

GERHART HAUPTMANN

DIE PERSÖNLICHKEIT

In seinem Aufsatz „Die Victor Hugo-Legende“ charakterisiert Paul Lafargue Hugo folgendermaßen: „diese Sonnenblume, die ihrer natürlichen Anlage nach dazu verdammt war, sich stets der Sonne zuzuwenden...“; er beschreibt damit einen bestimmten Typus von Schriftstellern — zu welchem Typus auch Gerhart Hauptmann gehört — ganz ausgezeichnet. Solche Schriftsteller sind nicht direkte Diener der Klasse, der sie angehören, weder im Sinne eines bewußten Vorkämpfertums (oder Klopffechtertums) der Klasseninteressen, noch im Sinne eines geschäftsmäßigen Bedienens der jeweils herrschenden Strömungen in der Klasse. Solche Schriftsteller sprechen vielmehr nur naiv, spontan, gutgläubig, subjektiv überzeugt das aus, was ihnen auf der Seele liegt; sie wären sogar bereit und sind zuweilen bereit, tapfer in Opposition zu politischen Machthabern, zu literarischen Moderationen zu stehen. Aber Inhalt und Form dieses gutgläubigen Sich-aussprechens ist nichts anderes, als was der Durchschnittsmensch der Klasse denkt und empfindet, erlebt und erstrebt.

Gerhart Hauptmann repräsentiert diesen Typus in Reinkultur. Er ist ein wirklich echter Dichter in der traditionellen Bedeutung des Wortes. Eine Aeolsharfe: der Wind saust (oder säuselt) durch die Saiten und diese erklingen stets, je nach der Stärke und der Richtung des Windes. Aber der Wind, der durch die Saiten fährt, ist nur der Atem der liberalen Bourgeoisie Deutschlands, bzw. ihrer Intelligenz. Hauptmann reproduziert wahllos alle Widersprüche der gesellschaftlichen Lage dieser Schicht, ihrer langen — nicht allzu ruhmvollen — Entwicklungsgeschichte von 1890 bis zum heutigen Tage. Er tut es naiv, ohne diese Widersprüche als widerspruchsvoll zu erkennen, ja auch nur zu empfinden. Er tut es aber dichterisch, gestaltend. D. h. sein Werk ist kein unmittelbarer, direkter Ausdruck der Ideologie der liberalen Bourgeoisie. Diese Ideologie kommt allerdings in seinem Werk ganz unmittelbar, naiv zum Ausdruck. Das ist aber das Resultat; nicht der Weg, nicht der Prozeß. Und gerade, daß in Hauptmanns Werk der aller-unmittelbarste, der trivialste Inhalt des liberalen Bourgeois in einer Form zum Ausdruck kommt, die — scheinbar — hoch über diesem platten Dasein schwebt, die — scheinbar — originell und wirklich persönlich ist, die die tiefen Spuren eines wirklichen Erlebnisses, eines echten dichterischen Ringens mit dem Erlebnis an sich trägt; gerade dieser Widerspruch zwischen Inhalt und Form, dessen dialektische Einheit, die klassenmäßige Einheit *eben dieses* Inhalt mit *eben dieser* Form vom Zuschauer und Leser empfunden, aber nicht begriffen wird; gerade dies ist der Schlüssel zur dauernden, wenn auch abnehmenden Wirkung Hauptmanns. Wie viele junge Generationen dieser Bourgeoisie und ihrer Intelligenz sind von Hauptmann „abgefallen“ und haben „neuen Göttern“ — von Maeterlinck bis zur neuen Sachlichkeit — geopfert! Aber Hauptmann ist durch alle diese „Stürme“ hindurch doch der repräsentative Dichter des bürgerlichen Deutschlands der Gegenwart geblieben. Und ein großer Teil seiner Gegner hat mit eintretender „Reife“ für diese Bedeutung Hauptmanns ein zunehmendes Verständnis erwiesen.

□ Diese Art der Wirkung zeigt eine große Ähnlichkeit mit der Wirkung Victor Hugos; die Ähnlichkeit gründet sich auf eine ähnliche Beziehung der dichterischen Persönlichkeiten zur Klasse, die sie vertreten. Hier hört allerdings die Ähnlichkeit auf. Denn Hugo und Hauptmann vertreten so verschiedene Entwicklungsstadien der Bourgeoisie, noch dazu in verschiedenen Ländern, daß Inhalt und Form bei beiden notwendig grundverschieden sein müssen. Es bleibt aber doch noch eine gewisse Analogie zwischen der Wirkung von Victor Hugo und Gerhart Hauptmann. Wie jedes Wort des alten Hugo — und mag es noch so flach, noch so reaktionär gewesen sein — einen besonderen Unterton dadurch erhielt, daß es vom „großen Gegner“ Napoleons III. ausgesprochen wurde, so bekommt die platteste Versöhnung mit der bestehenden Wirklichkeit bei Gerhart Hauptmann ein Piedestal dadurch, daß diese Versöhnung eben vom Dichter der „Weber“ vollzogen wurde.* Die revolutionäre Vergangenheit der Dichter gibt ihrer konservativen Gegenwart einen besonderen Reiz, eine erhöhte Anziehungs-

* Die Richtigkeit dieser Parallele zwischen Hugo und Hauptmann wurde knapp nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes von Heinrich Manns „Gegämpfter Antwort“ an Walter Bloem bestätigt. (Berliner Tageblatt. 2. X. 32.) Freilich sind bei Mann der „revolutionäre“ Dichter der „Weber“ und Viktor Hugo, der „Gegenkaiser“ / Napoleon III. wirklich als Revolutionäre und Gegenkaiser gemeint. Gerade dies ist aber eine unbeabsichtigte und eben deshalb schlagende Bestätigung unseres Vergleichs.

kraft: man kann mit ruhigem Gewissen überall mittanzen, wenn solche Helden der „revolutionären“ Opposition zur Versöhnung aufspielen.

DIE JUGENDOPPOSITION

Schalten wir in dieser Weise die „Weber“ der Vergangenheit als notwendigen Bestandteil in die aktuelle Wirkung Hauptmanns ein, so muß vorerst untersucht werden, wie der Hauptmann von heute mit dem Weberdichter zusammenhängt. Ist er noch immer „derselbe“, wie viele Verehrer sagen, oder ist er von der revolutionären Haltung seiner Jugend abgefallen, ist er Renegat geworden? Wir glauben: keine dieser Auffassungen ist richtig. Hauptmann hat sich organisch, wenn auch nicht geradlinig, vom „Sonnenaufgang“ bis zum „Sonnenuntergang“ entwickelt. Aber das Prinzip dieser Entwicklung liegt nicht in seiner Persönlichkeit, sondern in der Schicht, deren naiver Wortführer er war und ist.

Die Sackgasse, in die das Bismarck'sche Regime im Laufe der 80er Jahre immer stärker geriet, die Erstarkung der Arbeiterbewegung trotz Sozialistengesetz und die gleichzeitig beginnende Entfaltung des deutschen Imperialismus (Uebergang vom „saturierten“ Deutschland zum Kampf für „den Platz an der Sonne“) ließen eine große, ideologisch außerordentlich unklare Opposition am linken Flügel der bürgerlichen Intelligenz entstehen: Tolstoi und Ibsen, Nietzsche und der Sozialismus mengten sich in dieser Oppositionsideologie, die literarisch die Form des Kampfes um Echtheit und Naturwahrheit gegen das Prunkhaftlere oder Hohlgeistreiche der herrschenden Literatur annahm. Ohne freilich zu bemerken, daß sie auch hier nur Oberflächenerscheinungen bekämpfte, daß vieles von ihr Anerkannte aufs Tiefste mit den bekämpften Richtungen zusammenhing. Es ist nur allzu verständlich, daß eine solche Opposition vorerst Anlehnung, ja Anschluß an die Arbeiterbewegung suchte. Von Paul Ernst bis Hermann Bahr haben damals junge Intellektuelle massenhaft der Arbeiterbewegung einen kurzen Besuch abgestattet. Wie es dabei in diesen Köpfen aussah, zeigt die Tatsache, daß selbst ein Mann vom Kaliber Franz Mehrings, der ebenfalls um diese Zeit, wenn auch nicht aus denselben Gründen, sich der Sozialdemokratie anschloß, noch 1892 in Nietzsche die Möglichkeit zu einem „Durchgangspunkt zum Sozialismus“ sehen konnte. (Neue Zeit, X. II. 668/9.) Der „Sozialismus“, der auf solchem Boden entstand, war teilweise eine gefühlmäßig übersteigerte „Großstadtpoesie“, teils das kleinbürgerliche „Mitleid“ mit den „Enterbten“, teils eine mythologisierende Utopie des nahenden „großen Zusammenbruchs“. Die rasche Rückwendung zur ausgesprochenen bourgeoisen Ideologie war also von vornherein gegeben und mußte eintreten, sobald der Uebergang zur offenen imperialistischen Ära vollzogen und die Uebergangskrise überwunden war.

Gerhart Hauptmann hebt sich aus der Reihe dieser Schar durch eine gewisse, in dieser Periode sehr fruchtbare *Nüchternheit* hervor. Er ist nie Sozialdemokrat geworden. Andererseits hatte er auch nicht den Umschwung von einem romantischen Sozialismus zur romantischen Verherrlichung der wilhelminischen Ära mitgemacht. Er war und blieb in *liberaler Opposition* zum wilhelminischen Deutschland. Am deutlichsten und schriftstellerisch stärksten kommt diese Opposition in der Komödie „Der Biberpelz“ (1893) zum Ausdruck. Hauptmann hat hier eine später nie wieder erlangte Schärfe im Kampfe gegen das kaiserliche Deutschland, und er erreicht von dieser energisch oppositionellen Haltung aus einen so spitzen, so glücklich sinnlich pointierten satirischen Szenenaufbau und Dialog, wie niemals wieder im Laufe seiner Entwicklung. Sieht man sich freilich diese Komödie, die den glücklichen Guerillakrieg von Lumpenproletariern gegen die Besitzenden schildert, einen Guerillakrieg, den das kaiserliche Deutschland durch seine blinde Verfolgung der liberalen Elemente begünstigt, etwas näher an, so zeigt es sich deutlich, daß die Komödie sich *gegen diese Auswüchse* des Systems und *nicht* gegen das System selbst, gegen die „deutsche“ Form der kapitalistischen Herrschaft und nicht gegen diese selbst richtet. Die Grenze Hauptmanns ist also auch auf seinem Höhepunkte ganz klar ersichtlich. Diese Grenze muß hier nicht deshalb festgestellt werden, als ob

wir es Hauptmann zum Vorwurf machen würden, kein proletarischer Schriftsteller gewesen zu sein. Ganz im Gegenteil. In dieser Gipfelleistung Hauptmanns zeigen sich seine Vorzüge und Schwächen so eindeutig, daß sie sehr geeignet ist, den *Maßstab* für seine spätere Entwicklung abzugeben. Und gerade hier sehen wir, daß diese Vorzüge und Schwächen keineswegs bloß „persönliche“ Eigenschaften Hauptmanns sind, sondern die seiner Klasse. Gerade weil er, wie bereits gesagt, eine Aeolsharfe ist, die nur der Wind zum Tönen bringt, hängt gerade für ihn *alles* davon ab, was für ein Wind in der liberalen Bourgeoisie weht. Seine ganz außergewöhnliche Beobachtungsgabe für die äußeren Erscheinungsformen des Lebens, für den typischen Gehalt, den sie zum Ausdruck bringen, seine ebenfalls außergewöhnliche Fähigkeit, das Beobachtete in abgetönter Sprache zu gestalten, diese eigensten Vorzüge Hauptmanns werden dadurch begrenzt, daß diese gestalteten Beobachtungen zum Inhalt bloß die Klassenideologie einer rasch niedergehenden Klasse haben; noch dazu die eines Teiles der Klasse, die nicht mehr umhin kann, sich ängstlich davor zu hüten, den *Ursachen* der Ereignisse auf den Grund zu gehen, ihre eigenen Probleme wirklich zu Ende zu denken. Dieser Wind bläst durch die Aeolsharfe von Hauptmanns Dichtertalent und *deshalb* kann selbst seine beste Komödie nur an der Oberfläche scharf, also eher spitz als schneidend sein; deshalb muß, mit der Weiterentwicklung der Klasse auch diese Spitze sich in eine gelegentliche Stichelei verwandeln. Man vergleiche bloß den „Biberpelz“ mit seiner Fortsetzung, mit dem „Roten Hahn“ (1901). Der öffentliche, der politische Hintergrund des Guerillakampfes ist hier bereits so gut wie vollständig verschwunden. Der aus der ersten Komödie bekannte Vertreter der kaiserlichen Obrigkeit, von Wehrhahn, agiert ebenso tölpelhaft auf der Szene wie 7 Jahre früher und verhindert ebenso die „Aufdeckung“ der „Verbrechen“. Aber er hat mit der Handlung selbst nichts Wesentliches mehr zu schaffen. Während die ganze Handlung des „Biberpelzes“ auf satirische Pointen gegen ihn, gegen das System, das er repräsentiert, zugespitzt war, wird hier aus demselben Guerillakrieg ein „menschlich-moralisches“ Privatproblem. Und mit dem Aufhören des gesellschaftlich-politischen Charakters der Handlung sinkt der Vertreter des Staates zur überflüssigen Episodenfigur herab. Aus der Spitze wird eine gelegentliche Stichelei.

Diesen Weg ins Private, ins „Menschlich-moralische“ hat Hauptmann nicht gradlinig zurückgelegt. Aber jeder Versuch, ins Allgemein-gesellschaftliche vorzustoßen, enthüllt immer krasser, daß Hauptmann hier nichts mehr zu sagen hat, daß der Wind durch die Saiten seiner Harfe immer zaghafter säuselt. Die „Weber“ (1892) sind ein einziger, nie wiederkehrender Glücksfall seines Lebens. Getragen von der Stimmung jener Uebergangskrise, wo die wachsende Kraft des Proletariats den Bismarck'schen Versuch, die „Arbeiterfrage“ durch Blutbad und Absolutismus zu lösen, zum kläglichen Scheitern brachte, zeigen die „Weber“ in Stoffwahl und Komposition alle bedeutenden Eigenschaften Hauptmanns. Und die glückliche Stoffwahl verhüllt — fast — seine Schranken. Eine Darstellung der Leiden und der explosiven Kraft des Proletariats lag in der von uns angedeuteten geschichtlichen Situation in Deutschland in der Luft. (Andere Schriftsteller, z. B. Halbe, machten ähnliche Versuche.) Hauptmann gelang es, einerseits durch Flucht in die Vergangenheit, der Darstellung sowohl der modernen Formen der Ausbeutung, wie der aktuellen Formen des Kampfes auszuweichen. Gerade dadurch aber gelang es ihm andererseits, ein kompromißloses, wahrhaftes Bild dieser Ausbeutung und dieses spontanen Aufstandes zu geben. (Und selbst der alte Weber Hilse im 5. Akt — wo sich der spätere Hauptmann bereits deutlich zeigt — fällt aus dem historischen Rahmen nicht heraus.) Hier, wo Hauptmann nur Facta wiedergeben, nur ihre natürliche Gliederung szenisch lebendig werden lassen konnte, aber nicht gezwungen war, das Geschilderte in einen *gesellschaftlich-geschichtlichen Zusammenhang einzufügen*, konnte ihm eine tapfere und einheitliche Wirklichkeitsgestaltung gelingen: sein feines Reproduktionstalent, das auch hier nicht in die Tiefe, nicht bis zu den treibenden Kräften dringt, hält hier wenigstens eine — vergangene — Teilbewegung als Gesamtbild fest.

Freilich wird diese relativ geringe niedrige Reife des Weberaufstandes von der allfem ein-
dringender Auffassung mancher übertrieben und selbst lehnig macht - sogar in Polemik gegen die
nichtige Auffassung von Marx - dem Auffassungs ganze Charakteren

DAS SCHEITERN AM ALLGEMEINEN

Es ist historisch bis zu einem gewissen Grad richtig, daß der Aufstand der Weber nur gegen die Art und den unmenschlichen Grad der Ausbeutung, nicht aber (bewußterweise) gegen die Ausbeutung selbst gerichtet war. Aber diese historische Schranke der damaligen kaum — und noch rein explosiv — erwachenden revolutionären Arbeiterbewegung Deutschlands konnte Hauptmann keinen Augenblick als historisch, auch nicht als Schranke bewußt werden. Im Gegenteil. Gerade seine dichterische Identifizierung mit dieser Schranke hat sein Drama für ihn möglich und für sein — anfangs widerstrebendes — Publikum tragbar gemacht. Von hier aus war eine Entwicklung nur nach rückwärts möglich. Wir haben bei dem noch stark oppositionellen „Biberpelz“, wo der gesellschaftliche Inhalt aktueller und konkreter hervortritt, bereits auf die Grenze dieser Opposition hingewiesen.

Das Bauernkriegsdrama „Florian Geyer“ (1895) systematisiert geistig wie künstlerisch diese Schranken und Widersprüche. Indem Hauptmann hier nicht mehr eine „ausgeschnittene“, lokale Teilbewegung, sondern einen Kampf im nationalen Maßstabe schildert, verwandeln sich bereits die aufständischen Bauern in einen rohen und blutdürstigen „Pöbel“, ihre plebejischen Führer in gewissenlose und feige „Demagogen“. Freilich wird auch das Fürstentum, die „Reaktion“ mit den düstersten Farben geschildert. Und zwischen beiden „Bestien“ reibt sich die liberale „Lichtgestalt“, Florian Geyer ohnmächtig auf. Schon die Komposition des Stückes ist bezeichnend. Florian Geyer tritt immer erst in der Mitte des Aktes auf, als das „Unheil“, das er vorausgesehen hat, aber gegen das er nie ernsthaft ankämpfte, bereits eingetreten ist oder alsbald durch Boten gemeldet wird. Und seine Rolle besteht darin, dieses „Unheil“ in stimmungshaft-„tiefsinniger“ Weise zu kommentieren. Hauptmanns dichterische Ehrlichkeit kommt darin zum Ausdruck, daß er diese traurige und unbewußt treffende Satire auf den liberalen Politiker treuherzig und aufrichtig ergriffen gestaltet, ohne ihn auch nur für eine Minute komisch zu nehmen; Paul Schlenther hat mit richtigem Klasseninstinkt in Hauptmanns Geyer den Kaiser Friedrich der liberalen Geschichtslegenden erblickt. Wenn auch die Wirklichkeit an hohler Phrasenhaftigkeit Hauptmanns Gestaltung weit übertrifft, so hat — vielleicht gerade deshalb — die Bourgeoisie den „Florian Geyer“ zuerst abgelehnt. Es mußte eine noch weitergehende Aushöhlung ihrer Ideologie, eine noch entschiedener Anpassung an die spezifischen Formen des deutschen Imperialismus eintreten (z. B. Bülowblock zwischen Konservativen und Liberalen), damit Hauptmanns kläglich Florian Geyer als „Lichtgestalt“ aus einer „ruhmvollen“ Vergangenheit auf die liberale Bourgeoisie wirke.

I (wie diese „Lichtgestalt“ auf seine heutigen /archaischen
Wirkeln wirkt, haben wir bereits gesehen

Diese Linie setzt sich nun konsequent und im rapiden Abstieg durch.

Das „Festspiel in deutschen Reimen“ (1913) zeigt diese klägliche Hilflosigkeit bereits viel krasser als der „Florian Geyer“. Die französische Revolution, der grundlegende historische Ausgangspunkt zum deutschen Befreiungskrieg, den sein Festspiel feiern sollte, wird in dem von Schiller zuerst schriftstellerisch geformten Spiesserstil der erschrockenen Kleinbürger geschildert. „Da werden Weiber zu Hyänen...“ Bei Hauptmann: „Kaldauen werden aus den Wänden gerissen...“ } Dass Ludwig der XVII. ein Märtyrer à la Christus ist, versteht sich von selbst. Napoleon ist ein Theaterpopanz, von dessen Zusammenhang mit der Revolution, von dessen Rolle als Vollstrecker des ~~1-~~ bourgeoisen-Testaments der Revolution, Hauptmann keine Ahnung hat. Dementsprechend kann er auch von den inneren Widersprüchen ^{2/} grundlegenden, von der unauflösliehen verflochtenheit der progressiven und reaktionären Tendenzen in dieser Freiheitsbewegung keine Ahnung haben. Wir wiederholen: wir verlangen von Hauptmann nicht die marxistische Einsicht, dass alle gegen Frankreich geführten Unabhängigkeitskriege den

Diese Linie setzt sich nun konsequent und im rapiden Abstieg durch.

Das „Festspiel in deutschen Reimen“ ⁽¹⁹¹³⁾ zeigt diese klägliche Hilflosigkeit bereits viel krasser als der „Florian Geyer“. Die französische Revolution, der grundlegende historische Ausgangspunkt zum deutschen Befreiungskrieg, den sein Festspiel feiern sollte, wird in dem von Schiller zuerst schriftstellerisch geformten Spiesserstil der erschrockenen Kleinbürger^{er} geschildert („Da werden Weiber zu Hyänen...“ Bei Hauptmann: „Kaldauen werden aus den Wäntzen gerissen...“). Dass Ludwig der ^{XVI.} ein Märtyrer à la Christus ist, versteht sich von selbst. Napoleon ist ein Theaterpopanz, von dessen Zusammenhang mit der Revolution, von dessen Rolle als Vollstrecker des ~~+~~ bourgeoisen-Testaments der Revolution, Hauptmann keine Ahnung hat. Dementsprechend kann er auch von den ²⁾ inneren Widersprüchen ¹⁾ grundlegenden], von der unauflösliehen verflochtenheit der progressiven und reaktionären Tendenzen in dieser Freiheitsbewegung keine Ahnung haben. Wir wiederholen: wir verlangen von Hauptmann nicht die marxistische Einsicht, dass „alle gegen Frankreich geführten Unabhängigkeits^skriege den gemeinsamen Stempel einer Regeneration, die sich mit Reaktion paart, tragen.“ Dass er hier von dem Zwiespalt, der Goethe und Hegel in eine stille-Opposition zu den Freiheitskriegen drängte, und etwa aus Heinrich von Kleist einen bonnierten Junkerreaktionär machte, nichts, aber gar nichts merkt; dass er alle grossen Gestalten der Zeit bloss Lesefrüchte aus deren bekannten, teils missverstandenen, teils heillos banalisierten Werken vortragen lässt; dass seine „Athene-Deutschland“ am Schluss wahllos gerade jene Parolen, in denen die Widersprüche stecken, vordeklamiert:

xxMaktx „Macht Deutschland von der Fremdherrschaft frei!“

Sorget, dass Deutschland einig sei!

Und seid selber frei! Seid selber frei!

zeigt, dass er hier eben bloss die plattesten liberalen Geschichtsillusionen in mystifizierter Form wiederholt werden: das begeisterte Mitmachen der imperialistischen Politik bei demütigem Vortrag der liberalen Belange. Wozu noch bemerkt werden muss, dass bei Hauptmann die Freiheit aus der liberalen politischen Bedeutung sehr unzweideutig ins „Innerlich-Menschliche“ abrutscht. Die oben zitierte Stelle schillert sehr

stark in der Richtung, die Freiheit in einem neukantischen Sinn aufzufassen, wobei diese Freiheit mit jedem politischen Regime verträglich, unter jedem Regime (innerlich) realisierbar wäre. Dafür das offizielle wilhelminische Deutschland auch diese „Geschichtsauffassung“ untragbar gewesen ist (Auftreten des Kronprinzen gegen die Breslauer Aufführung),

beleuchtet sowohl die ~~Fatsache~~ Tatsache, dass Hauptmann auch hier kein bewusstes Kompromiss machte, sondern eben bloss die liberale Ideologie kritiklos „gestaltete“, wie zugleich die ganze politische (und demzufolge weltanschauliche) Kläglichkeit dieser liberalen Opposition.

Nachdem nun Gerhart Hauptmann in den ersten Kriegsjahren die Hurra Stimmung in schlechten Versen mitgemacht hatte, findet er mit der liberalen Bourgeoisie in der ersten Nachkriegszeit sein pacifistisches Herz wieder. Die beiden „Indianer“-dramen („Der weisse Heiland“, „Indipohdi“ 1920) stellen in ^{ei}wahllos eklektischem Durcheinander alle damaligen Modeideologien dar; z. B. „Ohnmacht der Guten“, („Ohnmacht des Geistes“, Max Scheler), „Kampf der Götter“ als ~~Mythologie~~ Mythologie des Relativismus (Max Weber), das „Führerproblem“, Widerstreit zwischen Herz und Gewissen (Pacifismus, mitunter bis zum Tolstojschen „Nichtwiderstehen dem Uebel“) und Verstand (Imperialismus) ^{etc.} ^a ~~et. c.~~ ^a ~~Das~~ soll keineswegs gesagt sein, dass Hauptmann diese Gedanken aus Scheler, Weber ~~et. c.~~ übernommen hätte. Im Gegenteil, je selbstständiger und subjektiv echter diese Anschauungen bei ihm ~~et~~ entstanden sind, je ^{er}urwüchsiger ihre eklektische Verworrenheit ist, desto deutlicher kommt der gemeinsame Klassenboden zum Vorschein. Freilich mit dem bedeutsamen Unterschied, dass das, was etwa bei Max Weber eine ~~ent~~ entschiedene politische Linie gewesen ist; die Erfüllung der liberalen Forderungen, um den deutschen Imperialismus durchschlag^skräftig^{er} zu machen, allerdings durch einen Liberalismus, der mitunter bereits energisch ins Faschistische hinüberschillert (Gespräch mit Ludendorff über „Demokratie“ und Präsidialmacht), was dem^{en}entsprechend sich weltanschaulich zu dem Dilemma zwischen „Bergpredigt“ und (imperialistischer) „Realpolitik“, als „Kampf der Götter“ begrifflich zusammenfasst, erscheint bei Hauptmann

inschwammig-unverarbeitetem ,gefühlvoll- verworrenem Nebeneinander.
Aber gerade hierin besteht ja , wie wir gesehen haben , die dichterische Eigenart Gerhart Hauptmanns ; gerade hierdurch erfüllt er für die liberale Bourgeoisie seine Funktion als repräsentativer Dichter. Es ist also keineswegs zufällig, dass gerade diese Dramen das chaotische Element Hauptmanns auf dem Gipfelpunkt zeigen , dass sie nicht einmal mehr ⁱ-we noch der „Florian Geyer“ in Einzelscenen oder Einzelzügen packend sind, sondern sowohl im Ganzen , wie in Details überall ins Leere greifen.

Die epische Dichtung „Till Eulenspiegel“ (1923) zeigt diesen Dramen gegenüber , vor allem formal, eine gewisse Konsolidierung. Sie ist selbstverständlich auf politische Gründe zurückzuführen; das neue Werk ist bereits nach Abebben der revolutionär-bewegten ~~Zeit~~ Zeit 1918 -1923 und vor der neuen ^w allgemeinen Weltwirtschaftskrise verfasst oder wenigstens abgeschlossen worden. Sie zeigt auch eine klarere politische Linie : eine Orientierung auf die Sozialdemokratie , insbesondere auf die Person Eberts („Der Retter des Reichs , der Sattler“). Dadurch entsteht in dem Chaos eine gewisse Geordnetheit der Gedanken. Diese sind freilich an sich chaotisch genug . Wieder wird der ganze Schatz der gerade modischen philosophischen Strömungen , insbesondere die relativistisch-agnostischen Religionserneuerungen , die verschiedenen ~~Formen von Salonbuddhismus~~ / Formen von Salonbuddhismus , Kaffeehaus-Taoismus, Religiositäten ohne Gott etc. zusammengefasst. Formal mildert sich das Chaos nur dadurch ein wenig, dass Hauptmann durch „Humor“ und „Phantastik“ das einmal Gestaltete sogleich wieder aufhebt. Da aber hinter der Aufhebung dieselbe weltanschauliche Leere und Ratlosigkeit steht, wie hinter dem jeweilig aufgehobenen, ist diese Rettung auch ~~nur~~ eine scheinbare. Till, der „humorvolle“ Verkünder einer „Menschlichkeit“ flüchtet ins Nichts, in den ~~Selbstmord~~ Selbstmord. Der Sattlermeister am politischen Horizont kann ihm seinen Lebensproblemen gegenüber keine Hilfe leisten. (Nebenbei: auch hier spricht Hauptmann - ungewollt; durch die Art seiner Gestaltung - wichtige

7

Klasseninhalte aus. ^{ER} zeigt, dass für die ^{damalige} liberale Bourgeoisie die Sozialdemokratie die einzige Macht ^{war} ist, von der sie das Erhalten einer „sinnvollen Weltordnung“, eine Rettung vor „Blut und Chaos“ ^{hat} erwartet. Aber ~~diese~~ diese „Macht“ garantiert eben nur das äusserliche Erhalten ~~das äusserliche Erhalten~~ ihrer bürgerlichen Weltordnung. Ihre Inhalte bleiben, sie werden in ihrer eigenen, immanenten Richtung weitergebildet. Die Sozialdemokratie kann die bürgerliche Weltanschauung nicht entscheidend beeinflussen. Im Gegenteil, sie ist gerade darum „Retter“ und „Erhalter“, weil sie dieser Weltanschauung dient. (Dass Hauptmann diese Zusammenhänge nicht versteht - von ihren Klassengrundlagen, von der Rettung der kapitalistischen Ausbeutung durch die Sozialdemokratie ganz zu schweigen - ändert an der Tatsache selbst nichts, ja unterstreicht bloss ihre Bedeutung). Und es ist noch ein bedeutsamer, wichtige Zusammenhänge enthüllender Zug der Komposition, dass die Inhalte, die Till Eulenspiegel „phantastisch-humorvoll behandelt“, im Laufe der Handlung immer privatere werden. Der Flucht aus dem Leben selbst, geht eine Flucht aus dem öffentlichen Leben ins Privatleben ^{voran}.

Das ist ein wichtiger Zug in der Entwicklung Hauptmanns. Sie war schon in der Hauptgestalt ^{von} der „Indipodhi“, einer traurigen Prosperokarikatur aus Shakespeares „Sturm“, ja noch früher, etwa ^{am} ~~am~~ Schluss von „Schluck und Jau“ ⁽¹⁹⁰⁰⁾ ~~Jau~~, mehr oder weniger deutlich zu sehen. Sie wird seit dem Fiasko von „Florian Geyer“, ^{dem} ~~dem~~ Versuchs/das Gesellschaftlich-Allgemeine zu gestalten, ~~eine~~ eine immer stärker hervortretende Tendenz von Hauptmanns Entwicklung: auf ~~dem Scheitern~~ ~~das~~ das Scheitern folgt die Flucht. Und diese Flucht verrät oft, in kleinen Einzelzügen - klar ihren liberal, bürgerlichen ^C character. Sein letztes, thematisch rein privates Drama (^{vor} „Nach Sonnenuntergang“, 1932) gibt ganz nebenbei den bedeutsamen Kontrast zwischen dem „königlichen“ Kaufmann der alten (d.h. der wilhelminischen) Zeit und dem Schieber der Nachkriegszeit: Der einstige Oppositionelle der wilhelminischen Periode sehnt sich jetzt nach der „Kultur der Vergangenheit“, wo wirklich Ruhe und Ordnung, „Besitz und Bildung“ herrschte, zurück. Auf dem Wege dieser Flucht wird Hauptmann

7

immer ausschließlicher zum Dichter des Privat-, „menschlichen“, des Einzelschicksals. Es wäre falsch, ihm dies zum Vorwurf zu machen. Es liegt tief im Wesen der bürgerlichen Gesellschaft und in der gesellschaftlichen Stellung der Bourgeoisie begründet, daß den unmittelbaren Stoff der Dichtung vorwiegend private Schicksale abgeben. Das hat freilich die Dichter der großen Periode der bürgerlichen Literatur nicht gehindert, in diesen privaten Schicksalen große Fragen der bürgerlichen Gesellschaft gestaltend durchzuarbeiten. Aber mit der abnehmenden Fähigkeit zu Mut und Konsequenz, mit dem steigenden Mythologisieren der gesellschaftlichen Mächte zu einem ganz irrationalen, „seelischen“ oder biologischen „Schicksal“, wird der private Stoff dem gesellschaftlichen Zusammenhang, dem er inhaltlich und objektiv angehört, entrissen. Er wird erst jetzt zu etwas wirklich Privatem, der seine Allgemeinheit, seine Wirkungsmöglichkeit nur dadurch erhält, daß gerade diese Form des Entweichens vor den wirklichen Problemen der Gegenwart, gerade diese Art des Mystifizierens der Zusammen-

hänge gerade die für die Klasse selbst typische Form der Apologetik, der „Versöhnung“ mit der Wirklichkeit, des Verschwindenlassens der Widersprüche ist. Es wird also hier keineswegs behauptet, daß alle von Hauptmann behandelten Fragen gleichgültige wären. Die Probleme der Ehe, der Liebe, des Berufs etc., die die Themen der späteren Dramatik Hauptmanns bilden, sind nicht nur an und für sich wichtig, sondern auch die Art, wie Hauptmann sie behandelt, ist nicht ohne Bedeutung. Allerdings als charakteristisches Davonlaufen vor den klaren Fragestellungen und Lösungen.

WELTANSCHAUUNG

Es wäre allzu direkt und darum schief zu sagen: Hauptmann möchte die Problematik der heutigen Bourgeoisie einfach aus der Wirklichkeit „wegdichten“. Auch dazu ist ja eine breite und große bürgerliche Literatur da. Die besondere Funktion des „großen“ Dichters der ~~heutigen~~ liberalen Bourgeoisie ist nicht so direkt. Die Tatsachen selbst — z. B. Auflösung der Ehe — sind nicht wegzuleugnen und sollen auch nicht vollständig geleugnet werden. Aber die etwa dargestellte Eheauflösung soll in der Gestaltung ein Einzelfall *bleiben* (sowohl stofflich wie formell ist jeder gestaltete Fall unmittelbar ein Einzelfall); er soll nicht *gedanklich* verallgemeinert werden, wie dies noch Ibsen tat. Die Verallgemeinerung — und ohne Verallgemeinerung gibt es wiederum keine Wirkung — muß vielmehr irrational stimmungshaft erfolgen. D. h. es wird in der Gestaltung der Personen das rein Individuelle, das rein Besondere, also das Psychologische, ja das Psychopathologische einseitig und ausschließlich betont. Das „Schicksal“, in dessen Gestalt der objektive gesellschaftliche Widerspruch hier entstellt gestaltet auftritt, löst sich im Nebel des stimmungshaften Psychologismus auf. Um aber damit dem Schriftwerk nicht jede Allgemeinheit und damit jede Wirkungsmöglichkeit zu rauben, erhält dieses „Schicksal“ — wieder stimmungshaft, wieder irrational — eine ganz abstrakte Allgemeinheit: es ist *das* Menschenschicksal, vor dem wir ergriffen stehen sollen. Die Unfähigkeit der Klasse, ihr eigenes gesellschaftliches Sein zu begreifen; das Lebensgefühl ihrer Einzelmitglieder, die in diesen Fragen des Haltes einer inhaltlichen, Gebote, Verbote, Perspektive etc. gebenden Klassenideologie entbehren, dichtet sich zu einem solchen abstrakt allgemeinen Nebel des „Schicksals“ zusammen. Die allgemein-europäische Wirkung der albern Märchendramen Maeterlincks kann nur aus dieser ideologischen Lage verstanden werden. Andererseits wird es klar, daß diese Fragestellung gerade für die liberale Bourgeoisie und insbesondere für ihre Intelligenz wichtig geworden ist: sie hat sich in der revolutionären Periode der Bourgeoisie von der überlieferten Moral etc. befreit (diese lebt — heuchlerisch, im Einzelfall stets umgangen — etwa in der Agrarbourgeoisie weiter fort); ihre eigene Moral versagt aber völlig den von ihr auch gedanklich nicht zu bewältigenden Tatsachen der imperialistischen Epoche gegenüber. Aus dieser ideologischen Auflösung entsteht: eine Religiosität ohne Dogmen, ja ohne Gott, die aber inhaltlich alle „Gefühlswerte“, alle weltanschaulichen Folgen des Christentums aufbewahrt; ein Relativismus, der hofft und sich einbildet, mit subjektiv stimmungshaften Zutaten die Wirklichkeit doch erfassen zu können (es ist charakteristisch, daß alle neueren Relativisten, von Simmel und Max Weber bis Mannheim, sich erbittert gegen den Vorwurf des Relativismus wehren); ein subjektiver Idealismus, der über den eigenen Schatten springen, wie Münchhausen sich am eigenen Zopf aus dem Graben des Solipsismus ziehen möchte.

„DICHTERISCHE TIEFE“

Hauptmann hat sich nun in seiner „Reife“ wirklich zum repräsentativen Dichter dieser Schicht entwickelt. Alles, was in den helleren und klareren Köpfen dieser Periode halb ausgesprochen, dann aber — bewußt oder unbewußt — wieder zurechtgebogen wurde, kommt bei ihm in naiver Unmittelbarkeit zum Vorschein. „Fuhrmann Henschel“ (1898), mit dem diese Periode seiner Entwicklung klar einsetzt, ist ein mit naturalistischer Technik gemachter Maeterlinck. Und diese

9.

naturalistische Technik, die Hauptmann nie ganz fallen läßt, bringt den grundlegenden Widerspruch noch krasser zum Vorschein. Denn jenes Auseinanderklaffen des Allgemeinen und des Besonderen, auf das wir, als Weltanschauungsgrundlage seiner Gestaltung, bereits hingewiesen haben, steigert sich desto mehr, je „lebenswahrer“ die Gestalten in allen ihren Einzelheiten sind, je alltäglicher, „typischer“ die Handlung angelegt ist. Gerade dadurch fallen Gestalten und Handlung noch mehr auseinander. Wer eine Handlung (man nehme wahllos „Rose Bernd“ (1903), „Die Ratten“ (1910) etc.) aufmerksam analysiert, wird erstaunt sein, welch ein grobes Gewebe von ganz unmotivierten Zufällen sie ist. Er wird aber zugleich beobachten können, daß Hauptmann mit naiver Ehrlichkeit diese Zufälle aneinanderhäuft, im sicheren Gefühl, daß er durch sie hindurch sein Schicksalerlebnis zum Ausdruck bringt. Aber Zufall bleibt Zufall und Schicksal bleibt Schicksal; es ist hier kein dialektischer Prozeß wirksam, wo sich die Notwendigkeit durch die Zufälle hindurch, sie aufhebend, durchsetzen würde. Die Verbindung ist vielmehr eine rein subjektiv-idealistische. Hauptmann gestaltet das, was ihm als Notwendigkeit vorschwebt, dadurch, daß seine Gestalten *nachträglich*, post festum, das Erlebnis haben: das was ihnen geschah, ist notwendig gewesen. Man denke zum Beispiel an Henschels: „Du kannst nichts dafür“; an den Schluß von „Michel Kramer“ (1900); Frau Fielitz im „Roten Hahn“ sagt:

Ma' kann's ni ändern: an Tummheet is. Aber wenn ma' a Leuten de Augen will ofkneppen: is ni! Tummheet regiert de Welt. Was sein mir: Sie, ich und mir alle zusamm'? Mir han uns mußt schinden und schuffen durchs Leben, cener so gutt wie der andere dahier. Nu etwa! Also! Mir wer'n woll Bescheid wissen. Wer nit mitmacht, is faul, wer de mitmacht, is schlecht.

Diese Stelle ist typisch dafür, was man bei Hauptmann als „dichterische Tiefe“ zu feiern pflegt. Und es ist wahr: hier kommt dieses ganze Chaos der ungelösten Widersprüche ganz naiv — und gerade darum in vielen Fällen sehr wirkungsvoll — als Einheit, als „Weltbild“ erlebt zum Vorschein. Während andere Schriftsteller denselben für sie unentwirrbaren Knäuel von Widersprüchen zu einer Harmonie zurechtstutzen, oder zynisch verhöhnen, oder aus ihrem Nichtverstehen ein artistisches Spiel machen, sprudelt all dies bei Hauptmann unmittelbar, mit der einfachen, subjektiv echten Ergriffenheit von Dichtern vergangener Epochen hervor; von Dichtern freilich, die wirklich unter einfachen Verhältnissen gelebt haben, deren Naivität sich also mit ihren Inhalten im Einklang befand.

Wenn aber Hauptmann durch diese subjektive Echtheit eine eigenartige Stellung unter den heutigen Schriftstellern einnimmt, so bedeutet dies lange nicht, daß er damit zu einem wirklich bedeutenden Dichter, zum Gestalter einer Epoche geworden wäre. Ganz im Gegenteil. Die subjektive Echtheit hat nur zur Folge, daß Hauptmann im besten Glauben, mit dem besten Gewissen, alle Modetorheiten der Bourgeoisie, alle ideologischen Flausen der Intelligenz mitmachen mußte; daß er — mit fast bäuerlicher Schlichtheit und auch Plumpheit — von Shakespeare bis Maeterlinck, von Calderon bis Kleist alle möglichen und unmöglichen Stile eklektisch, nebeneinander und nacheinander, in sich aufnahm; daß seine feine Beobachtungsgabe und sein feines Sprachgefühl keiner Entwicklung fähig geworden sind; daß in der lange Reihe der Werke, die er seit 20 Jahren schuf, kein einziges vorhanden ist, das einen einigermaßen bleibenden Wert haben würde.

Diese Formfrage ist selbstverständlich nur eine Konsequenz des inhaltlichen, weltanschaulich-kritiklosen naiven Mitmachens aller ideologischen Strömungen der liberalen Bourgeoisie. Man nehme als besonders bezeichnendes Beispiel die Religion. Der junge Hauptmann läßt den Helden seiner „Einsamen Menschen“ (1891) noch Atheisten, Haeckelanhänger sein — aber bei vollem Verständnis und Respekt für die Religiosität der alten Generation; in „Hannele“ (1893) werden bereits alle Requisiten des Christentums schriftstellerisch ausgenützt, freilich

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Lukács Arch.
MTA FIL. INT.

2

mit dem „naturalistischen“ Vorbehalt, daß es sich um Fieberträume handle; noch energischer geht dies — nach der ins Mystische stilisierten kantianischen Episode von „Michael Kramer“ — im „Emanuel Quint“ (1910) vor sich: hier salviert Hauptmann einerseits sein „modernes“, „naturalistisches“ Gewissen damit, daß der „neue Christus“ ein armer Wahnsinniger ist, andererseits weicht er zugleich einer schärferen Gegenüberstellung: Christus (primitiver Kommunismus) und kapitalistische Gegenwart aus und kann doch alle, jetzt zu gar nichts verpflichtenden, Stimmungseffekte des Urchristentums in diesem Kontrast einheimsen. 10

1) Rosa Luxemburgs Urteil, „Emanuel Quint“ wäre „die blutigste Satyre auf die moderne Gesellschaft, die seit 100 Jahren geschrieben worden ist“ (Brief an Sonja Liebknecht 18. 12. 1917) geht allen inhaltlichen Problemen aus dem Weg. Sie kontrastiert — sehr äusserlich sich auf das bloss technische beschränkend — „Galsworthys“ zu „geistreiche“, seine Gestalten ironisch kommentierende Manier mit dem Ernst Gerhart Hauptmanns: „er steht ^a zum Schluss mit bebenden Lippen und mit offenen Augen, in denen Tränen schimmern.“ Das ist aber Stimmung und — ziemlich schiefe —, technische Kennerschaft, keine marxistische Kritik. Und diesen Aestheticismus formuliert sie im selben Briefe programmatisch: „Im Roman schaue ich nicht nach der Tendenz, sondern nach künstlerischem Wert.“ Der mechanische Kontrast ist Mehrings Schule; die Anwendung steht tief unter Mehring.

! Anmerkung! Gebet!

In den „Indianerdramen“ wächst sogar das Christentum als „naturwüchsiges“ Produkt aus jeder primitiven Kultur hervor; im ersten Drama gelingt es Hauptmann, das liberale „Sowohl als auch“ darzustellen: nämlich Montezumas religiösen Pazifismus und Cortez koloniale Realpolitik miteinander „tragisch“ zu „versöhnen“, beide als berechtigt zu gestalten.

Diese beiden Seiten — die subjektive Ehrlichkeit und die klägliche objektive Leistung — müssen nebeneinander stehen, wenn wir Hauptmann wirklich begreifen wollen. Und diese schroffe, unauflösbare Dissonanz, die sowohl seine Klassengrundlage widerspiegelt, wie seine Werke charakterisiert, kommt gerade durch die „versöhnende“ Note seiner Weltanschauung, durch seinen religiös gefärbten Relativismus gestaltet zum Ausdruck: eine bodenlose Plattheit, die sich — gutgläubig — als tiefe und tiefempfundene Weisheit gibt. Ich schreibe, wieder aufs Geratewohl, ein solches Beispiel aus „Kaiser Karls Geisel“ (1908) her:

Karl: Nun gut: der längste Tag hat seinen Abend.
Aluin: Gleichwie auf jede Nacht ein Morgen folgt.
Karl: Gut, was bleibt übrig, als geduldig warten!

DAS FAZIT

Aber diese „Tiefe“, dieses „Verstehen“, diese „Gläubigkeit“ und — vor allem — dieses „Mitleid mit aller Kreatur“ sind nicht bloß objektiv flach und nichtsagend, sondern schlagen, angesichts der Tatsachen der objektiven Wirklichkeit, in eine — objektive — Unwahrhaftigkeit um. Denn ergriffenes Verstehen (post festum), Einsamkeitsgefühl und vor allem Mitleid: das sind die wohlfeilsten Empfindungen, die man nur haben kann. Man macht alles, was einem die gesellschaftliche Lage diktiert, ungestört mit. Dann „erlebt“ man diese „Ergriffenheit“, ist dem Dichter dankbar und fühlt sich als Einzelmensch — und für diese Weltanschauung gibt es ja nur Einzelmenschen — „gehoben“. Nachher tut man dann genau dasselbe, wie früher. Aber das Leben hat eben seine „Weihe“ erhalten. In seiner Jugend dämmerte Hauptmann etwas von der heuchlerischen Wesensart dieser Haltung. In den „Webern“ „erlebt“ der Fabrikant Dreißiger ein „menschliches Mitleid“ mit dem Weberjungen, der bei der Auszahlung ohnmächtig wird. Erst als das Kind von Hunger zu sprechen beginnt, läßt er es in das andere Zimmer schaffen. Aber diese kritischen Lichtblicke hören immer mehr auf. Hauptmann predigt immer entschiedener den inhaltlosen subjektiven Idealismus, die „Versöhnung“ mit der Wirklichkeit durch das „Erlebnis“: „Die Glocke ist mehr als die Kirche, der Ruf zum Tische mehr als das Brot“ (Michael Kramer).

Das all dies — heute! — subjektiv ehrlich gepredigt wird, erklärt die anhaltende Wirkung Hauptmanns bei der liberalen Bourgeoisie. Und noch dazu, wir wiederholen, man sagt sich: es ist der Weberdichter, der so spricht. Hauptmanns „Armer Heinrich“ sagt:

Des Abgrunds Tiefen ruhn
Unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten,
Und ist ein Taucher dort hinabgetaucht
Und heil zurückgekehrt zur Oberfläche,
So ist sein Lachen, wenn er wieder lacht,
Lasten von Golde wert.

L raseh

T ureg

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

10

Wir glauben Hauptmann gern, daß er nicht um des Goldes willen „lacht“. Aber objektiv hat dieses sein „Lachen“ dieselben Konsequenzen, als wenn er sich bewußt prostituiert hätte. Ja er steigert noch durch seine Ehrlichkeit diese objektive Wirkung. Man mag ihn also als Opfer des ideologischen Niedergangs seiner Klasse beklagen. Er hat aber alles, was dieser Niedergang mit sich brachte, widerstandslos mitgemacht und sich damit als Dichter — freiwillig, christlich, aber vollständig — prostituiert und zu Grunde gerichtet.

→ Die Seiten der Aeolsharfe verrosteten im schlechten Wetter immer mehr. Sie tönen nicht mehr, sie stöhnen bloss. Das scheint uns das Fazit des Falles Hauptmann zu sein.

T Sie stöhnen jämmerlicher als je seitdem ^{Hilfen (den Wiedergang) der Aeolus} der deutschen Bourgeoisie geworden ist, seitdem