

Zur Dramaturgie Gerhart Hauptmanns

Teil I: Das Urdrama

KURT HOMMEL

Die meisten Dramatiker, ob von hoher oder geringer Bedeutung, ob der Vergangenheit oder Gegenwart angehörend, schreiben gelegentlich ihre dramaturgischen „Spielregeln“ nieder, sei es in einem umfangreichen Buch oder nur in einem Essay. Vor Jahrhunderten, ja Jahrtausenden sind es Dichter, deren Werk einem Meteor gleicht, dessen Gewalt und Glanz sich bis heute allen aufdrängt, sogar denen, die es nicht lieben. Wir wissen Genaues von der Dramaturgie dieser antiken Dichter, wir kennen ebenso die Dramaturgie eines Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel, Tieck, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig, Gustav Freytag, Friedrich Nietzsche, Paul Ernst, Hofmannsthal und Brecht, um nur die charakteristischsten Vertreter und Repräsentanten ihrer Zeit zu nennen.

Wie aber steht es um Gerhart Hauptmanns Dramaturgie? Weder in der Ausgabe letzter Hand (Berlin 1942, siebzehn Bände) noch in der Centenar-Ausgabe der Werke Gerhart Hauptmanns finden wir einen Essay oder gar ein größeres Kapitel über eine zusammenfassende Dramaturgie. Und das ausgerechnet bei einem Dramatiker, der wie ein eratischer Block in das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert einsam ragt, und von dem Rudolf Alexander Schröder einmal sagte: „Gerhart Hauptmann ist doch die stärkste literarische Kraft unseres Jahrhunderts“; er war von einer Leidenschaft für den Menschen

durchblutet wie vielleicht kein Dichter seit Shakespeares Tagen.

Mag es im ersten Augenblick und erst recht heutzutage seltsam erscheinen: Ich wage Bertolt Brecht neben Gerhart Hauptmann zu stellen. Mag auch Brechts soziales und politisches Engagement gegenwärtig höher gewertet werden als dasjenige Gerhart Hauptmanns, die dichterische Aussage in ihrer Unmittelbarkeit und Wesentlichkeit zog letzterer nicht minder und mit nicht wenigerem Fanatismus aus der Nähe zur Wirklichkeit der Zeit.*

Am Beginn des Jahrhunderts, in dem Gerhart Hauptmann geboren wurde, stehen die umfassenden Systeme der klassishen und romantischen Dramaturgie. Schillers Idealismus, seine Verkündung vom Sieg der moralischen Natur über die physische, seine Lehre vom Triumph der Freiheit über die Notwendigkeit muß ebenso als Abschluß einer Epoche verstanden werden wie Goethes Organismusdenken. Das idealistische Bildungsprinzip der Klassik mußte dem komplizierten neunzehnten Jahrhundert, dem die Milieu—und Vererbungstheorie dramaturgischer Prüfstein wurde, im Kampf unterliegen. Die Bewältigung der neuen Lebenskonflikte rieb sich mit der edlen und zahmen Lebensauffassung in der klassischen Dramatik.

Die gleiche Abwehr erfuhr die Dramaturgie der Romantik, die, ebenfalls dem achtzehnten Jahrhundert entwachsen, nicht unfruchtbar in das neunzehnte Jahrhundert wirkt. Ihre Grundelemente des

* Aufschlußreich dürfte in diesem Zusammenhang ein Vergleich des Umfangs des Werkes beider Dichter sein. Gerhart Hauptmann schrieb mehr als fünfzig Dramen, achtzehn Romane und Novellen, sechs Versepen, drei Gedichtsammlungen, zwei autobiographische Schriften, Reden, Erinnerungen, Aphorismen. Eine entsprechende Aufstellung des Brecht-Archivs zählt etwa „dreißig Theaterstücke und eine Anzahl Dramenfragmente, etwa 1300 Gedichte und Lieder, drei Romane und mehrere Romanfragmente, einige Filmmanuskripte, mehr als 150 Prosaarbeiten (vor allem zu Theaterfragen) sowie zahlreiche Artikel, Kurzgeschichten und Reden“¹⁾.

Zur Dramaturgie Gerhart Hauptmanns

Irrationalismus aber bedingen die immer heftiger sich ballenden Gegenkräfte des rationalistischen, materialistischen und naturalistischen Geistes und seines dramaturgischen Welt- und Menschenbildes.

Das Geistesleben des zwanzigsten Jahrhunderts ist wie auch dessen Gefühlsleben ein ausgesprochen pluralistisches. Als pluralistisch darf auch das Menschen- und Weltbild charakterisiert werden. Deshalb stehen rationale und irrationale Dramentheorien nebeneinander, realistische neben romantischen, zeitgebundene neben allgemeingültigen; manche von ihnen durchdringen einander, wie es z. B. im Naturalismus, in der Neuromantik, im Neuklassizismus der Fall ist.

Von Gerhart Hauptmann sind uns also keinerlei dramaturgische Schriften in geschlossener Wiedergabe überliefert. Über die Dramaturgie dieses Dichters zu schreiben, bedeutet Forschungsarbeit im Sinne von Mosaikarbeit leisten, denn wir entdecken immer nur einzelne dramaturgische Bemerkungen, gelegentlich auch einen kleinen Abschnitt, die über sein gesamtes Werk verstreut sind und hier und da scheinwerferartig aufleuchten. Wie er sich nie zur Manifestation einer philosophisch begründeten Weltanschauung entscheiden wollte, so unverkennbar war er ein Gegner jeglicher geistigen Sinndeutung, jeder ideologischen Konstruktion. Um so größer war sein Zugang zum sinnlich Erfahrbaren und zur Poesie des Lebens; er war Grübler, er war Faust, aber ohne Philosophie. In seinen Dramen nur wollte er sich und seine Sehweise geoffenbart wissen, das beweist seine dramatische Weltanschauung; Dramatiker ist er von Haus aus—auch in seiner Epik—, doch sich etwa zu Kommentaren über die Kunst der Handlung zu entschließen, das lehnte er ab.

Gerhart Hauptmann ging zwar vom Naturalismus, als Repräsentant des „konsequenten Naturalismus“ auf dem Theater wurde er ebenso gefeiert wie verschrien, aus, er ließ aber schon von Anfang an abweichende Anschauungen deutlich werden. Die große Begegnung

mit dem Naturalismus fällt in die Zeit von Hauptmanns Aufenthalt in Berlin-Erkner. Modern sein, hieß damals sozial sein, und das waren in jener Zeit die Künste und Wissenschaften. In Berlin traf sich Hauptmann u. a. mit dem Jenenser Studienfreund Ferdinand Simon, dem späteren Schwiegersohn August Bebels; aus der Breslauer Kunstschulzeit war es Hugo Ernst Schmidt, dem später „Michael Kramer“ gewidmet wurde, ein jeder Freund ein Haeckelanhänger bzw.—schüler. In der Naturwissenschaft wurde hauptsächlich Darwin diskutiert und gleichzeitig ideologisch umgedeutet. Das Hauptthema des Sozialismus entdeckte Gerhart Hauptmann anfangs im Christentum, dessen christlich-sozialen Zug er Kirche und Staat gegenüberstellte. Entscheidende Einflüsse erhielt er nicht zuletzt von Arno Holz und Johannes Schlaf, den Verfassern von „Papa Hamlet“, denen er als Dank für die durch dieses Buch empfangene entscheidende Anregung sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang“ widmete.

Bereits 1887, also zwei Jahre vor der Entstehung und Uraufführung des „Vor Sonnenaufgang“-Dramas, war sich Gerhart Hauptmann über die Grenzen der Naturnachahmung in der Kunst klar geworden: „Der Zweck aller Kunst ist nicht die absolute Nachahmung der Natur, weil diese letztere eine Unmöglichkeit ist. Wäre sie möglich, so fiel sie mit der Natur zusammen, und die Kunst wäre ausgeschaltet. Denn es leuchtet ein, daß, wenn wir einen Menschen mit all seinen Eigenschaften auf technischem Wege herstellen könnten, dieser kein Kunstwerk sein könnte, sondern eben ein Mensch. Dies wäre also nicht ein Triumph der Kunst, sondern der Kunstfertigkeit, der aber auch ihr natürlich versagt ist. Die Kunstfertigkeit ist nun freilich ein integrierender Bestandteil der Kunst. Da sie jedoch die Natur nie erreicht, so muß sie ewig eine Täuschung bleiben.—Zweck der Kunst ist vielmehr der Ausdruck der innersten, zum Typus erhobenen Wesenheit des dargestellten Gegenstandes“⁽²⁾.

Indem Hauptmann Kunst und Kunstfertigkeit trennend vergleicht, ist für ihn das Produkt der Kunst „das durch seine Naturähnlichkeit zum Ausdruck gebrachte innere, typische Leben“⁽³⁾, während „das Produkt der Kunstfertigkeit in einem Kunstwerk seine Naturähnlichkeit“⁽⁴⁾ ist. „Das Produkt der Kunstfertigkeit ist also die Täuschung, das Produkt der Kunst die Wahrheit“⁽⁵⁾. Kunstfertigkeit ist Nachahmung der äußeren Natur, das Künstlerische indessen „zeigt sich in der treffenden Auswahl derjenigen äußeren Züge, welche das innere Wesen des dargestellten Gegenstandes zum Typus verallgemeinert offenbaren“⁽⁶⁾. Jedes dieser beiden Elemente kann für sich bestehen, wird jedoch so ohne Kunstwirkung sein. Erst wenn die Kunstfertigkeit vom Künstlerischen durchdrungen wird, erst in dieser Vereinigung liegt das Geheimnis des Wesens der Kunst. Die bloße Nachahmung der äußeren Natur, die die Wirklichkeit niemals erreichen kann, wird Lüge.

Die Naturalisten sahen die Wurzel alles tragischen Lebens in den äußeren Vorgängen des Lebens. Mit Haeckel, Marx lieferten die soziale Not, der gesellschaftliche Klassenkampf, das Arme-Leute-Milieu der Enterbten des glücklichen und gesunden Lebens die Stoffe für das Drama. Hauptmann aber kam es nicht auf Massen- und Klassenkampf an, er erkannte den Grund aller Lebenstragik vielmehr in der seelischen Not des Einzelnen. Trotzdem ist man geneigt, Hauptmann als Dichter der Massenerhebung, man führt hierbei „Die Weber“ an, dem immer wieder gegenüberzustellen.

Gerade was dieses Bühnenwerk betrifft, so liegen seit des Dichters Tode neue Tatsachenberichte als Beweise obiger Behauptung vor; sie anzuführen sei mir an dieser Stelle nicht nur des genannten Dramas wegen erlaubt, sondern auch bezüglich des dramaturgischen Welt- und Menschenbildes Gerhart Hauptmanns.

„Die Weber“ sind zwar das erste Massendrama in der deutschen Literatur, und sie stellen einen Dramentyp dar, den Heinrich Heine

bereits in Todesjahr Goethes als unvermeidliche Begleiterscheinung für die tragische Dramatik der Zukunft vorausgesehen hatte. Dieser Prognose entsprechend, hatte Hauptmann denn auch seine Webermassen weithin nach dem dramatischen Prinzip der chorischen Gestaltung auf die Bühne gebracht. Doch unterscheidet ihn vom expressionistischen Drama, das diesen Typus (Massendrama) zur Hochblüte bringt, daß Hauptmann auch im Massenstück noch an seiner Kunst der Individualcharakteristik festhält, aber so, daß alle diese unverwechselbaren Einzelgestalten aufgehen in der großen Masse der Leidenden, stellvertretend für sie sprechen, wie umgekehrt die Masse für jedes von ihnen spricht. Hat sich vier Akte lang der Ruf zum Aufbruch der randalierenden Menge mit fortlaufender dramatischer Spannung und Stimmung verstärkt, so wirkt der Schlußakt von Anfang an als Anti-Klimax. Von diesem Akt, dem sog. Hilse-Akt, strahlt das Licht aus, in dem die ganze Weberrevolte zu verstehen ist.

Traumhaft wirkt das Drama am Schluß. Kommen neue Zeiten, oder kehren die alten noch schlimmer zurück? Inmitten der revolutionären Bewegung, die sich mittlerweile zu einer wahnsinnigen Vernichtungsraserei entwickelt hat, bildet der alte Webermeister Hilse, unentwegt an seinem Webstuhl ausharrend, den ruhenden Mittelpunkt des Sturms. Dieser Großvater Hilse wurde bis zur Karikatur mißdeutend verzerrt. Aber Hauptmann meint etwas anderes. Für ihn ist diese Gestalt, die noch zu beten vermag, die einzige des Dramas, die ihr Leid ins Transzendente erhebt. Während auf der einen Seite die Revolte die tierischen und gemeinen Instinkte in den Menschen entfesselt, die Rachlust, Mordsucht, Brandsucht, Zerstörungswut, drückt es der alte Hilse in seiner bibelkundigen Sprache noch einmal aus, daß der Kern der Weberbewegung im Verlust des rechten religiösen Bezugs zu suchen ist. In den vier Akten war schon zuvor die Rede davon, daß die Weberleute—wie auch die Fabrikanten—nicht religiös sind. Die soziale

Selbsthilfe, die, so selbstverständlich sie ist, nur allzu schlecht verhüllter gemeiner Egoismus ist, wird durch die Worte und die ganze Lebenserscheinung des alten Hilse, in dessen Umkreis reine Liebe und Rechtlichkeit einfacher Menschen herrschen, als Irrtum gekennzeichnet, doch nicht angeprangert. — In der Irreführung durch die eigene Not ist die Tragik des Weber-Dramas beschlossen.

Die Interpretation dieses Werkes aber ist im Laufe der Zeit eine recht verschiedene geworden. Seit dem ersten Erscheinen, als man „Die Weber“ als gemeingefährliche Aufforderung zum Klassenkampf polizeilich verbieten ließ, bis zur Gegenwart fehlt es nicht an Versuchen, diese Tragödie als sozialkritisches Stück zu verstehen, wenn nicht gar als sozialistischen Aufruf, obwohl Hauptmann selbst doch schon gleich nach der Uraufführung mit Nachdruck betont, das Stück sei wohl „sozial, aber nicht sozialistisch“, außerdem habe er „durch keiner Partei Brille“ gesehen.

Durch Veröffentlichung von Briefen, Berichten u. ä. aus Freundes Hand erhalten wir neuerdings dafür weitere Belege. Rudolf Kayser (von 1923 bis 1933 Redakteur der „Neuen Rundschau“ und seit 1935 in Amerika lebend) schreibt nach einem Besuch mit Ernst Toller im Hauptmannschen Hause: „Die Weber“, sagte er, „sind ein Drama ohne Tendenz.“ Nur Mitleid mit den Leidenden und Hungernden hätte ihn geleitet, als er dieses Drama schrieb. Er wollte sein Gefühl für menschliches Unglück und Unrecht ausdrücken, keineswegs aber den Glauben an eine revolutionäre Ideologie und an den gewaltsamen Umsturz der Gesellschaftsordnung. — Gerhart Hauptmann und ich setzten dieses Gespräch später allein fort, als wir die tumultuarische Aufführung der Weber im Berliner Großen Schauspielhaus unter Karlheinz Martin mit der so völlig entgegengesetzten,ammerspielartig leisen unter Leopold Jessner im Staatstheater verglichen. Ich fragte Hauptmann, welche Auffassung die seine sei. Er entschied sich sofort

für Jessner. Als leidende, leise und erstaunte Menschen hätte er die schlesischen Weber gesehen, keineswegs als die wilde, zerstörende Masse, die Martin vorgeführt hatte. Dieser Regisseur hätte sein Werk zu den Zwecken parteipolitischer Propaganda benutzt, was völlig gegen Hauptmanns Willen und seine künstlerische Überzeugung sei. — Ich antwortete, daß auch mich der Lärm und die gewaltsam aufgetragene Tendenz der Martinschen Aufführung erschreckt hätten. Jessners Auffassung erschien mir andererseits zu sehr ins Psychologische und Unrealistische gewandt. Hauptmann stimmte mir nicht bei: „Nein, genau so habe ich diese Menschen gesehen, ganz leise und still, auch noch im Aufstand gegen ihre Unterdrücker“⁽⁷⁾.

C. F. W. Behl, einer der engsten Freunde des Dichters, schreibt: „„Etwas vom Geiste der Bergpredigt ist in dieser meiner Dichtung gegenwärtig“, sagte Hauptmann einmal in einem nächtlichen Gespräch zu mir, und damit hat er vielleicht an das Geheimnis der immer lebendigen Fortexistenz des ‚Weber‘ — Dramas gerührt“⁽⁸⁾.

Im Zuge des Naturalismus hat man versucht, Gerhart Hauptmann zum Sprecher der Armen, zum Dichter der Armeleutekunst zu stigmatisieren. Auch das ist falsch, denn er bekennt selbst: „Armeleutekunst? Man sollte endlich damit aufhören, die Kunst der Klassiker durch einen solchen Ausdruck zur Reicheleutekunst zu degradieren. Volk und Kunst gehören zusammen wie Boden, Baum, Frucht und Gärtner. — Man hört Worte wie diese immer aufs neue: Niederungen des Lebens! Alltägliche Misere! Arme-Leute-Geruch! Man trenne von einem Fürsten das, was des Titels ist, von dem, was des Menschen ist: was ist wichtiger? Nie und nirgends hat es die Kunst mit Titeln zu tun! Auch nicht mit Kleidern! Ihr Gegenstand ist die nackte Seele, der nackte Mensch! Es braucht kein Lessing zu kommen, um uns wissen zu lassen, daß ‘die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt . . .‘

‘pathetischer‘ sind als alle Titel, und so weiter “⁽⁹⁾

Gegenstand der Kunst ist somit die „nackte Seele, der nackte Mensch“. Immer führt uns Hauptmann daher verinnerlichte Menschen vor, die aber durch ihre Herkunft, ihre Erbmasse und die Unzulänglichkeit ihrer Begabung oder durch ein Übermaß von Güte und Weichheit dem Leben nicht gewachsen sind oder durch dämonische Einwirkungen von außen gehemmt werden und darum scheitern. Es sind alles Menschen, die den kämpferischen Auseinandersetzungen des Lebens aus dem Wege gehen möchten, die wohl in leidenschaftlicher Erregung aufbrausen, dann aber dem Kampf entsagen, weil bei ihnen die Innerlichkeit auf Kosten ihrer Willenskraft zu stark ausgebildet ist. Die Konflikte werden darum nicht zum tätlichen Austrag gebracht. Lieber legen die Helden Hand an sich selbst, als daß sie andere vernichten. So sind die Helden bei Hauptmann tragische, Helden des Leidens, nicht Helden der Tat, erst recht keine Kraftnaturen, dafür sind sie von einer liebenswürdigen, gütigen, opferbereiten Faszination, und deshalb erwecken sie unser Mitleid.

Nicht die Sozialprobleme stehen bei Gerhart Hauptmann an erster Stelle, sondern die ewigen Erscheinungsformen menschlicher Existenz. Darum war ihm die Gestaltung des Lebensproblems, das Gegenständliche, wichtiger als die rein künstlerische Form. (Wie anders doch bei Hofmannsthal, George, Rilke, bei denen der Gegenstand erst bewältigt ist, wenn er eine schöne Form besitzt bzw. wenn erst eine Einordnung in ein metaphysisches Weltbild stattgefunden hat!)

Gerhart Hauptmann, ein Sinnenmensch, verfügte über eine ungewöhnliche Sensibilität für äußere Eindrücke; diese führten ihn zum Verständnis des ganzen Menschen und zur Deutung des Innenlebens.

Von hier aus führt der Weg zum schöpferischen Prozeß alles Dramatischen und weiter zur Entstehung des Kunstwerkes im schaffenden Genie. Hauptmann geht davon aus, daß das Drama eine

Bildung des Kosmos aus dem Chaos sei. Diese Bestrebung beginne schon im Kinde und setze sich durch das ganze Leben fort. Die Bühne in unserem Kopfe wachse von Jahr zu Jahr, die Schauspielergesellschaft werde immer größer, und ihr Direktor, der Intellekt, überblicke bald nicht mehr die bis zur Unzählbarkeit anwachsende Menge der Akteure.

„Die frühesten Mitglieder des großen-kleinen Welttheaters im Kindskopf sind Mutter, Vater, Geschwister, Anverwandte und was sonst an Menschen in den Kreis der Sinnenerfahrung tritt. Im kindlichen Spiel beginnt dieses Drama schauspielerisch nach außen zu schlagen: es ahmt die Mutter, den Vater und ihr Verhältnis zu den Kindern nach. Und weiter und weiter erstreckt sich dieser Nachahmungstrieb, womit das Kind seine dramatische Welt aufbaut und fundiert. Diese Welt hat durchaus universellen Charakter. Es werden in ihr kleine Analogien zum Größten der Kunst im Ganzen gefunden, da sie sich immer zugleich äußerlich darzustellen sucht. Nicht nur die dramatischen Spiele auf den Brettern, die Welt bedeuten, gehen auf sie zurück, sondern ebenso der ‚Olympische Zeus‘ des Pheidias, der ‚Moses‘, die ‚Pietà‘ und die ‚Höllensterbe‘ des Michelangelo. — Das, woraus jedes Gebilde der Kunst seinen Ursprung nimmt und was im Haupte des Menschen wirkt, solange er lebt, nenne ich: das Urdrama! Davon findet man bei Aristoteles nichts, und doch stand sein Geist mittendrin“⁽¹⁰⁾.

Aber diese Urdrama-Idee wurde in Hauptmann nicht erst 1934 geboren. Schon in der Ansprache auf dem Bankett der Wiener Akademie der Wissenschaften, im März 1905, sagte er: „Wie es heute ist, war es ehemals: es meldeten sich in meinem Innern stets viele Stimmen zum Wort, und ich sah keine andere Möglichkeit, einigermaßen Ordnung zu schaffen, als vielstimmige Sätze: Dramen zu schreiben. Ich werde dies weiter tun müssen; denn es ist bis jetzt meine höchste geistige

Lebens-und Ausdrucksform ^{“(11)}

Außerdem ist diese Idee in Aphorismen verschiedenster Lebensstadien Hauptmanns enthalten: „Sucht euch die Elemente der Dramaturgie in der menschlichen Psyche zusammen! Dort stecken sie“ ^{“(12)}. — „Das Drama ist doch wohl die größte Dichtungsform. Schließlich werden alle Gedanken dramatisch gedacht, wird alles Leben dramatisch gelebt“ ^{“(13)}. — „Allem Denken liegt eine Anschauung zugrunde. Auch ist das Denken ein Ringen: also dramatisch. Jeder Philosoph, der das System seiner logischen Konstruktionen vor uns hinstellt, hat es aus Entscheidungen errichtet, die er in den Parteistreitigkeiten der Stimmen seines Innern getroffen hat: demnach halte ich das Drama für den Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit, auf hoher Entwicklungsstufe, freilich ohne daß jene Entscheidungen getroffen werden, auf die es dem Philosophen ankommt“ ^{“(14)}. — „Ursprung des Dramas ist das zwei-, drei-, vier-, fünf- und mehrgespaltene Ich“ ^{“(15)}. — „Die früheste Bühne ist der Kopf des Menschen. Es wurde darin gespielt, lange bevor das erste Theater eröffnet wurde“ ^{“(16)}. — „Das primitivste nach außen zur Erscheinung gebrachte Drama war das erste Selbstgespräch mit lauter Selbstanrede und -antwort“ ^{“(17)}. — „Es gibt kein irgendwie geartetes menschliches Hirn, das nicht sein Drama in sich herumtrüge. Immer wieder werden Episoden aus dem großen Epos des eigenen Lebens vom Gegenwartsbewußtsein dramatisch geformt“ ^{“(18)}. — „Harmonie ist das Produkt von Kämpfen: danach ist ihr ethischer Wert zu beurteilen. Auch Wert und Wesen des Dramas sind darin beschlossen“ ^{“(19)}. — „Das Drama ist nichts weiter als die natürliche Synthese zeitlich und räumlich weit auseinanderliegender dramatischer Einzelmomente im Menschengeist“ ^{“(20)}. — „Ein Drama muß sich selbst bewegen, nicht vom Dichter bewegt werden. Der Ursprung seiner Bewegung muß, wie der Ursprung des Lebens, allen verborgen sein“ ^{“(21)}. „Man muß unterscheiden: den Gedanken, welcher denkt, und den, der gedacht ist. Es ist ein Gedanke,

daß gedachte Gedanken im Drama selten oder nie formuliert werden dürfen. Der denkende Gedanke soll laut werden. Höchstens der Gedanke in seiner Geburt, oder kaum erst geboren, ungebadet und mit noch unzerrissener Nabelschnur. Vielleicht auch ein blindgeborner Gedanke, der die Augen zum erstenmal hell aufschlägt. Solche Gedanken gibt es viele in meinen Dramen, aber sie werden nicht immer erkannt in ihrem Zustand, vielleicht auch ihrer Ungewöhnlichkeit wegen, und sind nicht zu gebrauchen für den Zitatenschatz ^{“22)}.

Für Gerhart Hauptmann ist alles Leben ein Dramatisches, und Leben ohne Drama und Dramatik ist undenkbar. Beide durchdringen einander. Das Urdrama vollzieht sich auf der Bühne des Bewußtseins und liegt noch vor der künstlerischen Gestaltung. Urdrama und Kunst sind folglich von einander zu trennen. Erst der künstlerische Schaffensprozeß bedingt die dramatische Kunstform: „Das Genie benutzt diese innere Urform des dramatischen Bewußtseins, wie man es nennen kann, um aus seinen Grundelementen die dramatische Kunstform herauswachsen zu lassen ^{“23)}. In einem anderen Aphorismus heißt es ähnlich: „Wenn das dramatische Bewußtsein schöpferisch geworden ist, so beweist es den Dramatiker: und dieser, vermöge der Eigenart des täglich neue Gebiete umspannenden dramatischen Bewußtseins, wird außergewöhnlich fruchtbar sein ^{“24)}.

Hauptmann, dem Leben und Tod Mysterien sind, bedeutet auch alles dramatische Schöpfungstum ein Mysterium und zwar ein Mysterium des Unbewußten, das er der naturalistischen Kunsttätigkeit gegenüberstellt: „Man darf auch in der Produktion niemals das unbewußt Wirkende aufstören: man könnte sonst leicht in die Lage kommen, Mechanik für Wachstum zu setzen ^{“25)}. Damit sagt sich Hauptmann wiederholt vom bloßen naturalistischen Registrierungsprinzip los und glaubt dafür an den dramatischen Vollzug in der verborgenen Tiefe des Unbewußten.

Seinen Rundfunkvortrag in Berlin am 9. Oktober 1930 anläßlich einer

„Elga“ —Aufführung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters leitet Gerhart Hauptmann mit einer Betrachtung der Bühne im höheren Sinne ein; er kommt dabei auf das „innere Drama“, das jeder Mensch mit sich führt, also das Urdrama, ohne das jedes äußere Drama in Leben und Kunst uns unverständlich bliebe, zu sprechen. In Verbindung mit dem Schöpfungsmysterium habe es die höchsten geistigen Funktionen. Denken, Schauen, Wissen, beruhe auf demselben Spiegelsehen wie das innere Drama den Menschen selbst und sein Leben zeige. Das Drama höheren Stils zeigt am Ende den Kampf mit einer unsichtbaren, göttlich—magischen Macht, die wir „Schicksal“ nennen; dann ist nicht mehr der Mensch des Menschen Feind, sondern in Schmerzen erfährt er, sich selbst und den andern erkennend, daß beide schuldig—schuldlos sind. „Sich ihm ergeben ist hier die einzige Form, sich über das Schicksal zu erheben“⁽²⁶⁾.

Für den dramatischen Schöpfungsprozeß weiß uns Hauptmann in der Einleitung zum dritten Druck der Marées-Gesellschaft der „Shakespeare—Visionen“ folgendes Beispiel zu geben: „Vielleicht wird jede Shakespeare-Vision durch jede äußere Sichtbarkeit abgeschwächt: durch die des Pinsels, des Griffels sowie der Bühne, weil sie allein in dem blinden Vermögen der Seele ganz zu Hause ist. Aber was kann man über das Geheimnis des Hin und Her von geschriebener Sprache und innerer Apperzeption überhaupt aussagen? — Oder was wissen wir über den Schöpfungsprozeß, der den Visionen und Gestalten Shakespeares ihre besondere Art von Realität, Dauer und Weihe gibt? Eines von Shakespeares Dramen heißt ‚Der Sturm‘. Vielleicht kann man den Sturm als Symbol des Schöpfungsprozesses gelten lassen. Es geschehen vielleicht in der Dichterseele Ballungen stürmender Rotation, erzeugen im Verdichten Wärme, Licht und zuletzt das Leben. Dabei ist etwas wie Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman. — Überhaupt: Ormuzd und Ahriman, Gott und Teufel, bekämpfen sich, und Schauplatz

dieses Dramas ist des Menschen Brust. — So wäre denn jeder Mensch Dramatiker? Ich meine, daß es so ist. Goethe suchte die Urpflanze. Man könnte mit mehr Recht nach dem Urdrama, und zwar in der menschlichen Psyche, suchen. Es ist vielleicht zugleich der früheste Denkprozeß. — Ursprung alles Dramatischen ist jedenfalls das gespaltene oder doppelte Ich. Die beiden ersten Akteure hießen homo und ratio, oder auch , du ‘ und , ich ‘ Das primitivste nach außen zur Erscheinung gebrachte Drama war das erste laute Selbstgespräch. Die erste Bühne war nirgend anders als im Kopfe des Menschen aufgeschlagen. Sie bleibt die kleinste und größte, die zu errichten ist. Sie bedeutet die Welt, sie umfaßt die Welt mehr als die weltbedeutenden Bretter. — Der Seher und Schöpfer großer Dramen bedarf allerdings nicht nur der Einbildungskraft, sondern auch der Ausbildungskraft. Er ist Bändiger und Verdichter des Sturms, Schöpfer, Demiurgos einer neuen, inneren Himmels—, Erden — und Menschenwelt, über deren Geschicken er mit der Zaubergewalt eines Prospero waltend schwebt, auch bewirkt, daß diese ganze seiende und nichtseiende Schöpfung anderen im göttlichen Lichte der Kunst erkennbar wird ^{“27)}

Damit verkündet uns Hauptmann seine hohe und göttlich-magische Auffassung von der Persönlichkeit des Dichters: Seher und Schöpfer, Bändiger und Verdichter, Demiurgos und Prospero, und wie wir bald sehen werden, Faust und Mephisto, Dionysos und Apoll, — Gott, Halbgott und Mensch.

Auch in seiner am 1. März 1932 an der Columbia-Universität zu New York gehaltenen Rede zur Goethe-Feier weist Hauptmann auf das Urdrama hin und zwar in der gehaltlichen Bestimmung des Ja und Nein des Dichters zur Welt: „Die menschliche Sprache enthält das Ja und enthält das Nein. Und wo die menschliche Sprache lebt, nämlich im menschlichen Geist, dort sind das Ja und das Nein zwei entgegengesetzte Parteiführer. Der Streit oder Dialog dieser beiden

Mächte beginnt im Kinde, wenn das Denken beginnt, und er endet erst mit dem Tode. In diesem Ja und Nein haben wir die ersten Akteure des menschlichen Urdramas, zwei Worte, die sich dann wohl auch in das Ich und Nicht-Ich oder das Du verkleiden. Von diesem Urdrama, dessen Personenverzeichnis im Laufe des Lebens immer zahlreicher wird und das länger als das chinesische Drama, nämlich ein ganzes Leben, fast ununterbrochen auf der Bühne des Bewußtseins spielt, ließe sich viel sagen. . . . Der ‚Faust‘ ist ein solches objektiviertes, Gestalt gewordenes Urdrama, Faust selber das eigensinnige Ja, Mephisto das eigensinnige Nein darin ^{“28)}.

Von den Elementen des Urdramas, die auch Goethe eigen sind, ausgehend, weist Hauptmann in bezug auf das Ja und das Nein, das Ich und das Du, auf Faust und Mephisto auf die dramatische Persönlichkeit Goethes selbst hin. Im Kampf dieser entgegengesetzten Welten im Menschen ist Goethe ein Bejaher des Lebens, neben dem der Verneiner nur wie ein Begleiter geht. Ihm selber bleibt „Vernunft und Wissenschaft des Menschen allerhöchste Kraft“, und dieser huldigt er allezeit.

Trotz dieses Positivismus‘ aber lebt Goethe das Faust-Drama bis zu Ende, da zum Medium des Lichtes der Vernunft und der Wissenschaft das andere Medium des Bewußtseins des Mysteriums komme:

„Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebär,
das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
den alten Rang, den Raum ihr streitig macht.“

Der Welt des Erdgeistes, dem Schoß der Erde, der Finsternis, dem Irrationalen entstammen Goethes tiefste und wunderbarste Dinge und Dichtungen; sind sein dionysischer Teil, der ans Licht drängt. Die Sonne, der Tag, die Vernunft sind, wie man heute sagen würde, sein apollinischer Teil mit seinen Bestrebungen, Erkenntnissen und Erfolgen

im realistischen, resoluten Leben. Hierin dürften das Wesen von Goethes dramatischer Persönlichkeit und das Geheimnis seiner dramatischen Gestaltung begründet sein.

Aus dieser Goethe-Rede sei schließlich noch der Gegensatz als Element des Urdramas angeführt, weil er bemerkenswert ist und sich in Goethes und Hauptmanns Dramaturgie findet: das Gesetz der Systole und Diastole des Lebens. „Diastole und Systole hat Goethe die ewige Formel des Lebens genannt. Das ist nichts anderes als der Puls, das Sichdehnen und Zusammenziehen des Herzmuskels. Auch im Geistigen sieht er ebendiese Kontrastbewegung als Voraussetzung alles Lebens an. So kann man Schlaf und Wachen, Nacht und Tag als Systole und Diastole ansprechen. Hier, nämlich in seiner winzigen Schlafhöhle, war er zur engsten Enge zusammengezogen. Erhob er sich, so trat er nicht in die wirkliche, sondern in seine Dämonenwelt, die vor der wirklichen gleichsam als Leibwache lagert“⁴²⁹.

Schlaf und Wachen, Nacht und Tag, dämonische Welt und wirkliche Welt als Systole und Diastole sind also bei Goethe wie unter anderen bei Hauptmann Spiegelung des ewigen kosmischen Streites, und als solcher ist er die Triebfeder aller dramatischen Werke.

In diesem Widerstreit der polaren Kräfte von Ja und Nein zur Welt habe auch Shakespeare seine Dramen im Sinne des Urdramas geschaffen. In seiner Rede „Deutschland und Shakespeare“ in der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Jahre 1915 führt Hauptmann u. a. aus: „Die Schöpfung Shakespeares enthüllt das Urdrama, das mit Leben und Tod, Liebe und Haß, Blut und Tränen, Honig und Galle gesättigt ist, worin Wahn und Sinn einen Wahnsinn ausmachen, vor dem höherer Sinn ins Entsagen flüchtet: einen Wahnsinn, mit dessen verschiedenen Formen sich die Menschheit zersetzt, zerreißt und zerfleischt. — Der Tragiker hat diese Welt nicht etwa unbesehen, wie Mönch und Nonne, als unvernünftig weggeworfen. Er hat sie zuerst

im Tiefsten bejaht, und nur dadurch ward er befähigt, sie ebenso zu verneinen. In jedem einzelnen seiner Dramen wird Bejahung und Verneinung sogar unlöslich verbunden sein. — Der Fall des Lear ist ein Einzelfall, aber er kann von dem in Bejahung und Negation gleich grausamen Blick des Sehers einen Begriff geben. . . . Die Tragik liegt nicht etwa nur in dem Falle Lear. Sie liegt in der ganzen Formel des blinden, vernunftlosen Lebens ^{“30)}.

Wenn ein Dichter —in diesem Falle Shakespeare— die Weihen des großen Tragikers empfangen habe, um so dem Haupt der Medusa ins Angesicht sehen zu können, ohne dabei dem Wahnsinn zu verfallen, so sei und bleibe sein Beruf doch ein Leiden und ein Sichwehren wider das Tragische. „Seine Kunst ist in diesem Betracht ein Ringen mit Gott ^{“31)}.

Seiner Unerträglichkeit wegen habe man das Haupt der Medusa verschleiert, das heißt, die Tragödie abgelehnt oder nur in abgeschwächter Form geduldet und aufgefaßt und damit um ihr Stärkstes gebracht. „Aber trotzdem Goethe sagt: ‚Was ist denn überall tragisch wirksam als das Unerträgliche?‘ — und wenn auch die großen Tragiker im Flusse ihrer Gestaltungen ein Gemisch von Kampf, Wut, Haß, Verrat, Hohn, Schadenfreude, Blindheit, Dummheit, Niedertracht, Erotik, Eisen und Blut zeigen, hinter dem sie selbst mit einem Narrenszepter zu sehen sind, so bleiben sie doch die Verwalter eines Urmysteriums, und diese ‚kundigen Thebaner‘ des Lebens wirken aus der vielleicht tiefsten und erhabensten Form der Frömmigkeit ^{“32)}.

Im Hauptmannschen Sinne sind Wurzel und Wesen des Dramatikers und Tragikers Leiden, Schmerzen und Liebe, die im Tiefsten ein Mitleiden, ein Mitleid ist; und diese sind im Verlaufe des Menschenloses unabwendbar. „Aber gerade diese große Grundtragik sollte uns . . . stark machen. Und wir lassen uns von dem Gedanken nicht abbringen, daß ein erhabener, hoher und höchster Sinn im Men-

schendasein verborgen ist. Die größten Menschen, die gelebt haben, blieben diesem Gedanken treu. Er wirkt in Dantes düster großem Gedicht, wirkt in den Plastiken und Sonetten eines Michelangelo, wirkt in Beethoven . . . ⁴³⁹. Ein durch äußerstes Leid über die Grenzen des Menschlichen emporgewachsenes Wesen, ein Halbgott, — das ist der Tragödiendichter für Gerhart Hauptmann.

Der Begriff des Urdramas existiert aber nicht erst seit Gerhart Hauptmann. Vor Hauptmann findet er sich bei Nietzsche, wenn auch einem anderen Aspekt. Nietzsches erregende Schriften strahlten ihre Energie schon früh auf den modernen Stürmer und Dränger Hauptmann aus, denn beide begannen mit dem Protest gegen Bildungsliteratur und Bildungsphilistertum, beide verkündeten eine neue Sittlichkeit, die in der modernen Literatur eine große Rolle spielt. Beide gestalten ein neues Bild des Tragischen im Sinne des seelisch und tief menschlich Abgründigen; beide huldigen aufklärerischen, aber auch romantischen Idealen und machen sie anfangs dem Naturalismus und der Neuro-mantik dienstbar; zu beiden bekennen sich als ihre Vorbilder bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein zahlreiche Künstler* und eine leidenschaftlich hingerissene Jugend. Differenziertheit und Sensibilität der modernen Seele wird durch beide sichtbar, zugleich erhebt sich aus der „Dekadenz“ der Ruf nach neuer Lebensbejahung, nach einem neuen diesseitigen Lebensgefühl. Und schließlich ist mit der Aufnahme der Werke beider Dichter das Zeitalter des Naturalismus überwunden.

Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“, 1871 unter dem Einfluß des Richard - Wagner - Erlebnisses geschrieben, ist mit seiner religiös - kultischen Auffassung vom Drama der Boden, wo beide Dichter einigehen.

* z. B. komponierte Richard Strauss „Also sprach Zarathustra“ (1896), eine „Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche“

Hatte Nietzsche seine Arbeit jahrelang dem Apollinischen unterstellt, so überrascht er in dem genannten ersten größeren Werk mit einem Durchbruch zum Dionysischen, doch auf der Wechselbeziehung beider Mächte beruht die griechische Geisteswelt. Beide haben einen ästhetischen Urgrund. Der tragische Mythos verwandelt aus der rauschhaften Schöpferkraft des Dionysischen das Leid zur Vision der Schönheit. Der Mensch wehrt sich gegen den Ekel des Grausamen, Bösen, Rätselhaften, Absurden des Lebens durch die Kunst, die als rettende, heilbringende Zauberin den Ekelgedanken über das Verhängnisvolle des Daseins in uns Vorstellungen erweckt, aus denen zu leben ermöglicht wird. Der Leidende erzeugt die Schönheit zu seinem Heil.

Wenn Nietzsche vom Urdrama spricht, so gelangt er zum Problem des Ursprungs der griechischen Tragödie. Dabei behauptet er, „daß die Tragödie aus dem tragischen Chor entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war: woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama ins Herz zu sehen“, ³⁴⁾ — „Mit diesem Chore tröstet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene, der mit schneidigem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, ebenso wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat . . . Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich — das Leben“ ³⁵⁾ — „Nur muß man sich immer gegenwärtig halten, daß das Publikum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, daß es im Grunde keinen Gegensatz von Publikum und Chor gab: denn alles ist nur ein großer erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn oder von solchen, welche sich durch diese Satyrn oder von solchen repräsentieren lassen“ ³⁶⁾ — „Nach dieser Einsicht dürfen wir den Chor, auf seiner primitiven Stufe in der Urtragödie, eine Selbstspiegelung des dionysischen

Menschen nennen . . . ^{“(37)”}. „Ursprünglich ist die Tragödie nur ‚Chor‘ und nicht ‚Drama‘“ ^{“(38)”}.

Trotz der für Nietzsche Räusche und Träume erzeugenden Gegensätze und Spannungen im elementaren Menschen ist der Hauptmannsche Begriff vom Urdrama ein viel ursprünglicherer: ein dem Leben überhaupt innewohnendes Prinzip. Dieses eigentliche und für Hauptmann einzig wahre Drama, das noch vor aller Kunst liegt, ereignet sich als ein ununterbrochener, rätselhafter Zwiespalt zwischen aufbauend schöpferischen und vernichtenden vitalen Gewalten, die sich beide des Menschen nur als Medium zu bedienen scheinen. Nietzsches Urdrama ist ein antikes Drama der Griechen, bei denen aus der Qual des Werdens ein Zustand lustvollen Verharrens im Sein der apollinischen Welt wird. Mit diesem Drama aber war es zu Ende, „als mit Sokrates eine andere Wertung des Lebens als die ästhetische, die moralische versucht wird“ ^{“(39)”}. Gerhart Hauptmanns Urdrama ist ein das ganze Leben im Haupte des einzelnen Menschen während kosmisches Gebilde, das weit über Vernunft und Wille hinausreicht bis ins Vor- und Unterbewußte der Menschenseele. Solange das Leben des Menschen dauert, wird das Leben immer wieder in sich selbst entzünden, weil Leidenschaften und ein nie abgeschlossener Zwiespalt im Menschen Kampf erzwingen. Dieser Vorgang ist ohne Anfang und Ende, er ist ebenso großartig wie grauenvoll. Er ist Tragödie.

Solange es Menschen gibt, wird es dieses Urdrama geben.

Nachweise

- 1) Reinhold Grimm: Bertolt Brecht; in „Deutsche Dichter der Moderne“, herausgegeben von Benno von Wiese, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1965, S. 501 f.
- 2) Gerhart Hauptmann, sämtliche Werke, herausgegeben von Hans-Egon Hass, Propyläen Verlag, 1963, Band VI, „Gedanken über das Bemalen der Statuen“ (1887), S. 896.

Zur Dramaturgie Gerhart Hauptmanns

- 3) Ebenda S. 896.
- 4) Ebenda S. 896.
- 5) Ebenda S. 896.
- 6) Ebenda S. 896.
- 7) Rudolf Kayser: Erinnerungen an Gerhart Hauptmann; Katalog Nr. 10, Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, "Gerhart Hauptmann — Leben und Werk", Oktober 1962, S. 360.
- 8) Hörspiel-Plan des Hessischen Rundfunks 1952/53.
- 9) Gerhart Hauptmann, sämtliche Werke, herausgegeben von Hans-Egon Hass, Propyläen Verlag, 1963, Band VI, Einsichten und Ausblicke, S. 1041.
- 10) Ebenda, "Das Drama im geistigen Leben der Völker", Rede, bestimmt für die vierte Volta-Tagung der Königlichen Akademie zu Rom im Oktober 1934, S. 882.
- 11) Ebenda, "Die Sendung des Dramatikers", Ansprache auf dem Bankett der Wiener Akademie der Wissenschaften, im März 1905, S. 689.
- 12) Ebenda, Einsichten und Ausblicke, S. 1036.
- 13) Ebenda, S. 1036.
- 14) Gerhart Hauptmann, gesammelte Werke in sechs Bänden, Berlin, S. Fischer Verlag, 1906, "Zum Geleit" von Gerhart Hauptmann.
- 15) Gerhart Hauptmann, sämtliche Werke, herausgegeben von Hans-Egon Hass, Propyläen Verlag, 1963, Band VI, Einsichten und Ausblicke, S. 1036.
- 16) Ebenda, S. 1036.
- 17) Ebenda, S. 1036.
- 18) Ebenda, S. 1036.
- 19) Ebenda, S. 1037.
- 20) Ebenda, S. 1038.
- 21) Ebenda, S. 1038.
- 22) Ebenda, S. 1039 f.
- 23) Ebenda, S. 1037.
- 24) Ebenda, S. 1037.
- 25) Ebenda, S. 1039.
- 26) Ebenda, "Von den Möglichkeiten des Theaters", S. 813.
- 27) Ebenda, Marginalien, S. 931 f.
- 28) Ebenda, "Goethe", S. 845.
- 29) Ebenda, "Goethe", S. 849.
- 30) Ebenda, Marginalien, S. 927 f.
- 31) Ebenda, S. 928.
- 32) Ebenda, S. 928 f.

- 33) Ebenda, "Sursum Corda!", Rede, gehalten im Rundfunk am 25. Juni 1931, S. 825.
- 34) Friedrich Nietzsche, sämtliche Werke in zwölf Bänden, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1964, Band I, S. 76.
- 35) Ebenda, S. 81.
- 36) Ebenda, S. 84.
- 37) Ebenda, S. 85.
- 38) Ebenda, S. 89.
- 39) Albert Soergel — Curt Hohoff: "Dichtung und Dichter der Zeit", August Bagel Verlag, Düsseldorf, Band I, S. 345.