. Die | urpflanze – Es ist Goethe Redivivus, Goethe | als Heros, sagt lachend Frobenius. Glauben sie das | nicht? Ich glaube alles

[35r] [...]

Novelle.

Fortsetzung.

An verrostete Türchen steht Mignon

[35v] Novelle.

Der Lobo, das Rathaus, die Herberge eines jeden Dorfes, nach Sarasin, zugleich | ein Geisterhaus

Das Brennerabenteuer (mit Goethe)

Wieviele Go[e]tter reifen hier! (Ein Hohenstauffenkaiser, als er an einem Kornfeld vorüberging)

Le Parfum des Iles Borromées. Merkwürdiges Wort im Wappen | der Familie B[orromeo]. „Humylitas“ Niedrigkeit und andre Bedeutungen | passen nicht. „Demut“ vielleicht

[36v] 26 Oct 1939

[...]

Novelle

Ja, das war Goethe! nicht der ein wenig eitele, wie | der Jugend, auch nicht der des Alters, wie Rauch etwa | ihn sah, ein wenig fett, weich und behaglich, nein | jener, den ein Altersbild zeigt, mit verhärteten rau[h]en | Zu[e]gen, im langen verwitterten Antlitz eines Bauern, eines | Mannes durch und durch, alt geworden <in> unter den | Wettern und Winden des Schicksals und des nordischen | <no> Himmels; dieser hatte das Leben <erhalt> bestanden | wie ein Fels im Meer. Etwas Erzenes war in ihm, | eine stille Verhärtung, die mir mehr erzählte | als Goethes ganzes Werk und zu sagen schien, alles | das Ungeheure zu sagen schien, was sein Werk verschwieg

[...]

[37r] Dieser Gestalt | war Erz beigemengt: | von einem unschmelzbaren Erz. | davon nur die gleichgearteten Go[e]tter | wissen: Ein Erz, dass [lies: das] der Heros, solange | er das Leben eines Menschen fu[e]hrte, in sich | nach und nach selbst erzeugte, sich | damit impregnirte, diesen Process | vollendend, gleichsam als Lebensberuf. | Es lag in dieser Verfassung das Vermögen <,> allem | nah und doch fern zu sein. „Nicht voru[e]ber ist dir | das Vergangene“ fu[e]hlte man mit Sophokles aber | es wird von dir beherrscht

## Aus Briefen

### **An Ivo Hauptmann, 1.9.1937**

Am 15. dieses Monats, wann Du uns treffen willst, hoffen wir schon in Stresa am Lago Maggiore, und zwar über Venedig eingetroffen zu sein. Ich bin alt und habe nicht mehr viel Zeit, und bin augenblicklich durch lange Durcharbeit meiner Autobiographie wirklich erholungsbedürftig geworden. Ich will einmal nach Möglichkeit drei Wochen lang nichts tun als Jean Paul lesen und mit dem Notizbuch unverbindlich spazierengehen. Sehr schade, daß das geplante Zusammensein sehr unwahrscheinlich wird – oder hast Du nicht Devisenmöglichkeiten für Italien? Man lebt dort billig! Stresa liegt gegenüber der Isola bella und der Isola madre. Es gäbe gewiß eine Ernte schöner Aquarelle! Denke nach, wie und ob Du es machen kannst!

### **Von Marie Gräfin Larisch, 21.7.1940**

Ein Brief von Prinz Isenburg vera[n]lasst mich, unsere Bekanntschaft aufzufrischen: Wir haben uns einmal bei Graf Lerchenfeld in Wien getroffen.

Prinz Isenburg schreibt mir, dass Ihnen viel daran gelegen ist, den Maler der Fresken[,] welche sich im Eremitaggio, der Villa meines verstorbenen Onkels Kaupe in Pallanza befinden[,] zu erfahren.

Der schöne Plafond, und um denselben wird es sich wohl handeln, in der Bibliothek ist von Dosso Dossi und seinerzeit aus einem Castell in Bergamo übertragen worden. Dann ist im Treppenhaus ein Plafond, der Veronese zugeschrieben ist. Leider ist das schöne Eremitaggio nach dem Tod meines Onkels mit Ihm zerstört worden. Die schönen Sachen wurden verkauft, und der stille und schöne Friede der alle Besucher in früherer Zeit so wohltuend umfassen hat, ist nun der nüchternen Sachlichkeit des Verkaufens müßens gewichen. Die Dienerschaft hat den schönen Besitz geerbt. Aber wie würde sich mein Onkel freuen, wenn sein Eremitaggio der Schauplatz einer Novelle würde! Das wäre ein schönes Denkmal über die Zeit hinaus, die nun so zerstörend dort wirken muss!

### **An Marie Gräfin Larisch, 28.7.1940**

Ihr Brief hat mich sehr gerührt. Wie liebenswürdig sind Sie auf meinen Wunsch eingegangen, und wie freundlich sind Ihre Worte. Eine andere Art Rührung kommt hinzu, wenn ich die Bilder von Eremitaggio betrachte – und wie bitter, dass alles Schöne und Schönste so enden muss. Wir erachten es als einen der schönsten Zufälle unseres Lebens, dass wir durch den Prinzen Isenburg – diese liebe, wundervolle Persönlichkeit – Herrn Kaupe kennen lernen durften: diesen, wiederum, so warmerherzigen hochkultivierten Geist, der sich mit einem Anwesen wie seine innerlich blühende Villa in Pallanza zu umgeben verstand, einer der anmutigsten und verlock-

kendsten Schöpfungen. Die beiden Besuche, die wir dort machen durften, sind uns köstliche Erinnerungen. Ich habe nun in der Tat eine Novelle geschrieben, in der die Villa Ihres verehrten Onkels, des Herrn Kaupe, einen nicht unwesentlichen Teil des Schauplatzes abgeben muss. Sollte ich das Werkchen der Oeffentlichkeit übergeben, wird, verehrteste Frau Gräfin Larisch, das erste mir verfügbare Exemplar in Ihre Hand gelangen. Sie dürfen mir glauben, dass Ihre Erscheinung am runden Tisch das damalige festliche Zusammensein nicht wenig gesteigert hat. [Der erhaltene Text bricht hier ab.]

**An Rudolf K. Goldschmit-Jentner, 7.11.1940**

Mir kommt soeben eine Idee, die Sie, werter Freund, mit beifolgendem Typoskript belastet, das den Titel „Mignon“ trägt. Vielleicht lesen Sie dies Elaborat des jungen Autors G. Hauptmann einmal durch und sagen mir etwas darüber. Ich stehe ratlos davor. Einer eventuellen Veröffentlichung würde eine neue und letzte Niederschrift natürlich vorausgehen müssen.

**Von Rudolf K. Goldschmit-Jentner, 23.11.[1940]**

Nun aber zur Hauptsache und zu den schönen Stunden anregendster Art, die Sie mir mit der „Mignon“ verschafft haben. Ich habe das Typoskript zwei mal gelesen, sehr aufmerksam und innerlich beteiligt und da[r]f Ihnen jetzt meinen wahrhaften Eindruck berichten. Die Meditation entzieht sich jeder Rubrizierung: sie verwebt dichterische Vision mit realer Deutung Goethischer Figuren, den Einbruch der Unwirklichkeit in durchaus erlebbare Wirklichkeit; ich kenne keine Dichtung autobiographischer Art, in der das Immaginäre [sic] des Poetischen so in den Alltag einbricht und in der das künstlerische Erleben so zum Realen gesteigert erscheint wie in Ihrer Meditation, die das ewige Geheimnis des Poetischen, das moderne Psychologie und Analyse zu betasten und vergeblich zu entzaubern suchte, wiederherstellt. In Ihrer Gestaltung werden einfach gewisse Bezirke des menschlich-künstlerischen Erlebens mit dem Schutzschild versehen: „Eintritt für die Nüchternen und Neugierig-Fragenden verboten – Hier fragt nicht, was in Euch vorgeht, sondern nehmt es als Eure Seelenwirklichkeit hin.“ Es ist ein ganz tiefer Blick, den Sie uns hier zugleich in das künstlerische Schaffen und Erleben, in Zeugung und Gebären des Kunstwerkes tun lassen. Am Ende Ihrer Darstellung laufen beständig tiefe gedankenreiche und beziehungsreiche Betrachtungen, die ich mit besonderem allergrößtem Gewinn gelesen habe, Betrachtungen, die nicht banal ausdeuten und erklären, sondern uns nur erhellen, dass das Unübersetzbare auch nicht von der realen Sprache gefasst werden kann, sondern dem Dichter überlassen bleibt, dem Schwelgen unserer Phantasie, dem Spiel unserer inneren Gesichte. Ich betrachte es als einen besonders feinen Zug, daß alle diese schwebenden Erlebnisse und Eindrücke, von denen Sie berichten, verwoben sind mit der großgeschauten Projektion der Gestalt und der Figuren Goe-

thes in jene Stresa-Tage. Dichter und Dichtung werden aus der zunächst nur anregenden Existenz, aus der geistigen Form, aus dem Phantasie-Dasein zu durchaus glaubhafter Wirklichkeit und also auch künstlerisch und psychologisch legitimiert: gerade weil alles zum Spiel der Einbildungskraft erhoben wird. Aber deshalb fragte ich mich auch, ob nicht die zarte Schwebel dieser Meditation eine schwere oder gar leichte Entzauberung erfährt, wenn zu den dichterischen Figuren und zur Gestalt Goethes, an deren Wiederkehr in Ihrer Wachtraumwelt wir durchaus glauben, plötzlich auch die reale und nicht vorbereitete Gestalt Eckermanns gesellt wird. Mir erging es jedenfalls so: die Gestalt Goethes ist auch körperlich in mein Unbewußtes getreten und kann von dort also jederzeit durch die Phantasie hervorgehoben werden. Vom Harfner und Mignon gilt das ohnehin, da ja ihre Heimat die Phantasie des Dichters ist. Eckermann dagegen ist (bei allem durch die „Gespräche“ dem Mythischen Benachbarten) doch an Bildung und literaturhistorisches Wissen geknüpft und nur im Wissensbereich sinnlich. Auch das Band, das die Gestalten Goethes, des Harfners, Mignons mit einander verknüpft, ist ja das Zarteste: die Phantasie des Dichters, während Eckermann, von der Wissenschaft nachprüfbar in Goethes Leben getreten ist.

Ich wollte dies[e] kleine Bemerkung nicht unterdrücken, so unwesentlich sie für Sie vielleicht ist, aber Sie schrieben ja selbst, daß vor einer eventuellen Drucklegung Sie das Manuskript noch einmal überprüfen wollen, (wobei auch kleine Wiederholungen wie die Bezeichnung „unsterblich“ sowohl für die Verse im Faust wie S. 4, wie für Mignon S. 17 ja weggelassen werden, wenn sie nicht etwa absichtlich gesetzt sind?)

Aber wie belanglos sind diese Bemerkungen von mir!

Dagegen habe ich mir sehr durch den Kopf gehen lassen, welches der rechte Ort und der rechte Zeitpunkt für die Veröffentlichung dieser Meditation wohl sein mag. Was Sie über Geist, Seele, Phantasie, Doppelbodigkeit und Hintergründigkeit alles menschlichen Schauens und besonders des künstlerischen Schaffens sagen, all diese schönen, reichen und tiefen Bemerkungen sind zugleich in weitem Sinne Ihre autobiographischen Bekenntnisse. Sie tragen persönlicheren Charakter als jede andere Ihrer Dichtungen und setzen durch die Interpretation Goethischer Welt wie auch durch manche nur wissensmäßige Hinweise (Jean Paul, Borromeischen Inseln, Peter Vischer, Paracelsus) auch eine gewisse Bildungsebene voraus.[.] So wünschte man dieser Mignon-Phantasie auch eine besondere geeignete buchhändlerische Umwelt und Nachbarschaft. Der stark autobiographische Charakter dieser Seiten würde es, nach meinem Gefühl, am richtigsten erscheinen lassen, wenn auch bei der Veröffentlichung der Rahmen dem entspräche. Dadurch würde man jeder Kritik über das etwa Private begegnen. Wenn ich Suhrkamp wäre, würde ich nicht zögern, die in „Geist und Volk“ veröffentlichten Goethe-Reden und Äußerungen, vermehrt um die gewiß in Ihren Notizbüchern noch in weitem Umfang schlummernden Aphorismen und Aufzeichnungen über Goethe, – vereinigt mit dieser Meditation unter dem Titel „Bekenntnisse zu Goethe“ als schönen Band erscheinen zu lassen. Es bliebe auch in solchem Rahmen das Unwirkliche dieser Meditation gewahrt. Ich improvisiere diesen Vorschlag, der natürlich die Vorveröffentlichung in einer Zeitschrift nicht aus-

schließt; das Bildungsmässige und Autobiographische dieser Meditationen lässt mir nur eine Nachbarschaft von anderen autobiographischen oder durch die Gestalt Goethes verwandten Aufzeichnungen wünschenswert erscheinen. Ich schreibe alle diese Bemerkungen wohl überdacht und dennoch nicht verbindlich, denn auch für sich allein behält diese „Phantasie um Goethe“ Atmosphäre und Gesicht und eigenes Gepräge genug. [handschriftlich hinzugesetzt:] Ich würde so gern noch lange mündlich über Ihre Meditation sprechen. [Ende des Zusatzes]

[...]

[handschriftlich:] Ich habe heute nachmittag, nachdem der Brief bis hierher gediehen war, Ihre Meditation ein drittes Mal gelesen: ich danke Ihnen erneut herzlich für den Genuß, den Sie mir bereitet und finde auch bei der dritten Lektüre den schönen Gesamt-Eindruck bestätigt, wie wohl auch die kleinen Randnotizen, die ich Ihnen hier unverbindlich über „Mignon“ geschrieben.

Wie beglückend ist es für uns alle, Sie in dieser Zeit so herrlich am Werk zu sehen.

#### **An Rudolf K. Goldschmit-Jentner 29.11.1940**

Ihr Brief ist so eingehend und wunderbar, dass ich wohl nie so unbescheiden gewesen bin, eine solche Antwort vorauszusetzen. Nehmen Sie dafür allen Dank.

Ich lege ihn nun in das Typoskript von „Mignon“, sobald Sie die Freundlichkeit gehabt haben, es zurückzusenden. Er wird mir bei der neuen Niederschrift des Werkchens von schönstem Nutzen sein. Ich schreibe Ihnen nur soviel darüber, da die „Iphigenie in Aulis“, die mich täglich beschäftigt, meine geringen Geisteskräfte völlig in Anspruch nimmt.

[...]

Eckermann opfere ich gern.

Zusammenfassend noch einmal „Mignon“: ich stecke mit grosser Liebe des Herzens in dieser Meditation und bin mit ihr einigermaßen jugendlich verwachsen.

#### **An Hans Paeschke, 23.6.1941**

Haben Sie Dank, sehr verehrter Herr Doktor Paeschke, für Ihre Kopie aus den Biedermann-Gesprächen. Ich habe diese Sammlung schon vor Jahren sozusagen Wort für Wort studiert und habe ganz besonders bei den Aeusserungen Goethes, die ich nun wieder in der Hand halte, gewissenmassen staunend und befremdet verweilt: sie enthüllen einen Goethe der sonst verborgen bleibt.

Mit meinem Dank verknüpfe ich einiges über „Mignon“.

Es würde mir lieb sein die Novelle – sei es im Typoskript, sei es im Druck – bald wiederzusehen, um mich in Gedanken einer baldigen Veröffentlichung nochmals eingehend mit dem Werkchen zu beschäftigen und dabei auch Ihre verabredeten Erinnerungen zu berücksichtigen.

Für wann ist übrigens der Abdruck ins Auge gefasst? Ich möchte es gern wissen, da eine Intensivierung in der letzten Behandlung des Gegenstandes eintreten würde, je näher das Erscheinen bevorstünde.

[...]

Ich lebe augenblicklich mit dem „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“ und finde darin allen erdenklichen Trost. Am liebsten würde ich die neuen Horen gründen und mit einigen gleichgesinnten Freunden ausstatten und betreuen. Keineswegs gegen die Neue Rundschau, die in den letzten Jahren sehr viel Bedeutsames gebracht hat.

Fasst [sic] möchte ich glauben, dass „Mignon“, in Fortsetzungen, der Zeitschrift neue Abon[n]enten zuführen wird.

### **Von Hans Paeschke, 25.6.1941**

Ueber einen genauen Termin des Erscheinens der „Mignon“ habe ich mir noch wenig Gedanken gemacht. Ich möchte aber jetzt schon sagen, dass es auch mir lieb ist, wenn die Novelle so bald wie möglich erscheint. Ich werde Ihnen darum das Manuskript mit meinen Vorschlägen als Randbemerkung in den nächsten Tagen durchgeben und bitte auch, dass Sie sich fragen, an welcher Stelle man das Manuskript teilt. Ich rechne mit mindestens zwei Fortsetzungen, wäre aber auch mit drei einverstanden, falls Ihnen dies lieber ist.

### **Von Hans Paeschke, 27.6.1941**

Hier sende ich Ihnen also die Novelle und meine Bemerkungen gleich zu. Zuerst möchte ich nur die kleinen Aenderungen vermerken, die ich in dem Manuskript angebracht habe:

1. Seite 14 [Bl. 16r] oben habe ich den Titel von Signor Barattini gestrichen, da die Angabe etwas im Sinne eines Reiseprospekts wirkt.

2. Seite 22 [Bl. 24r] oben habe ich bei dem Eingangswort ein Fragezeichen gesetzt. Vielleicht lässt sich hier eine andere Formel finden.

3. Dann bitte ich Sie, sich die Frage zu stellen, ob Sie die Gedichtzitate auf Seite 17 [Bl. 19r], Seite 19 [Bl. 21r] und vor allem Seite 45/46 [Bl. 48r/49r] so ausführlich bringen wollen. Ich möchte die Ansicht vertreten, dass man hier nur Eingangsverse gibt und vielleicht dann mit einer Zwischenbemerkung auf den Schlussvers überleitet.

4. Auf Seite 74–76 [Bl. 77r–79r] wiederholt sich zweimal dieselbe Betrachtung, nämlich Ihre Frage, ob Sie sich der „Mystifikation“, wie Sie es nennen, noch weiter hingeben sollen oder nicht. In dieser Wiederholung wirkt es für mein Gefühl etwas zu überdeutlich. Ich glaube, man könnte diese Ballung im Gedankengang auflösen, wenn man Seite 74 auslässt oder sie vielmehr mit einigen Formeln auf Seite 76 übernimmt und dort einflicht.

5. Ueber den Schluss sprachen wir ja s. Zt. schon. Vielleicht ist es möglich, die Anspielung auf eine gesuchte „Erneuerung“ (Seite 4 [Bl. 6r]) am Schluss wiederkehren zu lassen, vielleicht mit irgendeinem Resultat. Dadurch wäre auch äusserlich eine Brücke in der Erzählung geschlagen. Was nun die Erscheinung Eckermann's angeht, so machte ich Ihnen s. Zt. den Vorschlag, ob Sie hier nicht selbst einspringen und ein eignes Gespräch mit Goethe halten wollen. Sie sind ja bei der Schilderung des Gesprächs so sehr Medium und nicht in der Distanz eines Zuschauers, dass die Aenderung ohne Schwierigkeiten herzustellen wäre. Vor allem würde dadurch so etwas wie ein magischer Kurzschluss gegeben, in dem Sie nun wirklich und konkret mit ihrer Vision sprechen, nachdem der vergebliche Besuch Goethes bei Ihnen voranging. Natürlich wäre ich nur für diese grundlegende Aenderung, wenn Ihre Phantasie dies als wirklich empfinden könnte.

Anderenfalls wäre sie natürlich nicht möglich; in diesem Falle könnte man den Eckermann ganz fortfallen lassen, was freilich um der wichtigen Bemerkungen auf Seite 83 [Bl. 86r] (Goethe über Plotin) willen schade wäre.

6. Eine gelinde Schwierigkeit empfand ich eigentlich nur am Anfang, wo Sie in die eigentümlich gesteigerte Empfindsamkeit einführen wollen, die Sie dann in Stresa zu den folgenden Erlebnissen führt und befähigt. Ich meine hier vor allem die Stellen über Jean Paul's „Titan“ auf Seite 3 [Bl. 5r] oben. Lässt sich nicht der Uebergang von Jean Paul zu Goethe ganz zwanglos und ohne eine persönliche Kritik Ihrerseits herstellen? Wenn Sie Jean Paul zur Einführung durchaus benötigen, lässt sich vielleicht das Zitat aus dem „Titan“ auf Seite 18 [Bl. 20r] an den Anfang nehmen. Für mein Gefühl wäre dann für den Leser das Eingangsbild von Stresa beschworen, und Ihre eigene Beziehung zu diesem Ort durch Vermittlung von Jean Paul motiviert.

7. Ueber die Einteilung beim Abdruck habe ich viel nachgedacht und bin doch zu der Ueberzeugung gekommen, dass eine Zweiteilung nur die Komplexe grob unterteilen würde; anders ist es bei einer Dreiteilung, wenn man den 1. Teil von Seite 1–36 [Bl. 3r–38r], den 2. von Seite 37–58 [Bl. 39r–61r] und den 3. von Seite 59–91 [Bl. 62r–94r] ansetzt.

Dieses entspricht auch am besten dem inneren R[h]ythmus der Erzählung, der so stark mit Steigerungen arbeitet, dass er nur durch den Dreitakt nachgeföhlt werden kann.

Verzeihen Sie die sachliche Kürze meiner Anmerkungen. Ich lege hiermit die Arbeit zurück in Ihre Hände, mit dem aufrichtigen Wunsch, dass gute Stunden Ihnen von neuem Ihre Schöpfung nahebringen und Sie bei den nötigen Aenderungen nur die heilende Hand des genialen Arztes leiten möge.

Von ganzem Herzen und in Verehrung stets Ihr Hans Paeschke

P.S. Veröffentlichung so bald wie möglich, d.h. sobald Ihre Änderung gelungen ist[.]

**An Hans Paeschke, 29.6.1941**

Nachdem ich gestern „Mignon“ durchgelesen und über das Werk zu neuen Dispositionen gelangt bin, erhalte ich heut Ihren Brief.

Ich darf nun Ihnen und mir ersparen[,] auf ihn einzugehen, da ich von jeder Veröffentlichung des Werkes vorerst abgekommen bin. Die neue und reichere Form, die ich für diese novellistische Meditation im Sinn habe, verlangt eine ruhige Produktions-Epoche: ich muss sie abwarten.

Ich werde Nachricht geben, das heisst, das Typoskript absenden wenn es in der neuen unabänderlichen Form vorliegt. In Bezug auf die Streichung von Namen wie Jean Paul und Barattini, teile ich aber keinesfalls Ihr Zartgefühl.

An und für sich bleibe ich sonst gern bei dem Gedanken, einer Veröffentlichung in der Neuen Rundschau, die aber wohl frühestens im Februar Heft 1942 stattfinden könnte.

**Von Hans Paeschke, 4.7.1941**

Ich freue mich, dass Sie zu „Mignon“ neuen Impuls geschöpft haben und warte gern auf seinen Niederschlag. Selbstverständlich waren meine Ratschläge nur ganz unverbindlich und wollen sich bei dem bescheiden, was sie sind. Wie könnte ich auch, der ich von aussen herantrete, etwas Massgebliches äussern im Vergleich zu dem, was Sie selbst für die Erzählung als notwendig ansehen.

**Von Hans Paeschke, 30.5.1942**

Schon jetzt beschäftigen mich die Pläne zur Ausgestaltung des Novemberheftes, das zu Ihrem ach[t]zigsten Geburtstag Pate stehen soll. Im Zusammenhang damit möchte ich heute bei Ihnen anfragen, ob ich mit der Mignon-Novelle für das Novemberheft, also bis Mitte Oktober rechnen kann. Es wäre mir allerdings lieb, wenn ich über das Manuskript schon Anfang Oktober verfügen könnte, – es sei denn, Sie selbst geben gleich einige Winke, wie die Verteilung der einzelnen Fortsetzungen des Manuskripts, das für ein und wohl auch für zwei Hefte zu umfangreich ist, zu denken wäre.

**Von Peter Suhrkamp, 16.7.1942**

Ich habe mich gefreut, von Herrn Dr. Behl zu hören, dass es Ihnen gut geht und dass Sie trotz aller Besuche und anderen Störungen arbeiten. Darf ich da nur ganz leise an „Mignon“ erinnern? Es wäre doch schön, wenn die Neue Rundschau in ihrem Novemberheft zumindest mit dem Abdruck beginnen könnte.

**Von Peter Suhrkamp, 11.11.1943**

Herr Dr. Behl, der mich dieser Tage besuchte, erzählte mir von Ihrer Arbeit an der „Mignon“. Das hat mich sehr interessiert. Wie er mir sagt, soll eine völlige Neufassung vorliegen. Ich würde dieselbe gerne lesen. Wollen Sie mir das Manuskript dazu nicht ein paar Tage zur Verfügung stellen?

**Von Hermann Kasack, 8.5.1944**

Sie werden von Herrn Dr. Behl, der heute bei uns im Verlag war, den Grund erfahren, warum Sie in der letzten Zeit von Herrn Suhrkamp nichts hörten. Er hat auf seiner letzten Geschäftsreise Mitte April einen körperlichen Zusammenbruch gehabt, der ihn schliesslich zwang, für längere Zeit ein Sanatorium aufzusuchen. [...] Kurz vor seiner oben erwähnten Reise hatte Herr Suhrkamp noch mit mir mit grosser Begeisterung über den Christophorus gesprochen und mir gesagt, dass er gleich nach seiner Rückkehr Ihnen darüber schreiben würde. Bei dieser Gelegenheit hatte er Sie auch bitten wollen, ihm Einsicht in das Mignon-Manuskript zu geben. Da ihm dies selbst nun unmöglich gemacht ist, darf ich an seiner Stelle Sie bitten, mir das Mignon-Manuskript für den Verlag anzuvertrauen.

**An Hermann Kasack, 5.8.1944**

Herr Dr. Behl sagt mir, daß der Verlag sich für meine Novelle 'Mignon' interessiert. Ich bin an sich [nicht] abgeneigt, sie zu veröffentlichen, und glaube an einen starken Bucherfolg. Aber das Papier, das Papier?

Vielleicht könnte eine mündliche Besprechung dem Plan vorausgehen.

**Von Hermann Kasack, 8.11.1944**

Inzwischen habe ich die Mignon-Erzählung mit wachsender Anteilnahme gelesen. Lassen Sie mich nicht mehr darüber sagen, als dass ich das Ganze in seiner Art als ein kleines Wunderwerk empfinde. Ich werde, sobald sich dazu die rechte Gelegenheit ergibt, mit den massgebenden Herren der Abteilung Schrifttum vom Reichspropagandaministerium sprechen, um die endgültige Papierbewilligung für die Veranstaltung einer Buchausgabe zu erzielen. Ich bin der Zuversicht, dass in diesem Falle eine Ausnahme von den sonst so strengen Bestimmungen für das Erscheinen schöngeistiger Bücher gemacht wird.

**Von Hermann Kasack, 17.2.1945**

Soeben erreicht mich durch Herrn Dr. Behl die Nachricht, dass Sie am 5. Februar mit Ihrer Frau Gemahlin nach Dresden gefahren sind. Nun bin ich in der grössten Besorgnis, wie Sie die schweren Angriffe auf diese schöne Stadt überwunden haben. Ich wäre Ihnen für eine kurze rasche Nachricht von Herzen dankbar.

Am 8. Februar hatte ich noch einen Brief an Sie nach Agnetendorf gerichtet und gleichzeitig dorthin einen Korrekturabzug von den ersten 80 Seiten der Mignon-Novelle geschickt. Da die Korrektur sehr drängt, wird vielleicht Herr Dr. Behl so liebenswürdig sein, sie zu erledigen und mir zurückzusenden.

Obwohl es in diesem Augenblick ein wenig absonderlich erscheint, angesichts der grossen Ereignisse, die sich in unmittelbarer Nähe vor uns abspielen, von der Herstellungsarbeit der Mignon zu sprechen, möchte ich Ihnen doch kurz mitteilen, dass ausser der normalen Auflage in Maschinensatz eine kleine Vorzugsausgabe von etwa 400 Exemplaren im Handsatz vorbereitet wird. Dafür ist eine besondere Schrift und auch ein etwas anderes Format ausgewählt.

**Von Hermann Kasack, 5.3.1945**

Ich füge diesen Zeilen noch die Kopie eines Briefes bei, den ich seinerzeit durch die Post nach Dresden sandte, der aber vielleicht nicht in Ihre Hände gelangt ist. Sollte Herr Dr. Pleister fahren, so gebe ich ihm ein Korrektorexemplar der Mignon-Novelle mit.

## Wie Hauptmanns „Mignon“ entstand. Aufzeichnungen seiner Sekretärin

*Berlin am Mittag, Nr. 28, vom 3.2.1948*

Im Herbst 1937 habe ich, wie so oft, Gerhart Hauptmann und Frau Margarete auf ihrer Reise nach Venedig begleitet, die durch einen zweiwöchentlichen Aufenthalt in Stresa unterbrochen wurde. An einem herrlichen Herbsttage wurde ich zu einer Bootsfahrt auf dem Lago Maggiore mit anschließender Besichtigung der Inseln mitgenommen. Beim Gang durch die großartigen Parkanlagen der Isola Bella bat Hauptmann mich, in sein kleines Notizbuch – das er stets bei sich führte – die Namen jener exotischen Bäume und Sträucher, die auf der Insel besonders gepflegt werden, nach Angaben des uns begleitenden Gärtners zu notieren. Damals ahnte ich nicht, welche Bedeutung diese Aufzeichnungen einmal bekommen sollten. Auch als auf der Weiterreise einige Tage in Como Station gemacht wurde und Hauptmann immer wieder vor dem Dom mit seiner kunstvollen Fassade aufmerksam verweilte, bestand noch kein für mich sichtbarer Zusammenhang mit seinen schöpferischen Plänen. Ich durfte ihn und Frau Margarete auf ihren Spaziergängen durch den Ort begleiten, und es war wie stets ein großer Gewinn für mich, seinen kenntnisreichen Erläuterungen zu folgen.

Hauptmann hatte in Stresa mit einer neuen Erzählung begonnen, die in den schlesischen Bergen spielt – sie ist in den Anfängen steckengeblieben – erst viel später, im Winter 1939/40, wurde plötzlich die „Mignon“ angefangen. Als ich ihm am Tage der Wintersonnenwende sagen konnte, ab heute werde jeder Tag um einen Hahenschrei länger (Hauptmanns unproduktivste Zeit waren im allgemeinen die dunklen Monate November und Dezember), sagte er: „Bringen Sie mir das ‘Mignon’-Manuskript her!“ Wie in jedem Jahr, war es auch diesmal überwältigend zu erleben, wie mit der steigenden Sonne seine gewaltige, schöpferische Kraft wuchs. Bis weit in das Frühjahr hinein blieb er an der Arbeit. Es gab viele frohe Stunden des Vorlesens; er liebte es, Frau Margarete das eben Diktierte zu unterbreiten. Dabei wurden von ihm die einzelnen Vorgänge bis ins kleinste genau geschildert, und Hauptmann erging sich in Erinnerungen an die verschiedenen Personen, die bei ihm ja immer der Wirklichkeit des Lebens entstammten. Er liebte seine Mignon sehr. Auch sie gab es, wenn sie auch nicht am Lago Maggiore, sondern am Mittelmeer beheimatet war. Die von ihm beschriebene Künstlertruppe ist Hauptmann in Rapallo begegnet. Auch sein Jugendfreund, der Arzt Plarre, ist eine Gestalt der Wirklichkeit: Dr. Ploetz, dessen er immer in großer Liebe und Verehrung gedachte. Auch die Villa Eremitage gibt es; sie ist herrlich am Lago Maggiore gelegen. Ihr einstiger Besitzer, der Herr Graupe der „Mignon“, hieß in Wirklichkeit Caupe und gehörte zu den Verehrern Hauptmanns. Er hätte wohl seine größte Freude an der erlauchten Tafelrunde gehabt, die Hauptmann in Erinnerung an seine toten Freunde, Leo Frobenius, Eugen d’Albert, Graf Seebach (einst Generalintendant der Dresdener Bühnen), dorthin verlegte. Zu dem geschilderten kleinen Naturtheater, das oberhalb Rapallos in einem Wald von Steineichen und düsteren Zypressen liegt, ist Hauptmann oft meditierend gewandelt.

Große Teile der „Mignon“ entstanden auf dem Wiesenstein im schlesischen Agnetendorf, und zwar in seinem oberen und unteren Arbeitszimmer, den sogenannten Turmzimmern. Wenn er in dem unteren Zimmer arbeitete, ging er während des Diktats oft in die anschließende Bibliothek und vertiefte sich in das dort hängende Bild Goethes, den von ihm erwähnten Stich von Ferdinand Jagemann. Im folgenden Sommer auf Hiddensee kam „Mignon“ ins Vergessen. Hauptmann war damals wiederum von dem Iphigenie-Problem ergriffen, das ihn durch Jahre nicht verlassen hat. Zuweilen war es wie Besessenheit. „Iphigenie in Aulis“ allein hat neun beinahe vollständige Fassungen. Manchmal gab er mir die Manuskripte und bat mich, auch das dazugehörige Material wegzupacken, doch schon Stunden später mußte ich es ihm wieder bringen. Erst im Sommer 1943 auf Hiddensee, als endlich „Agamemnons Tod“ und damit das Atridenschicksal besiegelt war, wollte er, wie er selbst sagte, „etwas freier atmen“. Damals legte ich ihm „Mignon“ auf den Schreibtisch. Die ersten Tage waren Krisentage, doch Mignon siegte schließlich, die Arbeit wurde in jenem Sommer abgeschlossen. Eine unbeschreiblich große Freude wurde ihm seine „Mignon“ in jenen furchtbaren Februar- und Märztagen 1945 in Dresden. Hermann Kasack, damals an Stelle des verhafteten Peter Suhrkamp Leiter des Verlags, hatte mit Hilfe eines Kurieroffiziers ein Umbruchexemplar – die Novelle war nach Vollendung in Druck gegangen – in das Dresdener Inferno gesandt. Dort hat Gerhart Hauptmann in den Zwischenpausen, wenn die Sirenen einmal nicht heulten, die „Mignon“ gelesen oder ich habe ihm und Frau Margarete daraus vorgelesen. Wie hat er – inmitten des Grauens der Wirklichkeit – in dem landschaftlichen Milieu, in der Fülle der Sonne seiner eigenen Schilderungen geschwelgt! Die Gewißheit, daß es die Sonne noch gibt, ließ ihn – den Sonnenanbeter – die Schwere jener Tage immer wieder für Stunden vergessen.

Später, in Agnetendorf, wurde es noch einmal meine schöne Pflicht, ihm seine „Mignon“ nahezubringen. Damals – neun Monate vor seinem Tod[,] als er schon mehr ahnte als wir anderen, die wir um ihn waren – durfte ich ihm und Frau Margarete die vollendete Novelle geschlossen vorlesen.

Anni Pollack

IV.  
Rezensionen



P[aul] W[iegler]: Gerhart Hauptmanns „Mignon“

*Nacht-Express (Berlin), Nr. 289, vom 11.12.1947*

1918 erschien Gerhart Hauptmanns stärkste Prosa, der „Ketzler von Soana“. In späten Jahren überraschte er wieder durch eine Novelle, die er lange zurückgehalten hatte, den „Schuß im Park“. „Im Wirbel der Berufung“ war ein Roman. Nun wird aus dem Nachlaß eine letzte – oder vorletzte, vorvorletzte – Novelle sichtbar, die nach einer Notiz in der Titulatur im Herbst 1944 vollendet worden ist. Ein Zitat aus einem Brief Goethes an Schiller ist das Motto: „Ich will nun an die Gespenstergeschichten gehen.“

Zu Anfang spricht Hauptmann von Jean Pauls „Titan“ und von seiner Typhus-Erkrankung in Rom, „als deutscher Jüngling, der die Schönheit so inbrünstig suchte wie Winkelmann“. Rasch springt er dann ab, um zu einer anderen Italienreise des Verheirateten überzugehen. Und es erweist sich, daß der „Titan“ nur wegen des schwelgerischen Dithyrambus auf die Borromeischen Inseln erwähnt worden ist, wegen Oberitaliens; und plötzlich steht Hauptmann auf der Piazza in Stresa, auf der Seiltänzer eine Vorstellung geben oder vielmehr drei ärmliche Akteure, Mann, Ehefrau und Mädchen. „Mich aber zog ausschließlich die Tochter an.“

Das Mädchen ist die Mignon der Novelle, und mit ihr wandert ein Alter, der mit dem Harfner und Sänger identisch wird, und der sie Aga nennt. Hauptmann modernisiert den Stoff und wendet ihn um. Er bestätigt seine „Mignon-Besessenheit“. Kein Zweifel, daß man sehr respektvoll, auch von einer Goethe-Besessenheit reden darf. Fünfmal wird Goethe leibhaftig. In einem Café, zwischen älteren Damen, beim Chianti, bäurisch behaglich, vielleicht ein Urenkel Goethes aus einem Liebesabenteuer der „Römischen Elegien“. Ein zweiter Goethe tritt aus einem Kuppelbau am Monte Mottarone hervor[,] auch er mit den „magisch quellenden Augen, die zum Mythos geworden sind“. Ein dritter erscheint vor dem Dom von Pallanza, „in voller Realität“, blickt Hauptmann forschend an und verschwindet mit bedauerndem Achselzucken. Hat ein vierter ins Hotelzimmer die Visitenkarte des „Geheimberats“ gelegt? Der fünfte schweift um das Krankenhaus herum, in dem Aga-Mignon stirbt, und sieht nach ihrem Fenster.

Die Novelle erzählt von Mignons Leiden und gibt ihr Mignons sehnsüchtiges Wildlingsgesicht. Aga wird von Roheit, wie sie jämmerliche Schausteller wohl haben, mißhandelt. Man erfährt ihr betäubendes, aber romantisches Los, das der Version im „Wilhelm Meister“ ähnelt. Wenn auch der Harfner, den einer im Radmantel einen alten Gauner schimpft, tief unter die Goethegestalt herabsinkt und nur im Tod, als „seltsamer alter Mann“ in einem Klosterbett verschieden, sein Niveau ein wenig hebt. „Er hat sich“, läßt Hauptmann seinen Freund, den Chefarzt Plarre, sagen, „bei dem Prior durch ich weiß nicht was für ein deutsches Gedicht eingeführt und auf der Harfe begleitet, obgleich seine Muttersprache, so schien es dem Geistlichen, die französische sei.“ Das Wesentliche ist für den Dichter Mignon selbst und ist für seine nachformende und ausdeutende Andacht: die sinnlich-übersinnliche Gesamt-

atmosphäre, die ihn bannt und von der er, wie im „Ketzer von Soana“, auch hier im reflexiven Kunstwerk sich freimacht.

### Fritz Engert: Juwel und Finale

*Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 301, vom 25.12.1947*

Als Gerhart Hauptmann Zeuge der Vernichtung Dresdens geworden war, die ihn selbst beinahe das Leben gekostet hätte, und die er wie die Zertrümmerung eines großen Teils seiner eigenen Existenz miterlitt, fanden Besucher, von Liebe und Sorge zu dem auch körperlich schwer Leidenden getrieben, bei ihm das erste, soeben eingegangene Druckexemplar seiner „Mignon“-Novelle. Er hob, im Lehnstuhl sitzend, das Bändchen empor und äußerte inmitten der grausigen Situation seine Genugtuung und Freude darüber, daß dieses „Juwel“, wie er es nannte, doch noch ans Licht der Welt treten werde. Später, im Oktober 1945, in Agnetendorf, bekannte er, daß er diese Dichtung über alles liebe. „Ich bin der Ansicht, daß sie sozusagen ein Finale ist.“ Juwel und Finale nach des Dichters eigenen Worten – Grund genug, sich dem noch nicht hundert Seiten umfassenden Werkchen, der letzten von Hauptmann, im Herbst 1944 vollendeten Arbeit, behutsam und mit liebevollem Respekt zu nähern.

Der Inhalt der Novelle ist rasch umrissen. Der Berichtende, unverhüllt der Dichter selbst (die Erzählung ist in der Ich-Form geschrieben), durch erneute Lektüre von Jean Pauls „Titan“ getrieben, der ihm dreißig Jahre vorher zu unvergeßlichem Erlebnis geworden, reist in plötzlichem Entschluß nach dem Lago Maggiore, sich vom Eintauchen in die paradiesische Welt der Borromäischen Inseln eine Wiedergeburt seiner selbst ersahnend und versprechend. Hier nun, in Stresa, in Pallanza, weiter in Como und, die Berge hinauf, fast auf dem Gipfel des Monte Mottarone, begegnet ihm mehrfach eine rätselhafte Mädchengestalt, die er sich nur als eine Wiederverkörperung der Goetheschen Mignon zu deuten weiß. Er findet sie als Attraktion einer Trapezkünstlergruppe, sodann als Begleiterin eines fast erblindeten harfenspielenden Alten. Nach dessen Tod kann er die hoffnungslos Erkrankte zwar noch in gute Pflege retten, doch nur, um ihr die letzte Lebensspanne und das Hinübergehen zu erleichtern. Willig schickt sich die Umhergetriebene zu neuer kosmischer Wanderung an. Umspielt werden diese Begegnungen mit dem Mädchen durch das mehrfache, stets bedeutsame Auftauchen der geheimnisvollen Erscheinung eines „bäurischen“ Goethe, der den Erzähler zum Schutzpatron der neuen oder wiederverkörpernten Mignon zu weihen scheint und, fern und nah zugleich, offenbar nicht Ruhe findet, bis er sie geborgen weiß.

„Ein artiges Abenteuer“ nennt Goethe in der Italienischen Reise seine Begegnung mit dem Harfner und seiner Tochter (aus der sich jedoch nicht etwa die Mignon-Gestalt herausbildete, die vielmehr in den Jahren vor der Flucht aus Karlsbad, wie Goethe nach Adele Schopenhauers Mitteilungen selbst betont hat, als des Dichters eigene Erfindung sich entwickelte, wenn auch manche Modelle und Schicksale Züge

dazu liehen). Ein „Abenteuer seiner Reifezeit“ gibt Hauptmann, der die ersten fünf- und zwanzig Jahre seines Lebens im „Abenteuer meiner Jugend“ festhielt, in seiner Mignon-Novelle, und so fügt sich das Werk mehr in die Reihe seiner autobiographischen Bekenntnisse ein (wenn es auch über ein solches hinausgeht), als daß es ein ganz aus sich lebendes Kunstgebilde darstellt. Eine Novelle im strengen Sinne, wenn man gar an Heyses Novellentheorie vom „Falken“ denkt, ist das Werk nicht. Dazu fehlen ihm die Knappheit und scharfe Profilierung der Handlung, die Geschlossenheit, das dramatische Element. Dazu ist es zu ungleich in der Komposition, verliert sich zu oft in plaudernde Abschweifungen und reflektierende Partien. Andererseits gibt ihm die Einbettung ins Persönliche, Autobiographische einen Hauptreiz. Eine Veröffentlichung der umfangreichen, über die Mignon-Gestalt im „Wilhelm Meister“ geschriebenen Literatur nennt sich „Mignon. Goethes Herz.“. Sei nun diese Deutung der Goetheschen Mignon richtig oder nicht, die Hauptmannsche symbolisiert gewiß nicht des Dichters Herz, aber sein ganzer Bericht führt uns in die innerste Herzkammer des Erzählers, läßt uns den geheimsten Hauptmannschen Herzschlag mitleben. Diesem persönlichen, intimen Charakter des Werkes entspricht eine leichte Lässigkeit des Erzählens, der sprachlichen Formung, die zwar gefangennimmt, aber nicht immer der Gefahr entgeht, ins Nüchterne, Saloppe, ja Triviale abzugleiten. Hier hätte eine liebevoll und behutsam bessernde Hand ihr Werk tun können: die „zum zweiten Male wiedergeborene Mignon“ hätte zum Beispiel nicht stehenzubleiben brauchen.

Nicht alle – wie könnte das bei einem so langen und reichen Leben und einem so riesigen Lebenswerk der Fall sein –, aber viele spezifisch Hauptmannsche Töne und Farben, Motive und Gestalten, dem Leser seit Jahren und Jahrzehnten vertraut, klingen in diesem „Finale“ an. Die Hauptmannsche Mignon, doch erheblich anders geartet als die Goethesche, fügt sich dem Reigen der Pippa und Rautendelein ein, ja auch die Gersuind in „Kaiser Karls Geisel“ und die Hamida im „Hamlet in Wittenberg“ gehören zu ihrer Verwandtschaft. Auch in dieses Werk wurde von Hauptmann, der seit je nicht nur ein Verherrlicher des Eros, sondern auch ein Lobpreiser der Freundschaft war, die Gestalt eines verlässlichen, fest auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden Freundes eingeführt, wie sie uns ähnlich in mancher früheren Schöpfung des Dichters begegnet. Die Leuchtkraft der Landschafts- und Naturschilderungen und der Zauber der Atmosphäre beschwören Erinnerungen an den „Ketzer von Soana“ herauf. Manche Situation und manche Szene weisen hin zum „Neuen Christophorus“. Und wenn der Erzähler, von seinem Mignon-Erlebnis völlig hingenommen, die Briefe seiner Frau und seiner Familie unbeantwortet liegenläßt, taucht blitzartig aus dem Gedächtnis die Situation des jungen Erasmus Gotter in „Im Wirbel der Berufung“ auf. Bündelweis spinnen sich so Fäden von dieser späten Schöpfung zu dem vorangegangenen Lebenswerk des mehr als Achtzigjährigen.

„Magie! Die Welt ist voll Magie, wahrhaftig!“ steht in der 1917 erschienenen „Winterballade“. „Ich will nun an die Gespenstergeschichten gehen“, dieses Wort Goethes aus einem Brief an Schiller geht als Motto der „Mignon“ voran. Denn Finale ist das Werk vor allem darin, daß der große Zauberer, von einer Unzahl seiner Beurteiler immer wieder hartnäckig auf den Naturalismus festgenagelt, hier noch

einmal Zugang zur jenseitigen Welt sucht, dabei keine geringere Erscheinung als die Goethes beschwörend und sich an das große Geheimnis der Wiedergeburt herantastend, mag es sich auch im Falle Mignon um die Wiedergeburt einer Phantasiegestalt handeln. Wie in früheren Werken geschieht es auch diesmal nicht ohne gelegentlich sich äußernde Zweifel und Vorbehalte, die wohl kaum ironisch gemeint sein können wie manche ähnliche Äußerungen etwa im „Emanuel Quint“. Fast scheint es, als ergreife den Berichtenden oft eine Art Angst vor dem eigenen Mut, ins Reich des Uebersinnlichen, Okkulten, Esoterischen einzutreten, es als existierend anzuerkennen. Oft sucht er seine Visionen und Halluzinationen naturalistisch und psychologisch zu begründen.

„Warum habe ich diese Erinnerung niedergelegt?“ heißt es dann aber gegen das Ende hin. „Weil ich im Symbol, also im Sinnbild, Vergangenes festhalten wollte. Es ist reichlich rätselhaft – aber wo wäre Vergangenes je anders? Ist es nicht wohlthuend, vom Geist Verstorbener zu glauben, daß sie sich der hilflosen Lebendigen annehmen und in diesem Falle ein großer Geist dieser neuen Mignon? Hat mich die Erscheinung des Dichters nicht zu ihrem wahren Freunde aufrufen wollen und sie in die Obhut meines Studiengenossen, der Baronin und meiner bringen? Wie ich es sehe, war es so. – Ich habe versucht, das Erlebnis mit dem reinsten Gefühl der sinnlichen Gegenwart wiederzugeben, den leisesten Ahnungen und Hoffnungen der entferntesten geistigen Zukunft, die sich mir mit dem Gedanken einer solchen Absicht verband. Alles das und weit mehr Unbegreifliches liegt im Menschen. Es muß ausgebildet, gesehen, als solches erkannt werden.“ Dieser letzte Satz enthält gewiß ein Vermächtnis.

### –st.: *Aura magica* / Gerhart Hauptmanns letzte Novelle

*Der Kurier (Berlin), Nr. 5, vom 7.1.1948*

Zwischen *Gerhart Hauptmann* und dem Surrealismus scheint es, wenn man das landläufige Hauptmannverständnis befragt, keine Berührungsfläche zu geben. Noch jüngst sah man in Berlin die „Ratten“ mit praller Explosivität dargestellt; die Menschen, absonderlich zwar und verbeult von Mißgeschicken und Unzulänglichkeiten, teilten sich ganz direkt mit, als lebten sie nur in ihren Leidenschaften.

Aber fällt nicht in den „Ratten“, auf dem Höhepunkt der grotesk-tragischen Verwicklung, das fast unheimliche Wort, das der Mime Hassenreuter zu seinem Schüler spricht: „Erfinden Sie das mal, lieber Spitta!“? Unheimlich, weil es die theatralische Illusion dadurch zerstört, daß es sie betont. Der Zuschauer hat die Szene gehorsam als Wirklichkeit hingenommen; nun aber, wo ihm gesagt wird, man könne so etwas nicht erfinden, wird er gewahr, daß sie erfunden ist.

Und die Ratten auf dem Boden, die Spinnweben? Sie spielten in jener Aufführung nicht mit, aber sie sind in der Welt der Tragikomödie dringlicher als die menschlichen Leidenschaften; denn diese fangen sich in ihnen. Hauptmann hält nicht so große Stücke auf den Willen des Menschen; er ist nicht Hebbel. Er sieht die Menschen,

als seien sie unausgeführte Entwürfe. Man ahnt, was aus einem werden könnte, aber man nimmt auch wahr, was alles ihn hindert, sich zu entfalten. Die Ratten haben eine schärfere Plastik als die Menschen, die sich nach Realisierung sehnen.

Diese Skepsis gegenüber der Wirklichkeit geht bei Hauptmann bis auf die Wurzel. Vor allem hat ihn immer wieder erregt, daß es so etwas wie poetische Kraft gibt. Dichter wollte er nicht heißen, aber was Poesie heißt (im Ursinn des Wortes: Machen, Erschaffen), das empfand er bedrängt und erlöst. „Die Wirklichkeit“ kann so einer nicht akzeptieren; denn gäbe es sie, wäre er überflüssig.

So ist in seinem ganzen Werk die *Imagination* ein Thema, das sich obstinat meldet. Seine Romane und Erzählungen beschreiben allesamt ihr Wirken und ihr Vermögen, das Halbfabrikat, das die Erfahrung bietet, umzubilden – womit dann ein Konflikt zwischen der so geschaffenen Realität und der Erfahrungswelt unausbleiblich wird.

„So tritt uns nunmehr die Frage nahe, wieso in der Phantasie von anderthalb Jahrhunderten sich die Schöpfung des Weimaraners eine so einzigartige, irdisch-überirdische Schönheit bewahren konnte, die das Original nicht durchaus besitzt. Das Publikum hat weitergedichtet, so fielen die irdischen Schlacken, selbst die des gedruckten Buches, von dieser Mignon ab. Sie ist in ein gleichsam immaterielles, ewiges Leben eingetreten. Sie ist sozusagen von jeder Fixierung im Dichtwort freigeworden.“

Der Roman „Im Wirbel der Berufung“ hatte die in das gelebte Leben übersteigende Realität Hamlets zum Motiv; die nachgelassene, im Herbst 1944 vollendete Novelle „*Mignon*“ (Suhrkamp Verlag, vorm. S. Fischer Verlag, Berlin 1947) zeigt, wie der greise Hauptmann immer mehr von dem Problem der Grenzen zwischen Erfahrung und Imagination ergriffen war.

Hauptmanns „*Mignon*“ ist eine surrealistische Erzählung; denn sie läßt es in der Schwebel, welchem Bereich der Realität das „Mottaronegespenst“ angehört, das die Gestalt Goethes, eines dem Rustikalen nahen und gar nicht olympischen Goethe übrigens, angenommen hat und sich zu drei wesentlichen Augenblicken dem erzählenden Ich in unanzweifelbarer Leiblichkeit zeigt.

In den Begebenheiten am Lago Maggiore, die zu berichten sind, wiederholt sich die Beziehung Wilhelm Meisters zu Mignon: die Begegnung auf dem Jahrmarkt, das Wiedertreffen mit dem Harfner, die eigentümlich verstellte und offenbare Liebe der beiden. Nur ist der „Held“ hier kein Wilhelm Meister, sondern der Erzähler selbst, eben Gerhart Hauptmann. Er tut, als habe er verschmäht, ein erzählendes Ich zu imaginieren; er fingiert die Vorfälle als seine ganz persönlichen Erlebnisse, den Bericht als eine private Indiskretion.

Hierin erweist sich der eminente, so oft verkannte Kunstverstand Hauptmanns. Denn diese Fiktion, daß es sich um Vorgänge aus seinem Leben handle, dieser Schein des Autobiographischen, schafft allein den Raum für die verschiedenen voneinander abgegrenzten und ineinander sich verschiebenden Realitätsebenen. Der Anfang schon macht diesen Schein unentrinnbar, wenn der Erzähler davon berichtet, wie er dreißig Jahre zuvor in Rom an Typhus krank gelegen und den „Titan“ gelesen hat. Das ist, unmißverständlich, ein Detail aus Hauptmanns eigenem Leben.

Die Imagination ist also verleugnet, ehe sie noch ihre Gebilde darbieten kann. Alles, was geschieht, wird dem „wirklichen“ Leben Hauptmanns zugerechnet: die Fahrt an den Lago des „Titan“ aus einer Grille, der Aufenthalt im „Hôtel des Iles Borromées“, die Seiltänzerperformance auf der Piazza von Stresa und die erste Begegnung mit dem Artistenkind, in dem der Erzähler zunächst nur ein „Gebilde aus jener Welt, darin sich der Monolog des Faust und die Sehnsucht der Romantik bewegen“, wahrnimmt – „Goethe also, und nicht Jean Paul, hatte sich meinem abenteuerlich-suchenden Geist zugeordnet“ –, bis die Mißhandlung des Mädchens durch den Vater ihm unvermerkt das Wort entfließen läßt: „... als er auch schon seine Mignon beim Kragen nahm ...“

Nun ist die Begegnung als „Mignon-Erlebnis“ erkannt und setzt sich als solches („Denn diesen Namen hatte ich ihm gegeben“) im Traum fort. Die Realitätsschicht, die durch die Imagination des Traums geschaffen wird, ist die erste, die sich der poetischen (als „Wirklichkeit“ fingierten) zugesellt; unbehaglich genug, denn Hauptmann träumt noch einmal die Verrenkungen, die das Mädchen bei der Vorstellung machen mußte. Später dann, nach der zweiten Begegnung, wird ihn Mignon im Traum besuchen, und es heißt: „Solche Träume hatten ein weit ausgedehnte, vollkommene Realität. Man genoß darin Gastmähler, Landpartien ...“ Ja, Hauptmann fährt fort: „So innig war man mit ihr verbunden, und so genau war die Kenntnis ihrer Wesensart, daß nichts von dem ungenossen blieb, wodurch Menschen die Welt bevölkern.“ Das Sinnliche ist ein Indiz für „vollkommene Realität“.

Vorerst aber folgt der Begegnung mit dem Kind eine andere: die mit Goethe, in einem Café an der Piazza von Stresa. „Der Mann war Goethe von Kopf zu Fuß, und zwar jener starke etwas bäuerische Herr, wie ihn die Zeichnung von Jagemann uns überliefert.“ Die Erscheinung hat ein „überaus nüchternes Dasein“. „Etwas, das an einen Dichter erinnerte, hatte sie nicht.“ Ist es nur frappante Ähnlichkeit? Handelt es sich um einen „Urenkel aus dem Bannkreis der ‘Römischen Elegien’“? Mit solchen realistischen Erwägungen wird das Phänomen umkreist. Gleich darauf hüllt sich zwar das Erlebnis „in eine Art Unwirklichkeit“, doch so sieht es sich nur vom „alltäglichen Leben“ aus an. In Wahrheit hat auch die südliche Landschaft ihre „Aura Magica“, die nicht, wie im Norden, der Nacht bedarf, um sich zu manifestieren. Sie verleiht Halluzinationen am hellen Tage. Es sind die „Mottaronegespenster“, wie der Volksmund sie nennt, Menschen von Fleisch und Blut, die aber „dem oder jenem, dem sie begegnen, die Gestalt eines Abgeschiedenen hervorrufen“. Von dieser Art, überlegt sich Hauptmann, muß auch die Erscheinung von Goethe im Café gewesen sein.

Bei E.T.A. Hoffmann würde von dieser Stelle ab die Dimension der „göttlichen Magie“ nicht mehr verlassen werden; dem Romantiker ist die Situation des alltäglichen Lebens nur der Vorhof, der sich auf die wahrere Realität öffnet. Hauptmann dagegen läßt die Ereignisse nicht entschwinden. „Die Macht der nüchternen Wirklichkeit und ihrer Bedürfnisse ist ja trotz allem nicht zu entthronen.“

Der romantische Erzähler sondert sich von den Alltagsmenschen ab und geht allein ins Reich der Aura Magica. Hauptmann ist nicht das sich isolierende Genie, an dem,

was er sieht, haben auch die anderen teil. Der Cavaliere Graupe, ein Anwohner des Lago, weiß, daß Goethe, „schlechthin Il Poeta genannt“, an mehreren Orten gesichtet werde. Ein literarische Kreis, in dem (wiederum eine memoirenhafte Stützung!) Leo Frobenius klug und erfahren das Wort führt, nimmt Graupes Bericht achtsam zur Kenntnis.

Es ist die Vorbereitung zu einem Schauspiel, das der Cavaliere den Gästen in einem verfallenen Naturtheater zu bieten hat und in dem sich „Rêves et Réalités“ unkenntlich zu vermischen scheinen: Ein alter Mann („war es Ossian oder Homer?“) singt zur Harfe Goethes Ballade vom Sängler, und in seiner Begleitung ist ein Mädchen. „Wie wenn sich etwas aus Nebeln klärt, erkannte ich, daß es dieselbe Erscheinung war, die ich in Stresa gleichsam als Mignon erlebt hatte.“

Man ersieht, mit welchem hohen Grad von Kunst die eigentliche Handlung der Novelle, die Mignon-Handlung, eingebettet ist zwischen die Schichten einer fingierten Wirklichkeit (der autobiographischen) und einer magischen Ueberwirklichkeit (der die Erscheinung Goethes entstammt). So ist sie geradezu ein Paradigma für poetische Konkretion. Denn alle dichterische Schöpfung ragt aus der Sphäre der vorhandenen Welt, der der Dichter als lebendes Individuum angehört, hinein in die Aura magica, wo er den Genien begegnet, und hat in diesem Ausgespanntsein zwischen den Sphären ihre eigentümliche Realität.

Doch Hauptmann läßt die Gestalt des Mädchens nicht in dieser Konkretion beruhen. Schon daß er sie nicht als Geschöpf der eigenen, sondern der Goetheschen Imagination, als Mignon eben, beschreibt, gibt ihr den Charakter einer Botin, die in allen Sphären heimisch ist und doch in keiner verweilen darf.

Bei einer Wanderung auf den Monte Mottarone befällt den Erzähler als Begleitererscheinung der Bergkrankheit ein „panisches Grauen“, ein entrückter Zustand, in dem er einer Hirtin begegnet. Sie ist ebensowohl Mignon wie die Maria aus der Schlußszene des „Faust“, nicht mehr Aga, das „wirkliche Artistenkind“. Während er dem Sinn dieser Erscheinung nachspürt, betrifft ihn eine zweite Halluzination: Ein Mann, „der erstaunlich dem Goetheähnlichen glich, den ich im Caféhaus erblickt hatte“, und „seine rechte Hand auf der Schulter eines Mädgleins hielt, das niemand anders als Mignon sein konnte“, sieht ihm ins Gesicht. „Er tat es mit jenen magisch quellenden Goethe-Augen, die zum Mythos geworden sind.“ Der Blick senkt ein Gebot in den Wanderer ein, „das mich sogleich zum Sklaven machte“.

Der aufmerksame Leser wird hier abermals gewahr werden, daß Hauptmann nicht aus spielerischer Willkür die Fiktion der Autobiographie gewählt hat. Denn in der Verhüllung dieser Vision („meine Verfassung ähnelte einem Sehertum“, heißt es) teilt sich mit, daß er wahrhaft von sich selbst spricht, daß er die Parabel seiner eigenen dichterischen Berufung gibt.

Das Gesetz des Parabolischen wäre aber böß verletzt, wenn Hauptmann nun, nachdem ihn das Erlebnis „in eine ganz neue Sphäre seines Zustandes entrückt“ hat (eben die dichterische), etwa anfangs, wirklich zu dichten. Er hat, seit Goethes magischer Blick ihn traf, eine Aufgabe: Mignon ausfindig zu machen. Die Poesie hat

sogleich wieder die Gestalt der poetischen Schöpfung. Der Erzähler wird nicht vor den Augen des Lesers zum Dichter, sondern zum Liebhaber der Aga-Mignon.

Diese symbolische Identifizierung konnte Hauptmann nur vollziehen, weil er die dichterische Existenz als Erotik empfand. Das ist in diesem späten Werk mit keuscher Aufrichtigkeit denkwürdig ausgesprochen: Die Vergiftung des Herzens durch Liebe „ist ein Zauber, den man bekämpft und zugleich genießt, ein Zauber, der martert und verzückt, vor allen Dingen aber versklavt“. Sie bringt eine „unheilbar-kranke Gesundheit“ mit sich.

Ein drittes Mal begegnet ihm, während der Suche nach Mignon, Goethe, „und diese dritte Begegnung hatte wie die erste volle Realität“. Vor dem Dom in Como steht „Il Poeta“ und sieht ihm forschend in die Augen, aber spricht ihn nicht an, sondern geht achselzuckend davon.

Vom Genius verlassen, findet Hauptmann Erlösung in jenen Träumen, die die erotische Erfüllung vorwegnehmen, aber ihn immer gefährlicher von der Realisierung entfernen. Ein Ausweg: er versucht, sich „über Goethe hinaus eine mögliche oder wahrscheinliche Geschichte seiner Mignon vorzustellen“. Das epigonische Poesisieren als Aushilfe versagt ebenso wie das versuchte Rezept, durch körperlichen Kontakt mit der Mignon-Welt auf Isola Madre sich und die poetische Schöpfung eines anderen empfindend zu identifizieren.

„Die Mignon Goethes, soweit wir sie kennen, bestand nur in dessen Haupte als Phantasie, die meine war eine Wirklichkeit – war mir jedoch abhanden gekommen.“ Sie entzieht sich ihm, weil er sie in der nachschaffenden Phantasie, dem Traum, der sentimental einbildung sucht. Er ist auf dem falschen Weg, wie der, der Dichten mit literarischem Arbeiten verwechselt. Darum ereilt ihn nun auch eine närrische Geste: eine Visitenkarte mit dem Aufdruck „Der Geheimberater von Goethe“ wird bei ihm abgegeben. Vielleicht der wichtigstuerische Einfall eines Reliquiensammlers – jedenfalls ein Zeichen, daß das Magische dem falsch Suchenden zum Papierenen wird.

•

Erst als dem sich in Trotz und Verzweiflung Verrennenden eine Berührung mit dem Leben zuteil wird, kommt das Gleichgewicht zurück. Plarre, der Jugendfreund und Arzt, „in provokantem Maße Materialist“, ist ein Bote des Lebens. Von seiner praktischen Tüchtigkeit geht eine heilende Kraft aus; in ihr steckt so viel Ahnung von Geistigem, wie der ärztliche Beruf an Intuition verlangt, nicht mehr und nicht weniger.

Hauptmann schließt sich ihm zu einem Krankenbesuch an – und findet Mignon. Oder vielmehr: er findet Aga, deren Vorgeschichte von frommen Schwestern, die die Kranke in Obhut haben, ermittelt worden ist und der von Mignon nicht gleicht. Aga benimmt sich zwar – Wunder der poetischen Realisierung – zu Hauptmann wie Mignon zu Wilhelm Meister: Sie „fiel jählings zu Boden und schlang die Arme um meine Knie“, aber der bloße Zustand, daß sie eine Todkranke ist, hebt die Identität auf. „Aga, die leidende und vielleicht todgeweihte Aga, hatte ... ein neues Wesen angenommen, das sie von einer Mignon und überhaupt der Gestalt einer Dichtung unterschied.“

Doch noch ist das Ineinanderfließen der Sphären nicht vollständig, ihre Teilhabe an der Realität nicht mit letzter Gerechtigkeit abgewogen. Goethe erscheint noch einmal – nur den praktisch Tätigen, dem Arzt und der Baronin, in deren Klinik die Sterbende aufgenommen wird. Der Dichter bedarf seiner nicht mehr.

Rupert Gießler: Gerhart Hauptmanns „Mignon“.  
Die letzte Novelle des Dichters

*Badische Zeitung (Länder-Ausgabe), Nr. 19, vom 5.3.1948*

Goethes Mignon im „Wilhelm Meister“ ist die romantische Verkörperung der menschlichen Sehnsucht, die in der Welt keine Heimat findet. Wenn Gerhart Hauptmann in den Mittelpunkt seiner letzten, im Herbst 1944 vollendeten Novelle die Mignon-Gestalt stellt, so wird am Ende dieses Lebens der romantisch-sehnsüchtige, auf eine überwirkliche Welt zielende Zug im Dichten des als Naturalisten mißverstandenen Dichters unübersehbar deutlich. Die äußerst kunstvolle Prosa dieser Novelle verknüpft beziehungsreich reale Erinnerungen in autobiographischem Gewand und fast gespensterhafte irrealer Begegnungen mit Goethe selbst und seiner Mignon in Begleitung des Harfners. Es macht den eigentümlichen Reiz dieser Erzählung aus, daß es schwer zu entscheiden ist, was Wirklichkeit und was „Halluzination“ oder Phantasie ist. Dieser Schwebecharakter der Dichtung ist der vollkommen gemäße stilistische Ausdruck für ihren inneren Sinn, der sich schon in dem Satz andeutet: „Der Einsame ist besonders fühlbar in zwei getrennte Bereiche gestellt: in das Sinnenbereich und in das Übersinnliche!“ Der Einsame, der so die Welt erlebt, im Sinnlichen und Übersinnlichen, ist Hauptmann selbst als Dichter. Und so wird diese Altersnovelle zu einem Gleichnis nicht nur des Hauptmannschen Dichtens, sondern zugleich des Dichterischen an sich, das sich in der „Aura Magica“ vollzieht, die den in der realen Welt stehenden Dichter zugleich umgibt.

Nachdem der Erzähler Hauptmann am Lago [sic] Maggiore – in Stresa – real eine Artistengruppe erlebt hatte, bei der ihm eine arme Mignon-Gestalt tiefsten Eindruck machte, begegnet ihm im Bereich der „Aura Magica“ Goethe selbst[,] „und zwar jener starke, etwas bäuerische Herr, wie ihn die Zeichnung von Jagemann uns überliefert“. Ist es nur eine frappante Ähnlichkeit, die den Mann als Goethe erscheinen läßt, oder ist es ein später illegitimer Nachkomme Goethes aus der italienischen Zeit, – oder ist es eines der „Mottarone-Gespenster“, wie der Volksmund die Sonderlinge bezeichnet, die auf dem Monte Mottarone sich bei einem seltsamen Engländer versammeln, und die „dem oder jenem, dem sie begegnen, die Gestalt eines Abgeschiedenen hervorrufen“? Nochmals begegnet der Erzähler Mignon und – nun tatsächlich auf dem Mottarone, ganz in einem mystischen Bereich –, wieder Goethe zusammen mit Mignon: „Der alte Herr sah mich an. Er tat es mit jenen magisch- quellenden Goethe-Augen, die zum Mythos geworden sind. Indem aber sein rätselhaft fester Blick sich tiefer und tiefer in mich versenkte, floß ein bestimmtes Gebot in mich ein, das mich sogleich zum Sklaven machte.“ Das Gebot war: Mignon aus-

findig zu machen. Wie Wilhelm Meister ist Hauptmann nun von Liebe zu Mignon ergriffen, die ihn verzaubert und fieberkrank macht, und in manchen Zügen wiederholt sich das Mignon-Erlebnis des „Wilhelm Meister“. Mignon erscheint ihm sinnlich nah im Traum und in der Wirklichkeit und entschwindet ihm wieder. Auf der Suche nach ihr, von einer nochmaligen Erscheinung Goethes gemahnt, findet er schließlich, einen befreundeten Arzt besuchend, im Krankenhaus Aga, das Mädchen aus der Artistengruppe, das ihm als Mignon erschienen war – krank und sterbend. Auf den Grabstein der Aga-Mignon wird geschrieben: „Nur wer die Sehnsucht kennt...“

Sehnsucht und Mitleid, die Grundworte, die Gerhart Hauptmanns dichterisches Schaffen von Anfang an bestimmten, klingen in dieser letzten Dichtung nochmals auf. Der Dichter menschlichen Mitleids, dessen „eigentümliche Gestaltungsgabe im Vermögen eines Mit-Leidens im wörtlichsten Verstande des Wortes“ beruhte (wie Erich Ruprecht in seiner schönen, im Verlag Karl Alber erschienenen Gerhart-Hauptmann-Gedächtnisrede sagt), schrieb hier vor seinem Tode nochmals eine Dichtung des Mitleids in der Gestalt des Eros. „Liebe ist Mitleid, sagt der Philosoph, und Mitleid Liebe.“ Goethes Erscheinung hatte keinen anderen Sinn, als ihn anzurufen, der armen Aga-Mignon ein helfender Freund zu sein, ihn zum liebenden Mitleid zu berufen. Das war der Sinn der „Wiederkunft“ des Abgeschiedenen – Hauptmann glaubt, daß die Geister der Verstorbenen solche Aufgaben haben. Denn auch die Toten gehören zu dieser Welt. Hauptmann zitiert ein Wort Guardinis: „Das Gewesene weilt in einem Bereich der Welt, das entrückt ist, aber dennoch zu ihrem Ganzen gehört“, und bemerkt: „Ich setzte dazu, das Entrückte hätte sonach eine eigene Wirklichkeit.“ Da in Goethe der zwingende dichterische Genius und in Mignon die Poesie selbst gleichnishaft verstanden werden kann, ist in den konkret erzählten Vorgängen zugleich Mitleid und Liebe als Quelle und Inhalt des Hauptmannschen Schaffens bezeichnet.

So enthüllt die Novelle „Mignon“ mit ihrer gläsernen Durchsichtigkeit des mit Reflexionen durchsetzten Altersstils wesentliche Züge des Glaubens und Dichtens Gerhart Hauptmanns, und das macht sie zu einem kostbaren Vermächtnis.

*Gerhart Hauptmann:* Mignon. Novelle. – Suhrkamp-Verlag vorm. S.-Fischer-Verlag, Berlin.

*Erich Ruprecht:* Gerhart Hauptmann als Dichter der Menschlichkeit – Verlag Karl Alber, Freiburg im Breisgau.

Gerhard Sanden: Der Geist ist kein Gespenst.  
Gerhart Hauptmanns Begegnung mit Goethe und Mignon

*Die Welt (Ausgabe Berlin), Nr. 101, vom 28.8.1948*

Der Leser, der lange nichts Neues vom alten Hauptmann mehr lesen oder auf der Bühne sehen konnte, nimmt den schmalen Nachlaßband „Mignon“, der jetzt im Berliner Suhrkamp-Verlag herausgekommen ist, mit einer nachlässigen Anteilnahme zur Hand. Seine Stimmung, wenn er sie ausspräche, hätte etwa diesen Wortlaut: „Nun, die Leute sagen, daß die Werke letzter Hand kraftlos und matt, greisenhaft breit und sozusagen in bedeutsamen Andeutungen sich erschöpfend seien. Wir wollen sehen, was daran ist.“ Und so beginnt er denn zu lesen, von flüchtigen Erinnerungen an Hauptmann-Abende leise erschüttert, zu dankbarer Nachsicht gestimmt und leicht gereizt gegen jenen geschwätzigigen Klüngel von Leuten, die Deutschlands größten Bühnendichter auch zu seinen Lebzeiten nicht voll gelten lassen wollten.

Er liest also. Wenige Seiten genügen, um ihm den wohlbekannten Glockenton der mächtigen Stimme Hauptmanns wieder gegenwärtig zu machen, und in ihrer zweifellosen Brüchigkeit die Altersspuren zu erkennen. Der Dichter erzählt von eigenen Erlebnissen. Bei einem Aufenthalt am Comersee sei er, schöpferische Einsamkeit suchend, Goethe begegnet, ihm selbst, leibhaftig, und das mehrere Male. Er habe ihn, in altertümlich-derber Tracht, weintrinkend zwischen den Gästen einer Trattoria sitzen sehen, später sei er ihm nochmals vor dem Dome von Como begegnet, die Hände auf dem Rücken über Stock und Hut verschränkend und also aufmerksam die Fassade des herrlichen Bauwerks betrachtend, und schließlich wäre er ihm, nach mancherlei visionärer oder halluzinatorischer Wirrnis, auf dem Gipfel eines Bergs erschienen: dort oben wäre Mignon an seiner Seite gewesen.

Ob nun dieser Goethe, wie er da, auch von anderen zuweilen gesehen, herumging, ein schlichter Gutsbesitzer aus der Umgegend gewesen sei – vielleicht ein illegitimer Sproß des naturfrohen, lebensmächtigen Dichters – oder ob es ein Gespenst, ein Geist gewesen, der dort erschienen sei, das wäre schwer zu entscheiden – daß aber Mignon leibhaftig dagewesen, von rohen Schaustellern mißbraucht, von einem blinden Straßensänger in seine Elendsfahrten mitgerissen: dessen ist Hauptmann gewiß. Denn wenn er auch mit Goethe niemals sprach: Mignon hat er in den Armen gehalten, ihr Biß hat das Taschentuch um seine Hand blutig gefärbt, und in ihrer letzten Stunde hat er ihr beigestanden. Ja, all sein Wesen ist von Leidenschaft zu diesem sonderbaren, spröden, heftigen Mädchenkinde vergiftet gewesen. Goethes Erscheinung habe ihm das zigeunerhaft mit dem Harfner herumstreunende Mädchen anempfohlen, und in Verehrung erschauernd, habe er das seltsame flüchtige Paar überall in den Bergen hinter Como und Stresa und auf den paradiesischen Inseln gesucht, wachend und in Träumen, bis er sie fand – zu spät und doch nicht zu spät.

„Warum“, so endet Hauptmann, „habe ich diese Erinnerung niedergelegt? Weil ich im Symbol, also im Sinnbild, Vergangenes festhalten wollte? Es ist reichlich rätselhaft – aber wo wäre Vergangenes je anders? Ist es nicht wohltuend, vom Geiste Verstorbener zu glauben, daß sie sich der hilflosen Lebendigen annehmen und in

diesem Falle ein großer Geist einer neuen Mignon? Hat mich die Erscheinung des Dichters nicht zu ihrem wahren Freunde aufrufen wollen?“

•

Wir halten hier inne, ohne weiter und breiter des Reichtums an Gestalten und Gesprächen zu gedenken, der im knappen Raume dieser Novelle wie zusammengefasst erscheint. Wir wollen lieber versuchen, herauszufinden, was denn Hauptmann sich am Ende seines Daseins dieser Geschichte zuwenden ließ. Denn wenn ein Dichter hohen Ranges die große Frage aufwirft, wie denn wohl ein Weiterleben nach dem Tode und ein Wiedererscheinen auf Erden gedacht oder vorgestellt werden könne, so gibt es, meinen wir, nur zwei Möglichkeiten: entweder es bricht ihm Stimme und Werk, und das schwarze Nichts wuchert wie Pilzgeflecht in den geschlossen Raum des Dichtwerks hinein, bläht sich auf und sprengt das schwächlich Zusammengezimmerter von innen, seinen Schöpfer wie seine Leser der Verzweiflung ausliefernd – oder aber es gelingt die schöne Beschwörung, und das, was hell ist am Menschen, rettet sich ins rätselhafte Vertrauen zum Unnennbaren.

Hauptmanns „Mignon“ mag ästhetisch nicht ganz vollkommen sein – es gibt ein paar Wiederholungen, ein paar kurze Nebenpfade im Gestrüpp der Theorie – aber das Werk ist menschlich vollbracht. Ja, es scheint geradezu, als diene die Altersbrüchigkeit des Gefüges dazu, den Glanz des großen Alls hereinzulassen – so, als erweitere sich der irdisch beschränkte, oftmals trübe Schauplatz zu einer machtvoll heiteren Unendlichkeit, in die jeder, der sicheren Herzens ist, sich getrost verlieren kann: gewinnt er doch viel mehr als nur sich selbst zurück.

Und daher kommt dies erschütternde Ineinander von tiefer Würde und Lebensnot, von geistiger Freiheit und seelischer Verstrickung, die Hauptmann in seiner Schilderung des eigenen Seins mit einer überwältigenden Wahrhaftigkeit darstellt. Viel ist in unseren Tagen von der Selbstvergottung des modernen Menschen gesprochen worden. Viel auch hat man darüber spotten wollen, daß Hauptmann den alten Goethe imitiere, um sich selbst mächtiger darzustellen, als es ihm zukomme, aber beides miteinander zu vergleichen ist nicht nur ungerecht und respektlos, es ist geradezu niederträchtig und blöde.

Denn um etwas ganz anderes und tieferes ist es dem alten Hauptmann gegangen; weltenweit war er von solchen Kopisten-Neigungen entfernt – freilich! Wie sollten Kopistennaturen rings in der Wirklichkeit etwas anderes sehen, als ihre eigenen törichten Fratzen? Die Wirklichkeit umgibt den Menschen mit vielen Schichten, und wer ihrer nicht mehrere durchdringt, dem spiegelt sie nur ihn selbst zurück: kein Wunder, daß ihm die Welt sinnlos und gemein vorkommt!

Worum also handelt sich's hier? Gehen wir davon aus, daß dem, der hören kann, schon der edle Ton der Sprache Hauptmanns die Kraft des Eigenen ankündigt, daß ferner in dem biographisch Notizhaften der Novelle sehr deutlich wird, wie stark in ihm die Kraft war, das ihm Ungemäße, gleichsam Fremdsprachige abzuweisen, damit er um so reiner und kräftiger das Verwandte ergreifen und sich aneignen könnte. Man merkt's beispielsweise in den Gesprächen, der Tafelrunde, die er mit dem (ungenannt bleibenden) Afrikaforscher Leo Frobenius führt, dessen Anschauungen er auf die Herders richtig zurücklenkt. Dies meinen wir, und darauf wollen

wir aufmerksam machen: das Geistige, das Hauptmann aus der Welt der Tradition aufgreift und sich anverwandelt, mag es nun jeweils von Jean Paul, Herder, Goethe oder Frobenius stammen, wächst in ihm mit dem Eigenen mächtig zusammen, und fortan wirkt es in ihm wie ein geheimer Kompaß, der seinen Kurs durchs Dasein zwingend vorbestimmt. So stark ist dieser Zwang durch das geistig Ergriffene und Angeeignete, daß der Kompaß sogar gegen Hauptmanns Willen, gegen jede Berechnung von Nützlichem oder Empfehlenswertem, gegen Absicht und besseres Bewußtsein seinen Weg bestimmt. Sein Dämon nimmt ihn – er fühlt's körperlich – an der Hand, und dieser Führung auch ins Versucherische, Gefährliche, Abseitig-Gespentische nicht auszuweichen, ist ihm Schicksal, das oft die Grenze des Todes streift.

Nichts anderes als dies will aus dem Werk gelesen werden: daß der hohe oder niedere Geist, dem einer sich verschreibt, ihn in seinen Dienst zwingt, daß also, was einer für Bücher liebe, an sein Herz nehme, sich zu eigen mache, seinem Wesen einschmilzt, daß er füglich, beim ersten Schritt des Wählens noch frei, beim zweiten der Knecht des Geistes wird, dem er sich verschrieb.

Haben wir das in letzter Zeit deutscher Dichtung schon irgendwo anders so deutlich sagen hören? Wir können uns nicht entsinnen: und doch ist dies das Kernstück aller heutig-heftigen Debatten um kulturelle Tradition, die ja in erster Linie immer noch ein Wirken des toten Menschen durch sein überlebendes Werk auf den lebenden Menschen und sein werdendes Werk ist. Das erhabene, tragische Gefühl der Unfreiheit, die den Geist des heute Lebenden mit hoher Tradition – nun, etwa: Goethes – füllt, strömt aus dieser Spätdichtung Hauptmanns; und mühelos liest man zwischen den Zeilen alle nur mögliche kulturelle Weisheit. Etwa: daß dieser Geist der hohen Tradition, wenn er in einem Nachlebenden wie ein Kompaß, oder sagen wir besser, als ein Dämon wirkt, ihn zugleich feit und gefährdet, feit gegen alles, was sich ihm beziehungslos als Schicksal aufdrängen möchte – und gefährdet, indem es ihn allen Abenteuern ausliefert, zu allen Rittertaten verpflichtet, die der hohen Art solcher Tradition gemäß sind.



V.

Textnachweise und Erläuterungen



## Stresa-Novelle

### Textgrundlage und –gestalt

Dem Abdruck der *Stresa-Novelle*, der ersten Fassung von *Mignon*, liegen die Blätter 1r bis 94r der Handschrift GH Hs 524 zugrunde. Es handelt sich um eine parallel entstandene, leicht überarbeitende Reinschrift von GH Hs 550, ein Diktattyposkript<sup>341</sup> mit wiederum zahlreichen Bearbeitungsspuren aus verschiedenen Schichten: Meist eindeutig erkennbar sind Sofortkorrekturen (vor allem von Verschreibungen, mit Bleistift) und Änderungen während einer Durchsicht im März 1940 (mit lila Tinte; zur Datierung vgl. das Guardini-Zitat auf Bl. 93v). Darüber hinaus ist die Arbeit mit dem Typoskript belegt am 12. u. 13. Februar 1940 (vgl. GH Hs 151, 1r–7v), zwischen 11. u. 18. Juni 1940 (vgl. GH Hs 235, 73r–76v) sowie ab Herbst 1941, als die zweite Fassung entstand (vgl. auf 14. September 1941 datierte Bemerkung Bl. 5v). Bearbeitungen dieser Schicht erfolgten teilweise mit rotem Buntstift; insbesondere umfangreichere Streichungen und Hinweise auf die Abschnittszählung in GH Hs 522 (zweite Fassung) lassen sich so ungefähr datieren.

Die vorliegende Edition verzichtet auf eine vollständige Dokumentation aller Bearbeitungsschritte in einem Variantenapparat; der Aufwand stünde in krasssem Mißverhältnis zum Erkenntnisgewinn. Der edierte (und als solcher erneut 'hergestellte') Text repräsentiert den letzten Stand vor dem Übergang zur zweiten Fassung. Umfangreiche Streichungen, die sich während der Entstehung der zweiten Fassung ergaben, bleiben erhalten; Streichungen oder Ersetzungen einzelner Wörter, Einfügung von Wörtern und stilistische Veränderungen der früheren Bearbeitungsschichten werden nur in ihrem Ergebnis wiedergegeben. Größere Änderungen und Streichungen, vor allem solche, die die Wortebene überschreiten, sind in Auswahl im folgenden aufgelistet, ebenso gelegentlich notwendige Emendationen des Herausgebers (etwa für Tippfehler und unvollständig durchgeführte Korrekturen), sofern sie nicht durch Zusätze in eckigen Klammern im Text selbst kenntlich zu machen waren.

Auf eine Normalisierung der Orthographie und Zeichensetzung wurde verzichtet; auch der Wechsel zwischen ß und ss sowie das Fehlen der Großbuchstaben von Umlauten bleiben erhalten, gewissermaßen als Erinnerung an die alte Schreibmaschine und um den Charakter des Unfertigen nicht zu verleugnen.

Die ursprüngliche Seitenzählung des Typoskripts wurde unterdrückt zugunsten der für die Katalogisierung gültigen Zählung; die Seiten 3r bis 39r sind durchgezählt als 1 bis 37 und 40r bis 94r als (erneut) 37 bis 91; der ursprünglich nach Bl. 91r (in Hauptmanns Zählung 88) folgende kurze Schluß befindet sich im gleichen Konvolut nun auf Bl. 103r (89 in ursprünglicher Zählung). Die hier ebenfalls überlieferten Blätter 97r bis 102r (mit handschriftlichen Korrekturen) wurden im Zuge der Bearbeitungen abgelegt und ersetzt durch 19r, 22r, 27r–28r und 101r–102r.

### Einzelne textkritische Anmerkungen

111,22: *Zufall im Spiel*: Ursprünglich folgte: „Wir beide, nämlich meine Frau und ich, hatten die wiederholten Einladungen eines Italieners, Commendatore Guiseppe Barattini, nach Stresa im Ohr, der dort einen grossen Gasthof leitete, und dachten daran, ihnen gelegentlich nachzukommen.“ Bei der Überarbeitung wurde „Wir beide, nämlich meine Frau und ich“ versehentlich nicht gestrichen.

111,24: *und dachte*: Emendiert aus „und dachten“ (bei Bearbeitung versehentlich nicht korrigiert).

---

<sup>341</sup> Seit 1938/39 diktierte Hauptmann erste Fassungen bereits in die Schreibmaschine, vgl. M. Machatzke, *Editorisches Nachwort*, in: CA XI 1301f.

111,32 *einer rastlosen Tätigkeit*: Zuerst „eines rastlosen Wirkens“; „einer“ emendiert aus „eines“, das bei der Änderung übersehen wurde.

111,33 *ward durchgeführt*: Zuerst „ward im September durchgeführt“.

112,6 *poetisierte Landschaft um mich sah*: Danach gestrichen: „Ich fühlte förmlich, wie meine Seele sie gestaltete.“

112,19 *zu entwinden vermochte*: Danach gestrichen (erst mit Semikolon angeschlossen): „weshalb ich sie unwillkürlich personifizierte und als Dämonen bezeichnete.“

112,41 *das ich lese*: Emendiert aus „dass ich lese“.

114,8 *Heimat verlassen müssten*: Danach gestrichen: „Was mich betrifft, so berauschte mich wohl diese Ueberwirklichkeit, doch vermochte sie nicht (wie schon gesagt) die Quälgeister meiner frühen Nachtstunden auszuschliessen. Immerhin schwamm oder schwebte mein Geist – auf leichterem Boot, als dem der Schiffer – in der silbrig-duftenden Unendlichkeit des Raumes zwischen Himmel und See dahin und verging nicht selten in einer Art sterbender Seligkeit, wo ferne Schneeberge, silbriger Himmel und Wasserfläche in eins verschmolzen.“

114,15 *beglückt haben*: Danach erst mit Doppelpunkt angeschlossen: „hier war ihre Seele, da sie lebten – wie die meine – beglückt, entzückt und verzückt worden. Sie waren alle Angehörige eines Olymps, der die Menschenwelt im tiefsten Elend zurücklassen würde, wenn <er> <sie> er, wie <man im> das dritte<n> Jahrhundert unserer Zeitrechnung glaubte, <dass> wie jener der Griechengötter, die Welt in tiefer Verachtung verlasse<n habe, sich ebenfalls von ihr entfernen und trennen würde>.“ Als Quelle diente: \*Jacob Burckhardt, *Die Zeit Konstantins des Großen*, hg. v. Ernst Hohl. 4. Aufl. Leipzig 1924 (Kröners Taschenausgabe 54), S. 271 (Anfang des Abschnitts „Alterung des antiken Lebens und seiner Kultur“).

114,33 *einen Fingerzeig*: Danach gestrichen (neuer Absatz): „Aber ich bin, mir scheint, von dem Bau einer nüchternen Stufenleiter zur Schwelle einer Art von Wunder abgekommen.“

114,34 *Der Corso Umberto*: Absatz begann erst: „Nun befleissige ich mich der Nüchternheit.“ Derselben Wendung bedient sich der Erzähler in einem Paralipomenon zu der „unwahrscheinlichen Geschichte“ *Das Meerwunder* (CA XI 441).

115,4f. *was soll hier werden*?: Danach gestrichen: „Es musste sich hier, dies sah man sogleich, um eine ultima ratio handeln.“

115,9 *entdeckten wir*: Danach gestrichen: in Kommata eingeschlossene Apposition „meine Frau und ich“.

115,20 *einigermassen*: Erst „äusserst“.

115,35 *das Wesen*: Erst „das zwitterhafte Kind“.

115,36 *weder als Knabe, noch Mädchen*: Erst „halb Knabe, halb Mädchen“.

116,7 *Ich mochte*: Emendiert aus „Ich möchte“ (erst hieß es: „Ich konnte“).

116,9 *zu tun*: Aus „zutun“ emendiert (aufgrund der ersten Niederschrift: GH Hs 550, 11r).

116,12–15 *Das Geschöpf [...] entfernte*: Erst „Das Kind ging am Schluß mit dem Teller herum, auf den ich zwei grössere Silberstücke legte: es machte darauf jene tiefe Verbeugung, mit der rechten Hand an der Stirn, von der Goethe vor hundertfünfunddreissig Jahren berichtet hatte, und sah mich auf ähnliche Weise mit einem prüfenden, scharfen, schwarzen Seitenblick, wie einst Goethe an, bevor sie sich überschnell entfernte.“

116,36 *im „Wilhelm Meister“ ein*: Danach in Kommata abgetrennter Relativsatz gestrichen: „den ich in einer Erstausgabe vom Jahre 1800 mitführte“. (Die *Lehrjahre* waren bereits 1795–96 in vier Bänden erschienen. Hauptmann besaß allerdings seit 1904 eine Ausgabe von 1800, vgl. *Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 386.)

116,37 *die Rede ist*: Danach gestrichen: „Ich las, was darin geschrieben stand“.

116,42–117,1 *Direttore [...] zu Stresa*: Im Typoskript gestrichen; im edierten Text beibehalten, da für diese Streichung Hans Paeschke verantwortlich ist (vgl. seinen Brief an Hauptmann vom 27.6.1941, oben S. 176). – Die genannten Hotels, „Grand Hotel et des Iles Borromées“ in Stresa und „Principe e Savoia“ in Mailand, finden sich noch heute in Reiseführern.

117,22f. *Alexander dem Dritten*: Emendiert aus „Alexander den Dritten“.

- 120,27 *hinausreichen*: Emendiert aus „hianusreichen“ (vgl. GH Hs 550, 21r).
- 121,5 *wetterharter Kraft und Stämmigkeit*.: Dazu handschriftliche Ergänzung: „Das Gesicht zeigte gleichsam den Anker, auf dem das <gesamte> ganze dichterische Werk gewachsen <war> sein konnte.“ (GH Hs 524, 23v).
- 121,12 *Kaffee*: Emendiert aus „Kaffee“ (vgl. GH Hs 550, 23r).
- 121,21f. *Faltenwurf*: Emendiert aus „Faltenwurfs“ (vgl. GH Hs 550, 24r).
- 121,23 *wenn man ihm*: Emendiert aus „wenn man ihn“.
- 123,11 *Literatur*: Emendiert aus „Literatur“.
- 124,19 *das Goetheanum*: Erst „das Steinerische Goetheanum“.
- 125,20 *den Roundtable*: Erst „die Rundtafel“.
- 126,4f. *von byzantinisch-christlichem Griechentum*: Erst „von byzantinischen Christentum“.
- 129,15 *erschrak*: Emendiert aus „erschrack“.
- 129,17f. *Lächeln, das*: Emendiert aus „Lächeln, dass“.
- 132,20 *daran geschlossen, das*: Mit Bleistift irrtümlich korrigiert zu „daran geschlossen, dass“.
- 133,17 [*Magie*]: Bei späterer Überarbeitung gestrichen (unvollständige Korrektur).
- 133,32f. *Möglichkeit, in unsere Einsamkeit [...] aufzunehmen*: Erst „Möglichkeit, unsere Einsamkeit [...] aufzuheben“.
- 134,33 *mein Herz, das*: Irrtümlich korrigiert zu „mein Herz, dass“.
- 135,4 *keinem*: Emendiert aus „keinen“ (vgl. GH Hs 550, 53r).
- 135,43f. *ohne menschliche Stimmen*.: Danach gestrichen: „Wenn ich eine kühne Behauptung wagen darf.“
- 140,20 *kuriert*: emendiert aus „kurriert“.
- 141,6 *Es liegt im Wesen*: Davor gestrichen (Datierung unklar): „Der Dom zu Como ist im Sinne unserer Zeitrechnung nicht alt. Es heisst, er sei vor vierzehnhundert begonnen worden. Seine Fassade habe ihre Vollendung sogar erst ein Jahrhundert später erreicht. Das aber hat nichts zu tun mit dem Alter des Geistes aus dem sie geboren ist: denn dieser Geist ist der heilige Geist einer Baugesinnung[,] der, an sich ewig, sich in ihr zum reinsten Ausdruck bringt. [Absatz] Die Fassade des Domes zu Como steht da wie ein schlechthin Seiendes, in ihrer gleichsam ungewordenen selbstverständlichen Einfachheit. Man fühlt mit einem ehrfurchtsvollen Erbeben, der allergeringste Verstoß gegen seine absoluten, seine geheiligten Masse, würde sie entstellen und entehren haben. Man würde die fehlbare Ameise als ihren Ursprung heranziehen, die den Baustoff zusammentrug, statt hier eine Schöpfung zu sehen[,] die, klinge es immer auch manchem Ohre absurd, nicht geworden ist – sondern ist.“ Schon in der ersten Niederschrift (GH Hs 550, 87r) befindet sich folgende Passage unter den abgelegten Blättern: „Der Bau dieser Kirche erstreckt sich von 1396 bis zum Jahre 1899. Vom Beginn der Bautätigkeit bis zur Vollendung des Baus vergingen demnach fünf Jahrhunderte: ein Viertel also der Zeit nach Christi Geburt. [Absatz] Die Fassade des Domes zu Como steht da wie ein schlechthin Seiendes, in ihrer gleichsam ungewordenen selbstverständlichen Einfachheit. Man fühlt mit einem ehrfurchtsvollen Erbeben der allergeringste Verstoß gegen ihre absoluten, ihre geheiligten Masse, würde sie entstellen, ja, entehren haben. [Absatz] Sie soll 1457 von Florio da Bonta erbaut worden und bis ungefähr 1487 unter Luchino Scarabota durchgebildet worden sein. Als Bildhauer hatte dabei Tomaso Rodari di Maroggia mitgewirkt, der dann Hauptleiter des Baues wurde. Die Wirkungen dieser Meister dienten indessen so sehr dem unantastbaren sakrosankten Bagedanken, dass sie alles Werden vergessenmachten [sic] und es klinge absurd, etwas zurückliessen das nicht geworden zu sein scheint, sondern ist.“
- 141,13 *von mir kaum beeinflussen*: Danach gestrichen: „Und wenn sie in einem Augenblick etwa, zum Beispiel, nichts von irgend einem Ursprung der [73r] Domfassade wissen will, so kann sie im nächsten verlangen diesen Ursprung durchaus zu wissen. [Absatz] Ein grosser Bildhauer, den ich zu kennen das Glück habe, nennt den Weg zum Versteck des Mythos einen lange verschütteten. Wer wollte bestreiten das[s] es so ist. Nun, in dem neuen Bestreben das Wunder der Entstehungsmöglichkeit der beinahe niederdrückenden Grösse solcher Bauwerke zu begreifen, fand ich mich in das Bereich des Göttlichen mitten hineingeführt, und sah den Meister des Domes und seine

Gehilfen ganz und gar von dem durchdrungen und als eine Wohnung dessen, als dessen Wohnung auch der werdende Dom sich erweisen musste. [Absatz] In solchen Orgien des Gefühls von uns Neuener unerreichlicher Grösse sah ich auch die grössten unserer Zeiten[,] darunter Goethe[,] als zu einer atmosphärelosen Enge verurteilt an. Und die bitteren Empfindungen des allzu späten Geboreneins linderten sich höchstens durch das dankbare Bewusstsein dessen, was ich im Augenblick erlebte. [Absatz] Nunmehr habe ich innezuhalten um wiederum etwas von dem zu berichten, um dessentwillen diese Blätter der Erinnerung überhaupt geschrieben sind.“

144,11 *religiösen*: Emendiert aus „religiösem“.

144,41 *geschlossenem*: Emendiert aus „geschlossenen“.

146,6 *Kandidaten der Theologie*: Danach gestrichen: „dem Alter und Aussehen nach“.

146,7 *Dozierenden*: Erst „dozierenden Olympier“.

147,25 *nach altem Ritus*: Emendiert aus „nach alten Ritus“.

148,42 *im Winde aufrauschten*: Danach ursprünglich folgender Schluß (der am 29.1.1940 abgeschlossenen Fassung, GH Hs 524, 103r): „Schluss [Absatz] Kann jemand versuchen, die musikalische Welt seiner Empfindungen, die in einem Augenblick die Gesamtheit einer dichterischen Erscheinung zu umschliessen vermag, in Worte zu fassen? Der gelungendste [sic] Versuch würde einen Unterschied ergeben, wie zwischen einer Blume, etwa dem gelben Märzenbecher, im Son[n]enschein auf der Wiese und ihrer getrockneten Leiche im dumpfen Regal zwischen den Blättern eines Herbariums. [Absatz] Habe ich wohl selbst mit diesen Erinnerungen an meinen Aufenthalt in Stresa, in dem mir Goethe statt des Titan von Jean Paul lebendig wurde, mir die Melancholie Mignons und ihre unvergängliche Schönheit das Herz berührten, des [lies: den] Beweis für diese Behauptung geliefert? [Absatz] Mag sein: noch bin ich im fehlbaren Diesseits verwurzelt. [Absatz] Aber die Besuchskarte des Geheime[n] Rat von Goethe liegt heut noch auf meinem Tisch.“

149,14 *irdische*: Emendiert aus „irdischer“.

149,22 *mit einem Ruck*: Ein infolge handschriftlicher Korrektur stehengebliebenes zweites „mit“ wurde hier gestrichen.

149,23 *zusammengeraffte*: Emendiert aus „zusammengerafften“ (versehentlich nicht korrigiert; erst hieß es: „schlug die Klaviatur mit derzusammengerafften Kraft eines Gottes.“)

149,31f. *Abgründe aufriss und ihre Nachtfluten ausströmte[.]*: Erst „Abgründe aufriss und ausschöpfte.“ Ein zuviel stehengebliebenes „und“ wurde hier gestrichen.

150,3 *wenig Minuten*: Erst „wenigen Minuten“.

## Erläuterungen

111,1 *Stresa-Novelle*: Dieser Titel ist im Typoskript gestrichen und durch „Mignon“ ersetzt. Beim Abschluß der ersten Fassung sprach Hauptmann aber noch von der „Stresa-Novelle“ (vgl. oben S. 22).

111,10 *„Die Blaue Blume“*: Stanzenepos Gerhart Hauptmanns, entstanden 1923 (CA IV 571–596, hier: 579). Am 18.2.1940, nach Abschluß der *Stresa-Novelle*, zitiert Hauptmann im Tagebuch aus der *Blauen Blume* (GH Hs 235, 56r); die als Motto zitierten Verse (auf anderem Papier als die übrigen Typoskriptseiten) sind daher wahrscheinlich nachträglich zugefügt worden.

111,13 *nach etwa sechzig Jahren*: In der Endfassung heißt es dann „nach etwa dreißig Jahren“ (CA VI 490).

111,14 *„Titan“ von Jean Paul*: Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825), Schriftstellerspseudonym Jean Paul, näherte sich mit seinem *Titan* (erschien in vier Teilen 1800–1803) am weitesten dem von Goethe und Schiller vertretenen klassizistischen Kunstideal an und setzt sich in dem Roman gleichzeitig kritisch damit auseinander.

111,15 *Wiedergeburt*: Seit Goethes *Italienischer Reise* bekanntes Motiv Italien-sehnsüchtiger Kulturreisender. Vgl. Goethe an Charlotte von Stein, Rom, 20.12.1786: „Die Wiedergeburt die mich von innen heraus umarbeitet, würckt immer fort“. Hauptmann selbst brach schon zu seinem

ersten längeren Aufenthalt in Italien 1883/84 auf mit dem Vorsatz, „die Vita nuova in Rom zu beginnen“ (*Das Abenteuer meiner Jugend*, CA VII 955).

111,15 *In Rom damals*: 1883/84 lebte Hauptmann als freier Bildhauer in Rom; *Das Abenteuer meiner Jugend* berichtet über diese Zeit in den Kapiteln 25 bis 29 des zweiten Buchs (CA VII 951–992). Die Endfassung von *Mignon* nennt auch die „Typhusepidemie“, deren Opfer Hauptmann beinahe geworden wäre (CA VII 983–992); vgl. die Verwendung des Motivs in dem Roman *Wanda* (1928), auch der an Typhus erkrankte Bildhauer Paul Haake hatte im Krankenbett Jean Pauls *Titan* gelesen (CA V 1001–1003).

111,18 *neben den Faust stellte*: Im *Abenteuer meiner Jugend* heißt es: „Zwar wurde ich immer wieder durch die Lektüre des ‘Titan’ von Jean Paul weit entrückt, lebte in und mit seiner göttlichen Seele und Schöne, aber schließlich wurde auch dieses Buch, das ich damals an die Seite von Goethes ‘Faust’ stellte, zugeklappt.“ (CA VII 991)

111,20 *die Borromeischen Inseln*: Gruppe von vier Inseln im Lago Maggiore (Isola Bella, Isola Madre, Isola dei Pescatori und Isola de San Giovanni); kultiviert im 17. Jahrhundert durch die Besitzer aus der Familie Borromeo.

111,23 *Commendatore Guiseppe Barattini*: Ihm begegnete Hauptmann bei seinem Stresa-Aufenthalt im September 1937 (vgl. Anm. zu S. 112,10).

111,33 *Die Reise nach Stresa ward durchgeführt*: Erst hieß es: „ward im September durchgeführt“. Im September 1937 besuchte Hauptmann Stresa, begleitet von seiner Frau und der Sekretärin Annie Pollak (vgl. deren Bericht über die Entstehung von *Mignon*, oben S. 181f., sowie das Tagebuch GH Hs 11). Anders als in der *Stresa-Novelle* wird der Erzähler in der Endfassung nicht mehr von seiner Frau (bzw. später korrigiert zu „Freundin“) begleitet.

111,35 *Der Versuch mit Jean Paul und „Titan“ glückte nicht*: Zu Hauptmanns eigener gescheiterter Jean-Paul-Lektüre vgl. oben S. 45f.

111,35f. *der zweite Hirten- und Zirkelbrief*: Dieser ist nicht Teil des *Titan*-Romans, sondern des *Jubelsenor*. In der Endfassung ist der Irrtum berichtet (CA VI 493); die teilweise Lektüre dieses Werks verdankte sich dem Zufall, daß in Hauptmanns Exemplar (heute im Gerhart-Hauptmann-Museum, Erkner) die ersten beiden Bände des *Titan* mit dem *Jubelsenor* zusammengebunden waren (*Jean Paul’s sämtliche Werke*, Berlin: Reimer, 1826/27, Bd. 20 und Bde. 21–22).

111,38 „*Nichts wird leichter kallös [...]*“: Das Zitat findet sich in Bd. 20 (s. vorige Anm.), S. 60 (mit Unterstreichung Hauptmanns). Hier mußte sich Hauptmann persönlich getroffen fühlen, galt er doch seit den ersten öffentlichen Aufführungen der *Weber* als Dichter des Mitleids, wozu er sich im *Abenteuer meiner Jugend* selbst bekennt: „Friedrich Nietzsche rückt entschieden vom Mitleid ab, während Schopenhauer Mitleid für Liebe, Liebe für Mitleid hält. Diese Art Mitleid wird mir später ‘Die Weber’ diktiert haben. Aber ebenso der Zwangsgedanke sozialer Gerechtigkeit.“ (CA VII 1079; vgl. auch CA VII 923). Auch in der Endfassung von *Mignon* (CA VI 532) zitiert der Erzähler die Aussage Schopenhauers, der in §67 der *Welt als Wille und Vorstellung* den Satz „Alle Liebe (αγάπη, caritas) ist Mitleid“ erläutert. „Als Bestätigung unseres paradoxen Satzes mag man bemerken, daß Ton und Worte der Sprache und Liebkosungen der reinen Liebe ganz zusammenfallen mit dem Tone des Mitleids: beiläufig auch, daß im Italiänischen Mitleid und reine Liebe durch das selbe Wort *pietà* bezeichnet werden“. Zu Beginn von §68 bezeichnet er den vorigen Paragraphen als „Abschweifung über die Identität der reinen Liebe mit dem Mitleid“. (\*A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hg. v. Eduard Grisebach, Leipzig: Inselverlag, 1905 [Schopenhauer’s sämtliche Werke in fünf Bänden, Bde. 1 u. 2], Bd. 1, S. 492, 494 u. 496 [jeweils mit Unterstreichung und/oder Anstreichung Hauptmanns; beim Zitat S. 494 mit vier Ausrufungszeichen am Rand]). Während Schopenhauer die Menschenliebe meint, im Gegensatz zur „selbstsüchtigen“ Geschlechtsliebe, spielt bei Hauptmann beides hinein. – Vgl. auch *Siri* (CA V 386) und Tagebuch GH Hs 15, 95v (mit Bezug auf Alfred Kerr).

112,1 *kallöser d.h. schwülstiger*: kallös: Eigentlich ‘verhärtet’, ‘unempfindsam’ (von lat. ‘callum’, ‘harte Haut’).

112,10 *Hotel des Iles Borromées*: (Frz.) Hotel der Borromeischen Inseln; Name des Hotels wie seines Leiters unverändert der Wirklichkeit entnommen. Vgl. Notizen vom 12.9.1937 (GH Hs 75, 4r): „Erster Abend in Stresa. Hotel Borome. [...] Commendatore Barratini [...]“ und 14.9.1937 (GH Hs 198, 4v): „Die erstaunliche Fernheit der Menschen untereinander. Hier im Borome zu studieren / das neue Italien – Die individuelle Freiheit der Angestellten – Wir Älteren, der universelle Leiter grosser Hotelbetriebe: Hier Commendatore Barratini, können miteinander denken / und also sprechen“.

112,31f. *wie der gläubige Christ nach der Bibel greift [...] Faust vorzunehmen*: Nachdem im 18. Jahrhundert die weltliche Literatur die Funktion der Erbauungsliteratur übernommen hatte – beispielhaft etwa der Vorspruch zum *Werther* – konnte der Vergleich mit der Bibel zu einem Topos der Wirkungsgeschichte von Goethes *Faust* werden. In der *Romantischen Schule* (1834) bemerkt Heinrich Heine, der *Faust* „ward die weltliche Bibel der Deutschen“, und erklärt: „Aber er ist wirklich ebenso weit wie die Bibel, und wie diese umfaßt er Himmel und Erde mitsamt dem Menschen und seiner Exegese.“ (*Sämtliche Schriften*, hg. v. K. Briegleb, Bd. III, hg. v. K. Pörnbacher, München 1971, S. 400) Ähnlich nennt Thomas Mann in der Rede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* (gehalten am 18.3.1932 vor der Preußischen Akademie der Künste) den *Faust* ein „Standardgedicht der Deutschheit und Menschheit auf einmal, das man aufschlägt, wie man die Bibel aufschlägt, um das Menschliche trostreich und mächtig darin ausgesprochen zu finden“ (\**Die neue Rundschau* [XLIII. Jahrgang der Freien Bühne], April 1932, S. 442; Exemplar ohne Lesezeichen in Hauptmanns Besitz).

112,41f. *Szene eines Dramas [...] zugleich ins Ohr getuschelt*: Diese Disposition des Erzählers gehört in den Kontext von Hauptmanns Idee des ‘Urdramas’, der „Bühne im Menschenhaupt“ (CA VI 882); die Kunstform des Dramas entstehe dadurch, daß diese „innere Vorstellungs- und Schattenwelt sich mit Hilfe der Kunst nach aussen gebiert“, wie der Erzähler in der zweiten Fassung erklärt (S. 161). Zum ‘Urdrama’ vgl. Hauptmann, *Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater* (über Sachregister).

113,3 *zog es mich [...]*: Im *Abenteuer meiner Jugend* hatte Hauptmann seinen jugendlichen „Hang zur Träumerei und in seiner Folge zur Einsamkeit“ und die Gewöhnung an das Alleinsein erwähnt, das ihm „mehr und mehr angenehm“ wurde, „aber doch nicht so“, daß er „Einsamkeit und Zurückgezogenheit nicht immer wieder gern durch einen Sprung ins bewegte Leben unterbrochen gesehen hätte“ (CA VII 493).

113,8 *Anachoreten*: (griech.) Anachoret, ‘zurückgezogen Lebender’.

113,21 *Ich bin nie ungesellig gewesen*: Vgl. vorvorige Anm.

113,35 *Palimpsest eines Toten*: Gemeint ist wohl der zur Lektüre vorgesehene *Titan*-Roman.

114,13 *Elysium*: Der Bereich der Seligen in der Unterwelt (griech. Mythologie).

114,20 *Sterne, wie Lampen in einer Moschee*: Ähnlich in einem am 13./14. Januar 1934 entstandenen Abschnitt des *Neuen Christophorus* (CA X 729): „Die Fixsterne kamen ihm [sc. Erdmann] vor wie jene Lampen, die an langen Schnüren aus dem Gewölbe einer Moschee herabhingen.“

114,25 *Herodot*: Hauptmann selbst fand die Stelle nicht bei Herodot, sondern bei Flavius Philostratus d.Ä. Dort heißt es: „Auch erzählen sie, einen Saal angetroffen zu haben, dessen Decke sich in Form einer Kuppel erhob, dem Himmel vergleichbar und mit Saphir überwölbt. Denn dieser Stein ist dunkelblau nach der Farbe des Himmels. Hier stehen die Bilder der Götter, an die sie glauben, in der Höhe und von Gold, und zeigen sich wie aus dem Aether hervortretend. Hier hält der König Gericht. Von dem Gewölbe der Decke hängen vier goldene Jyngen herab, die ihn an die Adrastea mahnen, und sich nicht über die die Menschen zu erheben. Diese Einrichtung sollen die Magier getroffen haben, die in der königlichen Burg ein- und ausgehen. Sie nennen sie die *Zungen der Götter*.“ Zum Stichwort „Jyngen“ merkt der Herausgeber an: „[...] waren auch in einem Tempel Apollo’s goldene Jyngen aufgehängt, als Symbole bezaubernder Redefertigkeit, und schwerlich verschieden von den goldenen *Keledonen*, die, nach *Pindarus*, von der Höhe der Wölbung herab sangen, und von denen *Pausanias* X, 5, 5. sagt, daß sie den Homerischen Sirenen nachgebildet

waren. [...]“ (\*Flavius Philostratus d.Ä.: *Leben des Apollonius von Tyana*, in: ders., *Werke*, übers. von Friedrich Jakobs, 2.–5. Bändchen, Stuttgart: J.B. Metzler, 1829–1832, S. 206f.). Hauptmann las Philostratus in Stresa und notiert den Hinweis auf die Jyngen am 23.9.1937 im Tagebuch als „Höchste Wichtigkeit“ (GH Hs 11, 28r).

114,27 *Jyngen*: Vgl. vorige Anm.

114,29f. *Zungen der Götter*: Vgl. vorvorige Anm.

114,32 *Mysterium*: Zu diesem Lieblingsbegriff Hauptmanns vgl. M. Machatzke (*Geistige Welt um 1900*, in: *Tagebücher 1897–1905*, S. 685–733, hier 701f.): „Einer der wichtigsten Begriffe, die Hauptmann mit Böhme teilt, ist Mysterium: ‘Jedes reife Kunstwerk ist und bleibt ein Mysterium.’ (CA VI 902) Besonders in den Tagebuchaufzeichnungen häuft sich das Wort. Es läßt sich mit Geheimnis übersetzen. Es gehört zur gehobenen Umgangssprache und findet sich bei Hauptmann bereits vor Beginn der Lektüre Böhmes, ist also nicht aus den Schriften des Görlitzer Schuhmachers entlehnt, hat sich jedoch aus ihnen mit Bedeutung erfüllt. Mit Äußerungen wie ‘Je inkommensurabler und für den Verstand unfäßlicher eine poetische Produktion, desto besser’ kommt Goethe hinzu. Kunst und Leben sind voller Rätsel: ‘Rätsel umschließen uns, nie ist man weiser, als wenn man sie, im tiefsten erschüttert, empfindet.’ (S. 124 [in: *Tagebücher 1897 bis 1905*]) So sehr nun ein intensives Lebensgefühl sich den Begriff des Mysteriums zueigen macht, so wenig geht damit eine Verketzerung der Vernunft einher.“ Vgl. ferner Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen*, S. 160–176: „Ästhetik des Mysteriums“.

114,33 *Beethoven*: Der in Hauptmanns Werken am häufigsten genannte Komponist (vgl. Gustav Erdmann, *Nachwort*, in: Hauptmann, *Der neue Christophorus*, Nachwort und Erläuterungen von G. Erdmann, Berlin 1976, S. 441–476, hier S. 456–458). – Im *Abenteuer meiner Jugend* heißt es: „Die göttlich tönende Kuppel über dem Tempel der Menschheit heißt Beethoven.“ (CA VII 1012).

115,13–16 *Das Mädchen [...] festmachte*: Dazu notiert Hauptmann im Typoskript: „Mehr Mignon!“ und (rot) „viel zu banal | viel zu wenig | Studiere!“ (11v) sowie „Um die neue Salzbrunner Charakteristick“ (12r). Am 11.6.1940 hatte Hauptmann im Tagebuch festgehalten: „Alle meine verstorben[en] Lebenden haben mich heut Abend zwischen 9 und | 10 Uhr auf der Ter[r]asse des Kurhotels besucht. | Dazu noch die lebende Mignon[.] | Warum habe ich als einziges das Stresatyposkript mit hier | her gebracht? | Seltsam. | Sie ist aus Meran vertrieben, bedient hier auf der Ter[r]asse | und in Speisesaal, ihr Vater ist Kroat.“ (GH Hs 235, 73r). Entsprechend auf dem Titelblatt der *Stresa-Novelle*: „11 Juni 1940 Salzbrunn. Vielleicht hier neues Moment. Hier ist Mignon: eine exilierte Südtirolerin: ihr Vater ist Kroat.“ (GH Hs 524, 1r). Und wieder im Tagebuch: „Mignon | Lauernder Blick von unten nach oben | Dunkle Augen | Trotz. | Ablehnung. | Verbitterung. | Dabei wipnase [?] | Verschlussene Aktivita[e]t.“ (GH Hs 235, 73v) Weitere Notizen GH Hs 235, 73r–v, 74r und 76v (11.6.–18.6.1940). Niederschlag dieser „Charakteristick“ in der Endfassung CA VI 499 u. 516.

115,17–20 *kurzes, seidenes Westchen [...]*: Die Beschreibung des Artistenkindes lehnt sich hier noch eng an die *Lehrjahre* an: „Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden.“ (II. Buch, 4. Kapitel; MA 5, S. 90).

116,6 *Mignon*: Vgl. oben die Abschnitte „Mignon: Reflex Ida Orloffs oder ‘Figur auf Pump’?“ und „Das literarisierte Leben des Erzählers“.

116,12f. *die Goethe [...] so tief ergriff*: Der Erzähler identifiziert Wilhelm Meister und Goethe; die auffällige Gebärde Mignons und Wilhelms Reaktion werden in den *Lehrjahren* zuerst im 4. Kapitel des II. Buchs beschrieben: „dabei legte sie jedesmal die Hände an Brust und Haupt, und neigte sich tief. [Absatz] Wilhelm konnte sie nicht genug ansehen. Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen.“ (MA 5, S. 97).

116,18f. *Ein früheres Leben sog an mir [...] Hilfllosigkeit*: Die Symptomatik des Erzählers erinnert an Helden in anderen Werken Hauptmanns, die einer Ida-Orloff-Figur verfallen sind. Vgl. oben S. 51ff.

116,29 *Jünger Johannes*: Schon zwischen dem 14. und 17.1.1934 notiert sich Hauptmann: „Der Jünger Johannes, der, ohne zu sterben, auf der Erde wandelt bis zu Jesu Wiederkehr. Ev. Johannis, 21. Kap., Vers 21–23.“ (CA X 1084). Zusammen mit dem ‘ewigen Juden’ Ahasver tritt der Jünger Johannes in der dritten Szene des Requiems *Die Finsternisse* als Erscheinung auf (CA VIII 400f.).

116,30f. *erlitten und erlebt*: Entsprechend im *Atlantis-Roman* (CA V 453): „Sie hatte getanzt, was sie früher erlebt hatte.“ Vgl. oben S. 52f.

116,36ff. „*Meister sah mit Entsetzen [...]*“: Freies Zitat; in den *Lehrjahren* (II. Buch, 4. Kapitel) heißt es: „und mit Entsetzen erblickte er, als er sich durchs Volk drängte, den Herrn der Seiltänzergesellschaft, der das interessante Kind bei den Haaren aus dem Hause zu schleppen bemüht war, und mit einem Peitschenstiel unbarmherzig auf den kleinen Körper losschlug“ (MA 5, S. 101).

117,2 „*Le Roman des Îles Borromées*“: Das 1933 in Mailand erschienene Buch des italienischen Musikers Ugo Ara (1876–1936) trägt den Untertitel „*Suite Italienne*“, dem durch die Kapitelbezeichnungen Rechnung getragen wird (vgl. unten).

117,4 *Ambrosiana*: Vgl. unten Anm. zu S. 117,31.

117,7 *Preludio*: Präludium: (Lat.-Ital.) Vorspiel in der Musik; hier in übertragener Bedeutung für die Einleitung des *Roman des Îles Borromées*.

117,7 *Rêves et Réalité*: (Frz.) Träume und Wirklichkeit.

117,8 *Notturmo*: (Ital.) Nachtstück; hier nicht als mehrsätziges Ständchen, sondern Stück träumerischen Charakters als Satz der „*Suite Italienne*“.

117,8 *L'Esprit de Mignon*: (Frz.) Der Geist Mignons.

117,9 *Eroica*: (Ital.) heroisch (musikalische Vortragsanweisung).

117,10 *Appassionata*: (Ital.) mit Leidenschaft, stürmisch (musikalische Vortragsanweisung).

117,10 *Poètes et Amants*: (Frz.) Dichter und Liebhaber.

117,11 *Pastorale*: (Ital.) ländliche Musik.

117,11 *Les Soeurs Cadettes*: (Frz.) Die jüngeren (bzw. jüngsten) Schwestern.

117,13 „*Die Stätte, die ein guter Mensch betrat [...]*“: Zitat aus Goethes *Torquato Tasso* (1789), Vs. 80f. Bei Ugo Ara heißt es (in Gleichsetzung von Autor und fiktiver Figur): „Si Goethe a raison de dire que «le sol qu'un grand homme a foulé est sacré», combien d'amour et de reconnaissance ne devons-nous pas à des lieux tels que les Îles Borromées, qui, depuis de centaines d'années, ont été le rêve de poètes et d'amants et le but convoité des plus illustres voyageurs du monde?“ (U. Ara, wie oben, S. 23; „falls Goethe recht hat, zu sagen: 'die Stätte, die ein großer Mensch betrat, ist geheiligt', wieviel Liebe und Anerkennung verdanken wir nicht solchen Stätten wie den Borromeischen Inseln, die, seit hunderten von Jahren, der Traum von Dichtern und Liebhabern gewesen sind und das begehrte Ziel der berühmtesten Weltreisenden?“).

117,18f. *Famille Borromeé [...]*: Über die berühmte Familie, aus der u.a. mehrere Kardinäle hervorgegangen sind, schreibt Ugo Ara: „N'est-ce pas Antéonor, le fondateur de Padoue, qui fut aussi le fondateur de cette famille?“ („Ist es nicht Antenor, der Gründer von Padua, der auch der Gründer dieser Familie war?“) Antenor, einer der vornehmsten Trojaner in Homers *Ilias*, schlug vor, Helena an Menelaos zurückzugeben, um den Krieg zu beenden. Der Sage nach gründete er die Stadt Patavium (heute Padua). Vgl. Ugo Ara (wie oben), S. 24.

117,19f. *Heilige Justine*: Als Märtyrerin gest. im Jahre 304. – Eine Notiz zur zweiten Fassung belegt, daß Hauptmann über die Buchbeschreibung hinaus auch motivische Bezüge sah: „Die heilige Justine, Opfermotiv, sechzehnjährig Märtyrertod.“ (GH Hs 522, 136r) Das „Opfermotiv“ dürfte allerdings eher im Zusammenhang mit der gleichzeitig entstehenden *Iphigenie in Aulis* von Bedeutung sein.

117,21 *Altarbild zu Padua von Paolo Veronese*: Das Bild des venezianischen Malers (1528–1588) „*Martyre de Sainte Justine de Padoue*“ („*Martyrium der hl. Giustina*“, 1575) ist bei Ugo Ara (wie oben), S. 25, abgebildet.

117,22 *Barbarossa*: Der Stauffenkaiser Friedrich I. (vermutlich 1122–1190), dessen Konflikte mit den nach Unabhängigkeit strebenden lombardischen Städten (Zerstörung Mailands 1162) und

dem Papsttum (wegen der Bezeichnung des Kaisertums als päpstliches Lehnen) erst mit dem Frieden von Venedig 1177 beigelegt wurden.

117,22f. *Alexander dem Dritten*: Der vor allem wegen seiner Auseinandersetzung mit Friedrich I. (Barbarossa) bekannte Papst (1159–1181), der sich, auch innerkirchlich erfolgreich, gegen vier Gegenpäpste durchsetzte.

117,24 „*Non tibi, sed Petro*“: (Lat.) „Nicht dir, sondern Petrus (huldige ich)“, bezieht sich auf die Aussöhnung Friedrich Barbarossas mit Papst Alexander III. in Venedig 1177; das bei Ugo Ara reproduzierte Gemälde, die Demütigung Barbarossas, fertigte um 1580 der italienische Maler Federigo Zúccara für den Dogenpalast.

117,25 *Carlo Borromeo*: Der Neffe des Papstes Pius IV. war seit 1560 Kardinal und Erzbischof von Mailand, 1584 gestorben, 1610 heilig gesprochen. Vgl. Ugo Ara (wie oben), S. 35–39.

117,26 „*Humilitas*“: Ugo Ara (wie oben) erklärt: „La devise «*Humylitas*», tout en haut, résume admirablement l'idéal moral qui n'était que sur les lèvres de l'orgueilleux Barberousse, mais qui était dans le coeur du doux et humble St. Charles.“ (S. 50; „Die Devise 'Humylitas' faßt wunderbar das moralische Ideal zusammen, das der hochmütige Barbarossa nur auf den Lippen trug, der gütige und bescheidene St. Charles aber im Herzen.“) Die Devise geht zurück auf die Laienbrüderschaft der Humiliaten, die nach Mitte des 12. Jahrhunderts im Mailändischen entstanden und 1571 wieder aufgelöst worden war, nachdem ein Mitglied ein Attentat auf den mit Reform des Ordens beauftragten Kardinal Carlo Borromeo versucht hatte.

117,29 *Kardinal Frederico*: Federigo Borromeo (1564–1631), Cousin Carlo Borromeos, wurde 1587 Kardinal und 1595 Erzbischof von Mailand. Vgl. Ugo Ara (wie oben), S. 39ff.

117,30 „*I promessi sposi*“: Roman von Alessandro Manzoni (1785–1873), erschienen 1825/26. Ugo Ara (wie oben, S. 39) hebt die Schilderung des Federigo Borromeo besonders hervor („[...] Alessandro Manzoni qui, dans ses immortels «*Fiancés*», lui dédia quelques-unes de ses pages les mieux senties et les plus inspirées“). Daß Hauptmann in *Mignon* wie Ara die französische Schreibweise „Frédéric“ wählt, gegenüber „Federigo“ in der früher von ihm gelesenen Übersetzung, spricht dafür, daß er für die Anspielung nicht noch einmal Manzoni gelesen hat. Die Beschreibung des Kardinals hatte ihn aber bei früherer Lektüre des Romans beeindruckt; er kommentiert mit einer Marginalie vom 12.8.1926: „unerhört schön“ (\*A. Manzoni, *Die Verlobten*, aus dem Italienischen von Emilie Schröder, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, o. J., Bd. 2, S. 21).

117,31 *Bibliotheca Ambrosiana*: Die berühmte Mailänder Bibliothek wurde 1609 von Federigo Borromeo gegründet. Vgl. Ugo Ara (wie oben), S. 39f. mit Bezug auf Manzoni).

117,32–38 *Mit dem Comte Vitaliano Borromeo [...]*: Die Ausführungen folgen Ugo Ara (wie oben), S. 40ff.

118,1f. *einer verirrt* [...] *Gestalt wie Mignon*: Vgl. oben S. 65 mit Fußnote 213.

118,6 *Äpfel der Hesperiden*: (griech. Mythologie) Die goldenen Äpfel des Lebensbaums, die unter dem Schutz der Hesperiden (der Töchter der Nacht oder des Atlas und der Hesperis) weit im Westen im Garten der Götter heranwuchsen.

118,13f. *dass eben der Geist Mignons am Lago Maggiore [...] beheimatet sei*: Vgl. oben S. 61 mit Bezug auf Ugo Ara (wie oben, S. 59–79, Kap. „L'Esprit de Mignon“).

118,14 *Nostalgia*: (Ital.) Heimweh; Sehnsucht.

118,15–27 *Kennst du das Land*: Zitiert ist Mignons Italienlied aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (III. Buch, 1. Kap., MA 5, S. 142), gekürzt um die letzte Strophe. Im Original heißt es „sehn mich an“ statt „sehn dich an“.

118,34–119,12 „*Und der Morgenwind warf [...]*“: Zitiert wird aus dem 1. Zykel von Jean Pauls *Titan*, mit im letzten Drittel auffälligen Abweichungen, deren Quelle oder Ursache nicht zu ermitteln war.

119,24–35 *So lasst mich scheinen*: Zitiert werden drei der vier vierzeiligen Strophen von Mignons letztem Lied der *Lehrjahre* (VIII. Buch, 2. Kapitel, MA 5, S. 517f.). Die letzte Strophe

lautet: „Zwar lebt' ich ohne Sorg und Mühe, / Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug. / Vor Kummer altert ich zu frühe, / Macht mich auf ewig wieder jung.“

119,41 *annoch*: Kann sowohl 'zusätzlich' (allein verstärkend) als auch 'dennoch', 'trotzdem' bedeuten.

120,1 *beinahe düster-erhabenen Anlagen*: Vgl. Tagebuch des Stresa-Aufenthalts: „d[en] 14 Sept[ember 1937] Stresa. | verhangener Tag. – | Seltsam: meine Isola bella u[nd] Isola | Madre sah ich mehr in Agnetendorf. | Die vertra[e]umte Welt Jean Pauls ist | hier längst nicht mehr. | Oder doch? | Dann hinter der Fassade von Stresa. | Hier liegen alte, halbverfallene Villen, | mit geschlossenen Läden in verwilderten | Ga[e]rten. Sie ersticken fast unter Bäumen, | Stra[e]uchern und Blumen. Einige sind | düstere und grosse Bilder im dunklen Ra[h]men ihrer Parkbäume. Cedern | Kastanien und andere Riesen[.] Heilige Hallen jahrhundertalter Stämme | und Wipfel umgeben sie. | Dieser Kirchhof könnte wohl eine | Wohnung für Jean Pauls Seele sein. | Hier könnte sie umgehen, wie ein | fast sichtbarer Geist, noch heute, in | dem von ihm so geliebten Bereich | geliebter Vergangenheiten.“ (GH Hs 198, 4r)

120,17 *Nekropole*: (Griech.) Totenstadt, große Gräberstätte.

120,29 *Asphodelos, chthonischer Wiesen der Vergessenheit*: Vgl. unten Anm. zu S. 161,16. Zur Bedeutung der Kategorie des Chthonischen bei Hauptmann vgl. Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen*, S. 346–352 („Kunst und Hades“).

120,31 *allerlei fremdes Gehölz*: Vgl. S. 181,9ff. u. Anm.

120,39 *irgend ein illegitimes Verhältnis Goethes*: In der Endfassung (CA VI 504) ausgeführt mit Bezug auf Goethes Gedichtzyklus *Römische Elegien*, der zwischen 1788 und 1790 unter dem Titel *Erotica Romana* entstanden war und die Liebe in der ewigen Stadt Rom preist. Ob ein „Liebesabenteuer“ Goethes in Italien zugrunde liegt (wie der Erzähler annimmt), ist umstritten.

121,1f. *Ferdinand Jagemann*: Laut Tagebuch seiner Frau Margarete erwarb Hauptmann am 19.3.1940 in Dresden eine gerahmte Lithographie nach Jagemanns Zeichnung. Es handelte sich um die Lithographie von C. de Lasteyrie (Profilkopf in Oval. Steindruck von Jacob, Paris). Bei der schon zuvor abgeschlossenen ersten Niederschrift orientierte sich Hauptmann wahrscheinlich zunächst an folgendem Band seiner Bibliothek: \*H. Rollett, *Die Goethe-Bildnisse. Biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt*, Wien 1883 (hier: vor S. 145).

121,17f. *ein Tuch, weisse Seide [...]*: Vgl. auch *Stresa-Novelle* S. 148,31–34. Anregung durch das Ölgemälde von Johann Joseph Schmeller (Weimar 1829–1831), das Goethe im langen Rock und mit durch Nadel befestigtem Tuch zeigt? Letzteres auch auf dem Ölgemälde von Joseph Karl Stieler (1828) und dem darauf basierenden Kupferstich von Karl Barth (1829). Abbildungen z.B. in: *Die Bildnisse Goethes*, hg. v. Ernst Schulte-Strathaus, München 1910 (Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken, Erstes Supplement), Tafeln 162, 153 u. 154.

122,1f. *bei Freunden in Mailand kennen gelernt*: Vgl. Hauptmanns Brief an Marie Gräfin Larisch vom 28.7.1940 (S. 172); mehr nicht ermittelt.

122,9 *Bernini*: Der ital. Baumeister und Bildhauer Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), Schöpfer der Kolonnaden auf dem Petersplatz in Rom.

122,21ff. *ein grosser Komponist [...] ein deutscher Kulturforscher*: Dahinter verbergen sich Eugen d'Albert und Leo Frobenius; vgl. oben S. 86.

122,24 *„mit Blitzlicht und Büchse“*: Titel eines erfolgreichen Buchs des Fotografen und Großwildjägers Carl Georg Schillings, erschienen zuerst Leipzig 1905.

122,25 *erster, wahrer kultureller Entdecker*: So fand es Hauptmann in einem Nachruf: „Mit Recht wurde Frobenius als der eigentliche Entdecker Afrikas bezeichnet [...].“ (\*Ad. E. Jensen: Leo Frobenius, Leben und Werk, in: *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde*. Bd. 1 [1938], H. 2, S. 45–58; Hauptmanns Exemplar enthält starke Lesespuren S. 45–50, das Zitat S. 48 unterstrichen mit Marginalie „Ja!“).

122,26 *Klio*: Die Muse der Geschichtsschreibung (griech. Mythologie).

122,27 *aus dem Bereich der Swedenborgs*: Emanuel v. Swedenborg (1688–1772), schwedischer Gelehrter, der sich später theosophischen Spekulationen über den Zusammenhang von Geisterreich

und Menschenwelt widmete. Hauptmann las im November 1928 eine Swedenborg-Auswahlausgabe: *\*Himmel. Hölle. Geisterwelt*. Eine Auswahl aus dem Lateinischen Text in deutscher Nachdichtung von Walter Hasenclever, Berlin: Verlag Die Schmiede 1925. Seine Marginalien zeugen von Zustimmung (vor allem im Teil über die „Geisterwelt“) und Kritik (im Teil über den „Himmel“). Hier findet sich die Vorstellung von der Geisterwelt als „Mittelort oder Mittelzustand“ zwischen Himmel und Hölle. „Dorthin gelangt der Mensch zuerst nach dem Tode; dann, nach vollbrachter Zeit, wird er gemäß seinem Leben in der Welt entweder in den Himmel erhoben, oder in die Hölle gestürzt.“ (S. 12) Später wird der Gedanke entwickelt, daß der Mensch mit dem Tode von seinem Körper getrennt wird, als Mensch aber trotzdem weiter lebe; ja darüber hinaus, „daß jeder Mensch, während er noch im Körper lebt, sich geistig, ohne es zu wissen, in Gemeinschaft mit Geistern befindet, und zwar der Gute in Gemeinschaft von Engeln, der Böse in höllischer Gemeinschaft: jeder in der Gemeinschaft, in die er nach dem Tode gelangt.“ (S. 24f.) – Der Plural in „aus dem Bereich der Swedenborgs“ spricht dafür, daß Swedenborg hier mehr als Typus des ‘Geistersehers’ denn als historische Persönlichkeit von Bedeutung ist; ursprünglich hieß es auch einfach „aus den Bereichen der seligen Geister“ (GH Hs 524, 99r; abgelegtes Blatt).

122,37 *entzückende Fresken*: Vgl. oben S. 46.

123,5 *Stracchino di lecco*: Stracchino: Weichkäse aus der Lombardei; di lecco (Ital.): besonderer Leckerbissen. Vgl. schon *Der Ketzer von Soana* (CA VI 89).

123,10 *Marchesa L. aus Turin*: Seit der zweiten Fassung „Marchesa Gropallo“, vgl. oben S. 48.

123,24f. *Exkursen in trans[z]endente Gebiete*: Vgl. unten Anm. zu S. 125,29f.

123,25f. *Es gibt mehr Dinge [...]*: Zitat aus Shakespeares *Hamlet* (I/5).

123,26f. *sibyllinische Bücher*: „Von der cumäischen Sibylle sollten die *Sibyllinischen Bücher*, eine Sammlung von Weissagungen in griechischen Versen, herkommen, die nach bekannter Sage einst Tarquinius um ungeheuern Preis ankaufte und in einem Gewölbe des Jupitertempels auf dem Kapitol verwahren ließ, und die nur von eigens dazu bestellten Beamten und nur auf Befehl des Senats befragt werden durften.“ (Meyers Großes Konversationslexikon, 6. Aufl., Bd. 18, Leipzig, Wien 1909, S. 419, s.v. Sibylle).

123,31 *Rosenkreuzer*: Hier wohl nur als Beispiel für einen ‘Geheimbund’ genannt, ohne konkreten historischen Bezug.

123,35 *ein alter Mann*: Sollte in den Entwürfen neben Goethe „vielleicht Boelsche?“ auftreten (vgl. S. 170), erscheint der Alte nun als Homer-Figur, wie in der Versdichtung *Der Heros* mit dem stehendem Attribut der Blindheit: „Erwacht, bemerkt’ ich einen im Talar, / und als ich ihn ein Weilchen stumm betrachtet, / sein Greisenantlitz und sein Greisenhaar / die Lyra, die er trug, erklang mein Herz, / erweckt von einem nie geahnten Wunder, / die Brust zerreißen fast in Lust und Schmerz; / der Blindheit Vorhang riß wie dunkler Zunder. / Kein Zweifel noch, der Alte, das war er: / der Sänger aller Sänger, war Homer.“ (CA IV 233)

123,39 *in der Nähe blind und im Unendlichen sehend*: Diese Dialektik der Blindheit, genauer das dialektische Verhältnis von (physischer) Blindheit und (geistiger) Erkenntnis, ist topisch. Klassisches Beispiel: die Figur des blinden Sehers Teiresias im *König Ödipus* des Sophokles. Mit Bezug auf die göttliche Inspiration des Sängers vgl. auch den VIII. Gesang der *Odyssee*, Vs. 62ff. (Übers. R.A. Schröder): „Aber der Herold kam und brachte den minnigen Sänger, / Von der Muse geliebt; die gab ihm Gutes und Böses, / Schuf ihn blinden Gesichts, doch hellen Gesanges im Innern.“ Bei Hauptmann vgl. bereits den *Narr in Christo Emanuel Quint*: „der da leiblich blind ist, kann dennoch mehr sehen und wissen als ihr, und wenn ihr auch leiblich sehet, könnt ihr doch geistlich in Blindheit gebunden sein.“ (CA V 310)

123,40f. *indische Zypresse [...]*: Vgl. S. 181,9ff. u. Anm.

124,7f. *Il Poeta*: (Ital.) Der Dichter. So wurde auch Hauptmann bei seinen regelmäßigen Aufenthalte an der Riviera bezeichnet. Vgl. K.L. Tank, *Gerhart Hauptmann*, Reinbek 1959 (rowohlts monographien 27), S. 51 u. Tagebücher Margarete Hauptmanns (NL 260 Nr. 9), 2.2.1934: „Alte Bekannte, das Personal, begrüßen uns. Köchin sagt zu [Arthur] Gore: Il poeta ama le pere! Ueberall in Portofino Anhänglichkeit an G. u[nd] Benv.“

124,17 *Swedenborgischen Welt*: Vgl. Anm. zu S. 122,27.

124,18 *des modernen Spiritismus*: Im ausgehenden 19. Jahrhundert erlangte der alte Glaube, daß sich Geister (z.B. von Verstorbenen) unter bestimmten Umständen den Menschen offenbaren („Spiritismus“), einmal mehr Hochkonjunktur. „Ein Interesse an okkulten, das heißt verborgenen Kräften in der Natur und im Seelenleben (Telepathie, Psychokinese u.a.), die mit einem als gültig erachteten wissenschaftlich-mechanistischen Weltbild nicht in Einklang zu bringen waren, machte sich um 1910 bemerkbar. Von der 1875 in England begründeten Theosophie Helene Blavatskys (1831 bis 1891) ausgehend, verfaßte Rudolf Steiner (1861 bis 1925) *Die Geheimwissenschaft* (1910) und begründete 1913 die Anthroposophische Gesellschaft. Okkulte Traditionen aus vergangenen Epochen oder fremden Kulturkreisen (Kabbala, Paracelsus, Nostradamus, Rosenkreuzer, ägyptische, griechische oder germanische Mythen, Lehren des Yoga, altchinesische Überlieferungen u.a.), ergänzt durch angebliche Selbsterfahrungen, wurden hier oder bei ähnlichen Bestrebungen zu mystizistisch ausgerichteten Lehrgebäuden zusammengefügt.“ (W. Reif, *Exotismus und Okkultismus*, in: A.v. Bormann/H.A. Glaser (Hg.), *Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. 1918–1945* [Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg. v. H.A. Glaser, Bd. 9], S. 155–167, Zitat S. 166).

124,19 *das Goetheanum zu Basel*: Erst hieß es: „das Steinerische Goetheanum zu Basel“, das ist die in Dornach (bei Basel) befindliche, von Rudolf Steiner (1861–1925) gegründete, Hochschule der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft. Als Editor von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften in der Weimarer Ausgabe besaß Steiner intensive Kenntnis der goethischen Weltanschauung, auf die sich seine Anthroposophie wesentlich beruft. – Eine Verbindung zwischen Steiner und Swedenborg stellt H. Huber her in der Einleitung zu Sören Kierkegaard, *Furcht und Beben* (Wiesbaden: Verlag Rud. Bechtold & Comp.), die als Sonderdruck mit intensiven Lesespuren im Hauptmann-Nachlaß erhalten ist. Hauptmann unterstreicht den Satz: „Wer von der Theosophie Im. Swedenborgs zur Anthroposophie R. Steiner’s übergeht, muss die interessante Feststellung machen, dass sich die Situation Im. Swedenborgs in der Situation R. Steiner’s wiederholt hat.“ (S. XVII) Huber versucht vor allem die Differenzen zwischen Steiner und Swedenborg aufzuzeigen und verweist darauf, daß Steiner die Art Swedenborgs „die himmlische Welt zu betrachten oder umgekehrt die Art der Swedenborg’schen Engel das Erdgeschehen zu betrachten für unzeitgemäß“ halte (S. XXI, mit Unterstreichung Hauptmanns); am Ende bekennt er sich eindeutig zu Steiner (S. XLVIII); Hauptmann notiert auf dem Titelblatt: „Ich vermag ihnen so schnell | nicht zu antworten | Zu Steiner habe ich | <jedn> kein Verhältniss | er ist mir eine zweifelhafte | Grösse“.

124,30 *die junge Gräfin X.*: Margarete Hauptmanns Tagebuch vermerkt am 22.9.1937 über die Tafelrunde bei Kaupe: „Anwesend s. Nichte [genauer: Großnichte] die junge Gräfin Seilern, geb. Grfn Larisch; die ältere Gräfin Doncieu (?) aus Torino u. Barone Casana (Turin).“ (NL 260 Nr. 9). Zum Verwandtschaftsverhältnis zwischen Kaupe und Marie Johanna Gräfin v. Seilern vgl. Anm. zu 151,27f.

124,36 *Golems*: Golem: Aus Lehm geschaffener künstlicher Mensch, der mittels eines bestimmten Buchstabenzaubers belebt und wieder stillgestellt werden kann (jüdische Mystik und Legende; als Sagenstoff noch später häufig verwendet).

125,16 *der Rose gleich des Rosenkreuzers*: Ein (wahrscheinlich 1919) von Hauptmann gelesenes Buch über die Rosenkreuzer erklärt: „Ein Rosenkreuzer ist aber derjenige, der durch die Überwindung des Tierisch-Menschlichen zur Selbsterkenntnis des ihm innewohnenden Menschlich-Göttlichen, des ‘Engels’ im Menschen gekommen ist. Dies heißt mit anderen Worten, daß in einem solchen Menschen die Rose des Gottesbewußtseins erblüht ist, und er sich selbst als den im Materiellen und Sinnlichen gekreuzigten Sohn Gottes erkennt.“ (\*Franz Hartmann, *Unter den Adepten und Rosenkreuzern*, II. bedeutend verm. Aufl., Leipzig: Theosophisches Verlagshaus Dr. Hugo Vollrath, o.J., S. 67 mit Unterstreichungen Hauptmanns. Auf dem Titelblatt innen notierte er: „Bauernfänger durch und durch! | sic 1919. Oct[ober]“).

125,19 *Majordomus*: (lat.) Hausmeier, Vorsteher des Haushalts (urspr. an den germanischen Fürstenhöfen).

125,20 *Roundtable*: Erst „Rundtafel“.

125,29f. *Es schwirren also [...] durch die Luft*: Die im folgenden genannten Stichwörter sind – wie zahlreiche weitere im Lauf des Gesprächs genannte – weniger ihres konkreten Gehalts wegen von Bedeutung, als daß sie zur allgemeinen Charakterisierung der kleinen Gesellschaft dienen. Ähnlich, aber mit deutlich ironischem Unterton, eine Regieanweisung zum nachgelassenen Drama *Herbert Engelmann*, dessen Handlung „in Berlin etwa um 1923 (auf dem Höhepunkt der Inflationszeit)“ spielt: „Gespräche entwickeln sich [...], man hört die Worte: Freud, Freudsche Theorien; Einstein, Relativitätstheorie; Steinach, Sexualdrüsen-Unterbindung; Rudolf Steiner, Yoga, Mystizismus, Reinkarnation Jesu Christi, Spiritismus, Materialisation von Geistern, Klopffeister, Gesundbeten, suggestive Fernwirkung, Hypnotismus, Hellsehen, Mr. Slade, Frau Blavatsky, Freimaurerloge, Meister vom Stuhl. Stirner: Der Einzige und sein Eigentum. Schopenhauer. Der heilige Franz von Assisi. Die Lauden des Jacopone da Todi. Verlaine. Baudelaire: Fleurs du mal. Kokain, Absinth, American Bar, Apokalypse, Weltuntergang, Vertrag von Versailles, Wiedergutmachungskommission, Militär-Kontrolle.“ (CA VIII 335) Dazu bemerkt Gert Oberembt: „Die Regiebemerkung zitiert die Stich- und Schlagworte des Zeitgeistes, dessen psychoanalytische, philosophische, religiöse Zeugen sowie die poètes maudits und dokumentiert neben politischen Termini vor allem die mystisch-irrationalen, freigeistigen, spiritistischen Tendenzen, kurz den zeitaktuellen Okkultismus als ein 'Massenphänomen' der zwanziger Jahre.“ (*Medusengrauen, Sprachkrise und psychogene Melancholie. Gerhart Hauptmanns Berlin- und Heimkehrerdrama* Herbert Engelmann im Schnittpunkt von *Décadence* und *Psychoanalyse*, in: Kuczyński/Sprengel (Hg.), *Gerhart Hauptmann. Autor des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1991, S. 99–147, Zitat S. 106). Vgl. auch Anm. zu S. 124, 18.

125,29 *Kabbala*: Hier nur als 'Geheimlehre' (in diesem Fall aus dem jüdischen Kulturkreis) von Bedeutung. (Zwei einschlägige Bücher seiner Bibliothek – schon aus den 90er Jahren – dürfte für Hauptmann hierfür kaum noch herangezogen haben.)

125,29 *Pleroma*: Wörtlich: „Fülle“; gnostischer Terminus zur Bezeichnung der Regionen des Geistes oder des Lichts. (Die materielle Welt gilt als vom Pleroma abgefallen.) Schon vor November 1933 findet sich das Stichwort unter Notizen zu *Merlin (Der neue Christophorus)*: CA X 1082.

125,29 *Abrakadabra*: Seit der Spätantike bekanntes Wort, dem, als Schwindeformel geschrieben, heilende Wirkung zugesprochen wurde.

125,30f. *Orpheus und Pythagoras und einiger totenbeschwörenden Theurgen*: Vgl. Anm. zu S. 158, 18. „Theurg“ (griech.): eigentlich jemand, der Götter und Geister beschwört, wozu im Neuplatonismus auch die abgeschiedenen Seelen Verstorbener gehörten.

125,32f. *Jünger Johannes, Ahasver*: Vgl. S. 116, 29 u. Anm.

125,32 *ewig brennende Lampen*: Beispiele für das Motiv solcher Lampen (vor allem in Gräbern) gibt H. Jennings (wie Anm. zu S. 135, 11), Bd. I, 3. Kap. „Ewige Lampen“, S. 11–14.

125,33 *Gott habe die Welt aus Musik geschaffen*: In H. Jennings' Rosenkreuzer-Buch (wie Anm. zu S. 135, 11) heißt es: „Die Kabbalisten flüstern sich zu, daß Gott 'die Welt vermittelt der Musik' schuf“ (Bd. II, S. 153). Zum Hintergrund vgl. G. Scholtz, Artikel „Musik“, in: J. Ritter/K. Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 242–257.

125,34 *Kraft der Selbstdauer*: Nicht ermittelt.

125,37f. „*unregelmäßiges Duett [...]*“: Zitat aus den *Lehrjahren*; das 11. Kapitel des IV. Buchs schließt mit dem Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* (MA 5, S. 238).

125,38 „*Heiss mich nicht reden [...]*“: Ein Gedicht der *Lehrjahre*, „das Mignon mit großem Ausdruck einigmal rezitiert hatte“ (V. Buch, 16. Kapitel, MA 5, S. 359).

126,2–5 *aus der Gotik hervorgehen [...] in den christlichen Himmel eingehen*: Wahrscheinlich mit Bezug auf den Anfang von *Faust I* (dessen erste Szene sich in „einem hochgewölbten, engen, gotischen Zimmer“ ereignet), die 'Klassische Walpurgisnacht' (im zweiten Akt des *Faust II*), die anschließende Begegnung Fausts mit Helena (im dritten Akt) und das Ende des *Faust II* (wo Goethe die Rettung von Fausts 'Unsterblichem' mittels katholischer Mythologie darstellt; vgl. aber

gegen die Deutung des Schlusses durch den Erzähler der *Stresa-Novelle* Goethe zu Eckermann am 6.6.1831).

126,8–12 *Sebaldusgrab [...] Verwandtschaft mit dem Faust*: Vgl. Literaturhinweis am Ende der übernächsten Anmerkung.

126,18 *Bilddenken*: Zum „Bilddenken“ vgl. CA X 668f.: „Man muß, will man die Bildsprache auf sich wirken lassen und sich des Bilddenkens bemächtigen, den Verstand vollständig entlassen, ihn ganz durchaus und durchum beiseite stellen. – Das ist auch der Grund, weshalb Luther es tat und den Glauben dafür einsetzte. Er wollte zu den Göttern zurück wie Winckelmann, der ja auch Kirchenlieder sang, wie sie jener dichtete. So berühren sich Luther, Winckelmann und Kaiser Wilhelm II. in der ‘Gorgo’. Vor allem auch Frobenius, der große Sucher nach der verlorenen Bilderkenntnis.“ – Vgl. auch GH Hs 11, 23r u. 34r.

126,24–29 *Weltbild-Bauten [...]*: Die Bemerkungen über die Weltbildbauten, die Hauptmann dem Afrikaforscher in den Mund legt, entnahm er dem Buch des ehemaligen Kaisers Wilhelm II., das er 1937 in Stresa las: \**Studien zur Gorgo*, Berlin: de Gruyter, 1936. Das Kap. X: „Weltbildbauten“ (S. 92–102) weist durchgängig Lesespuren auf; das folgende Exzerpt (mit beträchtlichen Auslassungen) zeigt die Unterstreichungen Hauptmanns: „[...] weist Heine-Geldern nach, daß in den heute noch stehenden Tempel-, Palast- und Klosterbauten Hinterindiens und Insulindes der uralte sumerische Gedanke des Weltberges, also eine kosmische Vorstellung, zum Ausdruck kommt. Dieser Gedanke ist so lebenskräftig, daß er nicht nur die Jahrtausende überdauert, sondern auch die verschiedenen Religionen, die in jenen Ländern einander folgten oder nebeneinander bestanden, durchsetzt hat. Im brahmanischen Weltbild bildet der Welt- und Götterberg Meru den Mittelpunkt; [...] Es folgt eine rekonstruierte Zikkurat (Abbildung 62), der sumerische Stufenturm, aus der Bibel als ‘Turm von Babel’ bekannt. Es ist ein Kultbau von kosmischer Bedeutung, ein ‘Weltberg’, auf dessen Spitze die Gottheit niederstieg, um sich den Menschen zu nahen. [...] In der Mitte steht der Tempel als Berg Meru, darin befindet sich das heilige ‘Lingam’, der Phallus, als Symbol der Zeugungs- und Schöpferkraft. [...] Auch das Tempeltor von Buleleng auf Bali (Abbildung 68) zeigt in seinem phantastischen Aufbau dasselbe Symbol. [...] Zum Vergleich folgen einige Bergsymbole aus *Ceylon*: eine Stufenpyramide (Abbildung 70); vielleicht ein Hinweis darauf, daß die Idee des ‘Welt- oder ‘Götterberges’ einst ihren Weg von Mesopotamien über Indien und Ceylon nach Südost-Asien gefunden hat. [...] Aber um bei der Symbolik dieser Bauten zu bleiben, so haben die vorgeführten Bilder uns in kosmischem Sinne den ‘Weltberg’ oder auch ‘Himmelsberg’ gezeigt.“ (S. 94, 95, 96, 100, 101; Sperrung im Original hier kursiv wiedergegeben) – Am Anfang des Kapitels heißt es: „[...] Damit kommen wir auf das Gebiet der Bau-Symbolik, ein Gebiet, dem die Geistigkeit der letzten Jahrtausende im allgemeinen nur geringes, um nicht zu sagen kein, Verständnis entgegengebracht hat. Wenn man den Vitruv durchblättert, der sein berühmtes Werk über die Baukunst zur Zeit des Kaisers Augustus verfaßt hat, findet man nichts über Symbolik, sondern alles nur auf Zweckmäßigkeit und ästhetische Wirkung abgestellt. [...]“ (S. 92), dazu schreibt Hauptmann an den Rand: „Sebaldusgrab“. – Insofern sich Wilhelm II. zustimmend auf Frobenius bezieht (vgl. sein erstes Kapitel: „Zur Betrachtungsweise“, S. 12), ist es nicht ganz falsch, seine Ausführungen dem Afrikaforscher in den Mund zu legen. Zu Hauptmanns Frobenius-Rezeption sowie seiner Synthese von Goethes *Faust*, Peter Vischers Sebaldusgrab und der Weltberg-Idee vgl. Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen*, vor allem S. 146–151 und 195–198 (noch ohne Bezug auf die *Stresa-Novelle*, die diesbezüglich aber nichts Neues bringt).

126,32–42 *ruht hier der Kosmos [...] Weltkugel in der Hand*: Beschrieben wird das Sebaldusgrab Peter Vischers; Abbildung z.B. in Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen*, Tafel 5.

127,8–15 „Alles Vergängliche [...]“: Zitiert sind die Schlußverse des *Faust II*; die Erläuterung zu „das Unzulängliche“ von Hauptmann eingefügt.

128,1 *Apoll von Belvedere*: Die als römische Kopie überlieferte Statue, gestaltet von dem griechischen Bildhauer Leochares (4. Jh. v. Chr.), erhielt im 16. Jahrhundert ihren Platz im Vatikan (Innenhof des Belvedere Palazzetto); galt im 18. Jahrhunderts als höchste Ideal der Kunst unter allen erhaltenen Werken des Altertums.

- 128,37 *neptunischen Element*: Das Wasser als Element des römischen Meergottes Neptun.
- 129,6 *Kalchas*: Der Seher der Griechen während des Trojanischen Krieges.
- 129,12 *des sogenannten Homer*: Seit F.A. Wolf Ende des 18. Jahrhunderts die Einheit der Homerischen Werke zu widerlegen versucht hatte, gab es immer wieder Spekulationen über deren Urheber, „den wir zur mythischen Gestalt haben werden sehen“ (H. v. Hofmannsthal, *Ein deutscher Homer von heute*. „Die Odyssee“. Deutsch von Rudolf Alexander Schröder, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*, Frankfurt/M. 1979, S. 415)].
- 130,28 *Dunstspalte von Delphi*: Vgl. *Griechischer Frühling* (CA VII 80): „Ich fühle sehr wohl, welche Gefahren auf den Pilger in solchen parnassischen Brunnengebieten lauern, und vergesse nicht, daß die Dünste aller chthonischen Quellen von einem furchtbaren Wahnsinn schwanger sind.“
- 130,29 *Dodona*: Neben Delphi wichtigste Orakelstätte der Griechen, Zeus geweiht.
- 131,1–132,7 „Was hör’ ich [...]“: Zitiert ist Goethes Ballade *Der Sänger*, mit der sich der Harfner in den *Lehrjahren* (II. Buch, 11. Kap., MA 5, S. 127f.) einführt.
- 132,33 *Osterien*: Gasthäuser, von (Ital.) osteria.
- 133,20 *Schopenhauer*: Den entsprechenden Abschnitt aus den *Aphorismen zur Lebensweisheit* (Kapitel V: Paränesen und Maximen, Nr. 9) zitiert R.K. Goldschmit-Jentner in seinem Buch *\*Die Begegnung mit dem Genius. Darstellungen und Betrachtungen*, Hamburg: Christian Wegner, 1937, S. 181 (mit Anstreichung Hauptmanns und Notiz auf der vorderen Umschlaginnenseite: „S 181–83 Einsamkeit“). Das Buch hat Hauptmann sehr beeindruckt; er schrieb dem Autor am 5.3.1940: „Es fällt mir aufs Herz, dass ich so lange unterlassen habe, Ihnen für Ihr Buch 'Begegnung mit dem Genius' zu danken. Seit seinem Eintreffen ist es mein täglicher Begleiter, und ich verdanke ihm eine Menge neuer und seltener Vorstellungen.“ (Durchschlag in GH BrNI R.K. Goldschmit-Jentner; Datierung aufgrund des Kopie des Originals im Stadtarchiv Heidelberg [SZA.HD.H 263b])
- 134,36 *der Tod, wo letzte Erkenntnisse dämmern*: Vgl. *Winckelmann* (CA X 571): „Bin ich gestorben? Ist dies die höchste metaphysische Erkenntnis und zugleich der Tod? Stehe ich vor oder nach dem Tode?“ Gleich dem Erzähler der *Stresa-Novelle* erwacht Winckelmann wenig später aus einem „Angsttraum“ (ebd.). In dem dramatischen Requiem *Die Finsternisse* (entst. Februar 1937) läßt Hauptmann sein Abbild, den Dichter v. Herdberg, denselben Gedanken aussprechen: „Ich weiß nicht, ob es die Tibetaner sind, die behaupten, die höchste Erkenntnis gewinne man im Augenblick des Todes.“ (CA VIII 411)
- 134,36f. *der Tag nur die Frucht, die Nacht der Baum*: Ähnliche Äußerungen finden sich bei Hauptmann schon früher. Vgl. etwa: „Die Nacht allein gebiert das Licht“ (*Tagebücher 1914 bis 1918*, S. 8), *Einsichten und Ausblicke*: „Nacht macht Licht heller.“ (CA VI 1005) und *Winckelmann* (CA X 572): „Überhaupt: der Schatten ist mehr als Licht, so wie die Mutter und Gebärerin Nacht dem Tag überlegen ist. Kore und Demeter, Tochter und Mutter: diese ward beraubt und verlor einen Teil ihrer Macht, die geraubte Tochter gewann diesen Teil und wurde die Königin der Schatten, allüberragend in der ganzen Welt.“
- 134,42 *Sternwarte eines verrückten Engländers*: Im Tagebuch vermerkt Hauptmann (Stresa, 20.9.1937): „Fahrt in die Berge. Eine Orgie | [...] in Villen und Parkanlagen – Bukolische, verlassene | Höhen. Die höchste Villa eines | englischen Sonderlings“ (GH Hs 11, 8r).
- 135,11 *Lilia non laborant, neque ne[n]t*: Zitat aus dem Liliengleichnis der Bergpredigt, das als Motto unter die „Lilien“, das Wappen von Frankreich gesetzt ist; vgl. Ev. Matth. 6,28: „considerate lilia agri quomodo crescunt non laborant nec ne[n]t“ („schauet die Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen; sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht“). Als Quelle – auch für mehrere weitere Details der folgenden Absätze – diente: H[argrave] Jennings, *Die Rosenkreuzer. Ihre Gebräuche und Mysterien*, übers. v. A.v.d. Linden, 2 Bde., Berlin: Hermann Barsdorf Verlag, 1912 (in Hauptmanns Bibliothek nicht erhalten), Bd. I, S. 47.
- 135,12 *Megalistor*: Vgl. Jennings (vorige Anm.), Bd. I, S. 183: „Die Schlange hieß der Megalistor oder Große Erbauer des Universums (Maya oder Illusion der Buddhisten).“
- 135,16f. „*Honi soit qui mal y pense*.“: Der Wahlspruch des Hosenbandordens („Ein Schelm, der Böses dabei denkt“) wird zitiert bei Jennings (wie Anm. zu S. 135,11), Bd. I, S. 167. Hauptmann

notiert ihn schon 1910 und erneut 1914 (*Tagebücher 1906 bis 1913*, S. 267; *Tagebücher 1914 bis 1918*, S. 78).

135,18f. *Wappentier [...] des Einhorn trug*: Anregung durch das Wappen der Familie Borromeo (Abbildung bei Ugo Ara [wie Anm. zu S. 117,2], S. 41 u. 51) oder Jennings (wie Anm. zu S. 135,11)?

135,20 *Löwenleib mit [...] Manneskopf*: Beschrieben wird ein Fabelwesen, das zur Gattung der Monstren gehörte. „Darstellungen zeigen die Manticora meist in Gestalt eines Löwen mit Menschenantlitz; sie kann eine Mütze oder eine Krone tragen.“ (*Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2: *Allgemeine Ikonographie*, Rom u.a. 1970, S. 2f.) Die Abbildung eines geflügelten Löwen mit Menschenkopf findet sich bei Jennings (wie Anm. zu S. 135,11), Bd. II, S. 2 (Fig. 42).

135,21 *„Beati pacifici“*: Zitat aus der Bergpredigt (Mt. 5, 9): „Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabantur.“ („Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Kinder Gottes heißen.“)

135,32 *„Templerfahne“*: Die schwarz-weiße Templerfahne ist abgebildet bei Jennings (wie Anm. zu S. 135,11), Bd. II, S. 30 (vgl. ebd. S. 18f.).

135,32 *„Monogramm des Heilands“*: Erwähnt bei Jennings (wie Anm. zu S. 135,11), Bd. II, S. 18 mit Hinweis auf Fig. 132ff.

135,33 *Monogramme der Dreieinigkeit*: Vgl. Jennings (wie Anm. zu S. 135,11), Bd. II, S. 18 u. 30f.

135,33 *Allegorien der Katakomben*: Quelle nicht ermittelt.

136,13 *„Wie spricht ein Geist zum andern Geist?“*: Zitiert wird die erste Szene („Nacht“) von Goethes *Faust I* (Vs. 425, MA 6.1, S. 546); was bei Hauptmann als selbständige Frage erscheint, ist dort als Nebensatz formuliert: „Dann geht die Seelenkraft dir auf, / Wie spricht ein Geist zum andern Geist.“ Es folgt: „Umsonst, daß trocknes Sinnen hier / Die heil'gen Zeichen dir erklärt“, was der Erzähler wenig später anzitiert.

136,20 *Appendix*: (Lat.) hier: Nebenraum, Anbau.

136,26 *Bilder im Stereoskop*: Vgl. die Tagebuchnotiz vom 3.11.1933: „Stereoskopie. Schon die Flächenphotographie hat mich anfänglich, wenn nicht abgestossen, unbefriedigt gelassen. Eine gute Zeichnung, ein gut gemaltes Bild bleibt dem Blick immer lebendig, eine Photographie stirbt ihm schnell. Nun aber das Stereoskop und die stereoskopisch erblickte Plastik. Sie zeigt lebende Materie, Körperlichkeit, Bewegung erstarrt. Landschaft und Menschen in Katalepsis. Der lebende Mensch, der durch die Okulare eines Stereoskops blickt, kann sein Empfinden leicht in ein tiefes Grauen steigern. Durch den aufgedrungenen Schluß auf eine kataleptische Welt. Das Unmögliche scheint verwirklicht, das Universum zum Stillstand gebracht. [Absatz] Man kann es nicht Leichenstarre nennen, was man sieht. Eher auf Beschwörung[,] Bann, Lähmung, diabolischen Trick eines allmächtigen Dämons. [Absatz] Was folgt daraus: Leben, physisch wie geistig, ist Bewegung an sich, in Werden, Sein und Vergehen eins. Selbst die Kinematographie kann diesen Zustand nur grimassieren. Leben nur kann das Leben als Leben auffassen. Daher alle Starrheit, unveränderliche Dogmen etc. auch im Geist verdächtig sind, wenn auch irgendwie ihre Starrheit nur scheinbar ist. Etc. etc.“ (GH Hs 230, 6r).

136,31 *Alter von Methusalem*: Nach biblischem Zeugnis erreichte der Großvater Noahs ein Alter von 969 Jahren (1. Mos. 5, 27).

136,33f. *„[...] Umsonst dass trockenes Sinnen hier ...“*: Vgl. Anm. zu S. 136,13.

136,36 *Jingen*: Vgl. Anm. zu S. 114,25.

137,5 *Mysterium*: Vgl. Anm. zu S. 114,32.

137,35 *banalen ABC-Psychiater*: Hauptmanns Interesse an und Skepsis gegenüber der Psychiatrie, besonders der seiner Ansicht nach 'materialistisch' orientierten, belegen durchgängig Reflexionen in den Tagebüchern wenigstens nach 1933. Unter dem Titel „An die Herren Irrenärzte und Ploetze“ formuliert er Ende Januar 1937 im Tagebuch (GH Hs 52, 321r) seine grundsätzlichen Einwände (vgl. auch CA XI 542): „den Mangel an Beziehungen zu aller“ Philosophie, Poesie, Musik, bildenden Kunst und Religion. „Eigentlich gehört für euch das alles ins Gebiet des Irreseins. Also somit der gesamte Geist.“ Im Dezember 1943 entstand ein längerer, durch einen For-

schungsbericht angeregter Text, dessen Nähe zu *Mignon* – und in der *Stresa-Novelle* – geäußerten Gedanken der folgende Abschnitt zeigt (GH Hs 452, 3f.): „Einen ganz grossen Psychiater haben wir im Augenblick nicht. Man sage, was man wolle, abgesehen von Schwachsinn zeigt die Geisteskrankheit nicht nur Verengungen, sondern auch Erweiterung der Psyche. Die Psychiater und ihre Vertreter werden aber in der überwiegenden Mehrzahl eine gewisse Spiessigkeit nicht los. So wagen Sie sich nicht an das grosse Gebiet der Dichtung heran und wollen auch nichts wissen von ihren göttlichen Anomalien.“ Und mit ironisch-witziger Wendung: „Der geniale Mensch überhaupt ist anomal, so auch der geniale Psychiater.“

137,38 *Meister im Himalaya*: Im Buch von Franz Hartmann (s. Anm. zu S. 125,19) trägt der erste Teil den Titel „Unter den Adepten des Himalaya“. Ob diese oder eine andere Anregung zugrunde liegt, wurde nicht ermittelt.

137,38 *Magus des Libanon*: Konkreter Bezug bzw. mögliche Quelle nicht ermittelt.

138,40 *als Mitglied der Goethesellschaft*: Hauptmann selbst war langjähriges Mitglied der Weimarer Goethesellschaft.

138,42 *Mystifikation*: Täuschung.

139,6 *Concierge*: (Frz.) Hausmeister, Portier.

139,23ff. *Gross-Cophta-Natur [...] nicht sogleich losmachen konnte*: In Goethes *Gross-Cophta* ist der Ritter 'geeignetes Medium' für den Grafen (der sich in III/9 als der Groß-Cophta selbst vorstellt); nachdem der Ritter den Grafen durchschaut hat, erklärt dieser ihm, er sei nur geprüft worden und habe nunmehr einen höheren Grad erreicht; so bindet er ihn erneut an sich. (Vgl. besonders die Szenen III/5 und III/6).

139,29 *Chopin-Spiel*: Vgl. zweite Fassung S. 152,29 u. Anm.

140,15 *Rentiers*: Rentier: (Frz.) Rentner.

140,19f. *der nüchterne Sinn meiner Schweizer Freunde*: Mit der Erwähnung dieser Freunde deutet sich der Schluß der Folgefassungen der *Mignon*-Erzählung an: der Besuch bei dem Jugendfreund Plarre (dessen Urbild Alfred Ploetz ist), der „in einem beinahe provokanten Maße Materialist“ geblieben war (CA VI 535).

140,22f. *Geburtsstadt des älteren und des jüngeren Plinius*: Cajus Plinius Secundus d.Ä. (23/24–79 n. Chr.), Verfasser der *Historia Naturalis* (Naturgeschichte), die Hauptmann in Stresla (vgl. oben S. 21 mit Fußn. 22) und Cajus Plinius d.J. (61/62–113 n. Chr.), Neffe des älteren Plinius, römischer Politiker und Schriftsteller; beide geboren in Novum Comum, dem heutigen Como.

140,23f. *Gestalten Alessandro Manzonis*: Aus dem Roman *I promessi sposi* (*Die Verlobten*), der den Untertitel „Storia Milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta“ („Mailänder Geschichte aus dem 17. Jahrhundert, entdeckt und neu gestaltet“) trägt. Vgl. schon oben 117,30 u. Anm.

140,32 *Dionysos*: Gott des Rausches und des Weins (griech. Mythologie). Eine nachgelassene Notiz über den dichterischen Schaffensprozeß von 1942 belegt, daß Weingott und Wein für Hauptmann identisch sein konnten, mithin die göttliche Inspiration des medial schaffenden Künstlers auf physiologische Ursachen zurückgeführt werden muß: „Nicht ohne Dionysos! Er bringt mich in einen Zustand, wo meine Feder über das Papier rennt, Reim oder Rhythmus ergeben sich völlig unabsichtlich. Es gibt keine Hemmung, und die Quelle, aus der alles herkommt, bleibt unbewußt. Dies Schaffen ist medial.“ (CA XI 1189)

140,41 *Mysteriums*: Vgl. Anm. zu S. 114,32.

141,16 *Calabreser*: Kalabreser (nach der ital. Landschaft Kalabrien), breitrandiger Filzhut mit spitzem Kopfteil, Mode während der Revolutionsjahre um 1848.

141,17 *spanisches Rohr*: Spazierstock aus den Trieben verschiedener Arten der Palmengattung *Calamus* (Rotang); heimisch vor allem in Südostasien.

141,18 *Kandelaber*: Mehrarmiger Leuchter, hier für Straßenbeleuchtung.

141,22f. *Rauch'schen Statuette*: Vgl. Anm. zu S. 171,21.

141,35–38 *Strassburger Ausgabe* [...]: Das folgende Zitat stammt aus: *Aureoli Philippi Theophrasti Bombasti von Hohenheim Paracelsi [...] Bücher vnd Schrifften [...] Ander Theyl*, Straßburg 1603, S. 298. In Hauptmanns Exemplar (mit Lesespuren u.a. von 1934 und 1941) angestrichen.

141,39 *Emanuel Swedenborg*: Vgl. Anm. zu S. 122,27.

142,6 *das Leben selbst ist Magie*: Vgl. S. 187,40f. mit Anm.

142,11 *Dante*: Mit Bezug auf die *Göttliche Komödie*; etwas ausgeführt in der zweiten Fassung (S. 163).

142,25 *Parnass*: Gebirgszug in Griechenland; in der Antike den Göttern Apollon und Dionysos sowie den Musen geweiht; daher weniger als geographischer Ort (von dem Hauptmann auf seiner Griechenlandreise 1907 Anschauung gewann) denn als „Seelengebiet“ von Bedeutung (vgl. *Griechischer Frühling*, CA VII 69f.).

142,34 „*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*“: Vgl. Anm. zu S. 127,8–15.

142,35 *Goethe selber ist aber nicht Faust*: In der 1932 gehaltenen Goethe-Rede setzt Hauptmann Goethe und Faust zumindest teilweise gleich (CA VI 840): „Goethe ist Faust, wie niemand bestreiten wird, wenn auch Faust nicht überall identisch mit der Persönlichkeit Goethe ist.“

143,10f. *Spiritismus und verwandte Materien*: Vgl. Anm. zu S. 124,18.

143,14 *Tischrücken*: „**Tischrücken** und **Tischklopfen**, die drehenden, fortrückenden und klopfenden Bewegungen, in die ein Tisch versetzt wird, wenn mehrere um ihn herum sitzende oder stehende Personen mit der Absicht, diese Bewegungen zu erzielen, ihre Hände darauf legen, wobei durch Berührung der kleinen Finger eine Art von Kette gebildet wird.“ (*Meyers Großes Konversationslexikon*, 6. Aufl., Bd. 19, Leipzig, Wien 1908, S. 572)

143,14 *spiritistische Séancen*: Zusammenkünfte mit dem Zweck, Kontakt mit ‘Geistern’ aufzunehmen.

143,17 *Hypnose*: Seit Mitte des 19. Jahrhunderts Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, gehörte die Hypnose aber wie zuvor auch in das Reservoir okkultur Phänomene.

143,23f. *Gustav Theodor Fechner behauptet*: Der Begründer der Psychophysik (1801–1887) vertrat im Gegensatz zum mechanistisch-naturwissenschaftlichen Weltbild die – gleichwohl mit Exaktheitsanspruch entwickelte – Vorstellung einer vollkommen beseelten Welt. Hauptmann besaß sein erstmals 1836 erschienenes *Büchlein vom Leben nach dem Tode* (41.–50. Tsd., Leipzig o.J., Insel-Bücherei Nr. 187; Hauptmanns Exemplar mit durchgängig intensiven Lesespuren, u.a. von 1939); die Auffassung von den drei Stadien im Leben des Menschen steht dort im ersten Kapitel. – Auch Gedanken über das Fortleben Goethes nach seinem Tode finden sich bereits bei Fechner, vgl. Sprengel/Tempel, *Kult, Kultur und Erinnerung in Gerhart Hauptmanns Erzählung „Mignon“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), S. 309.

143,34f. *indischer Weisheitssatz*: Quelle nicht ermittelt. Im Januar 1944 ist sich Hauptmann selbst über seine Quelle nicht mehr sicher; in einem Brief an den Glaskünstler Richard Süßmuth schreibt er dazu: „Der Mensch besteht ganz und gar aus Glauben, sagt entweder der Koran oder Gotama Buddha oder der Veda (es ist ja gleichgültig bei dieser unumstößlichen Tatsache)“. (Den Brief – aus dem Privatbesitz von Margarete Süßmuth – zitiert Peer Baedeker: *Jugend mit Gerhart Hauptmann. Ein Tenor erinnert sich*, Koblenz 1987, S. 59.) Den Satz zitiert Hauptmann schon 1937 im *Neuen Christophorus* (2. Konvolut, 2. Kapitel, CA X 751).

143,40 *Maison de Santé*: (Frz.) Heilanstalt.

144,2 *Valet*: (Lat.) Lebewohl.

144,11–19 *Der Forscher erzählte* [...]: Quellen für die in diesem Absatz formulierten Gedanken nicht ermittelt.

145,4 *Gingo biloba*: Dieser Name eines Baums ist Titel eines Gedichts aus Goethes *West-östlichem Divan*, im ‘Buch Suleika’ (MA 11.1.2, S. 71).

145,29 *im Lehrhaften*: Mit Bezug auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* konstatiert Hauptmann im Tagebuch vom 9.7.1941 „die leidenschaftliche, didactische Neigung Goethes“, die „die kühnsten Begriffe irgend eines Menschenlehrers, selbst des Platon“ übersteige (GH Hs 3, 39r). Vgl. ferner CA X 1103 (mit Bezug auf Goethes „Noten und Abhandlungen“ zum *West-östlichen Divan*).

146,13 *Eckermann*: An seiner Stelle nennt die erste Niederschrift der Stresa-Novelle jeweils Winckelmann (GH Hs 550, 79r u. 80r u. 81r). Daher mag es nicht überraschen, wenn die anschließende Unterhaltung keinen Bezug zu Eckermanns *Gesprächen* hat und Goethe sogar ausgesprochen ungoethische Gedanken in den Mund gelegt werden.

146,19f. *Aegypter Plotin*: Neuplatonischer Philosoph (ca. 204–270 n. Chr.), Geburtsort unbekannt (später wurde Lyko in Ägypten genannt), lebte elf Jahre in Alexandria, später 26 Jahre in Rom (schrieb aber griechisch). – Bei \*J. Burckhardt, *Die Zeit Konstantins des Großen* (wie Anm. zu S. 147,37) ist einfach die Rede vom „Ägypter Plotinus“ (vgl. Anm. zu S. 158,18), allerdings ohne Bezug auf die genannte „Idee“. Im Tagebuch notierte Hauptmann am 20.10.1939, während seiner Burckhardt-Lektüre: „Plotin. | Lies wieder was übersetzt ist“ (GH Hs 235, 31r); weitere Hinweise fehlen.

146,20f. *seiner Idee: falls es ein Jenseits gäbe, so müsse es wie das Diesseits Objekt der Sinne sein*: Daß dies bei Plotin zu finden ist, dürfte unwahrscheinlich sein. Plotin setzt ein Absolutes, eine Weltseele voraus, von der sich über verschiedene Stufen alles Seiende ableitet, bis zur materiellen Welt. Die Idee, die Hauptmann Goethe (als Plotinsche) in den Mund legt, klingt eher nach Konstruktivismus und radikaler Diesseitigkeit, wie sie der Neuplatonismus nicht gekannt hat.

146,25f. *dass ein Auge das Schöne nicht sehen könnte, wenn es gegen das Abscheu Erregende blind wäre*: Dieser Gedanke mit den genannten Beispielen ist eher einer Ästhetik des Häßlichen zuzuordnen, wie sie um 1900 in Mode war; die Bemerkung über das Auge klingt nur insofern goethisch, als für Goethe die Schnittstelle von Wahrnehmen und Erkennen auch heimlicher Zielpunkt der *Farbenlehre* ist. Dort wird Plotin, ohne namentliche Nennung, zitiert mit den Versen: „Wär’ nicht das Augen sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken? / Lebt’ nicht in uns des Gottes eigne Kraft, / Wie könnt’ uns Göttliches entzücken?“ (*Farbenlehre*, Einleitung zum Didaktischen Teil, MA 10, S. 20) Das Auge nimmt also nur wahr, was seinem Charakter gemäß ist.

147,23 *Fechner*: Im dritten Kapitel des *Büchleins vom Leben nach dem Tode* (vgl. Anm. zu S. 143,23f.) heißt es: „Der Mensch denkt, er sei bloß für sich da, sich zu vergnügen, zu wirken und zu schaffen für sein eignes leibliches und geistiges Wachstum; er ist auch für sich da, aber zugleich ist sein Leib und Geist nur eine Wohnung, wovon höhere fremde Geister eintreten, sich verwickeln und entwickeln und allerlei Prozesse untereinander treiben, die zugleich das Fühlen und Denken des Menschen sind und ihre höhere Bedeutung für die dritte Lebensstufe haben. [Absatz] Des Menschen Geist ist ununterscheidbar zugleich sein Eigentum und das Eigentum jener höheren Geister, und was darin vorgeht, gehört stets beiden zugleich an, aber auf verschiedene Weise.“ (S. 18, Unterstreichungen von Hauptmann) Dazu eigenhändige Notiz am unteren Seitenrand: „Ein herrlicher köstlicher Gedanke“.

147,37 *Magier – im Sinne des Lactantius, der Giganten beschwört*: Eine Tagebuchnotiz vom 25.10.1939 setzt „im Sinne des Lactantius“ in Klammern; gemeint ist also, daß Faust Giganten beschwört, und zwar Giganten im Sinne des Lactantius, „jene bo[e]sen, ursprünglich jüdischen Kinder, welche die Engel mit den To[e]chtern der Menschen zeugten“ (GH Hs 235, 36r). Als Quelle diente: Jacob Burckhardt, *Die Zeit Konstantins des Großen*, hg. v. Ernst Hohl, Leipzig 1924: Kröner (Kröners Taschenausgabe 54). Dort heißt es: „Drittens gehen die Christen in ihrem teils judaisierenden, teils populären Dämonenglauben mit den Heiden parallel und zweifeln nicht im geringsten daran, daß es zahlreiche, stark auf das Menschenleben wirkende, durch Menschen zu bannende Mittelmächte gebe, die als gefallene Engel, oder als Giganten, d.h. als Söhne der Engel und der Töchter der Menschen gedacht werden. Allein diese Geister sind durchaus böse, dem Reiche Gottes und dem Heil der Menschen abgeneigt; manche halten sie für Urheber des Unheils in der Natur, z.B. der Erdbeben und Seuchen, wie in der sittlichen Welt; ja sie sind die Urheber des ganzen törichten und sündenreichen Heidentumes, wozu sie das Menschengeschlecht verführt haben, um es unrettbar in ihrer Gewalt zu behalten.“ (S. 258) Ein längeres Zitat aus Lactantius (der bei Burckhardt zu den „rationellen Verteidigern des Christentums“ [S.265] zählt) folgt; den Bezug zu Goethes *Faust* stellt erst Hauptmann her.

147,41 *Veneficium*: Vgl. das Exzerpt aus Burckhardt (wie vorige Anm., S. 260) im Tagebuch: „Veneficium. universelle böse Magie, verbunden mit Giften und Giftmischerei. Es gab in Rom noch lange ins Christentum hinein: ‘Lehrer der bösen Künste’“ (GH Hs 235, 36r).

148,13 *Villegiatur*: (veraltet) Landaufenthalt.

148,31–34 *das Seidentuch [...] stülpten*: Vgl. S. 121,27f. u. Anm.

149,5f. *inmitten der Kuppel zwischen den Jyngen des Himmels*: Vgl. S. 114,25 u. Anm.

149,16 *Norne*: Eine der drei Schicksalsgöttinnen in der nordischen Mythologie.

149,26 *des unteren Zeus*: Gemeint ist Hades, in der griechischen Mythologie der Herrscher der Unter- bzw. Totenwelt (auch der ‘schwarze Zeus’).

149,31 *gefoltertes Werkzeug*: Seiner Auffassung des Künstlers (der Künstlerin) als Medium göttlicher Gewalten verlieh Hauptmann Ausdruck im Essay *Tintoretto* (1937), vgl. z.B. CA VI 966 (zitiert oben S. 91); als ausdrückliches Selbstbekenntnis auch im Entwurf eines Geleitwortes zur *Ausgabe letzter Hand*: „da ich mich meinen dichterischen Schöpfungen gegenüber nur als Medium empfinde“ (CA XI 1183).

149,36 *Demiurgen der Schöpfung*: In der Gnosis ist der Demiurg der von den Regionen des Lichts bzw. des Geistes („Pleroma“) abgefallene Schöpfer der materiellen Welt. Als solcher gilt Satanael, der von Gott verstoßene ältere Bruder Jesu Christi.

149,40 *Hades*: Totenreich (griech. Mythologie).

149,41 *Apoll und den Neun*: Apoll, der griechische Gott des Gesanges und der Dichtkunst, und die von ihm geführten neun Musen. (Die gleiche Wendung auch CA XI 1154.)

## Aus der zweiten Fassung: Die Graupe-Runde

### Textgrundlage und -gestalt

Zugrunde liegen die Blätter 32r–60r des Typoskripts GH Hs 526 (zum Stellenwert innerhalb der Entstehung vgl. oben S. 24). Die Korrekturen, Zusätze und Streichungen dürften größtenteils während der Niederschrift erfolgt sein. Wie im Falle der *Stresa-Novelle* wird hier auf die Notation der Bearbeitungsschritte verzichtet; die folgenden einzelnen textkritischen Anmerkungen dienen vor allem dem Nachweis der Emendationen von Tippfehlern.

Die Paginierung zeigt hier noch deutlich die Unregelmäßigkeiten in der Niederschrift. Die Blätter 32r–39r sind als 32–39 gezählt, 40r–42r wieder als 38–40, 43r ohne Seitenzahl eingefügt (bei der Katalogisierung eingeordnet?), 44r–55r als 1–12, 56r–58r als 1–3, 59r als 42 und 60r als 41. Hinzu kommt eine ab Blatt 52r nicht mehr durchgeführte Abschnittszählung; im edierten Text wurde der Beginn eines Abschnitts durch eine Leerzeile kenntlich gemacht, auf die Numerierung hingegen verzichtet. Schließlich ist zu bemerken, daß bei der ersten Niederschrift der zweiten Fassung die *Sänger*-Ballade nicht noch einmal abgetippt wurde (anders als in der Reinschrift GH Hs 522), eine Anstreichung im Typoskript verweist auf die richtige Stelle, die aber auch aus dem Kontext eindeutig hervorgeht.

### Einzelne textkritische Anmerkungen

151,11: *Palazzo*: Emendiert aus „Pallazzo“.

151,32: *ohne das*: Irrtümliche Korrektur zu „dass“ nicht übernommen.

152,5: *Mischkulans*: Emendiert aus „Mischkulants“ (aufgrund der späteren Korrektur in GH Hs 522, 116r).

152,7: *Gropallo*: Emendiert aus „Grupallo“.

- 152,14: *die Spukerscheinung aus dem Café*: Erst „mein jageman[n]ischer Goethe in ganzer Person“.
- 152,17: *vorgestellt*: Emendiert aus „vorgetsell“.
- 153,26: *Literatur*: Emendiert aus „Literatur“.
- 153,28: *Die Marchesa Gropallo*: Danach gestrichen: „beherrschte das Deutsch, sie“.
- 155,10: *natürlichen Rahmen tritt*: Es folgt auf gleichem Blatt noch der Ansatz zum nächsten Absatz der folgenden Seite: „Natürlich bildete Goethe“, der versehentlich nicht gestrichen wurde.
- 155,13: *alle ihn*: Emendiert aus „alle ihm“.
- 156,14: *gegen das*: Emendiert aus „gegen dass“.
- 156,18: *einigermassen*: Emendiert aus „einigermassen“.
- 156,23: *diese beiden*: Emendiert aus „diesen beiden“
- 156,28 [43r]: Wahrscheinlich irrtümlich hier eingeordnet; Bl. 42r endet mit „39“ in der Zählung der Abschnitte (ohne weiteren Text), und auf Bl. 44 beginnt der Abschnitt „39“. Überdies ist Bl. 43r nicht paginiert, und auf 44r beginnt eine neue Paginierung (datiert „Dresden am 19.ii.42“). Die Abschrift (GH Hs 522, 122r) bringt den entsprechenden Abschnitt an der gleichen Stelle, an der er auch hier wenig später auf 45r sinngemäß wiederholt ist.
- 157,23 *Graupe hat uns*: Hier bereits angestrichen, in der Abschrift (GH Hs 522, 122r) korrigiert zu „Graupe hatte uns“.
- 158,38: *Mottarone*: Emendiert aus: „Matterone“.
- 159,38: *Raffinement*: Emendiert aus „Raffidement“.
- 160,3: *aufleuchtete*: Die irrtümliche Korrektur zu „aufleuchteten“ wurde nicht übernommen.
- 160,6f.: *Enthüllung*: Später korrigiert zu „Umhüllung“ (GH Hs 522, 43r).
- 160,34f.: *Graupes Majordomus*: Erst „Kaupes Majordomus“.
- 161,7: *Schatten verkehren*: Danach gestrichen: „Das ist die Folge, gab Graupe zur Antwort, von jeder Art Festivitas“.
- 161,15: *Gropallo*: Emendiert aus „Groppallo“.
- 161,22: *unserem*: Emendiert aus „unseren“; in der Abschrift korrigiert (GH Hs 522, 47r).
- 161,29: *Macbeth*: Emendiert aus „Macbeht“; in der Abschrift korrigiert (GH Hs 522, 47r).
- 161,33: *Dareios*: Emendiert aus „Dareions“.
- 162,1f.: *ge-[54r]brochenem*: Emendiert aus „ge-[54r]brochenen“; in der Abschrift korrigiert (GH Hs 522, 48r).
- 162,8: *selbst*: Emendiert aus „selsbt“.
- 162,38: *mit Chianti hinunterspülte*: Es folgte noch: „Da inzwischen die Lebhaftigkeit der Gesellschaft sich merklich gesteigert hatte“ mit Textabbruch; Bl 56r setzt in neuer Paginierung mit „1“ fort.
- 163,18: *Verständnis*: Emendiert aus „Verständinis“.
- 163,29: *Sprecher, so weit er*: Emendiert aus „Sprecher. so weit er“.
- 164,21: *begegnet*: Emendiert aus „begegnent“.

## Erläuterungen

151,15 *Loggia*: (Ital.): Hier, wie die Bildpostkarten des Anwesens (GH BrNI William B. Kaupe) zeigen, halboffene, von Säulen gestützte Halle.

151,27f. *mit den ersten Adelsfamilien Österreichs verwandt*: Die Schwester William B. Kaupes, Marie Kaupe (geb. 1862 in New York, gest. 1935), hatte den Kgl. preuß. General-Major z.D. Constantin Graf v. Beroldingen (1858–1936) geheiratet; deren Tochter Marie v. Beroldingen heiratete Friedrich Eugen Maria Graf Larisch v. Moennich (1875–1963). Deren zweiter Tochter, Marie Johanna Gräfin Larisch von Moennich (geb. 1903, seit 1924 verheiratet mit Carl Hugo Graf von Seilern [1899–1988]), begegnete Hauptmann im September 1937 in Pallanza bei William B. Kaupe (vgl. Anm. zu 124,30).

151,31 *Eremitaggio*: So hieß auch das Anwesen Kaupes in Pallanza, wie einige Bildpostkarten belegen, die im Briefnachlaß erhalten sind (GH BrNI William B. Kaupe).

151,34 *Majordomus*: Siehe Anm. zu S. 125,19.

151,37 *Vermouth*: (Engl.) Wermut.

151,41–152,2 *am Lago Maggiore einen kleinen Sommersitz*: Vgl. oben S. 86 mit Fußnote 278.

152,5 *Mischkulans*: Bedeutung unklar. Zusammenhang mit „Kulan“ (mongolischer Halbesel)?

152,7 *Graupe*: Oben hieß es noch „Kruse“, wohl daher später unterstrichen und am handschriftliche Notiz „Kruse ? |?“.

152,7f. *jungen Gräfin, die er Angelika nannte*: Identisch mit der in der *Stresa-Novelle* genannten Nichte des Gastgebers, „Gräfin X.“ genannt? Vgl. S. 124,30 u. Anm.

152,8 *Marquesa Gropallo*: Vgl. oben S. 48.

152,12 *Arciprete*: (Ital.) Erzpriester (in der röm.-kath. Kirche Mittelsperson zwischen den Geistlichen des Bezirks und dem Bischof).

152,29 *Bruder Chopins*: Eugen d'Albert (der hier gemeint ist) wie Chopin erlangten als Klaviervirtuosen beträchtlichen Ruhm; beide traten darüber hinaus als Komponisten hervor.

152,33 *tausend Jahre ein Tag*: Vgl. Psalm 90, 4 u. 2 Petrus 3, 8 („daß Ein Tag vor dem Herrn ist wie tausend Jahre, und tausend Jahre wie Ein Tag“).

152,37f. *es gibt ja nur eine Geheimwissenschaft*: Später der Eindeutigkeit wegen verbessert zu: „es gibt ja u[e]berhaupt keine andre als eine Geheimwissenschaft!“ (GH Hs 522, 117r)

153,5 *Chablis*: Weißwein aus Burgund (nach dem gleichnamigen Ort).

153,10 *Trank der Bohne von Jemen*: Umschreibung für „Kaffee“.

153,14 *Castell in Bergamo [...] von einem der Dossi*: Vgl. S. 172,19 u. Anm. Im Brief von Marie Gräfin Larisch wird nur Dosso Dossi genannt; weshalb Hauptmann von dieser eindeutigen Angabe abweicht (mit Bezug auf den Bruder Battista Dossi), ist unklar, möglicherweise, weil die beiden Brüder im *Neuen Allgemeinen Künstler-Lexikon* (3. Aufl., unveränderter Abdruck der ersten Aufl. 1835–1852, Bd. 4, bearb. v. G.K. Nagler, Leipzig: Schwarzenberg & Schumann) in einem Artikel zusammengefaßt abgehandelt werden (Exemplar im Gerhart-Hauptmann-Museum, Erkner, mit eigenhändigen Anstreichungen Hauptmanns S. 60ff.).

153,29f. *Werther*: Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), bereits Anfang 1775 in französischer Übersetzung erschienen, sollte noch lange das Goethe-Bild des europäischen Auslands bestimmen.

153,31f. *Besuch bei der Mutter des grossen Charlatans Cagliostro*: Goethe berichtet von diesem Besuch in der *Italienischen Reise* unter dem Datum vom 13./14. April 1787.

153,31f. *Charlatans Cagliostro*: Graf Alessandro von Cagliostro, eigtl. Giuseppe Balsamo (1743–1795), Abenteurer, Betrüger, Geisterseher, Alchemist, der durch die zur Zeit der Spätaufklärung wieder um sich greifende Wundergläubigkeit zu Berühmtheit gelangte; er war beteiligt an der sog. Halsbandaffaire und diente Goethe als Vorbild für den *Groß-Cophta*. 1789 wurde er in Rom wegen Ketzerei zum Tode verurteilt, dann zu lebenslanger Haft begnadigt.

153,33 *„Der Gross-Cophta“*: Goethes 1791 entstandenes Lustspiel stellt ein – satirisch verzeichnetes – Bild der französischen Gesellschaft am Vorabend der Revolution auf die Bühne, mit dem der Eigennutz der Adelsgesellschaft, Scharlatanerie und Wunderglaube kritisiert wurden. Laut Tagebuch seiner Frau las Hauptmann das Stück am 21.12.1939, während der Entstehung der *Stresa-Novelle* (NL 260 Nr. 10).

153,34 *Marquise*: Protagonistin im *Groß-Cophta*, skrupellose Betrügerin.

153,37f. *Morphologie*: In der Endfassung erklärt der Gelehrte: „meine Forschungen gelten einer Kulturmorphologie“ (CA VI 509); Kulturen wird demnach – in Analogie zu organischen Prozessen – ein Entstehen, Wachsen und Vergehen zugesprochen.

153,39f. *Assaraton, Pantassaraton[,], seine Ithuriels und Uriels*: Namen der Geister, die der Graf im *Groß-Cophta* (I/2) beschwört; die beiden letztgenannten entstammen der jüdisch-christlichen Überlieferung.

153,40f. *Es gibt mehr Dinge [...]*: Vgl. Anm. zu S. 123,25f.

- 154,2 *die Rosenkreuzer*: Vgl. Anm. zu S. 123,31.
- 154,2 *Swedenborg*: Vgl. Anm. zu S. 122,27.
- 154,3 *Goethes Faust*: In diesem Kontext wieder als Geisterbeschwörung verstanden, worin Hauptmann den Ursprung des Werks sah; vgl. seine Marginalie: „Goethes Faus[t] fusst[,] scheint es[,] hier“ in einem seiner Exemplare von \*J. Burckhardts *Die Zeit Konstantins des Großen* (wie Anm. zu S. 147,37), S. 240, zu folgendem Absatz: „Ein flüchtiger Blick auf dieses System der Dämonenbannung ist hier nicht am unrechten Ort. Die Möglichkeit derselben beruht darauf, daß die Seele des Bannenden sich in einen absolut leidenlosen Zustand versetze und eine innige bis zur Identität gesteigerte Einheit mit dem betreffenden Geisterwesen eingehe; das letztere wird nicht sowohl durch Bann oder Zwang herabgerufen, als vielmehr die Seele hebt sich zu ihm empor. Selbst was von äußerlichen Gegenständen bei der Bannung gebraucht wird, ist hier nicht bloßes Symbol, sondern es hat eine mystische Verwandtschaft mit dem betreffenden Göttlichen. Von dem ‘Einen’, dem sich selbst genügenden obersten Gott, ist zwar auch die Rede, aber sich mit ihm zu vereinigen, ist die Sache sehr Weniger, und der einzelne [S. 241] gelangt dazu ohnedies nur, nachdem er die Dämonen verehrt und sich mit ihnen vereinigt hat.“
- 154,20 *il Poeta*: Siehe Anm. zu S. 124,7f.
- 154,21 *Isola Bella*: In der Reinschrift ebenso, aber später korrigiert zu „Isola Madre“ (GH Hs 522, 35r).
- 154,36 *Tischrücken*: Vgl. Anm. zu S. 143,14.
- 155,3 *Mysterium*: Vgl. Anm. zu S. 114,32.
- 155,17f. *Offenheit*: Ähnlich noch in der Endfassung (CA VI 513); vgl. schon Tagebuch (GH Hs 3, 66v): „Was verehren wir in der Grösse Goethes am Meisten: er war offen, ist offen, und ist durch und durch ein einfacher (ungeschminkter und unfrisierter) Mensch: in Einfachheit und Wahrheit ist diese Grösse vielleicht nie bisher erreicht.“ (zwischen 12. u. 25.10.1941).
- 155,21 *qui pro quo*: (Lat.) Verwechslung des einen mit dem andern; Rollenwechsel; wörtlich: „der für den“.
- 155,22 *Entelechie, im aristotelischen Sinne*: Die aristotelische Metaphysik versteht unter ‘Entelechie’ die Form (das Unveränderliche, die Idee), die sich im Stoff verwirklicht; auf den Menschen bezogen ist die Entelechie die Kraft, die die Entwicklung nach einem von Beginn an festgelegtem Ziel bewirkt. Goethe machte sich diese Vorstellung zu eigen (vgl. zu Eckermann, 11.3.1829 und 3.3.1830, ferner das Gedicht *Daimon* der *Urworte. Orphisch*) und verstand spätestens im autobiographischen Rückblick seine Entwicklung als zielgerichtet, vergleichbar der organischen Entwicklung von Pflanzen. Dieser Auffassung folgend, kann der Jemand im Gespräch bei Graupe behaupten, wir wüßten alles über Goethes Entelechie.
- 155,23 *aber auch in jedem anderen*: Der Begriff ‘Entelechie’ ist Bestandteil jedes teleologischen metaphysischen Systems, so auch bei Thomas von Aquin und Leibniz. Vgl. *Das Abenteuer meiner Jugend*, II. Buch, 30. Kapitel (CA VII 998) u. Anm. zu S. 162,27.
- 155,34 *Hans Sachs*: Nürnberger Schuhmachermeister, Meistersinger und Dichter (1494–1576).
- 156,2 *Tabulatur*: Fachausdruck des Meistersgesangs (s. folgende Anm.) zur Bezeichnung der im Sinne einer Regelpoetik festen Vorschriften für Dichtart (Strophen- und Versformen, Reime etc.) und Gesang.
- 156,2 *Meistersinger*: Meistersgesang ist die nach handwerklichen Regeln festgelegte und ausgeübte Kunst, Lieder zu einer gegebenen Melodie zu dichten oder zu einer festgelegten Strophenform zu dichten und eine Melodie dazu zu komponieren. – Der Ansicht des Erzählers liegt nicht eine konkrete Äußerung, sondern der Gesamteindruck der ‘Werkstattgespräche’ des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller zugrunde. Vgl. seine Tagebuchnotizen vom 18.8. und 5.9.1941 (GH Hs 3, 54r u. 57v): „Das Schöne bei dem Briefwechsel ‘Goethe Schiller[.]’ ist, dass in ihm das Meistersingerprin[c]ip auferstehung feiert, Sachlichkeit, ohne Beckmesser. Der go[e]ttliche Schuhmacher Hans Sachs, allerdings, ist der dritte im Bunde.“ – „Goethe: Meister, letzter Meister, der Meistersinger von Nürnberg. Ganz ohne Zweifel: so ist es! seine Neigung zu dem Schuhmacher

Hans Sachs ist kein Zufall. Der Briefwechsel Goethe Schiller, ein ko[e]stliches deutsches Verma[e]chtnis, beweist es aufs sta[e]rkste. So wenn Schiller von der Praxis der Poesie redet.“

156,8 *war Goethe auch Maler*: Von Goethes Bemühung um systematische Ausbildung in den bildenden Künsten zeugt vor allem die *Italienische Reise*.

156,12f. *Goethe und Schiller [...] gegen sich selbst*: Ähnlich äußert sich Hauptmann im Tagebuch: „Der Briefwechsel ‘Goethe Schiller’ von Goethe als | Vero[e]ffentlichung genehmigt, beweist Goethes Sachlichkei[t]: hier | entschied, wie bei Balsac und später bei Zola | das Grundprinzip der Naturwissenschaft.“ (GH Hs 3, 53r)

156,15 *transzendentes Mysterium*: Hier etwa: Ein Geheimnis (‘Mysterium’), das die Möglichkeit rationaler Erkenntnis überschreitet (‘transzendent’). Vgl. Anm. zu S. 114,32.

156,19f. *die langen Briefe, in denen Schiller*: Vgl. die Briefe an Goethe zwischen 28.6.1796 und 9.7.1796.

156,24 *eine nüchterne Geschichte ihrer Herkunft*: Der Gastgeber äußert das unter anderem von Jean Paul formulierte Bedauern über die unnötig prosaische, nachgetragene Vorgeschichte der Figuren, das „Aufsperrn“ des „Maschinen-Kabinetts und das Aufgraben der Röhren“, „die nachher hineingelassenen Leitern aus Stamm-bäumen“ (so die Formulierung in der *Vorschule der Ästhetik*, § 5, in: Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hg. v. N. Miller, München 1959–1985, Abt. 1, Bd. 5, S. 44f.).

156,42 *eine Art Alpin oder Ossian*: Ossian, keltischer Barde des 3. Jh., bekannt durch die von James Macpherson gefälschten Prosaepen *Fingal* (1762) und *Temora* (1763), die im deutschen Sturm und Drang begeistert rezipiert wurden; Goethe zitiert im *Werther* aus diesen düsteren Gesängen. – Der Sänger Alpin kommt innerhalb der Ossianischen Gesänge vor.

157,20 *sagt ein Schriftsteller*: In der Endfassung wird der Name Romano Guardinis genannt; mittelbar nach Abschluß der *Stresa-Novelle* fand Hauptmann sich bestätigt durch das Hölderlin-Buch des katholischen Religionsphilosophen (\*Hölderlin. *Weltbild und Frömmigkeit*, Leipzig 1939). Mehrere Marginalien in seinem Exemplar verweisen auf die *Stresa-Novelle*, und einige Sätze exzerpiert Hauptmann im Typoskript, so auch den zitierten (zuerst GH Hs 524, 1r; bei Guardini S. 160).

157,36 *folie à deux, folie à trois*: Termini aus der französischen Psychiatrie (seit dem 19. Jahrhundert). Ein möglicher Fall ist die ‘folie simultanée’; diese bezeichnet „eine Disposition von zwei Personen, die unter zufälligen äußeren oder inneren Bedingungen erkranken und gleichartige Symptome entwickeln“. Im deutschsprachigen Raum ist seit 1883 der Begriff ‘induziertes Irresein’ eingeführt, der aber gegenüber der ‘folie à deux’ eingeschränkt ist und gerade die ‘folie simultanée’ ausschließt. Als weitere Bezeichnungen wurden ‘konforme Wahnbildung’ und ‘konkordanter Wahn’ vorgeschlagen. „‘Conditio sine qua non’ aller Fälle von ‘folie simultanée’ ist ein längerer räumlich und gemüthafter Kontakt“, der in der Tafelrunde bei Graupe sicher gegeben ist. Vgl. Christian Müller (Hg.), *Lexikon der Psychiatrie*, Berlin, Heidelberg, New York 1973, S. 288f. (s.v. **Irresein**, induziertes). Auf dasselbe Phänomen spielt schon der junge Arzt Beleites im *Narr in Christo Emanuel Quint* an: „Es seien [...] in der Schweiz und in Frankreich jüngst Fälle eines Wahnsinns zu zweien, zu dreien und zu vieren bekannt geworden.“ (CA V 215)

157,39f. *der Gott selber – nämlich Dionysos*: Vgl. *Stresa-Novelle*, S. 140,32 u. Anm.

157,42 *der Afrikaner*: Gemeint ist der Afrikaforscher, der auch als „der Gelehrte“, „der gelehrte Morphologe afrikanischer Kultur“, „der Ant[h]ropologe“ bezeichnet wird.

158,5 *des Apollonius*: Später ersetzt durch „Goethes“ (GH Hs 522, 123r).

158,11 *Apollonius von Tyana*: Neupythagoräischer Philosoph und Wanderprediger des ersten nachchristlichen Jahrhunderts; die ihm zugeschriebenen Wundertaten wurden von Gegnern des Christentums mit denen Jesu verglichen. Auf Grundlage einer fragwürdigen Hauptquelle schrieb Flavius Philostratus eine Biographie des Apollonius, die Hauptmann in Stresa las (vgl. Anm. zu S. 114,25).

158,12 *Schwindler Cagliostro*: Vgl. Anm. zu S. 153,31f.

158,14f. *daß ausser Wieland [...] Erneuerung wertgehalten hat*: In dem 1799 als Buch erschienenen Roman *Agathodämon*, der den Wanderprediger als wohlthätigen Magier (Agatho-Dämon) darstellt. Dieses Werk ist gemeint, wenn Margarete Hauptmann am 26.5.1941 im Tagebuch vermerkt: „G. liest Wieland: Apollonius v[on] Tyana“ (NL 260 Nr. 10).

158,15f. *Wieland fehlte dazu die letzte Kraft*: Später ersetzte Hauptmann „Kraft“ durch „Berufung“ (GH Hs 522, 123r). Das Urteil dürfte inhaltlich begründet sein, etwa in Wielands rationalistischer Haltung, die dem Aberglauben, Wunderglauben und Sektenwesen skeptisch gegenüber steht.

158,18 *Orpheus, Pyt[h]agoras oder Empedokles*: In der *Stresa-Novelle* werden an dieser Stelle „die Namen von Orpheus, Pythagoras und einiger totenbeschwörenden Theurgen“ genannt (S. 125,30f.). Die Apostrophierung der Genannten als „Halbgötter“ spricht dafür, daß hier weniger die historischen Persönlichkeiten gemeint sind als die mythischen Figuren, die Gegenstand kultischer Verehrung waren (Orpheuskult seit dem 6. Jh. v. Chr.; Neupythagoräer und Neuplatoniker in der Spätantike). Als Quelle kommt das Kapitel „Die Dämonisierung des Heidentums“ bei \*Jacob Burckhardt, *Die Zeit Konstantins des Großen* (wie Anm. zu S. 147,37), in Frage, das Hauptmann im Oktober 1939 las (vgl. Tagebuch: „19 Oct. | Bettla[e]gerig, aber a[uf] d. Weg zur Genesung | Allerlei Lectüre. Bur[c]khardt Constantin d. Gr[os]se | Hier wird eines klar: vom dritten, dem Constantinischen | u[e]bergangsjahrhunder[t], dem allgemeinen Schlamassel von | Spa[e]thel[l]enism, Neuplatonism, Ro[e]mertum, Griechentum | und Christentum, na[e]hrte sich das ganze, sogenannte [sic] | christliche Mittelalter | Hierfür gelten besonders die Seiten 227 bis 267, ‘Die Da[e]monisierung des Heidentum: sie sind wahrhaft grundlegend | Ein entsetzlicher[r] Versumpfungsprocess“; GH Hs 235, 28r). Die Stilisierung des Apollonius von Tyana zum Wundertäter wird erwähnt (S. 237f.), dann heißt es: „Auch Pythagoras, um sich als eine ‘von Apoll geführte Seele’, ja als menschengewordener Apoll auszuweisen, muß jetzt nicht bloß asketisch leben, sondern auch Wunder tun, vom Karmel an die Meeresküste niederschweben, Tiere beschwören, an mehreren Orten zugleich sein u. dgl. m.“ (S. 237) „Diese Schule, die sich nach Plato nannte, läßt sich auf den allerdumpfsten Aberglauben ein und geht zeitweise förmlich in Magie und Theurgie auf. In jener großen Stufenreihe aus Gott emanierter Wesen wirkt nämlich Geist auf Geist und Geist auf Natur in magischer Weise, und den Schlüssel zu dieser Magie besitzt der Eingeweihte; was man von jenen halbmythischen Thaumaturgen, von einem Pythagoras oder Apollonius in dieser Beziehung glaubte, das traute man auch sich selber fortwährend zu.“ (S. 239; Unterstreichungen von Hauptmann) – so lautet das Verdikt über den Neuplatonismus. „Bei dem Edelsten der Schule, dem Ägypter Plotinus (205–270), tritt diese Seite nicht besonders hervor [...]“ (S. 239; mit Unterstreichung und Marginalien „[Person]“ u. „sic“). – Als weitere Quelle kommt in Betracht: \**Erwin Rohde, Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, ausgew. u. eingel. v. Hans Eckstein, [2. Aufl.] Leipzig [1934] (Kröners Taschenausgabe 61). Dort befindet sich im Kapitel „Vorstellungen von dem Leben im Jenseits“ ein Abschnitt „Pythagoras und Empedokles“ (S. 190–200, mit intensiven Lesespuren Hauptmanns). S. 195: „Als ein Gott, ein Unsterblicher, dem Tod nicht mehr drohe, ziehe er durch das Land, so versichert Empedokles selbst.“ Die Legenden „wollen ausdrücken, daß er, wie seine eigenen Verse es verkündet hatten, bei seinem Abscheiden nicht mehr den Tod erlitten habe; er sei verschwunden, mit Leib und Seele zugleich entrückt worden zu göttlichem Leben, wie einst Menelaos und so manche Helden des Altertums, wie einzelne Heroen auch jüngerer Zeit.“ (ebd.) Über Pythagoras: „Frühzeitig erschien dieser Gemeindestifter der Verehrung wie ein Übermensch, einzig und niemanden [sic] vergleichbar.“ (S. 191) „Wie Pythagoras selbst an die früheren Verkörperungen seiner Seele die Erinnerung bewahrt hatte (und davon zu Lehr[e] und Mahnung der Gläubigen Kunde gab), berichteten alte Legenden.“ (ebd.) Alle Unterstreichungen von Hauptmann.

158,41ff. *Primitive Völker [...] war für sie ein Art Heiliger*: Vgl. schon *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (CA V 310): „Man weiß, daß Schwachsinn und Wahnsinn nicht nur bei den Indianerstämmen von Nordamerika als göttlich verehrt werden.“ Bereits Jean Paul erwähnt in einem Vergleich, daß das „Morgenland“ „Verrückte als Heilige ehrt, und was sie sagen, für eingegeben

hält“ (Vorrede zur zweiten Auflage der *Unsichtbaren Loge*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. N. Miller, München 1959–1985, Abt. I, Bd. 1, S. 19).

159,14 *Mauerrunde*: In der Abschrift „Mauerrotunde“ (GH Hs 522, 125r).

159,30 *mit dem echten körnigten Dichtergeist*: Später in Anführungszeichen (GH Hs 522, 126r). Als Quelle diente Schillers Brief an Goethe vom 28.10.1794, wo es mit Bezug auf die *Römischen Elegien* heißt: „Es herrscht darin eine Wärme, eine Zartheit und ein echter körnigter Dichtergeist, der einem herrlich wohlthut unter den Geburten der jetzigen Dichterwelt.“ (\**Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* [wie Anm. zu S. 176,5], Bd. 1, S. 29 mit Unterstreichung Hauptmanns, Marginalie „sic“ und Numerierung „3“).

160,12 *machten wir uns auf ein Wunder bereit*: An dieser Stelle müßte die *Sänger*-Ballade aus den *Lehrjahren* folgen (vgl. die überarbeitende Reinschrift GH Hs 522, 43r–45r); bei der Bearbeitung wurde offenbar darauf verzichtet, sie erneut abzutippen.

160,18f. *vor anderthalb Jahrhunderten den Kern einer Dichtung*: Der Auftritt von Sänger und Mignon als „Kern“ von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*?

160,22 *Totenbäume*: Die Zypressen, die im Altertum oft auf Gräber gepflanzt wurden.

160,23 *Funeralien*: (Lat.) Begräbnisfeierlichkeiten.

160,29 *scharfe und misstrauisch-lauernde Augen*: Vgl. Anm. zu S. 115,13–16.

160,34 *Majordomus*: Siehe Anm. zu S. 125,19.

160,35f. *„er setzt [...] ihn aus“*: Erster Vers der letzten Strophe von Goethes *Sänger*-Ballade, vgl. Anm. zu S. 160,12.

160,39f. *In dem Buche [...] „L'Esprit de Mignon“*: Vgl. Anm. zu S. 117,2.

161,5 *Atlantis*: Leo Frobenius glaubte, die (schon in der Antike sagenhafte) verschollene Insel Atlantis in Westafrika (!) gefunden zu haben. In Hauptmanns Bibliothek findet sich sein Buch: *Auf dem Wege nach Atlantis. Bericht über den Verlauf der zweiten Reise=Periode der D[eutschen] I[nner-JA[frikanischen] F[orschungs-JE[xpedition] in den Jahren 1908 bis 1910*, hg. v. Herman Frobenius, Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus, 1911 (Hauptmanns Exemplar mit wenigen Lese Spuren). Die Äußerung des Forschers in der Erzählung scheint keinen genaueren Bezug auf den Reisebericht zu haben. Hingegen hörte Hauptmann am 2.12.1930 einen Vortrag von Frobenius über südafrikanische Felsmalereien (vgl. Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen*, S. 168).

161,16 *Asphodelos-Wiesen*: Unter anderem bei Homer genannte, mit dem Liliengewächs *Asphodelos* bewachsene Wiesen, auf denen die Geister der Verstorbenen leben. *Asphodelos* wurde auch auf Gräber gepflanzt, weil die Knollen der Pflanze als bevorzugte Nahrung der Toten galten.

161,25 *die ganze Welt eine Schaubühne*: Anspielung auf die Welttheatervorstellung (vgl. Shakespeares *As you like it* III/7: „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players“)? In Hauptmanns Konzept des ‘Urdramas’, das bei den Äußerungen des Erzählers mitzudenken ist, entfällt jedoch der traditionelle theologische Hintergrund, an dessen Stelle Psychologie tritt.

161,29f. *„Macbeth“ und „Hamlet“ bei Shakespeare*: In beiden Fällen treten die Geister Ermordeter leibhaftig auf: in *Macbeth* der Geist Banquos (III/4) und im *Hamlet* der des toten Königs (I/4, I/5 u. III/4). Hauptmanns *Hamlet-Roman Im Wirbel der Berufung* (1936) deutet das Drama als „antik-heroisches Leichenspiel“ (CA V 1224) und mißt dem Blutrache einfordernden Geist zentrale Bedeutung zu, gemäß der Auffassung vom Ursprung der Tragödie aus dem antiken Totenkult, wie sie im Delphi-Abschnitt des *Griechischen Frühling* formuliert ist (CA VII 99ff.).

161,30 *Aeschylus in den „Persern“*: Hier wird der Geist des verstorbenen Königs Dareios (Vater des Xerxes) beschworen, der dann leibhaftig auf der Bühne erscheint, um die Schuld der Niederlage des Xerxes im Kampf gegen Hellas der Torheit und dem Hochmut des Sohnes zuzuweisen.

161,33 *die stygische Pforte [...] des Dareios Geist*: „Aus der stygischen Pforte schwebt der Geist des Dareios herauf, und schreitet auf die Höhe seines Grabes“ lautet die Regieanweisung in der Übersetzung der *Perser*, die Hauptmann 1941 las (vgl. GH Hs 3, 6r u. 41r): Aeschylus. Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J.J.C. Donner, 2 Bde. [in 1 Bd.], Stuttgart u. Leipzig, Verlag

von Wilhelm Nübling, Bd. 2, S. 164. Die „stygische Pforte“ hier als Eingang zum Totenreich (nach dem Styx, einem der Flüsse, die das Totenreich umgrenzen).

161,39 *Bechstein*: Klavier oder Flügel; nach dem Klavierbauer Carl Bechstein (1826–1900).

162,13ff. *Schiller in einem Brief an Goethe [...]*: Aus dem Brief vom 2.7.1796: „Wie schön gedacht ist es, daß Sie das praktisch Ungeheure, das furchtbar Pathetische im Schicksal Mignons und des Harfenspielers von dem theoretisch Ungeheuren, von den Mißgeburten des Verstandes ableiten, so daß der reinen und gesunden Natur nichts dadurch aufgebürdet wird. Nur im Schoß des dummen Aberglaubens werden diese monstrosen Schicksale ausgeheckt, die Mignon und den Harfenspieler verfolgen.“ Der ‘dumme Aberglaube’ meint hier die religiöse Schwärmerei des Harfners und seiner Schwester Sperata, aus deren Verbindung Mignon hervorging (*Lehrjahre*, VIII. Buch, 9. Kap.). Die „abstoßende Fremdartigkeit dieser Natur“ (Mignons) nennt Schiller im selben Brief etwas später. \*Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller [wie Anm. zu S. 176,5], Bd. 1, S. 169 u. 170.

162,24f. *epikurischen Intermundien oder Zwischenwelten*: Vgl. die Erwähnung der Epikurischen Intermundien in *Wanda* (1928), CA V, S. 1031. – Karl S. Guthke berücksichtigt die *Mignon*-Erzählung in seiner Untersuchung „Die Zwischenreich-Vorstellung in den Werken Gerhart Hauptmanns“ (in: ders., *Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtungs- und Geistesgeschichte*, Bern, München 1967, S. 203–218) nicht, da die Endfassung keinen wörtlichen Bezug – wie hier noch die zweite Fassung – herstellt.

162,27 *Eudämonie*: Die Erklärung liefert der Erzähler gleich im Anschluß. Zu Hauptmanns eher leichtfertiger Umgang mit philosophischen Termini (z.B. ‘Eudämonie’, ‘intelleligibel’, ‘Ding an sich’, ‘Entelechie’) vgl. das Nachwort zu: G. Hauptmann, *Das erzählerische Werk*, hg. v. U. Lauterbach, Bd. 7, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S. 410f.

162,30 *sistieren*: (von lat. sistere) anhalten; unterbrechen; aufheben.

163,2 *wie Leibniz in das Begriffs-labyrinth einer Theodizee*: Auch Leibniz gelang keine widerspruchsfreie Rechtfertigung Gottes als Schöpfer der besten aller möglichen Welten angesichts des in der Welt zugelassenen Übels (*Essais de theodicée*, 1710). C.F.W. Behl, *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann*, vermerkt am 23.3.1942 eine intensive Beschäftigung Hauptmanns mit der *Theodizee* (S. 94). Zwei Exemplare sind in seiner Bibliothek erhalten: \*Herrn Gottfried Wilhelms, Freyherrn von Leibnitz, *Theodicee, das ist, Versuch von der Güte Gottes, Freiheit des Menschen, und vom Ursprunge des Bösen*, bey dieser fünften Ausgabe durchgehends verbessert, auch mit neuen Zusätzen und Anmerkungen vermehret, von Johann Christoph Gottscheden, Hannover, Leipzig: Im Verlage der Försterischen Erben, 1763 (Lesespuren nur bis S. 118); \*G.W. Leibniz, *Philosophische Werke Bd. IV: Theodicee*. Übersetzt von J.H. v. Kirchmann. Leipzig: Dürr 1879 (Philosophische Bibliothek 71) (Lesespuren mit einer Ausnahme nur bis S. 116).

163,5 *Göttliche Komödie des Dante*: Dantes Terzinenepos *Divina Commedia* (vollendet 1321).

163,6 *Malereien in der Sixtina*: Die Fresken in der Sixtinischen Kapelle (Vatikan), u.a. von Botticelli, Ghirlandaio, Perugino, Signorelli und Michelangelo.

163,7 *Moses von Michelangelo*: Die um 1515 entstandene Statue ist Teil des Julius-Grabmals in Rom, San Pietro in Vincoli. Seiner Autobiographie zufolge sah Hauptmann das Werk bereits bei seinem Rom-Aufenthalt 1883/84 (CA VII 955).

163,10 *Tischrücken, Hellsehen, Materialisierung Verstorbener*: Vgl. Anm. zu S. 125,29f. u. 143,14.

163,11 *das ganze spiritistische Wesen*: In der Bearbeitung später ergänzt: „das ganze spiritische Wesen und Unwesen“ (GH Hs 522, 51r).

163,13 *Bildsprache*: Vgl. Anm. zu S. 126,18.

163,18 *kein Verständnis für die Gotik*: Ausführlicher im Ansatz zu einem Geleitwort zur *Ausgabe letzter Hand* vom 24.1.1942: „Goethe schrieb in jungen Jahren den ‘Faust’, dem er sich dann lange entfremdete. Ich möchte glauben, daß er diesem Werk erst im hohen Alter seine vollen Rechte zugestand: In ihm siegte die Gotik, die Goethe lange Jahre nach dem Vorbild Winckelmanns glaubte verachten zu dürfen. Ich habe den unaufhaltsamen, von uferloser Fantastik gespeisten Bildnertrieb der Gotik immer mit Ehrfurcht und Staunen bewundert. Ihre Wesenhaftigkeit, die

sozusagen die Wesenlosigkeit der Scholastik wettmachte, hat so für den Tod das Leben gesetzt.“ (CA XI 1183) Goethes reservierte Haltung gegenüber dem gotischen Stil (der als manieristischer im Gegensatz zu klassischen Stilen steht und daher auch von Winckelmann abgelehnt wurde) gründet sich vor allem auf die Tendenzen von dessen Wiederbelebung im Kreis der Romantiker um die Brüder Boisseree.

163,20 *Mysterium*: Vgl. Anm. zu S. 114,32.

163,35 *qualvollen, aber auch einen schönen, göttlichen Wahn*: Vgl. Anm. zu S. 137,35.

164,8f. *Täuschung der kinematographischen Illusion*: Zu Hauptmanns gleichermaßen interessierter und reservierter Haltung gegenüber dem Medium Film vgl. S. Hoefert, *Gerhart Hauptmann und der Film. Mit unveröffentlichten Filmentwürfen des Dichters*, Berlin 1996 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 7), bes. S. 9–26. – Vgl. ferner Anm. zu S. 136,26.

164,19f. „*Es gibt mehr Dinge [...]*“: Vgl. Anm. zu S. 123,25f.

164,21ff. *Er begegnet [...] von seinem Bruder ermordet*: Vgl. Shakespeares *Hamlet* (I/5).

164,28 *folie a deux, folie a trois*: Vgl. Anm. zu S. 157,36.

## Entwurfsnotizen

Bemerkungen zu Textgrundlage und -gestalt sind hier, wie zu den folgenden Texten, jeweils an den Anfang der Erläuterungen gestellt. Zu den verwendeten editorischen Zeichen vgl. unten S. 239.

167,2 14. August 1938 (GH Hs 38): Eigenhändige Notiz; zur Datierung vgl. Tagebuch Margarete Hauptmanns 14.8.1938: „Ich beobachte G., in ein Notizbuch schreibend. Nachher, im Garten wandelnd, liest er mir den Anfang einer Novelle vor, die er als ‘Stresa-Novelle’ bezeichnet!“ (NL 260 Nr. 9) Der Titel „Epoptiden / Geheimnisse“ hat also schon hier eine Alternative.

167,3 *Epoptiden / Geheimnisse*: Vgl. oben S. 21 mit Fußnote 22.

168,1 24. August 1938 (GH Hs 525): Zugrunde liegt GH Hs 525, 5r–6r (handschriftlich datierte Typoskriptabschrift der Blätter 2r–4r). Emendationen: „Luxusreisender“ zu „Luxusreisenden“ und „dürfte sie unterfangen“ zu „dürfte sich unterfangen“, im ersten Satz auf 6r vor „angesichts“ Streichung eines „es“, das irrtümlich auch in der Handschrift steht.

168,23 *Nabobs*: Nabob: hier „reicher Mann“.

169,1 März/September 1938 (GH HS 525): Textgrundlage ist ein eigenhändig beschriebenes, undatiertes loses Blatt, auf dessen Rückseite (7v) sich ein – wahrscheinlich zur gleichen Zeit entstandenes – Exzerpt aus Philostrats *Heldengeschichten* befindet: „Herakles | kreuzigt den Centauren Asbolos und | setzt diese Inschrift an seine Seite: | Asbolos, ich, der der Himmlischen Zorn und die | Rache der Menschen | Nimmer <scheut> gescheut, bin jetzt, am harzigen | Stamme der Fichte | Hängend, ein reichliches Mahl, für die masslos krächzenlnden Raben | Fl[avius] Phil[ostratus] S. 136“ (\*Flavius Philostratus d.Ä., *Heldengeschichten*, in: Werke, übers. v. Friedrich Jakobs. 1. Bdch., Stuttgart: J.B. Metzler, 1828, S. 136). In der erschlossenen Datierung des Entwurfs folge ich einem freundlichen Hinweis von Rudolf Ziesche.

170,1 Oktober 1939 (GH Hs 235): Eigenhändige Entwurfsnotizen im Tagebuch. Danach beginnt Hauptmann mit der Ausarbeitung, vgl. 38r: „28 Oct[ober] 39 | Tiefer Schnee | Gestern Dictat Stresa Novelle begonnen“.

170,3 *Agenda von 1938*: Der Kalender mit der zitierten Notiz ist erhalten: GH Hs 176, 50r.

170,5 *den ich im Caffè von Rapallo sah*: Vgl. GH Hs 15, 5r (zitiert oben S. 48).

170,13: <Wi> *Eckermann*: Vgl. Anm. zu S. 146,13.

170,18 *Boelsche*: Vgl. oben S. 86. Hauptmann unterhielt mit Wilhelm Bölsche (1861–1939) seit 1886 eine freundschaftliche Beziehung.

170,20 *Sauter*: Der Maler Georg Sauter, Schwager John Galsworthys, war im Dezember 1937 gestorben. Eine mit Erledigungs-Vermerk versehene Todesanzeige in GH BrNI, Faszikel N, nennt das Todesdatum 20.12.1937. Vgl. Rudolf Stumpf, *Zwischen Deutschland und England. Die Geschichte des Malers Georg Sauter*, Berlin 1940.

170,22 *Vino santo*: Hochprozentiger Wein aus der Gegend um Triest.

170,25 „*Gretchen*“: Am Ende des *Faust II* erscheint Gretchen im „Chor der Büsserinnen“ – als Heilige?

170,42 *Kaupe*: Vgl. die Briefe von und an Marie Gräfin Larisch (S. 172) u. Anm. zu 151,27f.

170,42 *Frobenius*: Mit dem seinerzeit bekanntesten Vertreter der Völkerkunde in Deutschland stand Hauptmann seit den 20er Jahren in persönlichem Kontakt, nachdem er dessen Arbeiten schon seit 1906 verfolgt hatte. (Zu weiteren Nennungen in dieser Ausgabe siehe Register.) Vgl. ferner Sprengel/Tempel, *Kult, Kultur und Erinnerung in Gerhart Hauptmanns Erzählung „Mignon“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), bes. S. 316–322.

170,43 *Toscanini*: Der italienische Dirigent Arturo Toscanini (1867–1957) wird schon in der *Stresa-Novelle* mit Eugen d'Albert durch einen Hauptmann persönlich bekannten Musiker ersetzt.

171,1 *Steine Sammeln. Die | Urpflanze*: Anspielung auf Goethes naturkundliche Interessen, von denen (neben den ausschließlich diesen Themen gewidmeten Schriften) z.B. die *Italienische Reise* zeugt. Zur Idee der 'Urpflanze' vgl. dort (besonders Bericht für Juli 1787).

171,1f. *Goethe Redivivus*: (Lat.) der wiedererstandene Goethe.

171,9f. *Der Lobo [...] ein Geisterhaus*: Exzerpt aus: Wilhelm II., *Studien zur Gorgo*, Berlin: de Gruyter 1936, S. 106 (Kap. „Pfahlbau und Griechentempel“): „Sarasin meint, daß aus diesem unteren Raum sich die Cella entwickelt und dann das *Götterbild* aufgenommen habe, das sich ursprünglich im *Oberraum* befunden hatte. Er hat in Zentral-Celebes ein Gemeindehaus (*Lobo*) gesehen, in dessen Oberraum an die Hinterwand angelehnt, ein aus Holz geschnitztes weibliches Götterbild stand. Der Lobo, das Rathaus und die Herberge eines jeden Dorfes, ist nach Sarasin zugleich ein Geisterhaus, die Wohnung abgeschiedener Heroen, 'also ein Tempel'.“ (mit Unterstreichung Hauptmanns).

171,11 *Das Brennerabenteuer*: Offenbar nicht ausgeführt, denn weitere Hinweise im *Mignon*-Komplex fehlen. Bezug auf Goethes halbwegs abenteuerliche, nächtliche Reise vom Brenner Richtung Süden (vgl. *Italienische Reise*, „Trent, den 11. September früh“)?

171,12 *Wieviele Gofe]tter reifen hier*: Der Anspruch wird – neben zahlreichen anderen blasphemischen Äußerungen – Friedrich II., dem Enkel Friedrichs I. (Barbarossa), zugeschrieben. Als Quelle diente das Werk des dem George-Kreis nahestehenden Historikers Ernst Kantorowicz: *Kaiser Friedrich der Zweite*. Zweite unveränderte Aufl. Viertes bis sechstes Tausend. Berlin: Georg Bondi, 1928 (Werke aus dem Kreis der Blätter für die Kunst: Geschichtliche Reihe); „immer wieder sind es Verhöhnungen der Sakramente, die man wie von allen Häretikern so auch von ihm erzählt. Da habe er beim Anblick eines Kornfelds, anspielend auf den Herrenleib ausgerufen: 'Wieviel Götter reifen hier!' oder ein andermal geäußert, daß Gott, wäre er auch größer als der größte Berg, längst von den Priestern aufgezehrt sein müsse [...]“ (S. 554)

171,14 *Le Parfum des Iles Borromées*: Diesen Titel eines Buchs von René Boylesve zitiert Ugo Ara (s. Anm. zu S. 117,2) am Ende des Kapitels „Rêves et Réalité“ (S. 53).

171,14f. *Merkwürdiges Wort [...] „Humylitas“*: Vgl. Anm. zu S. 117,26.

171,21 *Rauch*: Der Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) stellte 1820 eine Marmorbüste Goethes fertig und modellierte 1828 eine (später oft kopierte) Gips-Statuette, von der Hauptmann seit 1899 einen Bronzeabguß besaß; vgl. *Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 242 u. 551 (Anm.).

171,21 *ein wenig fett, weich und behaglich*: Über die Entstehung der Statuette berichtet Ernst Schulte-Strathaus (s. Anm. zu S. 121,27f.): „Das Formen wurde dem Weimarer Hofbildhauer Kaufmann übertragen. Goethe hielt die Darstellung für zu korpulent. Auf Rauchs Veranlassung mußte Kaufmann die Maße vergleichen und die Stärke des Leibes mildern.“ (S. 81)

171,34 „Nicht voru[e]ber [...]“: Zitat nicht von Sophokles, sondern aus Goethes *Iphigenie in Tauris*, Vs. 545 (MA 3.1, S. 175). Mit korrektem Nachweis noch im Kalender GH Hs 176, 127r (20. August 1937).

## Aus Briefen

Bei der Auswahl wurde großzügig verfahren, alle aufgefundenen Briefe, die über eine beiläufige Erwähnung der Erzählung hinausgehen, wurden aufgenommen; andererseits wurden die einzelnen Briefe auch großzügig um persönliche und solche Teile gekürzt, die nichts mit *Mignon* zu tun haben. Anders als Auslassungen innerhalb des wiedergegebenen Texts werden Kürzungen am Anfang und Ende eines Briefes nicht gesondert ausgewiesen. – Die Briefe Hauptmanns sind, soweit nicht anders angegeben, nach Entwürfen oder Durchschlägen aus seinem Briefnachlaß wiedergegeben.

172,2 *An Ivo Hauptmann, 1.9.1937*: GH BrNI J.I – K.1, Ivo Hauptmann. Emendationen: „dieses Monate“ zu „dieses Monats“ und „Isala madre“ zu „Isola madre“.

172,5f. *lange Durcharbeit meiner Autobiographie*: Erst Anfang September ging die zweite Fahrenkorrektur des *Abenteuer meiner Jugend* (gedruckt 1937) an den Verlag.

172,11 *Ernte schöner Aquarelle*: Ivo Hauptmann war Kunstmaler.

172,12 *Von Marie Gräfin Larisch, 21.7.1940*: GH BrNI Kaupe. Die Verfasserin des Briefs ist Marie Gräfin Larisch v. Moennich (geb. v. Beroldingen), eine Nichte William B. Kaupes; vgl. Anm. zu 151,27f. – Abdruck des Briefs mit freundlicher Genehmigung von Henriette Seilern (Wien).

172,13 *Prinz Isenburg*: Hauptmanns Bekanntschaft mit Prinz Karl v. Isenburg (1871–1951) geht zurück auf das Jahr 1936; sie wird bezeugt durch die Tagebücher Margarete Hauptmanns (1936 u. 1939) und einen schmalen Briefwechsel. Vgl. die Notiz in den *Annalen*: „Im April [1939] starb auch Prinzessin Isenburg. Dem Prinzen und der Prinzessin traten wir in Rapallo nahe. Er war und ist ein kluger Mann ohne wesentliches Vorurteil. Sie war eine reiche Amerikanerin von gesundem männlichen Verstande. Sie behauptete immer, sie und ihr Mann, verbunden mit mir und meiner Lebensgefährtin, sollten uns auf eine einsame Insel zurückziehen und dort, fern von der Welt, bis zu unserem Ende miteinander hausen.“ (CA XI 584)

172,14 *Graf Lerchenfeld*: Nicht ermittelt. Einen Grafen Lerchenfeld erwähnt Hauptmann schon 1902 im Notizbuch GH Hs 60 (vgl. *Tagebücher 1897 bis 1905*, S. 600).

172,18 *Plafond*: (flache) Decke des Raums.

172,19 *Dosso Dossi*: Eigtl. Giovanni di Lutero, ital. Maler (um 1489/90–1542).

172,20 *Veronese*: Der venezianische Maler Paolo Veronese (1528–1588), Hauptmann vertraut seit der Italienreise 1897.

172,28 *An Marie Gräfin Larisch, 28.7.1940*: GH BrNI Leo Graf Lanckoronski.

172,34 *Herrn Kaupe*: Vgl. oben S. 46 und Anm. zu 151,27f.; ferner die Erwähnung in den *Annalen*: „Im März [1939] starb Herr Kaupe. Er besaß eine großartige und liebliche Villa am Lago Maggiore. Seine Erscheinung ist mir einigermaßen nachgegangen und hat in meiner Novelle ‘Mignon’ eine Art Herberge gefunden.“ (CA XI 584) Die persönliche Beziehung dokumentieren zudem einige Briefe (in: GH BrNI Kaupe).

173,6 *Ihre Erscheinung am runden Tisch*: Offenbar verwechselt Hauptmann hier die Verfasserin des Briefs, Marie Gräfin v. Beroldingen (die Nichte Kaupes, 1881–1976), mit ihrer Tochter Marie Johanna Gräfin v. Seilern, einer Großnichte Kaupes. (Vgl. Anm. zu 151,27f.) Hätte die letztere den Brief geschrieben, hätte sie mit dem Namen Seilern unterzeichnet und sich nicht auf eine frühere Begegnung bei Graf Lerchenfeld in Wien berufen müssen. (Freundlicher Hinweis von Mag. Franz Seilern, Wien.)

173,9 *An Rudolf K. Goldschmit-Jentner, 7.11.1940*: GH BrNI Goldschmit-Jentner

173,15 *Von Rudolf K. Goldschmit-Jentner, 23.11.[1940]*: GH BrNI Goldschmit-Jentner. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Gertrud Goldschmit (München).

173,19 *Meditation*: Diese Gattungsbezeichnung findet sich auf dem Titelblatt der *Stresa-Novelle* (GH Hs 524, 1r), später gestrichen.

174,3f. *glaubhafter Wirklichkeit [...] erhoben wird*: Von Hauptmann mit rotem Buntstift unterstrichen.

174,12 „*Gespräche*“: J.P. Eckermanns *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, erschienen 1836 (Teile 1 und 2) und 1848 (Teil 3).

174,21f. S. 4, *wie für Mignon S. 17*: Die Seitenzahlen entsprechen hier S. 112 u. 116.

174,38 *Suhrkamp*: Peter Suhrkamp (1891–1959), Hauptmanns Verleger, seit die S. Fischer Verlag AG 1936 angesichts der von den Nürnberger Gesetzen ausgehenden Gefahr verkauft und – noch unter dem Namen *S. Fischer Verlag* – in eine Kommanditgesellschaft umgewandelt worden war. (Die Umbenennung zu *Suhrkamp Verlag, vormals S. Fischer* erfolgte erst 1942.) Vgl. C.M. Müller, *Ein bedeutendes Stück Verlagsgeschichte – die Trennung der Verlage Suhrkamp und S. Fischer im Jahre 1950*, Phil. Diss. Heidelberg 1989, und P. de Mendelssohn, *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt/M. 1970, S. 1322–1331. – Ferner zu den kulturpolitischen Hintergründen, erstmals unter Auswertung von NS-Akten: J.-P. Barbian, *Glücksstunde oder nationalsozialistisches Kalkül? Die „Arisierung“ des S. Fischer Verlages 1935–1937*, in: *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte* 7 (1996), S. 61–94.

174,38f. *würde ich nicht zögern [...] Aufzeichnungen über Goethe*: Von Hauptmann rot unterstrichen, darüber geschrieben: „dumm“.

174,38f. *die in „Geist und Volk“ veröffentlichten Goethe-Reden*: Die in der Sammlung *Um Volk und Geist* (1932) abgedruckten Texte *Goethe und die Volksseele* (1922), *Goethe auf dem Theater* (1928) und *Goethe* (1932); jetzt in CA VI 736–739, 796–799 u. 836–856.

175,4ff. *denn auch für sich allein [...] Gepräge genug*: Von Hauptmann rot unterstrichen.

175,16 *An Rudolf K. Goldschmit-Jentner 29.11.1940*: GH BrNI Goldschmit-Jentner; der Typoskriptentwurf ist undatiert; eine Fotokopie des abgeschickten Briefs (datiert 29.11.1940) befindet sich im Stadtarchiv Heidelberg in einem Konvolut mit Briefen prominenter Autoren an Goldschmit-Jentner, die dieser noch zu Lebzeiten dort zum Zweck späterer wissenschaftlicher Auswertung hinterlassen hat (SZA.HD.H 263b).

175,22 *„Iphigenie in Aulis“*: Seit Mitte September des Jahres arbeitete Hauptmann an dem späteren ersten Teil der Atriden-Tetralogie.

175,28 *An Hans Paeschke, 23.6.1941*: GH BrNI C I.a (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

175,29f. *Biedermann-Gesprächen*: Die Sammlung *Goethes Gespräche. Gesamtausgabe*. Neu hg. v. Flodoard Frhr. von Biedermann unter Mitwirkung von Max Morris, Hans Gerhard Gräf und Leonhard L. Mackall, Bde. 1–5, Leipzig: Biedermann 1909–1911, von Hauptmann gelesen 1914/15 (vgl. *Tagebücher 1914 bis 1918*). Paeschke hatte ihm am 10.6.1941 „die Abschrift des Gesprächs von Falck [lies: Falk] mit Goethe“ gesandt; um welches Gespräch es sich handelt, ließ sich nicht ermitteln.

176,5 *„Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“*: Von Hauptmanns Ausgabe (*\*Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, hg. v. H. Amelung, Berlin: Deutsche Bibliothek, o. J.) sind der erste und der dritte Band erhalten; sie weisen durchgängig Spuren der intensiven Lektüre auf, die sich auch in mehreren Tagebuchnotizen niederschlägt. „Der individuelle Teil meines Seins wird wahrhaft | erquickt durch die ta[e]gliche Teilnahme an | dem Gemeinschaftsleben Goethes und Schillers | im Jahre 1794 95 etc (Briefwechsel) Was mich | bisher nicht einmal anlockte beglückt mich in | meinem 79ten Lebensjahr ta[e]glich.“ (GH Hs 3, 33v; zwischen 17. u. 25. Juni 1941) „Warum habe

den Goethe Schiller Briefwechsel nicht fru[e]her gekann[t] | Und mich von dem, was darin u[e]ber Geistige Arbeitspraxis | Geschrieben steht belehren zu lassen, soweit ich gleich gehe | und durch das, worin ich widersprechen [sic] muss. Es sind darin aber vor allem eine Menge, auch philosophischer [sic] | Bestätigungen. Gebe Gott mir darauf Einiges weiter zu bauen | und so fu[e]r das allgemeine Denken zu nu[e]tzen.“ (GH Hs 3, 56v; zwischen 27. August u. 2. September 1941) Den Abschluß der Lektüre vermerkt Hauptmann dann im dritten Band seiner Ausgabe (auf S. 309): „Zu Ende gekommen den 17 Februar, im Schlafwagen von Wien, kurz vor Berlin, 5 Mintuten [sic] vor 12 Uhr Mittags 1942“.

176,6 *Horen*: Das von Schiller initiierte Zeitschriftenprojekt bildete den Ausgangspunkt und, bis zur Einstellung der Zeitschrift (1797), ein Hauptthema des Briefwechsels mit Goethe.

176,8f. *Neue Rundschau, die in den letzten Jahren sehr viel Bedeutsames gebracht hat*: Zur Bedeutung der Hauszeitschrift des S. Fischer Verlags im 'Dritten Reich' vgl. Falk Schwarz, *Literarisches Zeitgespräch im Dritten Reich, dargestellt an der Zeitschrift „Neue Rundschau“*, Frankfurt/M. 1972 (Sonderdruck aus: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 12 [1972], Sp. 1281–1484).

176,12 *Von Hans Paeschke, 25.6.1941*: GH BrNI C I.a (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag). – Abdruck der Briefe Hans Paeschkes mit freundlicher Genehmigung von Ilse Wetz (Baden-Baden).

176,20 *Von Hans Paeschke, 27.6.1941*: GH BrNI C I.a (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag). Die Seitenangaben sind in eckigen Klammern ergänzt um die für die Katalogisierung gültige Blattzählung des Typoskripts GH Hs 524.

178,1 *An Hans Paeschke, 29.6.1941*: GH BrNI C I.a (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

178,14 *Von Hans Paeschke, 4.7.1941*: GH BrNI C I.a (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

178,20 *Von Hans Paeschke, 30.5.1942*: GH BrNI C I.a (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

178,29 *Von Peter Suhrkamp, 16.7.1942*: GH BrNI C I.a (Peter Suhrkamp). Auszug aus einem zwei Typoskriptseiten umfassenden Brief. – Der Abdruck der beiden Auszüge aus Briefen Suhrkamps erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags.

178,30 *Dr. Behl*: C.F.W. Behl war zuständiger Redakteur für die 1942 erschienene *Ausgabe letzter Hand* der Werke Hauptmanns (im Suhrkamp Verlag, vormals S. Fischer).

179,1 *Von Peter Suhrkamp, 11.11.1943*: GH BrNI C I.a (Peter Suhrkamp). Auszug aus einem zwei Typoskriptseiten umfassenden Brief.

179,6 *Von Hermann Kasack, 8.5.1944*: GH BrNI C I.a Hermann Kasack (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag). – Abdruck der Briefe Hermann Kasacks mit freundlicher Genehmigung von Prof. Dr. Wolfgang Kasack.

179,8 *von Herrn Suhrkamp nichts hörten*: Am 13. April 1944 war Suhrkamp verhaftet worden und befand sich seitdem in Untersuchungs- und Gestapo-Haft. (Später, am 25. Januar 1945, kam er ins Konzentrationslager Sachsenhausen, aus dem er, auf dem Höhepunkt einer Lungenentzündung, am 8. Februar wieder entlassen wurde.)

179,12 *Christophorus*: Der Fragment gebliebene Roman *Der neue Christophorus*, von dessen ersten beiden Konvoluten (in der späteren Einteilung) 1943 eine Einzelausgabe erschienen war, allerdings nicht im Suhrkamp Verlag (vgl. CA X 1109ff.).

179,17 *An Hermann Kasack, 5.8.1944*: GH BrNI C I.a Hermann Kasack (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

179,19 [nicht]: Der Kontext spricht für eine versehentliche Auslassung.

179,22 *Von Hermann Kasack, 8.11.1944*: GH BrNI C I.a Hermann Kasack (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

179,26f. *Abteilung Schrifttum vom Reichspropagandaministerium*: Für die Papierzuteilung war die 1935 gegründete „Wirtschaftsstelle des deutschen Buchhandels“ zuständig, die – als Einrichtung der Reichskulturkammer – seit 1938 dem „Ministerium für Propaganda und Volksaufklärung“ zugeordnet war. Seit 1942 erfolgte schärfere Vorprüfung, so daß der „Wirtschaftsstelle“ zunehmend kulturpolitische Lenkungsfunktion zukam. Vgl. J.-P. Barbian, *Literaturpolitik im „Dritten Reich“*. *Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, überarb. u. aktualisierte Ausgabe, München 1995, bes. S. 219–226 u. 553–561.

180,1 *Von Hermann Kasack, 17.2.1945*: GH BrNI C I.a Hermann Kasack (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

180,16 *Von Hermann Kasack, 5.3.1945*: GH BrNI C I.a Hermann Kasack (S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

180,19 *Dr. Pleister*: Der in Annie Pollaks Bericht (S. 182, 17f.) genannte Kurieroffizier.

### Wie Hauptmanns „Mignon“ entstand. [...]

Dem Bericht steht folgende, mit dem Kürzel „B.“ gezeichnete, redaktionelle Bemerkung voran: „Gerhart Hauptmann hat mit seiner nachgelassenen Prosadichtung ‘Mignon’ (Suhrkamp-Verlag, Berlin) einen posthumen Erfolg erzielt, wie er selbst in normalen Zeiten ungewöhnlich und in dem heutigen Zonen-Deutschland einzigartig ist. Was der Meister in seiner letzten rührenden Proklamation nach dem Zusammenbruch 1945 erklärt hat, ist Tatsache geworden: Hauptmann steht auch in dieser Notzeit inmitten seines Volkes, wie er einst in ‘Tagen des Glanzes’ einer seiner glanzvollen geistigen Mittelpunkte war. Die deutsche Kritik in Ost und West hat mit erstaunlicher Einmütigkeit dieses kostbare Stück deutscher Prosa gefeiert, das in einer wundersamen Verschmelzung realistischer, romantischer und magischer Elemente über Zeit und Raum triumphiert, indem es den ‘Geheimrath Goethe’ wie dessen dichterische Gestalten (aus dem ‘Wilhelm Meister’) Mignon und den Harfner leibhaftig in unserer Gegenwart ansiedelt. Wie die Erzählung ‘Mignon’ entstanden ist, hat Hauptmanns letzte Sekretärin – auf Anregung von B[erlin]a[m]M[ittag] – aufgezeichnet.“

Über die Autorin gibt R. Ziesche folgende Auskunft: „Marie Metzkow, geb. Pollak, genannt Annie, Zofe Margarete Hauptmanns. Sie schrieb aushilfsweise ab August 1929 für Hauptmann, seit Oktober 1938 bis zu seinem Tode als Sekretärin.“ (*Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns, Teil 2: GH Hs 231–470*, Wiesbaden 1987 [Kataloge der Handschriftenabteilung / Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: Reihe 2, Nachlässe 2.2], S. 14) Vgl. Gustav Erdmann, *Drei Frauen um Gerhart Hauptmann. Abschied von Annie Metzkow, Maxa Mück und Annalise Gustavs*, in: *Kulturpolitische Korrespondenz*, Nr. 847, v. 15. November 1992, S. 26ff.

181,7 *Besichtigung der Inseln*: Vgl. Tagebuch am 18.9.1937 (GH Hs 11, 4r): „Weisslicher Nebeltag ohne Regen. Am Vormittag | Besuch auf Isola bella. Wir blicken in | die Boromeische[n] Höfe und Küchen. Der | alte, schwere Rokkopalast umgab | uns mit seinen Steinmassen Kreuzgänge, | gotisch gewölbt, alles wuchtig. [...] Eine | dreizehnjährige in kurzen Knabenhosen | schein[t] hier <.> eine zurückgezogene, romantische | Jugend zu verleben. Ein kleiner, jäm[m]erlicher | Budenmark[t] liegt unter der Balustrade | zum Hof. Die Ärmlichkeit und Minderwertigkeit des Feilgebotenen lässt Schlüsse | zu auf das hier durchgehende Publikum. [...] [4v] [...] Das subjektive Auge der einstigen | Romantik Jean Pauls fehl[t] heut | ganz.“

181,9ff. *die Namen jener exotischen Bäume [...] notieren*: Die Aufzeichnungen sind erhalten (GH Hs 11, 59r–v); Hauptmann griff für die verschiedenen Fassungen der *Mignon*-Erzählung mehrfach darauf zurück.

181,13 *in Como*: Vgl. Tagebuch Margarete Hauptmanns am 12.9.1937 (unmittelbar vor Stresa): „Ankunft in Como. [...] Nach Souper kurzer Gang durch Stadt: zu dem von G. so besonders hoch geschätzten, geliebten Dom. G. bewundert sehr die Fassade.“ (NL 260 Nr. 9)

181,19 *neuen Erzählung begonnen*: In der Nachlese zum erzählerischen Werk mit dem Titel „Kirmes im Riesengebirge“ versehen (CA XI 277–279). Vgl. Tagebuch Margarete Hauptmanns am 21.9.1937: „G. diktiert Annie den Beginn einer Erzählung: auf schles[ischer] Baude.“ (NL 260 Nr. 9)

181,26f. *Bis weit in das Frühjahr*: Nicht ganz korrekt, die erste Fassung wurde am 30.1.1940 abgeschlossen (GH Hs 524, 1r und GH Hs 235, 51r).

181,31f. *Auch sie gab es [...] am Mittelmeer beheimatet war*: Nicht ermittelt.

181,33 *Künstlertruppe [...] in Rapallo begegnet*: Nicht ermittelt.

181,39 *Leo Frobenius*: Vgl. Anm. zu S. 170,42.

181,39 *Eugen d'Albert*: Vgl. oben S. 86.

181,40 *Graf Seebach*: Nikolaus Graf Seebach (1854–1930), der 1884–1919 als Intendant die Dresdner Hofbühne leitete und deren internationalen Rang begründete, u.a. mit Uraufführungen der frühen Opern von Richard Strauss. Die persönlichen Beziehungen zu Hauptmann bezeugt ein Briefwechsel.

182,5 *Ferdinand Jagemann*: Vgl. 121,1f. und Anm.

182,11f. „*Agamemnon's Tod*“: Der zweite Teil der *Atriden-Tetralogie* wurde erst im Januar 1944 endgültig vollendet; im September 1943 hingegen wurde *Iphigenie in Aulis* abgeschlossen (Beginn der Fahnenkorrektur), die Wiederaufnahme der Arbeit an *Mignon* war jedoch schon vorher erfolgt.

182,14f. *in jenem Sommer abgeschlossen*: Gilt nur für die zweite Fassung, die zunächst am 7.10.1943 in Agnetendorf für fertig erklärt wurde; eine weitere Überarbeitung der zweiten Fassung wurde am 3.11.1943 abgeschlossen.

182,18f. *Umbruchexemplar [...] in das Dresdener Inferno gesandt*: Am 26.2.1945 notiert Hauptmann im Kalender: „Seit 6 Februar erste Post | 'Mignon' über Agnetendorf“ (GH Hs 689-a, 29v) und am 10.3.1945: „Pleister brachte 'Mignon' | rührendes Weiterwirken“ (GH Hs 689-a, 37v). Mit einem Brief vom 5.3.1945 hatte Hermann Kasack den Besuch eines Dr. Pleister angekündigt, dem er „ein Korrektorexemplar der Mignon-Novelle“ mitgeben wollte (vgl. oben S. 180).

## Rezensionen

Abgesehen von der Korrektur weniger Druckfehler folgen die Texte den jeweils oben genannten Ausgaben der Zeitungen (mindestens im Falle der *Welt* finden sich – geringfügige – Unterschiede zwischen den verschiedenen Regionalausgaben). Dokumentiert ist eine Auswahl von Texten. Von den bei Sigfrid Hoefert, *Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns*. Bd. I, Berlin 1986 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 3), S. 184, genannten Rezensionen war der Artikel von Richard B. Matzig nicht zugänglich. Außer den in dieser Ausgabe dokumentierten Texten führt Hoefert folgende weitere an:

- Ilse Reicke: *Mignon* – Altersmelodie Hauptmanns, in: *Neue Ruhr-Zeitung* (Essen), Nr. 101, 20.12.1947, Beilage S. 4
- Erich Fetter: *Mignon*, in: *Der Aufbau* (Berlin), 4 (1948), H. 2, S. 169f.
- [Alfred] Zo[hner]: Gerhart Hauptmanns Goethe-Novelle, in: *Die Zeit* (Wien), II/17, 1.9.1949, S. 23f.
- Richard B. Matzig: Nur wer die Sehnsucht kennt – Gedanken über schmale Bücher, in: *Sankt Galler Tagblatt*, Nr. 596, 21.12.1949
- Heribert Lohwalder: Gerhart Hauptmanns Goethe-Vision „Mignon“. Zum 90. Geburtstag des Dichters, in: *Tiroler Tageszeitung* (Innsbruck), Nr. 266, 15.11.1952

185,1 *P[aul] W[iegler]*: Paul Wiegler (1878–1949) hatte schon 1912 Hauptmanns Roman *Ahltantis* besprochen; nach langjähriger Tätigkeit für die *B.Z. am Mittag* besorgte er zuletzt das Feuilleton der illustrierten Berliner Abendzeitung *Nacht-Express*. (Umfassende Würdigung von Hartmut Binder: „... das Theater menschlicher Zustände und Regungen zu öffnen“. *Der Erzähler, Essayist und Übersetzer Paul Wiegler*, in: *Brennpunkt Berlin. Prager Schriftsteller in der deutschen Metropole*, hg. v. Hartmut Binder, bearb. v. Peter Mast, Bonn 1995, S. 177–290.) – Abdruck der Rezension mit freundlicher Genehmigung von Kurt Dehnen (Duisburg).

185,7 *Titulatur*: Hier der Zusatz „Vollendet im Herbst 1944“, in der Erstausgabe auf der Rückseite des Titelblatts.

185,14 *Dithyrambus*: (Griech.-Lat.) hier im Sinne von ‘Loblied’.

186,3: *Fritz Engert*: Geb. 1896, gest. 1974, war 1945 bis 1953 als Archivar und Bibliothekar beim *Tagesspiegel* (Berlin) tätig, anschließend im Verlagswesen.

186,13f. „*Ich bin der Ansicht [...] Finale ist*“: Vgl. oben S. 18, Anm. 11.

186,36 „*Ein artiges Abenteuer*“: Vgl. *Italienische Reise*, 7.9.1786 (MA 15, S. 14f.).

186,39 *nach Adele Schopenhauers Mitteilungen*: Vgl. *Tagebücher der Adele Schopenhauer*, Bd. II, Leipzig: Insel 1909, S. 120 (27.11.1821): „Endlich sprachen wir von seiner Mignon, er [sc. Goethe] rührte sich unbeschreiblich, indem er mir die Fehlgriffe der Nachahmungen des Charakters, den er ganz empfunden und erfunden, aussprach und erklärte.“

187,6 *Heyses Novellentheorie vom „Falken“*: Der erfolgreiche Autor (1830–1914) forderte für die Novelle die Beschränkung auf eine prägnante Situation („Silhouette“), auf die ein zentrales Motiv oder Symbol verweisen sollte, was am Beispiel von Boccaccios ‘Falkennovelle’ (9. Erzählung des 5. Tages) erläutert wird.

187,12 „*Mignon. Goethes Herz*“: Titel des Buchs von A. Matthes (Leipzig 1900).

187,26 *Pippa und Rautendelein*: Die weiblichen Protagonisten von *Und Pippa tanzt!* (1906) und *Die versunkene Glocke* (1897). Ihre Verwandtschaft mit den im folgenden Genannten und Agamignon besteht in der Zugehörigkeit zum Typus der *femme fragile*, der um 1900 in Literatur und Kunst so beliebten ‘Kind-Frau’.

187,29 *Verherrlicher des Eros*: Etwa im *Ketzer von Soana* (1918); vgl. die programmatische Bemerkung des Berghirten, „daß Eros älter als Kronos und auch mächtiger ist“ (CA VI 91; ähnlich 166).

187,34f. *weisen hin zum „Neuen Christophorus“*: Vgl. die Äußerung C.F.W. Behls schon zur zweiten Fassung, zitiert oben S. 58.

187,37f. „*Im Wirbel der Berufung*“: Der Held des 1936 veröffentlichten Romans verfällt der Liebe zu der Schauspielerin Irina Bell (auch eine Ida-Orloff-Figur) und vernachlässigt darüber die zurückgelassene Familie.

187,40f. *in der [...] „Winterballade“*: Der zitierte Satz in CA II 1159 (6. Szene).

188,6 *in „Emanuel Quint“*: Während die ‘Jünger’ des Giersdorfer Heilands dessen scheinbare ‘Wunder’ lange Zeit bedingungslos glauben, bringt der Chronist des Romans seine Skepsis oft durch Ironie zum Ausdruck.

188, 24: –st.: Nicht ermittelt.

188,32f. *Wort, das der Mime Hassenreuter [...] spricht*: Zitiert ist das Schlußwort des dritten Akts der *Ratten*, genau: „Erfinden Sie so was mal, guter Spitta.“ (CA II 796).

188,39 *Hauptmann hält nicht [...]*; *er ist nicht Hebbel*: Der Tragiker Friedrich Hebbel (1813–1863) hielt nur insofern große Stücke auf den Willen des Menschen, als er seine Figuren mit ihrem ausgeprägten individuellen Willen immer wieder am Schicksal scheitern läßt. Hauptmanns Figuren (vor allem im Drama) fügen sich im Unterschied dazu meist willenlos ihrem Schicksal. Vgl. W. Emrich, *Der Tragödientypus Gerhart Hauptmanns*, in: ders., *Protest und Verheißung. Studien zur*

*klassischen und modernen Dichtung*, Frankfurt/M., Bonn 1968, S. 193–205 (jedoch ohne Bezug auf Hebbel).

190,38 *dem Romantiker [...]*: In diesem Sinne läßt sich der Satz Jean Pauls über das Lebens als „Vorhof des Seins“ verstehen, den der Erzähler in der Endfassung zitiert (CA VI 531), vgl. oben S. 37 mit Anm. 86.

191,27 *Maria aus der Schlußszene des „Faust“*: Bezieht sich auf CA VI 518: „Jungfrau, Mutter, Königin, dachte ich und vernahm es, wie von Goethe selber empor geflüstert: die heilige Maria in dreierlei Form.“ Zugrunde liegt die traditionelle Kennzeichnung der Heiligen Maria in der katholischen Liturgie (*virgo, mater, regina*). In der Schlußszene des *Faust II* erscheint sie als „Jungfrau, rein im höchsten Sinn, / Mutter, Ehren würdig, / Uns erwählte Königin, / Göttern ebenbürtig“ (Vs. 1209–1212), am Ende wird die Trias erweitert um die Gottgleichheit: „Jungfrau, Mutter, Königin, / Göttin, bleibe gnädig!“ (Vs. 12102f.) Von Hauptmann häufig verwendet, z.B. CA III 927, CA IV 579, CA VI 176, CA VII 857, CA VIII 1052, CA X 817, CA XI 767.

193,5 *Rupert Gießler*: Lebte 1896 bis 1980, war seit 1946 Leiter der Feuilleton-Redaktion bei der *Badischen Zeitung* und 1953 bis 1965 Vorsitzender, danach Ehrenvorsitzender des Deutschen Journalistenverbandes. Vgl. den Artikel in: *Badische Biographien*, Neue Folge II (1987), S. 98f. – Abdruck der Rezension mit freundlicher Genehmigung von Ursula Gießler (Saarbrücken).

194,14f. *Gerhart-Hauptmann-Gedächtnisrede*: Erich Ruprecht, *Gerhart Hauptmann als Dichter der Menschlichkeit. Nach einem bei der Gerhart-Hauptmann-Gedächtnisfeier der Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau gehaltenen Vortrag*, Freiburg i.Br. 1947, Zitat S. 8.

194,16f. „*Liebe ist Mitleid, sagt der Philosoph [...]*“: So in der Endfassung (CA VI 532). Vgl. Anm. zu S. 111,38.

195,1 *Gerhard Sanden*: D.i. Günther Sawatzki (1906–1978), der unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg stellvertretender Kultursenator von Hamburg wurde und später das Ressort Außenpolitik der *Welt* (Hamburg) leitete; unter dem Pseudonym Gerhard Sanden schrieb er weiterhin für das Feuilleton, vor allem Theaterkritiken (freundlicher Hinweis des Ullstein-Archivs, Berlin). Vgl. Nachruf in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, Nr. 165, v. 27.7.1978, S. 4 (eine Kopie des Artikels verdanke ich dem Pressearchiv des Instituts für Kommunikationswissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster).

VI.  
Anhang



## Siglen und editorische Sonderzeichen

Folgende Siglen finden Verwendung (zu den genauen bibliographischen Angaben vgl. Literaturverzeichnis):

CA	Hauptmann: <i>Sämtliche Werke</i> (Centenar-Ausgabe)
GH Hs ...	Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmann
GH BrNI ...	Briefnachlaß Gerhart Hauptmann
MA	Goethe: <i>Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens</i> (Münchner Ausgabe)
NL 260 Nr. ...	Nachlaß Margarete Hauptmann

Alle unveröffentlichten Texte werden entsprechend der Schreibung Hauptmanns (oder seiner Korrespondenzpartner) wiedergegeben. Dabei finden folgende Abkürzungen und Zeichen Verwendung:<sup>342</sup>

<Text>	Text im Original gestrichen
<...?>	nicht entzifferte Streichung
[Text]	Einfügung des Verfassers (vor allem für Auflösung von Abkürzungen, Blattnummern der Handschrift bzw. des Typoskripts sowie Auslassungen des Verfassers)
[...?]	nicht entziffert Text
Text [?]	unsichere Lesung
Text1   Text2	Zeilenumbruch im Original

Im darstellenden Teil werden – anders bei den edierten Texten – nichtlesbare Streichungen Hauptmanns in Zitaten i.a. ohne Auslassungszeichen weggelassen, um die Lesbarkeit nicht unnötig zu erschweren, ebenso werden Zeilenumbrüche des Originals werden nur in Einzelfällen markiert, vor allem bei Versen und wenn Absatzmarkierungen erkennbar bleiben sollen.

Exemplare aus Hauptmanns Bibliotheksbestand zählen wegen möglicherweise bedeutsamer Anstreichungen und Marginalien ebenfalls zu den Quellen für die vorliegende Arbeit; in den Anmerkungen werden sie daher in Übereinstimmung mit anderen Autoren<sup>343</sup> durch einen der Literaturangabe vorangestellten Stern (\*) hervorgehoben.

---

<sup>342</sup> Die verwendeten Abkürzungen sind in Anlehnung an den gegenwärtigen Stand der Edition von Hauptmanns Tagebüchern gewählt, jedoch in vereinfachter Form verwendet: Spätere Einfügungen und Auflösungen von Abkürzungen mit Punkt werden nicht gesondert markiert. Vgl. Zeichenerklärung und editorische Notiz z.B. in: *Tagebücher 1906 bis 1913*, S. 471 u. 475f.

<sup>343</sup> Zum Beispiel P.-Chr. Wegner (wie Anm. 302) u. P. Sprengel (wie Anm. 16).

## Literaturverzeichnis

### a. Unveröffentlichte Manuskripte und Briefe

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Handschriftenabteilung):

- GH Hs ...                    Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns (zu GH Hs 1–470 vgl. R. Ziesche, *Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns. Teil 1. GH Hs 1–230. Teil 2. GH Hs 231–470*, Wiesbaden 1977 u. 1987 (Kataloge der Handschriftenabteilung / Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: Reihe 2, Nachlässe 2, 1 u. 2))
- GH BrNI                      Briefnachlaß Gerhart Hauptmanns
- NL 260 Nr. ...                Nachlaß Margarete Hauptmanns Nr. ...

Stadtarchiv Heidelberg:

- SZA.HD.h 263b                Kopien von Briefen (u.a. Hauptmanns) an Rudolf Karl Goldschmidt-Jentner

### b. Texte Gerhart Hauptmanns

- Sämtliche Werke*, hg. Hans-Egon Hass u.a., Frankfurt/M., Berlin, Wien 1962–1974 (Centenar-Ausgabe)
- Tagebücher 1897 bis 1905*, hg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin 1987
- Tagebücher 1906 bis 1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907*, nach Vorarbeiten v. Martin Machatzke hg. v. Peter Sprengel, Frankfurt/M., Berlin 1994
- Tagebücher 1914 bis 1918*, hg. v. Peter Sprengel, Frankfurt/M., Berlin 1997
- Diarium 1917 bis 1933*, hg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980
- Gerhart Hauptmann und Ida Orloff. Dokumentation einer dichterischen Leidenschaft*, Frankfurt/M., Berlin 1969
- Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater*, zusammengestellt v. Martin Machatzke, Berlin 1963

### c. Bibliotheksbestand Gerhart Hauptmanns

Das folgende Verzeichnis beschränkt sich auf Titel, die für die vorliegende Arbeit herangezogen wurden. Die meisten der Bücher befinden sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Handschriftenabteilung); in diesem Fall ist entweder die Signatur angegeben oder für nicht signierte Bände der Vermerk „vormals Erkner“. Andernfalls stehen die Bücher noch im Gerhart-Hauptmann-Museum in Erkner (Vermerk „Erkner“).

- Aeschylus: *Werke*. Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J.J.C. Donner, 2 Bde. [in 1 Bd.], Stuttgart, Leipzig: Wilhelm Nübling, o.J. [vormals Erkner]
- Ara, Ugo: *Le Roman des Iles Borromées. Suite italienne*, Milano 1933 [vormals Erkner]
- Benz, Richard (Hg.): *Jean Paul. Weltgedanken und Gedankenwelt*, Stuttgart: Kröner, 1938 (Kröners Taschenausgabe 138) [203 831 R]

- Brunton, Paul: *Yogis. Verborgene Weisheit Indiens*, übers. v. Margret v. Bismarck, Berlin: Wolfgang Krüger Verlag, 1937 [vormals Erkner]
- Burckhardt, Jacob: *Die Zeit Konstantins des Großen*, hg. v. Ernst Hohl. 4. Aufl., Leipzig 1924 (Kröners Taschenausgabe 54)<sup>344</sup>
- Fechner, Gustav Theodor: *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*. 41.–50. Tsd., Leipzig o.J. (Insel-Bücherei 187) [202 571 R]
- Frobenius, Leo: *Auf dem Wege nach Atlantis*. Bericht über den Verlauf der zweiten Reise=Periode der D[utschen] I[nner-]A[frikanischen] F[orschungs-]E[xpedition] in den Jahren 1908 bis 1910, hg. v. Herman Frobenius, Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus, 1911 [vormals Erkner]
- Frobenius, Leo: *Paideuma. Umriss einer Kultur- und Seelenlehre*, München: C.H. Beck, 1921 [vormals Erkner]
- Goethe, Johann Wolfgang/Schiller, Friedrich: *Briefwechsel*, 3 Bde., hg. v. H. Amelung, Berlin: Deutsche Bibliothek, o. J. (erhalten Bde. 1 u. 3) [204 086 R]
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G.m.b.H., 1922 (Goethes Werke, 4. Abt. Epische Werke, hg. v. Richard Müller-Freienfels) [vormals Erkner]
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Herausgegeben von Goethe*, 4 Bde. [in 2 Bänden], Frankfurt, Leipzig 1800–1801 [ohne Angabe des Verlegers] [202 734 R]
- Goldschmit-Jentner, Rudolf Karl: *Die Begegnung mit dem Genius. Darstellungen und Betrachtungen*, Hamburg: Christian Wegner, 1937 [202 747 R]
- Guardini, Romano: *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*, Leipzig 1939 [202 804 R]
- Hartmann, Franz: *Unter den Adepten und Rosenkreuzern*, II. bedeutend vermehrte Auflage, Leipzig: Theosophisches Verlagshaus Dr. Hugo Vollrath, o.J. [202 869 R]
- Huber, H.: *Einleitung*, in: Sören Kierkegaard: *Furcht und Beben*, Wiesbaden: Verlag Rud. Bechtold & Comp., o.J. [1935] (Kierkegaard: Ausgewählte Schriften), S. VII–XLVIII [Sonderdruck; 203 345 R]
- Jean Paul: *Titan*, in: *Jean Paul's sämtliche Werke*, Bde. 21–25 [in 2 Bänden; Bd. 21–22 zusammengebunden mit Bd. 20 (*Der Jubelsenor*)], Berlin: G. Reimer, 1826–27 [Erkner]
- Jensen, Ad.E.: *Leo Frobenius, Leben und Werk*, in: *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde*, Bd. 1 (1938), H. 2, S. 45–58 [204 857 R]
- Kantorowicz, Ernst: *Kaiser Friedrich der Zweite*. 2. unveränderte Aufl. 4.–6. Tsd., Berlin: Georg Bondi, 1928 (Werke aus dem Kreis der Blätter für die Kunst: Geschichtliche Reihe) [203 303 R]
- Leibnitz [sic], Gottfried Wilhelm: *Theodicee, das ist, Versuch von der Güte Gottes, Freiheit des Menschen, und vom Ursprunge des Bösen*, bey dieser fünften Ausgabe durchgehends verbessert, auch mit neuen Zusätzen und Anmerkungen vermehret, von Johann Christoph Gottscheden, Hannover, Leipzig: Im Verlage der Försterischen Erben, 1763 [203 477 R]
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Philosophische Werke. Bd. IV: Theodicee*, übers. v. J.H.v. Kirchmann, Leipzig: Dürr, 1879 (Philosophische Bibliothek 71) [vormals Erkner]
- Mann, Thomas: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: *Die neue Rundschau* Jg. 3 (XLIII. Jg. der Freien Bühne), April 1932, S. 434–462 [208 140 R]
- Manzoni, Alessandro: *Die Verlobten*, aus dem Italienischen übers. v. Emilie Schröder, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, o.J. [203 594 R]
- Milch, Werner: *Die Einsamkeit. Zimmermann und Obereit im Kampf um die Überwindung der Aufklärung*, Frauenfeld, Leipzig: Huber & Co., 1937 (Die Schweiz im deutschen Geistesleben 83–85) [203 675 R]
- Nagler, G[eorg] K[aspar]: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 3. Aufl. (unveränderter Abdruck der 1. Aufl. 1835–1852), Leipzig: Schwarzenberg & Schumann [vormals Erkner]

---

<sup>344</sup> Hauptmann besaß zwei auflagengleiche Exemplare des Buchs; 1939 las er das Exemplar, das heute die Signatur 202 317 R trägt.

#### Literaturverzeichnis

- Paracelsus: *Aureoli Philippi Theophrasti Bombasts von Hohenheim Paracelsi [...] Bücher vnd Schriften [...] Ander Theyl*, Straßburg 1603 [vormals Erkner]
- Philostratus, Flavius d.Ä.: *Heldengeschichten*, in: ders.: *Werke*, übers. v. Friedrich Jakobs, 1. Bdch., Stuttgart: J.B. Metzler, 1828 [Erkner]
- Philostratus, Flavius d.Ä.: *Leben des Apollonius von Tyana*, in: ders., *Werke*, übers. v. Friedrich Jakobs, 2.–5. Bdch., Stuttgart: J.B. Metzler, 1829–1832 [Erkner]
- Plinius Secundus, Cajus: *Naturgeschichte*, uebers. u. erl. v. Dr. Ph. H. Külb, 29 Bdch. in 4 Bänden, Stuttgart: Metzler, 1840–1877 [203 876 R]
- Poe, Edgar Allan: *Werke*, Bde. 1–6, übers. v. Hedda Möller-Bruck u. Hedwig Lachmann, Minden: J.J.C. Bruns, 1911–1914 (Bd. 6 nicht erhalten) [vormals Erkner]
- Rauber, A.: *Homo sapiens feras oder die Zustände der Verwilderten und ihre Bedeutung für Wissenschaft, Politik und Schule*. Biologische Untersuchung, Leipzig: Denicke's Verlag, 1885 [203 959 R]
- Rohde, Erwin: *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, ausgew. u. eingl. v. Hans Eckstein, [2. Aufl.] Leipzig [1934] (Kröners Taschenausgabe 61) [204 019 R]
- Rollett, Hermann: *Die Goethe-Bildnisse. Biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt*, Wien 1883 [4<sup>o</sup>204 675 R]
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hg. v. Eduard Grisebach, Leipzig: Insel, 1905 (Schopenhauer's sämtliche Werke in fünf Bänden, Bde. 1–2.) [204 123 R]
- Swedenborg, Emanuel: *Hölle. Geisterwelt*. Eine Auswahl aus dem lateinischen Text in deutscher Nachdichtung von Walter Hasenclever, Berlin: Verlag Die Schmiede 1925 [vormals Erkner]
- Varè, Daniele: *Die letzte Kaiserin. Vom alten zum neuen China*, übers. v. Annie Polzer, Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1936 [vormals Erkner]
- Wilhelm II.: *Studien zur Gorgo*, Berlin: de Gruyter, 1936 [204 480 R]

#### d. Weitere Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter [...], München 1985–1998
- Goethe, Johann Wolfgang v.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. E. Trunz, vollst. Neubearb., München 1981
- Hacks, Peter: *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Schauspiel (1975), in: ders., *Sechs Dramen*, Düsseldorf 1978, S. 263–318
- Handke, Peter: *Kindergeschichte*, Frankfurt/M. 1981
- Heine, Heinrich: *Sämtliche Schriften*, hg. v. K. Briegleb, Bd. 3, hg. v. K. Pörnbacher, München 1971
- Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, Frankfurt/M. 1974 (suhrkamp taschenbuch 175)
- Hesse, Hermann: *Die Morgenlandfahrt*, Frankfurt/M. 1982 (suhrkamp taschenbuch 750)
- Hofmannsthal, Hugo v.: *Reden und Aufsätze I. 1891–1913*, Frankfurt/M. 1979 (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden)
- Homers Odyssee*. Neu übertragen von Rudolf Alexander Schröder, 11.–20. Tsd., Leipzig 1918
- Jean Paul: *Sämtliche Werke*, hg. v. N. Müller, München 1959–1985
- Kühn, Dieter: *Flaschenpost für Goethe*, Frankfurt/M. 1985
- Mann, Thomas: *Goethe und Tolstoi* (1921/22, 2. Fassung 1925), in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1990, Bd. IX, S. 58–173
- Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, hg. v. K. Schlechta, München 1954–1956
- Ortheil, Hanns-Joseph: *Faustinas Küsse*, München 1998
- Schopenhauer, Adele: *Tagebücher*, Bd. II, Leipzig 1909

- Strauß, Botho: *Paare, Passanten*, Frankfurt/M. 1981  
Walsler, Martin: *In Goethes Hand*. Bühnenfassung (Bonn 1983), in: ders., *Stücke*, Frankfurt/M. 1987 (suhrkamp taschenbuch 1309), S. 489–539  
Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Stuttgart, Hamburg 1966

### e. Literatur zu Gerhart Hauptmann

- Baedeker, Peer: *Jugend mit Gerhart Hauptmann. Ein Tenor erinnert sich*, Koblenz 1987  
Behl, C. F. W. / Voigt, Felix A.: *Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen*. München 1957  
Behl, C. F. W. / Voigt, Felix A.: *Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen*. Bearb. v. Mechthild Pfeiffer-Voigt. Würzburg 1993  
Behl, C.F.W.: *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann*, München o. J. [1948]  
Bernhardt, Rüdiger: *Abschied und Entsagung. Gerhart Hauptmanns Novelle „Mignon“*, in: W. Engel/J. Bomers (Hg.): *Zeitgeschehen und Lebensansicht. Die Aktualität der Literatur Gerhart Hauptmanns*, Berlin 1997, S. 23–39  
Bernhardt, Rüdiger: *Der Harfner und die Kindfrau. Zu Gerhart Hauptmanns Novelle „Mignon“*, in: *Hille-Blätter* 1995, 12. Jahrbuch der Peter-Hille-Gesellschaft, S. 83–105  
Brescius, Hans v.: *Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein in unbekanntem Selbstzeugnissen. Eine politisch-biographische Studie*, Bonn 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 197)  
Cowen, Roy C.: *Hauptmann-Kommentar zum nichtdramatischen Werk*, München 1981  
Emrich, Wilhelm: *Der Tragödiendypus Gerhart Hauptmanns*, in: ders.: *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung*, Frankfurt/M., Bonn 1968, S. 193–205  
Engert, Fritz: *Juwel und Finale*, in: *Der Tagesspiegel* (Berlin), Nr. 301, 25.12.1947  
Erdmann, Gustav: *Drei Frauen um Gerhart Hauptmann. Abschied von Annie Metzchow, Maxa Mück und Annalise Gustavs*, in: *Kulturpolitische Korrespondenz*, Nr. 847 v. 15. November 1992, S. 26ff.  
Erdmann, Gustav: *Nachwort*, in: G. Hauptmann, *Der neue Christophorus*, mit Nachwort und Erläuterungen von G. Erdmann, Berlin 1976, S. 441–476  
Fischer, Gottfried: *Erzählformen in den Werken Gerhard [sic] Hauptmanns. Unter besonderer Berücksichtigung der Zeit- und Raumgestaltung*, Bonn 1957  
Gießler, Rupert: *„Gerhart Hauptmanns ‚Mignon‘. Die letzte Novelle des Dichters“*, in: *Badische Zeitung* (Länder-Ausgabe), Nr. 19, 5.3.1948  
Goedtke, Ulrich: *Gerhart Hauptmanns Erzählungen. Untersuchungen über die erzählte Welt und ihren Erzähler*, Phil. Diss. (Mschr.), Göttingen 1955  
Grimm, Gunter: *Goethe-Nachfolge? Das Beispiel Gerhart Hauptmanns*, in: ders., *Rezeptionsgeschichte*, München 1977, S. 206–239 u. 333–348 (Anm.).  
Grothe, Wolfgang: *Gerhart Hauptmanns Paraphrase auf Goethes Romangestalt Mignon*, in: *Studia Neophilologica* 43 (1971), S. 198–220  
Guthke, Karl S.: *Die Zwischenreich-Vorstellung in den Werken Gerhart Hauptmanns*, in: ders.: *Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtungs- und Geistesgeschichte*, Bern, München 1967, S. 205–218  
Guthke, Karl S.: *Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk*, 2., vollst. überarb. u. erw. Aufl., München 1980  
Heuser, Frederick W.J.: *Das Leben Ida Orloffs und ihre Beziehungen zu Hauptmann*, in: ders., *Gerhart Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen*, Tübingen 1961, S. 100–154  
Hilscher, Eberhard: *Gerhart Hauptmann*, 3., überarb. Aufl., Berlin 1979  
Hoefert, Sigfrid: *Gerhart Hauptmann und der Film. Mit unveröffentlichten Filmentwürfen des Dichters*, Berlin 1996 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 7)

- Hoefert, Sigfrid: *Gerhart Hauptmann*, Stuttgart 1974 (Sammlung Metzler 107)
- Hoefert, Sigfrid: *Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns*. Bde. I u. II, Berlin 1986 u. 1989 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 3 u. 4)
- König, Julia: *Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*, Frankfurt/M. u.a. 1991 (Europäische Hochschulschriften I, 1228)
- Lauterbach, Ulrich: „Ein Rest von Sein“. *Gerhart Hauptmanns letzte Ausdrucksbemühungen im Frühjahr 1945*, in: P. Sprengel/Ph. Mellen (Hg.), *Hauptmann-Forschung. Neue Beiträge*, Frankfurt/M., Bern, New York 1986 (Europäische Hochschulschriften I, 890), S. 323–357.
- Lauterbach, Ulrich: *Nachwort*, in: G. Hauptmann: *Das erzählerische Werk. Bd. 1: Erzählungen*, hg. v. U. Lauterbach, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981, S. 441–471
- Lauterbach, Ulrich: *Nachwort*, in: G. Hauptmann: *Das erzählerische Werk, Bd. 7: Das Abenteuer meiner Jugend II. Zweites Vierteljahrhundert*, hg. v. U. Lauterbach, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S. 401–423
- Leuteritz, Gustav: *Gespräche mit Gerhart Hauptmann*, in: *Tägliche Rundschau* (Berlin), 11.10.1945 [nachgedruckt in: *Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894–1946)*, hg. v. H.D. Tschörtner, Berlin 1994 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 6), S. 172–175]
- Lindner, Adolf: *Das Alterswerk Gerhart Hauptmanns. Versuch einer Deutung*, Phil. Diss. (Mschr.) Wien 1949
- Lohwalder, Heribert: *Gerhart Hauptmanns Goethe-Vision „Mignon“*. Zum 90. Geburtstag des Dichters, in: *Tiroler Tageszeitung*, Nr. 266, 15.11.1952.
- Machatzke, Martin: *Editorisches Nachwort*, in: G. Hauptmann: *Sämtliche Werke*, hg. v. Hans-Egon Hass u.a., Bd. 1–11, Frankfurt/M., Berlin 1962–1974, Bd. 11, S. 1283–1331
- Machatzke, Martin: *Geistige Welt um 1900*, in: G. Hauptmann, *Tagebücher 1897 bis 1905*, hg. v. M. Machatzke, Frankfurt/M., Berlin 1987, S. 685–733
- Machatzke, Martin: *Gerhart Hauptmanns nachgelassenes Erzählfragment „Winckelmann“*. Beiträge zum Verständnis seines dichterischen Schaffens, Phil. Diss. Berlin (Freie Universität) 1968
- Majstorovic, Savka: *Das Motiv der Einsamkeit in ausgewählten Dramen von Gerhart Hauptmann und Anton Cechov* (German Text), Ph.D., The Florida State University 1980
- Marx, Friedhelm: *Gerhart Hauptmann*, Stuttgart 1998 (Universal-Bibliothek 17608)
- Maurer, Warren R.: *Understanding Gerhart Hauptmann*, Columbia (South Carolina) 1992
- Mayer, Hans: *Nachwort*, in: G. Hauptmann: *Ausgewählte Prosa in vier Bänden. Band IV: Gesammelte Erzählungen*, hg. v. H. Mayer, Berlin 1956, S. 559–587
- Mazzucchetti, Lavinia Jollos: *Mignon von Goethe bis Hauptmann*, in: *Schweizer Monatshefte* 45 (1965), S. 359–372
- Muller, Siegfried H.: *Gerhart Hauptmann und Goethe*, Goslar 1950
- Oberembt, Gert: *Medusengrauen, Sprachkrise und psychogene Melancholie. Gerhart Hauptmanns Berlin- und Heimkehrerdrama Herbert Engelmann im Schnittpunkt von Décadence und Psychoanalyse*, in: K.A. Kuczyński/P. Sprengel (Hg.), *Gerhart Hauptmann. Autor des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1991, S. 99–147
- Rasch, Wolfdietrich: *Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900*, in: ders., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1967, S. 59–77
- Ruf, Heiner: *Die Kunst der Erzählung in den letzten Prosawerken Gerhart Hauptmanns*, Phil. Diss. (Mschr.), München 1956
- Sanden, Gerhard: *Der Geist ist kein Gespenst. Gerhart Hauptmanns Begegnung mit Goethe und Mignon*, in: *Die Welt* (Ausgabe Berlin), Nr. 101, 28.8.1948
- Santini, Daria: *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie*, aus dem Ital. übers. v. B. Büttrich, Berlin 1998 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 8)

- Schunicht, Manfred: *Die „zweite Realität“. Zu den Erzählungen Gerhart Hauptmanns*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, hg. v. V.J. Günther, H. Koopmann, P. Pütz und H.J. Schrimpf, Berlin 1973, S. 431–444
- Sprengel, Peter/Tempel, Bernhard: *Kult, Kultur und Erinnerung in Gerhart Hauptmanns Erzählung „Mignon“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), S. 295–328.
- Sprengel, Peter: „*Die Bahn des Blutes*“. *Zur anthropologischen Konzeption der Autobiographie Gerhart Hauptmanns*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 3 (1992), S. 601–620
- Sprengel, Peter: „*Vor Sonnenuntergang*“ – ein *Goethe-Drama*? *Zur Goethe-Rezeption Gerhart Hauptmanns*, in: *Goethe-Jahrbuch* 103 (1986), S. 31–53
- Sprengel, Peter: *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*, Berlin 1982 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V. 2)
- Sprengel, Peter: *Echo aus weiter Ferne. Jean-Paul-Spuren bei Freytag, Meyer, Hamerling, Hauptmann*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 31 (1996), 103–140
- Sprengel, Peter: *Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1984
- Sprengel, Peter: *Gerhart Hauptmann in Rapallo*, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): *Gerhart Hauptmann*, München 1999 (Text + Kritik 142), 10–26
- Sprengel, Peter: *Priester und Hanswurst. Inszenierungen der Dichter-Rolle im Spätwerk Gerhart Hauptmanns*, in: Chr. Caemmerer/W. Delabar (Hg.), *Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933 – 1945*, Opladen 1996, S. 29–52
- Sprengel, Peter: *Todessehnsucht und Totenkult bei Gerhart Hauptmann*, in: *Neue Deutsche Hefte* 189 (1989), S. 12–34
- st: *Aura magica / Gerhart Hauptmanns letzte Novelle*, in: *Der Kurier* (Berlin), Nr. 5, 7.1.1948
- Tank, Kurt Lothar: *Gerhart Hauptmann*, Reinbek 1959 (rowohlts monographien 27)
- Tunner, Erika: „*L'Esprit de Mignon*“: *Mignon-Bilder von der Klassik bis zur Gegenwart*, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), S. 11–21
- W[iegler], P[aul]: *Gerhart Hauptmanns „Mignon“*, in: *Nacht-Express* (Berlin), Nr. 289, 11.12.1947
- Wegner, Peter-Christian: *Gerhart Hauptmann als Leser. Ein Beitrag zur Auswertung der Büchersammlung des Dichters*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 54 (1973), S. 355–376

## f. Sonstige Forschungsliteratur

- Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln, Wien 1986 (Literatur und Leben. Neue Folge 30)
- Barbian, Jan-Pieter: *Glücksstunde oder nationalsozialistisches Kalkül? Die „Arisierung“ des S. Fischer Verlages 1935–1937*, in: *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte* 7 (1996), S. 61–94
- Barbian, Jan-Pieter: *Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*. Überarb. u. aktualisierte Ausgabe, München 1995
- Binder, Hartmut: „... das Theater menschlicher Zustände und Regungen zu öffnen“. *Der Erzähler, Essayist und Übersetzer Paul Wiegler*, in: *Brennpunkt Berlin. Prager Schriftsteller in der deutschen Metropole*, hg. v. Hartmut Binder, bearb. v. Peter Mast, Bonn 1995, S. 177–290
- Böning, Thomas: *Gottfried Keller: Unser ist das Loos der Epigonen*, in: H.-J. Simm (Hg.), *Literarische Klassik*, Frankfurt/M. 1988 (suhrkamp taschenbuch 2084), S. 461–474.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35)
- Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: U. Broich/M. Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 31–47

## Literaturverzeichnis

- Chiarini, Paolo (Hg.): *Bausteine zu einem neuen Goethe*. Frankfurt/M. 1986
- Eissler, K.R.: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*, aus dem Amerikanischen übers. v. R. Scholz, München 1987
- Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, 5. Aufl., unveränd. Nachdruck der 3., durchges. Aufl. 1964, Königstein/Ts. 1981
- Flashar, Dorothea: *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignonsgestalt*, Berlin 1929
- Gervinus, Georg Gottfried: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–1842), 2. Aufl. Leipzig 1844
- Grimm, Gunter E./Brey Mayer, Ursula/Erhart, Walter: „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart 1990
- Hederich, Benjamin: *Gründliches mythologisches Lexikon* (reprograph. Nachdruck d. Ausg. Leipzig, Gleditsch 1770), Darmstadt 1986
- Hoffmeister, Gerhart (Hg.): *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption*, New York u.a. 1993 (California studies in German and European romanticism and in the age of Goethe 1)
- Houben, Heinrich Hubert: *Goethes Eckermann. Die Lebensgeschichte eines bescheidenen Menschen*, Berlin, Wien, Leipzig 1934
- Jennings, H[argrave]: *Die Rosenkreuzer. Ihre Gebräuche und Mysterien*, übers. v. A.v.d. Linden. 2 Bde., Berlin 1912
- Kiesel, Helmuth: *Aufklärung und neuer Irrationalismus in der Weimarer Republik*, in: J. Schmidt (Hg.), *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1989, S. 497–521
- Kindermann, Heinz: *Das Goethebild des 20. Jahrhunderts*, 2., überprüfte und ergänzte Aufl., Darmstadt 1966
- Klein, Johannes: *Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart*, 4., verb. und erw. Aufl., Wiesbaden 1960
- Leppmann, Wolfgang: *Goethe und die Deutschen. Vom Nachruhm eines Dichters*, Stuttgart 1962 (Sprache und Literatur 3)
- Lockemann, Fritz: *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, München 1957
- Mandelkow, Karl Robert: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd. I: 1773–1918*, München 1980
- Mein Goethe*. Von Günter Kunert, Siegfried Lenz, Peter Rühmkorf, Wolfdietrich Schnurre, Martin Walser und Gabriele Wohmann, Frankfurt/M. 1982
- Mendelssohn, Peter de: *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt/M. 1970
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Frankfurt/M. 1988
- Möhrmann, Renate: *Der vereinsamte Mensch. Studien zum Wandel des Einsamkeitsmotivs im Roman von Raabe bis Musil*, 2., durchges. u. erg. Aufl., Bonn 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 149)
- Müller, Corinne Michaela: *Ein bedeutendes Stück Verlagsgeschichte – die Trennung der Verlage Suhrkamp und S. Fischer im Jahre 1950*, Phil. Diss. Heidelberg 1989
- Nettesheim, Josefine: *Edgar Allan Poe's Universumsdichtung „Eureka“*. Ein Beitrag zum Thema: *Wissenschaft und Dichtung*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. N.F.* 76 (1982), S. 136–154
- Pfeifer, Martin: *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*, Frankfurt/M. 1990 (suhrkamp taschenbuch 1740)
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977 (Information und Synthese 3)

Literaturverzeichnis

- Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*, in: U. Broich/M. Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 1–30
- Reif, Wolfgang: *Exotismus und Okkultismus*, in: A.v. Bormann/H.A. Glaser (Hg.), *Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. 1918–1945* (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg. v. H.A. Glaser, Bd. 9), S. 155–167
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, 2., durchges. Aufl. Darmstadt 1988
- Scholtz, G.: Artikel „Musik“, in: J. Ritter/K. Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 242–257
- Schulte-Strathaus, Ernst (Hg.): *Die Bildnisse Goethes*, München 1910 (Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken, Erstes Supplement)
- Schwarz, Falk: *Literarisches Zeitgespräch im Dritten Reich, dargestellt an der Zeitschrift „Neue Rundschau“*, Frankfurt/M. 1972 (Sonderdruck aus: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 12 [1972], Sp. 1281–1484)
- Sprengel, Peter (Hg.): *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*, München 1980 (Wirkung der Literatur 6)
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 5., unveränd. Aufl., Göttingen 1991 (Uni-Taschenbücher 904)
- Stempel, Wolf-Dieter: *Intertextualität und Rezeption*, in: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hg.): *Dialog der Texte*, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11 (Wien, 1983), S. 85–109
- Stumpf, Rudolf: *Zwischen Deutschland und England. Die Geschichte des Malers Georg Sauter*, Berlin 1940
- Wilderotter, Hans: *Zur politischen Mythologie des Exils. Wilhelm II., Leo Frobenius und die „Doerner Arbeits-Gemeinschaft“*, in: *Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil*, Ausstellungskatalog, hg. im Auftrage des Deutschen Historischen Museums von H. Wilderotter und K.D. Pohl, Gütersloh, München 1991, S. 131–142
- Wysling, Hans: *Thomas Manns Goethe-Nachfolge*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1978, S. 498–551
- Ziolkowski, Theodore: *Figuren auf Pump. Zur Fiktionalität des sprachlichen Kunstwerks*, in: H. Rupp/H.-G. Roloff (Hg.): *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Teil 1*, Bern, Frankfurt/M., Las Vegas 1981 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte 8), S. 166–176
- Zumbach, Frank T.: *Edgar Allan Poe. Eine Biographie*, München 1986



## Register

Das Register verzeichnet Personen und im Falle Hauptmanns und Goethes die erwähnten Werke. Namen, die nur sekundär in bibliographischen Angaben vorkommen, sind nicht aufgenommen.

- Aischylos 90, 161, 226  
Albert, Eugen d' 46, 48, 86f., 181, 210, 222, 229  
Alexander III. (Papst) 117, 202, 209  
Antenor 117  
Apollonius von Tyana 50, 157f., 207, 224f.  
Ara, Ugo 40f., 61, 208f., 216, 229  
Aristoteles 155, 223  
Aurnhammer, Achim 57
- Bachtin, Michail 64  
Baedeker, Peer 218  
Balzac, Honoré de 224  
Barbian, Jan-Pieter 231, 233  
Barratini, Giuseppe 41, 87, 94, 111, 134, 138f., 160, 205f.  
Barth, Karl 210  
Baudelaire, Charles 213  
Bauer, Karl 16  
Bayer, Wolfram 50  
Bechstein, Carl 227  
Beethoven, Ludwig van 30, 32f., 114, 207  
Behl, C.F.W. 17, 19, 24ff., 31f., 46, 58, 75, 99, 178ff., 227, 232, 235  
Benjamin, Walter 73  
Benz, Richard 37  
Bernhardt, Rüdiger 49, 51, 87  
Bernini, Gian Lorenzo 122, 210  
Beroldingen, Constantin v. 221  
Beroldingen, Marie v., geb. Kaupe 221  
Biedermann, Flodoard v. 175, 231  
Binder, Hartmut 235  
Binding, Rudolf 47  
Bismarck, Margret v. 95  
Blavatsky, Helene 212f.  
Block, Josef 88  
Boccaccio, Giovanni 235  
Böhme, Jakob 64, 207  
Boisserée, Melchior 228  
Boisserée, Sulpiz 228  
Bölsche, Wilhelm 22, 87, 170, 211, 228  
Böning, Thomas 15  
Borromeo, Carlo 117, 209  
Borromeo, Federigo 40f., 117, 209  
Borromeo, Vitaliano 41, 117f., 209  
Botticelli, Sandro 227  
Boylesve, René 229  
Brahm, Otto 97  
Brandis, Tilo 12  
Brescius, Hans v. 92  
Brey Mayer, Ursula 29  
Broich, Ulrich 20, 35, 38, 54  
Brunton, Paul 95  
Burckhardt, Jacob 202, 219f., 225  
Büttrich, Benjamin 17
- Cagliostro, Alessandro Graf von (d.i. Giuseppe Balsomo) 153, 158, 222  
Cervantes Saavedra, Miguel de 106  
Chamberlain, Houston Stewart 73  
Chiarini, Paolo 69  
Chopin, Frédéric 139, 152f., 217, 222  
Clairon de la Tude, Claire Joséphe 38  
Cowen, Roy C. 51, 53f.
- Dante Alighieri 80, 93, 142, 163, 218, 227  
Dareios 161, 226  
Dehnen, Kurt 12, 235  
Dickens, Charles 36  
Donner, J.J.C. 226  
Dossi, Battista (eigtl. Battista di Lutero) 153, 222  
Dossi, Dosso (eigtl. Giovanni di Lutero) 153, 172, 222, 230  
Duquesnoy, François 46
- Eckermann, Johann Peter 23, 31f., 61, 68, 146ff., 170, 174f., 177, 214, 219, 223, 228, 231  
Einstein, Albert 213  
Eissler, Kurt R. 56  
Empedokles von Akragas 158, 225  
Emrich, Wilhelm 78, 235  
Engert, Fritz 18, 43, 186  
Epikur 104, 162, 227  
Erdmann, Gustav 17, 207

## Register

- Erhart, Walter 29
- Falk, Johannes Daniel 231
- Fechner, Gustav Theodor 83, 143f., 147, 218f.
- Fetter, Erich 234
- Fischer, Gottfried 31
- Flashar, Dorothea 55
- Florio da Bontà 203
- Fontane, Theodor 59
- Franziskus v. Assisi 213
- Freud, Sigmund 213
- Freytag, Gustav 37
- Friedrich I. (Barbarossa) 117, 208f., 229
- Friedrich II. 229
- Frobenius, Herman 226
- Frobenius, Leo 22, 48, 86, 92, 94, 101ff., 170, 171, 181, 191, 196f., 210, 214, 226, 229
- Galsworthy, John 229
- George, Stefan 229
- Gervinus, Georg Gottfried 15, 16
- Ghirlandaio, Domenico 227
- Gießler, Rupert 43, 193
- Gießler, Ursula 12, 236
- Giustina (Hl. Justine) 117, 208
- Goedtke, Ulrich 30f., 37, 98
- Goethe, Johann Wolfgang v. 15–19, 22, 28f., 31f. 36–42, 45f., 48, 54–70, 72, 74f., 77f., 81, 83ff., 87, 89f. 93, 95, 98ff., 102, 104ff., 112, 116f. 120–124, 126f., 130, 132, 136, 138–142, 144–148, 152–156, 159f., 162ff., 170f., 174f., 177, 182, 185–197, 202, 204, 206ff., 210–214, 217ff., 221–224, 226–229, 231–236
- , *Briefwechsel mit Schiller* 36ff., 55, 77, 80, 102, 176, 185, 223f., 224, 226f., 231f.
- , *Campagne in Frankreich* 106
- , *Der Groß-Cophta* 77, 90, 139, 153, 155, 217, 222
- , *Die Leiden des jungen Werthers* 68, 153, 206, 222, 224
- , *Entwurf einer Farbenlehre* 219
- , *Faust* 38ff., 61, 70, 75–79, 84, 111f., 126, 136, 142, 146f., 154, 163, 174, 191, 205f., 213f., 216, 219, 223, 227, 229, 236
- , *Gedichte*
- , *Der Sänger* 89, 131, 215, 220, 226
- , *Gingo biloba* 218
- , *Heiß mich nicht reden* 125, 213
- , *Mignon* 41, 118, 209
- , *Nur wer die Sehnsucht kennt* 65, 125, 194, 213
- , *Römische Elegien* 73, 185, 190, 210, 226
- , *So lat mich scheinen* 119, 209
- , *Urworte. Orphisch* 223
- , *West-östlicher Divan* 218
- , *Italianische Reise* 186, 222, 224, 229, 235
- , *Das Märchen* 105
- , *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* 218
- , *Torquato Tasso* 40, 59, 208
- , *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* 38
- , *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 16, 19, 31, 33, 35ff., 51f., 54–59, 63, 65, 67, 71, 77f., 91, 99, 116, 147, 156, 185, 187, 193f., 202, 207ff., 213, 215, 218, 226f., 233
- , *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* 58
- , *Wilhelm Meisters Wanderjahre* 61
- Goldschmit, Gertrud 12, 231
- Goldschmit-Jentner, Rudolf Karl 12, 23, 34, 63, 69, 173, 175, 215, 231
- Gore, Arthur 211
- Gräf, Hans Gerhard 231
- Grimm, Gunter E. 29, 48, 63, 69f.
- Gropallo (Marchesa) 48f., 50, 87, 152f., 211, 220ff.
- Grothe, Wolfgang 17f., 59
- Guardini, Romano 36f., 84, 194, 201, 224
- Gundolf, Friedrich 74
- Guthke, Karl S. 62, 99, 104f., 227
- Hacks, Peter 67
- Hamerling, Robert 37
- Handke, Peter 50
- Hankamer, Paul 73
- Hansson, Ola 66
- Hartmann, Franz 212, 217
- Hasenclever, Walter 211
- Hauptmann, Benvenuto 26, 211

## Register

### Hauptmann, Gerhart

- , *Agamemmons Tod* 182, 234
- , *Ährenlese* 21, 47
- , *Anna* 97
- , *Annalen* 88, 94, 230
- , *Atlantis* 51ff., 82, 97, 100, 208
- , *Ausgabe letzter Hand* 23, 90, 220, 227, 232
- , *Buch der Leidenschaft* 51
- , *Das Abenteuer meiner Jugend* 15f., 44ff., 50, 63, 79, 91, 97f., 172, 187, 205ff., 223, 227, 230
- , *Das Friedensfest* 100
- , *Das Märchen* 104f.
- , *Das Meerwunder* 98, 103, 202
- , *Der Apostel* 103
- , *Der Dämon (Plan)* 86
- , *Der Ketzler von Soana* 29, 103, 185ff., 211, 235
- , *Der Narr in Christo Emanuel Quint* 43, 100, 103, 188, 211, 224f., 235
- , *Der neue Christophorus* 25, 36, 58, 91, 93, 95, 98–105, 179, 187, 206, 213, 218, 232, 235
- , *Der Schuß im Park* 62, 98, 185
- , *Der Tanzbär (Dramenplan)* 58
- , *Die Atriden-Tetralogie* 17, 99, 231, 234
- , *Die blaue Blume* 97, 111, 204
- , *Die Finsternisse* 101, 105, 208, 215
- , *Die Ratten* 188, 235
- , *Die versunkene Glocke* 54, 235
- , *Die Weber* 46, 205
- , *Die Wilhelm-Meister-Schule* 94
- , *Einsame Menschen* 100
- , *Einsichten und Ausblicke* 64, 76, 95, 102, 215
- , *Gabriel Schillings Flucht* 104
- , *Gedichte*
  - , *Der Heros* 21, 211
  - , *Ich habe es mit den Toten zu tun* 88
  - , *Nun wiederum betret' ich diesen Ort* 47, 90
  - , *Nur wenig Schritte von der breiten Straße* 89

- , *Schon seh' ich der Zypressen dichten Hain* 47, 90
  - , *Goethe* 70, 75ff., 91, 218, 231
  - , *Goethe auf dem Theater* 78, 81, 231
  - , *Goethe und die Volksseele* 231
  - , *Gral-Phantasien* 104
  - , *Griechischer Frühling* 43, 91, 97, 215, 218, 226
  - , *Hamlet in Wittenberg* 91, 187
  - , *Hanneles Himmelfahrt* 51
  - , *Herbert Engelmann* 213
  - , *Im Wirbel der Berufung* 29, 51, 60, 91, 106, 185, 187, 189, 226, 235
  - , *Iphigenie in Aulis* 175, 182, 208, 231, 234
  - , *Kaiser Karls Geisel* 51, 187
  - , *Kirmes im Riesengebirge* 21, 234
  - , *Michael Kramer* 82, 93, 100f.
  - , *Phantom* 103
  - , *Sebaldu-Grab (Fragment)* 25
  - , *Siri* 54, 98, 205
  - , *Sonnen. Meditationen* 28, 79, 91
  - , *Um Volk und Geist* 69, 174, 231
  - , *Und Pippa tanzt!* 51, 53, 58, 235
  - , *Vor Sonnenaufgang* 86
  - , *Wanda* 51, 54, 205, 227
  - , *Winckelmann* 22, 29, 77, 95, 101, 215
  - , *Winterballade* 187, 235
  - , *Wir Überalterten und Gestorbenen* 16
- Hauptmann, Ivo 45, 172, 230
- Hauptmann, Margarete 21–25, 32, 48, 181f., 210ff., 225, 228, 230, 233f.
- Hauser, Kaspar 34, 94
- Hebbel, Friedrich 16, 188, 235
- Hederich, Benjamin 81
- Heine, Heinrich 206
- Heine-Geldern, Robert v. 214
- Herder, Johann Gottfried 94, 102, 196f.
- Herodot 114, 206
- Hesse, Hermann 12, 16, 68, 107
- Heuser, Frederick W. J. 51
- Heyse, Paul 187, 235
- Hille, Peter 87
- Hilscher, Eberhard 60, 62
- Hoefert, Sigfrid 62, 228, 234
- Hoffmann, E.T.A. 190

## Register

- Hoffmeister, Gerhart 55  
Hofmannsthal, Hugo v. 53, 215  
Hölderlin, Friedrich 224  
Homer 62, 87, 90, 93, 129, 142, 191, 206,  
208, 211, 215, 226  
Hornig, Dieter 50  
Houben, Heinrich Hubert 68  
Huber, H. 212  
Humboldt, Alexander v. 81
- Ibsen, Henrik 16, 54  
Immermann, Karl Leberecht 15  
Isenburg, Bertha v., geb. Lewis 230  
Isenburg, Karl v. 172, 230
- Jacopone da Todi 213  
Jagemann, Ferdinand 74, 121, 182, 190, 193,  
210  
Jakobs, Friedrich 207, 228  
Jean Paul 22, 37–40, 44ff., 49, 60, 81, 89, 100,  
111f., 118, 168, 172, 174, 177f., 185f., 190,  
197, 204f., 205, 209f., 224, 233, 236  
Jennings, Hargrave 213, 215f.  
Jensen, Ad.E. 210  
Jünger, Ernst 92  
Jungmann, Elisabeth 47
- Kant, Immanuel 102  
Kantorowicz, Ernst 229  
Kasack, Hermann 26f., 179f., 182, 232ff.  
Kasack, Wolfgang 12, 232  
Kaupe, William B. 22, 45ff., 86f., 98, 170,  
172f., 181, 212, 221f., 229f.  
Keller, Gottfried 15  
Kerr, Alfred 205  
Kiesel, Helmuth 92  
Kindermann, Heinz 68f., 73f.  
Klages, Ludwig 92  
Klein, Johannes 28  
Kleist, Heinrich v. 16  
König, Julia 55, 59, 65  
Konstantin d.Gr. 202, 219, 223, 225  
Kühn, Dieter 67
- Lachmann, Hedwig 66  
Lactantius 147, 219  
Lange-Eichbaum, Wilhelm 85  
Larisch v. Moennich, Friedrich Eugen Maria  
221  
Larisch v. Moennich, Marie 47, 172f., 210,  
221f., 229f.
- Lasteyerie, C. de 210  
Lauterbach, Ulrich 64, 97, 227  
Leibniz, Gottfried Wilhelm v. 163, 223, 227  
Lejeune, Philippe 50  
Leochares 214  
Leppmann, Wolfgang 70, 73  
Lerchenfeld, Graf 172, 230  
Lessing, Gotthold Ephraim 16  
Leuteritz, Gustav 18  
Linden, A.v.d. 215  
Lindner, Adolf 48  
Lockemann, Fritz 28  
Lohwalder, Heribert 18, 234  
Lombroso, Cesare 85  
Lotze, Hermann 66
- Machatzke, Martin 19, 30, 77, 201, 207  
Mackall, Leonhard L. 231  
Macpherson, James 224  
Majstorovic, Savka 100  
Mandelkow, Karl Robert 69, 73f.  
Mann, Thomas 59, 68ff., 73, 206  
Manzoni, Alessandro 41, 117, 140, 209, 217  
Marx, Friedhelm 19  
Matthes, A. 235  
Matzig, Richard B. 234  
Maurer, Warren R. 51  
Mayer, Hans 63  
Mazzucchetti, Lavinia Jollos 18  
Mendelssohn, Peter de 231  
Metzkow, Marie *Siehe* Pollak, Annie  
Meyer, Conrad Ferdinand 37, 70  
Meyer, Herman 34  
Michelangelo Buonarotti 163, 227  
Milch, Werner 82f.  
Möhrmann, Renate 100  
Möller-Bruck, Hedda 66  
Morris, Max 231  
Müller, Christian 224  
Müller, Corinne Michaela 231  
Muller, Siegfried H. 59  
Musil, Robert 100
- Nagler, Georg Kaspar 222  
Nettesheim, Josefine 66  
Ney, Elly 32f.  
Nicolai, Friedrich 37  
Nietzsche, Friedrich 46, 53, 66, 74f., 92, 205  
Nordau, Max 85  
Nostradamus 40, 212  
Novalis 91

## Register

- Obereit, Jacob Hermann 82f.  
Oberembt, Gert 213  
Orloff, Ida 19, 51–54, 58f., 63, 207, 235  
Orpheus 125, 158, 225  
Ortheil, Hanns-Joseph 67  
Ossian 90, 156, 160, 191, 224
- Paeschke, Hans 23f., 26, 175–178, 202, 231f.  
Paracelsus 83, 141, 174, 212, 218  
Pausanias 206  
Perugino 227  
Pfeifer, Martin 16  
Pfister, Manfred 20, 34–39, 41, 64  
Philostratus, Flavius d.Ä. 206f., 224, 228  
Pindar 206  
Pius IV. (Papst) 209  
Platon 225  
Pleister, Werner 180, 233f.  
Plinius d.Ä. 21, 140, 217  
Plinius d.J. 140, 217  
Ploetz, Alfred 44f., 86, 88, 181, 216f.  
Plotin 146, 177, 219, 225  
Poe, Edgar Allan 48, 66f., 98  
Pollak, Annie 23, 26f., 45, 47, 105, 182, 205, 233  
Polzer, Annie 49  
Pythagoras 125, 158, 225
- Raabe, Wilhelm 100  
Rasch, Wolfdietrich 53  
Rathenau, Walther 92  
Rauber, A. 94  
Rauch, Christian Daniel 72, 141, 171, 229  
Reicke, Ilse 234  
Reif, Wolfgang 212  
Rodari, Tomaso 203  
Rohde, Erwin 225  
Rollett, Hermann 210  
Rouse, Margitta 12  
Ruf, Heiner 29, 30, 49f., 97  
Ruprecht, Erich 194, 236
- Sachs, Hans 155f., 223f.  
Sanden, Gerhard *Siehe* Sawatzki, Günther  
Santini, Daria 17  
Sarasin, Paul 171, 229  
Sauter, Georg 170, 229  
Sawatzki, Günther (Ps. Gerhart Sanden) 12, 236  
Scaraboto, Luchino 203
- Schiller, Friedrich v. 16, 36ff., 55, 70, 77, 102, 156, 159, 162, 176, 185, 187, 204, 223f., 226f., 231f.  
Schillings, Carl Georg 210  
Schmeller, Johann Joseph 210  
Schmidt, Hugo Ernst 88  
Schmidt, Jochen 82, 85  
Scholtz, G. 213  
Scholz, Rüdiger 56  
Schopenhauer, Adele 186, 235  
Schopenhauer, Arthur 46, 133, 205, 213, 215  
Schröder, Emilie 209  
Schröder, Rudolf Alexander 211, 215  
Schulte-Strathaus, Ernst 210, 229  
Schunicht, Manfred 103  
Schwarz, Falk 232  
Schwarzkopf, Grit 12  
Seebach, Nikolaus Graf 48, 87, 181, 234  
Seilern, Carl Hugo v. 221  
Seilern, Franz 230  
Seilern, Henriette 12, 230  
Seilern, Marie Johanna v., geb. Larisch 212, 221, 230  
Shakespeare, William 16, 90, 93, 102, 106, 161, 211, 226, 228  
Signorelli, Luca 227  
Slade 213  
Sokrates 106  
Sophokles 171, 211  
Spengler, Oswald 92  
Sprengel, Peter 11f., 17, 19, 21, 37, 40, 43, 46ff., 51, 53, 63, 69f., 72, 75, 79, 85, 87, 91f., 97, 100f., 207, 210, 214, 218, 226, 229, 239  
Stanzel, Franz K. 35  
Stein, Charlotte v. 67, 204  
Steinach, Eugen 213  
Steiner, Rudolf 212f.  
Stempel, Wolf-Dieter 38  
Stieler, Joseph Karl 210  
Stifter, Adalbert 59  
Stirner, Max 213  
Storm, Theodor 28  
Stumpf, Rudolf 229  
Suhrkamp, Peter 23, 26, 62, 174, 178f., 182, 231f.  
Süssmuth, Margarete 218  
Süssmuth, Richard 218  
Swedenborg, Emanuel 83, 122, 124, 141, 144, 154, 210ff.

## Register

- Tank, Kurt Lothar 211  
Thomas v. Aquin 223  
Thoreau, Henry David 36, 93  
Tintoretto (d.i. Jacopo Robusti) 91, 220  
Tolstoi, Leo 16, 73  
Toscanini, Arturo 22, 170, 229  
Tschechow, Anton 100  
Tschörtner, Heinz Dieter 18  
Tunner, Erika 42, 55  
Turgenjew, Iwan 59
- Unamuno, Miguel de 106ff.
- Valerius Soranus 21  
Varè, Daniele 49  
Verlaine, Paul 213  
Veronese, Paolo 117, 172, 208, 230  
Vischer, Peter d.Ä. 75, 126, 174, 214  
Voigt, Felix A. 19
- Walser, Martin 67  
Wedekind, Frank 53
- Wegner, Peter-Christian 95f., 239  
Wetz, Ilse 12, 232  
Wiegler, Paul 234  
Wieland, Christoph Martin 158, 225  
Wilderotter, Hans 92  
Wilhelm II. 92, 214, 229  
Winckelmann, Johann Joachim 23, 29, 88,  
163, 185, 214f., 219, 227f.  
Wolf, Friedrich August 215  
Wysling, Hans 69
- Xerxes 226
- Ziesche, Rudolf 12, 90, 228, 233  
Zimmermann, Johann Georg 82  
Ziolkowski, Theodore 54, 106  
Zohner, Alfred 234  
Zola, Emile 224  
Zúccara, Federigo 209  
Zuckmayer, Carl 74  
Zumbach, Frank T. 66