

Bernhard Tempel

**Gerhart Hauptmanns Erzählung ›Mignon‹ – ein spätes Kapitel der
Autobiographie?
Zur Entstehung der letzten Erzählung des Dichters***

»Ich liebe diese Dichtung über alles. Ich bin der Ansicht, daß sie sozusagen ein Finale ist.«¹ Große Worte, mit denen Gerhart Hauptmann im Oktober 1945 die Wertschätzung zum Ausdruck brachte, die er für seine 1944 vollendete, damals noch unveröffentlichte Novelle ›Mignon‹ hegte. Es sollte seine letzte abgeschlossene Erzählung bleiben, und die Erstausgabe erschien – nach einer Unterbrechung der Drucklegung im Frühjahr 1945 – erst postum im Jahre 1947.

Daß es sich bei ›Mignon‹ nicht um ein gewöhnliches fiktionales Werk handelt, zeigen dann die Rezensionen in der Tagespresse. Seltsames war dort zu lesen: Ein Rezensent schreibt, 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 folgert 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.²

Auf eine derart gewundene, kaum nachvollziehbare Argumentation legen es andere Rezensenten gar nicht an, sie machen es sich einfacher. Fritz Engert etwa behauptet, »der Berichtende [sei] unverhüllt der Dichter selbst« und fügt in Klammern hinzu: »die Erzählung ist in der Ich-Form geschrieben«. Das Werk füge sich »mehr in die Reihe seiner [sc. Hauptmanns] autobiographischen Bekenntnisse ein (wenn es auch über ein solches hinausgeht), als daß es ein ganz aus sich lebendes Kunstgebilde darstellt«. ³ Rupert Gießler bemerkt ganz entsprechend: »Der Einsame, der so die Welt erlebt, im Sinnlichen und Über-sinnlichen, ist Hauptmann selbst als Dichter. Und so wird diese Altersnovelle zu einem Gleichnis nicht nur des Hauptmannschen Dichtens, sondern zugleich des Dichterischen an sich [...].«⁴ Die Beispiele ließen sich mehren um solche Fälle, in denen die Kritiker – ohne einen Ansatz von Reflexion der Erzählerrolle – stets stillschweigend davon auszugehen scheinen, daß Hauptmann eigene Erlebnisse berichte.

Beide Positionen sind kaum haltbar, vor allem die häufig geübte Gleichsetzung von Ich-Erzähler und Autor fordert zu grundsätzlichem, methodisch begründeten Widerspruch auf. Trotzdem bleibt der Eindruck eines sehr persönlichen und erinnerungshaften Werks bestehen. Die zuerst zitierte Ansicht vom »Schein des Autobiographischen«, in dem sich »der eminente, so oft verkannte Kunstverstand Hauptmanns« offenbare, ist ein – letztlich auch vergeblicher – Versuch, die irritierenden Bezüge auf Hauptmanns Biographie mit dem fiktionalen Charakter der Erzählung zu versöhnen. Wäre der Rezensent auf die Idee gekommen, eine künstlerische Schwäche zu diagnostizieren, hätte er auf die krause Argumentation verzichten können, ohne zugleich durch Identifizierung von Erzähler und Autor den fiktionalen Charakter des Werks aufzuopfern. Die folgenden Ausführungen verstehen sich daher

als Versuch, mit Blick auf die Entstehungsgeschichte von Hauptmanns ›Mignon‹ zu einer genaueren Einschätzung des autobiographischen Gehalts der Erzählung zu gelangen.

Immerhin gibt es eine im doppelten Sinne direkte Anknüpfung an die 1937 abgeschlossene Autobiographie ›Das Abenteuer meiner Jugend‹. Da ist vor allem die Erinnerung des Erzählers an seine Begegnung mit Jean Pauls ›Titan‹, im römischen Krankenbett, vor dreißig Jahren, während der Erholung von einer Typhuserkrankung. An exponierter Stelle der Erzählung – gleich im ersten Absatz – steht damit ein autobiographisches Datum, das den Lesern aus Hauptmanns Autobiographie bekannt sein konnte. In der ersten Fassung von ›Mignon‹ stimmte auch die zeitliche Lokalisierung der Erinnerung: Statt »vor dreißig Jahren« hieß es noch »vor sechzig Jahren«, so daß man beim Zurückrechnen von 1939/40 zum Beginn der 1880er Jahre gelangt; Hauptmanns römischer Aufenthalt datiert auf 1883/84.

Die Jugenderinnerung ergibt sich aus dem Rückblick auf ein zeitlich näheres Erleben des Erzählers, das ebenfalls mit einer Jean Paul-Lektüre verbunden ist, wie die ersten Sätze zeigen: »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.«⁵ Die ›Wiedergeburt‹ seiner selbst 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. (In der ersten Fassung begleitet ihn noch seine Frau, die später vorzeitig abreist, damit der Erzähler seinem Bedürfnis nach Einsamkeit frönen kann.) 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. Auch die Bemerkung des Erzählers, er habe den Gotthard-Tunnel »seit drei Jahrzehnten und länger jährlich mehrere Male auf der eisernen Schiene durchfahren«, gilt für Hauptmann, der sein Italienerlebnis geradezu institutionalisiert hatte und alljährlich mehrere Wochen bis Monate an der Riviera zu verbringen pflegte.

Die offenkundig Hauptmannschen Züge, mit denen der Ich-Erzähler sich vor allem auf den ersten beiden Seiten versieht, legen eine autobiographische Lesart nahe. Dennoch: die Formulierung im Titel des Vortrags ist provokativ gemeint. Und um die These vorwegzunehmen: ›Mignon‹ ist kein spätes Kapitel der Autobiographie, sondern trotz vielfältiger persönlicher Anregung – bislang wurde der geringste Teil davon angesprochen – ein Stück Fiktion. Der autobiographische Hintergrund ist vor allem interessant, weil er für manche Schwächen, etwa unmotivierte Übergänge im Erzählfluß und gelegentliche erinnerungshafte Weitschweifigkeiten, eine Erklärung erlaubt.

Im folgenden werde ich die Entstehung der Erzählung im Hinblick auf die autobiographischen Anregungen skizzieren, wie sie sich aufgrund der Notiz- und Tagebücher Hauptmanns rekonstruieren läßt, sowie aufgrund der erhaltenen Vorfassungen.

Zunächst zur Vorgeschichte. Sie gehört zwar nicht im eigentlichen Sinne zur Entstehung der ›Mignon‹-Erzählung im Sinne einer Werkgenese, muß jedoch rückblickend mit einbezogen werden. Gemeint ist die Reise nach Stresa, die Hauptmann im September 1937 unternahm. Damit ergibt sich die zweite, diesmal zeitlich unmittelbare Anknüpfung des späteren Werks an die Selbstbiographie. In einem Brief an seinen Sohn, den Maler Ivo, kündigt er am 1. September 1937 an:

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.⁶

So kommt es dann auch. 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 ganz mit den Zeichen der Begeisterung: »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«.⁷ Bei diesem Enthusiasmus bleibt es nicht. Zwar bezeugen die Notizbücher des Stresa-Aufenthalts eine intensive Beschäftigung mit Jean Paul, vor allem dem ›Titan‹-Roman,⁸ doch früh regt sich auch Widerspruch. Bald stellt sich eine resignative Haltung ein, zunächst noch ambivalent in bezug auf die mit Jean Paul gesuchte Romantik in Stresa: Eine Notiz vom 14. September konstatiert erst die nicht mehr vorhandene »verträumte Welt Jean Pauls«, erkennt dann aber »hinter der Fassade von Stresa« in einem kirchhofartigen Hain eine mögliche »Wohnung für Jean Pauls Seele«.⁹ Man vermeint schon die ›unerhörte Begebenheit‹ der ›Mignon‹-Novelle zu erkennen, die mehrfache (scheinbare) geisterhafte Erscheinung Goethes, nur noch am falschen Autor festgemacht.

Wenig später jedoch wird Jean Paul für Hauptmann ein »heut schwerst zu lesender deutscher Schriftsteller«:¹⁰

Ich komme wieder nicht weiter in Jean Paul, es ist alles zu wirklich, verkrüp[p]elt, eng, verwaschen, und darum krank, bleichsüchtig, trot[z] unzähliger horizonte vom engsten Horizont.¹¹

Und nach einem Besuch auf der Isola Bella notiert Hauptmann: »Das subjektive Auge der einstigen Romantik Jean Pauls fehl[t] heut ganz.«¹² Offensichtlich mißt er die Realität an Jean Pauls Landschaften der Innerlichkeit. Ob er nicht wußte, daß die berühmte Naturschilderung am Anfang des ›Titan‹ entstanden war, ohne daß Jean Paul jemals selbst die Borromeischen Inseln besucht hatte?¹³

Weitere Anregungen der Reise nach Oberitalien, auf der Hauptmann übrigens von seiner Frau Margarete und seiner Sekretärin Anni Pollak begleitet wurde, werden später mit verschiedenem Gewicht in die ›Mignon‹-Novelle eingehen. So beispielsweise zwei Besuche bei dem Deutsch-Amerikaner William B. Kaupe und ein mehrtägiger Aufenthalt in Como. Sie hinterlassen aber eher spärliche Spuren in den Notiz- und Tagebüchern. Die Idee zu einer dichterischen Verarbeitung scheint Hauptmann schon damals gekommen zu sein, doch die kurze Notiz gibt inhaltlich wenig her.¹⁴ Ein halbes Jahr später, im März 1938, erwähnt er im Kalender seine »schönste Novelle«, mit dem Zusatz: »Die verwilderten Gärten und Villen von Stresa.«¹⁵ Erst im August desselben Jahres entstehen zwei kurze Ansätze zu einer Stresa-Novelle. Sie führen gleich zu Beginn den Schauplatz Stresa »im südlichen Teil des Lago Maggiore« gegenüber den »weltberühmten Boroméischen Insel[n]«¹⁶ ein, als »Fremdenort mit Luxushotels und mit vielen Villen am Berghang dahinter«.¹⁷ Beide Ansätze sind nicht sehr weit gediehen, lassen aber schon entscheidende Motive erkennen: hier die »verwilderten Gärten«, die »verlassenen Wohnstätten stadtmüder Bürger <Mailands>«, »Verwahrlosung und Verfall« und den Rückbezug auf die Vergangenheit: »Aber ich las darüber hinaus in den Blättern des schönen Verfalls den Gesang der Vergangenheit«;¹⁸ dort – unter dem Titel »Heros«¹⁹ – die frühe Bekanntschaft des Erzählers mit den Borromeischen Inseln durch Jean Pauls ›Titan‹, 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. Dazu kommt 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.«²⁰

Von Goethe und seinen Romanfiguren Mignon und dem Harfner ist wohlgemerkt noch nicht die Rede. Allenfalls die Anspielung auf das anscheinend höchst unglaubliche Erlebnis und der Hinweis auf die »höhere Wirklichkeit« deutet voraus auf die Grenzüberschreitungen von Realität und Phantasie, die der ›Mignon‹-Erzählung ihr eigenes Gepräge geben werden.

Nach diesen ersten Ansätzen scheint Hauptmann seinen Plan wieder aus den Augen verloren zu haben; erst am 24. Oktober 1939 – inzwischen sind unter anderem die beiden Fassungen des ›Winckelmann‹-Fragments 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 Gärten und Villen von Stresa. Ja, diese Novelle schreibe. jener mysteriöse Goethe, den ich im Caffè[e] von Rapallo sah[,] sei die Hauptgestalt[.]²¹

Erneut entsteht ein Ansatz, der wieder die »verborgenen Villen«²² und ihre Leere, Verslossenheit und Totenstille als Motive andeutet. Nun erfolgt aber ein entscheidender Durchbruch in der Konzeption: Das Gewicht verlagert sich deutlich auf die Goethe-Erscheinung, die hier erstmals in Zusammenhang mit einem Novellenplan erwähnt wird. Erstmals auch werden neben dem Erzähler andere Personen erwähnt, hier noch mit ihren wirklichen Namen benannt – Bölsche, Kaupe, Frobenius, Toscanini –, und bisher 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«²³ –, der Bericht eines Antiquars über seinen unheimlichen Besucher und das »Abendessen bei Kaupe mit Frobenius und Toscanini«,²⁴ bei dem ebenfalls die Goethe-Erscheinung zur Sprache kommt.

Am 26. Oktober folgt unter der Überschrift »Novelle«²⁵ eine in Reflexion übergehende Beschreibung jenes Goethe, und zwei Tage später notiert Hauptmann im gleichen Tagebuch: »Tiefer Schnee[.] Gestern Dictat Stresa Novelle begonnen«.²⁶

In den folgenden drei Monaten, bis zum 29. Januar 1940, entsteht dann die ›Stresa-Novelle‹, die – bislang ungedruckte – erste Niederschrift der späteren ›Mignon‹-Erzählung. Nur zur Orientierung nenne ich schon die Daten der weiteren Beschäftigung Hauptmanns mit ›Mignon‹: Im November 1940 schickt er das Typoskript der ersten Fassung an den Freund Rudolf Karl Goldschmit-Jentner, unsicher über eine mögliche Veröffentlichung um Rat bittend. Die umfangreiche, weitgehend zustimmende Kritik scheint Hauptmann ermutigt zu haben, jedenfalls geht die Erzählung – immer noch in erster Fassung – im folgenden Jahr an die ›Neue Rundschau‹. Nach einer – diesmal vernichtenden – Kritik des Redakteurs (Hans Paeschke), zieht er brieflich die Absicht einer Veröffentlichung zurück, will eine »ruhige Produktions-Epoche«²⁷ abwarten. In mehreren Arbeitsphasen entsteht zwischen August 1941 und November 1943 eine zweite Fassung. Von Bedeutung ist vor allem die vollständige Neufassung des späteren zweiten Teils, diktiert zwischen August und Oktober 1943. Denn hier ändert sich die Konzeption grundlegend, wie man schon in C. F. W. Behls Gesprächen mit Hauptmann in den letzten Jahren seines Lebens lesen konnte: Die »vollständige Biographie einer Geistererscheinung«,²⁸ nämlich der Erscheinung Goethes, wird zur Liebesgeschichte um die wiedergeborene Mignon. Die wiederum ein Jahr später diktierte dritte, endgültige Fassung stimmt weitgehend mit der zweiten überein, sieht man von dem so zentralen Gespräch bei Graupe ab, das wieder mehr neu gefaßt als bearbeitet wird.

Ich stelle nun die ›Stresa-Novelle‹, die erste Fassung also, etwas ausführlicher vor. Dabei orientiere ich mich an der zeitlichen Abfolge des Erzählens und reichere die Zusammenfassung bereits durch interpretierende und vergleichende Abschnitte an. Es wird sich zeigen, daß die verschiedenen Fassungen in der Episodenstruktur des ersten Teils der Erzählung klare Übereinstimmungen aufweisen, die über beträchtliche Unterschiede in einzelnen Passagen indes nicht hinwegtäuschen dürfen.

Zunächst einige Gemeinsamkeiten aller drei Fassungen: Am Anfang steht die Reflexion des Erzählers über seine frühe Bekanntschaft mit Jean Pauls ›Titan‹ auf dem römischen Krankenlager, die den Bericht über eine neuerliche Italienreise, zu den Borromeischen Inseln, einleitet. »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 einen Jean Paul-Kultus zu treiben.«²⁹ Die Hoffnung auf Erneuerung wird bald nach der Ankunft enttäuscht. Schuld daran ist Jean Paul, dessen »schwülstiger Stil«³⁰ nicht zur Stimmung des Erzählers paßt. (Tatsächlich dürfte dem Erzähler, hier ganz das alter ego des Autors, die Mitleidskritik Jean Pauls nicht gefallen haben, galt doch Hauptmann selbst seit den ›Webern‹ als Dichter des Mitleids.³¹ In der Endfassung bekennt sich der Erzähler – mit Schopenhauer – denn auch zur Identität von Liebe und Mitleid, wie auch Hauptmann im ›Abenteuer meiner Jugend‹.) Hier greift er nun zum ›Faust‹ und bemerkt: »Ueberhaupt war auf eine geheimnisvolle Weise Goethe an Stelle Jean Pauls gerückt.«³² Schon vor der Abkehr von Jean Paul hatte er »eine durch und durch poetisierte Landschaft« um sich gesehen und »förmlich« gefühlt, wie seine »Seele sie gestaltete.«³³ Hatten ihn erst üble Träume, quälende Grübeleien und schwarze Stunden beeinträchtigt, folgen nun Gedanken über die Einsamkeit, des Erzählers »heimliche Neigung zum Anachoretentum«.³⁴ Einsamkeit und Anachoretentum, Lieblingsbegriffe des alten Hauptmann, werden durchaus positiv gewertet, insofern sie die Loslösung von der Wirklichkeit und freie Gestaltung durch den Geist erlauben. Hierin liegt im Keim das im weiteren Verlauf immer wieder aufgegriffene und variierte theoretische Fundament der ›Stresa-Novelle‹ als Gespenstergeschichte.

Nach einem träumerisch-halluzinatorischen Erlebnis unter dem Sternenhimmel – das von der zweiten Fassung an entfällt – verordnet sich der Erzähler Nüchternheit und berichtet von der Begegnung mit einer dreiköpfigen, etwas heruntergekommenen Schaustellertruppe, in deren ›Tänzerin‹ er schließlich eine Wiedergeburt der Goetheschen Mignon erkennt. Natürlich fasziniert ihn daraufhin besonders das illustrierte Buch eines italienischen Musikers, Ugo Aras ›Le Roman des Iles Borromées‹, das in einem »L'Esprit de Mignon« bezeichneten Abschnitt auch die Frage diskutiert, ob der Lago Maggiore als Heimat Mignons zu betrachten sei.

Die Mignon-Lieder aus ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ verfolgen den Erzähler, der mit Zitaten nicht geizt; auch Jean Paul ist wieder da, mit einem eine ganze Typoskriptseite umfassenden Zitat von Albanos Erlebnis der erhabenen Natur von der Isola Bella aus – Sonnenaufgang über den Alpen. Dann jedoch soll ein einsamer Spaziergang den »romantischen Zauber«³⁵ verdrängen. Er führt in die »verwilderten Gärten und Villen von Stresa«, deren Anziehungskraft nach Ausweis der vorhin genannten Kalendernotiz offenbar den Ausgangspunkt der Novelle darstellt. Das verlassene Villenviertel wird als Hades-Landschaft gezeichnet und wirkt auf den Erzähler wie eine »seltsame Nekropole«: »Mitunter wurden die brüchigen Häuschen mir gleichsam zu Grabmalen, die mannshohen Halme des Papyrus, des Bambus und Schilfs zu Asphodelos, chthonischen Wiesen der Vergangenheit.«³⁶ Man glaubt sich in andere Dichtungen Hauptmanns versetzt wie die Versepen ›Mary‹ (1939) und ›Der

große Traum« (1942), die Versatzstücke der Hades-Mythologie zur Imagination einer Wiederbegegnung mit Verstorbenen nutzen.

In der Endfassung entfällt zwar nicht die Wanderung, aber die verlassenen Villen spielen keine Rolle mehr, die Hades-Landschaft ist verschwunden. Das läßt sich erklären, und damit nähern wir uns wieder dem Thema des autobiographischen Gehalts. Die ursprüngliche Konzeption, dokumentiert in Notiz- und Tagebüchern unmittelbar vor Beginn der ersten Niederschrift, sah vor, daß der Erzähler in eben der Hades-Landschaft Goethe begegnen sollte. Einem Goethe, der ausdrücklich – wie man im Detail zeigen kann³⁷ – nach dem Modell eines antiken Heros gestaltet werden sollte. Bildliche Anregung für die Gestalt seines Goethe-Heros bot Hauptmann die Goethe-Zeichnung Ferdinand Jagemanns, die – wie es noch die Endfassung nennt – einen rustikalen, bäuerischen Goethe zeigt. Der Erzähler der ›Stresa-Novelle‹ geht weiter, erkennt nach dem Muster des griechischen Heroenkults verhärtete Züge und »Eisen im Blut«:

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.

[...]

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.³⁸

Der vorgesehene Auftritt Goethes als Heros in der Einsamkeit der Gärten Stresas unterbleibt schon in der ersten Fassung, genauer: er wird vorerst aufgeschoben. Statt dessen unterbricht Hauptmann den Erzählfluß und setzt, eher unbeholfen, neu ein: »So war die Lage, als ich in einem belebten Café des Corso Umberto einen stattlichen Mann von hohem Alter sitzen sah [...].« Es ist natürlich der Goethe-Doppelgänger, den der Erzähler hier – wie auch in der Endfassung – in einem Café zum ersten Mal sieht.

Der unvermittelte Übergang dürfte in einer Erfahrung begründet sein, von der Hauptmann sich auch in der Fiktion nicht lösen konnte. In der abgeschlossenen Erzählung heißt es sogar: »Hier traf mich jenes Erlebnis, das nüchtern und unbegreiflich zugleich begann [...] – und Ursache dieser Erzählung geworden ist.«³⁹

In der Literatur über ›Mignon‹ hielt sich bis jetzt das Gerücht, Hauptmann sei 1937 in Stresa dem Scherz eines Schauspielers aufgegessen, der sich als Goethe ausgab. Zwar berief sich der Autor einer Dissertation von 1949 auf eine mündliche Erzählung Margarete Hauptmanns, aber in den Tagebüchern des Stresa-Aufenthalts fehlt jeder Hinweis auf dieses Erlebnis. Erst die bereits zitierte Notiz vom Oktober 1939 erwähnt jenen »mysteriöse[n] Goethe, den ich im Caffè[e] von Rapallo sah«. Der Vorfall ist belegt für das Ende des Jahres 1932, eines Jahres, in dem die Reihe der Feiern zu Goethes 100. Todestag nahtlos überging in eine Serie von Feiern zu Hauptmanns 70. Geburtstag, eines Jahres auch, in dem – Ursache oder Folge? – Hauptmanns Goethe-Imitatio einen Höhepunkt erreichte. Unter dem 20. Dezember findet man im Tagebuch folgenden seltsamen Eintrag, notiert übrigens während einer fieberbedingten Bettruhe:

Das gestrige, unheimliche Goethe-Erlebniss im Aurum [Café in Rapallo]; Unter den Gästen sass Goethe, der alte Goethe, leibhaftig. meine Goetheähnlichkeit ist nichts gegen die des unheimlichen Gasts[.] Es war Goethe. Wunderliche Empfindungen bewegen mich. Edgar A[llan] P[oe]⁴⁰

Bemerkenswert, daß das persönliche Erlebnis sofort in ein literarisches Bezugsfeld eingepaßt wird, mit Erinnerung an einen Meister der romantischen Schauerliteratur. Das erst-

mals auf dem Titelblatt der zweiten Fassung notierte Motto, »Ich will nun an die Gespenstergeschichten gehen«, aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, ordnet ja auch ›Mignon‹ diesem Genre zu. Bei der Bewertung der autobiographischen wie auch der intertextuellen Bezüge wird dieser frühe Ansatz einer Literarisierung des Selbsterlebten zu bedenken sein.

Zurück zum Ablauf der Erzählung. Der Goethe-Erscheinung im Café schließt sich nach verbindenden Reflexionen über die Phantasie als »von allen Schöpferinnen die größte«⁴¹ die festliche Tafelrunde bei Graupe an. Diese von Beginn an zentrale Episode hat in allen Fassungen zwei gemeinsame Elemente: ein Tischgespräch einer kleinen Runde von Repräsentanten kulturellen Lebens, in dem irgendwann der Hausherr Graupe berichtet, Goethe gehe am Lago Maggiore um, und am Schluß die Wanderung der Gesellschaft zu einem kleinen Naturtheater, in dem – als »gelungene Überraschung des Gastgebers Graupe«⁴² – ein alter Sänger mit Harfe in Begleitung eines Mädchens auftritt und mit dem Vortrag von Goethes ›Sänger‹-Ballade eine Szene aus dem ›Wilhelm Meister‹ zum Leben erweckt.

Es müßte den Rahmen des Vortrags sprengen, die verschiedenen Gestaltungen der Graupe-Runde in den einzelnen Fassungen im Detail vorzustellen. Insbesondere in den ersten beiden Fassungen handelt es sich um ein – wie es die Endfassung sogar nennt – »zusammengewürfeltes Gespräch«,⁴³ bei dem anlässlich der Erwähnung des Goethe-Wiedergängers alles mögliche zur Sprache kommt: Exkurse »in transzendente Gebiete«, »Magie und jede Art Zauber«,⁴⁴ aber auch »Anekdoten und Seltsamkeiten« aus »dem Gebiet der Literatur[,] in Wissenschaften und Künsten«,⁴⁵ sowie Versatzstücke der Theorie des Kulturmorphologen Leo Frobenius. Die Gesprächsbeiträge sind teilweise keineswegs originell, sondern wiederholen Lieblingsvorstellungen Hauptmanns, die sich auch an anderen Stellen seines Werk finden. Als entscheidend für die Struktur der Erzählung erweist sich, daß die Gesprächsrunde dem Erzähler ein Forum zur Diskussion der Geistererscheinungen bietet. In der ›Stresa-Novelle‹ stehen diese, dem Charakter des Werks als »Biographie einer Geistererscheinung« entsprechend, von nun an im Mittelpunkt. Dies ergibt sich, als der Erzähler erfährt, daß auch andere jenen unheimlichen Goethe gesehen haben, und er daraufhin von seiner Begegnung mit Goethe und Mignon berichtet.

Das Gespräch bei Graupe hat neben der Funktion für das innere Bedeutungsgefüge der Erzählung auch eine Funktion für Hauptmann als Autor. Er setzt nämlich einigen seiner verstorbenen Freunde ein literarisches Denkmal und fixiert damit seine Erinnerung. Nicht nur mit Hilfe der früheren Fassungen und der Notiz- und Tagebucheinträge nämlich lassen sich einige der anwesenden Personen identifizieren; neben dem Besitzer der Villa Eremitaggio, William B. Kaupé, sind da Leo Frobenius und Eugen d'Albert, ferner Nikolaus Graf Seebach, der frühere Intendant der Dresdener Hofbühnen, sowie eine Marchesa Gropallo, die schon in Hauptmanns Tagebuch von 1913 eine gewisse Rolle spielt. Ohne weiter in die Einzelheiten zu gehen, kann diese Form der autobiographischen Bezüge etwa so charakterisiert werden: Hauptmann hat in der Tat bei seinem Stresa-Aufenthalt das Eremitaggio Kaupes besucht, auch hielten sich Frobenius und d'Albert regelmäßig am Lago Maggiore auf, aber die Komposition der kleinen Gesellschaft ist fiktiv. D'Albert und v. Seebach waren bereits Anfang der 30er Jahre gestorben, Frobenius im August 1938. Die Dichtung wird somit zum persönlichen Totenkult, wie ihn Hauptmann in den letzten Jahren seines Lebens intensiv gepflegt hat. Seine ›Annalen‹ zum Gedenken an Tote für das Jahr 1939 (entstanden Januar 1944) benennen es im Falle Kaupes verblüffend direkt: »Im März starb Herr Kaupé. Er besaß eine großartige und liebevolle Villa am Lago Maggiore. Seine Erscheinung ist mir

einigermaßen nachgegangen und hat in meiner Novelle ›Mignon‹ eine Art Herberge gefunden.«⁴⁶ Totenkult, Heroenkult: die ›Stresa-Novelle‹ huldigt beidem. Der Unsterblichkeit der ›großen Toten‹ – Goethe, Jean Paul und ihre Werke – steht die Erinnerung an die verstorbenen Freunde zur Seite.

Was in der ›Stresa-Novelle‹ nach der Graupe-Runde folgte, läßt sich nicht mehr parallel zur zweiten und dritten Fassung darstellen. Nur kurz der Überblick des weitgehend von Phantasie und Traum geprägten Geschehens:

Der Auftritt von Mignon und Harfner bleibt dem Erzähler trotz einer realistischen Aufklärung »als eine der seltsamsten Irritationen« seiner »Psyche in Erinnerung«.⁴⁷ Bei einer Wanderung auf den Mottarone kommt er zum Observatorium eines als verrückt geltenden Engländers und hört eine Musik, gegen die ihm »die Musik der Konzertsäle materiell« erscheint. In diesem »entrückte[n] Zustand«⁴⁸ meint er »Harfner und Mignon hinter den Dreifuss-Dämpfen« zu erblicken, betritt das Gebäude und sieht dort den Goethe-Doppelgänger aus dem Café. »Ein anderer, es mochte wohl der Besitzer des Hauses sein«,⁴⁹ nähert sich dem Erzähler, der wird von Grausen gepackt und erwacht »mit einem lauten Schrei«.⁵⁰ Nach einer längeren Reflexion über die Frage, die schon am Anfang des Traums stand, »die Goethe, oder besser, die Faust im ersten Monolog der Dichtung gleichen Namens stellt: ›Wie spricht ein Geist zum andern Geist?‹«,⁵¹ erfolgt bei der Rückkehr ins Hotel eine nächste Überraschung: der Erzähler habe Besuch gehabt, der eine Visitenkarte zurückgelassen habe. Deren Aufschrift: »Der Geheime Rat von Goethe«.⁵²

Nachforschungen über den Ursprung der Karte schließen sich an, der Erzähler weiht den Komponisten, den er bei Graupe getroffen hatte, ein, akzeptiert dessen natürliche Erklärung, daß die Karte ein Scherz Graupes sein könne, zumal der telefonisch nicht mehr zu erreichen sei.

Durch die Ereignisse beunruhigt und umhergetrieben, gerät der Erzähler nach Como. Er vertieft sich in die Betrachtung der Domfassade und bemerkt plötzlich, daß jener Goethe-Doppelgänger aus dem Café dasselbe tue und sogar zu ihm hinübergrüße. Erneut fällt er in Bewußtlosigkeit, und beim Erwachen ist der Mann verschwunden.

Die Gedanken des Erzählers kreisen in der Folge um Magie, Spiritismus und Seelenwanderung; er beschließt, das Erlebnis zu Ende erleben, auch um den Preis des Wahnsinns oder des Todes. Bei einer einsamen nächtlichen Wanderung – sie führt wieder zu den verfallenen und verlassenem Landhäusern, in die Hades-Landschaft – kommt es zur letzten, gespensterhaften Goethe-Erscheinung. Der Erzähler beobachtet Goethe im Gespräch mit Mignon und Eckermann und erfährt zu seiner Verwirrung, daß – über ihn gesprochen wird. Es geht um die Fähigkeit der Verstorbenen, sich den Diesseitigen zu zeigen oder nicht.

»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.«⁵³

Man möchte annehmen, Hauptmann habe sich vorgestellt, daß Goethe so über ihn sprechen könnte. Daß er oft sich an Goethe, öfter jedoch Goethe an sich gemessen hat, ist bekannt. Die Meditationen des Erzählers entsprechen zweifellos zu weiten Teilen dem Denken Hauptmanns,⁵⁴ das namentlich in den letzten Lebensjahrzehnten der schöpferischen Kraft

des Geistes und irrationalen Formen der Erkenntnis großes Gewicht beimaß. So erklärt sich denn auch der Erzähler seine Erlebnisse in Stresa als geistiges Leben. Dieses sei, »nebst der Empfängnis der Gegenwart, ausschliesslich schöpferisches Walten mit den Bausteinen der Erinnerung: diese sind durch und durch Magie«. ⁵⁵ Der Erzähler der ›Stresa-Novelle‹ hat, wie Hauptmann selbst, verschiedene Kronzeugen für die Hochschätzung des Glaubens, der Magie, des Übersinnlichen und der gelegentlich durchscheinenden Totalität der geistigen Natur: die mystische Erkenntnislehre des Paracelsus, Gustav Theodor Fechners Seelenwanderungstheorie, Frobenius' Auffassung der Kultur als ›Seelenraum‹ und nicht zuletzt Goethe mit dem ›Faust‹, den Hauptmann freilich weitgehend auf die Geisterbeschwörung in der »Nacht«-Szene reduziert. Die Verse »Die Geisterwelt ist nicht verschlossen« und »Wie spricht ein Geist zum andern Geist« dienen dem Erzähler mehrfach als Auftakt zur Reflexion seines inneren und äußeren Erlebens.

Die Haltung der Reflexion beschließt auch die ›Stresa-Novelle‹, bemerkenswert kritisch. Und zwar weniger betreffs der Realität des Geschehens als hinsichtlich der Möglichkeit seines Ausdrucks:

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 gelungenste 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.

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, den Beweis für diese Behauptung geliefert?

Mag sein: noch bin ich im fehlbaren Diesseits verwurzelt.

Aber die Besuchskarte des Geheime[n] Rat von Goethe liegt heut noch auf meinem Tisch. ⁵⁶

Soweit also die ›Stresa-Novelle‹, von der zwar schon Behl berichtet hatte, deren Text jedoch bislang keine Beachtung gefunden hat. Interessant genug für die ›Nachlese zum erzählerischen Werk‹ in der Gesamtausgabe wäre er allemal gewesen; um so bedauerlicher, daß die Neuauflage der Centenar-Ausgabe bis auf eine dreizeilige editorische Notiz nur als unveränderter Nachdruck erscheint.

Eine kurze Zwischenbilanz zum autobiographischen Charakter der ›Stresa-Novelle‹: Nicht nur, daß die Anregung auf persönliches Erleben des Autors zurückgeht, auch der Ausgangspunkt zu Beginn der Erzählung weist autobiographische Bezüge auf. Hinzu kommt, daß die Persönlichkeit Hauptmanns vielfach hinter der des Erzählers durchscheint. Natürlich verbietet es sich auch in der ersten Fassung, Erzähler und Autor gleichzusetzen, denn das Erzählte erweist sich zweifellos als fiktiv. Andererseits bemüht sich Hauptmann kaum – von Einzelheiten abgesehen –, sich hinter seinem Erzähler zu verbergen, wo es nicht der fiktive Zusammenhang erfordert. Die Analyse der autobiographischen Bezüge greift indes schon für die ›Stresa-Novelle‹ zu kurz. Das Heroenkult-Modell für die Erscheinung Goethes, der Versuch einer Poetisierung der Landschaft mit Hilfe Jean Pauls, der ›Wilhelm Meister‹ als Filter beim Blick auf ein ärmliches Artistenkind: sie verleihen der Erzählung eine zusätzliche, im weitesten Sinne als intertextuell zu charakterisierende Dimension, die in Wechselbeziehung mit den autobiographischen Bezügen tritt.

Dieser Befund behält seine Gültigkeit noch für die abgeschlossene Erzählung, die Differenzen sind gradueller und nicht kategorialer Art.

Von der zweiten Fassung an unterscheidet sich der spätere zweite Teil der ›Mignon‹-Erzählung deutlich von der ›Stresa-Novelle‹. Hatten in der ersten Fassung die Begegnungen

mit Goethe im Vordergrund gestanden, tritt nun Mignon ins Zentrum, die eigentlich Aga heißt und sich – anders als die meisten Goethe-Erscheinungen der ersten Fassung – als durchaus real erweist. Aus der Totenbeschwörung wird eine Liebesaffäre und aus der Gespenstergeschichte der selbstkritische Erfahrungsbericht eines Goethomanen über seine literarischen Obsessionen, so zumindest die Tendenz der Änderungen. Gleichzeitig überdauert manches Moment der ersten Fassung: sowohl die von Reflexionen durchsetzte Haltung eines Erzählers, der auf ein zurückliegendes Erleben zurückblickt, als auch Details wie die imaginierten Goethe-Erscheinungen noch im zweiten Teil. Das Gewicht Goethes als Persönlichkeit reduziert sich jedoch beträchtlich. Diejenige Szene, die in der ersten Fassung den Höhepunkt darstellte, Goethe im Gespräch mit Eckermann über den Erzähler, entfällt; nicht ganz ohne Einfluß dürfte dabei die Kritik Rudolf Karl Goldschmit-Jentners und Hans Paeschkes an gerade dieser Passage gewesen sein. (In einem Brief an Goldschmit-Jentner hatte Hauptmann noch geschrieben: »Eckermann opfere ich gern.«⁵⁷)

Statt dessen kommt Hauptmann nun einer eigenen Forderung nach: »Mehr Mignon!« hatte er ins Typoskript der ersten Fassung geschrieben, und später mit Rotstift hinzugefügt: »Viel zu banal[.] Viel zu wenig! Studiere!«⁵⁸ Sein annotiertes Exemplar der ›Lehrjahre‹ zeigt, daß er sich vor allem an das 8. Buch hielt, in dem Mignons ›Krankheit zum Tode‹ und ihre Vorgeschichte erzählt werden. Nicht anders hält es später der Erzähler von ›Mignon‹, als er die Suche nach dem Mädchen aufgegeben hat: »Daß ich den ›Wilhelm Meister‹ mir vornahm und die Mignongestalt darin neuerdings studierte, wird niemanden verwundern. Besonders das zweite und dritte Kapitel im achten Buch beschäftigte mich.«⁵⁹

Ich erinnere kurz an den zweiten Teil: Auch hier hinterläßt der Auftritt von Sänger und Mignon vor der kleinen Gesellschaft bei Graupe den Erzähler »in einem veränderten, ja gewissermaßen entwurzelten Zustand.«⁶⁰ Einem Fluchtgedanken folgend, bestellt er die Rückreisekarte, verschiebt die Abreise aber wieder. Bei der Wanderung auf den Gipfel des Montarone erlebt er die Grenzsituation von Leben und Tod, gerät in einen entrückten Zustand und hat die Vision eines Hirtenmädchens, das ihm als »Jungfrau, Mutter, Königin«,⁶¹ als die Heilige Maria also, erscheint. Eine weitere Erscheinung schließt sich an: ein Goethe-ähnlicher Mann, die rechte Hand auf die Schulter der schon bekannten Mignon gelegt, sieht den Erzähler an. »Er tat es mit jenen magisch-quellenden Goethe-Augen, die zum Mythos geworden sind.«⁶² Nach dem Verschwinden der Erscheinung bleibt der Erzähler mit dem Bewußtsein zurück, die Aufgabe erhalten zu haben, ›seine‹ Mignon, das Zirkuskind, aus der Gewalt ihrer Verhältnisse zu befreien.

Auf der Suche nach Mignon findet der Erzähler das Mädchen schließlich in Begleitung des Harfners wieder. Dieser trägt bei zur Aufklärung des Auftritts in dem kleinen Naturtheater bei Graupe und nennt Mignons wahren Namen: Aga. Nach einem gemeinsam verbrachten Abend verschwinden Aga-Mignon und Harfner erneut, und den Erzähler befallen Liebe zu Mignon sowie Eifersucht gegenüber ihrem alten Begleiter. Bei einer weiteren, zufälligen Begegnung tanzt Aga-Mignon ihren Tanz, der ähnlich wie Mignons Tanz in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ (nach der ›Hamlet‹-Aufführung, V. Buch, 12. Kapitel) in Raserei übergeht und zu einem Schwächeanfall führt. Am nächsten Morgen sind die beiden wieder verschwunden.

Die Suche wird fortgesetzt, der Erzähler fühlt sich »plötzlich, und zwar qualvoll, gebunden.«⁶³ In Como, wo jemand Mignon gesehen haben wollte, trifft der Erzähler vor dem Dom – wie in der ersten Fassung – erneut Goethe. »Diese dritte Begegnung mit Goethe hatte wie die erste volle Realität.«⁶⁴ Zwar erhält er auch in der Endfassung noch die Visi-

tenkarte Goethes, doch seine Gedanken sind ganz bei seiner Mignon, die er mit Goethes Mignon zu vergleichen beginnt. Hatte er schon zuvor erklärt, daß Mignon seine »fixe Idee«⁶⁵ sei, spricht er nun von seiner »Mignonbesessenheit«,⁶⁶ die ihn Heimat, Familie und Beruf vergessen läßt. Von dieser hofft er sich durch den Kontakt mit einem Jugendfreund, dem Arzt Plarre, »der selbst in einem beinahe provokanten Maße Materialist«⁶⁷ geblieben war, zu befreien. Bei gemeinsamen Krankenbesuchen findet der Erzähler in einem Kloster den gerade verstorbenen Harfner und die kranke Aga-Mignon wieder, die ihn – wiederum den ›Lehrjahren‹ entsprechend – bittet, sie nicht zu verlassen. In der Klinik Plarres wird sie drei Wochen gepflegt, bis sie schließlich stirbt. (Ganz ernst wird die Unsterblichkeit doch nicht genommen.) An ihrem Todestag hat – zum Erstaunen des Erzählers – auch der Materialist Plarre Goethe in der Nähe des Krankenhauses gesehen, und das gleiche berichtet die Baronin, die Aga-Mignon mit versorgt hatte: »Er stand vor dem Haus und blickte nach Agas Fenster.«⁶⁸ Die Rechenschaft des Erzählers darüber, warum er »diese Erinnerung niederlegt« habe, beendet die Erzählung. Ich werde noch darauf zurückkommen.

In der Figur des Arztes Plarre hat Hauptmann ein weiteres literarisches Denkmal gesetzt, analog zu William B. Kaupé findet nun auch Alfred Ploetz »eine Art Herberge« in der Dichtung. Ploetz war erst am 20. März 1940 gestorben, nach Abschluß der ersten Fassung von ›Mignon‹ also, in der noch kein Plarre vorkam!⁶⁹ Dies jedoch nur als Beispiel dafür, daß auch die zweite und die Endfassung trotz mancher Ansätze zu einer Objektivierung gleichzeitig neue autobiographische Bezüge einführen. Diese bleiben aber isoliert, während der intertextuelle Bezug auf Goethes ›Lehrjahre‹ – schon mit dem Titel demonstrativ markiert – wesentlich auch die Struktur der Erzählung bestimmt. Es sind einzelne, Mignon betreffende Episoden aus den ›Lehrjahren‹, die mit der Geschichte Aga-Mignons locker in Zusammenhang gebracht werden, etwa der Eiertanz, Mignons Raserei und Zusammenbruch, vor allem aber ihr Leiden, ihre Krankheit und ihr Tod.

Nicht allein Hauptmann als Autor, sondern auch sein Erzähler ist für diese intertextuellen Bezüge verantwortlich, deren entscheidende Funktion weniger in einem Verweis- und Versteckspiel mit dem Leser besteht (wie oft bei Thomas Mann) als darin, ein literarisiertes Leben, das literarisierte Leben des Erzählers vorzuführen.

Man kann das durch den gesamten Text verfolgen, vom ersten Satz mit der Erwähnung Jean Pauls bis zum letzten Satz, dem Goethe-Zitat »Nur wer die Sehnsucht kennt ...« als Grabspruch für Aga-Mignon. Als Beispiel zeige ich, wie die Literarisierung vonstatten geht, als der Erzähler ›seine‹ spätere Mignon erstmals sieht. Er fühlt sich »zeitlich gut anderthalb Jahrhunderte zurückversetzt«, in die »Zeiten der Postkutsche«, wie sie in Gedichten Eichendorffs und einem mit einer Strophe anzitierten »Liedchen der Nähterin« anklingen. Noch bevor ein Bezug zu Goethes Mignon entsteht, erscheint das Mädchen als »ein Kind der Romantik«, »in unsere banale Zeit verstoßen«.⁷⁰ Zweifel an der Realität der Erscheinung schiebt der Erzähler beiseite, für ihn bleibt die Vorstellung in seinem Geiste 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, die mir meine Reise nach Stresa plötzlich als Bestimmung verständlich machte.«⁷¹ Bewußt wird dem Übersinnlichen, das – neben dem Sinnenreich – schon zuvor als einer der beiden Wesensbereiche des einsamen Menschen bezeichnet wurde,⁷² ein Recht eingeräumt, 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.«⁷³ Für die Poetisierung 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. Seinem Erlebnis gibt der Erzähler den Namen »Mignon-Erlebnis«⁷⁴ und setzt damit die bewußte Literarisierung fort. Danach verstärkt das Buch von Ugo Ara, das Goethes Mignon am Lago Maggiore ansiedelt, seine Bereitschaft, in der realen Umgebung eine ›zweite Realität‹, eine ›Überwirklichkeit‹ wahrzunehmen, und Leseerlebnisse liefern den nötigen Nährstoff für die Phantasie, eine Phantasie, die sich ihre eigene Realität schafft. Der Erzähler ist es, der das mißhandelte Artistenkind zur Wiedergeburt der Goetheschen Mignon stilisiert, und das ist ihm durchaus bewußt, wie zahlreiche Formulierungen belegen. Er spricht später von einem »eingebildeten Mignon-Bereiche« und seiner »Mignon-Besessenheit«, auch erkennt er: »Mignon war, um es kurz zu sagen, meine fixe Idee.«⁷⁵ Aga-Mignon hingegen ahnt nichts »von dem Mignon-Spiel, das mit ihr getrieben wird« (Julia König).⁷⁶

Mit der Literarisierung des Lebens tritt eine Haltung des Erzählers zutage, die in einen größeren Zusammenhang zu stellen ist, sowohl innerhalb der Erzählung an sich als auch in Hauptmanns gesamtem, zumindest dem Spätwerk. Als Oberbegriff könnte man den freischaltenden Geist nennen, der diverse Grenzüberschreitungen ermöglicht, nämlich zwischen Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, Wirklichkeit und Phantasie. Einschlägig sind hier auch die Vorstellungen, die dem ›Neuen Christophorus‹ zugrunde liegen und die in Gesprächen geäußert werden. Pastor Pavel sagt zum Beispiel:

Nun ja, so tritt auch hier an Stelle unfaßlicher Wahrheit die Konvention: der freie Geist schafft ein Quiproquo, und es stellt sich heraus, daß Dichtung, Denken, freier Geist nicht nur Zusammenhänge, die brauchbar sind, schaffen kann und damit Wissenschaft, Kunst und Religion, sondern daß sie auch durch den bloßen Geist die gewaltigsten Städte, die herrlichsten Bauten in jahrhundertelanger zusammenhängender Arbeit zu errichten vermag.

Nun ja, wir schreiten allenthalben vom Geist zur Materie vor und nicht umgekehrt [...].⁷⁷

Die Hochschätzung der Magie (vor allem in der ersten Fassung), Magie als einer vorrationalen Erkenntnisform, und des Wunderbaren findet hier seinen Platz. »Das klingt meinethalben wunderbar, aber das Wunderbare ist immer das Wahre«, so hatte es der Afrikaforscher verkündet,⁷⁸ und bei der Entgegensetzung des Immateriellen, der Kultur, der Seele und des Wunderbaren einerseits, und Materialismus, ›Tatsachensucht‹ andererseits, ist sich die Gesellschaft bei Graupe einig. Die Assoziationen der Gesprächsteilnehmer verbinden Kultur, Sprache, Erinnerung und Schrift. Der Gelehrte erklärt:

sie [sc. die Sprache], diese heilige Schenkung, zu der ich auch Musik rechne, erfüllt durchaus und durchum den menschlichen Seelenraum. Was ist unser ganzes Geistesleben anderes als Sprache, und was ist Sprache anderes als Erinnerung, wenn Sie das Wort wortwörtlich nehmen, als sich seinem Innenleben verhaften. Oder – liebe deutsche Sprache – alles ist, sofern wir Geister, Dichter, Magier sind: Er-innerung, Er-innerung!« (510f.)

Woraufhin der Erzähler ergänzt, mit der Schrift habe »ein Kultus der Sprache, sozusagen ihre Religion, eingesetzt«, sie ermögliche dauernde Erinnerung. (Man könnte auch sagen: Unsterblichkeit.) Er zitiert Henry David Thoreau, »Nur von dem Gipfel eines Berges von Büchern können wir in den Himmel empor steigen.« Das paßt wieder zur ›Literarisierung‹, und dem Gastgeber Graupe dient der Ausspruch als Einsatz, »einen Schritt ins Land der Gespenster« zu tun.⁷⁹ Er berichtet nämlich, daß Goethe am Lago Maggiore umgehe.

Das Stichwort Erinnerung, geschrieben als »Er-innerung« und so auf die Innerlichkeit bezogen, bietet wohl auch den Schlüssel zum Verhalten des Erzählers außerhalb der Gesellschaft. Schon vor dem Gespräch bei Graupe hatte er über die Einsamkeit reflektiert, und seine Gedanken liefen auf eine Art von Gegenwärtigkeit der Toten hinaus:

Das Leben eines Menschen, der einsam ist, erweist sich überwiegend als unwirklich. Er weiß, daß er Freunde, nahe und ferne Verwandte hat, aber er nimmt sie nicht sinnlich wahr, sie leben in seiner Einbildung. Und da es so ist, treten die Toten beinahe gleichwertig neben die Lebenden. So bewegte sich eine seltsam gemischte Gesellschaft in mir [...], die mich mit jedem Tag mehr über Zeit und Ort erhob.⁸⁰

Solche Betrachtungen führen zurück zum autobiographischen Charakter der Erzählung; erstaunlich, wenn man bedenkt, daß wir die intertextuellen Bezüge und die Literarisierung des Lebens ursprünglich gewissermaßen als Antithese zu den autobiographischen Bezügen ins Auge gefaßt haben. Die »seltsam gemischte Gesellschaft«, die sich im Erzähler »bewegt«, ist nichts anderes als ein weiteres Beispiel für Hauptmanns Idee des ›Urdramas‹, der »Bühne im Haupt«, die er immer wieder formuliert hat, nicht nur in positiver Wertung. Im ›Abenteuer meiner Jugend‹ heißt es: »Ich werde mich oft nach Ruhe, nach Frieden gesehnt haben. Aber das Drama, das ich später Urdrama nannte, lebte nun einmal in mir. Der Vater, die Mutter, die Geschwister, die engere und weitere Familie agierten zunächst darin.«⁸¹ Im Typoskript der zweiten Fassung von ›Mignon‹ steht eine kleine »Meditation über die Bühne im Haupt«, die verwandt ist: »[D]ie Schauspieler: mein Vater ein ›Schauspieler‹ meine Mutter eine ›Schauspielerin‹[,] nicht mehr – Aber das Ärgste: ich selbst nur [oder »mir«?] ein Schauspieler?«⁸² Die Grenze von Leben und Schauspiel, Sein und Schein ist unter den Bedingungen der Einsamkeit aufgehoben.

Im ›Abenteuer meiner Jugend‹ hatte Hauptmann – allerdings im autobiographischen Rückblick – schon für die Zeit seiner Jugend einen »Hang zur Träumerei und in seiner Folge zur Einsamkeit«⁸³ reklamiert. In ›Mignon‹ charakterisiert sich der Erzähler wie folgt:

Zwar, seit ich über meine Zukunft nachzudenken begann, zog es mich aus dem Bereich der überfüllten Welt. Trotzdem war ich seltsamerweise nicht ungesellig. Frau, Kinder, Bedienstete und Besucher aller Art sah mein Haus, und der Zustand war mir nicht peinlich. Zuweilen aber und immer wieder befahl mich, wie jetzt, die Neigung zum Anachoretentum. Dann war mir, als könnte man, ihm verfallen, erst ganz zu sich selbst kommen und damit zu mehr als sich selbst.⁸⁴

Spricht da nun der Erzähler oder doch Gerhart Hauptmann? Oder ganz jemand anderes, etwa der Bergpater aus dem ›Neuen Christophorus‹? Der letztere führt geradezu ein Leben als Einsiedler, ohne dabei auf gelegentlichen Umgang mit Menschen zu verzichten. 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 Komponente fehlt in ›Mignon‹ zwar, aber 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.«⁸⁵ Auch hier also die Idee der Einsamkeit als Mittel und Voraussetzung, einen Zugang zur ›Überwirklichkeit‹ zu finden. Da Hauptmann für sich persönlich schon in den 20er Jahren die Gleichsetzung von Dichter und Einsiedler vollzogen hat, rücken Erzähler und Autor in ›Mignon‹ wieder weiter zusammen.⁸⁶

Die detaillierte Analyse der religiös-philosophischen Vorstellungen, die der ›Mignon‹-Erzählung zugrunde liegen bzw. in ihr thematisiert werden, ist nicht einfach, zumal Hauptmann reichlich synkretistisch verfährt. Insbesondere zahlreiche Parallelstellen zum ›Neuen

Christophorus«, aber auch aus anderen Werken wären hier auszuwerten. Ich beschränke mich hier auf die Betrachtung der grundlegenden Idee, ohne Quellen zu differenzieren.

Was in ›Mignon‹ zentrales Thema wird, 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«. Das verweist wieder auf das ›Urdrama‹:

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.⁸⁷

Der Magiediskurs, der in der ›Stresa-Novelle‹ noch eine beträchtliche Rolle spielte, tritt in der Endfassung zurück, doch der Grundgedanke, dem sich auch die Vorstellung von der geistigen Gegenwart der Toten unterordnen läßt, bleibt: Die Phantasie schafft ihre eigene Realität.

Hauptmann hat in den letzten Jahren seines Lebens geradezu einen Totenkult betrieben. Das Thema Tod hat ihn – wie das der Einsamkeit – schon früh beschäftigt; es ist jedoch mit besonderer Intensität im Alterswerk vertreten. Was Peter Sprengel beim Vergleich von ›Michael Kramer‹ und ›Die Finsternisse‹ resümiert, gilt ebenso für ›Winckelmann‹, ›Mignon‹ und den ›Neuen Christophorus‹ – und nicht zuletzt für Hauptmann persönlich: »Weggefallen ist die sakrale Verklärung der Kunst, geblieben ist die Ehrfurcht vor dem Tod, hinzuge treten ist die intensive Erfahrung von der quasi dämonischen Gegenwärtigkeit der Toten.«⁸⁸ Ein Aphorismus der ›Einsichten und Ausblicke‹ bezeichnet indirekt auch die Liebe zur Literatur als Totenkult, 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?«⁸⁹ Von der gewissermaßen natürlichen Unsterblichkeit der großen Geister, die sich jederzeit in ihren Werken vergegenwärtigen lassen, zur ›Wiedermaterialisierung‹ der Verstorbenen ist es nur ein kleiner Schritt. Die Rechenschaft des Erzählers darüber, daß er seine Erlebnisse schriftlich niedergelegt habe, steht im Zeichen der Erinnerung, die »im Symbol, also im Sinnbild, Vergangenes festhalten« soll.⁹⁰ Diese Erinnerung nimmt durchaus totenkultische Züge an, und, das ist auffällig an diesen abschließenden Bemerkungen, es wird erstmals eine Funktion, eine Trostfunktion, eine gleichsam religiöse Funktion des Totenkults benannt:

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.⁹¹

Ich fasse zusammen: ›Mignon‹ ist kein im engeren Sinne autobiographisches, sondern ein fiktionales Werk, dessen Entstehung aber wesentlich autobiographisch motiviert ist. Als anregendes und auslösendes Moment läßt sich das unmittelbare Erleben Hauptmanns im September 1937 bestimmen, der Stresa-Aufenthalt mit der Jean-Paul-Lektüre und den beiden Besuchen bei Kaupe. In der zweiten Fassung hob der Erzähler noch hervor, daß die Erzählung ohne das dort erlebte ausgedehnte Frühstück nicht entstanden wäre.⁹² Als zweite wesentliche Anregung des Werks kommt früheres Erleben Hauptmanns hinzu, das »unheimliche Goethe-Erlebnis« in Rapallo 1932. Die Entwurfsnotiz von 1939, die erstmals

Stresa und das Goethe-Erlebnis verbindet,⁹³ 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«,⁹⁴ wird eine andere, ebenfalls autobiographische Anregung betont. Daß Hauptmann bei seinem Tagebucheintrag 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, vor allem des zweiten Teils, während Reflexionen, Erinnerungen an (teils verstorbene) Freunde und manche Einzelheiten des Stresa-Aufenthalts ohne Verwandlung in Fiktion in das Werk eingehen. Im Unterschied zu manchen anderen Figuren, denen Hauptmann eigene Züge verliehen hat, ist der Erzähler in ›Mignon‹ kein ins Wunschbild gesteigertes Selbstporträt des Autors, wie etwa noch der Bergpater im ›Neuen Christophorus‹; vielmehr entsteht auch in der Endfassung oft der Eindruck, es spreche der Autor selbst.

Soviel Hauptmann aber in ›Mignon‹ über sich selbst auch verrät: Ein Kapitel der Autobiographie ist die Novelle nicht. Zu sehr ist die vordergründige Handlung Fiktion, als daß sie sich den Gattungsgesetzen der Autobiographie als ›Geschichte‹ eines Lebens fügen könnte. Zwar bringt das Geschichtenhafte, also die literarische Gestaltung die Autobiographie in die Nähe des ›Bildungsromans‹. Dies zumal, da die Autoren sich vielfach auf die Darstellung und Deutung ihres Entwicklungs- und Bildungsgangs beschränken, bis zum Erreichen einer Stellung in der Gesellschaft. Goethes Autobiographie markiert in diesem Sinne einen Höhepunkt der Gattung, und der programmatische Titel ›Dichtung und Wahrheit‹ bringt die Sache auf den Punkt. Er darf freilich nicht mißverstanden werden: ›Dichtung‹ meint hier vor allem die Freiheit, das Leben im Rückblick auf ein Ziel hin zu deuten, was im einzelnen manche erzählerische Ausgestaltung und ›Korrektur‹ rechtfertigt.⁹⁵ Keineswegs aber wird die (G. Niggel zufolge) für die Gattung Autobiographie konstitutive »doppelte Identität ihres Autors mit dem Helden u[nd] dem Erzähler der Lebensgeschichte« sowie die Bindung an die »textexterne Realität« aufgegeben.⁹⁶ Hauptmanns eigene Autobiographie entfernt sich zwar vom Modell Goethes und nähert sich, nicht nur des Titels wegen, sondern auch der Struktur nach, dem Abenteuerroman; die Zugehörigkeit zur Gattung der Autobiographie steht aber außer Zweifel. Anders die ›Mignon‹-Erzählung: Sie ist denkbar entfernt von der Autobiographie, die Bindung an die »textexterne Realität« gilt nicht mehr, trotz zahlreicher autobiographischer Wurzeln und Anspielungen auf Hauptmanns Leben.

So bleibt letztlich nur die Frage nach der Wertung der autobiographischen Bezüge. Die geringe Distanz zwischen Hauptmann und seinem Erzähler mag irritieren, aber sie hebt den fiktionalen Charakter der Erzählung nicht auf. So fällt die Antwort naiver Leser und Leserinnen heute oft negativ aus; zu Recht, wie ich denke. Vielleicht hatte das Werk für Hauptmann selbst eine zu bedeutende Erinnerungsfunktion. Nach dem Zeugnis seiner letzten Sekretärin, Anni Pollak, schätzte er seine Erzählung sehr; er begann mit der Ausarbeitung im Kriegswinter 1939/40, im ersten Jahr, in dem er auf sein Quartier in Italien verzichten mußte, so daß man vielleicht von einer ›literarischen Ersatzhandlung‹ sprechen darf. Anni Pollak berichtet, »Hauptmann erging sich in Erinnerungen an die verschiedenen Personen, die bei ihm ja immer der Wirklichkeit des Lebens entstammten«. Noch im Februar/März 1945, als Hauptmann inmitten des Dresdner Infernos die Korrekturen las, trug die

Erzählung zur »Flucht aus der Zeit« bei, wie ebenfalls Anni Pollak überliefert hat: »Wie hat er – inmitten des Grauens der Wirklichkeit – in dem landschaftlichen Milieu, in der Fülle der Sonne seiner eigenen Schilderungen geschwelgt!«⁹⁷

Als ›Nebenwerk‹ hat Karl S. Guthke ›Mignon‹ eingestuft,⁹⁸ ein wohl treffendes Urteil, das aber präzisiert werden kann. Anhand des Motivs der Einsamkeit, 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.⁹⁹ Als solches ist ›Mignon‹ keineswegs abhängig, sondern bewahrt eine Eigenständigkeit, die im Lauf der Entstehung zunimmt. Wesentlich für die Eigenständigkeit sind zwei Merkmale der Erzählung: der autobiographische Ausgangspunkt und das literarisierte Leben des Erzählers.

Der autobiographische Ausgangspunkt – Hauptmanns Stresa-Aufenthalt, die Begegnung mit dem Goethe-Doppelgänger als ›unerhörte Begebenheit‹ sowie ausgeprägt erinnerungshafte und reflexive Passagen – dürften zugleich für die künstlerische Schwäche der Erzählung verantwortlich sein, die man im allzu Persönlichen, aber auch der Weitschweifigkeit erkannt hat.¹⁰⁰ Anders als im 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.¹⁰¹ 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‹.¹⁰² Hauptmanns ›Märchen‹ erreicht bei einigen mit ›Mignon‹ übereinstimmenden Ideen¹⁰³ größere Geschlossenheit, weil nicht verschiedene Problembereiche wie persönliches Erleben, Erinnerung und literarische Assoziation verbunden werden mußten.¹⁰⁴ Damit dürfte auch die wesentlich kürzere Entstehungszeit des ›Märchens‹ – einige Wochen gegenüber mehreren Jahren für ›Mignon‹ – erklärbar sein.

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 von mehreren Möglichkeiten genannt wird. Was in ›Mignon‹ gestaltet wird, ist aber nicht allein die Flucht eines Phantasten in eine Welt der Literatur. Der Erzähler setzt sich nicht eigentlich mit Goethes ›Wilhelm Meister‹ auseinander; es geht ihm um die Unsterblichkeit oder Wiedergeburt Mignons als Phantasiegebilde. Dabei kommt es zu einer eigentümlichen Pointe, wenn er Aga mit Goethes Mignon vergleicht: 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 [Aga-Mignon nämlich] nicht durchaus besitzt. Das Publikum hat weitergedichtet: so fielen die irdischen Schlacken, selbst die des gedruckten Buches, von dieser Mignon ab.¹⁰⁵

Aga-Mignon wird zur Wiedergeburt einer mythischen Gestalt erklärt, die »in ein gleichsam immaterielles, ewiges Leben eingetreten« und »von jeder Fixierung im Dichtwort frei geworden«¹⁰⁶ sei, auch von der Goethes. Mignon wird also zur mythischen Figur, die ein Eigenleben unabhängig von ihrem Schöpfer Goethe entfaltet.

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.¹⁰⁷

Wahrscheinlich ohne Rückgriff auf Unamuno wird diese Idee zum Ausgangspunkt 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 den Erzähler wirklich das Wunderbare, die Phantasieschöpfungen als gegeben voraussetzen ließe. Stets führt Reflexion zum Angebot einer natürlichen Erklärung, und die Erscheinungen Goethes, Mignons und des Harfners lassen sich als Einbildung und Folge der Literarisierung erklären; somit bewahrt ›Mignon‹ eine Eigentümlichkeit auch gegenüber solchen Werken, die wirkliche ›Figuren auf Pump‹ (Theodore Ziolkowski) einführen, indem sie eine »eigene fiktionale Welt« schaffen, in die eine aus einem anderen Werk »geborgte Figur als Fremdkörper eintritt«.¹⁰⁸ 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.

Das erhellt sich schlagartig bei einem Seitenblick auf Hermann Hesses Erzählung ›Die Morgenlandfahrt‹ von 1932, womit ich zum Ende komme. Auch hier handelt es sich um den erinnernden Rückblick eines Ich-Erzählers. Es wird »ein außerordentlicher Zustand von Unwirklichkeit, von Bereitschaft für das Überwirkliche« erwähnt, der zur Zeit des erinnernten Erlebnisses, eben der ›Morgenlandfahrt‹, gegeben war und der die Fahrt bestimmte.¹⁰⁹ 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«.¹¹⁰

Die thematischen Parallelen der ›Morgenlandfahrt‹ mit ›Mignon‹ sind erstaunlich, da eine gegenseitige Beeinflussung kaum anzunehmen ist.¹¹¹ Die Einsamkeit, für den Erzähler in ›Mignon‹ wesentliche Vorbedingung für die Entfaltung der Phantasie, hat die gleiche Bedeutung für den Erzähler der ›Morgenlandfahrt‹, abwesende Freunde der Vergangenheit werden vergegenwärtigt, 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 Waldufern 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.¹¹²

Unter den Teilnehmern der Fahrt befinden sich »viele Künstler, viele Maler, Musikanten, Dichter«, wie auch fiktive Figuren. Man fühlt sich an Unamuno erinnert, wenn der Erzähler erstaunt bemerkt: »aber mochten auch diese Künstler [...] sehr lebendig und liebenswerte Gestalten sein, so waren die von ihnen erdachten Figuren doch ohne Ausnahme viel lebendiger und wirklicher als die Dichter und Schöpfer selber«.¹¹³ (Wahrscheinlich spielt Hesse hier sogar auf Unamuno an, den er mehrfach in Rezensionen gewürdigt hat.¹¹⁴) Das Dasein der erdachten Figuren an sich ist für den Erzähler der ›Morgenlandfahrt‹ kein Anlaß zu Zweifeln an seinem Geisteszustand, nicht einmal für die Suche nach einer vernünftigen Erklärung. So treten die ›Figuren auf Pump‹ für den Leser um so stärker als Fremdkörper

hervor. Der Erzähler in Hauptmanns ›Mignon‹ hingegen legt seinen Geisteszustand letztlich soweit offen, daß das eigentlich Befremdende nicht in den realen Figuren, sondern im Verhalten des Erzählers ihnen gegenüber liegt.

* Vortrag, gehalten am 23.11. 1996 im Gerhart-Hauptmann-Museum, Erkner. – Der Vortrag resümiert Ergebnisse meiner Arbeit »Gerhart Hauptmanns ›Mignon‹-Erzählung. Eine Untersuchung unter Berücksichtigung des Nachlasses« (Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Wissenschaftlichen Staatsprüfung für das Amt des Studienrats, Berlin 1996); ergänzend werden zusätzliche Erkenntnisse aus einer daran anschließenden Gemeinschaftsarbeit mit Peter Sprengel einbezogen: »Kult, Kultur und Erinnerung in Gerhart Hauptmanns Erzählung ›Mignon‹«, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 41 (1997), S. 295-328. – Die Anmerkungen dienen vor allem den Zitatnachweisen; für Details und umfassendere Literaturhinweise sind die beiden vorgenannten umfangreicheren Arbeiten heranzuziehen.

Nachtrag Juli 2001: Inzwischen liegt auch die überarbeitete Fassung der Examensarbeit gedruckt vor: Gerhart Hauptmanns Erzählung *Mignon*. Mit Erstdruck der ersten Fassung und Materialien. Berlin 2000 (=Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V.; Bd. 11).

¹ So Hauptmann im Gespräch mit Gustav Leuteritz, Tägliche Rundschau (Berlin), 11.10.1945. Zitiert nach H. D. Tschörtner (Hrsg.), Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894-1946), Berlin 1994 (= Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V.; Bd. 6), S. 174.

² –st, »Aura magica / Gerhart Hauptmanns letzte Novelle«, Der Kurier (Berlin), Nr. 5, 7.1.1948.

³ Fritz Engert, »Juwel und Finale«, Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 301, 25.12.1947.

⁴ Rupert Gießler, »Gerhart Hauptmanns ›Mignon‹. Die letzte Novelle des Dichters«, Badische Zeitung (Länder-Ausgabe), Nr. 19, 5.3.1948.

⁵ Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke, hrsg. v. Hans-Egon Hass u.a., Bd.1-11, Frankfurt a.M. – Berlin (– Wien) 1962-1974. Nachweise aus dieser Ausgabe (Centenar-Ausgabe) mit Sigle CA und römischer Band- und arabischer Seitenzahl. Hier: Bd. VI, S. 491.

⁶ GH Br NI J I – K.1, Ivo Hauptmann und Familie. Der Tippfehler »Monate« statt »Monats« wurde korrigiert. – Die Kürzel »GH Br NI« und »GH Hs« dienen hier und im folgenden zur Bezeichnung des Brief- und des Manuskriptnachlasses Gerhart Hauptmanns in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung. Ich danke dem Leiter der Handschriftenabteilung, Prof. Dr. Tilo Brandis, für die Zitiererlaubnis und ihren Mitarbeiter(inne)n für vielfältige Unterstützung.

⁷ GH Hs 75, 1r-2r, hier: 2r. – Vgl. Jean Paul, Sämtliche Werke, hrsg. v. Norbert Miller, München 1960-1985, Abt. I, Bd. III, S. 23.

⁸ Vgl. GH Hs 75, 1r-9v; GH Hs 198, 4r-6v; GH Hs 11, 4v, 25v-26r und 37r; GH Hs 120, 2r-9r.

⁹ »Seltsam: meine Isola bella u[nd] Isola Madre sah ich mehr in Agnetendorf. Die verträumte 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 Gärten. Sie ersticken fast unter Bäumen, Sträuchern und Blumen. Einige sind düstere und grosse Bilder im dunklem Ra[h]men ihrer Parkbäume. Cedern, Kastanien und andere Riesen[.] Heilige Hallen jahrhundertealter 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).

¹⁰ GH Hs 11, 6r (15.9.1937).

¹¹ GH Hs 198, 6v (16.9.1937).

¹² GH Hs 11, 4v (18.9.1937).

¹³ Zu Hauptmanns Jean Paul-Rezeption, insbesondere den mehrfachen Anläufen, den ›Titan‹ zu lesen, vgl. Peter Sprengel, Echo aus weiter Ferne. Jean-Paul-Spuren bei Freytag, Meyer, Hamerling, Hauptmann, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 31 (1996).

¹⁴ Im Tagebuch dieser Zeit gibt es einen einzigen Hinweis auf die Idee zu einem Werk, das den Titel »Epoptiden. Geheimnisse« (GH Hs 11, 10r [20.9.1937]) tragen sollte. Wie ein fast ein Jahr später entstandener Ansatz mit gleichem Titel zeigt (GH Hs 38, 79v-r), ist diese Notiz wenigstens im Nachhinein der späteren ›Mignon‹-Erzählung zuzuordnen.

¹⁵ GH Hs 176, 50r (24.3.1938).

¹⁶ GH Hs 525, 5r (handschriftlich datiert 24.8.1938).

¹⁷ GH Hs 38, 79v (in rückläufiger Blattnumerierung). Die Datierung auf August 1938 muß erschlossen werden.

¹⁸ GH Hs 38, 79v-r.

¹⁹ Unter dem Titel ›Der Heros‹ veröffentlichte Hauptmann in der ›Ährenlese‹ (1939) auch eine kleine Versdichtung, die im Sommer 1938 entstanden war (CA IV, S. 229-240).

²⁰ GH Hs 525, 5r und 6r. Der Tippfehler ›Luxusreisender‹ statt ›Luxusreisenden‹ wurde korrigiert.

²¹ GH Hs 235, 34r. – Zeitlich scheint es sogar einen direkten Übergang von der Beschäftigung mit ›Winckelmann‹ zu der mit ›Mignon‹ zu geben; die zweite Fassung von ›Winckelmann‹ trägt die Notiz: ›Durchgenommen am 23. Oktober 39; mag hingehen.‹ (CA X, S. 513). Hauptmann war damit offenbar zu einem vorläufigen Abschluß der Arbeit gekommen, suchte am folgenden Tag etwas Neues und fand den zitierten Kalendereintrag.

²² GH Hs 235, 34r.

²³ Ebd.

²⁴ GH Hs 235, 34v.

²⁵ GH Hs 235, 36v.

²⁶ GH Hs 235, 38r.

²⁷ Hauptmann an Hans Paeschke, 23.6.1941 (GH Br NI C I.a, S. Fischer Verlag – Suhrkamp Verlag).

²⁸ Behl, Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann, München o. J. [1948], S. 171 (10. Okt. 1943).

²⁹ GH Hs 524, 3r.

³⁰ GH Hs 524, 5r.

³¹ Vgl. des näheren Peter Sprengel (wie Anm. 13). Der Befund für Hauptmanns späte Kritik an Jean Paul: ›Hauptmann wendet sich also dann und deshalb von Jean Paul ab, wenn und weil er sein eigenes Dichtertum durch ihn in Frage gestellt sieht.‹

³² GH Hs 524, 6r.

³³ GH Hs 524, 5r.

³⁴ GH Hs 524, 8r.

³⁵ GH Hs 524, 21r.

³⁶ GH Hs 524, 22r-23r.

³⁷ Ausführlicher dazu: Peter Sprengel / Bernhard Tempel (wie Anm. *), S. 3-15.

³⁸ GH Hs 524, 24r-25r.

³⁹ CA VI, S. 503.

⁴⁰ GH Hs 15, 5r.

⁴¹ GH Hs 524, 26r.

⁴² GH Hs 524, 51r.

⁴³ CA VI, S. 510.

⁴⁴ GH Hs 524, 29r.

⁴⁵ GH Hs 522, 33r.

⁴⁶ CA XI, S. 584.

⁴⁷ GH Hs 524, 51r.

⁴⁸ GH Hs 524, 59r.

⁴⁹ GH Hs 524, 60r.

⁵⁰ GH Hs 524, 61r.

⁵¹ GH Hs 524, 59r-60r. – Die Reflexion GH Hs 524, 62r-63r.

⁵² GH Hs 524, 65r.

⁵³ GH Hs 524, 88r.

⁵⁴ Insbesondere die Aspekte des Goethebildes finden sich zu Teilen bereits in der Goethe-Rede von 1932 (CA VI, S. 836-856), die freilich auch ein Zeugnis dafür ist, wie Hauptmann Goethe nach sich stilisierte.

⁵⁵ GH Hs 90r.

⁵⁶ GH Hs 524, 103r. Der Tippfehler ›des Beweis‹ wurde korrigiert.

⁵⁷ Entwurf des Briefs GH Br NI Rudolf K. Goldschmit-Jentner (ohne Datum); eine Kopie des abgeschickten Briefs (datiert 29. 11. 1940) befindet sich im Stadtarchiv Heidelberg in einem Konvolut mit Briefen prominenter Autoren an Goldschmit-Jentner, die er noch zu Lebzeiten dort zum Zweck späterer wissenschaftlicher Auswertung hinterlassen hat (SZA.HD.H 263b).

⁵⁸ GH Hs 524, 11v.

⁵⁹ CA VI, S. 534.

⁶⁰ CA VI, S. 516.

⁶¹ CA VI, S. 518. – Vgl. auch ›Der neue Christophorus‹, 3. Konvolut, 1. Kapitel, wo der Bergpater, der Parallelsetzung von Erdmann mit Jesus folgend, Erdmanns Mutter und Maria identifiziert (CA X, S. 789f.).

⁶² CA VI, S. 519.

⁶³ CA VI, S. 527.

⁶⁴ CA VI, S. 529.

⁶⁵ CA VI, S. 528.

⁶⁶ CA VI, S. 535.

⁶⁷ CA VI, S. 535.

⁶⁸ CA VI, S. 549.

⁶⁹ Daß die Wahl eines lautlich verwandten Namens kein Zufall ist, belegt das Beispiel des Herrn Graupe aus ›Mignon‹, dessen reales Vorbild William B. Kaupe war. Vgl. den Hinweis auf Alfred Ploetz als Vorbild Plarres bei W. Requardt / M. Machatzke, Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk, Berlin 1980 (= Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V.; Bd. 1), S. 145. – Schon ein Zeitungsbericht A. Pollaks über die Entstehung der ›Mignon‹-Novelle nennt Ploetz und Kaupe als Urbilder Plarres und Graupes (›Wie Hauptmanns ›Mignon‹ entstand. Aufzeichnungen seiner Sekretärin‹, Berlin am Mittag, Nr. 28, 3.2.1948).

⁷⁰ CA VI, S. 498.

⁷¹ CA VI, S. 499.

⁷² CA VI, S. 496.

⁷³ CA VI, S. 499.

⁷⁴ ›Ein endloser Traum setzte in dieser Nacht das Mignon-Erlebnis fort – denn diesen Namen hatte ich ihm gegeben.« (CA VI, S. 500).

⁷⁵ CA VI, S. 532, 535 und 528.

⁷⁶ Julia König, Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption, Frankfurt/M. – Bern – New York – Paris 1991 (Europäische Hochschulschriften I, 1228), S. 205.

⁷⁷ CA X, S. 896.

⁷⁸ CA VI, S. 509.

⁷⁹ CA VI, S. 511.

⁸⁰ CA VI, S. 496.

⁸¹ Zitiert nach Gerhart Hauptmann, Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater, zusammengestellt von M. Machatzke, Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1963, S. 47.

⁸² GH Hs 522, 44v.

⁸³ CA VII, S. 493 (›Das Abenteuer meiner Jugend‹ [1937], I. Buch, 9. Kapitel).

⁸⁴ CA VI, S. 494.

⁸⁵ CA X, S. 776.

⁸⁶ P. Sprengel, Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses (= Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V.; Bd. 2), Berlin 1982, 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; eine ausführlichere Untersuchung steht noch aus. – Zur allgemeinen Orientierung, jedoch ohne direkten Bezug auf Hauptmann, eignet sich 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; Bd. 149]).

⁸⁷ CA X, S. 805. – Was kurz darauf folgt, kann unmittelbar auf Hauptmann bezogen werden: ›Da ich schon ungefähr seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts lebendig bin, ist dies eine ungeheure, schon durch die Grenzen meiner Person verwurzelte und geschlossene Welt: da in ihr Maß und Gewicht keine Geltung haben, so wird alles darin auf die allerverschiedenste Weise zur Gegenwart. In der gleichen Sekunde tritt alles durch die Sinne jemals Erlebte, so im Traum wie in Wirklichkeit, auf einem fremden wie auf dem

eigenen Kontinent, aber auch das, was nur der Geist im Geist gebar, ins Bereich der inneren Gegenwart. Man möchte dies wohl ein Wunder 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. Ich sah mich immer von Wundern und nur von solchen umgeben.« (ebd.). Mit der hier gemeinten ›Wissenschaft‹ dürfte wohl auch Frobenius gemeint sein; die Textstelle korrespondiert offenkundig dem Gespräch bei Graupe in der letzten Fassung von ›Mignon‹.

⁸⁸ P. Sprengel, »Todessehnsucht und Totenkult bei Gerhart Hauptmann«, Neue Deutsche Hefte 189 (1989), S. 12-34, hier: 32.

⁸⁹ CA VI, S. 1018.

⁹⁰ CA VI, S. 549.

⁹¹ CA VI, S. 549.

⁹² 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.

⁹³ Vgl. oben S. 4.

⁹⁴ CA VI, S. 503.

⁹⁵ Vgl. den hierzu einschlägigen Brief Goethes an König Ludwig I. von Bayern, 17. 12. 1829 (abgesandt 12. 1. 1830): »[...] Was den freilich einigermaßen paradoxen Titel der Vertraulichkeiten aus meinem Leben Wahrheit und Dichtung betrifft, so ward derselbe durch die Erfahrung veranlaßt, daß das Publikum immer an der Wahrhaftigkeit solcher biographischen Versuche einigen Zweifel hege. Diesem zu begegnen, bekannte ich mich zu einer Art Fiktion, gewissermaßen ohne Not, durch einen gewissen Widerspruchsgeist getrieben, denn es war mein ernstestes Bestreben das eigentlich Grundwahre, das, insofern ich es einsah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken. [...] Dieses alles, was dem Erzählenden und der Erzählung angehört, habe ich hier unter dem Worte: *Dichtung*, begriffen, um mich des Wahren, dessen ich mir bewußt war, zu meinem Zweck bedienen zu können.« (Zit. Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe, Bd. 4, S. 363).

⁹⁶ Günter Niggel, »Autobiographie«, in: Walter Killy (Hrsg.), Literaturlexikon, Bd. 13: Begriffe, Realien, Methoden, hrsg. von Volker Meid, Gütersloh – München 1992, S. 58-65, hier: 60.

⁹⁷ A. Pollak (wie Anm. 69).

⁹⁸ K. S. Guthke, Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk, zweite, vollst. überarb. und erw. Aufl., München 1980, S. 172.

⁹⁹ Während der Entstehung der zweiten Fassung notiert C. F. W. Behl ([wie Anm. 28], S. 111): »Hauptmann las die letzten neuen Seiten der ›Mignon‹ vor, die jetzt sehr in philosophische Gespräche nach Art des ›Neuen Christophorus‹ hinübergerät.« (11.7.1942).

¹⁰⁰ Die italienische Germanistin und Übersetzerin Lavinia Jollos Mazzucchetti, die Hauptmann Anfang der dreißiger Jahre noch persönlich begegnet war, urteilt 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.« (L. J. Mazzucchetti, »Mignon von Goethe bis Hauptmann«, Schweizer Monatshefte 45 (1965), S. 359-372, hier: 370). – Ebenso ambivalent wie kritisch fällt die Wertung Wolfgang Grothes aus. Die in ›Mignon‹ vorliegende »Mischung von Autobiographie und Phantasmagorie erscheint äußerst problematisch, aber nicht ohne Reiz«. Als problematisch sieht Grothe »die aufwendige Einkapselung Mignons in eine Vielfalt literarischer Mittel« an; wenn auch eine Paraphrase – und 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« (W. Grothe, »Gerhart Hauptmanns Paraphrase auf Goethes Romangestalt Mignon«, Studia Neophilologica 43 (1971), S. 198-220, hier: 219f.).

¹⁰¹ K. S. Guthke weist die Auffassung eines wesentlich autobiographischen Charakter von Hauptmanns Werk 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 Erhellendes von Grundsätzlichem, Allgemeinem am Paradigma des Selbsterlebten.« ([wie Anm. 98], S. 37). – Mit dem Hinweis auf »manche allzu offensichtlich autobiographischen Werke« legt Guthke selbst den Finger auf die Wunde seiner Feststellung. Es ist durchaus zu unterscheiden, ob Werke den genannten Anspruch erfüllen oder nicht.

¹⁰² »Das Märchen des wundervollen Weimaraners berichtet zunächst von einem übergetretenen Flusse – ich sage lieber Strome –, einem alten Fährmann, der wohl irgendwie mit dem Weimaraner identisch ist, und zwei charmanten jungen Herren oder Irrlichtern.« (CA VI, S. 469).

¹⁰³ Das ›Märchen‹ erwähnt gleich zu Beginn die Unsterblichkeit der Gestalten des Goetheschen ›Märchens‹ und stellt die Reise durch ein Zwischenreich dar, das teilweise als Phantasieschöpfung des Pilgers entsteht.

¹⁰⁴ Dem Weg des Pilgers im ›Märchen‹ korrespondieren zwei nebeneinander stehende Vorstellungen, die Hauptmann aus den Schriften des Paracelsus – der ja den Namen für den Pilger hergab – und Jakob Böhmes vertraut waren: einmal das Heraustreten des Geistes aus dem Körper als Voraussetzung einer Annäherung an das ›Ewige‹; und das sich Versenken in das eigene Innere. Vgl. U. Maßberg, »Gerhart Hauptmanns ›Märchen‹ in neuer Sicht«, Germanisch-Romanische Monatsschrift LII (1971), S. 55-72. – Maßberg weist auch auf die Stellen des ›Neuen Christophorus‹ hin, an denen die Paracelsischen Vorstellungen thematisiert werden, die das ›Märchen‹ bildlich ausgestaltet. – Vgl. auch K. S. Guthke (wie Anm. 98), S. 213 f.

¹⁰⁵ CA VI, S. 534.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ G. Hauptmann, Diarium 1917-1933, hrsg. von M. Machatzke, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1980 S. 212 (7.9.1932). – Vgl. zu Miguel de Unamuno auch Theodore Ziolkowski, »Figuren auf Pump. Zur Fiktionalität des sprachlichen Kunstwerks«, in: H. Rupp / H.-G. Roloff (Hrsg.), Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Teil 1, Bern – Frankfurt a. M. – Las Vegas 1981 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte; Bd. 8), S. 166-176, hier: 172-175.

¹⁰⁸ Theodore Ziolkowski (wie Anm. 107), S. 171. – Der Autor gibt Beispiele für ›Figuren auf Pump‹ von Henry Fieldings ›Joseph Andrews‹ bis zu Hermann Hesses ›Morgenlandfahrt‹, wobei Romane der Romantik besondere Beachtung finden, ferner die Wandlung des Motivs in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts.

¹⁰⁹ Die im Gespräch bei Graupe in ›Mignon‹ ausgedrückte Zivilisations- und Kulturkritik findet in der ›Morgenlandfahrt‹ ebenso eine Entsprechung wie die hohe Schätzung der Erinnerung. Der Verzicht »auf alle die banalen Hilfsmittel moderner Dutzendreisen, auf Eisenbahnen, Dampfschiffe, Telegraph, Auto, Flugzeug und so weiter« ermöglicht, »wirklich ins Heroische und Magische« durchzustoßen (H. Hesse, ›Die Morgenlandfahrt‹, Frankfurt a. M. 1982 [= suhrkamp taschenbuch 750], S. 9). 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. [...]« (S. 21). – Die »Sehnsucht nach Vergessen«, als Widerpart der Erinnerung, wird als »die heftigste und blindeste Sehnsucht der Menschen« bezeichnet (S. 11).

¹¹⁰ Ebd., S. 27.

¹¹¹ 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).

¹¹² Ebd., S. 27 f.

¹¹³ Ebd., S. 33.

¹¹⁴ »Reisegedanken«, Berliner Tageblatt Nr. 474, 7./8.10.1926; »Miguel de Unamuno. *Gesammelte Werke*«, Nationalzeitung (Basel) Nr. 108, 5. 3. 1933; »Erinnerung an ein paar gute Bücher«, Neue freie Presse (Wien), Juli 1933. Vgl. auch Brief an Thomas Mann, 13.11.1940 (Hesse berichtet, daß er einen Band Unamuno als Lektüre mit zur Kur nehme).