Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 4

Artikel: Mignon von Goethe bis Hauptmann
Autor: Jollos Mazzucchetti, Lavinia
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161737

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

tung ist nur insofern lyrisch und subjektiv, als sie durchwegs die einmalige Prägung der seiner Stimme eigenen Klangfarbe trägt, diese Feinsinnigkeit, diese subtile Nervigkeit, die ihn zum großartigsten und sensibelsten unserer Dichter der Gegenwart machen. Aber die Seele, die hier singt, die sich hier im Geheimnis dichterischer Schöpfung verbirgt und zugleich enthüllt, ist nicht die Seele des Dichters: es ist die Seele seines Andalusiens, die Seele seines Spaniens. Seine kräftigen und scharf umrissenen Bilder, bald hell leuchtend, zeichnen Spanien wie mit dem Stichel graviert; bald dunkel und geheimnisvoll, lassen sie es untergründig erstehen; die schlaftrunkene Musik und der verwischte Rhythmus schwingen darum im Tonfall des «cante jondo» oder der Eintönigkeit alter Romanzen; die Umwelt

(Cordoba
Einsam und fern...
Auf den Wassern von Granada
Rudern einsam nur die Seufzer...)

von sanft gedämpften Akkorden erweckt, umgibt es in bittersüßem Schein, erfüllt von Fernsein und Erinnerung; die Wollust, das Dunkel und der Tod schießen ihre Pfeile darauf ab; Schicksal und zauberträchtiges Mysterium liegen ihm in dufterfüllter Nacht auf der Lauer. Die Seele des Spanien Andalusiens, des der Zigeuner und der Romanen, offen und zugleich geheimnisvoll, mit ihrem Duft und ihrem Licht in Musik gelöst: das ist Federico García Lorcas Dichtkunst!

Autorisierte Übertragung aus dem Spanischen von Thekla Lepsius.

Mignon von Goethe bis Hauptmann

LAVINIA JOLLOS MAZZUCCHETTI

Diese Seiten sind die veränderte und verkürzte deutsche Fassung einer Arbeit, die ich Ende 1963 für «Studi Germanici» schrieb, die neu ins Leben gerufene Zeitschrift des «Istituto Italiano di Studi Germanici» in Rom, herausgegeben von Bonaventura Tecchi mit Hilfe einiger jüngerer Germanisten. Meine Arbeit ist eher eine «Phantasie über Mignon» als ein Beitrag zur Goetheforschung, doch da sie mit meinen eigenen Erinnerungen zugleich den Wandel des italienischen Goethebildes im letzten Halbjahrhundert zeichnet, so hoffe ich, daß sie auch einem erweiterten europäischen Leserkreis lesenswert erscheinen mag.

Goethes Mignon zählt heute fast zweihundert Jahre, wenn wir uns der Annahme anschließen, wonach die früheste Konzeption des *Wilhelm Meister* erheblich vor 1777 anzusetzen ist, dem Datum des Beginns der ersten Nieder-

schrift. Doch die letzten fünf Jahrzehnte von Mignons poetischem Leben sind die bewegtesten und eigentümlichsten gewesen.

Ende des 19. Jahrhunderts war Mignons suggestive und verwirrende Gestalt Opfer und Beute des naivsten, plumpsten Epigonentums geworden. Es war noch die Zeit der unvermeidlichen Öldrucke nach Ary Scheffers sentimentalen Mignon-Bildern und der Popularität von Ambroise Thomas' nicht minder sentimentalen Melodien: aber Mignon selbst, losgerissen aus ihrem Mutterschoß, abgelöst von dem großartigen und bedrückenden Block eines universalen Meisterwerks, das selbst in seiner teutonischen Heimat bei aller Berühmtheit immer seltener von Anfang bis Ende gelesen wurde, Mignon selbst führte nur noch ein schwächliches Nachleben.

Und da geschieht das Wunder: 1910 erfährt das rätselvolle Zigeunerkind eine plötzliche Wiedergeburt, stellt sich aufs neue einem internationalen Publikum dar, setzt neuen Lesern alte Rätsel — Lesern, die in ihr nicht mehr das anziehende Geschöpf einer lieblichen Eingebung suchen, sondern die enigmatische Mitte eines dichterischen Mythus.

Alle Goethefreunde hofften, auf die Nachricht von der unerwarteten Auffindung von 600 Seiten eines verblichenen, doch wohlerhaltenen und unversehrten Manuskripts, in jener liebevollen, wiewohl unerlaubten Abschrift der Zürcher Freundin Barbara Schultheß die authentischen Züge des teuren Antlitzes zu finden.

Die Philologen hatten stets den wahrscheinlichen Feuertod beklagt, den Goethe selbst über seine *Theatralische Sendung* verhängt hatte. Der *Meister* ist ja das wichtigste Dokument und Instrument zum Verständnis von Goethes erregendem und quälendem ersten Jahrzehnt in Weimar. Berechtigt erschien die Vermutung, der frühe Entwurf möchte von der späteren Ausführung recht verschieden gewesen sein. Man meinte, der Jugendroman wäre in den *Lehrjahren* — der Fassung, die Goethe erst um 1795 in strenger Selbstdisziplin und zähem Fleiß, doch auch in kühler, fast feindseliger Distanziertheit dem alten Stoffe gab — völlig umgeschmolzen worden. Und siehe, da steigt, wie der *Urfaust*, nun auch der *Urmeister* ans Licht, kostbares Zeugnis der diskreten Ergebenheit einer verständnisvollen Bewundrerin. Wahrlich ein unerhörtes Ereignis!

Der erste, der mir in jenen Frühwochen des Jahres 1910 von der Entdekkung Gustav Billeters in Zürich sprach, war mein lieber Lehrer und väterlicher Freund Sigismondo Friedmann. Ich war damals Studentin an der Mailänder philosophischen Fakultät, und gleich im ersten Semester hatte ich mich an die Eroberung der deutschen Sprache gewagt — unentbehrlich, wollte man den Kant-Vorlesungen Piero Martinettis folgen. Friedmann widmete sich mit seinem ganzen rauhen Eifer uns wenigen hartnäckigen und noch recht unerfahrenen Erkletterern der dräuenden germanistischen Klippen, suchte uns sogar zur «ernsten» Wissenschaft, der vergleichenden Sprachkunde, dem Gotischen,

Alt- und Mittelhochdeutschen zu verführen, förderte aber zugleich unsere Liebe zur großen klassischen Epoche der deutschen Literatur. Er warf uns, wohl wissend, wie gering unsere Schwimmkünste noch waren, ins *mare magnum* der Goethe-Schöpfungen, ersparte uns weder *Faust II* noch die *Wanderjahre*, weder die *Novelle* noch *Pandora*. Zufällig hatte ich gerade 1910 ein Kolloquium über den gesamten *Meister* vorzubereiten, mit dem ich also schon enge Freundschaft geschlossen hatte.

Ich höre noch, als wäre es heute, den aus Inbrunst und Ironie gemischten Ton, womit mein lieber Professor mir die Schicksale der *Theatralischen Sendung* schilderte und dabei zugleich die Erschütterung erwähnte, die die Entdeckung des *Urfaust* durch Erich Schmidt ein Vierteljahrhundert zuvor in ihm ausgelöst hatte. Es geschah das während einer der Nachstunden, die er mir großmütig gönnte, wenn ich ihn als eifrige *famula* nach Hause begleitete; und so ansteckend wirkte seine Neugierde auf den Text, den Cotta in Stuttgart schon angekündigt hatte, daß ich gleich selbst in der einzigen deutschen Buchhandlung in Mailand ein Exemplar vorbestellte.

Ob die heutige akademische Jugend es nachfühlen kann, was meinen zwanzig Jahren solch ein Erlebnis bedeutete? Wie dem auch sei, die Auferstehung des Zürcher Manuskripts und die Wiederkehr Mignons begrüßte ich mit nicht geringerer Freude als mein alter Professor. Und es war und bleibt diese ferne Erinnerung, die in mir eine ganz besonders innige Beziehung zu jenem Thema und jenem Buch hervorrief und durch all die Jahre lebendig erhielt.

Erst im Herbst 1911 erreichte mich der ersehnte Band: *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* — natürlich nicht in der bibliophilen Ausgabe für reiche Besteller, sondern in der bescheidenen Volksausgabe, auf die der Abdruck in Band 51 und 52 der großen Sophienausgabe folgen sollte. Und da sich schon der Tag näherte, an dem ich bei meiner Doktorprüfung neben der Dissertation über *Schiller in Italien* drei kleinere Arbeiten — die sogenannten «tesine» über kontroverse Fragen — öffentlich verteidigen mußte, war ich glücklich, mit dem letzten Schrei der philologischen Mode prunken zu können. Mit impertinentem Eifer griff ich einige anfechtbare Aspekte der neuen Publikation an, vor allem die Folgerungen über Mignon, zu denen der Herausgeber, Professor Harry Maync, in seiner Einleitung gelangt war.

Wie hätte man sich — mit zwanzig Jahren! — auch nicht über ein solches Ausmaß an Pedanterie entrüsten sollen? Uns jugendlichen Lesern stellte sich die *Theatralische Sendung*, der neue Roman eines *jungen* Autors, als heitere Offenbarung und wichtige Eroberung dar. Wieviel lebendiger, unmittelbarer, frischer und reicher war sie doch als die feierlichen *Lehrjahre!* Für uns unterlag es keinem Zweifel, daß die braven Herren in akademischer Toga recht wenig von *unserem* unermeßlichen Goethe verstanden hatten. Das neue Bekenntnis ließ uns deutlicher die Bedrängnisse jenes ersten Weimarer Jahrzehnts ahnen, das man uns als gelassenen Aufstieg zu Ruhm und Seelenfrieden geschildert

hatte. Besser begriffen wir nun die dunkle Qual des genialen und dämonischen Künstlers. Dazu schenkte uns der *Urmeister* entzückende Einblicke in Goethes Kindheit und unbekannte Fragmente von Jugendwerken. Mit einem Wort: ein glücklicher Zufall hatte eine Botschaft ans Licht gebracht, die Goethe, jung, aber schon gereift, den lyrischen Stimmen einiger seiner persönlichsten Geschöpfe anvertraut hatte. Warum wollten da die Hüter des Tempels, die Philologen und Spezialisten, das Ereignis verkleinern, mit gewohntem Dünkel nur unwichtige Einzelheiten und formale Varianten erörtern?

Wohl machte es mir Vergnügen, die Fabrikanten von unbewiesenen Hypothesen nun durch den Zürcher Text Lügen gestraft zu sehen. Und ich sympathisierte mit Herder, der beim Lesen der *Lehrjahre* der ihm handschriftlich bekannten früheren Fassung als soviel organischer und wahrer nachtrauerte. Andrerseits aber reizte mich die laue Reaktion auf den neuen Text. Stumpf, taub, blind schienen mir alle Goethe-Spezialisten, Professoren und Kritiker, weil sie nicht vor Freude geschrieen, kein Hosiannah des Staunens angestimmt hatten vor dem Wunder, das ihnen die Lieder des alten Harfners, des armen Seiltänzerkinds unversehrt vor Augen stellte.

So waren diese Gestalten also schon bei ihrer Geburt, lange vor der italienischen Reise, im wesentlichen vollendet! Hatte man uns nicht immer gelehrt, es gäbe einen Goethe «vor» und einen «nach» Italien und die berühmte Metamorphose, die Läuterung zur klassischen Harmonie habe jenseits des Brenners begonnen? Ohne die Flucht ins Sonnenland, hieß es, wären Mignon und der Harfner, wären die sublimen Lieder nie entstanden, und uns hätte weder das Glühen der Goldorangen noch das Schimmern der Marmorstatuen entzückt. Plötzlich konnten wir jene Gesänge lesen, geschaffen von einem noch nicht vierzigjährigen Goethe, der noch ohne Sonne, aber keineswegs erstarrt war, wenn auch eingeschlossen in seine Einsamkeit, angekettet an sein prometheisches Schicksal und zerrissen von diesem Widerspruch. Da lagen vor uns seine herrlichen Edelsteine, gebettet in das strahlende Licht der Natur und der Jugend.

Für mich Novizin, ungestützt, aber auch unbeschwert vom Ballast der Gelehrsamkeit, war es klar wie der Tag, daß fast alle Goetheforscher über dem Studium des *Meister* ihre Zeit verloren und die unsere vergeudet hatten. Doch in gebotener Bescheidenheit fühlte ich mich verpflichtet, meinerseits einen Haufen Zeit daran zu wenden, mich über alles in den letzten zwanzig Jahren über das Mignon-Problem Geschriebene ins Bild zu setzen.

Einige Mutmaßungen waren ja offensichtlich durch den Zürcher Fund hinfällig geworden. Ein Goethe von 1777—1785 konnte gewiß nicht als Modell für Mignon das kleine Bettlermädchen genommen haben, das er auf der Straße nach Trient in seinen Wagen hatte einsteigen lassen. Nichts dagegen hinderte eine mögliche Erinnerung an das Romanzenheft, das ein gewisser Schiebeler, ein Studiengenosse Goethes in Leipzig, um 1765 einer «Signora Petronella»

gewidmet hatte, «bellissima Virtuosa nell'arte del ballare», doch grausam mißhandelt von dem finsteren Ausbeuter Signor Caratta.

Aber warum noch 1900 die Phantasien von A. Matthes ernst nehmen, der das Original zu Mignon in der unglückseligen Tochter des Arztes und Philosophen Zimmermann suchte? Und warum dem noch abwegigeren Vorschlag Eugen Wolffs Bedeutung beimessen, der in dem goetheschen Findelkind durchaus die krankhafte Entdoppelung zweier Gestalten sehen wollte, der damals vielgepriesenen Sängerin Mara und ihres pervertierten Gatten Schmeling?

Noch absurder schienen die Untersuchungen, die die Lombroso-Schule um die Jahrhundertwende Mignon gewidmet hatte, und Gipfel der Lächerlichkeit war die diagnostische Tabelle, die Möbius 1898 von der armen Mignon aufstellte und worauf Schwachsinn, Kretinismus, erbliche Geisteskrankheit usw. figurierten.

Ohne mich in den Dschungel entlegener Vorfahren des armen Kinds wagen zu wollen, hatte ich den Eindruck, unter den möglichen Inspiratoren sei die einzig wichtige «Quelle» die von Hermann Grimm aufgezeigte: eine Novelle des Cervantes. Nur schade, daß wir auch nicht den mindesten Anhaltspunkt dafür haben, Goethe habe die Novelle je zu Gesicht bekommen!

Überhaupt wollte mir scheinen, als sei die Ebene, auf der sich die Aufnahme des *Urmeister* abspielte, schlecht gewählt. Von Maync angefangen, reduzierte die Kritik die doch wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen auf ein Minimum. Die Kommentatoren vergaßen offenbar, daß der Zürcher Fund ja nicht vollständig war. Von der *Sendung* hatten wir nur die ersten sechs Bücher wiedererlangt, nicht auch die zwei weiteren, von denen wir wissen, daß sie vor Italien fertig waren, und nicht den sicher vorhandenen Plan zu den folgenden. Wie konnte man da behaupten, die Vorgeschichte, die inzestuöse Tragödie von Agostino und Sperata, rühre zur Gänze aus den nach-italienischen Jahren her? Diese Vermutung ließ sich so lange aufrechterhalten, als die *Lieder*, deren Urtext damals noch niemand kannte, in Italien oder nach dem Italienaufenthalt entstanden schienen (wie ja auch Körner glaubte). Aber seit der Zürcher Entdeckung? Ist denn in diesen wunderbaren Gesängen nicht schon, wenn auch nur in unbestimmten Umrissen, das tragische Los, die Lebenslinie dieser beiden surrealen, doch realistischen Personen enthalten? Ist es denkbar, daß die verborgensten lyrischen Quellen eines großen Dichters aufgebrochen wären, wenn diese seine Geschöpfe nicht schon vollständig in ihm lebten? Und ist es glaubhaft, Goethe hätte seine geliebte Mignon, Angel und Stütze des ganzen epischen Gedichts, die Gestalt, um deretwillen, seinem eigenen Geständnis nach, das ganze Werk geschrieben wurde — er hätte sie erdacht, ja in den ersten Wegstücken der *Sendung* schon begleitet, bevor Ursprung und Ende in ihm feststanden?

In jenen ersten Büchern kann man freilich noch nicht die ganze Entwicklung der eigentümlichen Gefühlsbeziehung zwischen Mignon und Wilhelm ver-

folgen, von der ersten noch unbewußten kindlichen Hingebung bis zur klaren Entflammtheit einer durch die Eifersucht erwachten Frau. Aber warum müßte in der ersten Hälfte des Romans der Schluß schon deutlich sein? Warum hätte der Autor verfrühte Andeutungen gleich einfügen sollen, warum es dem Leser leicht machen, die Lösung zu erraten?

Andrerseits: hätte Goethe Mignon die zweite Strophe von *Kennst du das Land* singen lassen können, ohne daß in seinem Herzen diese Lösung, wenigstens *in nuce*, vorgezeichnet war?

Und müssen wir nicht schon die Verflechtung von Mignons Schicksal mit dem des Harfners ahnen, wenn die innere Verwandtschaft zwischen den beiden doch gleich von Anfang an so offenkundig ist? Und erklärt sich *Mein Geheimnis ist mir Pflicht* ohne romanhaften Schluß?

Je öfter ich die *Lieder* las, desto mehr verdrossen mich die Kommentatoren. Doch bei aller antiphilologischen Rebellion suchte ich mich selbst vor unbeweisbaren Hypothesen zu hüten. Es war nicht notwendig anzunehmen, jede Einzelheit der Handlung sei in Goethes Geist oder in den uns unbekannten Notizen, die er nach Italien mitnahm, schon vorhanden gewesen. Es blieb zum Beispiel zweifelhaft — und unwichtig —, welche italienische Landschaft dem Dichter als Hintergrund vorschwebte. Die endlos erörterte Frage: «Hat Goethe den Lago Maggiore gesehen?» ist auch jetzt nicht zu entscheiden, und das gilt für viele andere Nebendinge. Aber die Serienproduzenten von Vor- und Nachworten, von Einleitungen und Erläuterungen, die sich anmaßten, das vollständige Diagramm einer vollkommenen Entstehungsgeschichte nachzuzeichnen, würden wohl fortfahren, so lächerliche Behauptungen aufzustellen wie jene, die Lesart «Geliebter» statt «Gebieter» in der endgültigen Fassung von *Kennst du das Land* gehe auf einen Druckfehler zurück, der dem zerstreuten Dichter bei der Korrektur entgangen sei!

Über den Texten brütend, prägte ich für mich das antiprofessorale Motto: «Pedanterie, bei Unbekanntem angewendet, bringt Absurdes hervor!»

Aber eben in jenen an kulturellen Gärstoffen so reichen Jahren wandelte sich überall das Goethebild. Und es war wohl zum Teil die überraschende Gegenwart des jungen Goethe im *Urmeister*, was die Neuorientierung herbeiführte. Wenigstens für die noch unflüggen italienischen Germanisten, die bei ihren Deutschlandaufenthalten aufmerksam auf die kühneren Stimmen lauschten, war Goethe keine ferne, feierliche Statue mehr: er stand uns nahe, war lebendig, nicht weniger als auf verschiedener Ebene Nietzsche und Strindberg, George und Rilke es waren. Was für endlose Diskussionen gab es über ihn in unseren internationalen Symposien! Unter meinen deutschen Freunden wurde ich sogar berüchtigt dafür, daß ich, die Italienerin, paradoxerweise die Wichtigkeit der Metamorphose bestritt, die Goethe in Italien erfahren haben sollte. Die Italiensehnsucht, behauptete ich, wie sie sich in den Mignon-Strophen kristallisiert, sei das Symptom einer längst erlebten Entwicklung. Und ich ver-

sprach lachend, demnächst würde ich eine ebenso ketzerische wie pedantische Dissertation abfassen, um das traditionelle Dogma der offiziellen Goetheforschung umzustürzen.

Nun, das waren Scherze, die nicht länger dauerten als unsere Sonntagsausflüge oder nächtlichen Debatten in den Literatencafés. Aber während unsere Generation sich zum Angriff auf jede Art von Philistertum rüstete, waren einige Türen schon aufgestoßen worden.

1912 hatte Carabba in Lanciano, der Verlag, dem wir nach Weltliteratur dürstende junge Leser so viele Neuheiten verdankten — er bot sie zu einer Lira das Bändchen! — sich für einmal schlecht beraten lassen: er erlaubte einem unvorsichtigen Literaten aus den Abruzzen, Domenico Ciampoli, den Neudruck einer angeblich von Giovanni Berchet herrührenden italienischen Ausgabe der *Lehrjahre* herauszubringen, an der alles falsch war, angefangen vom Titel *(Gli Anni di noviziato di Alfredo Meister)*. Ciampoli, sonst kein Narr, merkte nicht einmal, daß er die elende Nachbildung eines französischen Textes in Händen hatte, des bekannten Machwerks von G. S. Sevelinges, *Alfred ou les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Er gab zwar zu, «eine Menge Idiotien» zum Druck zu befördern, hielt sie aber für Sünden des berühmten Berchet und darum für ausgrabenswert.

Ein in Berlin lebender Triestiner Journalist, ich glaube, noch jünger und jedenfalls kecker als ich, Alberto Spaini, sah das Unglück und war empört. Im Januarheft 1913 des «Bollettino Bibliografico» der Florentiner *Voce*, in der seine glänzenden Briefe aus Deutschland zu erscheinen pflegten, wetterte er gegen die «Schweinerei» dieser Neuausgabe samt miserabler Einleitung, ohne freilich alle Zusammenhänge zu übersehen. Ich war damals wohlbewandert in der *vexata quaestio* der echten oder angeblichen Berchet-Übersetzungen und konnte im Märzheft desselben Bollettino leicht nachweisen, wie wenig Berchet mit jener Verballhornung zu tun hatte. Im gleichen Jahr 1913 erschienen bei Laterza in Bari *Le esperienze di Guglielmo Meister*, übertragen von R. Pisaneschi und Alberto Spaini, der auch die Einführung zu diesem ersten vollständigen und würdigen italienischen *Meister* schrieb. Etwas erweitert erschien sein Vorwort auch unter dem Titel *La Modernità di Goethe* in Heft 3 und 5 der neuen *Voce*. Es waren rund 60 Seiten, stellenweise etwas anfechtbar, aber funkelnd von Geist und Originalität. Spaini verwarf — durchaus nach meinem Herzen! — die Formel eines Goethe, der «ganz weiß nach Italien fährt und ganz schwarz zurückkommt», und suchte in der *Sendung* «die Stufen des Aufstiegs, den vom *Werther* zum *Meister* durchmessenen Weg» aufzuzeigen.

Gegen Spaini hauptsächlich richtete sich der Angriff Benedetto Croces, als er bald danach die italienische Goethekritik musterte. Croces *Goethe*, erst stückweise in der *Critica*, dann 1918 als Band erschienen, enthält ja scharfe Mahnung und Warnung für die Überheblichen, die einen unverstandenen Goethe entdecken wollen. Selbst Gundolf, dessen große Deutung ebenfalls in jenen

Jahren herangereift war und sofort die Leser in vielen Ländern fesselte, wurde nicht von dem Vorwurf des «Biographismus» und «Psychologismus» verschont.

Zum Glück war ich ja nur ein kleiner Rekrut, froh, mich außerhalb des Kampfgewühls zu halten. Ich hatte begriffen, wie schön es sei, mit Goethe in stiller Vertrautheit zu leben, doch nicht minder schön, öffentlich von ihm zu schweigen («Wer darf ihn nennen?...»). So einverstanden ich mit Croces Ablehnung jeder «emphatischen, sophistischen und oberflächlichen» Kritik war, so mußte ich mich doch selbst als vom Psychologismus und Biographismus angesteckt bekennen, und es wollte mir nicht gelingen, Croces Urteile über die einzelnen Werke immer zu teilen. Das ging so weit, daß ich — die Götter mögen es mir verzeihen! — leises Mitleid mit dem mitleidslosen Richter fühlte, der den *Urmeister* «nicht ohne Mühe und Verlegenheit» gelesen hatte und wenig Liebe für die «volkstümliche doch nicht vollkommene Mignon» empfand[1].

Meine sozusagen unterirdische Freundschaft mit Goethe ließ mich nach allem greifen, was mir nur an Zeugnissen über ihn in die Hände kam. Ich verschlang Memoiren, Gespräche, Briefe und Tagebücher, seine eigenen und die von Zeitgenossen, Dichtung, Wahrheit und bloße Anekdotik, lebte unersättlich in seinem Umkreis und seiner Atmosphäre. Um die kritischen Auslegungen kümmerte ich mich nicht oder suchte sie mir vielmehr selbst aus den Werken abzuleiten. So riß auch in diesem intensiven ersten Nachkriegsjahrzehnt das geheime Liebesband mit *Wilhelm Meister* nicht ab. In Gundolfs uferlosem, doch bei allem Wortreichtum auch fesselndem und erhellendem Goethebuch suchte ich gleich das Kapitel über den Roman — übrigens eines der wenigst dunklen und verwickelten — und freute mich, Bestätigung von vielem Selbstgedachten darin zu finden.

Natürlich hatte inzwischen das gelehrte Deutschland nicht aufgehört, sich mit Mignons Rätseln zu befassen. Da war zum Beispiel eine haarspalterische Arbeit von F. R. Lachmann, *Goethes Mignon — Entstehung, Name, Gestaltung* (1927). Hier wurde auf die Seltsamkeit der Bezeichnung «Der Mignon» hingewiesen, die Goethe seinem Geschöpf gibt mit einem zweideutig gewordenen französischen Wort, ursprünglich als Adjektiv gebraucht, dann als Epitheton für einen gefälligen Epheben, einen Lustknaben «qui se prête à la lubricité d'un autre homme». In Weimar zirkulierte der Ausdruck längst, und Goethe konnte seine Bedeutung nicht unbekannt sein. Warum also wählte er ihn trotzdem für seine Lieblingsgestalt? Wollte er eine Neugierde besonderer Art hervorrufen und zugleich zeigen, wie er sie als Künstler zu überwinden vermochte? Man denke an das Spiel mit den doppelsinnigen Fürwörtern in der *Sendung* — wer dürfte ihr psychologisches Gewicht unterschätzen? *Er, sie, es* wechseln da oft miteinander ab, während in den *Lehrjahren* nur noch die weibliche Form gebraucht wird. Und wer kann leugnen, daß neben dem *zwitterhaf-*

ten Geschöpf bald genug im Herzen des Dichters das *teure Pfand*, das *geliebte Phantom* Fritz von Stein lebte[2]?

1929 erschien dann die grausam gründliche Studie von Dorothea Flashar, *Bedeutung, Entstehung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignon*, in deren zwölf Kapiteln plus erdrückender Bibliographie der Leser nun die gesamte Nachkommenschaft Mignons durch die erste, zweite und letzte Romantik verfolgen kann.

Wollen wir in alphabetischer Reihenfolge die Liste der wichtigsten Fabrikanten von Mignon nachgebildeten Halbwüchsigen beiderlei Geschlechts aufzählen? Hier: Arnim, Brentano, Eichendorff, Hoffmann, Immermann, Kerner, Mörike, Novalis, Schlegel, Spielhagen, Stifter, Tieck. Und das sind nur die deutschen, nicht auch die ausländischen, darunter vor allem Walter Scott mit seiner Fanella in *Poveril of the Peak*.

Eine bewundernswerte Jagd, nicht auf Hexen, sondern auf Zigeunermädchen, Findelkinder, tanzende Akrobatinnen. Bräunlich und schwarzlockig, mit Puffhöschen und spanischen Westen, fast immer ein Instrument zupfend oder schüttelnd, geben sich diese Kinder gern mit Zauberei und Wahrsagerei ab, leiden oft an Hysterie, und auch wenn sie Knaben sind, sind sie mit denselben theatralischen Requisiten ausgestattet. Allzu klar, daß keines dieser oft süßlich sentimentalen Geschöpfe aus zweiter Hand den Vergleich mit der echten Mignon aushält. Für uns haben diese sakrilegischen Geburten nur noch historischen Kuriositätswert, aber der Autor, der einzig rechtmäßige Vater der einzig rechtmäßigen Mignon, litt ehrlich, wenn er sich die Untaten besah.

Lesen wir dazu das unvergeßliche Gespräch Goethes mit der gescheiten Adele Schopenhauer! Sie ist an jenem Tage, dem 27. November 1827, «toll» genug, als von der Komposition eines Romans die Rede ist, ihr Urteil dem des verehrten Freunds entgegenzusetzen. Goethe spricht erst über Walter Scott und beneidet ihn um das Erbe der dreifachen Nationalität, das sich in der Literatur seines Landes ausprägt; dann beklagt Adele die Unfähigkeit der Deutschen, «aus vorhandenem Schönen Neues hervorzubringen, ohne in Nachahmung zu verfallen», und führt dabei Goethe «seine sogenannten 24 Söhne» vor. «Sehr milde meinte er, die Zeit bringe meist später die Ernte»... «Endlich sprachen wir von seiner Mignon; er rührte sich selbst unbeschreiblich, indem er mir die Fehlgriffe und Nachahmungen des Charakters, den er ganz empfunden und erfunden, aussprach und erklärte.» Und die Feinfühlige schließt, das Beste von jenem Gespräch sei nicht wiederzugeben: «es war die in sich gefaßte wunderbar bescheidene und doch nichts verleugnende Klarheit, mit der er über das, was er geleistet, sprach, und über die Art, wie er noch schaffen würde, wenn er jetzt in Jugendfrische die Bahn beträte.»

Ein paar Worte noch über das Nachleben Mignons in den Schwesterkünsten. Wir erwähnten schon die beiden großen Bilder, die Ary Scheffer 1839 im Pariser Salon ausstellte, eine Mignon, «die sich nach ihrem Vaterland», und

eine, «die sich nach dem Himmel sehnt»: zwei schöne Frauen, die nun jahrzehntelang auf Stichen und Öldrucken die Hotelzimmer von ganz Europa zierten. Schon Meyerbeer hatte, als er die gemalte Mignon sah, den Wunsch gehabt, «die blonde leidende Kreatur in Wellen von Melodie einzuhüllen», doch dann erschien ihm das Libretto von Jules Barbier und Michel Carré nicht tragisch genug. Gounod dagegen lehnte es aus dem umgekehrten Grund ab — ihm war's zu wenig lebhaft und lustig! Dafür war Ambroise Thomas froh, für seine leichte, lyrische Ader einen fertigen Text vorzufinden. Da er aber seinen Vertrag nicht mit dem *Théâtre Lyrique* hatte, wo man Tränen verlangte, sondern mit der *Opéra Comique*, wo ein heiterer Ausgang vorgeschrieben war, mußte er Mignon geschwind aus ihrer Ohnmacht erwachen lassen, um sie dem reuigen Wilhelm zur Frau zu geben! Am 17. November 1866 erlebte seine Musik einen Triumph, dem die Urteile einiger säuerlicher Kritiker keinen Abbruch taten («Triumph des kitschigsten Bourgeois-Geschmacks!» «Mignon verheiratet! ein traurigeres Ende ist unvorstellbar!»).

Außerhalb der Bühne aber war Mignon ein edleres Los beschieden, und ich wollte, ein Musikhistoriker täte einmal, was meine Inkompetenz mich zu versuchen abhielt, und verfolgte diese Wandlungen in den Interpretationen der großen Tonschöpfer: angefangen von der liebenswürdigen Schlichtheit von Goethes Zeitgenossen Reichardt, dessen Vertonung der *Lieder* der ersten Ausgabe der *Lehrjahre* 1795 beigefügt war, zum leidenschaftlichen Schwung so kongenialer Komponisten wie Beethoven, Schubert, Schumann und so weiter durch das ganze 19. Jahrhundert bis zu der modernen Sensibilität eines Tschaikowskij oder Hugo Wolf.

Das Goethe-Jubiläum von 1932 bescherte den Italienern dann endlich, veranlaßt durch G. A. Borgese in der von ihm geleiteten Romantiker-Reihe, eine erfreuliche Übersetzung des *Urmeister*. Übersetzer war der treffliche Triestiner Kritiker Silvio Benco. Überzeugt, daß die Jugendfassung die endgültige an «Behendigkeit, herber Zartheit und Frische» übertrifft, schuf er einen italienischen Text, der, obwohl hie und da nicht ohne kleine Schönheitsfehler, im ganzen durch die Originalität und Ausdrucksstärke des Stils besticht.

Mignon aber war nicht ganz gestorben! In dem apokalyptischen Jahr 1944 denkt ein alter deutscher Sänger, der mit seiner allzu fügsamen Leier auf dem Verdeck des sinkenden Schiffs geblieben war, denkt Gerhart Hauptmann, gerade als er den Höllentod des brennenden Dresden miterlebt, an die Phantasmen seiner Vergangenheit, kehrt zu Mignons ewiger Jugend und ahnungsvoller Trauer zurück und wagt es, ihr neues Leben zu geben. Über achtzigjährig, sein Geist schon streckenweise getrübt durch den wirren Andrang der Erinnerungen, hat er aus seinen Schränken, die voll sind von Notizen, Skizzen, Entwürfen, einen alten Plan herausgefischt, formt und bosselt daran, bis es ihm gelingt, ein sonderbares Gebilde von Erzählung zum Abschluß zu bringen: die Vision einer symbolischen Begegnung mit Goethe und mit Mignon, von

ihm in Italien erlebt oder erträumt. Als der Dichter die Fahnen des Bändchens, das er nicht ausgedruckt sehen sollte, in den Händen hält, flüstert er: «Es ist mein Finale!»

Die Novelle *Mignon* erschien 1946 posthum bei Suhrkamp, ist dann wiederholt neu gedruckt worden und steht im letzten Band der Gesamtausgabe, die Hans Mayer mit kluger Umsicht für den *Aufbauverlag* der DDR besorgte.

Mit Ungeduld griff ich sofort zu der posthumen *Mignon*, nicht aus literarischer Neugier, sondern aus dem Gefühl schmerzlicher Zuneigung, die mich immer noch an den alten Hauptmann band. Ich hatte die Ehre, oder besser die ehrliche menschliche Freude gehabt, ihn persönlich zu kennen und das Geschenk seines freundlichen Wohlwollens zu genießen. Unsere Bekanntschaft ging auf das chaotische Jahr 1920 zurück, als der Dichter fast sechzig war und nach den Erschütterungen und Enttäuschungen des ersten Kriegsabenteuers seines Vaterlands die geliebten Ufer der Riviera wiederzusehen begehrte. Wir blieben in Verbindung, ich durfte mich seiner herzlichen Gastlichkeit im Tessin erfreuen, und so sah ich ihn oft bis zu jenem verhängnisvollen Jahr 1933, als er mit seiner unseligen politischen Schwäche selbst den treuesten Freunden eine tief verwundende Loslösung aufzwang.

Wer aber je Hauptmann nahe war, verfällt immer wieder dem Zauber seiner einzigartigen Persönlichkeit. Alle Freunde versuchten, nach der Katharsis des tragischen Ausgangs die jüngste Vergangenheit zu vergessen. Die Telegramme und die Huldigungen, selbst die bösen Photos, die ihn an seinem 80. Geburtstag an der Seite des Antichrist zeigten, waren ausgelöscht, als die Zeitungen das bis zum Grotesken jammervolle Bild seines körperlichen Verfalls und seiner seelischen Verzweiflung brachten. Er war nur noch ein armer, unnützer alter Mann, der sich selbst überlebt hatte, abgetrennt in seiner schon verlorenen schlesischen Heimat.

Vielleicht konnten nur die wenigen, die das Glück eines längeren Kontakts mit dieser verführerischen und verwirrenden, primitiven und komplexen Persönlichkeit erfahren hatten mit ihrer Wandelbarkeit, ihren jähen Übergängen von gefühlvoller Unschuld zu rhetorischem Pathos, von femininer Zerbrechlichkeit zu feierlichem Schwulst — vielleicht konnten nur sie die Bitterkeit jenes «Verrats» überwinden und die kostbaren Erinnerungen an bessere Zeiten erneuern. So konnte auch ich mit versöhnter Teilnahme und innerer Bewegung seine *Mignon*, sein letztes Vermächtnis, in mich aufnehmen.

Die Duplizität dieses seltsamen Sohns der unbewußten Inspiration läßt ihn beständig zwischen Erde und Himmel, zwischen sozialem Mitgefühl und religiöser Unruhe, traditioneller Sehnsucht nach der klassischen Welt und ironischer Erfassung der Gegenwart schwanken. Hauptmann wird wohl immer ein Undefinierbarer in seiner Zeit bleiben. Doch gewiß wird die Stunde kommen, wo man, mögen auch die schwächeren Werke vergessen sein, zum Ganzen des

mächtigen Lavablocks zurückkehren wird, den sein vulkanisches Herz mehr als ein halbes Jahrhundert lang in die Welt schleuderte.

Ohne Überraschung und ohne inneren Widerstand fand ich in der Novelle seine alte, unentwirrbare Vermengung nicht nur von Wahrheit und Dichtung, sondern auch von präziser Wirklichkeit und dunkler Transzendenz. *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. Aber trotz der autobiographischen Züge, die sie mit anderen Werken ihres Autors gemein hat, ist sie doch so sehr in eine ganz eigene magische Atmosphäre gehüllt, daß sie beinahe als «konkrete» Auferstehung in Fleisch und Blut einer Phantasiegestalt wirkt, die nie in Fleisch und Blut gelebt hat.

In ihrem Ablauf wahrt die Novelle einen deutlichen Parallelismus zur Geschichte Mignons im *Meister*. Als Erzähler, der in der ersten Person berichtet, haben wir uns einen Gerhart Hauptmann zu Beginn des Jahrhunderts zu denken, international berühmt und sich schon gern in Goethe-Pose gefallend. Er hat Frau und Kinder in der Heimat zurückgelassen und sich nach Stresa am Lago Maggiore begeben, veranlaßt nicht durch die Lektüre des *Meister*, sondern die von Jean Pauls *Titan*. Auf dem Marktplatz von Stresa sieht er in einer Seiltänzergruppe ein mißhandeltes bizarres Mädchen, das wir unschwer als Mignon erkennen. Er verliert sie, sucht sie wiederzufinden, hat eine halluzinatorische wortlose Begegnung mit einem würdigen älteren Herrn, der in Tracht und Erscheinung dem bekannten Goethebild Jagemanns gleicht. Auf dem Mottarone, wo ein verrückter Engländer eine gespenstische Gesellschaft versammelt, trifft er seine Mignon wieder, diesmal in Begleitung eines alten Harfners — auch hier die Goethefigur. Wieder erscheint ihm, stumm sich abwendend, Goethe selbst, wieder der Harfner mit Mignon. Auch sie entschwindet abermals, er forscht ihr nach am ganzen See, findet sie endlich in Locarno. Der alte Harfner stirbt, die kleine Vagabundin — Aga heißt sie mit ihrem richtigen Namen — wird krank einem deutschen Arzt, Jugendfreund des Erzählers, anvertraut. Langsam erlischt sie, halber Engel, der «nur mit einem Fuß auf der Erde stand».

So kurz zusammengefaßt könnte die Novelle beinahe kindlich erscheinen, wenn in ihr nicht, in einer Gegensätzlichkeit, die ihren eigentlichen Wert ausmacht, die rationellen Teile fortlaufend die unwirklichen und symbolischen erklärten. Gleich anfangs schlägt der Erzähler das Motiv an: Wer einsam ist, lebt in zwei verschiedenen Bereichen, dem sinnlichen und dem übersinnlichen. Einsam ist vor allem der Künstler, der Dichter, und für ihn tritt das Gewesene, die Erinnerung und so auch die Toten «beinahe gleichwertig neben die Lebenden» — in einer Zone, die verschoben, aber nicht aufgehoben, der Totalität des Wirklichen nicht entzogen ist.

Ob Halluzination oder Erinnerung, in jener Goethe-Erscheinung spiegelt

sich die Erfahrung des einsamen Schöpfers, des Künstlermenschen. Auf diesem Wege wird Mignon zum durchsichtigen Sinnbild der Poesie. Das rätselvolle Kind besitzt halbtierische Züge und engelhafte Erhabenheit, ist Triebhaftigkeit und Geheimnis, «furchtbar ausgerüstet für die ewige Fremdheit in dieser fremden Welt».

Der Schluß des pathetischen Finale, geschrieben mit unbewußter Hellsichtigkeit von einem Dichter, den schon die Nebel des kommenden Todes umfingen, lautet:

Warum 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 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.

Wir haben Aga-Mignon auf einem Höhenfriedhof beerdigt, und was könnte auf ihrem Grabstein anderes stehen als die Worte:

Nur wer die Sehnsucht kennt...

Die Form, die der Dichter für sein letztes, transzendentales Manifest wählte, mag den Leser im ersten Augenblick verstimmen, aber auch nachdenklich stimmen. Wir erkennen die zwei Gesichter einer wohlbekannten Herme. Doch wir müssen uns sagen: wenn Hauptmann in seinen allerletzten Wochen diese sicher nicht idyllische Heraufbeschwörung früher italienischer Tage hat zu Ende führen wollen, so ohne Zweifel, weil er der kleinen Erzählung Wesentliches aus seinem Denken und Fühlen anzuvertrauen gedachte.

In der Figur der Mignon hat Hauptmann nicht, wie so viele mittelmäßige Epigonen, ein romantisches Zigeunerkind mit dunkler Vergangenheit gesehen. Er ist auf Goethe zurückgegangen, zur echten poetischen Einmaligkeit der unvergleichlichen Gestalt. In ihr erkennt er den Halbdämon und Halbengel, das Gefäß des Menschenmitleids und der Himmelssehnsucht, der beiden Mächte, die in jedem Künstlerherzen leben und wirken müssen, auch wenn sie in ihrer Gegensätzlichkeit seinen Erdenweg rauh und beschwerlich gestalten.

Mignon, von ihrem Schöpfer «ganz empfunden und ganz erfunden», wird neugeboren, fast als wäre sie eine lebendige, zur Wiederverkörperung magisch fähige Gestalt. Sie kehrt zurück, nicht zu irdischem Los, sondern um einmal noch die Menschen von der unvollkommenen Welt des Scheins in die vollkommene, ewige Welt der Wahrheit zu rufen.

[1]Croce hat bekanntlich seine Goethestudien während des Ersten Weltkriegs, der herrschenden Deutschfeindlichkeit zum Trotz, begonnen und die zuerst 1918 erschienene Arbeit

mit späteren zusammen 1946 in einer zweibändigen Ausgabe vereinigt: *Goethe — Con una scelta delle liriche tradotte*, 4° edizione completa, Bari 1946. Meine Bemerkungen beziehen sich auf Kap. VII (La forma sistematica del primo *Faust* e la doppia forma del *Wilhelm Meister*) und auf die Anmerkung *Goethe e la critica italiana.* [2]Bei der Niederschrift dieser Arbeit war mir der Aufsatz *Zur Mignon-Ballade* von Oskar Seidlin noch unbekannt, der sich in seinem 1963 herausgekommenen Buch *Von Goethe zu Thomas Mann* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht) findet und früher an anderer Stelle einzeln erschienen war. Obwohl nicht restlos von seiner Deutung von *Kennst du das Land* überzeugt, las ich mit Vergnügen, was er auf S. 227f. über die Mignon-Literatur sagt: «Was die Goethe-Forschung an Mignon ‚in Bezugnahme auf den Dichter' gesündigt hat, läßt sich nur apostrophieren mit den Worten: *Was hat man dir, du armes Kind, getan?* In keinem andern Fall ist die Jagd nach dem ‚Modell' so zu einer Parforce-Hatz ausgeartet wie bei dem armen Kind. Die Zahl ist hier wirklich Legion... Nur Gundolf hat die echte Frage des ‚Erläuterers' gestellt: nicht welche Seiltänzerin oder Sängerin Modell gestanden hat, sondern was Mignon bedeutet.»

Öffentliche Kunstpflege im demokratischen Staat

RÜCKBLICK AUF DIE ZÜRCHER GIACOMETTI-KONTROVERSE

PETER MEYER

Die Kontroverse

Seit langem ist keine Frage der öffentlichen Kunstpflege mehr so stark beachtet und so heftig umstritten worden wie der Plan, die Sammlung von Werken des aus dem Bergell stammenden, in Paris lebenden Künstlers Alberto Giacometti aus dem Besitz des amerikanischen Industriellen Thompson um den Preis von drei Millionen Franken für das Kunsthaus Zürich anzukaufen. Das mag es rechtfertigen, an dieser Stelle einige prinzipielle Fragen aufzurollen, denn offensichtlich spürte das Publikum, daß es hier um einen Testfall zur Kunstpflege aus öffentlichen Mitteln im demokratischen Staat ging.

Die Kollektion war bereits aus den Händen des Sammlers in die eines Basler Kunsthändlers und von diesem in den Besitz einer Gruppe von Zürcher Interessenten übergegangen, deren Namen unter der Hand bekannt waren, kurioserweise aber nie öffentlich genannt wurden. Die Besitzverhältnisse interessieren hier nicht, ihre Undurchsichtigkeit hat dazu beigetragen, die ganze Transaktion in ein seltsames Zwielicht zu tauchen. Ganz außerhalb steht der Künstler selbst; seine Werke sind längst nicht mehr sein Eigentum, und an