

Gerhart Hauptmann und das moderne Drama*

Jürgen Jacobs (Wuppertal)

I

Gerhart Hauptmann gehört zu den Autoren, die buchstäblich über Nacht berühmt wurden. Der entscheidende Tag seiner Laufbahn war der 20. Oktober des Jahres 1889, an dem der Verein »Freie Bühne« im Berliner Lessingtheater das »soziale Drama« »Vor Sonnenaufgang« spielen ließ. Die Aufführung geriet bekanntlich zu einem der größten Skandale der deutschen Theatergeschichte. Im Publikum standen sich zwei Parteien gegenüber, die in dem Stück des bis dahin so gut wie unbekanntem Autors den Anlaß für eine prinzipielle Auseinandersetzung sahen: Die einen wollten der jungen naturalistischen Kunstanschauung zu einem spektakulären Erfolg verhelfen, die anderen glaubten, in dem neuen Stück den Verfall der Kunst und den moralischen Niedergang bekämpfen zu müssen.

Der Verlauf dieses denkwürdigen Theaterabends ist oft nacherzählt worden. Man weiß, daß der Autor nach dem relativ ruhig verlaufenen ersten Akt von seinen Anhängern so heftig beklatscht wurde, daß dies seine Gegner reizte. Von diesem Zeitpunkt an wurde die Aufführung fortwährend durch lautstarke Äußerungen der Zuschauer gestört. Als sich zu Beginn des zweiten Aktes der betrunkenen Bauer Krause seiner Tochter Helene mit unsittlichen Absichten näherte, rief der Anführer der Naturalismus-Feinde, der Arzt und Publizist

* Dieser Vortrag wurde am 1. November 1994 am IDF gehalten. —Red.

Dr. Kastan, empört in den Saal: »Sind wir denn hier in einem Bordell oder im Theater?« Ruhig verlief nur der vierte Akt mit der langen Liebesszene. Gegen Ende allerdings führte Dr. Kastan den Skandal auf seinen Gipfel: Als auf der Bühne nach der Hebamme gerufen wurde, zog er eine Geburtszange aus der Tasche und schleuderte sie auf die Szene. Dies war das Signal zu tumultartigen Auseinandersetzungen. Nur mit äußerster Mühe konnte das Stück zu Ende gespielt werden.

Die Kämpfe setzten sich in der Presse fort, wo der Autor von den einen als »poetischer Anarchist« oder als der »unsittlichste Bühnenschriftsteller des Jahrhunderts« bezeichnet wurde, während andere ihn als den »Erlöser der Dichtung« feierten.¹

Allen Zeugen der skandalösen Aufführung und allen Kritikern war deutlich, daß bei dem Streit um Hauptmanns Stück sehr grundsätzliche Fragen zur Debatte standen. Dies heißt die Leidenschaftlichkeit der Reaktionen bei der Aufführung und die Entschiedenheit der kritischen Urteile. Verwundern mußte nur der Eindruck, den der Urheber des ganzen Getöses machte. Wer einen finsternen Revolutionär, einen stämmigen Aktivisten oder einen exzentrischen Reformapostel erwartet hatte, wurde enttäuscht. Fontane hat in seiner klugen und abwägenden Besprechung der Aufführung mit einiger Verwunderung das Bild geschildert, das der junge Gerhart Hauptmann inmitten des Schlachtenlärms im Lessingtheater bot:

¹ Vgl. Adalbert v. Hanstein: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. Leipzig 1900. Hier zit. nach der 2. Aufl. Leipzig 1901, S. 170 f. Vgl. auch Otto Brahm: Kritiken und Essays. Hg. v. F. Martini. Zürich und Stuttgart 1964, S. 298 ff. (zuerst in »Die Nation«, 26. Okt. 1889). Der Ablauf der skandalösen Uraufführung von »Vor Sonnenaufgang« wird in den Einzelheiten etwas unterschiedlich geschildert; vgl. dazu Gernot Schley: Die Freie Bühne in Berlin. Berlin 1967, S. 45-55.

Statt eines bärtigen, gebräunten, breitschultrigen Mannes mit Schlapphut und Jägerschem Klapprock erschien ein schlank aufgeschossener junger blonder Herr, von untadligstem Rockschnitt und untadligsten Manieren, und verbeugte sich mit einer graziösen Anspruchslosigkeit, der wohl auch die meisten seiner Gegner nicht widerstanden haben. Einige freilich werden aus dieser Erscheinung, indem sie sie für höllische Täuschung aus geben, neue Waffen gegen ihn entnehmen und sich gern entsinnen, daß der verstorbene Geheime Meidizinalrat Casper ein berühmtes Buch über seine Physikats- und gerichtsärztlichen Erfahrungen mit den Worten anfang: »Meine Mörder sahen alle aus wie junge Mädchen.«²

War dieser sanfte junge Mann ein literarischer Umstürzler, ein Vorreiter der Kunst des 20. Jahrhunderts? Manchen Zeitgenossen wollte es so scheinen. Er selbst fühlte sich als Mitglied jener Generation von jungen Literaten, die sich um 1885 sammelten und an die Öffentlichkeit traten. Zu ihren Wortführern zählten die Gebrüder Hart, Carl Bleibtreu und Otto Brahm, zu ihren Sammelpunkten gehörten der Berliner literarische Verein »Durch«, dessen Mitglied Hauptmann war, und die in München erscheinende Zeitschrift »Die Gesellschaft«, in der er 1888 die novellistische Studie »Bahnwärter Thiel« publizierte. Unter den hier sich sammelnden jungen Autoren herrschte eine kampflustige Aufbruchstimmung, aber es fehlte zunächst ein gemeinsames Programm, in dessen Namen man sich zu einer geschlossenen, auf bestimmte Tendenzen eingeschworenen Bewegung hätte verbinden können. Adalbert von Hanstein, der diese unruhigen Tage wenig später unter dem Titel »Das jüngste Deutschland. Zwei

² Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Bd. XXII/2. Causerien über Theater. Zweiter Teil. München 1964. S. 718.

Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte« geschildert hat, charakterisiert die Situation um 1885 mit folgenden Worten:

Die Jugend drängte sich überall hervor, bald schüchterner, bald dreister; aber sie zwängte sich noch nicht ein in neue Theorien, sie wollte die kaum erkämpfte Freiheit noch nicht wieder hergeben für ein akademisches Schlagwort, wie es später der Naturalismus wurde. Nur ganz im allgemeinen hatte sie einen Gegensatz geschaffen: den Gegensatz der Alten und der Jungen.³

An diesen Sätzen läßt sich ablesen, daß die Gemeinsamkeit der jungen literarischen Generation vor allem in der Absage an die konventionelle Kunst der Gründerzeit bestand. Man distanzierte sich mit scharfer Polemik von der philiströsen Enge, der epigonalen Schwäche, der Zeitblindheit der offiziellen Literatur des Zweiten deutschen Kaiserreichs. Dieser Ablehnung entsprach der Wille, zeitgemäß, dezidiert modern zu sein. Daß dieser Wille sich meist noch in sehr konventioneller Form äußerte, zeigen die Verse, die Arno Holz 1886 in seinem »Buch der Zeit« drucken ließ :

Kein rückwärts schauender Prophet,
geblendet durch unfaßliche Idole,
modern sei der Poet,
modern vom Scheitel bis zur Sohle.⁴

Zu dieser programmatisch angestrebten Modernität sollte gehören, daß die Welt der Großstadt in den Blick genommen wurde und daß man zu den bestimmenden Kräften der Epoche, zu den Naturwissenschaften und zur Technik, ein positives Verhältnis suchte. Außerdem sollte sich die Literatur für

³ Adalbert von Hanstein a. a. O., (wie N.1), S. 79

⁴ Arno Holz: Werke. Hg. v. W. Emrich und A. Holz. Bd. V. Neuwied/Berlin 1962, S. 122.

die sogenannte »soziale Frage« öffnen, die durch die rasche Industrialisierung Deutschlands und durch das Entstehen eines in elenden Verhältnissen lebenden Vierten Standes aufgeworfen wurde. Otto Brahm hat in seinem Essay »Der Naturalismus und das Theater« von 1891 diese Tendenzen auf beispielhafte Weise im Werk Emile Zolas verwirklicht gefunden, im Werk jenes Autors also, von dem er meinte, er habe »den Naturalismus zu einer literarischen Großmacht erhoben«:

Von der modernen Wissenschaft [...] und von dem tief inneren Triebe des Jahrhunderts nach der Erkenntnis realer Daseins möchte hatte Zolas Geist die entscheidende Richtung empfangen: und ganz fühlte er sich ein Kind seiner Zeit, als er in seinem Romanzyklus eine *Histoire naturelle et sociale* zu entrollen versprach; denn die nämlichen beiden großen Faktoren sind es, die das Jahrhundert der Elektrizität und des Sozialismus beherrschen: der Drang nach Naturwissen und der Drang, die Wunden der leidenden Gesellschaft bloßzulegen und zu heilen.⁵

Daß Hauptmann selber damals in diesen Bahnen dachte, gibt er in seiner Autobiographie »Das Abenteuer meiner Jugend« zu erkennen, wo er den optimistischen Fortschrittsglauben, dem er in diesen Jahren anhing, beredt schildert:

Der Grundzug unseres damaligen Wesens und Lebens war Gläubigkeit. So glaubten wir an den unaufhaltsamen Fortschritt der Menschheit. Wir glaubten an den Sieg der Naturwissenschaft und damit an die letzte Entschleierung der Natur. Der Sieg der Wahrheit, so glaubten wir, würde die Wahn- und Truggebilde auch auf den Gebieten religiöser Verblendung zunichte machen. Binnen

⁵ Otto Brahm: Der Naturalismus und das Theater. Zuerst in: Westermanns Monatshefte. Juli 1891; hier zitiert nach O. B.: Kritiken und Essays (wie N.1), S. 404.

kurzem, war unser Glaube, würde die Selbstzerfleischung der Menschheit durch Krieg nur noch überwundenes Kapitel der Geschichte sein. [...] Eines Tages würde das letzte Verbrechen mit dem letzten Verbrecher ausgestorben sein wie gewisse Epidemien infolge der Hygiene und sonstiger Prophylaxe der medizinischen Wissenschaft (CA VII, 1071).⁶

Angesichts der 1885 erscheinenden Anthologie »Moderne Dichter-Charaktere«, in der die wichtigsten Köpfe der jungen Generation vertreten waren, glaubte Hauptmann deutlich zu spüren, daß er an der kollektiven Bewegung des Aufbruchs in eine neue Epoche Anteil hatte (vgl. CA VII, 1047 ff.). Nachdem er mit seinem Stück »Vor Sonnenaufgang« plötzlich ins Zentrum des öffentlichen Interesses geraten war, fiel ihm eine Art Führer-Rolle unter den Autoren des »Jüngsten Deutschland« zu. Der Erfolg in der »Freien Bühne« wurde allgemein nicht nur als Sache des Dramatikers Gerhart Hauptmann, sondern als Durchbruch einer neuen literarischen Strömung betrachtet. Das hatte zur Folge, daß Hauptmann, wie er sich in seiner Autobiographie erinnert, mit einem Male »von einer vorwärtsdrängenden Schar überall auftauchenden junger Geister, und zwar als Führer, angefordert« wurde (CA XI, 489). Wie enthusiastisch die Gefühle waren, die Hauptmann da plötzlich entgegenschlugen, bezeugt Alfred Kerr noch 1909 anlässlich einer Wiederaufführung von »Vor Sonnenaufgang«, indem er auf das erste Erscheinen des Stücks zurückblickt:

Wir fühlten einen Dichter sich auf Deutschland herniederlassen.
Durch Brahm und seinen Hinweis war man auf das Buch gekom-

⁶ Hauptmanns Werke sind im Text zitiert nach der Centenar-Ausgabe unter der Sigle CA. Hg. v. Hans-Egon Hass. Fortgeführt v. Martin Machatzke und Wolfgang Bungies. Frankfurt/Berlin 1962-1974.

men; das man verschlang vor der Aufführung; und worauf man in sein Tagebuch schrieb: »Das ist er« [...]. Es sollte vorüber sein bei uns mit dem Leeren und Spießigen; mit dem Hinweg tasten von dem, was für das Innerste ganzer Menschen bewegend war. Hier stand ein Deutscher; einer, der etwas öffnete.⁷

Bei näherem Hinsehen zeigt sich allerdings, daß Hauptmann bei etlichen Autoren des deutschen Naturalismus auch auf Kritik stieß. Dies erklärt sich einmal daraus, daß man ihm seinen Erfolg neidete; es hat aber auch darin seinen Grund, daß die deutschen Naturalisten bei allem revolutionären Gebaren von ihrer idealistischen Weltanschauung ebensowenig loskamen wie von ihren durchaus konventionellen Vorstellungen darüber, wie ein gutes Drama auszusehen habe.⁸ Gleichwohl galt Hauptmann allenthalben als das Haupt der literarischen Opposition. In dieser Rolle wurde er bestätigt, als es 1893 anlässlich der Aufführung der »Weber« zu Querelen mit der Zensurbehörde kam. Nicht weniger als dreimal mußte das Preußische Oberverwaltungsgericht in höchster Instanz Aufführungsverbote aufheben, und es mußte sich dafür im Abgeordnetenhaus vom preußischen Innenminister schelten lassen.⁹ Vor allem die »Weber« und das öffentliche Aufsehen, das sie erregten, ließen Hauptmann zum Inbegriff des politisch unbequemen und mit allen literarischen Konventionen brechenden Schriftstellers werden. Noch nach der Verleihung des Nobelpreises, als Hauptmann doch schon den

⁷ Alfred Kerr: Die Welt im Drama. Hg. v. G. F. Hering. Köln/Berlin 1954, S. 40.

⁸ Vgl. dazu die Untersuchung von Alan Marshall: The German Naturalists and Gerhart Hauptmann. Reception and Influence. Frankfurt/Bern 1982. besd. S. 171 ff., 182, 302; ferner Edward McInnes: Die naturalistische Dramentheorie und die dramaturgische Tradition. ZfdtPh 93 (1974), 161 ff. hier besd. S. 163, 175, 183 f.

⁹ Vgl. dazu Martin Pagenkopf: Das Preußische OVG und Hauptmanns »Weber« (Bonn 1988).

Status eines anerkannten Repräsentanten der deutschen Literatur erreicht hatte. kam es wegen des »Festspiels in deutschen Reimen«, das zum hundertjährigen Jubiläum der Völkerschlacht bei Leipzig geschrieben worden war, zu neuen Auseinandersetzungen mit dem Kaiserhaus.

II

Im historischen Rückblick stellt sich unvermeidlich die Frage, ob Gerhart Hauptmann als Vertreter dieser fortschrittsbegeisterten und vorwärtsdrängenden Generation in der Tat einen wesentlichen Beitrag zur Literatur des 20. Jahrhunderts, zu dem, was wir »Moderne« nennen, geleistet hat. Mit anderen Worten: Sind die hochfliegenden Ambitionen und Ansprüche der jungen Literaten von 1890 durch die Entwicklung der nächsten Jahrzehnte eingelöst worden? Daß dies nicht geschah, hängt offensichtlich mit der Widersprüchlichkeit und der Halbherzigkeit der pathetisch verkündeten Absichten zusammen.

Wie schon erwähnt, gründete der Naturalismus seinen Anspruch auf Modernität vor allem auf die Anknüpfung an die exakten Naturwissenschaften. Am entschiedensten hatte Zola in seiner Abhandlung über den »Roman expérimental« dieses Programm verfochten:

Der Experimentalroman ist eine Folge der wissenschaftlicher Entwicklung unseres Jahrhunderts; er setzt die Physiologie fort und vervollständigt sie, die sich selbst auf die Chemie und die Physik stützt; er ersetzt das Studium des abstrakten Menschen, des metaphysischen Menschen durch das Studium des natürlichen Menschen, der den physikalische-chemischen Gesetzen unterworfen ist und durch die Einflüsse seiner Umwelt determiniert ist. E [der Experimentalroman] ist mit einem Wort die Literatur unsere

wissenschaftlichen Zeitalters, so wie die klassische und romantische Literatur einem Zeitalter der Scholastik und der Theologie entsprochen hat.¹⁰

Die Idee, eine Literatur des wissenschaftlichen Zeitalters zu begründen, fand bei den deutschen Naturalisten ein vielfältiges Echo. Auch Hauptmann bezeichnet den Dramatiker gelegentlich als »Biologen« (CA VI, 918), also als einen objektiven Betrachter von Lebensvorgängen. Als solcher hat er sich wohl in den 90er Jahren gefühlt, als er sich seiner Umwelt mit dem Notizbuch in der Hand zuwandte und seine Milieu-Beobachtungen, insbesondere aber die sprachlichen Äußerungen der Menschen zum Zweck literarischer Verarbeitung protokollierte. Allerdings schreibt er schon 1887:

Zweck aller Kunst ist nicht die absolute Nachahmung der Natur [...]. Zweck der Kunst ist vielmehr der Ausdruck der innersten zum Typus erhobenen Wesenheit des dargestellten Gegenstandes.¹¹

Wenn Hauptmann von der »innersten Wesenheit« der Gegenstände spricht, so klingt das gar nicht positivistisch-wissenschaftlich, sondern platonisch-idealistisch. Auch hat er sich stets geweigert, den literarischen Schöpfungsvorgang in Parallele zur wissenschaftlichen Methode zu bringen, so wie

¹⁰ Emile Zola: *Le roman expérimental*. Nouvelle édition. Paris 1909, S. 22: *Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique; il substitue l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scholastique et de théologie.*

¹¹ Zitiert nach Eberhard Hilscher: *Gerhart Hauptmann*. Berlin 1968, S. 94 (=CA VI, 896).

das Zola versucht hatte. Hauptmanns Vorstellungen orientierten sich immer an der überlieferten Genie-Ästhetik.¹² Er blieb daher in Distanz zu allen neuen programmatischen Literatur-Theorien, auch gegenüber der viel erörterten Schrift von Arno Holz »Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze«, die ihm schon als Manuskript im November 1890 vor die Augen kam. Hauptmann notierte in seinem Arbeitsjournal, Holz' Schrift habe ihn geärgert, aber nicht belehrt: »Bei mir sind Richtungen nicht Moden.«¹³

Es fällt ihm daher auch keineswegs schwer, sich bald schon polemisch von der naturalistischen Schule abzusetzen. Als er von dem Desaster erfährt, das sein neuromantisch gefärbtes Stück »Die versunkene Glocke« 1897 in Paris erlebt hat, notiert er sich über Zola, dessen Methode sei ein »Scharlatanshumbug«, und er sei »der Stammvater jener mehr als zweifelhaften Schriftstellertypen geworden, die ihr löcheriges Kunstingenium mit den geborgten Wissenschaftslappen zu- und ausstopfen.«¹⁴

Für Hauptmann blieb der Dichter ein Inspirierter, eine Art Prophet, der Wahrheiten verkündet, die jenseits aller rationalen Begründungen liegen. Im Jahre 1912 gibt er folgende Formel für die Aufgaben der Poesie:

Der Dichter, wahrhaft durchdrungen vom Göttlichen, vom Hauch einer tiefen Erkenntnis berührt, ist zum Werkzeug göttlicher Botschaft geworden und erfüllt eine künstliche, lebendige Mission, die ihn zum dogmenfreien Priester macht (CA VI, 694).

¹² Vgl. Peter Sprengel: G. Hauptmann. Epoche-Werk-Wirkung. München 1984, S. 40.

¹³ Gerhart Hauptmann: Notizkalender 1889 bis 1891. Hg. v. M. Machatzke. Frankfurt/Berlin/Wien 1982, S. 283.

¹⁴ Gerhart Hauptmann: Italienische Reise 1897. Tagebuchaufzeichnungen. Hg. v. M. Machatzke. Frankfurt/Berlin/Wien 1976, S. 93 f.

In solchen Vorstellungen ist vom Willen zur Modernität, vom Ehrgeiz, sich dem wissenschaftlichen Zeitalter zu stellen, nichts mehr zu spüren.

Deutlicher bezeugt sich der Wille zu einer neuen Kunst in der Wahl der Themen, das heißt in dem bewußten und entschlossenen Aufgreifen der aktuellen sozialen Probleme. Es war der Ehrgeiz des frühen Gerhard Hauptmann gewesen, das »soziale Drama« zu begründen. Das führte dazu, daß er – wie andere naturalistische Autoren auch – seine Figuren in ihren gesellschaftlichen und biologischen Abhängigkeiten zu erfassen suchte. Diese Absicht brachte es mit sich, daß die Prinzipien der klassischen Dramaturgie, die den Handelnden, den großen Täter, in den Mittelpunkt gestellt hatten, aufgegeben werden mußten. Hauptmann sah diesen Wandel des Dramas im Zusammenhang mit der historischen Entwicklung der modernen Gesellschaft und betrachtete ihn als unvermeidlich. Aber er blickt zugleich noch, wie eine Tagebuchnotiz von 1892 erkennen hätte, sehnsuchtsvoll auf jene Epochen zurück, in denen es die autonom agierenden Einzelnen noch gab und das Drama in ihnen noch seine großen Gegenstände fand:

Die moderne Zeit, ihre Institutionen, ihre Menschen, ihre Ereignisse. Das größtenteils schon entmannte Individuum gestattet kein anderes Drama als mein Drama. Wie ganz anders fruchtbar ist griechische und römische Geschichte bis zu Cäesar, wie dramatisch [...]. Wollust und Wehmut, den Blutrache zu lesen, für jemand, der Dramatisches empfindet. Ein Ochs auf magerem Acker sieht eine fette [Weide], auf der er, im Joch, nicht weiden kann.¹⁵

¹⁵ Gerhart Hauptmann: Tagebuch 1892-1894. Hg. v. M. Machatzke. Frankfurt/Berlin/Wien 1985, S. 32.

Solche Überlegungen zeigen, daß der frühe Gerhart Hauptmann ein Empfinden für jene globalen historischen Vorgänge hatte, die eine Veränderung der literarischen Formen erzwangen. Hier erweist er sich in der Tat als ein Moderner, der versucht, aus der Veränderung des geschichtlichen Horizonts bewußt Konsequenzen zu ziehen.

Problematischer ist, ob man den Autor der »Weber« als einen ersten Vertreter der politisch engagierten Literatur verstehen darf, die im 20. Jahrhundert eine bedeutsame Rolle spielen sollte. Beim Erscheinen des Stücks hatte die konservative Presse keine Zweifel, daß Hauptmanns Elendsgemälde politische Agitation beabsichtigte. Der Berliner Polizeipräsident ließ in dem Prozeß über das Aufführungsverbot vortragen, das Stück schildere »nicht etwa nur die Hartherzigkeit einzelner Besitzender und ihrer Werkzeuge [...]. Vielmehr sind alle im Rahmen des Stücks auftretenden Besitzenden als die brutalen Ausbeuter der Arbeiterschaft hingestellt, und es ist, da nach der Darstellung des Stücks die Organe von Staat und Kirche die vollberechtigten Klage der Ausgebeuteten abgewiesen haben, die ganze Staats- und Gesellschaftsordnung der Zeit, in welcher sich die Handlung abspielt, als des Bestehens unweit geschildert. Darum erscheint die bewaffnete Erhebung der unterdrückten Arbeiterschaft hier als die unabweisbare Folge der sozialen Mißstände, die Beteiligung am Aufstand ist als die Pflicht des tüchtigen Mannes hingestellt.«¹⁶

Da er das Stück so verstand, mußte der königlich-preußische Polizeipräsident wohl versuchen, die Aufführung zu hintertreiben. Hauptmann selbst jedoch ließ durch seinen Anwalt im Prozeß erklären, es habe ihm fern gelegen »eine

¹⁶ Zitiert nach Martin Pagenkopf (wie N. 9), S. 57.

sozialdemokratische Parteischrift« zu verfassen. »In einer derartigen Absicht würde er eine Herabwürdigung der Kunst sehen: nur die christliche und allgemein menschliche Empfindung, die man Mitleiden nennt, habe ihm sein Drama schaffen helfen.«¹⁷

Es ist umstritten, inwieweit diese und ähnliche Erklärungen Hauptmanns nur apologetisch und taktisch gemeint sind und ob nicht doch eindeutiger politische Absichten im Spiel waren.¹⁸ Unbestreitbar ist jedoch, daß Hauptmann sich früh schon gegen die Festlegung auf eine bestimmte Doktrin wehrte. Auch gegenüber dem Sozialismus blieb er skeptisch. Schon 1892 fragte er sich, ob diese Lehre nicht auch nur eine ideologische Einkleidung ökonomischer Interessen sei.¹⁹ Besonders empfindlich reagierte er, wenn im Namen politischer Überzeugungen Forderungen an die Literatur erhoben wurden. Bezeichnend ist folgende Auseinandersetzung mit dem marxistischen Literaturkritiker Franz Mehring:

Herr Mehring streitet mir ›Haltung‹ ab. So denke ich mir einen trillernden Unteroffizier Soldaten beurteilen. Bin ich Herrn Mehrings oder irgendeiner Partei Soldat? Wie verzweifelt arm muß Herr Mehrings Dichterideal sein.²⁰

In der Tat ist es Hauptmanns »Dichterideal«, das ihn von aller engagierten Literatur trennt. Schon 1892, also vor dem Erscheinen der »Weber« notiert er sich: »Wir wollen eine richtungsfreie Kunst. Wir wollen keine Parteien. sondern Individuen.«²¹ Die Literatur ist ihm nie Hebel zur politischen

¹⁷ Zitiert nach M. Pagenkopf (wie N. 9), S. 59.

¹⁸ Vgl. Peter Sprengel (wie N. 12), S. 98f.

¹⁹ G. Hauptmann: Tagebücher 1892 - 1894 (wie N. 15), S. 25.

²⁰ G. Hauptmann: Tagebücher 1892 - 1894 (wie N. 15), S. 106 f.

²¹ G. Hauptmann: Tagebücher 1892 - 1894 (wie N. 15), S. 53.

Aktion, sondern das Medium, in dem sich eine höhere Wahrheit, nämlich die »innerste ... Wesenheit des dargestellten Gegenstandes« darstellen läßt. Eine solche Auffassung von den Aufgaben der Dichtung bildet den Hintergrund für Hauptmanns gestalterische Orientierung auf mythische Bilder. Dies gilt nicht erst für die späteren Werke, sondern auch schon, wie insbesondere Peter Sprengel in seinen Untersuchungen hat zeigen können, für die Stücke von Hauptmanns früher naturalistischer Phase.

Am entschiedensten »modern« ist Hauptmann wohl in der Form mancher seiner frühen Dramen, die sich über die von Gustav Freytag kodifizierten dramaturgischen Regeln unbekümmert hinwegsetzen. Auf diesem Feld brach er so entschieden mit der Konvention, daß selbst eine ganze Reihe seiner naturalistischen Mitstreiter ihm dabei nicht folgen mochte. Paul Ernst, Carl Bleibtreu und Eugen Wolff zum Beispiel monierten, es fehle Hauptmanns Stücken an Handlung und sie verlören sich in epischen Zustandsschilderungen.²²

Diese Kritiker verstanden nicht, daß Hauptmann um der authentischen Darstellung des Lebens willen mit den überlieferten Kunstregeln brach. Er rechtfertigte seine Praxis mit der Frage: »In Fällen, wo wir das Leben der dramatischen Kunstform nicht anpassen können: – sollen wir nicht diese Kunstform dem Leben anpassen?«²³ Das aber heißt: Der Dramatiker darf keine Intrige konstruieren, in der die Charaktere bloß funktionalen Wert haben und der Vorgang um des Effekts willen in eine bestimmte Richtung manipuliert wird.²⁴

²² Vgl. die Belege bei Alan Marshall (wie N. 8), S. 171 f.

²³ G. Hauptmann: Die Kunst des Dramas. Hg. v. M. Machatzke. Berlin: 1963, S. 183. (=CA VI, 1044).

²⁴ Vgl. G. Hauptmann: Die Kunst des Dramas (wie N. 23), S. 199.

Auch ein deutlich akzentuierter Schluß des Dramas, der die Konflikte löst und die Handlung an ein befriedigendes Ende führt, scheint Hauptmann bedenklich. Denn im Lebensprozeß gibt es solche Zäsuren und Ruhepunkte nicht: »Das Leben kennt nur den fortdauernden Kampf, oder es hört überhaupt auf. Das ideelle Drama, das ich schreiben möchte, wäre eines, das keine Lösung und keinen Abschluß hätte.«²⁵ Allerdings war Hauptmann deutlich bewußt, daß die künstlerische Erfassung des Lebens immer Überformung und Verdichtung verlangt. Dabei darf aber, wie er betont, die »wucherische, unentwirrbare Vielgestaltigkeit des Lebens« nicht verdeckt werden.²⁶

Ganz deutlich ist die Absage an die herkömmliche Dramaturgie am Schluß des »Biberpelz«: Die Diebereien der Mutter Wolffen sind nicht aufgeklärt, sie kann aber keineswegs sicher sein, in Zukunft nicht doch noch erwischt und bestraft zu werden. Auch die Aktionen des Amtsvorstehers Wehrhahn gegen den vermeintlichen Staatsfeind Doktor Fleischer bleiben in der Schwebel. Zwar haben sich die Denunziationen einstweilen als haltlos erwiesen, aber Wehrhahns Mißtrauen gegen den von ihm als »lebensgefährlich« bezeichneten Doktor Fleischer ist keineswegs zerstreut. Das Stück bleibt also offen und widerstreitet damit so sehr den hergebrachten Erwartungen, daß das Publikum der Uraufführung in seinen Sesseln sitzen blieb und gar nicht glauben mochte, daß die Vorstellung beendet war.

Man muß sich deutlich machen, daß darin kein handwerklicher Mangel des Stücks, sondern ein absichtsvolles Arrangement lag: Hauptmann vermittelte in seinem Stück ein vielfältiges und farbiges Bild von der Realität in einer preußischen

²⁵ J. Chapiro: Gespräche mit Gerhart Hauptmann. Berlin 1932, S. 162.

²⁶ G. Hauptmann: Die Kunst des Dramas (wie N. 23), S. 35 f.

Landgemeinde, gerade ohne daß er die Waschfrau und den Amtsvorsteher in einem klar exponierten Konflikt gegeneinanderstellte. Wehrhahn nämlich macht die Diebstähle der Mutter Wolffen gar nicht zum Gegenstand ernsthafter Ermittlungen. Ironischerweise bescheinigt er der gerissenen Diebin am Ende noch ihre Unschuld:

Wehrhahn: *Zu Wulkow*: Das ist nämlich hier unsere fleißige Waschfrau. Die denkt, alle Menschen sind so wie sie.
Zu Frau Wolff: So ist's aber leider nicht in der Welt. Sie sehen die Menschen nur von au en an. Unsereins blickt nun schon etwas tiefer. (CA I, 542)

Es läßt sich zeigen, daß Hauptmann durch die Herbeiführung solcher ironischen Konstellationen dem Stück eine eigene Struktur gegeben hat.²⁷ Denn an allen Aktschlüssen finden sich ähnlich doppelbödige Situationen: Im ersten Akt veranlaßt Mutter Wolffen den Amtsdienner, beim Aufbruch zum Holzdiebstahl die Laterne zu halten. Im zweiten Akt läßt Wehrhahn den bestohlenen Rentner Krüger mit seiner Anzeige ins Leere laufen, weil er sich auf seinen Kampf für die »höchsten Güter der Nation« konzentrieren will (CA I, 517). Und am Ende des dritten Aktes fuchelt Krüger, ohne es zu ahnen, mit einem Stück des gestohlenen Holzes herum und schwört den Dieben, in deren Küche er steht, Rache.

Dies nur als Beispiel dafür, welche neuen Strukturen Hauptmann in seinen Dramen entwickelt. Ein anderer aufschlußreicher Beleg dafür wären die »Weber«, in denen das aufrührerische Weberlied als Leitmotiv eingesetzt ist und die einzelnen Akte jeweils parallel, aber doch mit spürbarer Stei-

²⁷ Vgl. dazu Hans-Joachim Schrimpf: Das unerreichte Soziale. Die Komödien G. Hauptmanns »Der Biberpelz« und »Der rote Hahn«. In: Das deutsche Lustspiel, Tl. 2., Hg. v. H. Steffen. Göttingen 1969, S. 44 f.

gerung so an gelegt sind, daß sie mit epischer Situations-schilderung einsetzen und zur turbulenten Bewegung der Hungerrevolte fortschreiten.²⁸ Mit gutem Recht hat Peter Sprengel sagen können, daß der »Biberpelz« eine formgeschichtlich wichtige Station auf dem Weg zur »Episierung des Theaters im 20. Jahrhundert«²⁹ ist, und ähnliches gilt für Stücke wie »Vor Sonnenaufgang« und »Die Weber«.

Als Neuerer und Bahnbrecher wirkte Hauptmann auch, indem er der Literatur neue, bislang tabuisierte Gegenstands-bereiche erschloß. Er setzte sich entschlossen über die approbierten Geschmacksregeln und über die Konventionen einer idealisierenden Darstellung hinweg und brachte ungeniert all das auf die Bühne, was ihm an den Lebensäußerungen und den Daseinsbedingungen der dargestellten Menschen bedeutsam schien. Daß sich die Kunst bei ihrer Bemühung um authentische Erfassung der Wirklichkeit nicht darauf einlassen dürfe, ganze Bereiche dieser Wirklichkeit aus ihrer Darstellung auszuschließen, war eine der Grundüberzeugungen des Naturalismus. Allerdings drückte sie sich nicht immer so handfest aus wie in folgenden berüchtigten Sätzen Conrad Albertis:

Das Wesen des künstlerischen Realismus ist Pantheismus auf der Grundlage induktiver Erkenntnis. Daher sind vor dem Naturgesetz und vor der Aesthetik alle Wesen und Dinge einander gleich, es gibt keine künstlerischen Stoffe zweiten oder dritten Ranges, sondern als Stoff steht der Tod des größten Helden nicht höher als die

²⁸ Vgl. dazu Jürgen Jacobs: G. Hauptmanns »Weber«. Historien- und Zeit-Stück. In: W. Hinck (Hg.): Geschichte als Schauspiel. Frankfurt 1981, S. 231.

²⁹ Peter Sprengel: G. Hauptmann. Epoche-Werk-Wirkung (wie N. 12), S. 119.

Geburtswehen einer Kuh, denn dasselbe und einheitliche und allgewaltige Naturgesetz verkörpert sich in diesem wie in jenem.³⁰

Ganz so radikal war Hauptmanns Position nicht. Er hielt, wie schon erwähnt, an einem idealen Auftrag der Kunst fest. Aber er scheute sich nicht, seine Zeitgenossen vor den Kopf zu stoßen, indem er in »Vor Sonnenaufgang« die Verheerungen des Alkoholismus und die sexuellen Wirnisse in der neureichen Familie Krause vor Augen führte. Das schien einem beträchtlichen Teil des Publikums und der Kritik ebenso abstoßend wie die Szene im zweiten Akt der »Weber«, wo die vom Hunger Drangsalieren einen Hund verspeisen und deren Magen dann den ungewohnten Leckerbissen wieder ausstößt. Hier ist der Wille spürbar, auch die häßlichen, widrigen, meist verdrängten Aspekte der Wirklichkeit um einer wahrhaftigen und ungeschönten Darstellung willen ins Auge zu fassen. Darin erweist sich der Naturalist Gerhart Hauptmann als ein Vertreter der »nicht mehr schönen Künste« der Moderne.

Gelegentlich hat man bei Gerhart Hauptmann einen eigenen, spezifisch modernen Typus der Tragödie finden wollen. Es war Wilhelm Emrich, der Hauptmanns Werk auf das Konzept einer »echten, weil ausweglosen Schicksalstragödie« zurückführte.³¹ In deren Zentrum steht der Mensch als Opfer einer Weltordnung, die von unaufhörlichen, zerstörenden Kämpfen bestimmt ist. Die Verstrickung in diesen Prozeß ist nur zu überwinden durch das Annehmen des unvermeidlichen

³⁰ Conrad Alberti, zitiert nach Günther Mahal. *Naturalismus*. München 1975, S. 50.

³¹ Wilhelm Emrich: *Der Tragödientypus Gerhart Hauptmanns*. Zuerst in *Der Deutschunterricht* 1953 H. 5, S. 20 ff. Hier zitiert nach: H. J. Schrimpf (Hg.): *Gerhart Hauptmann. Wege der Forschung* CCVII Darmstadt 1976, S. 145 ff., hier S. 159.

Untergangs und der schuldlosen Schuld.³² Hauptmanns pessimistisches Weltbild bestimmt schon seine frühe Schaffensphase: Hier manifestiert sich das Gefühl, einem unausweichlichen Schicksal ausgeliefert zu sein, in der naturwissenschaftlich fundierten Lehre von der Determiniertheit des Menschen. Später, beispielsweise in der Atriden-Tetralogie, artikuliert sich dieses Daseinsgefühl in den Vorstellungen eines archaisierenden mythischen Weltbildes.

Emrich erkennt in Hauptmanns Pessimismus das Resultat jener metaphysischen Desillusionierung und jener Verdinglichung aller Lebensbezüge, die charakteristisch sind für das geistige Klima der Moderne. Daher will er dem von Hauptmann entwickelten Tragödiendtypus repräsentative Bedeutung für die Literatur des 20. Jahrhunderts zusprechen.³³ Aber man wird doch fragen müssen, ob die Wendung in düstere Archaik nicht eher eine Ausflucht ist als eine glaubhafte, überzeugende Auseinandersetzung mit den Problemen des modernen Zeitalters. Zweifelhaft ist auch, ob die von Hauptmann proklamierte religiöse Mission des Dichters, der als Verkünder des Weltwesens und als Prophet gelten soll, noch plausibel begründbar ist.

III

Hauptmann hat zu seinen Lebzeiten den Ruhm genossen, für den bedeutendsten deutschen Autor der neueren Zeit ge-

³² W. Emrich a. a. O. S. 156, 158.

³³ Vgl. Emrich a. a. O., S. 160 f. Siehe auch Käte Hamburger: Das Opfer der delphischen Iphigenie. Zuerst in WW 4 (1953/54), S. 221 ff. Zitiert nach dem von H. J. Schrimpf herausgegebenen Sammelband (wie N. 31). S. 165 ff., hier S. 181.

halten zu werden. Sein sechzigster und siebzigster Geburtstag wurden mit wochenlangen Festlichkeiten begangen, an denen die Spitzen des Staates teilnahmen. Allenthalben im deutschen Reich veranstaltete man Festvorstellungen von Hauptmanns Stücken. Wie es dabei zuging, lassen die Tagebuch-Notizen des Grafen Keßler über die Aufführung des »Florian Geyer« in Berliner Großen Schauspielhaus erkennen:

Hauptmann saß, von einem Scheinwerfer beleuchtet und wie ein Doppelgänger von Goethe oder wie der »Goethe« aus einem Goethefilm aussehend, in einer Proszeniumsloge und wurde nach jedem Aktschluß von Kloepfer (Florian Geyer) über die Logenbrüstung auf die Bühne heraufgezogen. Das Publikum tobte, natürlich vor Begeisterung und etwas anders als bei der Uraufführung.³⁴

Thomas Mann nannte Hauptmann in einer Rede aus Anlaß von dessen 60. Geburtstag den »König der Republik«³⁵, und manche wollten ihn gar zum Präsidenten dieser Republik machen.

Höchst aufschlußreich für die Wirkung, die Gerhart Hauptmann damals ausübte, ist die von Ludwig Marcuse herausgegebene Festschrift zum 60. Geburtstag im Jahre 1922.³⁶ Die vorherrschende Tendenz in den hier gesammelten Würdigungen geht – offenbar unter dem Eindruck des Expressionismus – dahin, Hauptmann von seinen Anfängen im Naturalismus abzurücken und ihn zum Vertreter eines quasireligiös begründeten Humanitätsideals zu machen. Symptomatisch

³⁴ Harry Graf Kessler: Tagebücher 1918-1937. Hg. v. W. Pfeiffer-Belli. Frankfurt 1982, S. 362 f.

³⁵ Thomas Mann: Von deutscher Republik. In: Ges. Werke. Frankfurt 1960. Bd. XI, S. 812.

³⁶ Gerhart Hauptmann und sein Werk. Hg. v. Dr. Ludwig Marcuse. Berlin und Leipzig 1922.

sind die Sätze des berühmten Theatermannes Leopold Jessner:

Die Frage lautet heute nicht mehr: Wo ist die naturalistische Bindung Hauptmanns überzeugendster Ausdruck geworden?, sondern: Wie sucht sich Hauptmann aus der naturalistischen Sackgasse als ein Sehnsüchtiger zu befreien? Hier liegen die Partien seines Werkes, die den heutigen Intentionen konform sind.³⁷

Dazu paßt es, daß man in einem Atemzug behaupten konnte, »Vor Sonnenaufgang« sei »das erste Werk, das unsere Zeit ankündet«, und es sei gleichwohl fast vollständig vergessen.³⁸ So sehr man sich zu Hauptmann bekannte und so sehr man ihn auch als nationalen Besitz reklamierte und ehrfurchtsvoll bewunderte, so sehr sah man in ihm doch den großen Einsamen, der keine Nachfolge finden würde. C. F. W. Behl schildert seine Position aufgrund der Wirkungsgeschichte bis 1922 folgendermaßen:

Der »Kampf um Hauptmann« [...] zeigt uns das Bild eines eigenwilligen, von Kunstbündelei und jeglicher Parteibildung trotz allem emanzipierten Geistes. Losgelöst aus jeglicher Gruppenvereinzelung, ragt Gerhart Hauptmann aus dem Gesamten heutiger deutscher Kultur weit heraus als ein Einzelner – ein Einziger und Einmaliger. Er hat darum auch keine Epigonen [...].³⁹

Hauptmann selbst und seine Generationsgenossen hatten um 1890 in ihren naturalistischen Stücken das eigentlich »moderne« Drama gesehen. Ein Autor wie Paul Ernst blieb

³⁷ Leopold Jessner: Gerhart Hauptmann und der neue Darstellungsstil. In: G. Hauptmann und sein Werk (wie N. 36), S. 189.

³⁸ Wilhelm Schmidbonn: Ein unbekanntes Stück Gerhart Hauptmanns. In: G. Hauptmann und sein Werk (wie N. 36), S. 94.

³⁹ C. F. W. Behl: Der Kampf um Hauptmann. In: G. Hauptmann und sein Werk (wie N. 36), S. 157 ff., hier S. 184.

bei dieser Einschätzung, auch als er sich selbst bereits vom Naturalismus abgewendet hatte.⁴⁰ Daß man sich von dieser Form der Modernität bald schon unbefriedigt fühlte – auch für Hauptmann galt dies – hatte seinen Grund darin, daß man die Kleinmalerei der Milieuschilderung und den »Sekundenstil« im Dialog als öde und langweilig empfand. Neben dieses wirkungsästhetische Argument trat ein ideelles: das Ungenügen an der Darstellung von Menschen, die durch Milieu und Vererbung determiniert sind und das immergleiche Bild einer »beliebigen Misere des sittlichen Stumpfsinnes« bieten.⁴¹

Einen Ausweg suchte Hauptmann, indem er sich der Neuroantik näherte, was sich in einem Stück wie »Die versunkene Glocke« von 1894 niederschlug. Er spielte früh schon mit dem Gedanken, aus der »altgermanischen Götter- und Opferlehre« eine dichterische Symbolik zu entwickeln⁴² oder auf den Bahnen des Klassizismus ein Stück mit dem Titel »Perikles« zu schreiben.⁴³ Solche Überlegungen führten nun allerdings nicht weiter in der Entwicklung des modernen Dramas, sondern sie knüpften offensichtlich wieder an ältere Traditionen an. In diese Richtung wirkte auch die wachsende Neigung Hauptmanns, die Kunst als »die eigentlich metaphysische Tätigkeit« aufzufassen (CA VI, 1026) und im Dichter den Seher und Vermittler göttlicher Wahrheiten zu erkennen (vgl. z.B. CA VI, 694 und 1027).

⁴⁰ Paul Ernst: Das moderne Drama (zuerst 1898). In: P. E.: Der Weg zur Form. 2. Aufl. Berlin 1915, S. 49

⁴¹ Paul Ernst: Das Drama und die moderne Weltanschauung. In: P. E.: Der Weg zur Form (wie N. 40), S. 22.

⁴² Gerhart Hauptmann: Tagebuch 1892 bis 1894. Hg. v. Martin Machatzke. Frankfurt/Berlin/Wien 1985, S. 30.

⁴³ In einem Interview aus dem Jahre 1895. Zitiert nach: Max Dessoir: Eine Erinnerung. In: Gerhart Hauptmann und sein Werk (wie N. 36), S. 17.

Schon die frühen naturalistischen Stücke Hauptmanns waren nur zum Teil wirklich innovativ gewesen. Die »Weber« mit ihrem radikalen Durchbrechen der herkömmlichen Dramenform und ihrer revolutionären Thematik blieben ein Einzelfall. Im Blick auf Stücke wie »Das Friedensfest« oder »Einsame Menschen« hat man feststellen können, daß sich das »soziale Drama« häufig auf Familienstücke reduziert, die eine im 18. Jahrhundert einsetzende Tradition fortführen:

Auch deshalb, weil es sich von der bürgerlichen Familie als dem Milieu nicht lösen konnte, wurde das naturalistische Drama kein soziales Schauspiel, sondern zur Spätform des bürgerlichen Familienstücks, das im Naturalismus eher ein sentimentales Ende gefunden hat als seine kritische Zersetzung und Überwindung.⁴⁴

Wegen der Unbestimmtheit des sozialen Engagements mochten auch marxistische Autoren Hauptmann nicht als Vorläufer oder Vorbild anerkennen. Zwar war es die Schwester Lenins gewesen, die 1895 die erste, illegale russische Übersetzung der »Weber« verfaßte, aber schon die deutsche Sozialdemokratie der 90er Jahre distanzierte sich von den Werken des Naturalismus, vornehmlich wegen der Krassheiten und Kruditäten der Texte. Georg Lukács beanstandete später deutlich ideologische Mängel: »Ihr ›Sozialismus‹ ist nicht nur verschwommen, ethisch und religiös-messianisch, sondern vermischt sich ununterbrochen mit allerhand anderen unklar gärenden, vorwiegend reaktionären Tendenzen.«⁴⁵

⁴⁴ Gerhard Kluge: Das verfehlt. Soziale. Sentimentalität und Gefühlskitsch im Drama des deutschen Naturalismus. ZfdtPh 96 (1977) 195 ff., hier S. 234; Kluge zitiert eine Äußerung Leo Bergs aus dem Jahre 1891, die schon zu einem ähnlichen Befund kommt (a. a. O., S. 233).

⁴⁵ Georg Lukács: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Neuwied/Berlin 1965 (zuerst 1945), S. 148.

Ähnliche Vorbehalte zeigen sich auch in den Urteilen Bertolt Brechts über Hauptmann und den Naturalismus. Bekanntlich hat Brecht zu Beginn der fünfziger Jahre mit seinem Berliner Ensemble eine Bearbeitung des »Biberpelz« und des »Roten Hahn« aufgeführt. Man könnte nun vermuten, daß diese Unternehmung von einem Gefühl verwandtschaftlicher Sympathie veranlaßt worden sei: Hatten nicht die Naturalisten schon ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters schaffen wollen, so wie das auch Brechts Absicht war? Hatte sich nicht Hauptmann bereits der Darstellung sozialer Probleme zugewandt, ja hatte er nicht in den »Webern« ein Kapitel der proletarischen Revolution auf die Bühne gebracht? Und hatte er nicht mit der klassischen Dramaturgie gebrochen und der Durchsetzung epischer Elemente auf dem modernen Theater vorgearbeitet? Aber all dies ist in Brechts Augen von geringem Gewicht. Er kann in den Darstellungsprinzipien des Naturalismus nur ein »spätbürgerliches Schema«⁴⁶ erkennen, das nicht zu einem hinlänglichen, das heißt: marxistischen Überzeugungen entsprechenden Verständnis des gesellschaftlichen Prozesses führen kann. Wegen dieses Mangels verurteilt er die ganze literarische Strömung als ideologisches Täuschungsmanöver, ja als »Verbrechen«.⁴⁷ Bei solcher Einschätzung kann es nicht überraschen, daß Brecht den »Biberpelz« einer tief in den Text eingreifenden Umarbeitung unterzog: Nur so konnte seiner Auffassung nach der oberflächliche, ja tendenziell »verbrecherische« Naturalismus zu wahren, marxistisch fundiertem »Realismus« werden.

Brecht fand offensichtlich in Hauptmann kein Muster und keinen Vorläufer. Das mag auch damit zu tun haben, daß er

⁴⁶ Bert Brecht: Werkausgabe (Frankfurt 1967), Bd. 16, S. 937.

⁴⁷ Bert Brecht: Werkausgabe, Bd. 15, S. 207.

Hauptmanns opportunistisches Verhalten unter der Herrschaft des Nationalsozialismus ablehnte und verachtete. Auch die politisch engagierte Literatur, die in Westdeutschland in den sechziger und siebziger Jahren florierte, berief sich nicht auf Hauptmann und die Naturalisten. Das gilt auch für die anderen wichtigen Strömungen der jüngeren Moderne.

Die Literaturgeschichtsschreibung erkennt Hauptmanns Beitrag zu dem großen Umbruch am Ende des 19. Jahrhunderts an und sieht seine bedeutendsten Leistungen in jenen Stücken, die unter dem Eindruck des Naturalismus stehen, vor allem in den »Webern«, dem »Biberpelz«, in »Rose Bernd« und den »Ratten«. Hauptmann selbst allerdings hat schon vor der Jahrhundertwende die Akzente ganz anders gesetzt. Es war seine Überzeugung, daß er die »realistische« Phase seines Schaffens hinter sich lassen und den Weg zu höheren Sphären suchen müsse. Er notiert sich 1897: »Ich will die Mythe als das Märchen großen Stils, als die Vermählung mit Erhabenem und Tiefen, als das Gottnahe und mit Ewigkeitsstoffen Gebildete.«⁴⁸ Ein Jahr später schon spricht Hauptmanns Tagebuch von seiner Sehnsucht nach der klassischen Tragödie:

Man liest in den Zeitungen dieser Tage, die Duse sehne sich, Gestalten der alten Tragödien lebendig zu machen. Diejenigen Leute, die mich auf den Realismus festnageln wollen, sollen das ad notam nehmen. Man kommt nicht von ungefähr zu dem Drange. Jedermann, der einen Tempel betritt, kommt durch Vorhöfe und muß sich dem Heiligsten mehr und mehr nähern. Vom Gegenwärtigen, Zufälligen und äußeren schreitet man notwendig ins Tiefe, Innere, Ewige.— In mir lebt diese Richtung.⁴⁹

⁴⁸ Gerhart Hauptmann: Tagebücher 1897 bis 1905. Hg. v. Martin Machatzke. Frankfurt/Berlin 1987. S. 67.

⁴⁹ Hauptmann: Tagebücher 1897 bis 1905 (wie N. 48), S. 134.

Diese Stelle will suggerieren, die naturalistischen Stücke mit ihrem Interesse für das Gegenwärtige, Zufällige und Äußere seien nur eine Sache der »Vorhöfe« gewesen, während Hauptmann sich nun dem Innern des Tempels zuwende. Daß sich dabei der Blick auf die griechische Tragödie richtet, hängt mit dem Bedürfnis zusammen, der Kunst eine religiöse Aufgabe zuzusprechen. In einem Aphorismus meint Hauptmann, das Theater werde solange nicht seine »volle und tiefe Wirkungskraft« erreichen, »bis es bei uns wie in Griechenland die Sanktion eines Gottesdienstes hat.« (CA VI, 1040)

Zwar fehlen auch in der frühen naturalistischen Phase Hauptmanns nicht die Spiegelungen mythischer Bilder, aber man wird doch davon sprechen können, daß erst nach 1895 ein Streben ins Zeitlose und Mythische zu dominieren beginnt. Aus der historischen Distanz wird man feststellen, daß Hauptmann dabei zunehmend ins forciert Bedeutsame und letztlich Unverbindliche geriet. Er war wohl den metaphysischen Forderungen, die er an sein Dichtertum stellte, gedanklich nicht gewachsen. Daß hier Hauptmanns Grenze liegt, deutet auch die Bemerkung Thomas Manns an, die er anlässlich der Nachricht vom Tode Hauptmanns im Juni 1946 niederschrieb: Dessen Persönlichkeit, so lautete das Urteil, zeige, »in ihrer geistigen Gebundenheit etwas von steckengebliebener, nicht recht fertig gewordener und ausartikulierter, maskenhafter Größe.«⁵⁰

Was Hauptmanns Stellung in der Geschichte des modernen deutschen Dramas betrifft, so bleibt zu resümieren, daß er auf den Bühnen zwar lange der meistgespielte Autor blieb, aber gleichwohl nicht eigentlich prägend auf die spätere Entwick-

⁵⁰ Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus. Ges. Werke. Frankfurt 1960. Bd. XI, S. 275.

lung des 20 Jahrhunderts gewirkt hat. Sein Weg führte von der Position des rebellischen Avantgardisten in den Tagen des frühen Naturalismus zur Haltung des traditionsorientierten Repräsentanten, zur bewußt inszenierten Goethe-Nachfolge und zur Stellung eines »Königs« der Weimarer Republik, in dem Klaus Manns böser Blick allerdings nur einen »Hindenburg der Literatur« erkennen wollte.⁵¹ Das alles ist sicherlich denkwürdig genug, aber es zeigt auch die Grenzen von Hauptmanns Wirkungsmöglichkeiten.

⁵¹ Klaus Mann: Tagebücher 1931-1933. Hg. v. J. Heimannsberg, P. Laemmle und W. F. Schoeller. München 1989, S. 96.