

PETER SPRENGEL

Capri-Romantik

Gerhart Hauptmanns Versdichtung ›Die blaue Blume‹ als Beitrag zu einer »Poesie der Poesie«

Was mich betrifft, mich nennt man Heinrich Heine,
das ist Novalis. Auch Brentano spinnt
hier unentwegt an seinem <Märlein> Wahnsinn weiter.
Wir andern nennen ihn »die Himmelsleiter«.¹

Die Verse entstammen der ersten Niederschrift eines Versepos, das Gerhart Hauptmann im Frühjahr 1923 in Bozen diktiert. Sie enthalten die (in der Druckfassung gestrichenen) Worte, mit denen sich die jüngerlingshaft-schwärmerischen Insassen einer Barke dem Ich-Erzähler vorstellen. Dieser selbst – er wird demnächst ins Boot emporgehoben – schwimmt noch zusammen mit einem namenlosen Freund im »blauen Wein« einer Grotte, die stark an die Grotta Azzurra auf Capri gemahnt; der Name der Insel fällt denn auch wenige Strophen später. Was bedeutet diese explizite Beschwörung der Romantik im Rahmen der Dichtung, die damals den Arbeitstitel ›Merlin. Stenzen‹ trug, ursprünglich als ›Vineta‹ geplant war² und schließlich im Januar 1924 unter dem Titel ›Die blaue Blume‹ im Druck erschien?³ Wie kommen die deutschen

- 1 GH Hs 570, 42r (Gestrichenes in spitzen Klammern). Die Siglen »GH Hs« und »GH Br Nl« beziehen sich auf den Manuskript- bzw. Briefnachlass Gerhart Hauptmanns in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (künftig als: SBB-PK), Handschriftenabteilung. Ich danke der Leitung der Handschriftenabteilung für die Zitiererlaubnis.
- 2 Rudolf Ziesche, Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns, Teil 1-4, Wiesbaden 1977-2000 (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung II, 2), Teil 4, S. 165.
- 3 Neue Rundschau 35 (1924), Bd. 1, S. 1-27. Die erste Buchausgabe erschien 1927 mit Holzschnitten Ludwig von Hofmanns. Hier zitiert nach: Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters, hrsg. v. Hans-Egon Hass u. a., Bd. 1-11, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1962-1974 (künftig zitiert als: CA), Bd. 4, S. 571-596.

Romantiker einschließlich Heines nach Capri, warum nehmen sie den Sprecher in ihre Reihe auf, und was bedeutet das für ihre gemeinsame Suche nach der blauen Blume? Diesen Überlegungen sind die nächsten Seiten gewidmet.

* * *

Es ist mehr als ein halbes Jahrhundert her, dass sich die Germanistik näher mit der ›Blauen Blume‹ befasst hat.⁴ Das Verschwommen-Verschwebende dieses Nebenwerks, in dem sich typische Motive von Hauptmanns Altersschaffen kreuzen und das mit einer Reihe erstaunlicher Grenzüberschreitungen aufwartet (Tod-Leben, Gebirge-See, männlich-weiblich, Christus-Dionysos), musste auf die wissenschaftliche Rationalität ebenso abschreckend und verunsichernd wirken wie die hermetischen Tendenzen der Dichtung, die verschiedentlich erkennbar auf Biographisches Bezug nimmt, diese Bezüge aber gleichzeitig verdeckt und verrätselt. Oskar Loerke, der Freund und Lektor Hauptmanns, hat einiges davon verstanden, wenn er unter dem Eindruck der ersten Lektüre des Manuskripts erklärt:

Die Dichtung hatte für mich etwas hell, klar und warm Ergreifendes. Ich bewundere es tief, wie das zeitlich und räumlich Ferne sich zu seiner natürlichen Einheit zusammenfindet und wie die herrliche Landschaft und die Fülle an Gestalt und Idee, von innen überströmt, wie von eigenem Lichte leuchtet und alles Bekenntnis hinnimmt und erlöst zu grossem Lebensfeste.⁵

Wenn wir – im Bewusstsein der genannten Schwierigkeiten – trotzdem versuchen, uns unter Hervorhebung der topographischen und figürlichen Bezüge einen ersten Überblick über die Abfolge der insgesamt 119 Stanzas zu verschaffen, so ergeben sich folgende Anhaltspunkte: Die Dichtung setzt ein in einer Alpenstadt, die der über Hauptmanns Aufenthalt zur Zeit der Abfassung belehrte Leser mit Bozen in Verbin-

4 Das gilt ungeachtet der z.T. späteren Erscheinungsdaten. Krogmanns Aufsatz (s.u. Anm. 32), 1967 postum veröffentlicht, war schon 1955 abgeschlossen; vgl. Margaretes Brief an ihn vom 2.5.1955 (SBB-PK, Handschriftenabteilung, Nachlass Margarete Hauptmann, Nr. 1296). Auch Voigts Buch (s.u. Anm. 15) war lange vor seinem Erscheinen (Neufassung postum 1965) beendet.

5 An Hauptmann, 7.11.1923, in: Gerhart u. Margarete Hauptmann – Oskar Loerke, Briefwechsel, hrsg. v. Peter Sprengel in Verbindung mit Studierenden der Freien Universität Berlin, Bielefeld 2006, S. 97.

dung bringen wird; der »Garten, drin Laurinens Rosen blühen«, kann demnach auf das für sein Alpenglühn berühmte Rosengarten-Massiv in den benachbarten Dolomiten bezogen werden. Eine Bergwanderung unter der Führung eines Knaben führt den Erzähler auf einen Gipfel, von dem sich der Blick auf eine steinerne »Kathedrale« bzw. ein »Münster« ergibt,⁶ wobei wohl gleichfalls an ein Felsmassiv der Dolomiten gedacht werden darf, der christlich-kultische Aspekt aber keineswegs ausgeblendet ist. Neben dieser montanen Motivik ist jedoch von Anfang an das Bildfeld von Nachen und Meer gegenwärtig; es verdichtet sich, nachdem der Erzähler Rufe nach »Mary« vernommen hat und den Abstieg antritt, der ihn zu einem tempelartigen Bau mit Zypressenallee führt. Dieser befindet sich offenbar auf der aus dem Sagenkreis um Achill und Helena bekannten Toteninsel Leuke, wo die verstorbene Geliebte oder Frau des Ich-Erzählers nunmehr als »Dunkle, Bleiche« regiert.⁷ Sie gewährt ihm »straflos« vorübergehenden Eintritt in ihr Reich; ihre Möwen geleiten ihn von Ort zu Ort und übermitteln fortan Botschaften der Herrscherin.

Dieser einleitende Abschnitt, der ungefähr ein Drittel des Umfangs umfasst, ist mit Stanze 38 beendet. Der anschließende Hauptteil beschreibt die Erlebnisse und Begegnungen des Ich-Erzählers auf der Insel. Am Anfang steht das Zusammentreffen mit einem soeben verstorbenen Bekannten, der auffällig anonym bleibt (»ein Mensch, an den ich eben nicht gedacht«).⁸ Der Erzähler führt den »neue[n], sel'ge[n] Eremit[en]« zu einer hoch gelegenen Einsiedelei mit weitem Meeresblick und lädt ihn anschließend zum Bad in der »Grotte von Azur« ein.⁹ Dort kommt es zu der uns schon bekannten Begegnung mit einer Bootsgesellschaft, der auch der Bruder des Sprechers angehört, und zwar im zarten Alter von ungefähr »siebzehn Lenze[n]«.¹⁰

Vom Bruder über die Identität von Leuke und Capri belehrt, erkennt der Erzähler zusammen mit den Jünglingen, die ihn an Bord genommen haben, die Herrschaft von Mary auch über Capri und die Identität von

6 CA IV, S. 573 u. S. 575 f. Schon im April 1921 vergleicht Hauptmanns Notizbuch Rosengarten und Latemar mit Orgeln: GH Hs 211, 70r.

7 CA IV, S. 579.

8 Ebd., S. 580.

9 Ebd., S. 584.

10 Ebd., S. 586

»blaue[r] Blume« und blauer Grotte.¹¹ Er gewinnt damit Zugang zu einem »neue[n] Glaube[n]«. ¹² Dieser bewährt sich sogleich in zwei phantastischen oder ans Phantastische grenzenden Erfahrungen: auf Delphinen tollt die ganze Gesellschaft um die Felsenküste der Insel, in engster auch erotischer Gemeinschaft mit verführerischen »Meerfrau[en]«, die zwischendurch zu versunkenen griechischen Statuen hinabtauchen.¹³ In umso größerer Feierlichkeit erfolgt danach die Versöhnung mit dem nunmehr »Hypatos« genannten Bruder in der Mittagshitze der Inselberge, begleitet von der Musik eines Grillen-Chors.

Die anschließende Begrüßung durch die rätselhafte Gestalt des eselsohrigen Midas verweist mit der Erwähnung von Laurins Rosengärten auf den Eingangsteil zurück und leitet zugleich zum Höhepunkt und Schluss über: der Epiphanie des Dionysos, der mitsamt seinem Bakchen-Gefolge der Kathedrale des Anfangs zustrebt, sich durch eine beim Klang der Glocken blutende Seitenwunde aber zugleich als neuer Christus ausweist. Sein Eintritt in den Dom sprengt diesen zugleich; oben geht als durchsichtige Allegorie der Dichtkunst ein Flügelpferd hervor, das anscheinend mit dem Sprecher selbst zu tun hat: »Wer ist der Reiter, der die Leier hält? / Ist es Apoll? Bin ich's?«¹⁴

Der ängstliche Bilderreigen ist bisher vor allem in autobiographischer und weltanschaulich-programmatischer Perspektive betrachtet worden. Letztere hat primär Felix A. Voigt in seinem Buch über Hauptmann und die Antike zur Geltung gebracht. Ausgehend vom Schlussbild des in den Dom einziehenden Dionysos, formuliert er in markigen Worten die Botschaft der Versdichtung: »Nur die Vereinigung dionysischen *und* christlichen Glaubens konnte ihn [sc. Gerhart Hauptmann] zu kosmischer Welterfassung führen. Und so gehen in neuer Form *Antike* und *Christentum* in dem *deutschen* Dichter der Gegenwart eine dreieinige unio mystica ein, die im tiefsten Sinne eine Überwindung der Einzelteile und die Schöpfung eines neuen zukunftsverheißenden Weltgefühls bedeutet.«¹⁵

¹¹ Ebd., S. 588.

¹² Ebd., S. 589.

¹³ Ebd., S. 590 f.

¹⁴ Ebd., S. 596.

¹⁵ Felix A. Voigt, Gerhart Hauptmann und die Antike, wesentl. erw. Neufassung, hrsg. v. Wilhelm Studt, Berlin 1965, S. 120.

Fred B. Wahrs Aufsatz ›Gerhart Hauptmann's ›Mary« Poems‹ nimmt dagegen die autobiographische Perspektive ein.¹⁶ Hauptmanns Mary-Mythos beschränkt sich ja keineswegs auf *Die blaue Blume*, sondern verbindet eine ganze Reihe von Alterswerken: in erster Linie ›Das Buch der Leidenschaft‹ sowie die Versepen ›Mary‹ und ›Der große Traum‹.¹⁷ Für die Entstehung der letztgenannten Terzinen-Dichtung ist der Bezug auf den frühen Tod (1914) der 1904 geschiedenen ersten Ehefrau des Dichters Marie geb. Thienemann geradezu konstitutiv. Der 1. Gesang (entst. 1914) verarbeitet den Besuch an ihrer Bahre in einer Grabkapelle bei Hamburg-Altona, die dort bereits als ›Tempel‹ und Eingang in das ›Land der Träume‹ erscheint – der Erzähler ritzt den Namenszug ›Mary‹ in die Schwelle.¹⁸ Die der Wiederbegegnung mit Mary gewidmeten Stanzas der ›Blauen Blume‹ deuten die schmerzlichen Eindrücke von einst ins Märchenhafte und Südländische um (›nach einem goldenen Haus«, »gesäumt von schweigenden Zypressen«).¹⁹

Ein zweiter Ansatzpunkt für eine autobiographische Lesart der Mary-Figur ergibt sich in unmittelbarem Anschluss an die Identifikation der mythischen Toteninsel mit Capri, die beim Ich-Erzähler sehr persönliche – für den Leser nicht ohne weiteres nachvollziehbare – Folgerungen auslöst:

und ein Gedanke macht mich froh und warm.
Die heut hier Herrin ist, in alten Tagen,
auf Capri schon, betreute dich ihr Schwarm
von Boten, Tauben, liebenden Gedanken.²⁰

Die Brüder Gerhart und Carl Hauptmann haben im Frühjahr 1883 einen ganzen Monat auf Capri zugebracht; die Reise wurde mit Geldern finanziert, die ihnen ihre Bräute Marie und Martha Thienemann groß-

16 Fred B. Wahr, Gerhart Hauptmann's ›Mary« Poems, in: Monatshefte für deutschen Unterricht (Wisconsin) 39 (1947), S. 145-156.

17 Vgl. auch Peter Sprengel, Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses, Berlin 1982 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft 2), S. 352 ff. (Mary-Kore I-III).

18 CA IV, S. 958 f.

19 Ebd., S. 578.

20 Ebd., S. 588.

zünftig überlassen hatten. Während des damaligen Capri-Aufenthalts – des einzigen Besuchs des Dichters auf der Insel bis zu einer kurzen Reprise zu Ostern 1933 – führte der junge Hauptmann ein Reise-Tagebuch für Marie, das sich größtenteils erhalten hat und seinen damaligen Dialog mit den »liebenden Gedanken« der Braut hinreichend bezeugt.²¹ Marie Hauptmann hat übrigens im Frühjahr 1884 ihrerseits Capri aufgesucht – zusammen mit ihren Schwestern und ohne die Begleitung Gerharts, der sich in diesen Wochen von einer schweren Typhus-Infektion erholen musste. Sie war also längst mit der Insel verknüpft, bevor sie sich in »Mary« verwandelte und von der dichterischen Phantasie ihres früheren Mannes in einem poetischen Totenreich angesiedelt wurde. Erst Capri, dann Leuke – diese lebensgeschichtliche Reihenfolge wird in der symbolischen Konstruktion der Versdichtung allerdings umgekehrt.

Der gemeinsame Capri-Aufenthalt mit Carl im Mai 1883 bildet natürlich auch die Grundlage für die dichterische Fiktion einer Wiederbegegnung mit dem im Februar 1921 – also zwei Jahre vor Abfassung der ›Blauen Blume‹ – verstorbenen Bruder just auf einer Insel, die sich nachher als Capri erweist, und zwar zunächst in jener Grotte, die den Leser sogleich an die berühmte Grotte auf Capri erinnert. Tatsächlich bildete ein Besuch in der Grotta Azzurra die erste Station der historischen Capri-Reise der Brüder (dazu unten mehr). Damals war das Verhältnis Gerharts zu dem um viereinhalb Jahre älteren, auf Schule und Universität ungleich erfolgreicheren Carl noch ungetrübt; der freundschaftliche Austausch zwischen den Brüdern und die auffällige Bereitschaft des Älteren zur Förderung der künstlerischen Entwicklung Gerharts hielten bis zu den frühen 1890er Jahren an. Nach dessen ersten äußeren Erfolgen und dem Erwerb eines gemeinsamen Hauses im schlesischen Mittel-Schreiberhau (dem sog. Hauptmann- oder ›Weber‹-Haus) zerbrach jedoch die enge Beziehung, wohl auch bedingt durch die neue Konkurrenz zwischen den Brüdern, die aus Carls später Hinwendung zum Schriftstellerberuf resultierte. Wenn Gerhart nunmehr nach dem Tode des älteren Bruders eine Traumdichtung entwirft, die in der Versöhnung des Erzählers mit seinem toten Bruder gipfelt, liegt eine

21 Überliefert im Nachlass des ältesten Sohns: Nachlass Ivo Hauptmann, Kasten 1, SBB-PK, Handschriftenabteilung. Vgl. die Beschreibung des bisher unveröffentlichten Manuskripts in: Ziesche (Anm. 2), Teil 3, S. 325.

psychologische Erklärung nahe, die in Richtung Kompensation, Trauer- oder Schuldarbeit weist.²² Wie im Falle Mary-Maries wird die nachträgliche Vereinigung mit einer Person imaginiert, von der sich der Autor im Leben gerade geschieden hatte.

So evident sich bei den Figuren Marys und des Bruders der Bezug auf zentrale Lebensstationen darstellt, so ominös müsste uns die Figur jenes ersten »Mensch[en]« bleiben, dem der Erzähler im Totenreich der Insel begegnet – wenn uns Hauptmann nicht selbst konkrete Auskünfte gegeben hätte. In einem Notizbuch von 1923 steht in einem handschriftlichen Überblick über den Aufbau der ›Blauen Blume‹ neben der Strophe seines ersten Auftritts der Name »Reicke«.²³ Übereinstimmend damit berichtet C. F. W. Behl über ein Gespräch mit dem zweiundachtzigjährigen Dichter im Anschluss an eine Lesung der ›Blauen Blume‹: »Dann erzählte er, er habe Georg Reicke, dem damals gerade Verstorbenen, hier ein Denkmal gesetzt: in dem ›herzlichen Gesellen‹, der auf Leuke ›mit heiterem Rufe herangelacht‹ kommt.« Hauptmanns Eckermann setzt hinzu: »Manche humorvollen Akzente der um diese Begegnung kreisenden Strophen werden einem nun erst klar bewußt.«²⁴ Das gilt nicht zuletzt für die Anspielungen auf die schriftstellerische Nebentätigkeit dieses Zweiten Bürgermeisters von Berlin (1903-1919), den Hauptmann als Schreiberhauer Feriengast und Nachbarn Carls kennen gelernt hatte.²⁵ »Es schwillt mein Herz von köstlichen Entwürfen«²⁶ – so kann eigentlich nur ein Heimatdichter sprechen. Übrigens ist auch

22 Eine weiter gehende psychoanalytische Deutung des Verhältnisses liefert Jean Jofen, *Das letzte Geheimnis. Eine psychologische Studie über die Brüder Gerhart und Carl Hauptmann*, Bern 1972.

23 GH Hs 215, 96v.

24 C. F. W. Behl, *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter*, München 1949, S. 247. Gegenüber Hülsen hat Hauptmann wohl schon 1923 die Identität der Figur preisgegeben; vgl. Hans von Hülsen, *Freundschaft mit einem Genius*, München 1947, S. 38.

25 Reicke verfasste den Grabspruch für Carl Hauptmann sowie ein Gedicht zur Auf-führung von Gerhart Hauptmanns ›Florian Geyer‹ 1921; vgl. Georg Reicke, *Ein Bürger zwischen Welt und Stadt. Aufsätze, Reden, Briefe, Gedichte*, hrsg. v. Heinrich Spiero, Berlin 1923, S. 296 u. 301. Der 1863 in Königsberg geborene Jurist hatte schon in Danzig Hauptmanns Drama ›Vor Sonnenaufgang‹ begeistert aufgenommen; vgl. seinen Brief vom 14.11.1922 zu dessen 60. Geburtstag (GH Br NI Reicke).

26 CA IV, S. 584.

Reickes Tochter Ilse, eine promovierte Psychologin, als Schriftstellerin hervorgetreten; seit 1915 war sie mit dem Publizisten, Platen- und Hauptmann-Biographen Hans von Hülsen verheiratet. Auslösend für die Lesung der ›Blaue Blume‹ am 18. August 1944 war nach Behls Schilderung Hauptmanns Beschäftigung mit einem neuen Roman Hülsens;²⁷ dadurch mochte seine Erinnerung nicht nur auf Capri, sondern auch auf den früheren Schwiegervater des Romanciers geleitet worden sein, dessen Tod am 7. April 1923 mitten in die Entstehungszeit der ersten Diktatfassung fiel und von ihrem Verfasser anscheinend sofort in diese integriert wurde. Bereits im Beileidsbrief an die Witwe, die Porträtmalerin Sabine Reicke, klingt etwas davon an:

Sie wissen, in wie vielen ernsten, aber auch in wie vielen unvergesslichen heiteren Momenten wir, meine Frau und ich, mit Ihrem Gatten vereint gewesen sind. Seine lichte Gestalt fehlt sehr in unserem nationalen und freundschaftlichen Bilde. Irgendwie sprach aus ihm immer eine Zuversicht. Und wie hat dieser verehrte Mann während des Krieges unermüdlich gewirkt und sich im Dienste Deutschlands, insonderheit Berlins, geradezu verschwendet. Er ist nun meinem Bruder, ist Walther Rathenau nachgegangen und macht mir den Gedanken an jenes Drüben, verbunden mit manchem Anderen, immer vertrauter.²⁸

In dieses dem Verfasser immer vertrautere Drüben führt Hauptmanns Ich-Erzähler den soeben Verstorbenen ein. Die Einsiedlerbehausung hoch über der Felsenküste, zu der er ihn bringt, mochte Reickes Vorliebe für beschauliche Rückzugsorte entsprechen. Sie ähnelt zugleich der Hütte jenes Einsiedlers deutscher Herkunft, mit dem sich Hauptmann 1883 auf Capri anfreundete und dessen er noch im ›Abenteuer meiner Jugend‹ gedenkt.²⁹ Dass es seinerzeit auf der Insel und in der Literatur über sie weitere Einsiedler gegeben hat, werden wir noch erfahren. Hier sei nur die Feststellung angefügt, dass der selige Reicke auch innerhalb der damals entstehenden Dichtung nicht den einzigen Einsiedler dar-

27 Hans von Hülsen, *Die großen Irrlichter*, Berlin [1944]. Hauptmanns Exemplar SBB-PK, Sign. GHB 203220.

28 Brief vom 12.4.1923, Abschrift des Stenogramms GH Br NI Reicke.

29 Vgl. CA VII, S. 932 f.; das originale Reisetagebuch (Anm. 21) widmet dem Einsiedler mehrere Blätter (11-16).

stellte. Denn schon der in den Bergen angesiedelte Eingangsteil sah ursprünglich die Begegnung mit einem Einsiedler vor:

weissbärtig grüsst mich ein Einsiedelmann.
 Es ruht auf seinem Schosse eine Geige,
 ringsum ist tausendjähriger, stiller Tann
 Er, unter schlanken Säulen, vor der Zelle,
 sitzt still und äst die lieblichste Gazelle.³⁰

Dieselbe Gazelle wird wenig später vom Erzähler als seine »Seele« bezeichnet; wahrscheinlich hat man auch den von ihm mit »mein Vater« angeredeten Einsiedler als allegorische Gestalt aufzufassen: als bildhafte Abspaltung der Ich-Identität, etwa der unterdrückten eigenen Neigung zu einer meditativen Existenz. Der anfangs verwendete Titel ›Merlin‹ könnte eine solche Deutung unterstützen, denn das unter demselben Titel jahrzehntelang verfolgte Romanprojekt (später: ›Der neue Christophorus‹) weist relativ zeitnahe Entwürfe auf, die gleichfalls einen Zusammenhang zwischen ›Merlin‹ und Kontemplation bzw. Meditation herstellen.³¹

Mit diesen Hinweisen auf allegorische Tendenzen der ›Blauen Blume‹, hier freilich an einer später ausgeschiedenen Partie festgemacht, haben wir bereits den Rahmen einer autobiographischen Lesart überschritten. Denn diese hat, so zwingend einzelne Figuren und Konstellationen sie nahelegen, auch ihre eindeutigen Grenzen. Eine Figur wie den eselsköpfigen Midas autobiographisch zu deuten, wie Willy Krogmann es unter Hinweis auf den früh verstorbenen fünften Sohn Hauptmanns versuchte,³² verbietet sich schon angesichts der Widersprüche, in die sich eine solche Lesart verstrickt. Schließlich wird Midas ausdrücklich als »Marys Sproß« (ursprünglich: »Marys Sohn«) bezeichnet, auch wenn es anscheinend noch eine andere, wahrscheinlich am Leben be-

30 GH Hs 570, 8r. Die Verse sind im Manuskript zusammen mit ihrer weiteren Umgebung gestrichen.

31 Vgl. CA X, S. 1063 u. 1083.

32 Willy Krogmann, Midas in Gerhart Hauptmanns ›Blauer Blume‹, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 17 (1967), S. 430-434. Der Titel fehlt in: Sigfrid Hoefert, Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns, Bd. 1-3, Berlin 1986-2003 (Veröffentlichungen der Gerhart Hauptmann-Gesellschaft 3, 4 u. 12).

findliche, Frau gibt, »die ebenfalls ihr Leben in ihn goß.«³³ Eine solche doppelte Mutterschaft ist nur bei einer uneigentlichen Auffassung der Figur denkbar, und in die gleiche Richtung weist der Umstand, dass Hauptmann sich hier in vielen Einzelheiten an seinen mythologischen Gewährsmann Ludwig Preller anlehnt. Dieser versteht die Figur des Midas aus dem Kontext kleinasiatischer Fruchtbarkeitskulte. Er nennt Quellen, die ihn als Sohn der Großen Mutter bezeichnen, und betont die enge Verbindung zum Dionysoskult:

Besonders steht Midas in enger Verbindung zum phrygischen Dionysos und zu seiner schwärmenden und weissagenden Umgebung der Silene, welche in der asiatischen Fabel Dämone des befruchtenden und begeisternden Gewässers in Flüssen und Seen sind. Midas wird dann gewöhnlich als König, Silen als sein Prophet, Marsyas als der begeisterte Sänger und Flötenbläser im Dienste der Großen Göttin geschildert. Midas fängt den Silen dadurch, daß er Wein in die Quelle mischte [...], aber auch in den sogenannten Rosengärten des Bermios in Macedonien [...]. Weiter wurde von einem Wettkampfe des Marsyas mit dem Apoll gefabelt und wie verkehrt Midas entschieden habe, so daß der König darüber seine berühmten Eselsohren bekommt, welche ihn nach der einheimischen Bildersprache, wo der Esel das Attribut des Silen und nach orientalischer Weise ein achtbares Tier war, wohl eigentlich nur als silenartig oder vom Silen begeistert characterisiren sollten. Auch wird Midas ausdrücklich nicht bloß der erste Priester der Kybele, sondern auch der des Orphischen Dionysos genannt [...].³⁴

All das findet in der Selbstvorstellung des Midas Berücksichtigung, die dem Auftritt des Dionysos bei Hauptmann unmittelbar voraus geht:

33 CA IV, S. 593.

34 Ludwig Preller, *Griechische Mythologie*, Bd. 1: *Theogonie und Götter*, 4. Aufl., Leipzig, Berlin 1894, S. 644 f. In Hauptmanns erstem Exemplar SBB-PK, Sign. GHB 972477 ist die zitierte Passage nicht angestrichen; beim zweiten Exemplar GHB 203905 fehlen die betreffenden Seiten. Vgl. das Exzerpt im Notizbuch vom Juli 1919 (GH Hs 196, 28r: »Rosengarten des Midas am Bermios in Makedonien. 645«) und die Entwurfsnotiz: »Der im Rosengarten gefangene Silen verkündet Midas das Geheimnis von dem Born der Trauer und der Freude« (GH Hs 570, 53v). Im Notizbuch von 1919 begegnet schon wenige Seiten vorher das Stichwort: »Die blaue Blume« (25v).

»Ich bin dein Sohn«, spricht Midas, »und der großen
Allmutter, die aus Isis-Brüsten stillt
mit Mohnsaft dich und mich und die aus Schoßen
des Lebens, immer lebend, überquillt.
Auch deine Seele möge nicht verstoßen,
was etwa drüben mehr als hüben gilt
und etwa noch nicht ganz von Schlacken frei ist,
wenn nur ein Körnlein attisch Salz dabei ist.

Ich sah das Licht von deinem Rosengarten,
und da ich blutsverwandt bin mit Laurin,
mit gleichen Rosengärten aufzuwarten
in Makedonien wohl fähig bin,
so gib mir Bürgerrecht im Offenbarten,
ich füge mich von Herzen deinem Sinn.
Nicht ärgre dich an meinen Eselsohren,
ich bin trotzdem ein König, hochgeboren.

Ich trage sie, weil ich verkehrt entschieden
den Sängerwettstreit Marsyas-Apoll,
und auch als Priester dessen, der, beschieden
von dir nach Leuke, nun erscheinen soll.«³⁵

Was aber heißt: »dein Sohn«? Eine Antwort setzt eine genauere Klärung der Frage voraus, wofür der Ich-Erzähler in dieser Versdichtung eigentlich steht. Dass eine platte Gleichsetzung mit der historischen Person Gerhart Hauptmanns (im Sinne einer naiv-autobiographischen Lektüre) nicht in Betracht kommt, ist wohl deutlich geworden. Andererseits sind die Hinweise auf die persönliche Ebene zu stark, als dass man sie ignorieren dürfte. Das »Ich« dieses Textes muss etwas mit Hauptmann zu tun haben und doch für etwas Allgemeineres stehen.

Für die hier zu entwickelnde übergeordnete, in der Zählung unserer Darstellung dritte Lesart lassen sich der ersten und letzten Strophe Hinweise entnehmen. Die letzte gipfelt, wie gesagt, in einer Vision des Pegasus, übergehend in die Frage: »Wer ist der Reiter, der die Leier hält? / Ist es Apoll? Bin ich's?« Bedenkt man außerdem die Erwähnung Walthers von der Vogelweide in der ersten Strophe (in Anspielung auf

seinen vielfach angenommenen Südtiroler Ursprung), kann die Antwort eigentlich nur lauten: der Dichter, oder: das Ich des Erzählers als Dichter. Die in der ›Blauen Blume‹ geschilderten Erlebnisse dieses Ich sind Erfahrungen der dichterischen Kreativität und Produktivität, spiegeln die Autarkie und Autonomie der künstlerischen Subjektivität. Von hier aus verstehen sich die Allmachts-Zusprechungen, die dem Erzähler mehrfach im Fortgang der Dichtung widerfahren. Zunächst erklärt ihm die Genius-Figur eines Knaben: »Willkommner, dein ist dieser Staat, / wo deine Toten, dir lebendig, hausen [...].«³⁶ Als das Ich angesichts der steinernen Kathedrale zu erschrecken scheint, wird ihm vom Knaben folgender Zuspruch zuteil:

Hier wird darum der Freude Puls nicht stocken,
sie lebt ja von den Wellen deines Bluts.
Und Leben wirst du, wo du willst, entlocken
selbst diesem Petrusfelsen deines Guts.³⁷

Als der Erzähler seine Pilgerfahrt fortsetzen will, sagt schließlich der Knabe:

[...] »Ich füge mich ganz deinem Walten,
du bist hier Herr in jeglichem Betracht.
Dein ist die ganze Fülle der Gestalten.
Auch mich hast du, der Demiurg, gemacht.«³⁸

Die Inthronisation des Demiurgen-Ich vollendet sich im Gespräch mit den Jünglingen auf der Barke, die vom Erzähler als Halbgötter angesprochen und nach dem Herrscher der Insel gefragt werden:

Man rief: »Du bist es selbst und weißt es nicht.
Dein Regiment wird dankbar nun belohnt,
wir segnen deine Schöpfung, dein Gedicht.«³⁹

Eine Anerkennung, die um so schwerer ins Gewicht fällt, wenn man bedenkt, welche Dichtergrößen in der Diktatfassung hinter den Jünglingen stehen! Überhaupt besteht das Personal der Verserzählung, sieht

³⁶ CA IV, S. 575.

³⁷ Ebd., S. 576.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 586.

man von Mary, der Führerfigur des Knaben und den mythologischen Erscheinungen ab, ausschließlich aus Schriftstellern: vom Heimatdichter und Dichter im Nebenberuf Reicke über Carl Hauptmann, dessen Dichtertum für Gerhart freilich immer problematisch war – von daher wird die Versöhnungsszene bedeutsam als retrospektive künstlerische Rehabilitation des Bruders –, bis hin zu den »Halbgöttern« der Romantik. Schließlich verweist natürlich auch der spät gefundene Titel ›Die Blaue Blume‹ auf die Dichtung, zugleich aber auch auf die Romantik. Wie freilich gelangt ein symbolisches Gewächs, das man eher im deutschen Märchenwald verorten würde, nach Capri, und welche Bedeutung gewinnt es in dieser Dichtung über Dichter, das Dichten oder das Dichterische aus der Feder eines als Naturalist bekannt gewordenen Autors? Diese Fragen verdienen eine nähere Erörterung.

* * *

Noch vor der Überfahrt nach Capri erbittet Carl Hauptmann von seiner in Deutschland verbliebenen Braut Martha Thienemann die Zusendung von Büchern für die nächste Reisesession. Von Sorrent aus schreibt er am 1. oder 2. Mai 1883: »[...] sende mir, wenn Du gut bekommen kannst, Gregorovius Capri; und eine Flora von Capri.«⁴⁰ Martha hat den ersten der beiden Buchwünsche umgehend erfüllt;⁴¹ ihre Kreuzbandsendung vom 7. Mai 1883 enthielt wahrscheinlich die zweite Separat-Ausgabe, nämlich den Kleinoktavdruck mit dem Titelzusatz ›Idylle vom Mittelmeer‹ (1880), erschienen zwölf Jahre nach der illustrierten Prachtausgabe ›Die Insel Capri‹ (1868). Zuvor war die 1853 entstandene Reisebeschreibung mehrfach als Teil von Gregorovius' erster Reisebildsammlung aufgelegt worden, den ›Figuren‹ (erstmalig 1856, Untertitel: ›Geschichte, Leben und Szenerie aus Italien‹), die später als 1. Band in die ›Wanderjahre in Italien‹ eingingen. Dieses bis 1877 auf fünf Bände anwachsende Standardwerk bildungsbürgerlicher deutscher Italien-Aneignung wurde 1912 von Heinrich H. Houben im Auftrag des Brock-

⁴⁰ Nach der Briefabschrift im Carl-Hauptmann-Archiv der Akademie der Künste Berlin. Das darin enthaltene Datum 2.5.1883 ist im Lichte von Gerhart Hauptmanns Aufzeichnungen wahrscheinlich zu korrigieren.

⁴¹ Vgl. Martha Thienemann an Carl Hauptmann, 7.5.1883, Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner. Aus ihrem Brief vom 16.5. (ebd.) ist der pünktliche Empfang der Buchsendung zu entnehmen.

haus Verlags zu einer zweibändigen Auswahl verschlankt, deren 5. Auflage (1920) Hauptmann sich nach Bozen schicken oder mitbringen ließ⁴² und nachweislich für die ›Blaue Blume‹ benutzt hat. Der Rückgriff auf das Capri-Kapitel der ›Wanderjahre‹ erfolgt dabei so vielfältig und differenziert, dass man geradezu von einem intertextuellen Dialog sprechen kann. Wenn schon unsere früheren Beobachtungen den Schluss nahe legten, dass es sich bei Hauptmanns Versdichtung um eine Dichtung über das Dichten handle – romantisch gesprochen: um »Poesie der Poesie«⁴³ –, so lässt sich diese These im Hinblick auf Gregorovius' Vorlage erweitern und konkretisieren. Hauptmanns Gedicht entsteht als eine Fortschreibung und Umdeutung von Gregorovius, zwischen Plagiat und Parodie schwankend.

Vor der Separatveröffentlichung als »Idylle vom Mittelmeer« trug Gregorovius' Capri-Porträt den Titelzusatz »Eine Einsiedelei«. Tatsächlich widmet es den Einsiedlern auf der Insel besonderes Interesse und endet mit dem Satz: »Also leb wohl, du schönes Eremiteneiland Capri.« Da Hauptmann, wie schon erwähnt, seine eigenen Eindrücke vom Eremitenleben auf Capri besaß und das Einsiedlermotiv schon in früheren Passagen der Versdichtung eingefügt hatte, wird man seine Schilderung von der Installation des seligen Reicke als Eremit kaum als Lesefrucht gewichten. Sicher aber hat Gregorovius' Stilisierung der Insel zu einem »Ruheort für lebensmüde Menschen«⁴⁴ das Identifikationspotential seines Reisebilds für den Leser Hauptmann gesteigert. Ein anderer Punkt des vorgängigen Einverständnisses ist Gregorovius' detaillierte Beschreibung des Arbeitseinsatzes von Mädchen und jungen Frauen als Lastträgerinnen, mündend in den Kommentar: »Diese Reihen der armen wandelnden Steinträgerinnen schienen mir die antiken Figuren auf neue originelle Weise zu vermehren.«⁴⁵ Hauptmann schreibt »mein

42 Hauptmanns Anwalt Leo Pinner, der eine knappe Woche später in Bozen eintraf (nämlich am 26.3.1923), berichtet im Brief vom 21.3.1923 noch über Schwierigkeiten der Buchbeschaffung; aus Pinner's Brief vom 17.4.1923 geht jedoch hervor, dass die Suche von Erfolg gekrönt war: GH Br NI K, Mappe 2.

43 Vgl. z. B. Friedrich Schlegels ›Athenäum‹-Fragment 238 (»zugleich Poesie und Poesie der Poesie«).

44 Ferdinand Gregorovius, *Wanderjahre in Italien, Auswahl mit Nachw. v. Heinrich Hubert Houben*, Bd. 1.2., 5. Aufl., Leipzig 1920, Bd. 2, S. 199 mit Anstreichung zur Stelle in Hauptmanns Exemplar SBB-PK, Sign. GHB 971192.

45 Ebd., S. 197.

Gedicht« an den Rand – mit Bezug auf das Gedicht ›Kanephore. Capri‹,⁴⁶ die sichtbarste Frucht des Inselaufenthalts von 1883 innerhalb seines lyrischen Frühwerks, wenn man vom Stanzenepos ›Promethidenlos‹ (1885) absieht. Auch im Gedicht wird eine konkrete Beobachtung des Arbeitsalltags zum Anlass eines Vergleichs mit antiken Modellen genommen – ist es vielleicht seinerseits schon durch Gregorovius angeregt? Die von diesem zur Perfektion entwickelte Praxis des Transzendierens, der Erweiterung der Realität um eine mythische oder historische Aura steht grundsätzlich der Vorgehensweise Hauptmanns nahe, fordert in bestimmten Punkten aber auch seinen Widerspruch heraus.

Zunächst übernimmt Hauptmann aus seiner Quelle mehrere Namen: Caprea,⁴⁷ Telone, Hypatos. Die letztgenannten beiden Namen dienen dazu, dem Ich-Erzähler und seinem Bruder bei ihrem letzten – in der Versöhnung gipfelnden – Gespräch eine mythische Identität zu leihen. »Du saßest auf der Insel Herrscherthron / als erster Grieche einst, du bist Telone«, erklärt der Bruder;⁴⁸ vom Erzähler wurde uns schon zwei Strophen vorher mitgeteilt: »Mein Bruder war gekommen, / ich nenn' ihn Hypatos.« Der Name Hypatos entstammt einer griechischen Grabschrift, die Gregorovius in deutschen Hexametern zitiert und Hauptmann in seiner Buchausgabe großflächig anstreicht.⁴⁹ Der vorletzte Vers lautet: »Hypatos bin ich genannt; dich ruf' ich noch an, mein Bruder« – der Autor der ›Blauen Blume‹ übernimmt also nicht nur den Namen, sondern mit ihm die exzeptionelle Konstellation der Kommunikation eines Toten mit seinem lebenden Bruder. Dagegen ignoriert unser Leser den »Roman von Capri«, den Gregorovius aus der Inschrift entwickelt (und Heinrich Alexander Stoll später zu einer Novelle ausgestaltet hat),⁵⁰ dass nämlich Hypatos als »Lieblingsknabe« des Tiberius an derselben Stelle der Sonne geopfert worden sei. Hauptmanns Dich-

46 CA IV, S. 48.

47 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 182 vgl. CA IV, S. 587.

48 CA IV, S. 592; vgl. Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 183 mit Anstreichung zur Stelle.

49 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 213. Der griechische Text ist ediert in: Georg Kaibel, *Inscriptiones Italiae et Siciliae*, Berlin 1890 (*Inscriptiones Graecae* 14), S. 235, Nr. 902.

50 Heinrich Alexander Stoll, *Der Tod des Hypathos* [sic]. Novelle, Stuttgart 1942. Darin wird ausdrücklich auf Gregorovius Bezug genommen (S. 4). Ein Exemplar des Reclam-Hefts, allerdings ohne Widmung oder Anstreichung, findet sich in Hauptmanns Bibliothek: SBB-PK, Sign. GHB 204257.

tung scheint andererseits semantischen Mehrwert aus der griechischen Wortbedeutung zu gewinnen, die bei Gregorovius mit keinem Wort erwähnt wird. »Hypatos« heißt ja eigentlich »Höchster«,⁵¹ und an der höchsten oder einer hoch gelegenen Stelle der Insel ist der Versöhnungsdialog der Brüder in der ›Blauen Blume‹ angesiedelt.

Über den römischen Kaiser Tiberius, der auf Capri zwölf Villen besessen haben soll, haben sowohl der junge Gregorovius als auch der junge Hauptmann ein Drama verfasst.⁵² Dasjenige Hauptmanns ist im Wesentlichen verschollen; allem Anschein nach hat es sich um eine gewisse Rehabilitation des für seine Grausamkeit und Lasterhaftigkeit berüchtigten Tyrannen bemüht.⁵³ Von hier aus erklärt sich vielleicht (unter anderem) der Einspruch, den dieser Leser gegen einzelne Formulierungen bei Gregorovius vorbringt. Zu seiner Bezeichnung der Sellaria des Tiberius als »schändliche[s] Lusthaus der unnatürlichen Venus« schreibt Hauptmann an den Rand: »Bei dem Umstand das[s] Riesenphallen vor dem Stadttor Pompejis zur gleichen Zeit standen dürften Urteile auf Grund unsrer Moral Fehlurteile sein.«⁵⁴ Gregorovius' Prüderie kennt aber auch Ausnahmen; bisweilen unterlaufen ihm Absätze wie der folgende, der Hauptmann zu einem poetischen Gegenstück, als Überbietung oder Gegendarstellung, inspiriert hat:

Ja, ich glaube wohl, daß Tiberius hier badete und unter den schönen Mädchen seines Harems umherschwamm, wie Sueton erzählt. In dieser wollüstig strömenden Phosphorflut glühten dann die Mädchenleiber wie strahlende Leiber von Meerfeien, und nicht hat hier Sirenengesang und Flötenspiel gefehlt, um solches Bad zu einem unsagbaren Wollustspiel zu machen. Ich sah auf einer griechischen Vase

51 Vgl. die Anrufung von »Zeus Hypatos« in Hauptmanns Gedicht ›Col di Rodi‹ (CA IV, S. 156).

52 Gregorovius' Tragödie ›Der Tod des Tiberius‹ erschien 1851; von Hauptmanns 1884 entstandener Tragödie ›Das Erbe des Tiberius‹ ist nur ein Entwurf zum III. Akt (CA VIII, S. 226-240) erhalten.

53 So zieht Arthur Böhtlingk nach der Lektüre des Stücks eine Parallele zum bayerischen König Ludwig II.; der einschlägige Brief an Hauptmann vom 3.10.1884 (GH Br Nl Böhtlingk) wird verschwiegen in dem auch sonst durch philologische Mängel auffallenden Artikel von Heinz Dieter Tschörtner: Drei Briefe zu Gerhart Hauptmanns ›Tiberius‹-Drama von 1884, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 13 (2003), S. 378-381.

54 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 210.

eine Sirene gemalt, ein wunderliebliches Wesen, das hebt beide lilienweiße Arme auf, kichert und schlägt zwei blitzende Erzbecken zusammen. So kommen hier die Sirenen aus der blauen Feuerglut herauf, schlagen die Erzbecken zusammen, kichern und tauchen auf und unter. Aber nur Sonntagsmenschen sehen sie und kleine Kinder.⁵⁵

Während Gregorovius die moralische Verantwortung für das erotische Badevergnügen auf den lasterhaften Kaiser abwälzt, macht sich in der ›Blauen Blume‹ der Ich-Erzähler selbst zum Subjekt jener übermütigen Delphin-Kavalkade um die Inselküsten, bei der es zu zärtlicher Nähe mit Meerfrauen kommt. Indem Hauptmann dabei von einem Motiv griechischer Münzen (und zwar seiner eigenen Sammlung)⁵⁶ ausgeht, verleiht er der Wasserfahrt eine historische Authentizität, die Gregorovius mit seiner abschließenden Relativierung gerade verweigert. Übrigens hat sich Hauptmann zahlreiche Stellen der Capri-Beschreibung angestrichen, in denen Gregorovius Bezug auf den Sirenen-Mythos nimmt;⁵⁷ das Interesse dieses Dramatikers und Erzählers an Nixen und Meerwundern ist notorisch.⁵⁸

Der Höhepunkt der produktiven Auseinandersetzung mit Gregorovius ist aber zweifellos durch den letzten Absatz veranlasst, den sich der Leser Hauptmann im Capri-Essay angestrichen hat. Er bezieht sich auf die Entdeckung der Blauen Grotte durch den aus Breslau gebürtigen Maler und Schriftsteller August Kopisch und sei wegen seiner Bedeutung für die Konzeption der ›Blauen Blume‹ hier vollständig wiedergegeben:

Der treffliche Kopisch hat sich auf diesem Eiland ein herrliches Denkmal entdeckt, und mir ist, als wäre die wunderbare Grotte deutsches Eigentum und deutsches Symbol. An dieser Stelle verweben sich mit

55 Ebd., S. 229.

56 Hauptmann besaß mehrere tarentinische Nomoi, die Phalanthos nackt auf dem Delphin reitend zeigen, sowie syrakusische Tetradrachmen mit dem von Delphinen umgebenen Arethusa-Kopf auf der Rückseite; vgl. die Abbildungen Nr. 5-7, 8 u. 34-42 in: Münzen der Antike. Schweizer Münzen und Medaillen. Numismatische Literatur aus Privatbesitz, Basel 1993 (Auctiones A. G. Auktion 23). Auf die Griechenstadt Syrakus und die Prägung griechischer Münzen wird in der einschlägigen Partie der ›Blauen Blume‹ explizit Bezug genommen: CA IV, S. 590 f.

57 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 206 u. 216.

58 Vgl. das Dramenfragment ›Das Pegnitzweibchen‹ (CA IX, S. 362-379) und die Novelle ›Das Meerwunder‹ von 1934, ferner: Sprengel (Anm. 17), S. 256-264.

jenes Dichtermalers viel Erinnerungen auch an Tieck, an Novalis, an Fouqué, an Arnim, an Brentano, die nun alle heimgegangen sind bis auf Eichendorff und bis auf Heine, den letzten verwunschenen Prinzen dieser Dichterschule. Wir wollen denn als Grabesspender [sic] aus dem blauen Feuerwasser von Capri einen Weiheguß auf die Gräber jener toten Dichter gießen. Denn von dieser Grotte haben sie alle geträumt, und wahrlich, es konnte der Preis ihrer Auffindung auch nur einem Maler und Dichter zukommen, aus der Zeit derer, welche die blaue Wunderblume der Poesie suchten bei den Undinen in der Tiefe, bei der Frau Venus im Berge und in den unterirdischen Grotten der Isis. Sie waren alle liebenswürdige kleine und große Kinder, Knaben mit dem Wunderhorn. Ihr Hoherpriester Novalis sieht aus wie ein schöner, bleicher Knabe, der sich in das lange Predigergewand seines toten Urgroßvaters gesteckt hat und mystische Weisheit redet, von der niemand weiß, wie das Kind dazu gekommen sei. Ihre Muse aber ist eine Sirene. Sie wohnt in der blauen Grotte auf Capri, der Insel des grausamen Wollüstlings Tiberius. Sie haben alle ihren herzbewegenden Gesang gehört, und keiner hat sie gefunden, sie haben sie alle gesucht und sind vor Sehnsucht nach der blauen Wunderblume gestorben. Goethe hat es ihnen prophezeit in dem *Fischer*: »Halb zog sie ihn, halb sank er hin und ward nicht mehr geseh'n.« Und nun, da die blaue Wunderblume, nämlich die blaue Wundergrotte, denn das war das unbekannte Mysterium, gefunden ist, ward der Zauber gelöst, und kein Lied der Romantiker wird mehr gehört werden in deutschen Landen.⁵⁹

Drei Ideen des zitierten Absatzes werden konstitutiv für die ›Blaue Blume‹: erstens die Identifikation der (deutschen) blauen Blume mit der (italienischen) Blauen Grotte; sodann die direkte Verknüpfung namentlich aufgezählter deutscher Romantiker (unter Einschluss Heines) mit der Blauen Grotte. In Hauptmanns dichterischer Umsetzung ist diese Gruppe durch die Jünglinge repräsentiert, die auf einer Barke in die Blaue Grotte einfahren und als »ihr Verrückten, / ihr Seher aus dem deutschen Griechenland« angeredet werden.⁶⁰ Eine Strophe der ur-

59 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 227 f. mit Anstreichungen in Hauptmanns Exemplar.

60 CA IV, S. 586.



Abb. 5: Titelblatt von Gerhart Hauptmanns ›Die blaue Blume‹ (1927),
Holzschnitt von Ludwig von Hofmann.

sprünglichen Diktatfassung – sie wurde eingangs zitiert⁶¹ – stellte drei von ihnen (Heine, Novalis, Brentano) namentlich vor. Drittens die Betrachtung der Romantiker *sub specie mortis*. Während Gregorovius eine Spende auf die Gräber der aus Sehnsucht nach der blauen Blume gestorbenen Poeten ausgießt und dabei nur Eichendorff und Heine ausnimmt, die zur Zeit der Abfassung seines Capri-Essays (1853) noch

61 S. o. mit Anm. 1.

am Leben sind, kann Hauptmann die ganze romantische Schule im Totenreich ansiedeln. Als Dialog mit Toten hat ›Die blaue Blume‹ eine wesentliche – und für das Dichtungsverständnis Hauptmanns nicht untypische⁶² – totenkultische Dimension.

Trotz dieser markanten dreifachen Übereinstimmung lassen sich gerade am zitierten Absatz auch wichtige Differenzen zwischen Hauptmann und Gregorovius festmachen. Dieser profiliert sich hier in der Ablehnung charakteristischer Tendenzen einer Romantik, der zumal sein Frühwerk doch gar nicht so fern steht,⁶³ ganz als Goetheaner und übergießt die Sehnsucht nach der blauen Blume mit ätzendem Spott. Von dieser Verspottung ist indirekt natürlich auch die mit ihr identifizierte Blaue Grotte betroffen. Beide Positionen sind für Hauptmann letztlich unannehmbar. Zunächst bildete der Besuch der Blauen Grotte einen der stärksten Eindrücke seines Capri-Aufenthalts von 1883. Während sein Bruder Carl mit wenigen Worten über die Grotten-Besichtigung hinweggeht,⁶⁴ schildert Gerharts Reisetagebuch ausführlich die Schwierigkeiten der Einfahrt bei stürmischem Wetter, um schließlich zu konstatieren: »Der Eindruck war wie ein lebendes Bild aus tausend u eine Nacht wunderbar, zauberhaft.«⁶⁵

Zum anderen ist die utopische Dimension als wesentliche Komponente des Hauptmannschen Schaffens zu verstehen – von den Zukunftsträumen eines Alfred Loth in ›Vor Sonnenaufgang‹ über das Aufbegehren der Weber und die Paradies-Visionen des sterbenden Hannele bis hin zu den unterschiedlichen Gestaltungen einer (oft auch religiös besetzten) Erlösung im erzählerischen Werk. Ein Autor, der den zentralen Akt seines berühmtesten Dramas mit dem Satz enden lässt: »A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht!«,⁶⁶ kann kaum das Prinzip der roman-

62 Vgl. Peter Sprengel, Todessehnsucht und Totenkult bei Gerhart Hauptmann, in: Neue Deutsche Hefte 1986, H. 189, S. 11-34. Wieder in: P. S., Abschied von Osmundis. Zwanzig Studien zu Gerhart Hauptmann. Dresden 2010, S. 221-244.

63 Vgl. Francis Pomponi, Gregorovius entdeckt Korsika, in: Ferdinand Gregorovius und Italien. Eine kritische Würdigung, hrsg. v. Arnold Esch u. Jens Petersen, Tübingen 1993 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 78), S. 42-58, hier S. 52 f.

64 Vgl. Carls Brief an Martha Thienemann vom 4.5.1883, abschriftlich im Carl-Hauptmann-Archiv der Akademie der Künste Berlin.

65 Wie Anm. 21, Bl. 2 f.

66 CA I, S. 413.

tischen Sehnsucht so konsequent abwerten, wie Gregorovius es im Zuge einer damals zeittypischen Abwendung von der Romantik unternimmt.

Das lässt sich übrigens auch an Bild und Begriff der »Himmelsleiter« demonstrieren, mit der die Bestrebungen Brentanos in den eingangs zitierten Versen charakterisiert werden. Die eng mit dem biblischen – in Heines ›Atta Troll« grandios parodierten⁶⁷ – Traum Jakobs (1. Mose 28) verknüpfte Bezeichnung erfreut sich auffälliger Beliebtheit bei verschiedenen romantischen Autoren (Arnim,⁶⁸ Brentano,⁶⁹ Eichendorff,⁷⁰ E. T. A. Hoffmann,⁷¹ Tieck⁷²), aber auch bei Jean Paul⁷³ und – Gerhart Hauptmann. Dessen bisher im Druck vorliegende Texte rekurrieren an acht Stellen⁷⁴ auf den Begriff, und zwar mehrfach in einer ambivalenten, tragischen Wendung, für die folgende Dialogsequenz aus dem Einakter ›Elga« (entst. 1896) charakteristisch ist:

STARSCHENSKI. Man kann eine Leiter hinaufsteigen und wieder herabsteigen. Nicht wahr?

MARINA. Ich denke wohl, lieber Sohn. Weshalb fragst du das?

STARSCHENSKI. Weil es auch eine Leiter gibt, die man nur hinaufsteigen kann, Mutter. Ich bin auf dieser Leiter sehr hoch gestiegen. Ich sah die Erde nicht mehr. Wer nun zurück wollte, müßte zerschellen.

MARINA. Warum? Wir sind alle in Gottes Hand.

STARSCHENSKI. Du fragst, warum? Steigt man aufwärts, so tritt man Sprossen von Elfenbein: rückwärts sind sie verwandelt in glühendes Eisen.

MARINA. Auf diese Weise müßte man fallen.

67 Caput 21, v. 97 ff.

68 Allein drei Nachweise in ›Gräfin Dolores«.

69 Vgl. u. a. das Gedicht ›Großmutter La Roche legt ihrer Enkelin ein Band [...] in die Hand« (April 1816).

70 Vgl. u. a. ›Ahnung und Gegenwart«, 10. Kap.

71 Vgl. u. a. Theodors für das »serapiontische Prinzip« konstitutiven Ausspruch: »Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag« (Die Serapions-Brüder, Darmstadt 1967, S. 599).

72 Vgl. u. a. ›Franz Sternbalds Wanderungen«, 5. Kap.

73 Vier Nachweise im ›Titan« und drei Nachweise in den ›Flegeljahren«.

74 Neben den im folgenden zitierten Stellen vgl. CA IV, S. 1124 u. 1181, CA VIII, S. 1041 u. 1057, CA IX, S. 472 u. CA XI, S. 1269.

STARSCHENSKI. Jawohl! Fallen und unten zerschmettert liegen,
Mutter.

MARINA. Was ist das für eine seltsame Himmelsleiter, die du da
meinst?⁷⁵

Was hier aus der Perspektive eines fatalistischen Vitalismus für den einzelnen Menschen entwickelt wird, findet bei Hauptmann andernorts auch auf gesellschaftlicher Ebene Anwendung. Die Titelfigur seines Altersromans ›Der neue Christophorus‹ entwirft ein zivilisationskritisches, fortschrittskeptisches Geschichtsbild:

Allerdings werden immer wieder Sprossen zur Himmelsleiter gezimmert. Die ungeheuren Erfindungen zweier Jahrhunderte haben Erleichterungen, Förderungen, Beglückungen aller Art für das menschliche Dasein zur Folge gehabt. Aber immer zerbricht die Leiter wieder, und dann sinkt die betrogene Menschheit immer wieder in höllische Abgründe.⁷⁶

So gesehen, schließt das Prinzip Hoffnung oder Sehnsucht auch sein Gegenteil, das Prinzip Verzweiflung, in sich ein. Ausnahmen sind nur jenseits der vitalen Zwänge im spirituell-ästhetischen Bereich zu finden. Nicht umsonst ist es einer der von Gregorovius verspotteten Romantiker, von dem Hauptmann in einer späten Notiz erklärt: »Wie von selbst steigt der Mensch gen Himmel auf, wenn ihn nichts mehr bindet: so Novalis, ohne etwas vom Buddhismus zu wissen, mit dem sich diese Ansicht seltsam berührt.«⁷⁷

»Himmelslust« – verbunden mit einem »überweltliche[n] Durchdringen« – empfinden in der ›Blauen Blume‹ denn auch die in der Grotte Versammelten, wenn sie des Titelsymbols dieser Dichtung ansichtig werden. Die Endfassung begnügt sich mit allgemeinen Andeutungen und Hinweisen auf eine Art Gottesdienst (»Tempeldienst und Klosterglockenruf«⁷⁸). Die Diktatversion ist gerade in dieser entscheidenden Partie um vier Strophen reicher. Zunächst wird nach dem allgemeinen Ausruf »Die blaue Blume!« ein Rückbezug zum Anfangsteil hergestellt und ein wenn auch vages visuelles Bild entworfen:

75 CA I, S. 736 f.

76 CA X, S. 886.

77 CA VIII, S. 1057.

78 CA IV, S. 588 f.

Laurinens Rosen, die im Abendscheine
 erblassend mir den grünen Strahl gesandt
 dem ich gefolgt, bis dass, in blauer Reine,
 die wahre Wunderblume vor mir stand,
 statt vieler Rosen, solcher Lilien eine,
 Laurinens Rosen schienen hier gebannt
 gleichsam zu brennen tief im Grund der Grotte
 als Huldigung dem blauen Blumengotte.⁷⁹

Außerdem wird nach der Verkündung des »neuen Glaubens« eine hochsymbolische Wundererscheinung beschrieben, ausgehend von der Taube mit einem goldenen Lorbeerkranz in den Krallen, die erst mit Verzögerung als Bote Marys erkannt wird:

Doch war's ein solcher [sc. Bote], und mir schien astralisch,
 rings um die Blume, die darunter [sc. unter der Taube] stand,
 sich Mary's Leib zu bilden animalisch,
 ein Götterbildnis aus der Griechen Land,
 die Schaumgeborne: ihren Fuss castalisch
 bespritzte Meerflut über'n Muschelrand.
 Der Zweifler fragt wohl, wie dies alles sein kann,
 weil er vom groben Stoff sich nicht befrei'n kann.

Noch Rätselhafteres ist zu berichten.
 Nicht nur, dass in der Göttin Marmorweiss
 man sah die Blume, blau, empor sich richten
 die Marmorweisse, schien es, bebte heiss.
 Dein männlich Sehnen brauchte nicht verzichten,
 und auch dem Weibe hauchte süß und leis,
 von leichtem Flaum umrahmt, die Purpurlippe,
 hermaphrodisisch war der Gottheit Sippe.

Wir wissen ja, wie Mary mich belehrte
 und das Geheimnis Leuke's mir verriet,
 dass hier zur Ursprungseinheit wiederkehrte,
 so männliches als weibliches Gebiet.
 Und dass sich keins im andern hier verzehrte,

79 GH Hs 570, 47r.

weil es vorher in Einheit schon verschied,
um in Geburten, wie in tausend Lenzen
in jedem Augenblicke aufzuglänzen.⁸⁰

Das platonische Ideal des Hermaphroditen verspricht die Stillstellung des Begehrens; dieses der Venus Anadyomene nachgestaltete ›Marmorbild‹ steht nicht wie bei Eichendorff für sündige Lust, sondern für die Vergöttlichung einer ästhetisch überhöhten bzw. entschärften Körperlichkeit und Sinnlichkeit. Man kann fast bedauern, dass Ludwig von Hofmann, der die Holzschnitte für die Buchausgabe der ›Blauen Blume‹ anfertigte, ohne die ausgeschiedenen Strophen auskommen musste (s. Abb. 5).

* * *

Capri und die Romantik gehen in der ›Blauen Blume‹ also ein recht fragiles Bündnis ein. Auf der einen Seite verteidigt Hauptmann die Romantik gegen die Gebildeten unter ihren Verächtern, sucht er bewusst – und nicht zum letzten Mal⁸¹ – die Nähe zu ihren Leitsymbolen und -themen. Mit dem hier der Begegnung mit der »blauen Blume« abgewonnenen »neuen Glauben« erfüllt er sogar eine zentrale Forderung der Romantiker – nämlich die nach einer »neuen Mythologie«. ⁸² Andererseits wird die wiederzugewinnende Mythenwelt in Hauptmanns Epos nicht in der nationalen oder christlichen Sage bzw. Legende gesucht, sondern in der griechischen Mythologie. Insofern bekommen die griechischen Götterbilder, die bei ihrem Abtransport nach Italien im

80 GH Hs 570, 49r. Mit Rückbezug auf Marys Worte: »Es liegt in uns das ganze ›Werde‹, / in jedem Mann und Weib, wie Tag und Nacht. / Der Zeugung ganze Macht, hier ew'ges Leben! / In jedem liegt das Nehmen und das Geben« (CA IV, S. 580).

81 Noch im Schauspiel ›Die goldene Harfe‹ (1933) thematisiert Hauptmann – mit Anleihen bei Eichendorff – Differenz und Identität von Dichtung und Musik und die Koinzidenz von Liebe und Tod; vgl. H. D. Tschörtner, Eichendorff-Spuren bei Gerhart Hauptmann, in: Schlesien 39 (1994), S. 220-225; Peter Sprengel, Liebe und Tod. Gerhart Hauptmanns Drama ›Die goldene Harfe‹ und seine Entstehungsgeschichte. Mit dem Abdruck früher Textstufen im Anhang, in: Carl und Gerhart Hauptmann Jahrbuch 1 (2006), S. 55-84. – Schon am 14. August 1921 notiert Hauptmann: »Immer erneute Hinweise auf die Romantik treffen mich überall« (GH Hs 6, 94v).

82 Vgl. Friedrich Schlegel, Rede über die Mythologie (1800).

Meer untergegangen sind und nun von unten silbern blinken,⁸³ sinnbildlichen Wert – auch als Basis des ursprünglichen Titels ›Vineta‹. Das ganze letzte Drittel der Versdichtung lässt sich als Versuch einer Wiederbelebung der hellenischen Mythenwelt lesen: von der animalischen Sinnlichkeit der heidnischen Meergeister über die apollinische Welt der Zikaden bis zur Wiederauferstehung des Dionysos.

Auch dessen Diener und Ankündiger Midas gehört selbstverständlich in diesen Zusammenhang. Wir haben oben die Möglichkeit seiner allegorischen Deutung erörtert, ohne zu einer abschließenden Antwort zu gelangen. Deutlich war nur, dass sich eine Auflösung, wenn sie denn überhaupt zulässig ist, im Rahmen einer poetologischen Perspektive bewegen muss. Als Sohn des Ich-Erzählers verkörpert Midas wahrscheinlich einen Teilaspekt der (Hauptmannschen) Dichtung: und zwar einen solchen, der mit der Erotik (der Liebe des Verfassers zu Mary und einer gegenwärtigen Frau) zu tun hat und »noch nicht ganz von Schlacken frei ist«. Auch die Eselsohren deuten – ihrer von Preller betriebenen Aufwertung zum Trotz – wohl eine gewisse Befangenheit in Leidenschaft oder Irrtum an. Nimmt man noch den ausdrücklichen Hinweis auf den Zwergenkönig Laurin zur Kenntnis, den Herrn des Südtiroler Rosengartens, so könnte man die Figur vielleicht auf jenes Drama Hauptmanns beziehen, dessen erste Teile gleichzeitig mit der ›Blauen Blume‹ im Bozener Frühjahr 1923 entstanden: ›Ulrich von Lichtenstein‹, das erst 1937 vollendete Schauspiel von dem als Frau Venus verkleideten Ritter und seinem Minnedienst.⁸⁴ Auch der Held dieser Komödie ist ja ein Dichter, der uns im I. Akt sogar beim Dichten gezeigt wird; auch hier ventiliert Hauptmann, wenngleich wesentlich derber, die Möglichkeiten einer »Poesie der Poesie«.

83 Vgl. CA IV, S. 591.

84 In einigen ausgeschiedenen Strophen aus den ersten Teilen der Diktatfassung ist der Zusammenhang mit ›Ulrich von Lichtenstein‹ noch mit Händen zu greifen; der Erzähler wird dort als Ritter in eiserner Rüstung, ja als »Irrender« auf der für die Artusepik typischen Quest beschrieben (GH Hs 570, 6r u. 9r). Hauptmann mag das Bedürfnis verspürt haben, nach dem Abschneiden dieser ursprünglich vorhandenen Verbindungsfäden den Bezug zur Ritter-Komödie auf andere Weise, eben in Form der Midas-Allegorie, herzustellen.