

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

73-21,285

GASSNER, Sigrid N., 1934-

GERHART HAUPTMANN UND DIE DRAMATISCHE
KURZFORM. [German Text.]

The City University of New York, Ph.D., 1973
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

© 1973

SIGRID N. GASSNER

ALL RIGHTS RESERVED

GERHART HAUPTMANN UND DIE DRAMATISCHE

KURZFORM

by

SIGRID GASSNER

A dissertation submitted to the
Graduate Faculty in German in partial
fulfillment of the requirement for the
degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York.

1973

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty
in Germanic Languages and Literatures in satisfaction of the
dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 7, 1973
date

E. Allen T. Lernmark
Chairman of Examining Committee

May 14, 1973
date

Seymour Z. Flaxman
Executive Officer

Burton Pike
Polk View
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

GERHART HAUPTMANN UND DIE DRAMATISCHE KURZFORM

by

Sigrid Gassner

Advisor: Professor E. Allen McCormick

The works of Gerhart Hauptmann have been extensively dealt with in literary criticism, but until recently mainly in regard to contents (themes, problems, etc.) and cultural and philosophical background. The objective of this dissertation is to examine Hauptmann's short dramatic works in regard to form und thereby to establish the author's relationship to the dramatic short form in general.

The term "dramatic short form" includes here not only the short one-act play (as opposed to the full-length play), but also the dramatic sketch and the fragment. The latest edition of Hauptmann's collected works, the Centenar-Ausgabe, invites such a study of this author's works from this new aspect, since three full volumes (vols. 8,9 and 10) are devoted to the fragmentary work and literary remains, of which most has never before been published in a collected edition. A comparison between the finished and the unfinished dramas leads to the assumption that Hauptmann tended to the incomplete, to the short and sketch-like.

An analysis of this poet's method of writing shows his struggle with the problems of form and content and offers a literary critical explanation of his enormous fragmentary output. His biographers' observations and his autobiographical writings give further evidence to his habits of thought as they are reflected in his works: rather fragmentary, sporadic, aphoristic and often simply lacking completion. Hauptmann frequently tried different approaches to one and the same topic, be it in regard to style - prose or verse - or in regard to form - epic or dramatic, before he arrived at what he considered to be its final and most suitable form in a completed drama. He tried many beginnings and various versions, before eventually achieving his ultimate goal in the form of a finished play.

A detailed discussion of his short dramas demonstrates the varying degree of his dependency on literary tradition. In comparison to some of his contemporaries Hauptmann remains very much a dramatist of the nineteenth century, especially as far as the dramatic short form is concerned. His conscious adherence to tradition and his consciously cultivated likeness to Goethe prevented him from developing the new dramatic short form as it prevails today in Europe. It also prevented him from becoming a truly modern writer. He achieved a degree of formal modernity only in his last two one-act plays, Agamemnons Tod and Elektra, which he

wrote with little planning and within a very short time, and where he was least conscious of tradition and form. The rest of his short plays represent mixed forms, since they contain numerous elements of the traditional full-length play condensed into short one-act plays.

Diese Arbeit sei hiermit voll Dankbarkeit in die Hände dessen zurückgelegt, der mich dem Thema zuführte und durch dessen ständige Bereitschaft zur Diskussion und stimulierende intellektuelle Führung während meiner Studienzeit am Graduate Center diese Arbeit geschrieben werden konnte:

Professor E. ALLEN McCORMICK

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel:	Seite
I) EINLEITUNG	2
II) VORAUSSETZUNGEN	8
1. Überblick über Hauptmanns dramatisches Werk bezüglich seiner Form	
2. Hauptmanns Arbeitsweise unter besonderer Be- rücksichtigung der Form	
III) DRAMATISCHE KURZFORMEN	47
1. Der Einakter als Kurzform	
2. Hauptmanns Einakter: <u>Die schwarze Maske</u> <u>Hexenritt</u> <u>Die Einakter in der Atriden-Tetralogie</u> <u>Hanneles Himmelfahrt als Einakter</u>	
IV) DIE SKIZZE	130
1. Die Skizze als literarische Form	
2. Hauptmanns dramatische Skizzen: <u>Elga</u> <u>Die Finsternisse</u>	
V) DAS FRAGMENT BEI HAUPTMANN	178
VI) SCHLUSSWORT	198
BIBLIOGRAPHIE	204

I) EINLEITUNG

Gerhart Hauptmann gehört mit Bertolt Brecht, Thomas Mann und Hermann Hesse zu den meistbesprochenen Dichtern seiner Zeit. Das Studium der Bibliographie zu seinem Leben und Werk zeigt klar, dass sich die Germanisten des In- und Auslandes bislang fast ausschliesslich auf die Biographie dieses Dichters und auf die geistige und inhaltliche Analyse seiner Werke beschränkten, wobei sie meist eine Wechselbeziehung zwischen dem Leben und Werk dieses Dichters herstellten. Eine Besprechung seiner Werke bezüglich ihrer Form findet sich dagegen sehr selten.¹

Die deutsche Literaturkritik ist jedoch in den letzten Jahrzehnten formbewusster geworden, was zu Form- und Strukturanalysen von beispielsweise Thomas Manns und Hesses Romanen und Novellen und Brechts Dramen geführt hat. Besonderes Augenmerk wird seit einiger Zeit den Kurzformen geschenkt, man denke etwa an André Jolles,² Ruth Kilchenmann,³ Dietmut Schnetz,⁴ Walter Höllerer,⁵ Johannes Klein⁶ etc. Viele Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts haben sich in ihren Werken der Kurzform zugewandt, sei es auf dem Gebiet der Prosa der Form der Kurzgeschichte, der Erzählung und der Skizze oder auf dem Gebiet des Dramas der Form des Einakters und des Hörspiels.

Es scheint mir aus verschiedenen Gründen ange-

bracht, Hauptmanns Stellung zur Kurzform zu diskutieren, zumal dieser Dichter sowohl ins 19. als auch ins 20. Jahrhundert gehört, zumal sich unter seinem enormen Dichterverk eine beträchtliche Anzahl von kurzen Arbeiten befindet, dies besonders, wenn man ausser den Einaktern und Novellen auch Skizzen und Fragmente als Kurzform betrachtet, wobei die Kurzformen in Hauptmanns Werk vor allem unter den dramatischen Arbeiten zu finden sind. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf Hauptmanns Stellung zur dramatischen Kurzform, war er doch in erster Linie Dramatiker.

Um zu einem Resultat zur gestellten Aufgabe zu gelangen, sollen die einzelnen formal abgeschlossenen kurzen Dramen auf ihre Form hin untersucht werden, was zu einem Ergebnis bezüglich ihrer Formreinheit führen wird. Weiters soll festgestellt werden, ob Hauptmann formbewusst war, ob er sich an die traditionellen Formen und deren innewohnenden Gesetze gebunden fühlte oder ob er bestehende Formen sprengte und neue Formen schuf. Eine Untersuchung seiner dramatischen Kurzformen wird auch erkennen lassen, ob die einem Drama jeweils gegebene Form von vornherein geplant oder durch Zufall entstanden war, ob diese Form die einzig mögliche Form ist oder ob der Stoff durch Erweiterung oder Einsparung auch zu einer anderen Form hätte führen können.

Die ästhetische Übereinstimmung von Inhalt und Form ist eine Grundbedingung für den künstlerischen Wert eines Werkes. Es werden in dieser Arbeit weniger Werturteile gefällt, als Fragen der Form aufgeworfen und beantwortet werden, die über das künstlerische Gestalten Hauptmanns etwas aussagen. Um zu diesen Fragen und Antworten zu gelangen, wird vorerst ein Überblick über das Schaffen dieses Dichters gegeben, der bereits zeigt, welche zahlenmässige Rolle die dramatischen Kurzformen im Gesamtwerk des Dichters spielen und wie sich diese Kurzformen zeitlich auf die einzelnen Schaffensperioden des Dichters verteilen.

Als nächstes soll anhand einer Werkreihe die typische Arbeitsweise Hauptmanns dargestellt werden, wozu die Entstehungsgeschichte der zu besprechenden Werke herangezogen werden wird. Dabei wird sich zeigen, ob ein Werk in langsamer, mühevoller Arbeit oder spontan zustande kam und woran es lag, dass der Dichter mehrere oder nur eine Fassung zu einem Drama schrieb, weswegen er mehr oder weniger Zeit zur Schöpfung eines Dramas benötigte.

An einaktigen kurzen Dramen schuf Hauptmann keine beträchtliche Zahl. Eine formale Analyse der wichtigsten unter ihnen wird zeigen, in welchem Verhältnis Stoff und Form jeweils zueinander stehen und wie der Dichter zur Kurzform stand, wobei die Frage nach reinen Formen und

Mischformen gelöst werden wird. Dies bietet auch eine Möglichkeit, etwas über die Modernität dieses Dichters auszusagen, denn die heute vorherrschende Kurzform unterscheidet sich von der Kurzform der letzten Jahrhunderte inhaltlich und strukturell sehr, worauf vor allem Walter Höllerer⁷ und Dietmut Schnetz⁸ in ihrem historischen Überblick und anhand von Analysen konventioneller und moderner Werke hinweisen.

Miteinbezogen in die dramatische Kurzform wird die dramatische Skizze, sofern sie als Form Gültigkeit hat. Hauptmann entwarf zu einer beträchtlichen Anzahl seiner dramatischen Werke Skizzen, die sich entweder auf die Verteilung des Inhaltes auf die einzelnen Akte beschränken oder die Gedankengänge in fragmentarischer Form festhalten. Sehr oft begann er, eine Szene auszuarbeiten, vollendete sie jedoch nicht, sondern setzte neu an. Diese fragmentarischen Entwürfe sind in den letzten drei Bänden der neuesten Hauptmann Ausgabe, der Centenar-Ausgabe, als Fragmente und Paralipomena gesammelt. Dadurch wird es heute jedem Interessenten möglich gemacht, einen Blick in die Werkstatt dieses Dichters zu werfen, denn sie zeigen einerseits die Vorübungen zum abgeschlossenen Werk, andererseits lassen sie erkennen, wie viele dichterische Pläne Hauptmann nicht zu Ende geführt hat, was zur Frage nach dem Warum führt. Eine echte Antwort auf diese Frage wird ein Germanist nur

schwer finden können, da diese wahrscheinlich in der Psyche des Dichters zu suchen sein wird.

Hauptmann wusste um die Bedeutung der Form, was aus einigen seiner aphoristischen Aussprüchen hervorgeht, befasste sich aber nicht eingehend mit diesem Problem. Menschengestaltung und Idee scheinen ihm wichtiger gewesen zu sein. Wie aber eine schöne Seele in einem schönen Leibe erst volle ästhetische Geltung erlangt, so muss auch der dichterische Gehalt in seiner ihm entsprechenden Gestalt hervortreten, um ästhetisch gültig zu sein. Eine Untersuchung von Hauptmanns Verhältnis zur dramatischen Kurzform wird letzten Endes einen Beitrag zur Analyse des ästhetischen Denkens und Fühlens dieses Dichters leisten.

ANMERKUNGEN

- ¹ Als der Text dieser Arbeit geschrieben wurde, war mir das Buch Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns von Neville E. Alexander (Stuttgart: Metzler, 1964) nicht zugänglich. Eine Durchsicht dieses Buches im nachhinein hat gezeigt, dass sich Alexanders Untersuchungen mit meinen Untersuchungen nicht überschneiden und dass sie für diese Arbeit keine massgebliche Bedeutung haben.
- ² André Jolles, Einfache Formen. 4. Aufl. (Tübingen: Niemeyer, 1968).
- ³ Ruth J. Kilchenmann, Die Kurzgeschichte: Formen und Entwicklung (Stuttgart: Kohlhammer, 1971).
- ⁴ Dietmut Schnetz, Der moderne Einakter: Eine poetologische Untersuchung (Bern: Francke, 1967).
- ⁵ Walter Höllerer, Spiele in einem Akt. Nachwort: "Warum dieses Buch gemacht worden ist" (Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1961).
- ⁶ Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart (Wiesbaden: Steiner, 1954).
- ⁷ Höllerer, op. cit.
- ⁸ Schnetz, op. cit.

II) VORAUSSETZUNGEN

1) Überblick über Hauptmanns dramatisches Werk bezüglich seiner Form:

Die Centenar-Ausgabe der Werke Hauptmanns bietet zum erstenmal die Möglichkeit, das Werk dieses Dichters in seiner Gesamtheit zu überblicken, da diese Ausgabe viele bisher unveröffentlichte oder nur in Einzelbändchen oder in Zeitschriften veröffentlichte Dichtungen enthält. So fehlen beispielsweise in Gerhart Hauptmanns Gesammelten Werken, der Ausgabe letzter Hand zum 80. Geburtstag des Dichters, deren siebzehn Bände Carl Friedrich Wilhelm Behl am 15. 11. 1942 im Fischer-Verlag, Berlin, herausgegeben hatte, die Dramen Iphigenie in Aulis, Agamemnons Tod und Elektra, das Prosawerk Mignon, weiters verschiedene Aufsätze, die in der Centenar-Ausgabe im sechsten Band unter dem Titel Theoretische Prosa veröffentlicht wurden und alle im achten, neunten und zehnten Band der Centenar-Ausgabe enthaltenen nachgelassenen Werke und Fragmente.

Nun scheint mir die Gelegenheit gegeben zu sein, die einzelnen dramatischen Werke einschliesslich des sehr reichhaltigen fragmentarischen Werkes gegen- und nebeneinander nach Form, Stoff, Bau etc. zu untersuchen und zu vergleichen.

Eine Aufstellung aller in dieser Ausgabe ver-

öffentlichten dramatischen Werke - es sind drei Bände Dramen und zwei Bände nachgelassene Dramen und dramatische Fragmente - ergibt zunächst rein formal ein interessantes Bild: Hauptmann schrieb fünfzig vollendete Dramen und hinterliess einundsiebzig Dramenfragmente, wobei natürlich diese grosse Anzahl von Fragmenten besonders auffällt. Man fragt sich hier sofort, was wohl der Grund für dieses umfangreiche fragmentarische Werk sein könnte.

Unter den abgeschlossenen Dramen befinden sich zweiundzwanzig fünfaktige, sieben vieraktige, fünf dreiaktige Dramen, ein Drama in zwei Akten und sieben einaktige Dramen ohne Szenenunterteilung, zudem acht Dramen mit fünf bis fünfzehn Szenen beziehungsweise Vorgängen, die auch zu den Einaktern gezählt werden können. Daraus ist ersichtlich, dass Hauptmann sich in mehr als der Hälfte seiner Dramen nicht an die überlieferte Forderung von fünf Akten hielt, sondern dass er erstens scheinbar willkürlich verfuhr und zweitens zur dramatischen Kurzform neigte. Es ergibt sich nun die Frage, worauf diese scheinbar willkürliche Akteinteilung beruht. Liegt es am Stoff, dass seine Vierakter keine Fünfakter geworden sind? Ist Hanneles Himmelfahrt etwa ein verkappter Einakter?

Von den zweiundzwanzig fünfaktigen Dramen sind nur fünf in Szenen beziehungsweise Auftritte unterteilt, von den vieraktigen und dreiaktigen jeweils eines. Auch

hier ergibt sich wieder die Frage nach dem Warum.

Ebenfalls interessant dürfte ein Vergleich der einzelnen Gattungsbezeichnungen sein, die der Dichter seinen Dramen beifügte. Die Dramen Festspiel in deutschen Reimen, Festaktus zur Eröffnung des Deutschen Museums, Hochzeitszug, Germanen und Römer und Christiane Lawrenz bezeichnete Hauptmann nicht weiter. Den übrigen Dramen gab er eine der folgenden Bezeichnungen: soziales Drama, Familienkatastrophe, Drama, Komödie, Schauspiel, Diebskomödie, Traumdichtung, Tragödie der Bauernkriege, deutsches Märchendrama, Tragikomödie, deutsche Sage, Glashüttenmärchen, Lustspiel, Legendenspiel, Tragödie, dramatische Phantasie, dramatische Dichtung, Satyrspiel, lyrisches Gedicht und Requiem. Dazu kommt noch das fünfaktige Drama Shakespeares tragische Geschichte von Hamlet Prinzen von Dänemark, das den Untertitel "In deutscher Nachdichtung und neu eingerichtet" trägt. Diese Vielfalt an Gattungsbezeichnungen nach den verschiedensten Gesichtspunkten findet sich bei keinem anderen deutschen Dramatiker.

Die bisher gemachten Beobachtungen, vor allem was die Akteinteilung und die Gattungsbezeichnungen betrifft, lassen die Frage aufkommen, ob sich Hauptmann formal an eine Tradition gebunden fühlte und ob er Form als etwas Gegebenes annahm und innerhalb dieser Form dann dichtete oder ob sich die Form erst im nachhinein ergab, kurz=

um, ob die Form durch Zufall entstand oder nicht. Weitere Fragen, die nun gestellt werden müssen, sind etwa folgende: Was macht Hauptmanns Drama zum Ein-, Zwei-, Drei-, Vier- oder Fünfkakter? Ist diese Einteilung die jeweils beste und einzigmögliche? Könnte ein Fünfkakter nicht effektvoller beispielsweise auf einen Dreiakter reduziert werden oder umgekehrt? Geht er vom Stoff oder von einer Inspiration aus? Schwebt ihm eine bestimmte Form für eine gefasste Idee vor? etc. Diese Fragen können wohl nur nach erfolgter Einzelanalyse von vollendeten Werken und nach dem Studium seines fragmentarischen dramatischen Werkes beantwortet werden. Besonders die Fragmente geben Aufschluss über Hauptmanns Arbeitsweise. Allerdings bleibt dort die Frage zu beantworten, warum diese Fragmente unvollendet geblieben sind. Sein Ausspruch: "Das Fertigmachen ist selten künstlerisch,"¹ genügt nicht als Antwort auf die zuletzt gestellte Frage.

Beim Durchsehen des fragmentarischen Werkes fällt auf, dass er zu mehreren Dramen einige Entwürfe und Ansätze schrieb, auch dass zwischen Beginn und Fortsetzung Tage bis Jahre liegen. Der zehnte Band der Centenar-Ausgabe enthält Paralipomena zu achtzehn vollendeten Dramen des Dichters, die wie die Fragmente auf seine Arbeitsweise hinweisen und daher nicht übergangen werden dürfen.

Hauptmanns vollendetes und sein fragmentarisches

dramatisches Werk erstreckt sich, zeitlich gesehen, über sein ganzes Leben hin. Sein erstes abgeschlossenes Drama, Liebesfrühling, entstand 1881, als der Dichter erst neunzehn Jahre zählte, sein letztes, Elektra, 1944, zwei Jahre vor seinem Tode, seine beiden ersten Fragmente, Helene und Amor und Hermes, 1877 oder 1878, sein letztes Fragment, Richtfest, 1943. Daraus lässt sich schliessen, dass der Dichter zeitlebens mit seinem Werk kämpfte, dass ihm manches gelang, vieles aber misslang, dass Vollendetes neben Unvollendetem steht, auch dass er eine Arbeit beiseitelegte, um sie später nochmals aufzunehmen, doch oftmals ohne sie zu vollenden, oder dass er ein begonnenes Werk schon nach dem ersten Versuch ganz aufgab. Er beschäftigte sich kaum mit theoretischen Fragen, am wenigsten mit Fragen der Form, weder in Aufsätzen noch in Gesprächen. Hauptmann war kein Theoretiker, sondern nur Dichter, für den der Stoff, der schöpferische Geist und die Sprache das Wichtigste waren. Die Form war ihm zeitlebens etwas Unerklärliches: "Die Form ist ein Geheimnis den meisten. - Die Form ist ein Geheimnis: allen!"²

Die Frage nach der Form in Hauptmanns Werk führt, wie bereits erwähnt, zunächst zur Frage nach der Arbeitsweise dieses Dichters. Dies dürfte aus dem fragmentarischen Werk am ehesten erschliessbar sein, da diesbezüglich zu wenig einschlägige Äusserungen des Dichters überliefert

sind. Doch bevor auf seine Arbeitsweise eingegangen wird, soll ein Überblick über seine Schaffenszeit erstellt werden, aus dem ersichtlich wird, wie sich seine dichterischen Werke in bezug auf ihre Gattung, nämlich Drama, Prosa und Lyrik, auf seine Schaffenszeit verteilen, wann eine Gattung auf Kosten einer anderen besonders hervortritt und wie sich die vollendeten und die fragmentarischen Werke zeitlich zueinander verhalten.

Hauptmann war in seinem langen Leben (1862-1946) sehr produktiv gewesen. Ein Überblick über die Schaffenszeit dieses Dichters ergibt etwa folgendes Bild: Seine Arbeitsjahre können meines Erachtens in vier Perioden eingeteilt werden, nämlich in die Zeit bis 1888, von 1889-1904, von 1905-1919 und von 1920-1944.

Aus der Zeit vor 1881 stammen fünf dramatische Fragmente. Das Jahr 1881 bringt das erste vollendete Drama, das lyrische Gedicht Liebesfrühling. Ihm folgen die Dramen Germanen und Römer (1881-82) und Hochzeitszug (1884) und die Fragmente Das Erbe des Tiberius (1884) und die Christus Dramen (nach 1882, vielleicht 1885-86). Ebenfalls in diese Periode fallen das Versepos Promethidenlos (1884-85) und die beiden Erzählungen Fasching und Bahnwärter Thiel, beide aus dem Jahre 1887, wobei die beiden Prosawerke den Übergang von den Jugendwerken zur ersten grossen Schöpfungsperiode des Dichters bilden. Ebenfalls 1887 voll-

endete Hauptmann den Gedichtband Das bunte Buch, an dem er seit 1880 gearbeitet hatte.

Mit dem Jahre 1889 beginnt Hauptmanns dramatisch fruchtbarste und bedeutungsvollste Schaffenszeit, eingeleitet mit seinem sozialen Drama Vor Sonnenaufgang, das ihn über Nacht zum "naturalistischen" Dichter machte. In der Zeit von 1889 bis 1903 schuf Hauptmann sechzehn vollendete und vierzehn Fragment gebliebene Dramen. Dazu kommen zwei nicht dramatische Werke, nämlich die Prosastudie Der Apostel (1890) und das Prosafragment Der Venezianer (1903). Es ist bemerkenswert, dass diese Periode mit einem naturalistischen Drama beginnt und mit einem ebensolchen, nämlich mit Rose Bernd, endet. Doch sind die dazwischenliegenden Dramen nur teilweise naturalistisch, das heisst, manche von ihnen haben naturalistische Züge. Ausserdem zeigen sie bereits Hauptmanns Weg zum Mythischen, Märchenhaften, Religiösen und Historischen an, so etwa das Fragment Der Mutter Fluch (1894), Die versunkene Glocke, ein deutsches Märchendrama (1896), Florian Geyer, eine Tragödie der Bauernkriege (1894-95) und Der arme Heinrich, eine deutsche Legende (1897; 1899-1902).

Das Jahr 1904 scheint ein Übergangsjahr für den Dichter gewesen zu sein, da einzig das kleine dramatische Fragment Die Somnambule in diese Zeit fällt. Mit dem Jahre 1905, dem Entstehungsjahr des Glashüttenmärchens Und Pippa

tanzt, beginnt eine neue Schaffensperiode des Dichters, die 1919 endet. Aus dieser Zeit stammen vierzehn vollendete Dramen und dreissig dramatische Fragmente, wobei die grosse Anzahl von Fragmenten ins Auge fällt. Verglichen mit der vorhergehenden Periode - beide Zeitspannen erstrecken sich über vierzehn Jahre - fällt auf, dass sich die Anzahl von Fragmenten nun verdoppelt hat. Wenn man die Verteilung der vollendeten und der fragmentarischen Dramen berücksichtigt, kann man sehen, dass zehn der vierzehn vollendeten und siebzehn der dreissig Dramenfragmente in die Jahre vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges fallen. Für dieses enorme fragmentarische Werk muss es Gründe geben, die nicht nur beim Stoff, sondern auch beim Dichter selbst zu suchen sein werden. Man fragt sich, ob dem Dichter seine Abwendung vom Naturalismus zugunsten einer Weiterentwicklung zum Gedanklichen, zum Psychologischen und Philosophischen die grossen Schwierigkeiten bereitete, so dass er seine Arbeiten immer wieder unterbrechen musste und manche von ihnen nach mehreren Versuchen erst fertigstellte, beziehungsweise viele unvollendet blieben. Mit anderen Worten: Machte der Stoff dem Dichter Schwierigkeiten, oder war es die für einen gewählten Stoff angewandte Form, deretwegen er später nicht mehr mit demselben Geiste weiterarbeiten konnte, so dass er die Arbeit lieber aufgab? Diese Fragen können zu einem guten Teil aus der Arbeitsweise des Dichters

und aus seiner Biographie beantwortet werden.

Neben den erwähnten dramatischen Werken schuf er sechs Prosawerke, was beweist, dass sich Hauptmann in dieser Periode auch in erhöhtem Masse anderen literarischen Gattungen zuwandte. Diese sechs nicht dramatischen Werke sind: das autobiographische Buch Griechischer Frühling (1907), die beiden Gral-Phantasien Parsival und Lohengrin (1911-12), die Romane Der Narr in Christo Emanuel Quint (1901-02; 1907-10) und Atlantis (1909-11) und die Erzählung Der Ketzer von Soana (1911). Wie aus den angegebenen Daten zu ersehen ist, entstanden alle genannten Prosawerke vor dem ersten Weltkrieg. Der Krieg scheint den Dichter in seinem Schaffen gehemmt zu haben, obwohl sich Hauptmann aus Altersgründen nicht aktiv am Krieg beteiligt hatte. Die physischen und psychischen Leiden, die der Krieg der Menschheit zufügte, hinterliessen einen sehr tiefen Eindruck im Dichter und veranlassten ihn, sich mutig ermutigend in Briefen und Ansprachen für ein neues Deutschland einzusetzen. Sein wiederholter Aufruf zur Humanität konnte nicht überhört werden. Seine diesbezüglichen schriftlichen Ausserungen sind im sechsten Band der Centenar-Ausgabe enthalten, und zwar unter dem gemeinsamen Titel Um Volk und Geist, und stammen aus den Jahren von 1919 bis 1923. Auch Behls Ausgabe letzter Hand enthält diese Reden, Ansprachen und Aufrufe. Der Zusammenbruch Deutschlands

hat den Dichter, der sich zeitlebens überaus volks- und heimatverbunden fühlte, tief bewegt. Dennoch lehnte er das Angebot, der erste Präsident der Weimarer Republik zu werden, entschieden ab.

In den Jahren 1920-22 arbeitete der Dichter dramatisch kaum. Nur drei Dramenfragmente stammen aus jenen Jahren. Daneben schuf er die Erzählung Phantom (1921) und das Versepos Anna (1919-21). 1923 jedoch erschien wieder ein Drama, nämlich Veland, an dem er seit 1898 mit mehreren Unterbrechungen gearbeitet hatte. In dieser letzten Schaffensperiode des Dichters, also zwischen 1920 und 1944, entstanden siebzehn vollendete Dramen und zwanzig dramatische Fragmente, neben sechzehn vollendeten und fünfzehn fragmentarischen Werken anderer literarischer Gattungen. Besonders in der Zeit bis 1935 hatte sich Hauptmann mehr der erzählenden Dichtung in Prosa und Vers zugewandt. Während des zweiten Weltkrieges entstand als letztes bedeutendes dramatisches Werk die Atriden-Tetralogie neben neun Fragment gebliebenen Dramen.

Es ergibt sich nun, dass der Dichter sich zu allen Zeiten mit Prosa, Lyrik und Dramatik befasst hat, wobei sich jedoch das Schwergewicht von einer Gattung zugunsten einer anderen Gattung öfters verlagert. Am geringsten ist der Ertrag in der Lyrik, denn es gibt nur Das bunte Buch als zusammenhängende Gedichtfolge, das aus den

Jahren 1880-87 stammt, und die Gedichte, die unter dem Titel Ahrenlese im Jahre 1939 veröffentlicht wurden, deren Entstehung sich jedoch auf einige Jahrzehnte erstreckt. Die beiden Gedichte Auf jenen Hügeln die Sonne und Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt aus dem Drama Hanneles Himmelfahrt gehören zum Schönsten, was Hauptmann auf dem Gebiete der Lyrik geschaffen hat.

Im Bereiche der Versepiik arbeitete der Dichter mit grossen Unterbrechungen von 1884 (Promethidenlos, 1884-85) bis 1942 (Der grosse Traum). Am Till Eulenspiegel dichtete er von 1920 bis 1927, an Mary mit Unterbrechungen von 1914 bis 1942.

Ein Vergleich zwischen der erzählenden und dramatischen Form ergibt nun folgendes Bild: fünfzig vollendete Dramen stehen zweiundzwanzig vollendeten erzählenden Werken in Prosa gegenüber, einundsiebzig Dramenfragmente sechs Prosafragmenten, wobei allerdings die Aufsätze, die im sechsten Band der Centenar-Ausgabe als Theoretische Prosa bezeichnet werden, nicht mitgezählt wurden. Damit ist rein zahlenmässig erwiesen, dass Hauptmann in erster Linie Dramatiker, in zweiter Linie Prosaist und kaum Lyriker war. In allen Zeitabschnitten überwiegt das dramatische Schaffen, doch zeigt sich in der dritten und vierten Periode eine Gewichtsverlagerung zugunsten der Epik.³

Ein weiterer Überblick über das dramatische

Schaffen Hauptmanns zeigt auch, dass von keiner eindeutigen Tendenz beispielsweise zum Einakter oder Fünfakter gesprochen werden kann, da sich Einakter, Dreiakter, Vierakter und Fünfakter ganz willkürlich ablösen. Hanneles Himmelfahrt fällt dabei als einziger Zweiakter etwas aus der Rolle, was jedoch aus der Tatsache erklärt werden kann, dass dieses Drama ursprünglich als Dreiakter geplant war. Von den dreizehn einaktigen Dramen schrieb der Dichter sieben vor 1918 und die restlichen sechs zwischen 1925 und 1944. Man könnte darin vielleicht eine leichte Tendenz zur Kurzform feststellen, doch muss beachtet werden, dass diesen sechs letztgenannten Einaktern von 1925 bis 1944 sieben Vier- beziehungsweise Fünfakter und ein Dreiakter gegenüberstehen. Mir scheint es doch, dass sich Hauptmann an die überlieferten Formen gebunden fühlte, dass er keine formalen Experimente wagte, dass er im formalen Sinne keinesfalls modern war.

Anhand der Fragmente und unter Berücksichtigung der Paralipomena kann man zeigen, wie Hauptmann zur Form kam, und es scheint mir jedesmal vom Stoff her bestimmt zu sein, ob sich ein kurzes oder ein sogenanntes langes Drama entwickeln sollte.

2) Hauptmanns Arbeitsweise unter besonderer Berücksichtigung der Form:

Über die Schaffensweise Hauptmanns finden sich in der Sekundärliteratur mehrere Arbeiten, die ein klares, wenn auch nur generelles Bild darüber geben, da sie sich nicht auf einzelne Werke, sondern nur auf allgemeine Beobachtungen und Wesenszüge beziehen. So verfassten beispielsweise Felix A. Voigt⁴ und Walter Reichart⁵ je einen Aufsatz zu diesem Thema, wobei beide im wesentlichen dasselbe sagen, nämlich, dass Hauptmann den Stoff zu seinen Dichtungen meistens aus seinem eigenen Leben und Erleben nahm, dass er lebendige Menschen mit lebensechtem Dialog auf die Bühne stellte, dass er das Leben gestaltete. Beide weisen auf Hauptmann als den plastischen Künstler hin, der er in jungen Jahren werden wollte, was sich an seiner plastischen Menschengestaltung zeigt. Voigt betont, dass ein "Es" im Dichter wirkte, welches ein literarisches Werk in seinem Innern entstehen und reifen liess, das dann plötzlich durchbrach und den Dichter zum Diktat, selten zur eigenen Niederschrift zwang. Dieses "Es" wirkte im Dichter vor allem auf seinen Spaziergängen, in der Stille der Nacht, im Schlaf, beziehungsweise im Traum. Es sind demnach die einsamen, stillen Stunden, nicht die festlichen Gelage im Freundeskreis, deretwegen er auch berühmt war, die seinen

dichterischen Geist beflügelten. In seinem Buch Im Wirbel der Berufung gewährt er uns etwas Einblick in seine Schaffensweise, da er Doktor Gotter mit Zügen seines eigenen Wesens und Wirkens ausgestattet hatte.

Voigt vergleicht Hauptmann mit einem "Gärtner, der die Gewächse seines Gartens nach ihren organischen Gesetzen wachsen lässt",⁶ wobei er sich am Entstehen von Szenen ergötzt. Es ist bekannt, dass diesem Dichter Stoff und Form oft Schwierigkeiten bereiteten, denn "leicht floss der Strom der Dichtung nicht aus ihm",⁷ wofür die zahlreichen Fragment gebliebenen Werke einen Beweis leisten. Hauptmann gestaltete in seinen Werken vor allem den Menschen, wie er in diesem Leben steht und leidet, wobei er vieles aus seinem persönlichen Leben in seine Dichtungen hineinlegte. Nach Voigt strebt er danach, "das Leben einmal in der waagrechten Linie zu begreifen",⁸ doch da das Leben immer weitergeht und in eine unbekannte Zukunft hineinreicht, duldet die waagrechte Komposition kein Fertigmachen, und vieles bleibt unvollendet oder, wenn vollendet, unbefriedigend. Hauptmann wollte seinen Dramen vielfach keine Lösungen aufzwingen, denn "die Handlung zu führen anstatt davon geführt zu werden, befriedigte ihn nicht".⁹ Zu seinem Freund Chapiro sagte der Dichter einmal: "Ich habe viele Stücke nach ein oder zwei Akten abgebrochen, weil ich mich nicht entschliessen konnte, ihnen eine Lösung aufzu-

zwingen",¹⁰ worin eine Erklärung zum grossen fragmentarischen Werk dieses Dichters liegt.

Nach diesen skizzenhaften, allgemeinen Bemerkungen zur Arbeitsweise dieses Dichters sei im folgenden auf seine Arbeitsweise unter besonderer Berücksichtigung der Form an einem spezifischen Beispiel Bezug genommen.

Der Ausspruch Hauptmanns, dass die Form allen ein Geheimnis sei,¹¹ gewährt uns einen ersten Anhaltspunkt zur Analyse seiner Arbeitsweise. An anderer Stelle sagt er: "In der Dichtkunst bedingt wie in der Architektur alles der Grundriss."¹² Damit betont er, dass einer Dichtung ein Plan zugrunde liegt, mit dem das Werk steht oder fällt. Dies letztere scheint mir besonders für das Drama zutreffend zu sein, da es meist aus Akten oder Szenen besteht und auch innewohnenden ästhetischen Aufbaugesetzen folgen muss. Um einen Plan zu einem Drama entwerfen zu können, benötigt der Dichter einen Stoff, den er dichterisch verarbeiten will. Ob sich ein Stoff zu einem Kunstwerk eignet oder nicht, zeigt sich manchmal bereits bei der Planung des Aufbaus, manchmal erst während der dichterischen Gestaltung des Werkes. So kann der Stoff zu einem Drama zu umfangreich oder zu gering, zu banal oder zu problematisch sein, um zu einem befriedigenden Ergebnis zu führen. Bei Hauptmann ist es öfters der Fall, dass der Schluss eines Werkes nicht befriedigt, was vornehmlich auf

den Stoff, nicht auf die Ausführung zurückgeführt werden kann.

Hauptmann erkennt im künstlerischen Gestalten einen psychischen Akt und verlangt vom Dramatiker, dass auch er Akt zeichnen können muss,¹³ womit er meint, dass der Dramatiker schon im Entwurf in das Wesentliche, wenn auch nur umrisshaft, eindringen muss. Das Aktzeichnen nimmt einen beträchtlichen Teil an Übungsstunden in einer Kunstschule ein, und Hauptmann, der ja Kunstschüler war, ist die Bedeutung des Aktzeichnens klar geworden, die vor allem im Beobachten, Nachbilden, Formen liegt. Am Aktzeichnen zeigt sich Handwerkliches und Künstlerisches, und beides zusammen ergibt ein Kunstwerk. Wenn er sagt: "Viele sogenannte Dramatiker sind leider nur bestenfalls Kostümschneider,"¹⁴ so meint er damit, dass jene nur Handwerker, keine Künstler darstellen, da sie über der äusseren Form die Seele, das Künstlerische vergessen. Form und Inhalt, Gestalt und Gehalt müssen übereinstimmen, wenn ein Werk ein Kunstwerk sein soll. Doch liegt gerade darin eine Schwierigkeit, auch für Hauptmann.

Anhand der Werkreihe Der Mutter Fluch, Helios, Die versunkene Glocke und Der arme Heinrich soll nun Hauptmanns Arbeitsweise dargestellt werden.

Im Jahre 1894, als sich der Dichter mit seiner Familie in Meriden, Connecticut, befand, beschäftigte er

sich mit einem mythischen Stoff, der zu einem Drama mit dem Titel Der Mutter Fluch führen sollte. Es sind zwei Ansätze zu diesem Werk vorhanden, doch blieb das Werk ein Fragment. Zudem hinterliess Hauptmann noch eine fragmentarische Komposition mit dem Titel Der arme Heinrich, die in den Themenkreis von Der Mutter Fluch gehört. Zuerst scheint Hauptmann den stofflichen Einfall in einem Prosa-Entwurf festgehalten zu haben. Dann beginnt er mit der Ausführung dieses Entwurfes. Im ersten Ansatz gelangt er bis in den zweiten Akt, der dann aber abgebrochen wird und dem ein kurzes Szenenbruchstück folgt; doch umfasst dieses Fragment in der Centenar-Ausgabe immerhin sechsundzwanzig Seiten. Der zweite Ansatz zu diesem Drama beschränkt sich auf ein vier Seiten langes Bruchstück.

Felix A. Voigt weist in seinem Buch Hauptmann-Studien daraufhin, dass Der Mutter Fluch und das spätere Fragment Helios "äusserlich die gleiche Handlung in der Anlage" haben, "obwohl ein durchgehender Zusammenhang nicht vorliegt".¹⁵ Das Thema des Dramas ist die Heilung des psychisch erkrankten Königs. Der erste Akt scheint im Entwurf ausgearbeitet zu sein. Am Hofe des gemütskranken Königs ist jede Freude verboten. Der König hat sich von seiner Familie distanziert und lebt in selbst auferlegter Vereinsamung. Der Narr, verkleidet als Mönch, und der jüdische Arzt Lewy wollen gemeinsam den König heilen. Der christliche Priester,

dem die durch die Krankheit erfolgte Verinnerlichung des Königs sehr gefällt, stellt sich gegen die beiden. Ein Blick in den Ring des entlarvten Narren zeigt dem König ein liebliches Mädchen, durch dessen Anblick seine Lebensgeister wieder erwachen.

Der zweite Akt reicht kaum über einen Anfang hinaus. Der König, den die Liebe zu dem unbekannten Mädchen wieder dem Leben zugeführt hat, lässt das schöne Kind suchen, wodurch er die Eifersucht der Königin erweckt. Der Arzt steht auf der Seite des Königs, der Priester auf der Seite der Königin. Die Jäger bringen das wilde Mädchen, das sich Wildrose nennt, gebunden vor den König. Hier bricht der erste Ansatz zum Drama ab. Ihm folgt noch ein in Versform abgefasster Monolog des Königs als Szenenbruchstück.

Der zweite Ansatz zum Drama besteht nur aus einem Szenenbruchstück. Der König heisst nun nicht mehr Alfred wie im ersten Ansatz, sondern Heinrich, der Arzt nicht mehr Lewy, sondern Erasmus. Das sich auf wenige Seiten beschränkende Szenenbruchstück verbreitet im Gegensatz zum ersten Ansatz von vornherein eine bedrückende Stimmung. Erasmus kommt und erfährt vom Schlosshauptmann von den ungesunden Wohnverhältnissen, die der lebensmüde König angeordnet hat. Während der König im ersten Ansatz die psychischen Lebensbedingungen, zum Beispiel Lustbarkeit, Freude, Vergnügen,

abgeschafft hat, hat er hier die physischen wie frische Luft und Licht verboten. Hier erfahren wir auch den Grund der veränderten Gemütslage des Königs, nämlich die vom obersten Priester angeordnete Verbrennung von zwanzig Ketzern. Doch bricht die Szene hier ab.

Ein weiterer Versuch mit dem Thema dieses Dramas sind vier skizzierte Akte mit dem Titel Der arme Heinrich. Der König ist nun zum Herzog Heinrich geworden, Alf ist sein Schlosshauptmann und Jugendfreund, Jamnitzer der heidnische Arzt, der mit seinem Schüler Felix (in Wirklichkeit ist Felix seine verkleidete Tochter Amaleia) den Herzog retten will. Hauptmann schrieb die erste Szene vorerst episch nieder, bevor er an ihre dramatische Ausarbeitung ging. Die erste Szene des ersten Aktes liegt in zwei Fassungen vor, wobei die erste Fassung durch das Gespräch zwischen Jamnitzer und Alf auf den Zustand des Herzogs hinweist, während dies in der zweiten Fassung durch den Priester und den Kastellan geschieht, das einmal also aus heidnischer, das anderemal aus christlicher Sicht. Es sei hier auch noch hervorgehoben, dass in dieser Fassung aus dem jüdischen Arzt Lewy der heidnische Arzt Erasmus geworden ist, was für die Thematik dieses Dramas von Bedeutung ist. Während in der ersten Fassung der Priester und der Kastellan gar nicht auftreten, sind ihnen in der zweiten Fassung von Anfang an sowohl Jamnitzer als auch Felix ver-

dächtig, ein Spannungsmoment gleich zu Beginn des Stückes, das in der ersten Fassung fehlt.

Im Anschluss an diese beiden Fassungen der ersten Szene des ersten Aktes findet sich als Bruchstück in Versen ein Gespräch zwischen dem Arzt und Vater Beicht, der hier den Kastellan repräsentiert, worin sich die Vertreter des Heidentums und des Christentums ideologisch gegenüberstehen. Der Kampf zwischen diesen beiden Mächten ist das Hauptthema dieses Dramas. Hier findet sich auch zum erstenmal im Fragment der ursprüngliche Titel des geplanten Dramas, "Der Mutter Fluch",¹⁶ wobei mit Mutter die Sonne gemeint ist.

Die zweite Szene des ersten Aktes liegt ebenfalls in zwei Fassungen vor, doch ist die zweite Fassung nur bruchstückhaft vorhanden. Formal unterscheiden sich die beiden Fassungen dadurch, dass die erste in Prosa, die zweite in Versform abgefasst ist. In der ersten Fassung treffen der Herzog und der Arzt zusammen. Der Herzog erkennt den einst vertriebenen heidnischen Arzt, und er eröffnet ihm seinen Seelenzustand, der hoffnungslos zu sein scheint. In der zweiten Fassung will der Herzog Jamnitzer zuerst nicht sehen, verlangt dann aber doch nach ihm. Hier bricht jedoch die Szene bereits ab.

Der zweite Akt besteht aus drei ausgearbeiteten Szenen. Hauptmann schrieb diesen Akt gleichsam aus einem

Guss, und zwar in der Zeit vom 12. März 1894 abends bis zum 14. März vormittags. Heinrich wird in diesem Akt durch die Kunst des Arztes von seinen körperlichen und durch seine Liebe zu Felix von seinen seelischen Leiden geheilt.

Der dritte Akt, der am 14. und 15. März entstand, ist in vier Szenen unterteilt. Der Dichter konzipierte die einzelnen Handlungsmomente der ersten Szene, bevor er an ihre Ausarbeitung ging. Dieser Akt bringt als Höhepunkt die Vorbereitung zur Konfrontierung zwischen dem wieder lebensfrohen Herzog und seinen Gegenspielern, nämlich seiner Gattin und dem Kreis um sie, den Vertretern des Christentums. Der grösste Teil dieses Aktes ist in Prosa geschrieben, einzelne eingeschobene Szenenteile auch in Versform. Zur vierten Szene gibt es auch eine sehr kurze, bruchstückhafte zweite Fassung vom 10. März, sowie auch Notizen zu diesem Akt mit demselben Datum.

Der vierte Akt sollte, nach den Bruchstücken zu schliessen, aus zwei Szenen bestehen. Aus dem skizzenhaft angedeuteten Handlungsverlauf ist zu entnehmen, dass Felix verschwunden ist. Der Herzog lässt ihn suchen. Ein Scheiterhaufen ist errichtet, auf dem Felix auf Geheiss der Priester verbrennen soll. Eine Ausführung zu diesem Akt schrieb der Dichter nicht mehr.

Zeitlich fällt die Entstehung des Fragmentes Der Mutter Fluch mit allen Fassungen, einschliesslich der des

Armen Heinrich in die Tage zwischen dem 7. und 16. März 1894. Später griff Hauptmann darauf nicht mehr zurück. Zu jener Zeit lebte er, wie bereits erwähnt, in Meriden, Connecticut. Ende April kehrte die Familie wieder nach Europa zurück. Obwohl der Dichter sein unvollständiges Drama endgültig beiseitelegte, nahm er den Stoff dazu zwei Jahre später, im Jahre 1896, wieder zur Hand, als er sich mit dem Drama Helios zu beschäftigen begann.

Das Helios Fragment, das sich in der Centenar - Ausgabe auf sechzig Seiten erstreckt, besteht aus Notizen, in denen der Dichter seine Gedanken zu den einzelnen Personen und Handlungsvorgängen festhielt, aus einem Entwurf des Dramas und aus dem Beginn der Ausführung des Entwurfes. Helios sollte ein fünfaktiges Drama werden, wobei jeder Akt in zwei Teile und jeder Teil wiederum in mehrere Szenen unterteilt werden sollte, - ein präziser, symmetrischer Grundriss. Doch fehlt der zweite Teil des dritten Aktes. Wahrscheinlich wäre er einteilig geblieben, wäre es je zur Ausarbeitung des dritten Aktes gekommen. Der erste Akt liegt heute ausgearbeitet vor. An der Ausführung des zweiten Aktes hat der Dichter gearbeitet, doch schwankte er hier bereits zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung, was aus den verschiedenen Fassungen der Szenenbruchstücke hervorgeht. Schon zu Beginn des zweiten Aktes bricht die Ausarbeitung ab. Erst 1915 scheint Hauptmann nochmals

auf den Helios zurückgegriffen zu haben, da aus jenem Jahre ein Ansatz zu einem Szenenbruchstück mit dem Datum 24. September 1915 existiert.

Auf den Inhalt des Helios Fragmentes soll hier nicht näher eingegangen werden, da diesbezügliche Arbeiten vorhanden sind, so etwa jene von Voigt.¹⁷ Ein thematischer und stilistischer Vergleich der beiden Fragmente zeigt, wie bereits erwähnt, eine Ähnlichkeit in der Anlage. Gerhart Reckzeh, den Voigt zitiert, meint jedoch dazu: "Der gesamte Tonfall von Der Mutter Fluch ist aber im Gegensatz zur strengeren, stilisierteren, antikeren Heliosdichtung gelöster, humoristischer, 'moderner'."¹⁸ Voigt sagt im Anschluss an Reckzeh: "Man sieht also, dass dieses Drama der realistisch-naturalistischen Frühzeit Hauptmanns noch wesentlich näher steht, ohne dass es ihm hier gelungen wäre, die disparaten Stilelemente zu einer Einheit zu verschmelzen. Das ist denn wohl auch der Grund, weshalb er dieses Drama nicht zu Ende führte, im Jahre 1895 alles beiseite legte und einen neuen Entwurf begann."¹⁹

Reckzehs Beobachtungen bezüglich des unterschiedlichen Tonfalles von Der Mutter Fluch und Helios ist richtig, doch möchte ich zu Voigts Bemerkung noch dazufügen, dass es nicht nur an den disparaten Stilelementen liegt, dass Der Mutter Fluch Fragment blieb, sondern dass auch vom Formalen her ein Problem auftauchte, das Hauptmann

nicht lösen konnte, nämlich das Naturalistisch - Realistische zusammen mit dem Mythischen. Der Sonnenmythos spielt ins reale Leben des Königs herein, wobei sich Realität und Mythos nur Abwechseln und daher unglaublich erscheinen, statt sich zu verschmelzen.

Der Mutter Fluch kann als Vorstudie zu Helios angesehen werden. Die thematischen Abweichungen und das Schwanken im Stil, nämlich ob Prosa oder Vers, ob naturalistisch - realistisch oder symbolisch, scheinen mir darauf hinzuweisen, dass Hauptmann zwar den dichterischen Einfall zu einem mythischen Drama hatte, diesen Einfall aber nicht mühelos ins eigentliche Werk umsetzen konnte. Er scheint dabei nicht nur mit der Form gekämpft zu haben - vier oder fünf Akte, Vers oder Prosa -, sondern auch mit der gedanklichen Entwicklung seines Einfalles, was aus den verschiedenen Szenenbruchstücken und Fassungen geschlossen werden kann. Seine dichterische Gestaltungskraft scheint diesem anspruchsvollen Stoff nicht gewachsen gewesen zu sein. Dass ihn der Stoff dennoch jahrelang beschäftigte, geht daraus hervor, dass er ihn nach 1894 und 1896 im Jahre 1915 nochmals kurz aufgriff, ohne jedoch zum gewünschten Resultat zu gelangen.

Mit dieser Werkreihe, nämlich Der Mutter Fluch, Helios, Die versunkene Glocke und Der arme Heinrich, haben sich vor allem Voigt, Reckzeh, Reichart und Diamond

befasst, und zwar gingen alle in ihrer Deutung vom Biographischen aus. Dabei gelangen alle vier zum selben Ergebnis, und zwar machen sie das Erleben und die Lebensdeutung des Dichters für das Gelingen oder Nichtgelingen, für das Vollenden oder Unvollendetlassen seiner Werke verantwortlich.

Reckzeh zeigt in einem Aufsatz mit dem Titel "Der Mutter Fluch"²⁰ den thematischen Zusammenhang zwischen den Werken Der Mutter Fluch, Helios, Der arme Heinrich, Die versunkene Glocke, Schluck und Jau, Atlantis, Kaiser Karls Geisel und Der weisse Heiland teilweise ausführlich, teilweise nur mit Hinweisen, doch jedenfalls überzeugend, wobei er dem persönlichen Erleben des Dichters, das im Buch der Leidenschaft, wenn auch zeitlich etwas verschoben, so doch erschöpfend niedergelegt ist, eine grosse Bedeutung beimisst bezüglich der Entstehung und Entwicklung der eben genannten Werke. Im Buch der Leidenschaft handelt es sich um den Kampf des Dichters zwischen seiner ihm angetrauten Frau Melitta = Maria Thienemann und seiner sehr jungen Geliebten Anja = Margarethe Marschalk. Reckzeh weist auf das Biographische in Hauptmanns Werk hin, wenn er sagt, dass "hinter seinem W e r k in vollem Umfange der M e n s c h" stehe, "seine Werke sind wie die Goethes 'Bruchstücke einer grossen Confession'".²¹ In diesem Zusammenhang beruft sich Reckzeh neben dem Buch der Leidenschaft auch auf Hauptmanns Ausspruch: "Wer meine Dramen verleugnet, verleugnet

sein Menschentum."²² Damit versuchen sowohl der Dichter als auch sein Interpret, Hauptmanns Werken Allgemeingültigkeit zu geben, und sie aus dem Zeitbedingten ins Zeitlose zu versetzen, was meines Erachtens nicht möglich ist. Dem Klassiker Goethe steht kein Klassiker Hauptmann gegenüber, dessen Leben bis ans Ende voll von Spannungen und Kämpfen war, den zwei Weltkriege tief erschütterten, der nicht den Weg des Helden ging, sondern eher den Weg des Kompromisses. Ich denke hier besonders an seinen zehnjährigen Kampf zwischen zwei Frauen, wo er als Kompromisslösung an eine Ehe zu dritt dachte, an seine Vermittlerrolle nach dem ersten Weltkrieg und an seine wegen seines Stillschweigens einem Kompromisse ähnelnde Haltung während des Nationalsozialismus.

Auch die Forschung nach wiederkehrenden Motiven in seinen Werken brachte zutage, dass Hauptmann vielfach eigene Erlebnisse in verschiedenen Wandlungen darstellte. Daraus schliesst Reckzeh, "dass der dichterische Prozess der Befreiung durch Gestaltung im Werk zwei Eigentümlichkeiten annehmen musste: die N e i g u n g z u m F r a g m e n t a r i s c h e n infolge des noch Unentschiedenseins der Erlebnisgrundlagen und die E n t s t e h u n g - v o n W e r k r e i h e n aus der Notwendigkeit heraus, wiederholte Lösungsversuche des gleichen, lang andauernden Problems zu wagen".²³

Hauptmanns Neigung zum Fragmentarischen habe ich am Beginn dieser Arbeit rein mathematisch bewiesen; Reckzeh gibt im eben Gesagten eine psychologische Begründung dazu, die demnach in den noch nicht ausgelebten Grunderlebnissen des Dichters liegt. Reckzeh spricht auch von "dem immanenten Lebensgesetz", ²⁴ dem der Dichter folgt, ein Gedanke, den er der Einleitung zum Buch der Leidenschaft entnommen hat, wo Hauptmann sagt: "Ich möchte übrigens glauben, der Verfasser des Tagebuches würde in ebendieselbe Krisis verfallen sein, falls die beiden Frauen, hier Melitta und Anja genannt, zwei ganz andere gewesen wären. Er unterlag vielleicht einem Wachstumsprozess seiner sich im Umbau erneuernden und ewig steigernden Natur und hätte, um nicht dabei zu scheitern, Anja erfinden müssen, wenn sie nicht glücklicherweise vorhanden gewesen wäre."²⁵

So sehr Reckzeh das Werk Hauptmanns auf das Biographische bezieht, so macht er doch auch einen Schritt weiter, indem er sagt, dass die äusseren Lebensumstände allein den Hauptmann-Interpreten nicht ans richtige Ziel führen, "sondern allein die Lebensdeutung, wie sie uns der Dichter selbst im Buch der Leidenschaft in durchsichtiger Verhüllung geboten hat".²⁶ Demzufolge wären Hauptmanns Werke Interpretationen des Lebens, wie er es sah, wie er es erlebte, also sehr subjektiv und impressionistisch. Hauptmanns männliche Helden tragen demnach Züge des Dichters

selbst, wobei auffällt, dass sie fast alle versagen, dass sie schwache Charaktere darstellen, während er seinen Frauen vielfach dämonische Züge verlieh, wodurch sie den Fall des Mannes verursachen. Es scheint mir jedoch richtiger und vor allem fruchtbringender zu sein, in der Besprechung von Hauptmanns Werken von dieser Überbetonung des Biographischen Abstand zu nehmen, da man nur auf diese Weise ihren Vorzügen und Mängeln gerecht werden kann. Dies ist für uns heute einfacher, da wir den Dichter nicht persönlich kannten wie etwa Behl, Reckzeh und Voigt, deren Werkinterpretationen mehr oder weniger vom Biographischen beeinflusst sind. So finde ich folgende Begründung Reckzehs sehr einseitig, wenn er von Der Mutter Fluch sagt: "Das Drama ist also Fragment. Es musste Fragment bleiben. Denn im Leben des Dichters war noch nichts entschieden. Der Weg zu Anja war eine grosse Lockung, aber Melitta gab den ihr Entglittenen nicht frei."²⁷ An anderer Stelle sagt er über dieses Fragment: "Man wird begreifen, dass diese Komposition eine typische Entwurfskomposition ist. So komponiert kein Künstler - vor allem keiner von der realistischen Gewissenhaftigkeit Hauptmanns -, so skizziert nur ein Erlebender sein ihm auf die Nägel brennendes Erleben und Erleiden."²⁸

In der letzteren Bemerkung Reckzehs liegt meines Erachtens ein Teil der Lösung zur Frage, warum Der Mutter Fluch und auch Helios Fragmente geblieben sind. Beide sind

in ihrer Anlage unkünstlerisch. Hauptmann jedoch war ein Dichter von Format. Er muss das Unkünstlerische am Stoff, wie er ihn vor sich hatte, und an der vorläufigen Verarbeitung des Stoffes gefühlt und gesehen haben und hatte aus diesem Grunde allein beide Werke nicht vollendet. Hauptmann fand die Möglichkeit einer künstlerischen Gestaltung dieses Stoffes nicht, daher liess er nach mehreren Versuchen den gesamten Stoff liegen, nicht jedoch die Idee. Diese verwertete er in neuer Form und Gestalt im Drama Die versunkene Glocke, das er im selben Jahre, in dem er Helios beiseite legte, auch zu Ende schrieb und das mit Erfolg zur Aufführung gelangte. Ich glaube, dass es das Mythische in den beiden Fragmenten war, was er nicht bewältigen konnte und was er in der Versunkenen Glocke völlig ausschaltete und durch das Märchenhafte, was ihm entschieden besser lag, ersetzte.

Reckzeh bezeichnet die Versunkene Glocke im Vergleich zu Der Mutter Fluch als "das objektivere Werk",²⁹ ein Werk also, das Eigenständigkeit für sich beansprucht und als Kunstwerk gelten kann. Es ordnet sich auch immanenten, ästhetischen Gesetzen unter und erscheint als abgeschlossenes Ganzes. Im Gegensatz zum vagen Schluss in Der Mutter Fluch - Felicia stirbt den Flammentod, doch was des Königs weiteres Schicksal sein wird, weiss man nicht, denn seine Charakterisierung lässt auf nichts Bestimmtes

-51-

schliessen - ist der Untergang des Glockengiessers gut motiviert und folgerichtig, was dem Werk seine ästhetische Abrundung gewährleistet.

Es sei nochmals betont, dass im Hinblick auf das Buch der Leidenschaft dem seelisch kranken König in Der Mutter Fluch und Helios, dem von einer Seuche befallenen Herzog im Armen Heinrich und dem an seinem Künstlertum scheiternden Meister Heinrich in der Versunkenen Glocke biographische Züge des Dichters nicht abzusprechen sind, wenn sie gesucht werden. Sie fallen sogar auf, wenn man das Entstehungsdatum dieser Werke berücksichtigt, denn sie fallen alle in die Zeit zwischen 1894 und 1902, also in die Zeit seiner grössten Seelenkämpfe innerhalb seiner Ehe. Das Buch der Leidenschaft schrieb er im Rückblick in den Jahren 1905 und 1925 bis 1929. Dennoch finde ich, dass dem Biographischen keine allzu grosse Bedeutung beigemessen werden darf, dass eine Erklärung des Fragmentarischen in dieser Werkreihe von der Biographie her zu einfach erscheint, dass das Biographische allein nicht die Idee schuf, die Hauptmann in den oben genannten Dramen entwickelte und nur in zweien, nämlich in der Versunkenen Glocke und im Armen Heinrich zur Vollendung führte. Es scheint mir, man gewinnt diesen Werken mehr ab, wenn man sie, wie bereits gesagt, als eigenständige Kunstwerke betrachtet, auch wenn Reckzeh meint, dass die Dichtung Hauptmanns "nicht 'selb=

ständige' Werke im Sinne willkürlicher ästhetischer Spiele 'schafft'", sondern dass "der Bios, das Lebensgesetz, als ein aller Willkür entzogener Entwicklungszwang, die Dichtungen wie Keime und nach allen Gesetzen organischer Entwicklung aus dem Mutterboden des Lebens" hervortreibt, "wobei dem Geiste nicht mehr als die manchmal vielleicht erstaunte Geste des Zuschauers und Beobachters verbleibt".³⁰

Mit den Fragmenten Der Mutter Fluch und Helios wagte Hauptmann erstmals den Schritt ins Mythische, mit der Versunkenen Glocke ins Märchenhafte. Die Traumdichtung Hanneles Himmelfahrt stellt hier einen Übergang von den naturalistischen Dramen Hauptmanns zum Märchendrama dar, wobei dem Hannele trotz des medizinisch und psychologisch erklärbaren Handlungsablaufes bereits märchenhafte Züge eigen sind. Der Schritt ins Mythische gelang dem Dichter nicht, sind doch beide Werke Fragmente geblieben, und zwar Fragmente im Sinne des Nicht-Vollenden-Könnens, nicht Fragmente als literarische Kurzform. 1915 nahm Hauptmann das Helios Fragment nochmals auf, worauf ein "Szenenbruchstück eines späteren Ansatzes"³¹ hinweist, um es dann endgültig unvollendet liegenzulassen.

Die beiden Fragmente folgten Hauptmanns naturalistischen Dramen, hatte er doch erst 1892 Die Weber vollendet. Mit der Werkreihe Der Mutter Fluch, Helios und Die versunkene Glocke wendet er sich vom Naturalismus ab und

etwas völlig Neuem zu, was er aber noch nicht bewältigt. Er versucht in den Fragmenten, Realistisches mit Mythischem, in der Versunkenen Glocke Realistisches mit Märchenhaftem zu verschmelzen, und zwar in der Form eines im konventionellen Sinne gebauten Dramas. Mythe und Märchen sind Stofftypen, Drama ist Form. Es scheint mir, dass es sich hier um den Streit zwischen Gehalt und Gestalt handelt, zu dem als Modus noch die Tragik dazukommt. Es handelt sich in allen drei Werken um einen Stofftyp, der mit einer strengen kompositorischen Form vermischt ist, wodurch Hauptmann zwar vom Naturalismus weg zu neuen Möglichkeiten gelangt, deren Meisterung ihm jedoch Schwierigkeiten bereitet. Die verschiedenen Ansätze und Entwürfe, die in der Centenar-Ausgabe unter den Fragmenten und Paralipomena zu finden sind, weisen deutlich auf Hauptmanns Kampf mit Stoff und Form hin. So entstand aus dem mythischen Der Mutter Fluch - beziehungsweise Helios - Stoff letzten Endes das Märchen-drama Die versunkene Glocke, zu dessen endgültigem dritten Akt es eine frühere Fassung aus der Zeit von Mai und Juni 1896 gibt, und die im neunten Band der Centenar-Ausgabe unter den Paralipomena zu finden ist. Andererseits führte der Versuch Der arme Heinrich, eine Szenenfolge im Zusammenhang mit Der Mutter Fluch von 1894, nach mehreren Ansätzen und Umarbeitungen - in der Centenar-Ausgabe sind drei Paralipomena enthalten - zum Drama Der arme Heinrich mit dem

Untertitel "Eine deutsche Sage", das Hauptmann 1902 veröffentlichte. So wählte der Dichter einmal den Weg ins Märchen, und zwar ins Kunstmärchen im Sinne der Romantik,³² das anderemal den Weg in die Sage.³³

Walter Reichart und Philip Diamond³⁴ veröffentlichen in einem Aufsatz die Entstehungsgeschichte des Dramas Der arme Heinrich, in welchem sie das Hauptgewicht auf das Biographische legen, wenn sie "die hemmende Macht subjektiver Einflüsse auf die Gestaltungskraft des Dichters"³⁵ für die Fragment gebliebenen Werke Hirtenlied und Kynast verantwortlich machen, wenn sie die jahrelangen Schwierigkeiten in der Bewältigung des Stoffes Der arme Heinrich mit den Schwierigkeiten in Hauptmanns Eheleben und die Vollendung des Dramas mit der "Lösung eines schwierigen Lebensproblems"³⁶ gleichsetzen. Doch lässt sich gerade an diesem Drama zeigen, wie Hauptmann lange Zeit mit dem Stoff nicht zurecht kam, was aus einem Vergleich der einzelnen Entwürfe zu diesem Drama hervorgeht und worauf auch Reichart und Diamond hingewiesen haben, indem sie sagen: "Wenn man die Entstehung dieser Dichtung genau verfolgt und die vielfachen Entwürfe durchstudiert, gewinnt man die Gewissheit, dass der Dichter sich erst dann von dem Undramatischen des Stoffes überzeugt hatte, als er in den drei ersten Akten die Handlung fortführen und zur befriedigenden Lösung bringen musste. Deswegen kehrte Hauptmann

immer wieder zum Anfang zurück, um den seelischen Konflikt genügend zu motivieren und der dramatischen Struktur eine breitere und tiefere Basis zu geben."³⁷

Hartmann von Aue, der diesen Stoff episch behandelt hatte und auf den Hauptmanns Drama in seiner letzten Version zurückgeht, folgte in der Verarbeitung seines Stoffes naturgemäss anderen ästhetischen Gesetzen, da er diesem an sich epischen Stoff seine ihm gemässe Form, nämlich die epische, verlieh. Hier also entsprechen sich Gehalt und Gestalt. Hauptmann dagegen versuchte, diesem epischen Stoff eine ihm nicht gemässe Form, nämlich die dramatische, zu geben, was ihm grosse Schwierigkeiten bereitete, da er eine von Hartmann verschiedene, neue Akzentsetzung finden musste, um diesen an sich undramatischen Stoff dramatisierbar zu machen. Es gelang ihm dies doch nur zum Teil, indem er aus dem Legendenstoff eine Charakterstudie gestaltete.

Es besteht eine ideologische Verbindung zwischen dem seelisch kranken Herzog Heinrich im Armen Heinrich, den wir unter den Ansätzen zu Der Mutter Fluch finden, und dem seuchenbefallenen Herzog Heinrich im Armen Heinrich, der letztlich an Hartmanns Werk angeglichen ist. Das Verhältnis des endgültigen Dramas Der arme Heinrich zu seinen verschiedenen Vorläufern ist etwa das ähnliche wie das der Versunkenen Glocke zu den Fragmenten Der Mutter Fluch und

Helios. Im Grunde genommen, gehören sie ideologisch alle in dieselbe Werkreihe.

Wenn man Hauptmanns dramatisches Schaffen überblickt, fällt auf, dass es zu achtzehn in den ersten drei Bänden der Centenar-Ausgabe veröffentlichten dreiundvierzig vollendeten Dramen Paralipomena gibt, die im achten und neunten Band vielfach zum erstenmal veröffentlicht wurden. Eine nähere Betrachtung der Stoffe der betroffenen Dramen zeigt, dass sie zwar dramatisierbar sind, doch lässt ihre Bearbeitung den Leser zum Teil unbefriedigt, weil Hauptmann sie in die ihm gewohnte dramatische Form zu zwingen versuchte, auch wenn eine epische Ausführung entsprechender gewesen wäre statt der konventionellen dramatischen Form. Es scheint mir, dass bei Hauptmann Gehalt und Gestalt vielfach in einem Widerspruch zueinander stehen, denn auf das epische Drama im Sinne Brechts kam er nicht. Weder in Brechts noch in Hauptmanns Dramen herrscht dramatische Spannung, wie sie Gustav Freytag für das Drama fordert, doch hat Brecht die Spannung bewusst weggelassen, weil sein gesellschaftspolitisches Drama verfremdend und belehrend, auf keinen Fall unterhaltend wirken soll. In Hauptmanns Drama dagegen vermisst man vielfach die Spannung, da es doch in anderen Belangen traditionsgebunden blieb. Es liegt also bei Hauptmann an der Gestaltung des Stoffes, an der Akzentsetzung und an der gewählten Form, dass seine Dra-

men formal oft nicht befriedigen. Der Gehalt der Dramen Hauptmanns ist durchwegs menschlich rührend, edel, ideal, die Sprache poetisch, die Charakterisierung der Menschen scharfsinnig und tief durchdacht, doch an der formalen Gestaltung fehlt es oft. Der Dichter spürte dies, daher hinterliess er so viele Fragmente, mehr unveröffentlichte als veröffentlichte. Darin vor allem und nicht nur in den noch nicht zu Ende gelebten Erlebnissen des Dichters sehe ich den Hauptgrund für die überaus grosse Zahl an Fragmenten. Dies tut jedoch dem Künstlertum Hauptmanns keinen Abbruch.

So gibt eine Darstellung der Arbeitsweise des Dichters nicht nur Aufschluss über die Entstehung eines Werkes, sondern sie beantwortet die Frage nach der erstaunlichen Vielzahl seiner Fragmente, und sie sagt Entscheidendes aus über den Künstler und Menschen Gerhart Hauptmann, ohne dabei in seinem privaten Leben nach einer Antwort auf Fragen der Gestaltung zu suchen.

ANMERKUNGEN

- 1 Centenar-Ausgabe, VI. Bd., p. 917.
- 2 Ibid., p. 1045.
- 3 Das Verhältnis Prosa : Drama innerhalb eines gegebenen Zeitabschnittes zeigt folgendes Bild:
2(0) : 3(7) in den Jahren 1877-1888, also in 11 Jahren
1(1) : 16(14) in den Jahren 1889-1904, also in 15 Jahren
6(0) : 14(30) in den Jahren 1905-1919, also in 15 Jahren
13(5) : 17(20) in den Jahren 1920-1944, also in 24 Jahren
Die Zahlen in Klammern deuten die Anzahl von entsprechenden Fragmenten an.
- 4 Felix A. Voigt, "Die Schaffensweise Gerhart Hauptmanns," G-RM, Neue Folge, I, No.2 (Januar 1951), 93.106.
- 5 Walter Reichart, "Grundbegriffe im dramatischen Schaffen Gerhart Hauptmanns," PMLA, LXXXII, No.1 (March 1967), 142-151.
- 6 Voigt, op. cit., p. 94.
- 7 Ibid., p. 96.
- 8 Ibid., p. 103.
- 9 Reichart, op. cit., p. 147.
- 10 Joseph Chapiro, Gespräche mit Gerhart Hauptmann (Berlin: Fischer, 1932), p. 162.
- 11 Centenar-Ausgabe, VI. Bd., p. 1045.
- 12 Ibid., p. 1029.
- 13 Ibid., p. 1038.
- 14 Ibid., p. 1038.
- 15 Felix A. Voigt, Hauptmann-Studien, 1. Bd. (Breslau: Maruschke & Berendt, 1936), p. 103.
- 16 Centenar-Ausgabe, VIII. Bd., p. 468.
- 17 Voigt, Hauptmann-Studien, pp. 100-129.

- 18 Ibid., p. 103.
- 19 Ibid., p. 103.
- 20 Gerhart Reckzeh, "Der Mutter Fluch," in: Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch, I. Bd. (Breslau: Maruschke & Berendt, 1936), pp. 103-120.
- 21 Ibid., p. 104.
- 22 Centenar-Ausgabe, VI. Bd., p. 1026.
- 23 Reckzeh, op. cit., p. 104.
- 24 Ibid., p. 106.
- 25 Centenar-Ausgabe, VII. Bd., p. 126.
- 26 Reckzeh, op. cit., pp. 105-6.
- 27 Ibid., p. 110.
- 28 Ibid., p. 115.
- 29 Ibid., p. 114.
- 30 Ibid., p. 117.
- 31 Centenar-Ausgabe, VIII. Bd., pp. 578-9.
- 32 Heinrich, der Märchenheld, geht unter, was im Volksmärchen nicht sein kann, da das Volksmärchen keine Tragik kennt. (Siehe André Jolles, Einfache Formen (Tübingen: Niemeyer, 1968) pp. 218 ff.).
- 33 Hartmanns Armer Heinrich ist eine höfisch-geistliche Legende mit lyrischer Stimmung. Sie ist auch eine Legende im Sinne von Jolles' Einfachen Formen (pp. 23 ff.). Dass Hauptmann seinem gleichnamigen Drama den Untertitel "Eine deutsche Sage" gibt und somit diesen Legendenstoff als Sagenstoff betrachtet, zeigt deutlich, dass wir es hier mit zwei stofflich ursprünglich gleichen, formal jedoch verschiedenen Werken zu tun haben. Bei Hartmann liegt das Hauptgewicht auf dem Christlich-Ethischen, bei Hauptmann auf der Charakterisierung der beiden Hauptgestalten.
- 34 Walter Reichart/Philip Diamond, "Die Entstehungsgeschichte des 'Armen Heinrich'," in: Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch, pp. 59-87.

35 Ibid., p. 64.

36 Ibid., p. 65.

37 Ibid., p. 67.

III) DRAMATISCHE KURZFORMEN

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts begann im deutschen Sprachgebiet das Interesse an den Kurzformen zu steigen. Dies gilt sowohl für die Prosa als auch für das Drama. Auf dem Gebiet der Prosa-Kurzformen hat sich seither vor allem die Kurzgeschichte zur eigenen Form entwickelt, deren Strukturelementen beispielsweise Klaus Doderer¹ und Ruth J. Kilchenmann² nachgegangen sind. Auf dem Gebiet der dramatischen Kurzformen fehlt eine umfassende deutsche literaturwissenschaftliche Arbeit. Dietmut Schnetz³ behandelt als Einzige den modernen Einakter in ihrem gleichnamigen Buch, wobei zwei Dinge auffallen, erstens, dass sie ausser Walter Höllers Nachwort zu Spiele in einem Akt⁴ und der Dissertation "Der Einakter in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts"⁵ von Elise Marie Meyer keine deutschsprachigen Abhandlungen zur dramatischen Kurzform fand, und zweitens, dass die englische und amerikanische Sekundärliteratur zum Einakter wesentlich umfangreicher ist, diese sich jedoch in erster Linie auf das Handwerkliche des Einakters bezieht, also Anweisungen gibt, wie man einen Einakter schreibt.

Der Einakter ist ebenso wenig wie die Kurzgeschichte in der Prosa die einzige dramatische Kurzform. Wie der Terminus sagt, dreht es sich dabei um ein Drama in

kurzer Form, wobei die Betonung auf dem Worte "kurz" liegt. Kürze und Länge sind Quantitätsbegriffe und als solche relativ. Als Norm für ein kurzes Drama gegenüber einem langen Drama soll hier nichtabendfüllendes versus abendfüllendes Drama gelten. Ein abendfüllendes Drama benötigt ungefähr zwei Stunden Aufführungszeit oder etwas mehr, so beispielsweise die grossen Tragödien der deutschen Klassiker und die Dramen des 19. Jahrhunderts. In diesem Jahrhundert gelangen immer wieder kürzere Dramen auf die Bühne, doch dann meistens zwei.

Unter den Einaktern gibt es mehrere Arten, und zwar die abendfüllenden Dramen in einem Akt mit und ohne Unterteilung in mehrere Szenen oder Vorgänge und die nichtabendfüllenden Dramen in einem Akt mit und ohne Unterteilung. Bei Hauptmann gehören zur erstgenannten Gruppe die Dramen Schluck und Jau mit sechs Vorgängen, Griselda mit zwölf Szenen, Winterballade mit sieben, Der weisse Heiland mit elf und Die goldene Harfe mit fünfzehn Szenen, zur zweiten Gruppe Elga mit sechs und Die Finsternisse mit fünf Szenen und die Einakter Die schwarze Maske, Hexenritt, Agamemnons Tod und Elektra ohne Unterteilung. Eine Sonderstellung nimmt unter Hauptmanns Dramen Hanneles Himmelfahrt ein, da es zwar in zwei Akte zerfällt, jedoch nicht abendfüllend ist und, wie noch gezeigt werden wird, ebenso gut ein Einakter sein könnte.

Alle hier angeführten Dramen ausser Hanneles Himmelfahrt sind einaktig. Von meinen näheren Betrachtungen ausgeschlossen seien nun alle abendfüllenden einaktigen Dramen, da sie nicht zur Kurzform gehören. Somit bleiben als einaktige dramatische Kurzformen bei Hauptmann die nicht weiter unterteilten Einakter Die schwarze Maske, Hexenritt, Agamemnons Tod und Elektra und die beiden in sechs beziehungsweise fünf Szenen unterteilten Dramen Elga und Die Finsternisse. Hauptmanns Festspiel in deutschen Reimen ist zwar ein Spiel in einem Akt ohne weitere Unterteilung, doch ist es, was die Länge betrifft, zwar nicht abendfüllend, so doch für eine Kurzform zu lang, und scheint auch kompositionell der Kurzform, wie sie hier behandelt wird, nicht zu entsprechen. Daher wird es von meinen näheren Betrachtungen zur dramatischen Kurzform ausgeschlossen.

Ebenfalls zur dramatischen Kurzform zählt das Dramolett, das Wilpert als "kurzes dramenartiges Bühnenspiel"⁶ definiert. Hauptmanns Festaktus zur Eröffnung des Deutschen Museums kann als Dramolett bezeichnet werden. Es ist das kürzeste vollendete dramatische Werk des Dichters und umfasst in der Centenar-Ausgabe nur zehn Seiten.

In Analogie zur Prosaskizze gibt es auch eine dramatische Skizze, die, wenn sie den ihr innewohnenden ästhetischen Aufbauprinzipien gerecht wird, eine in sich

vollendete Kurzform darstellen kann, obwohl ihr äusserlich etwas Unvollendetes, eben Skizzenhaftes anhaftet. Dabei muss unterschieden werden zwischen einer dramatischen Skizze und einer Skizze zu einem Drama. Das erstere kann eine vollendete Kurzform darstellen, das letztere ist nur ein Entwurf, eine flüchtige Niederschrift eines oder mehrerer Gedanken, aus denen ein Drama entstehen soll, das lang oder kurz werden kann. Er stellt etwa aneinandergereihte Notizen dar, aus denen ein Drama irgendwelcher Art erwachsen kann. Jedoch hat nur die gewollte Skizze, also die Skizze erster Art, ästhetischen und künstlerischen Wert als Form für sich. Bei Hauptmann ist die dramatische Skizze als Form und als Entwurf in der Centenar-Ausgabe unter seinem reichhaltigen nachgelassenen und fragmentarischen Werk zu suchen, was aber nicht bedeutet, dass sie unbedingt ein Fragment sein muss. Mit der dramatischen Skizze als Kunstform hat sich bislang zwar noch kaum ein deutscher Literaturwissenschaftler befasst, doch wäre es denkbar, dass ein eingehendes Studium der dramatischen Skizze etwa im Vergleich zur Prosaskizze zu interessanten Resultaten führen könnte.

Als letzte dramatische Kurzform sei noch das dramatische Fragment erwähnt, und zwar wiederum in Analogie zum Prosafragment. Unter den Fragmenten finden sich zwei Gruppen, nämlich jene, die unvollendete Werke geblieben

sind, weil zum Beispiel der Dichter vor der Vollendung starb oder weil er das Werk aus irgendwelchen persönlichen Gründen beiseitelegte oder weil er aus stofflichen oder kompositorischen Gründen das Werk nicht vollenden konnte (siehe Werkreihe Der Mutter Fluch), und jene, die von vornherein als Fragment gedacht waren, wo das Fragmentarische zur Form erhoben wird, wie dies besonders in der deutschen Romantik geschehen war. Es scheint mir eine für Hauptmann sehr bedeutungsvolle Frage zu sein, ob seinem Denken nicht überhaupt etwas Bruchstückhaftes und Abgerissenes eigen war, nicht nur, weil sein fragmentarisches Werk so reichhaltig ist, sondern auch weil so manche seiner Werke einen ihnen aufgezwungenen inkongruenten Schluss zeigen, insbesondere manche seiner Dramen. Eine nähere Untersuchung seiner Fragmente würde zu einer Antwort auf diese Frage führen, denn dadurch träte zutage, ob für Hauptmann das Fragment als Kurzform bewusst oder unbewusst existierte und er einer inneren Neigung zur Kurzform folgte oder nicht.

Hörspiel, Kabarett und Varieté als dramatische Kurzformen sollen hier nicht berücksichtigt werden, da sie für Hauptmann von keinerlei Bedeutung sind.

Aus dem bisher Gesagten geht zusammenfassend hervor, dass folgende Formen als Möglichkeiten zur dramatischen Kurzform bei Hauptmann gezählt werden können: der Einakter ohne Unterteilung, der Einakter mit Szeneneinteilung

lung, das Dramolett, die dramatische Skizze und das dramatische Fragment. Jeder dieser Formen müssen bestimmte ästhetische Strukturelemente und Aufbaugesetze zugrunde liegen, ohne die das Werk kein Kunstwerk wäre. Im folgenden soll nun versucht werden, diese Strukturelemente und Aufbaugesetze für die genannten Möglichkeiten der dramatischen Kurzform in Hauptmanns Werk zu finden. Das Ergebnis soll zutage bringen, wie Hauptmann zur dramatischen Kurzform steht.

1) Der Einakter als Kurzform:

Es scheint mir für das Verständnis der Einakter Hauptmanns angebracht, einige allgemeine Bemerkungen zum Einakter als einer dramatischen Kunstform vor auszuschicken, und zwar im Hinblick auf seine Entwicklungsgeschichte und auf seine Struktur. Dadurch soll eine Möglichkeit geschaffen werden, Hauptmanns Einakter innerhalb der Entwicklung des Einakters zu sehen und ihnen ihren gebührenden Platz innerhalb dieser Entwicklung zuzuweisen.

Der Einakter ohne Unterteilung ist das typische Beispiel für die dramatische Kurzform. Historisch gesehen, gibt es den Einakter seit dem Mittelalter in der deutschen Literatur, und zwar in verschiedenen Formen, wie Schnetz in ihrer Einleitung zum früher schon erwähnten Buch Der moderne Einakter zeigt. Ein historischer Überblick über

die Entwicklung des Einakters ergibt folgendes Bild: Der Einakter, dessen Ursprung in den kurzen, szenischen Spielen des ausgehenden Mittelalters liegt, hatte bis ins 18. Jahrhundert komischen Charakter. Komische Szenen gab es bereits in den grossen geistlichen Spielen, dann auch in den Fastnachtsspielen. Hans Sachs schrieb als erster diese Szenen nieder und gab ihnen dadurch poetische Bedeutung. Daraus entstand unter dem Einfluss der italienischen *commedia dell' arte* die Kurzkomödie, ein Vorfahre des modernen Einakters. Bis etwa in die Mitte des 19. Jahrhunderts schloss jeder Theaterabend mit einer Kurzkomödie. Andererseits wurde sie auch bis ins 18. Jahrhundert als Zwischen spiel verwendet. Dichter wie Lessing, Goethe, Tieck, Grillparzer und Kotzebue schrieben zahlreiche einaktige Lustspiele und Nestroy seine Wiener Lokalpossen. Aus der Kurzkomödie mit Musik, die von der *opera buffa* beeinflusst wurde, entstand im 18. Jahrhundert das Singspiel. Ebenfalls mit Musik wurde das Monodrama aufgeführt, das melodramatischen Charakter hatte und das schliesslich zum ernstesten Kurzschauspiel führte. Auch manches Schäferspiel des Rokoko und der Anakreontik wurde in der Kurzform geschrieben. Neben der Kurzkomödie, dem Singspiel und dem Monodrama gab es auch das einaktige Vorspiel, das zum Beispiel Schiller, Hebbel und Hauptmann (Florian Geyer, 1896) verwendeten. Als selbständige Dichtungen gab es einaktige Schauspiele

und Tragödien bis ins 20. Jahrhundert selten.

Daraus geht hervor, dass die dramatische Kurzform sowohl als Szene als auch als Einakter eine untergeordnete Stellung einnahm und dass sie vorwiegend komischen Charakter hatte. Dies ändert sich jedoch mit dem Beginn des Naturalismus, also um ca. 1890, und zwar vornehmlich durch August Strindberg. In seinem Essay "Vom modernen Drama und modernen Theater"⁷ aus dem Jahre 1889 weist er auf die Kurzform als künstlerische Ausdrucksform hin und macht sie zum Programm für den Naturalismus. Er stellt darin auch die Hauptforderungen des Einakters, nämlich die Einhaltung der drei Einheiten, auf und weist auf die Bedeutung der dramatischen Kurzform für den Naturalismus hin.

Nur wenige Jahre später tritt auch der Impressionismus mit dem Einakter hervor, jedoch aus ganz anderen Gründen. Schnetz sagt:

Der Naturalist ... versucht, die Seele zu analysieren - der Impressionist sucht sie widerzuspiegeln; dieser seziiert - jener leidet mit. Dieser will die Psyche als etwas Objektives in den Griff bekommen - jener beschreibt ihre Subjektivität. Der Naturalist glaubt die Psyche kausal durch Faktoren determiniert, der Impressionist irrational durch Stimmungen. Dieser motiviert den Augenblick aus der Vielschichtigkeit seiner Ursachen, jener zeigt ihn in der Vielschichtigkeit seiner zufälligen sinnlichen Eindrücke. Beide aber erkennen das Dramatische in dem kurzen, enthüllenden Augenblick, in dem sich die Psyche verrät.⁸

Es ist bemerkenswert, dass beide literarischen Richtungen der Jahrhundertwende sich der dramatischen Kurzform zuwenden. Es liegt also in der Natur des Einakters, dass er zur

Zeit des Naturalismus und Impressionismus besondere Bedeutung gewann, dass sich Dichter wie Strindberg, Hauptmann, Hofmannsthal und Schnitzler dieser kurzen Form des Dramas zuwandten, wobei Strindberg sich als erster Dichter mit einigen Elementen des Einakters theoretisch befasste, und zwar im Vorwort zu seinem einaktigen Drama Fräulein Julie (1888).⁹ Darin verlangt er vorerst, dass die beiden Protagonisten als Typen zu verstehen sind, wobei beispielsweise Fräulein Julie die degenerierte, im Abstieg begriffene Aristokratin und Jean den im Aufstieg begriffenen unteren Stand darstellen. In diesem Drama glaubt Strindberg im Zuschauer die Illusion zu unterstützen, indem er es nicht in Akte unterteilt, da auf diese Weise dem Zuschauer keine Möglichkeit zum Nachdenken gegeben und somit die hypnotische Suggestion des Autors nicht unterbrochen wird. Es handelt sich bei Strindberg noch um Illusionstheater, wodurch seine Einakter sich von denen der Gegenwart stark unterscheiden. Monolog, Pantomime und Tanz bieten dem Publikum die Möglichkeit des Ausruhens. Er legt grossen Wert auf Mimik, weil im psychologischen Drama vieles mit dem Gesicht, etwa mit den Augen oder mit dem Runzeln der Stirne etc. ausgedrückt wird, nicht durch Gestik und Lärm. Daher verlangt er eine bis dahin unbekannte Methode der Bühnenbeleuchtung, um das Mienenspiel der Schauspieler besser zur Geltung zu bringen.

Strindbergs Einakter Fräulein Julie zeigt eine geringe Anzahl an Personen und nur einen Handlungsstrang, zwei Strukturelemente, die für den Einakter von besonderer Wichtigkeit sind. Doch ist dieser Einakter noch kein Einakter im modernsten Sinne, da auch dieser wie alle Einakter bis zum Beginn dieses Jahrhunderts "noch als Kurzform des mehraktigen Dramas angelegt"¹⁰ ist. Doch liegt in der Psychologisierung des naturalistischen Einakters bereits der Keim zum modernen Einakter, wie wir ihn heute kennen.

In Amerika befassten sich einige Literaturwissenschaftler mit den Strukturelementen des Einakters und kamen dabei übereinstimmend zu folgenden Ergebnissen:

The one-act play is admirable in itself, as a medium of art. It shows the same relation to the full-length play as the short-story shows to the novel. It makes a virtue of economy of means. It aims to produce a single dramatic effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis ... The author must suggest the entire history of a soul by seizing it at some crisis of its career and forcing the spectator to look upon it from an unexpected and suggestive point of view. A one-act play in exhibiting the present should imply the past and intimate the future. The author has no leisure for laborious exposition; but his mere projection of a single situation should sum up in itself the accumulated results of many antecedent causes ... The form is complete, concise and selfsustaining; it requires an extraordinary force of imagination.¹¹

B. R. Lewis betont zudem noch "a singleness of impression - a definite artistic effect"¹² als Ziel des Einakters. Er sagt auch, der Einakter müsse nicht unbedingt kurz sein, doch sei er meistens kurz, da er eine einzelne dramatische Situation

oder Krise darstelle und da er auf verhältnismässig kurzem Wege "a singleness of effect" zum Ziele habe.¹³ Lewis verlangt vom Einakter eine geringe Personenzahl, die Darstellung einer einzelnen Situation, ein Minimum an Exposition, einen schnellen und effektvollen Fortgang zum kritischen Punkt und ein Ende am psychologisch richtigsten Moment. "Whatever is done must be done quickly, deftly and with a masterhand."¹⁴

Diese Forderungen, die die Amerikaner zu Beginn dieses Jahrhunderts an ihren Einakter stellten, wurden um die Jahrhundertmitte auch für den modernen deutschen Einakter erkannt. So ist für Robert Petsch der Einakter kein kondensierter Mehrakter, sondern er bezeichnet ihn in seinem Buche Wesen und Formen des Dramas als "eine Verdichtung des aktlosen Dramas".¹⁵ Er zeigt am Beispiel von Kleists aktloser Komödie Der zerbrochene Krug, dass diese trotz des Fehlens einer Akteinteilung kein Einakter ist, denn wir erleben auf dem Wege zu einer komischen Katastrophe gar viele Wanderungen: immer wieder hätten wir den Eindruck, als wollte uns das Wild aus den Maschen gehen, und immer wieder verfange es sich tiefer darin. Der rechte Einakter habe eigentlich nur einen Gang.¹⁶

Dietmut Schnetz bespricht in ihrem Buch Der moderne Einakter sowohl den deutschen als auch den fremdsprachigen Einakter der letzten siebzig Jahre, da er eine

internationale Gattung darstellt, wobei Deutschland vom englischen beziehungsweise amerikanischen Einakter sehr beeinflusst worden zu sein scheint, obwohl der deutsche Einakter auf einer ganz anderen literarischen Tradition beruht. Sie findet beim Vergleich von in- ausländischen Einaktern bestimmte Aufbaugesetze und Strukturelemente, mit deren Hilfe sie den Prototyp des modernen Einakters entwickelt. Sie stellt fest, was den Einaktern der letzten siebenzig Jahre, also seit ca. 1890, gemeinsam ist und nennt die Einakter, die diesen innewohnenden Gesetzen folgen, moderne Einakter. Sie findet, dass sich während dieser Zeit der Einakter zu einer eigenen Kunstform mit eigenen ästhetischen Gesetzen entwickelt und nun wie die Kurzgeschichte in der Prosa eine Daseinsberechtigung als neue Form erworben hat.

Wenn Schnetz vom modernen Einakter spricht, muss es als Gegenüberstellung einen nicht modernen Einakter geben, der sich strukturell vom modernen Einakter mehr oder weniger stark unterscheidet. Sie nimmt als wichtigstes Kriterium für die Unterscheidung zwischen dem modernen und dem nicht modernen, das heisst traditionsgebundenen Einakter ihre Feststellung, dass im modernen Einakter ein zweistufiger, im nicht modernen ein dreistufiger Aufbau nachgewiesen werden kann. Demzufolge lässt sich der nicht moderne Einakter mit dem dreistufigen Aufbau auf das ari=

stotelische lange Drama zurückführen, und der Einakter scheint dann wenig mehr als ein kondensierter Fünf- oder Dreiakter zu sein mit ähnlichen Strukturelementen. Die Einakter von Lessings Philotas an bis zu Strindbergs Fräulein Julie zeigen diesen dreistufigen Aufbau mit einem Höhepunkt, der die Situation vorher von der Situation nachher trennt und unterschiedlich macht und auch die Katastrophe beziehungsweise die Lösung verursacht. Die Einheit der Handlung und des Ortes wird dabei streng gewahrt, die der Zeit fast immer. Bei Strindbergs Fräulein Julie überbrückt der Tanz der Bauern die Zeitspanne, die zwischen der ersten und der veränderten zweiten Situation liegt.

Der moderne Einakter übernimmt eine Anzahl von Strukturelementen des überlieferten Einakters, wie etwa die auf möglichst einen Strang reduzierte Handlung und die geringe Anzahl von Personen. Im folgenden wird sich zeigen, inwieweit Hauptmanns Einakter modern, inwieweit sie nicht modern, das heisst traditionell sind, was ein Beitrag zur Frage nach der Modernität dieses Dichters darstellt.

Im modernen Einakter wird laut Schnetz dem Publikum beziehungsweise dem Leser gleich zu Beginn eine Situation geboten, die sich rein äusserlich zwar mit der einsetzenden Handlung ständig verändert, innerlich jedoch gleich bleibt, beziehungsweise wird durch die Handlung die eigentliche Situation erst richtig aufgerollt. Es wird

ein kurzer Ausschnitt aus dem Leben gezeigt, wobei gespielte Zeit und Spielzeit vielfach kongruent sind. Es gibt nur einen Handlungsstrang, der von wenigen Personen getragen wird. Da kein Szenenwechsel erfolgt, ist neben der Einheit von Handlung und Zeit auch die Einheit des Ortes gegeben. Der moderne Einakter hat einen offenen Anfang und meist auch ein offenes Ende, was ihm den Charakter des Ausschnitthaften verleiht. Darin liegt wohl der Grund, warum er von den Naturalisten, den Impressionisten und den Dichtern des absurden Theaters besonders gepflegt wurde und noch gepflegt wird.

Die Situation ist das wichtigste Element des Einakters, da alles übrige von ihr abhängig ist, im Gegensatz zum mehraktigen Drama, wo der Konflikt zwischen den Menschen entsteht. Schnetz sagt: "Im Einakter ... dominiert nicht mehr der Mensch, es dominiert die Situation. Konflikt und Spannung entstehen nicht mehr zwischen Individuen, sondern zwischen Individuum und Situation."¹⁷ Dies bedeutet, dass die Reibungen zwischen den einzelnen Charakteren nur eine Folgeerscheinung des Konfliktes zwischen der Situation, also etwas unwiderruflich Gegebenem, und den Menschen darstellen. Im Kampf gegen diese Situation unterliegt der Mensch, was dem modernen Einakter seine pessimistische, oftmals fatalistische Grundeinstellung gibt. Die Situation wird auch kaum motiviert und zeigt kei-

ne Entwicklung, sie ist einfach da und muss akzeptiert werden. Man kann der Situation auch nicht entweichen, denn man ist von ihr eingefangen, gleichsam eingeschlossen, was den Charakter des Unabänderlichen und des Ausgeliefertseins in sich birgt. Aus diesem Grunde sind viele Einakter zeitlich kurz vor den Tod gesetzt, so etwa Samuel Becketts Endspiel und Hauptmanns Die schwarze Maske, Agamemnons Tod und Elektra. Das Unabänderliche ist auch dargestellt durch das physische oder psychische Gefangensein beispielsweise in einem Raum wie in Jean Genets Unter Aufsicht oder in Maeterlincks Die Blinden.

In der Situation des Einakters liegt auch die Gegensätzlichkeit, die zur Spannung führt. Während im mehraktigen Drama einige Kontraste bestehen können, gibt es im Einakter nur einen, nämlich den Kontrast zwischen Schein und Wirklichkeit. Beispiele dafür sind Schnitzlers Grüner Kakadu, Brechts Kleinbürgerhochzeit und Hauptmanns Hexenritt und Die schwarze Maske. Dadurch, dass im Einakter nur ein Kontrast gezeigt wird, ist dieser schärfer profiliert und verliert an Persönlichem zugunsten des Allgemeinen.

Ein weiteres Merkmal des Einakters ist die Scheinbarkeit. Schnetz sagt: "Die Scheinbarkeit in der Exposition ist ein Charakteristikum des Einakters; ein harmonischer Eingang spiegelt über den wahren, katastrophalen Sachver-

halt hinweg."¹⁸ Dies trifft bei Hauptmann besonders auf die Einakter Die schwarze Maske und Elga zu, wie noch gezeigt werden wird.

Die Personen des Einakters handeln meist nicht aus freiem Willen, sondern unter dem Zwang ihrer Situation, das heisst, ihre Lage zwingt sie, so und nicht anders zu handeln. Doch ist Handlung, die nicht bewusst aus dem Menschen kommt, nicht Handlung. Schnetz verwendet dafür den neutraleren Ausdruck "Geschehen".¹⁹ Das Geschehen im Einakter ist knapp, ohne Umschweife, unabänderlich, weil von aussen bedingt, und von Anfang an dem Ende zutreibend. Daneben gibt es Einakter, die scheinbar frei sind von jeglichem Geschehen, wo der Dichter eine bestehende Situation durch ein Nicht-Geschehen-Sein realisiert, so etwa Maeterlinck in den Blinden, wo die Hoffnungslosigkeit auf Rettung durch den vor dem Spiel bereits erfolgten Mord des Führers dargestellt ist, oder in Pinters Silence, worin der Dichter das resignierte Nicht-Verstehen und Aneinander vorbeileben eines Ehepaares in einem geschehnislosen Dialog zeigt.

Alle Theoretiker, die sich mit dem Einakter befassten, sind sich darüber einig, dass ein guter Einakter nur einen Handlungsstrang haben darf, da sich alles Geschehen schnell und aufenthaltslos dem Ziele zustrebend abwickeln muss. Mehrere Handlungsstränge wirken ablenkend

und retardierend, was der Natur des Einakters zuwidersteht. Das Geschehen im Einakter entwickelt sich auch nicht wie etwa im Mehrakter, es rollt einfach ab. Nichts hält es auf, nichts lenkt es ab, es wird nur enthüllt.

Dem modernen Einakter eignet vielfach auch ein gewisser Pessimismus, eine gewisse Ausweglosigkeit an, worin wohl eine charakteristische philosophische Einstellung unserer Dichter zu unserer Zeit ausgedrückt ist. Solch ein Pessimismus beziehungsweise Fatalismus kann auch in Brechts gesellschaftskritischer, komödienhafter Kleinbürgerhochzeit festgestellt werden, indem hier die Scheinmoral der Bürger nicht nur enthüllt, sondern auch als unverbesserlich dargestellt wird.

Eingangs wurde erwähnt, dass Schnetz bei ihren Untersuchungen des modernen Einakters zu dem Ergebnis gelangt, dass er im Gegensatz zum langen Drama statt eines dreistufigen einen zweistufigen Aufbau zeigt, was daran liegt, dass der Einakter keinen oder einen nur geringen Handlungsablauf hat und dass er einen Widerspruch in sich birgt, der sich "schrittweise entrollt: erst überwiegt Eintracht, dann Diskrepanz; hier Täuschung - dort Enthüllung, hier Eindruck - dort Tatbestand, hier Wunsch - dort Enttäuschung; Illusion - Ruin, Geborgenheit - Absturz. Bei- des verhält sich zueinander wie These und Antithese, wie Behauptung und Verneinung".²⁰ Zwischen den beiden Polen

liegt die Spannung, die sich in einer Explosion, das heisst in einer Katastrophe entlädt. Die Situation an sich ist die gleiche geblieben, doch ist durch den dramatischen Vorgang ihre Kehrseite evident geworden. Die Zweistufigkeit des modernen Einakters ist sein qualitativer Unterschied zum Kurzdrama der vorigen Jahrhunderte, die im Grunde genommen "kondensierte Mehrakter"²¹ mit dreistufigem Aufbau darstellen, so etwa Lessings Philotas etc. Im dreistufigen, das heisst traditionsgebundenen Einakter entsteht nach der Krise eine neue Situation. Schnetz findet, dass erst der Einakter mit dem zweistufigen Aufbau, der etwa um 1890 entstand, "jene spezifisch eigene Form-Gehalt-Gleichung" erreicht, "die ihn zur selbständigen, vom Mehrakter qualitativ unterschieden, Gattung erhebt".²²

Im Anschluss an diese allgemeinen theoretischen Betrachtungen über das Wesen des Einakters, wie er bislang in der Sekundärliteratur gesehen worden ist, sollen nun die einzelnen kurzen Einakter Hauptmanns besprochen werden.

2) Hauptmanns Einakter:

Die schwarze Maske:

Im Jahre 1928 verfasste Hauptmann das einaktige Drama Die schwarze Maske, das er 1930 zusammen mit dem Einakter Hexenritt unter dem gemeinsamen Titel Spuk veröffentlichte. Das Stück behandelt den Untergang Benignas, der

Frau des Bürgermeisters Schuller. Die Handlung ist in das Jahr 1662 verlegt, also wenige Jahre nach dem Ende des Dreissigjährigen Krieges. Der Schauplatz der Handlung, ein Saal im Hause Schuller, bleibt während des ganzen Stückes derselbe. In diesem Einakter sind die drei Einheiten gewahrt, wobei Spielzeit und gespielte Zeit völlig übereinstimmen.

Über dem Hause Schuller lastet von allem Anfang an eine unheilschwangere Atmosphäre, eine Atmosphäre des scheinbaren Friedens und drohenden Todes, die im kleinen ein wahres Bild der Zustände im Schullerhaus, im grossen gesehen, ein historisches Bild der Ereignisse der Zeit darstellt, denn der Westfälische Friede ist noch kein echter gelebter Friede, sondern ein Scheinfriede, und draussen in der Stadt und auf dem Lande wüthet erneut die Pest. Bei Schuller treffen sich Vertreter der verschiedenen Religionen und Stände, um in scheinbarer Eintracht ein Mittagsmahl einzunehmen. Benigna, die, wie ihr Name sagt, Gütige, Freundsliche, Milde, Wohltätige, Freigebige, ist die Urheberin dieser scheinbaren Oase des Friedens inmitten einer Welt des Unfriedens und Todes. Jeder Geladene bemüht sich mehr oder weniger, sich dieser scheinbar friedlichen Atmosphäre anzupassen, indem er sein wahres Denken und Wollen vorerst gleichsam hinter einer Maske versteckt, doch entlarven die kommenden Ereignisse die einen und öffnen den an-

deren die Augen, allen voran Schuller, dem einzigen wirklichen Opfer des Stückes.

Das Drama beginnt mit der Ankunft des Juden Löwel Perl, eines alten Bekannten Benignas und Geschäftsführers Schullers. Die drückende Atmosphäre, die im Schullerhause herrscht, zeigt sich rein äusserlich schon an der Art und Gestalt des Raumes, in dem sich die Vorgänge abspielen. Der jansenistische Diener Jedidja Potter weist als erster in Worten auf das Finstere in diesem Hause hin, wenn er bei der erfreulichen Nachricht vom Anwachsen seines Reichtums im entfernten Holland ausruft: "Sozusagen ein Gnadenstrahl in der Finsternis."²³ Im weiteren Verlauf der Handlung zeigt sich, dass vor allem er über das Scheindasein Benignas Bescheid weiss, dass er über ihre Vergangenheit völlig informiert, ja an ihrem Schicksal beteiligt ist, da er es war, der dem Mörder des reichen, alten Mijneer van Geldern, Benignas ersten Gatten, den Weg in dessen Schlafzimmer gewiesen hat. Für ihn ist Benigna ein geiles Weib (223), das "Hurerei" (242) betreibt. Er spielt sich einerseits als Moralist auf, indem er das Verhalten der anderen scharf verurteilt, andererseits scheint er am Tode van Gelderns mitschuldig zu sein, ob wissentlich oder unwissentlich, bleibt im Stück unklar. Doch tötet ihn van Gelderns Mörder als Zeugen seiner verruchten Tat.

Durch Jedidja fällt von Anfang an ein schlechtes

Licht auf Benigna, das durch die Ausserungen des Grafen Ebbo noch schlechter wird, indem er zuerst nur andeutungsweise, dann eindeutig sein sexuelles Verhältniss zu ihr aufdeckt. Ebbos wahres Wesen lässt sich vorerst nur an seinen zynischen Bemerkungen erahnen, schliesslich jedoch löst ihm der übermässige Alkoholgenuss die Zunge, und man erkennt den elenden Menschen. Ebbo und Jedidja verdächtigen den Zisterzienser Fürstabt, seinen Weg zu einer grossen Schenkung von Ländereien durch Benignas Schlafzimmer genommen zu haben. Dadurch wird auch der Charakter des Fürstabtes in Zweifel gezogen, also auch hier die Frage nach Sein und Schein gestellt.

Rosa Sacchi weiss als Benignas Vertraute und Hausdame um deren schreckliche Vergangenheit und gegenwärtige Leiden und steht ihr bis zu ihrem Tode bei, wobei sie vorerst auf ihr eigenes Glück mit dem Musiker Hadank, dem von allen Vorgängen unberührten Genie, verzichtet. Durch ihre Treue und Opferbereitschaft erweist sie sich einerseits als christlicher Mensch des Mitleids, andererseits unterstützt sie dadurch das Scheindasein Benignas. Sie und Löwel Perl sind die einzigen Menschen, auf die sich Benigna in ihrer Not verlassen kann.

Inmitten dieser Intrigen und Verdächtigungen steht der nichtsahnende, wohlmeinende zweite Gatte Benignas, der Bürgermeister Schuller. In seinen Augen ist Benigna eine

Frau, die ein heiligmässiges Leben führt, die nur Gutes tut, deren Grosszügigkeit keine Grenzen kennt und von der der Fürstabt sagt: "Man muss bekennen, sie hat ein förmliches Fieber, gute Werke zu tun." (232) Er liebt seine Frau, die ihm trotz ihres von van Geldern ererbten Reichtums in das verwüstete Deutschland gefolgt ist, sehr, obwohl sie sich ihm physisch verweigert, ja ihm anstatt ihrer die schöne Daga gegeben hat. Er hält sie für eine Frau, die "Hoch über den Dingen" (221) steht. Dennoch trägt er eine unbestimmte Angst in sich, die Angst, sie zu verlieren. Daher sagt er ziemlich am Anfang des Stückes: "Wo Gott sie mir nimmt, die Strafe wäre für einen Verdammten zu grausam!" (222) Damit ist bereits eine Vorausdeutung für das Ende des Dramas gegeben. Keiner der Menschen um ihn öffnet ihm bis kurz vor dem Ende die Augen über das wahre Wesen Benignas, und wenn sie gegen Schluss hin zu ihm sagt: "Meine Sünden sind schwer nach allen Seiten. Zu was für Dingen verleite ich dich!" (245), glaubt er immer noch an ihre Unschuld, indem er antwortet: "Benigna, ein Engel kann nicht sündigen." (245) Erst ihr Wunsch, sich ihm in der nächsten Nacht hinzugeben, bei ihm Abbitte leisten zu wollen, ihre Aufforderung, sie von sich zu stossen, sie zu küssen, zu fliehen, machen ihn nachdenklich, und beide verlassen in entgegengesetzter Richtung den Saal. Dennoch scheint er an seiner Frau nicht zu zweifeln, da er, nachdem der Graf den Fürstabt und Benig=

na des heimlichen Verhältnisses beschuldigt hat, vom Grafen Genugtuung verlangt und von Benigna als von einer Frau spricht, "der auch nur den Saum des Kleides zu küssen" der Graf "nicht würdig" (249) sei. Doch als der Anwalt, Dr. Knoblochzer, den toten Jedidja entdeckt und Graf Ebbo Schuller "alter Hahnrei! alter Wucherer! alter Menschenfleischhändler!" (250) zuschreit, scheint Schullers felsenfester Glaube an Benignas Tugendhaftigkeit doch erschüttert zu werden, und er fragt, indem er sich an den Kopf fasst: "Ist die Erde die Hölle? was geht hier vor?" (250) Benignas Tod ergreift ihn, "den von Gott Verlassenen" (252), zu tiefst, doch scheint er bei Daga Trost zu finden, an deren Körper er sich in seinem Schmerz lehnt.

Schuller ist eine für Hauptmann typische Männergestalt, etwas zu weich, idealistisch und irreführt von der Frau. Immer wieder zeigt der Dichter in seinen Werken, wie die erotische Frau über den Mann Unglück bringt. Schuller ist ein Mann, der an die Macht des inneren Zwanges (220) glaubt. Dennoch erweckt er in diesem Stück im Zuschauer nur bedingtes Mitleid, da er allzu naiv, allzu gutgläubig gezeichnet ist. Sein unverrücktes Festhalten an der scheinbaren Engelhaftigkeit Benignas wirkt im Verlaufe der Handlung etwas unglaublich, da sich die Hinweise auf ihre Schuld häufen. Schuller scheint entweder naiv oder blind zu sein oder sich vor der Erkenntnis der Wahrheit so zu fürchten,

dass er sich vor jeder Enthüllung verschliesst. Zweimal weist der Dichter in seinen Regieanweisungen daraufhin, dass sich Schuller "nachdenklich" (222, 246) verhält, und beide Male müssen wir annehmen, dass er über Benigna nachdenkt. Sie ist ihm ein Rätsel, ein Problem, wie aus seinem Gespräch mit Löwel Perl hervorgeht, doch geht er diesem Problem nicht auf den Grund. Er kennt nur die eine Seele, die gute, in ihrer Brust, die andere, die schuldbeladene, ist ihm unbekannt. Da ihm ihr anderes Wesen bis zum Schluss verborgen bleibt, ist seine Enttäuschung, sein Fall, grösser und daher dramatischer, doch meines Erachtens übertrieben, weil nicht ganz glaubwürdig. Hierin sehe ich eine Schwäche dieses sonst sehr straff und konsequent gebauten Dramas.

Benigna erscheint in diesem Stück als Doppelwesen. Einerseits ist sie das sexuell in Abhängigkeit geratene Weib, das von seiner Vergangenheit nicht loskommt, andererseits gibt sie sich als Wohltäterin und Repräsentantin einer für die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts neuen Toleranz. Mit ihren guten Taten will sie ihre üble Vergangenheit auslöschen, doch gelingt es ihr nicht, da ihr Geist zwar willig, doch ihr Fleisch schwach ist. Ihr Leben mit Schuller, der in ihr "das Bedürfnis nach einer ganz anderen Existenz" (240) erweckt, führt sie in den Zwiespalt zwischen gut und böse. Der Dichter malt sie schwarz - weiss, wobei gerade in diesem Kontrast die Spannung liegt.

Dieser Gegensatz ist auch durch ihren Namen ausgedrückt, denn "Benigna" bedeutet nicht nur die Gütige, Freundliche etc., sondern auch die Willfährige. Sie veranlasst in ihrer Freigebigkeit eine grosse Schenkung an den Fürstabt und ist gleichzeitig dem sexuellen Verlangen ihrer Verführer willfährig. Ihr schlechtes Gewissen und ihre Angst vor dem Rückfall in ihre sexuelle Abhängigkeit von Johnson treten mehrere Male in jeweils gesteigerter Form zutage, und zwar erstmals bei der Ankunft Löwel Perls, der ihr einen Brief mit den letzten Forderungen Johnsons bringt, dann beim Klang des Glockenspiels mit der Melodie zu "Aus tiefer Not schrei ich zu dir", was sie an ihr früheres Leben in Amsterdam und an ihre Vergehen erinnert, und schliesslich beim Anblick der schwarzen Maske, die durch den Saal läuft und alle erschreckt. Die schwarze Maske, die sich später als Rauchfangkehrer entpuppt, ist jedoch ein Vorbote des leibhaftigen Schwarzen, des Negers Johnson, des Vaters ihres unehelichen Kindes Arabella und Mörders ihres ersten Mannes. Sie fühlt die Anwesenheit Johnsons, bevor sie ihn wirklich sieht, und verlangt nach ihm mit der Vehemenz einer sexuell Hörigen, obwohl sie weiss, dass er ihr Unglück bringt. Rosa gegenüber lässt sie ihre Maske des Scheins fallen, und ihr anderes Wesen, ihr wahres Wesen, tritt zutage, indem sie ruft: "Rosa, ich kann nicht fort, wenn er im Hause ist! kein Engel und kein Teufel kann mich

dazu bereden, wenn er im Hause ist! Oder wenigstens muss ich ihn sehn, wenn auch nur einmal ... sehen, Rosa! Ich bin ein verworfenes Tier, ...", und später: "Führ mich hin! bring ihn her! ihn allein! schaffe mir alle anderen Menschen fort! schaffe mir alle diese zappelnden, plappernden, schmatzenden Leichname fort! lass mich allein mit diesem Verworfenen! im nächsten Stall, in der nächsten Branntweinspelunke meinethalb ...!" (247) Dies ist der Aufschrei, das Verlangen einer äusserst gepeinigten Frau, die ihr Scheindasein nicht mehr länger ertragen kann. Beim Anblick des toten Jedidja rennt sie in höchster Angst davon und in den Tod. Es bleibt meines Erachtens unklar, ob sie selber ihrem Leben ein Ende bereitet, ob Johnson sie tötet oder "die Tatsächlichkeit des bösen Geistes", (251) wie der Fürstabt andeutet, ihrem Leben ein Ende setzt. Es ist dies auch nicht wichtig. Ihr Tod bedeutet Erlösung für alle und erscheint daher als Wohltat, denn Schuller kann sich nun einem normalen Leben, vielleicht mit Daga, zuwenden und Frau Rosa ihren Musiker heiraten; das Mulattenkind Arabela folgt ihren ererbten Instinkten und läuft davon; der Fürstabt hat seine Schenkung, der Diener und Hugenothe Francois befreit sich aus seinem Dienst, und das Grafenpaar verlässt fluchtartig diese scheinbare Oase des Friedens, um den Kampf um die dem Fürstabt geschenkten Güter zu beginnen. Löwel Perl scheint von allem Geschehen emotio=

nell wenig berührt zu sein, da er ja durch nichts überrascht wurde. Er steht sowohl auf der Seite Schullers als auch auf Benignas und hält beiden die Treue. Seine Überlegenheit und Toleranz erinnert an Nathan den Weisen. Im immer wieder aufflackernden Kampf zwischen den einzelnen Vertretern der verschiedenen christlichen Religionen hält er sich abseits. Sein Menschentum zeigt sich in seiner Hilfsbereitschaft sowohl Benigna als auch Schuller gegenüber und seiner Freundlichkeit zu den Bediensteten. Er strahlt eine gewisse zufriedene Heiterkeit aus, die nur ein gutes Gewissen und ein menschliche Gebrechen verstehendes Herz haben kann. Er ist die edelste Figur im ganzen Stück und völlig vorurteilslos.

Die bisherigen Ausführungen weisen bereits daraufhin, dass dieser Einakter eine Fülle von psychologischen Momenten und eine beträchtliche Anzahl von Motiven und Symbolen beinhaltet. Zudem treten insgesamt siebzehn Personen auf, eine für einen Einakter hohe Zahl, doch sind sie alle notwendig, da sie alle zur Grundstimmung und zur sich stetig verdüsternden Atmosphäre des Stückes beitragen. Die Atmosphäre ist hier von besonderer Bedeutung, ja sie ist mit der Handlung so eng verschmolzen, dass sie die Handlung nicht nur trägt, sondern auch bedingt, dass also aus ihr die Handlung erwächst. Ralph Fiedler, der in seinem Buch Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns eine umfassende Inhalts=

analyse gibt, jedoch die Form kaum berücksichtigt, sagt über die Atmosphäre: "Mittelpunkt des Werkes ist keine Person, sondern die von barocker Weltangst durchzitterte Atmosphäre des Schuller-Hauses."²⁴ Diese besondere Betonung der Atmosphäre in der Struktur eines Dramas erinnert unwillkürlich an die Schicksalstragödie, etwa an Grillparzers Ahnfrau oder an Zacharias Werners 24. Februar, wo Stimmung, "Schicksalsbestimmtheit des Menschen und Schauerdramatik"²⁵ die tragenden Elemente des Werkes darstellen. Ein massgeblicher Unterschied zwischen den dem Schicksal ausgelieferten Helden der Schicksalstragödie und Benigna in Hauptmanns Werk ist jedoch der, dass die Helden der Schicksalstragödie vielfach unschuldigerweise und nichtsahnend die Schuld ihrer Vorfahren, etwa Blutsünde oder Verwandtenmord, büssen, wie beispielsweise Berta in der Ahnfrau, oder dass ein Familienfluch oder eine Unheilssprophezeiung auf ihnen lastet. Sie haben keine Möglichkeit, ihrem Schicksal zu entgehen, denn das Schicksal ist hier ein Verhängnis, dessen unheilvolle Verkettung von äusseren Umständen den Untergang des Helden herbeiführt. Hauptmanns Benigna dagegen gerät bewusst durch eigenes Verschulden in eine Schuld, von der sie sich aus menschlicher Schwäche nicht befreien kann. Ihr Schicksal ist gleichsam eine Folge ihres Fehltrittes und kann als gerechte Strafe für ihr Vergehen gelten.

Schon zu Beginn ist die Stimmung trübe, Potter drückt dies in Worten aus, und das Bühnenbild zeigt es auch trotz der stillen Heiterkeit des eben ankommenden Löwel Perl. Diese an sich schon trübe Stimmung verdichtet sich mit jedem Augenblick. Viele Motive deuten nicht nur auf den Ausgang des Stückes hin, sondern sie lassen auch tief in die Seele aller Anwesenden, vor allem jedoch Benignas, blicken. Die gesamte Handlung, das ganze Geschehen, kreist wie eine Spirale um Benignas Wesen und erreicht in ihrem mehr angedeuteten als ausgesprochenen Geständnis vor Schuller einen Höhepunkt.

Bis hierher ist das Werk analytisch gebaut, wobei wir die Vorgeschichte aus Äußerungen aller Anwesenden, besonders aber aus Benignas Erklärungen Löwel Perl gegenüber erfahren. Indem Schuller Benignas Geständnis nicht versteht und daher keine Konsequenzen zieht, bedeutet dieser Punkt keinen Wendepunkt im Sinne einer möglichen Rettung Benignas, im Gegenteil, nun ist die frei, ihren innersten Gefühlen ungehemmten Lauf zu lassen und ihr Scheindasein abzulegen. Damit läuft sie unverzüglich in ihren Tod, der den einzigen Ausweg aus ihrer hoffnungslosen Situation darstellt. Benigna ist hier als Opfer ihrer Leidenschaft, durch die sie in Schuld geriet, gezeichnet, einer Leidenschaft, die sie zum Handeln zwingt und gegen die sie machtlos zu sein scheint. In diesem Sinne ist sie ein na-

turalistisch gestalteter Mensch, der den äusseren und inneren Zuständen ohnmächtig gegenübersteht, und für den es auf dieser Welt keine Erlösung gibt. Benigna scheitert in diesem Leben, doch gibt es für sie über dieses Scheitern hinaus eine Erlösung in der anderen Welt. Fiedler stellt Benigna in die Reihe der dämonischen Frauen Hauptmanns, die "den entsetzlichen Umfang ihrer Vergehen, die das Mass des menschlich Verzeihbaren weit überschreiten", erkennt und "die Konsequenzen der delphischen Iphigenie" zieht, "indem sie Hand an ihr Leben legt".²⁶

Das Stück hat wenig Entwicklung, und diese setzt eigentlich erst mit dem Auftreten der schwarzen Maske ein. Bis dahin ist alles Geschehen Exposition, Situationsschilderung, da jede der siebzehn Personen wie ein Mosaiksteinchen ihren Teil einerseits zum Charakterbild Benignas, andererseits zur wahren Atmosphäre innerhalb und ausserhalb des Schullerhauses beiträgt. Diesen Expositionscharakter behält das Stück bis zum Ende bei. An äusserer Handlung enthält es wenig mehr als die beiden Morde, dafür liegt der Schwerpunkt im inneren Geschehen. Fiedler spricht im Detail über den vorbedeutenden Charakter der Symbole und Motive in diesem Drama, wobei er sie unter anderem als "vergegenständlichte Phantasiebilder" auffasst, "die aus dem Inneren Benignas in die Aussenwelt projiziert werden".²⁷ Benignas anfänglich verhülltes inneres Wesen wird von al-

len allmählich enthüllt, bis sie sich gegen Ende des Stückes in einem qualvollen Aufschrei Rosa gegenüber völlig öffnet. Ob sie am Tode van Gelderns mitschuldig ist oder nicht, wird aus dem Stück nicht klar, doch weiss sie, dass Johnson dessen Mörder ist und kommt von ihm dennoch nicht los. Dies ist Schuld genug und begründet ihren Untergang. Da sie vor dem Tode nach dem Beichtvater verlangt, beweist sie Erkenntnis und Reue ihrer Schuld und wird dadurch ihrem anderen Wesen, ihrem Scheinwesen, doch wieder gerecht. Sie wollte gut sein, hatte aber die Kraft nicht. Deshalb hat der Fürstabt recht, wenn er sagt: "Es waren in dieser Frau edle Züge vorhanden. Freilich hat sie eine schwere ungesühnte Sündenlast auf dem Gewissen gehabt. Unter den Menschen ist es unmöglich, nämlich, dass ihr verziehen wird, aber bei Gott ist nichts unmöglich. Ich werde veranlassen, dass für ihre verirrte Seele Messe gelesen wird." (251) Ihr Scheitern bedeutet hier also ihr Weg zur Erlösung.

Die augenfälligsten Strukturelemente dieses Dramas sind der Gebrauch von Gegensätzen, von wiederkehrenden Motiven, von Steigerungen und von Vorausdeutungen, wobei Musseres stets Inneres widerspiegelt. So wütet die Pest, diese tödliche Krankheit, draussen, während drinnen die seelischen Erkrankungen der Menschen aufgedeckt werden. Trotz des grassierenden Todes draussen geben sich die Menschen dem Karneval hin, und drinnen tanzen die Gäste, um

sich zu amüsieren und dabei das Unheimliche, das in der Luft liegt, abzuschütteln. Schuller empfindet das Gegensätzliche seiner Lage besonders, wenn er sagt: "... seit ich ein Weib habe, bin ich einsam ..." (241) Als Vorboten und Motiv des Todes im Schullerhause gelten die Pest, die tote Ratte im Hausflur, das Rufen des Steinkauzes (Aberglaube) und die Erzählung der Gräfin von der Totgeburt ihres Kindes, sowie der Bericht des Grafen über den Tod Wallensteins. Als Steigerung des draussen herrschenden Schwarzen Todes (Pest) dringt die schwarze Maske vorerst in den Hausflur und erschreckt die Angestellten, dann erscheint sie den anwesenden Gästen. Den wirklichen Tod bringt der Neger Johnson, indem er Jedidja tötet. Zuvor kündigt er sich mit dem Abdruck seiner schwarzen Hand auf dem weissen Tischtuch an. Alle ängstigen sich, alle fühlen das Drohende in dieser Atmosphäre. Die Unsicherheit, die unbestimmte Angst, in der sich alle Anwesenden befinden, drückt der Fürstabt mit Worten aus, indem er sagt: "Alles schwebt, wir leben im Schwebenden." (235) Der Graf weist zweimal auf das Unheimliche der Atmosphäre hin, und zwar mit folgenden Worten: "Es geht um, es geht um, fast wird einem unheimlich." (236) und: "In diesem Hause ist etwas Lauerndes, etwas einstweilen noch an die Kette Gelegtes, aber sprungbereit Lauern= des ..." (238) Benignas Angst und Vorahnung zeigt sich in ihrem Ausruf: "... mich umgibt etwas Gruftiges!! Was wird

geschehen sein, wenn die Uhr eine Stunde weitergelaufen ist?! -" (241), während Schuller "weinerlich" (241) zumute ist. Auf Benignas und Jedidjas grosse Schuld weist ihr Beben und sein Zittern und Fallenlassen der Gläser beim Klang des Glockenspiels mit der Melodie zu "Aus tiefer Not schreie ich zu dir". Vom Tod wird ebenfalls öfters gesprochen, so etwa, wenn auf das Totengerippe im unterirdischen Gang des Schullerhauses hingewiesen wird und wenn Knoblochzer sagt: "... das Sterben wütet in unserer Stadt!..." (249) Auch die unheimlichen Geräusche, ein erprobtes Theaterrequisit zur Schaffung schauerlicher Stimmung, fehlen hier nicht. Jedidja, das erste Opfer, hört den Totenvogel schreien, und das vermeintliche Geräusch des Nägeleinschlagens erweist sich als Arbeitsgeräusch des Rauchfangkehrers. Schreie dringen nach der Ermordung Jedidjas und beim Tode Benignas von draussen in den Saal. Johnsons Erscheinen wird in mehreren Symbolen und Steigerungen vorbereitet, so in der Beschreibung der ins Haus eindringenden Masken. Da heisst es zuerst: "... ein Mensch in einer Maske ...", dann "... in einer schwarzen Maske? - " und schliesslich "... in einer kohlschwarzen Maske ..." (231) Dann wird vom "Mohr von Venedig" gesprochen, wobei daraufhingewiesen wird, dass er Desdemona erwürgte. Damit ist wiederum eine Andeutung des Endes gegeben.

Hauptmann bleibt in seiner Stimmungsmalerei mög-

lichst auf dem Boden der Wirklichkeit, denn sowohl die unheimlichen Geräusche als auch die schwarze Maske führt er auf natürliche Dinge zurück. Man atmet auf, wenn sich die schwarze Maske als Rauchfangkehrer entlarvt, wird jedoch sofort wieder in Unruhe versetzt, wenn Francois auf die übergrossen Spuren im Schnee hinweist, die keinen Russ zeigen und somit nicht die Spuren des Rauchfangkehrers sein können.

Das Motiv des Maskentänzers erfährt eine Steigerung, wenn er mit einem Totenschädel an Stelle des eigenen Schädels auftritt. Damit ist wiederum Jedidjas und Benignas Tod vorweggenommen, den Johnson verursachen wird. Johnsons Auftreten wird einerseits durch die Masken, andererseits durch die Spuren im Schnee und den Abdruck seiner Hand auf der Damasttischdecke vorbereitet und gesteigert. Benignas Tod wird auch durch Jedidjas vorausgehenden Tod angezeigt, da beide sühnen müssen.

Hauptmann arbeitet technisch und stilistisch in diesem Einakter mit verschiedenen Mitteln der Schicksalstragödie, des englischen "gothic novel" und des psychologisierten Naturalismus mit besonderer Berücksichtigung der Strukturelemente Atmosphäre, Motiv, Symbol, Kontrast und Steigerung. Dieses Drama enthält die für den Einakter so wichtige innere und äussere Spannung, den einfachen, wenn auch geringen, so doch sich steigernden Handlungsablauf,

der folgerichtig und ohne Verzögerung zur Katastrophe führt. Es ist impressionistisch, indem sich die Handlung nicht eigentlich entwickelt, sondern indem die einzelnen Eindrücke dargestellt, aneinandergereiht und intensiviert werden, wodurch die Seelen der verschiedenen Personen blossgelegt werden. An Handlung selbst geschieht nicht viel, wichtiger ist hier die Reaktion der Menschen auf die einzelnen Handlungsmomente. Der Haupthandlungsträger ist Johnson, der jedoch nur zweimal sichtbar auf der Bühne erscheint, doch stehen alle bewusst oder unbewusst in seinem Bann. Die Reaktion zur Atmosphäre, die Reaktion zu Johnson bringt das wahre Wesen dieser Menschen ans Licht.

Ausser den bereits genannten für den Einakter notwendigen Strukturelementen weist Die schwarze Maske aber auch Komponenten auf, die in die Konzeption des grossen Dramas und nicht in die Kurzform gehören, nämlich die grosse Anzahl an Personen und die Vielfalt an Motiven. Es liegt im Wesen des Einakters, dass ausgespart werden muss, da der Einakter wie die Kurzgeschichte in der Prosa zwar straff, aber doch nicht abgerundet sein darf, da ihm etwas Suggestives anhaften muss. In diesem Werk nun wird mit Hilfe von siebzehn Personen eine Situation gezeigt und ein Charakter beschrieben, und das trotz der grossen Personenzahl mit einem Minimum an Handlung und einer übergrossen Zahl von Symbolen und Andeutungen. Doch kann gerade der Einakter auf

das Handlungsmässige nicht verzichten. Handlung schliesst Aktion, ein Tun mit ein, und eben dieses Tun fehlt grösstenteils in der Schwarzen Maske, da die einzige wirklich ausgeführte Tat die Ermordung Jedidjas ist. Alles andere wird auf der Bühne nicht wirklich vollbracht, sondern wir erfahren es in Form von Rückblenden und Kommentaren aus dem Munde der siebzehn Personen. So setzt sich auch Benignas Charakter aus den Ansichten und Äusserungen der anderen Personen zusammen, denn sie selber tritt kaum in Aktion. Indem jeder einzelne im Stück Benigna auf irgendeine Weise zu kennen scheint und dem auch Ausdruck verleiht, erhält der Zuschauer zuviel Information über sie, und das Suggestive fehlt. Um diesem Stück dennoch Suggestion zu verleihen, bedarf es einer ganz ausgezeichneten Inszenierung, die vor allen Dingen die psychologischen Momente herausbringt, und zwar durch Tonfall, Mimik und Gestik, worauf beispielsweise Rolf Michaelis²⁸ in seiner Besprechung der Schwarzen Maske hinweist. Doch häufen sich in diesem Drama die Symbole, Andeutungen, Vorausdeutungen etc. derart an, dass sie sowohl vom Leser als auch vom Zuschauer übersehen werden. Benigna selbst wird keine Gelegenheit zur eigenen Tat gegeben, da ihre Vorgeschichte im Verlaufe der Vorgänge stückweise von mehreren Personen erzählt wird und sie sich während des Stückes nicht weiterentwickelt. Ihr Charakter wird hauptsächlich von den anderen zwar enthüllt,

doch wächst er nicht, auch nicht im Tode, da auch ihr Ende nur beschrieben, nicht gezeigt wird. Benigna hat keine Möglichkeit, ihr todbringendes Geschick zu zeigen, da sie und ihr Leben fast zur Gänze beschrieben werden. Ihre drei Gefühlsausbrüche Löwel Perl, Schuller und Rosa Sacchi gegenüber bestätigen nur das, was die anderen Personen über sie zu sagen haben, tragen also zur Fortentwicklung der Handlung nichts bei. Im Einakter jedoch muss Handlung in geballter Form entstehen, wobei die Handlung auch im Psychologischen liegen kann. Benignas Geschick müsste sich in einem Zuge als das Unabänderliche vollziehen, doch ist dies nicht der Fall.

Rolf Michaelis lobt an diesem Einakter, "wie besorgt Hauptmann darauf achtete, das Spiel selbst an den Rändern der Episodenfiguren nicht ausfransen zu lassen und die 'unsichtbare Gegenwart' des Todes auch in den scheinbar nebensächlichen, in der Wiederholung prophetisches Gewicht erlangenden Sätzen zu beschwören".²⁹ Doch liegt es meines Erachtens gerade daran, dass dieses Drama keinen reinen Einakter darstellt.

Was die Zeit anbelangt, arbeitet Hauptmann hier auf zwei Ebenen. Einerseits sind Erzählzeit und erzählte Zeit kongruent, wobei es sich um ungefähr eine Stunde handelt, andererseits benützt der Dichter Zeitraffung und Rückblende, um Benignas Wesen und Schuld zu enthüllen, da

von Benignas Geburt auf dem Meere, ihrer Verführung durch Johnson als Teenager, der Geburt Arabellas, ihrer Ehe mit van Geldern, als sie achtzehn Jahre alt war, und von Arabella als jungem Mädchen gesprochen wird, was einen Zeitraum von etwa dreissig bis fünfunddreissig Jahren ausmacht. Hauptmann zeigt sich nicht imstande, die erzählte Zeit bei der Ebenen in der Tat zu zeigen, es wird hier nur berichtet und beschrieben.

Fiedler dagegen betont bezüglich der Form die faszinierende Geschlossenheit der Schwarzen Maske und anderer Spätwerke Hauptmanns auf Grund einer realistisch-psychologischen Motivierung aller Vorkommnisse.³⁰ Er gibt nur einen einzigen Hinweis darauf, dass dieses Drama ein Einakter ist, indem er sagt: "Durch die Bannung des hochdramatischen Geschehens in einem Akt erhält auch das kleinste Nebenmotiv starkes Gewicht."³¹ Doch haben gerade meine Ausführungen gezeigt, dass das dramatische Geschehen nicht vorgeführt, sondern als Information gegeben wird, dass die Motive und Symbole sich überhäufen und dadurch das Werk, vom formalen Standpunkt des Einakters aus gesehen, an Wirkung verliert, weil durch die inhaltliche Überladung keine Klarheit der Form entstehen kann.

Auch Ernst Alker, den Fiedler zitiert, spricht von "strengster Prägnanz der Form",³² worunter er keinesfalls die Form des Einakters verstanden haben kann, sondern eher

die Form eines auf einen Akt reduzierten Mehrakters.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass der Dichter in diesem Drama mit den Voraussetzungen des grossen abendfüllenden Dramas einen nichtabendfüllenden Einakter schaffen wollte, was ihm, vom Strukturellen her gesehen, nicht gelang, wobei der Hauptfehler, wie gezeigt, im Nicht-Aussparen liegt. Man kann wohl sagen, dass wir es hier mit einem Zuviel an Einzelheiten und einem Zuwenig an Handlung per se zu tun haben. Als Einakter stellt dieses Drama keine reine Form dar. Hauptmann hätte daraus ein abendfüllendes grosses Drama schaffen können, wenn er es weiter ausgebaut hätte. So jedoch ist dieses Drama ein Zwischending zwischen einem Einakter und einem unausgebauten abendfüllenden Drama, da es Strukturelemente beider Dramenformen enthält.

Hexenritt:

Hauptmann bezeichnete seinen Einakter Hexenritt, den er in der Zeit von 1928-29 geschrieben hatte, als "Ein Satyrspiel". Es ist dies ein Drama, in dem Traum und Wirklichkeit ineinander verwoben sind und sich mehrmals abwechseln. Dadurch erinnert dieses Werk an Hauptmanns zweiaktiges Drama Hanneles Himmelfahrt, doch entsteht der Traum Hanneles infolge ihrer Fieberphantasien, während der Traum von Lars Andersdal und Peter Lerch durch übermässigen Alkoholenuss und Gespenstergeschichten vor dem Einschlafen

hervorgerufen wird.

Nach Wilpert ist das Satyrspiel ein "heiter-schwankhaftes Nachspiel der klassischen griech. Tragödien-→Trilogie",³³ wodurch die Trilogie zur Tetralogie erweitert wird, doch fällt es im vierten Jahrhundert vor Christus bereits weg oder wird durch ein weiteres ernstes Stück ersetzt. Darauf gehen beispielsweise Richard Wagners Nibelungenzyklus und Hauptmanns Atriden-Tetralogie zurück, welche letztere aus einer fünf-, einer drei- und zwei einaktigen Tragödien besteht.

Nach Michaelis schrieb Hauptmann das Satyrspiel "Als liches Gegenstück zur Schwarzen Maske ... im Gedanken an einen Einakterabend ...".³⁴ Die beiden Dramen fanden am 3. Dezember 1929 im Wiener Burgtheater ihre Uraufführung. Den in der Buchausgabe von 1930 gemeinsamen Titel Spuk gab Hauptmann später auf, was dazu berechtigt, die beiden Werke "als selbständige Schöpfungen zu betrachten".³⁵

Das Satyrspiel Hexenritt schrieb der Dichter also im Anschluss an das tragödienhafte Drama Die schwarze Maske und veröffentlichte die beiden Dramen unter einem gemeinsamen Titel. Doch kann das eine nicht vorbehaltlos als Nachspiel des anderen angesehen werden, auch wenn dies vom Dichter so gemeint war, da sie inhaltlich nicht zusammengehören. Gemeinsam aufgeführt, füllen sie einen konventionellen Theaterabend aus, wobei das Spukhafte, das in beiden Werken vor-

kommt, das wichtigste verbindende Element der beiden Dramen darstellt. Das ist wohl auch der Grund für den gemeinsamen Titel Spuk. Doch erfährt der Spuk in den besagten Dramen eine unterschiedliche Behandlung. In beiden Werken lässt sich das Spukhafte jeweils auf natürliche Weise erklären. Die Vorgänge in der Schwarzen Maske erscheinen den Nicht-Eingeweihten nicht als spukhaft, den Eingeweihten jedoch sind sie spukhaft, weil sie ihr schlechtes Gewissen direkt betreffen. Das Spukhafte liegt dabei vor allem in der bedrückenden Atmosphäre und in den zahlreichen Todesmotiven und Vorausdeutungen, weniger in der spärlichen Handlung. Im Hexenritt dagegen ist alles Spukhafte ein Gebilde des Traumes, der Halluzination, und wird auf der Bühne zum grösseren Teil ausgespielt. Das Spukhafte in der Schwarzen Maske kommt aus der Schicksalstragödie, während es im Hexenritt auf das Märchen und auf die Sage zurückgeht. Darin zeigt sich ein grundlegender Unterschied. Der Spuk in der Tragödie endet mit dem Tod, der im Satyrspiel in Heiterkeit.

Michaelis³⁶ weist in seiner vornehmlich inhaltsbezogenen Besprechung dieses Dramas auf ein weiteres Verbindungsglied zwischen den beiden Einaktern hin, nämlich auf die im Mittelpunkt stehende Frau mit dem mehrfachen Wesen. So erscheint Benigna als Sünderin und Heilige zugleich, während die Generalin die Gestalt eines Eichhörn-

chens, eines alten Weibes, eines Haremsmädchens oder einer Landedelfrau annimmt, wobei der Eros in beiden Dramen eine entsprechende Rolle spielt.

Fiedler sagt, dass "beiden Dichtungen eine düstere Grundstimmung gemeinsam"³⁷ ist, doch scheint mir dies für das Satyrspiel nicht zuzutreffen. Später bezeichnet er die Atmosphäre in Hexenritt als irrlichternde Schauerromantik,³⁸ ein Ausdruck, der die Stimmung besser beschreibt, da doch zahlreiche lichte Momente und humorvolle Augenblicke in diesem Werke vorkommen. Wenn er am Ende seiner Inhaltsbesprechung dieses Werkes auf die heitere Behandlung³⁹ des Traumes hinweist, wird der Widerspruch in seiner Analyse klar.

Die Hauptpersonen des Stückes sind der Schwede Lars Andersdal, der als Jäger auftritt, und der Berliner Peter Lerch, ein Tourist. Die beiden befinden sich zu Beginn des Stückes auf dem Grund eines abgebrannten Schlosses, das auf einer Insel steht und dessen ehemalige Besitzerin eine angeheiratete Verwandte von Lars war. In ihrem Traum erscheinen ihnen ein Marquis, ein altes verhutzelttes Weib, eine ältere Landedelfrau, ein schönes Haremsmädchen und ein Tscherkesse; zudem hören sie die Stimme eines Mannes. Wir haben es also hier mit sieben Personen zu tun, verglichen mit siebzehn in der Schwarzen Maske. Diese Erscheinungen des Traumes weisen auf das Märchen- und Sagenhafte und

auf das Exotische des Werkes hin. Die Einheit des Ortes ist gewahrt, da Lars von seiner Reise und von seinem Aufenthalt in Paris nur berichtet, dies also nicht dargestellt wird. Erzählzeit und erzählte Zeit stimmen keineswegs überein, denn die Handlung beginnt kurz vor Mitternacht und endet mit dem anbrechenden Morgen. In Wirklichkeit haben die beiden während dieser Stunden geschlafen und geträumt. In Lars' Traum vergehen drei Wochen, denn so lange hat er in Paris "auf den Scheck gewartet",⁴⁰ den ihm der Marquis versprochen hat. Für Lerch dagegen vergehen nur Stunden, in denen er einschläft, träumt, aufwacht und wieder einschläft etc. Im Traum ist der Mensch der Zeit enthoben wie auch im Märchen, doch hat die Traumpsychoologie längst bewiesen, dass der Mensch in Wirklichkeit höchstens minutenlang träumt und dies ohne Zeitbegriff tut. Der Traum Lerchs wird auf der Bühne ganz, der von Lars nur teilweise gespielt, und die Zeit erscheint so verzerrt und konträr zur wissenschaftlichen Realität, dass sie für das Stück bedeutungslos wird: wir befinden uns im Märchen.

Was die Handlung anbelangt, zerfällt sie in zwei Teile, nämlich in die Traumerlebnisse Lerchs und in jene von Lars. Das Verbindende ist die Geschichte der Generalin, die Lars Lerch vor dem Einschlafen erzählt und die sich dann in ihren Träumen fortsetzt, und zwar dem Temperament der beiden Träumenden entsprechend. Lars erscheint im Ver-

laufe der Handlung als Prahlhans und Aufschneider, auch als der stärker Betrunkene, der nach dem verborgenen Schatz der Generalin suchen will. Ihm ergeht es im Traume mehrere Male übel, und ihm wird durch den Traum eine Lehre erteilt: seine Frechheit und seine Neugierde werden bestraft, indem er vom Biwakieren "einen scheusslichen Hexenschuss" (275) und das Gefühl, als ob er an keiner Stelle seines irdischen Leibes keinen blauen Fleck hätte, (275) abbekommt. Darin zeigt sich das heiter schwankhafte Element dieses Werkes. Lerch dagegen wirkt eher nüchtern und bürgerlich. Er verfasst philosophische Aufsätze, ist Freidenker, interessiert sich für Okkult und betreibt Parapsychologie. Er erklärt sich die erste Erscheinung der Generalin als Halluzination und ist sich auch bei jedem weiteren Erwachen, ja sogar während des Träumens des Halluzinativen seiner Erlebnisse bewusst und erklärt diese auch traumpsychologisch. Lars dagegen lässt im Traum seiner ungezügelten Phantasie freien Lauf und glaubt, im Traum das zu erreichen, was er in der Wirklichkeit nicht hat, aber erstrebt, nämlich Reichtum. Um in den Besitz des vom Marquis versprochenen Schecks zu gelangen, muss sich seine Seele vom Körper trennen, was an die Kunstmärchen der Romantik erinnert. Seine Seele fliegt sozusagen des Geldes wegen nach Paris, während sein Körper auf der Schlossruine bleibt. Seine enttäuschte Seele - der Marquis hat ihn betrogen - findet schliesslich den dazugehörigen Körper im

Zimmer der Generalin wieder. Beide können sich am Ende des Stückes kaum noch an ihre Träume erinnern.

Traum, Halbschlaf und Wirklichkeit sind in diesem Werk so eng verwoben, dass eines in das andere übergeht und man die einzelnen Sphären nicht ohne weiteres unterscheiden kann. Die Handlung beginnt mit dem Einschlafen der beiden Helden und endet mit ihrem Erwachen. Dieser Einakter besteht aus lauter Dialogen, und zwar aus Dialogen zwischen Lars und Lerch, Lars und dem Marquis, Lerch und der Generalin, die als Landedelfrau auftritt, Lerch und Lars, Lerch und dem schönen Haremsmädchen und wiederum Lerch und Lars, und einem Monolog Lerchs, der im Wachzustand beginnt und mit Halluzinationen zu enden scheint, da sich Besen aufrichten und er Schläge an eine Kiste, Pochen und die Stimme der Generalin zu hören glaubt. Das Geschehen weist wiederholt märchenhafte und sagenhafte Elemente auf, und zwar sind dies vor allem der herumspukende Geist der Generalin, die Zahl sieben (sieben Gatten, sieben Besen), die Stimme aus dem Dunkeln, das unerklärliche Pochen, die Schachtel Bonbons, bei deren Genuss Lerch paralysiert umfällt, der Ritt durch die Luft nach Paris, die Trennung von Seele und Leib, die Generalin in der Gestalt des Eichhörnchens, eines verhutzelten Weibes und einer Landedelfrau, der exotische Tscherkesse und das schöne Haremsmädchen, Blitz und Verwandlung, das unsichtbare Werfen von Kartoff-

feln etc. Indem der Dichter sich einerseits so sehr an das Märchenhafte, das heisst an das Irrrationale anlehnt, andererseits alle Vorgänge als Traumerlebnisse und Traumgebilde psychologisch erklärbar sind, wirkt dieser Einakter romantisch, modern und zeitlos zugleich. Verglichen mit der Schwarzen Maske, steht Hexenritt der reinen Form des Einakters auch nicht näher, obwohl Hauptmann hier nicht mit den Voraussetzungen des grossen Dramas wie in der Schwarzen Maske gearbeitet hat. Hexenritt ist als reiner Einakter zu kompliziert, da auf drei Ebenen gespielt wird, und zwar in der Realität, im Traum und im Halbschlaf, wobei die Märchenwelt in die reale Welt miteingeschlossen wird. Der ständige Wechsel zwischen diesen drei Ebenen und die zweisträngige Handlung wirken der reinen Form des Einakters entgegen. Auch wird zuviel berichtet, so etwa das Leben der Generalin und die Reiseerlebnisse von Lars in Paris. Was im Zimmer der Generalin vor sich geht, wenn Lars' Seele den dazugehörigen Körper wiederfindet, bleibt verborgen. Die Generalin selber, die Gegenspielerin der beiden Träumenden, tritt kaum in Aktion. Doch entspricht dies ihrem Charakter als "böser Fee" oder Hexe, denn eine Märchenfee erscheint auch jeweils nur kurz, dafür aber greift sie entscheidend ins Leben des Märchenhelden ein. Hier versetzt sie Lerch nach dem Genuss eines von ihr angebotenen Bonbons in einen Lähmungszustand. Im übrigen schickt sie ihre

Boten, nämlich den Marquis und das Haremsmädchen, zum Handeln aus, wobei auch diese mehr reden als handeln. So wird auch in diesem Drama wie in der Schwarzen Maske mehr gesprochen als gehandelt, auch hier wird zuviel Information gegeben und nicht genug ausgespart, was diesem Werk als formalen Einakter schadet. Zudem fehlt es hier an dramatischer Spannung, einer Grundbedingung des Einakters.

Hexenritt ist nach diesen Ausführungen formal weder ein reiner Einakter, noch ein einaktiges dramatisiertes Märchen, doch weist es Elemente beider Formen auf, wobei sich das eine auf die Struktur, das andere mehr auf den Inhalt bezieht. Gerade das Märchenhafte wirkt hier dem Einakter als reiner Form entgegen und lässt dieses Satyrspiel als Mischform erscheinen. Somit liegt es in diesem Einakter nicht nur an der strukturellen Verarbeitung des vorliegenden Stoffes, wie dies in der Schwarzen Maske der Fall ist, sondern auch am Stoff selber, dass wir es im Hexenritt mit einer Mischform zu tun haben.

Die Einakter in der Atriden-Tetralogie:

In der Sekundärliteratur zu Hauptmanns Atriden-Tetralogie findet man wiederholte Male die Entstehungsgeschichte dieses Werkes, den Vergleich der Bearbeitung des Atriden - Stoffes durch die grossen Griechen, Goethe und Hauptmann und inhaltliche Analysen von Hauptmanns Tetralo-

gie nach verschiedenen Aspekten. So befassten sich Joseph Gregor,⁴¹ Ralph Fiedler,⁴² Rolf Michaelis,⁴³ C. F. W. Behl⁴⁴ und viele andere in Aufsätzen, Buchabschnitten und Dissertationen mit diesem letzten Werk des Dichters. Vom Formalen her gesehen, gibt es jedoch nur minimalste Beiträge zum Verständnis dieses Krönungswerkes von Hauptmanns Schaffen. Dennoch scheint mir die Tatsache, dass zwischen die beiden abendfüllenden Iphigenien-Dramen zwei nicht abendfüllende Einakter gestellt sind, einer Erforschung wert. Meines Erachtens kann die Frage nach dem Warum hier vor allem aus der Entstehungsgeschichte und Arbeitsweise und im Zusammenhang mit dem Stoff beantwortet werden. Auf eine detaillierte Inhaltsanalyse und auf eingehende Vergleiche mit anderen Bearbeitungen desselben Stoffes wird in dieser Arbeit weitgehend verzichtet werden, da dies für eine Diskussion der Form hier wenig Bedeutung hat.

Es ist allgemein bekannt, dass Hauptmann mit dem Schlussdrama der Tetralogie, mit dem dreiaktigen Drama Iphigenie in Delphi, begann und dieses Werk in kurzer Zeit innerhalb des Jahres 1940 vollendete. Behl berichtet unter dem Datum vom 14. 9. 1940, dass Hauptmann nach dem Vorlesen der Iphigenie in Delphi drei Tage zuvor folgendes zu ihm gesagt habe: "Ich muss nun doch noch eine 'Iphigenie in Aulis' schreiben ... Ein innerer Zwang lässt mich nicht los, die Voraussetzung für die letzte Opfertat Iphigeniens

zu gestalten."⁴⁵ Also wandte er sich Iphigenie in Aulis zu, das ein fünftaktiges Drama werden sollte, und an dem er von 1940 bis 1943 mit Unterbrechungen arbeitete, wobei es zu neun Fassungen kam. Daraus geht hervor, dass ihm die Gestaltung dieses Dramas grosse Schwierigkeiten bereitete, auf die gerade Behl in seinen Tagebuchnotizen hinweist. In der Centenar-Ausgabe sind im neunten Band unter den Paralipomena die ganze erste Fassung der Iphigenie in Delphi, die Hauptmann am 14. Juli 1940 auf Hiddensee begonnen hatte, und Paralipomena zur zweiten und endgültigen Fassung, die zwischen dem 12. August und dem 11. September 1940 ebenfalls auf Hiddensee entstand, enthalten. Was die Tragödie Iphigenie in Aulis betrifft, so beschränkt sich die Centenar-Ausgabe auf das, was Hauptmann in der Zeit vom Oktober 1940 bis zum Februar 1941 geschrieben hatte. Es ist dies laut Egon Hass⁴⁶ die erste abgeschlossene Fassung von Iphigenie in Aulis, wobei aber einzelne Akte in anderen Fassungen bereits geschrieben, jedoch nicht veröffentlicht worden waren. Die endgültige neunte wurde 1944 vom Suhrkamp Verlag in Berlin zum erstenmal veröffentlicht. Iphigenie in Delphi hatte der Fischer Verlag in Berlin 1941 erstmals herausgegeben.

Während der Dichter noch an Iphigenie in Aulis arbeitete, entstand der erste Einakter innerhalb dieser Tetralogie, Agamemnons Tod, den er jedoch zu seinen Leb=

zeiten nicht mehr veröffentlichte. Behl weist in seinen Tagebuchnotizen vom 13. Juli 1942 daraufhin, dass Hauptmann, nachdem Behl das ganze Drama Iphigenie in Aulis an jenem Tage vorgelesen hatte, "die Notwendigkeit fühlt, nun auch die Agamemnon-Tragödie zu schaffen".⁴⁷ Er hatte laut Behl zu jenem Zeitpunkt bereits einige Szenenteile aufgeschrieben. Behl hatte zu jener Zeit schon "das sichere Gefühl, dass Hauptmann jetzt unmittelbar an die Ausführung dieses Plans gehen wird".⁴⁸ Es wurde damals zum erstenmal an die Möglichkeit einer Tetralogie gedacht. Er arbeitete "im Spätsommer 1942, vom 13. August bis zum 11. September"⁴⁹ an diesem Einakter und legte ihn dann beiseite. Am 2. August 1944 las Behl auf Wunsch des Dichters das Agamemnon-Manuskript im Kreise von Bekannten vor, und "es zeigte sich, dass ... - bis auf unwesentliche Kleinigkeiten - nicht das geringste mehr zu ändern war".⁵⁰

Gregor bemerkt dagegen in einer Fussnote, dass er es war, der den Dichter auf die Konzeption der ganzen Tetralogie hingewiesen habe, und zwar im Anschluss an die Premiere seines Dramas Iphigenie in Aulis, die am 15. November 1943 im Wiener Burgtheater stattgefunden hatte. Gregor fand, dass Agamemnon in der Aulischen Iphigenie "in die stärkste Strahlung gehoben war, nicht minder aber die Mordtat des Orest, aus der die Vorgänge der delphischen Iphigenie erst erklärbar werden".⁵¹ Er fährt fort, indem er

das Gespräch mit Hauptmann, dem auch der damalige Direktor des Burgtheaters, Lothar Müthel, beiwohnte, aus der Erinnerung wiedergibt. Zu diesem Zeitpunkt hat sich Hauptmann nach Gregor zwar mit der Komposition eines Agamemnon-Dramas befasst, da er Direktor Müthel "die Uraufführung von Agamemnons Tod, sollte er das Werk zu Ende führen, schon zugesagt hatte".⁵² Gregor hatte zu Hauptmann von einem Bogen gesprochen, der sich von einer Iphigenie zur anderen spanne und dessen Spannung auszugleichen, Hauptmann geradezu verpflichtet sei. Gregor fährt fort, indem er sagt: "Der greise Dichter zögerte ..."⁵³

Wenn man nun die Aussagen Behls und Gregors nebeneinanderstellt, wird klar, dass Hauptmann ursprünglich nicht an die Konzeption einer Tetralogie gedacht hatte, sondern dass sich das eine Drama aus dem anderen ergab, wobei das Schlussdrama zum ersten Drama führte und die beiden Mittelstücke als Verbindung, als Brücke dienten, einerseits um die Handlung im jeweils darauffolgenden Drama zu motivieren, andererseits um den in den grossen Tragödien auftretenden Hauptgestalten ihre notwendige Abrundung und Vollendung zu geben. Im weiteren wird auch klar, dass der Anstoss zum Agamemnon-Drama und auch zu Elektra einerseits vom Dichter selber kam, und zwar, weil der Stoff dazu drängte, andererseits jedoch viel Antrieb von aussen an ihn gerichtet wurde, ja dass er geradezu gedrängt wurde, dieses

Drama zu schreiben, und zwar, wie oben bereits erwähnt, von Gregor im Jahre 1943 und laut einer Tagebuchaufzeichnung Behls vom 2. August 1944 von einem Pastor Gustavs, der seit einem Jahr, also seit August 1943, "immer dränge, der Agamemnon möge vollendet werden".⁵⁴ Ohne diese verschiedenen äusseren Mahnungen wäre dieses Drama und die darauffolgende Tragödie Elektra vielleicht nicht geschaffen worden. Daraus folgt, dass es nur zu einem geringen Grade ein dichterisches Anliegen Hauptmanns war, die beiden Einakter zu schreiben, dass er sich zwar vom Stoff her gereizt fühlte, diese Werke zu schaffen, dieser Reiz jedoch nicht stark genug war zu einem grossen Drama im Formate der beiden Iphigenie-Dramen.

Die Notwendigkeit zu Agamemnons Tod brachte meines Erachtens bis zu einem gewissen Grade einerseits der vorliegende Stoff, andererseits die Behandlung der Figur des Agamemnon in Iphigenie in Aulis. Hauptmann war mit den verschiedenen Behandlungen des griechischen Mythos der Atriden, wie sie Aischylos, Sophokles und Euripides ihm zu kommen liessen, und auch mit Goethes Auseinandersetzung mit diesem Mythos bestens vertraut, worauf besonders Gregor, Michaelis, Fiedler, Behl und andere hinweisen. Einerseits nun hält er sich ziemlich streng an die Auffassung besonders des Aischylos, also des ältesten grossen Griechen, andererseits gibt er diesem Mythos eine Bedeutung für das

20. Jahrhundert, worauf wiederum Gregor und Michaelis aufmerksam machen. Hauptmanns Agamemnon verlässt in totaler Unwissenheit über das wirkliche Schicksal Iphigeniens, aber als vom Volk umjubelter Herrscher am Ende von Iphigenie in Aulis Griechenland, um gegen Ilion zu ziehen. Der Mord an Iphigenie ist nicht geschehen, da drei Frauen, von Hekate geschickt, Iphigenie auf ihrem Schiff entführten und Agamemnon, von den Göttern mit Blindheit geschlagen, eine Hirschkuh an Stelle der Iphigenie getötet hat. Agamemnon wird im ersten Drama der Tetralogie als Mensch und Gott zugleich dargestellt und erreicht daher eine Überlebensgrösse, die ihn zu einer echten Theaterfigur ausserhalb des konventionellen deutschen Theaters macht, worauf unter anderen Michaelis⁵⁵ und Behl⁵⁶ hinweisen. Viele Gestalten in Hauptmanns Alterswerk erreichen solch eine Dimension, wodurch sie nicht mehr echte Menschen, wie sie der Dichter in seinen naturalistischen Dramen so vortrefflich zeichnete, darstellen, sondern Menschen, die überdimensional an die Wand projiziert sind, ein moderner Zug im Spätwerk des Dichters. Agamemnon ist aber nicht nur Mensch - so sieht ihn Klytämnestra - und Gott - so sieht ihn Iphigenie -, sondern auch ein Instrument des Götterwillens und ein Seher - so sieht er sich selber. Er untersteht einem göttlichen Willenszwang, dem er nicht entweichen kann, und führt, von diesem Zwang geblendet, seinen vermeintlichen Tochtermord aus. In Unwissenheit über

das wahre Schicksal seiner Tochter zieht er, vom Volke vergöttert, in den Krieg.

In diesem Drama ragt die Figur Agamemnons neben Iphigenie so stark hervor, dass Hauptmann sich längere Zeit mit dem Gedanken trug, dieses Drama Agamemnon statt Iphigenie in Aulis zu nennen, wie Behl unter dem Datum vom 6. Dezember 1941 berichtet. Beim Schaffen dieses grossen Dramas, das ihm sehr viele Schwierigkeiten bereitete, fühlte er sich von einem Daimon getrieben, der ihn nicht losliess, der ihn sogar in der Nacht aufjagte, wie Behl⁵⁷ berichtet. Die Probleme lagen für ihn einerseits am Stoff selber, andererseits an der Vorbelastung von den verschiedenartigen Gestaltungen dieses Stoffes durch die grossen Griechen, wodurch sein eigener Gestaltungswille gehemmt wurde: daher die neun Fassungen der Iphigenie in Aulis.

Aus diesen Erwägungen heraus lässt sich erklären, warum Hauptmann das Drama Agamemnons Tod überhaupt schrieb und warum er ihm die Form eines nicht abendfüllenden Einakters gab. Agamemnons Geschichte musste weitergeführt und zu einem Ende gebracht werden. Dies verlangte nicht nur der Mythos an sich, sondern vor allem die Art der Gestaltung, die Hauptmann diesem Menschengotte hatte zukommen lassen. Aischylos hatte eine fünfaktige Agamemnon-Tragödie geschaffen, Die Ermordung Agamemnons, die Hauptmann wohl bekannt war. Er setzte sich mit dieser Tragödie auseinander, ver-

einfachte manches, indem er aussparte und sich in erster Linie auf das rasch dem Tode entgegeneilende Schicksal Agamemnons konzentrierte. Man hat beim Lesen dieses Einakters das Gefühl, dass hier kein Wort und keine Geste zuviel gesetzt sind, dass der Dichter sich vom Wesentlichen der Handlungslinie, die geradewegs vom Vorplatz des Demetertempels ins Badegewölbe führt, durch nichts Überflüssiges aufhalten liess. Der Handlungsstrang ist einfach und geradlinig, die Personenzahl, wenn die sechs Greise als Einheit, nämlich als Chor genommen werden, knapp, und die drei Einheiten sind gewahrt. Mit dem Auftreten des Orest und Pylades gleich zu Beginn des Stückes und dem Anklingenlassen des Liebesmotives zwischen Elektra und Pylades ist die Brücke zum nächsten Drama, zu Elektra, gegeben. Als äusseres Zeichen der Zusammengehörigkeit der einzelnen Tragödien dient auch das Mordbeil, mit dem Agamemnon und Klytämnestra getötet werden.

In beiden Einaktern der Atriden-Tetralogie arbeitet der Dichter mit der Atmosphäre, da sie in beiden Tragödien den düsteren Hintergrund zur schaurigen Tat darstellt. Doch ist dies hier eine andere Düsterteit als jene in der Schwarzen Maske, wo die Atmosphäre die Handlung trägt und beinahe bedingt, oder im Hexenritt, wo sie sich beim anbrechenden Morgen wie ein Morgendunst verliert, weil die beiden Träumer aufwachen und sich kaum an etwas erin-

nern. In den Einaktern der Tetralogie bildet sie den Hintergrund für die folgenden blutigen Taten. Gregor begründet die Kürze der beiden Mittelstücke damit, dass "allzu=langes Verharren in der Düsternis"⁵⁸ des von chthonischen Dämpfen und dem unheimlichen Schrei des Uhus und der Eule umgebenen Demetertempels nicht möglich sei. Weiters bezeichnet er die beiden Einakter als "antike Balladen ..., die in einem Zuge gewaltig daherrollen ...".⁵⁹

Die in beiden Einaktern herrschende Atmosphäre des Grauens wird durch unheimliche Geräusche, die nächtliche Stunde, den sternenlosen Himmel, Vorahnungen und Prophezeiungen hervorgerufen. Dazu kommt das völlige Ausgeliefertsein des Menschen an die Götter, die die Helden jeweils zur blutigen Tat zwingen, wobei bemerkenswert ist, dass diese blutigen Taten, nämlich Iphigeniens erster Tod, Agamemnons Tod und Klytämnestras Ermordung im traumhaften Trancezustand des Mörders geschehen. Diese Morde geschehen auch hinter der Bühne, während die Ermordung der Nebenfiguren, nämlich Testors, Kassandras und Aigisths auf offener Bühne gezeigt werden, wobei die Mörder hier als Menschen und im Wachzustand handeln. Dadurch drückt der Dichter die Willensunfreiheit des auserwählten Menschen und den von den Göttern auferlegten Schicksalszwang aus, wodurch dem Menschen die Möglichkeit einer Willensentscheidung von vornherein genommen ist. Die Schreie Agamemnons und später

Klytämnestras aus dem unsichtbaren Badegewölbe, wo sich die beiden Morde vollziehen, und die darauffolgende Stille wirken viel grauenerregender als die Morde auf offener Bühne und bedeuten somit einen Höhepunkt dieser von Düsternis ins Grauensvollste gesteigerten Atmosphäre.

Beim Vergleich der düsteren Atmosphäre in diesen beiden Dramen mit jener in der Schwarzen Maske fällt auch auf, dass sich in der Tetralogie die gleichbedeutenden Motive und Symbole weniger häufen als in der Schwarzen Maske, und zwar zugunsten einer strafferen und vereinfachten Handlung. Wie im Hexenritt wechseln auch hier Wachsein, Traum und Trancezustand ab, doch bedeutet hier der nicht wache Zustand die Entrückung des Menschen vom wahren Menschentum, um ihn zu einem willenlosen Instrument des Götterwillens zu machen. Diesen Zustand drückt Hauptmann nicht nur durch einen bestimmten Handlungsfortgang aus, sondern auch durch die Sprache, zum Beispiel, wenn er die Tetralogie mit folgenden Worten eröffnet, die einen Grundzug aller vier Tragödien erkennen lassen: "Seltsam spukt wacher Schlaf und schlafendes Wachsein!"⁶⁰ Aus diesem Zustand heraus erwächst alles Geschehen.

In Agamemnons Tod treten neun Personen und ein Chor von sechs Greisen auf. Am Ende des Stückes leben ausser dem Chor und Kritolanus, der geflohen ist, noch fünf Personen, nämlich jene fünf, die das nächste Drama, Elektra,

beherrschen. Am Ende jenes Werkes finden sich noch drei Personen, nämlich Orest, Elektra und Pylades. Vom Inhaltlichen her gesehen, stellt Agamemnons Tod ein unabhängiges, selbständiges Drama dar, da die Vorgeschichte Agamemnons, die in seiner vermeintlichen Bluttat an Iphigenie kulminiert, aus der vorausgehenden Tragödie gesprächsweise in den wichtigsten Teilen in Erinnerung gerufen wird. Damit ist einerseits der Anschluss an Iphigenie in Aulis, andererseits die Motivierung für Agamemnons Tod gegeben. In Form von Gerüchten wird auch das Jahrzehnt, das zwischen den beiden Tragödien liegt, überbrückt und die Heimkehr Agamemnons vorbereitet. Alles dies, sowie auch wenig später das Auftreten und die Funktion Kassandras, wird in wenigen Worten und ohne Umschweife geschildert, und zwar in einer Weise, die den Eindruck des Skizzenhaften im Leser, beziehungsweise im Publikum erweckt, da nur das Wichtigste gesagt und von allen Ausschmückungen Abstand genommen wird. Der skizzenhafte Zug ist eine auffallende Eigentümlichkeit dieser kurzen Tragödie, wobei es sich hier nicht nur um das für den Einakter notwendige Aussparen handelt zugunsten einer klar hervortretenden Handlungslinie. Hier wird ausgespart und skizziert, wodurch dieses Drama einen etwas fragmentarischen Charakter erhält, fragmentarisch im Sinne von Form. Eine reichere Ausgestaltung, eine Verbreiterung der Vorgeschichte etwa und der Handlungslinie hätten aus diesem Ein-

akter ein abendfüllendes mehraktiges Drama werden lassen können, doch hätte es durch ein Mehr an Atmosphäre, Vorgeschichte und Nebenhandlung an der schlagenden Wirkung, die es als Kurzform ausübt, sehr eingebüsst. Es lag Hauptmann in diesem Drama nur daran, das Schicksal Agamemnons sich erfüllen zu lassen, wobei er im wesentlichen dem Mythos folgte, und die Motivierung für Klytämnestras Tod durch Orest zu geben, eine Tat, die im nächsten Einakter, in Elektra, durchgeführt wird. Es ist bekannt, dass sich Hauptmann in diesem Drama vornehmlich an Aischylos' fünfaktiges Agamemnon-Drama anlehnte, das jener breit und dem überlieferten Mythos entsprechend anlegte. Hauptmanns Agamemnon dagegen konzentriert sich in erster Linie auf den vom Mythos geforderten Mord. So sagt Michaelis richtig: "Mord muss geschehen nach dem Gebot der mythischen Fabel. Mord geschieht. Wirklich, grausig, unerbittlich - und gewinnt in der Reduzierung auf den tödlichen Vorgang seine Wirksamkeit."⁶¹ Doch ist gerade diese Reduzierung dem Wesen Hauptmanns eigentlich fern. Er ergeht sich gerne in Kleinmalerei, mehrfacher psychologischer Motivierung, exakter Charakterisierung und breiter Darstellung seiner Menschen und ihres Milieus, was besonders für seine eher naturalistischen Dramen gilt. In den mythischen Dramen, etwa in Indipohdi, Veland und Helios, fällt der Reichtum an Gedanken und Ideen, aber auch die unbefriedigende Einord-

nung dieses Gedanken- und Ideengutes in eine entsprechende Form auf. Hauptmann hatte meist mehr Ideen, als er formal zu verarbeiten imstande war, da ihm das Aussparen nicht lag. Er beschäftigte sich geistig mit einem Stoff oft sehr lange und gab ihm verschiedene Variationen, wie an der Werkreihe Der Mutter Fluch hier bereits gezeigt worden ist. Die neun Fassungen der Iphigenie in Aulis innerhalb von drei Jahren beweisen auch, dass diesem Dichter ein interessanter Stoff formal zum Verhängnis werden konnte, weil er ihn geistig zu sehr reizte und zu verschiedenen Verarbeitungen stimulierte, wobei ihm die Form jeweils hinderlich war. Was den Atridenstoff anbelangt, hat sich Hauptmann in erster Linie für Iphigenie und ihren Opfertod interessiert, weswegen er das letzte Drama zuerst schuf. Die beiden Mittelstücke interessierten ihn nur bedingt, daher beschäftigte er sich geistig weniger mit ihnen und gab ihnen nur das Notwendigste und den Rest skizzenhaft. Formal gesehen, stellt Agamemnon's Tod einen einwandfreien Einakter dar. Dem Dichter gelang hier ein unerwarteter Wurf, der zur Frage berechtigt, ob Hauptmann nicht doch eine Neigung zur Kurzform gehabt hätte, wenn er seine Phantasie und seinen Geist etwas mehr gezügelt hätte. Im Hinblick auf sein Gesamtschaffen kann meines Erachtens behauptet werden, dass er kein ausgeprägtes Formbewusstsein besass, dass er sich an überlieferte Formen wie die grosse Dramenform von der Tradition her zwar

gebunden, sich darin jedoch nicht ganz wohlgeföhlt hatte und daher immer wieder reine Formen sprengte und dadurch zu Mischformen kam.

Was die Tragödie Elektra betrifft, so gilt das meiste, was über Agamemnons Tod gesagt wurde, auch für diesen Einakter. Hauptmann begann seine Arbeit an diesem kurzen Drama im Oktober 1944, wie Behl berichtet. Am 24. Oktober las Behl das, was von Elektra zu diesem Zeitpunkt fertig war, dem Dichter vor und sagt darüber: "Schon diese Prima-vista-Lesung zeigte, dass hier ein ebenbürtiges Gegenstück zu Agamemnons Tod im Werden ist, das beinahe wie ein Spiegelbild wirkt."⁶² Im Anschluss an diese Lesung soll Hauptmann laut Behl geäußert haben, "dass er, um der Handlung ihre volle Wucht zu lassen, auf alle Umschweife verzichte ... Die Bluttat solle sich ganz elementar vollziehen und aus dem Morde an Agamemnon als Frucht erwachsen".⁶³ Der Dichter hielt sich auch an diesen Vorsatz, und so sparte er in Elektra ebenfalls aus und gab dem Werk eher etwas Skizzenhaftes zugunsten der vereinfachten Handlung.

Hauptmann schrieb Elektra in der Zeit vom 6. Oktober bis zum 4. November 1944 beinahe in einem Zuge, obwohl er nebenher auch am Neuen Christophorus arbeitete, einem Roman, der ihm erhebliche Schwierigkeiten bereitete. In Elektra wich er in Einzelheiten von der Überlieferung am weitesten ab, indem er beispielsweise Pylades eine grö-

ssere Bedeutung zukommen liess, der im Affekt Aigisth ermordet. So wie Elektra im November 1944 vorlag, war dieses Drama formal ein vollendeter Einakter. Im Januar 1945 jedoch wollte der Dichter das Werk laut Behl⁶⁴ nochmals überarbeiten, um es psychologisch zu vertiefen, was aber der straffen dramatischen Handlung geschadet hätte. Er war also dabei, in seine ihm eigene breite Gestaltungsweise, wie sie die meisten seiner Dramen aufweisen, zurückzufallen. Doch kam er in den folgenden Wochen von den geplanten Abänderungen wieder ab und betrachtete das Drama, nachdem er einige sprachliche Korrekturen vorgenommen hatte, als abgeschlossen. Also blieb es bei der ersten Fassung, wie sie im November 1944 beendet worden war.

In Hauptmanns Elektra handelt es sich in der Hauptsache um die Ermordung Klytämnestras durch Orest, der die Ermordung Aigisths durch Pylades als notwendige Handlung vorausgeht, und wobei Elektra wie eine Rachegöttin auftritt. Sie ist es, die Orest das Beil in die Hand drückt, bei dessen Berührung er zusammenbricht. Sie, die von Rachegedanken erfüllt ist und sich als Dienerin der Erinnyen bezeichnet, zwingt ihren schwachen, weil menschlicheren Bruder zum Mtermord im Auftrag der Götter. Ihre Rachsucht an Klytämnestra erwächst aus zwei psychologischen Motiven: einerseits aus der Ermordung Agamemnons, andererseits aus ihrer Einkerkierung und geplanten Aushungerung, die Klytämnestra an-

geordnet hatte, um Elektra, die Mitwisserin an Agamemnons Tod, zu töten. Die nahe Erfüllung ihrer Rache deuten ein heftiges Gewitter und ihr ekstatischer Tanz an. Das Unwetter und die gebrochene Achse ihres Wagens bringen Aigisth und Klytämnestra an den Ort des Schicksals, wo sich die Protagonisten nun treffen. Pylades und Aigisth einerseits und Elektra und Klytämnestra andererseits prallen in Wortgefechten aufeinander, bis Orest mit dem Mordbeil in der Hand auftritt. Da schreckt Orest zum erstenmal von seiner ihm von den Göttern auferlegten Tat zurück, indem er Pylades das Beil gibt und Klytämnestra um Mutterliebe anfleht, die sie ihm jedoch mit beleidigenden Worten verweigert. Elektra reißt das Mordbeil aus Pylades Hand an sich, was diesem die Möglichkeit gibt, sich einem Angriff Aigisths zu erwehren. Die wiederholten Leugnungen Klytämnestras, den Mord an Agamemnon begangen zu haben, führen rasch zum Höhepunkt der Handlung, zu ihrem Bekenntnis des Mordes, das ihr Elektra entreißt. Orest ergreift das Mordbeil, bereit zur Ermordung Klytämnestras. Doch bevor dies geschieht, durchbohrt Pylades den spottenden Aigisth auf offener Bühne, gleichsam als Vorausdeutung dessen, was in wenigen Augenblicken sich im Badegewölbe, in dem schon Agamemnon erschlagen worden war, ereignen wird. Aber Orest versucht ein zweitesmal, seiner entsetzlichen Bestimmung zu entgehen und bittet Elektra, ihm das Beil abzunehmen,

doch umsonst. Erst als Klytämnestra ihren Sohn anfällt (wie Aigisth zuvor Pylades) und zu erwürgen droht, überwindet Orest seine menschliche Schwäche und verschwindet, mit seiner Mutter ringend, im Badegewölbe zum Mord. Alles Geschehen auf der Bühne ist erstarrt, man hört nur einzelne Schreie aus dem Badegewölbe. Dann tritt Orest hervor und übergibt Elektra das Beil.

An diesen Ausführungen lässt sich die klare, einfache Handlungslinie erkennen, die geradewegs zum Ziel führt. Orests zweimalige menschliche Schwäche wirkt innerhalb der Handlung einerseits retardierend, andererseits als Steigerung zur Mordtat. Aigisth und Klytämnestra reizen in Worten und in der Tat, indem beide ihre Mörder anfallen, bevor sie selber ermordet werden, wodurch den Ermordungen auch eine typisch Hauptmann'sche, menschlich psychologische Motivierung gegeben ist, abgesehen vom im Mythos verankerten Motiv der Ausführung des Götterwillens, zu dessen Werkzeug Orest auserkoren worden war. Auch Pylades fühlt sich im Augenblick seines Mordes an Aigisth als ein Instrument des Zeus, und in den Augen der Elektra ist er durch die Tat zum Manne und Sohne Agamemnons geworden.

Das Drama Elektra hat vieles mit dem ihm vorausgehenden Drama Agamemnons Tod gemeinsam, so etwa den Handlungsort (Demetertempel), der allerdings im zweiten Drama verwahrlost ist, dann die geringe Personenzahl, die sich

nur auf das Wesentliche beziehende Handlung, die ohne Umschweife ans Ziel geführt wird, die Determination der Protagonisten, den Götterzwang, die Willensunfreiheit der Menschen etc. Formal gesehen, sind beides Einakter in ästhetisch reiner Form, und zwar vor allem deswegen, weil der Dichter sich sowohl in stofflicher als auch in stilistisch struktureller Beziehung beschränkt hatte. Hätte Hauptmann weniger ausgespart, weniger suggestiv gearbeitet, die Handlung breiter angelegt, seine Motive und Symbole vermehrt, die beiden Dramen also reicher ausgestattet, so hätten daraus mehraktige abendfüllende Dramen entstehen können, die aber an dramatischer Wucht sehr eingebüsst hätten und innerhalb der Tetralogie eine andere Rolle spielen würden. Diese beiden Einakter gehören formal zum Besten, was Hauptmann geschrieben hat. Es gelang ihm hier zweimal in kürzester Zeit und ohne nennenswerte Schwierigkeiten ein grosser Wurf, in dem sich das dramatische Talent dieses Dichters noch im hohen Alter, besonders vom Formalen her gesehen, ein letztes Mal bestätigte. Weil er von seiner ihm eigenen Breite der Darstellungsweise hier absah, gelang ihm die Form. Beidesmal war er selber überrascht, als er nach der ersten Niederschrift diese Dramen nach Wochen oder Monaten nochmals vorgelesen bekam, dass ihm diese Werke jedesmal auf den ersten Anhieb hin gelungen waren.

Elektra ist wie Agamemnons Tod ein selbständiges

Drama, das auch ausserhalb der Tetralogie bestehen kann, da dieses wie jenes die jeweilige zum Verständnis des Kommen-
den nötige Vorgeschichte in grossen Zügen und sich knapp auf das Wichtigste beschränkend vor allem gleich zu Beginn in der Erkennungsszene und auch später im Verlaufe der Hand-
lung wiedergibt. Beide Einakter zeigen einen Abschluss, der ihrer Möglichkeit als selbständige Werke genüge leistet. Es scheinen diese zwei Kurzformen zwei abgerundete Dramen dar-
zustellen, die ein gewisses non finito einschliessen, was diese beiden Einakter in eine Sonderstellung innerhalb des Gesamtwerkes von Hauptmann bringt. Im Rahmen der Tetralo-
gie bilden sie die notwendigen kräftigen Mittelstücke, die die beiden grossangelegten Iphigenien-Dramen verbinden. Es sei nochmals daran erinnert: Hauptmann interessierte sich eigentlich nur für Iphigenie, und zwar für die delphische Iphigenie, wie er sie in seinem letzten Drama der Tetralo-
gie in kaum acht Wochen gestaltet hatte. Die anderen drei Dramen ergaben sich aus diesem einen, zu dem er sich in-
spiriert und gedrängt gefühlt hatte. Das verminderte Inter-
esse, der geringere innere Drang, die Vielfältigkeit der überlieferten stofflichen Gestaltungen sind wohl Schuld daran, dass er drei Jahre zu seiner endgültigen aulischen Iphigenie benötigte und dass die beiden einaktigen Mittel-
stücke kurz und eher skizzenhaft geworden sind.

Laut Michaelis wurde Agamemnons Tod "am 28. Juli

1946, am Tage der Beerdigung Hauptmanns auf Hiddensee, vom RIAS berlin zum erstenmal gesendet. Die erste szenische Darstellung folgte ein Jahr später, zusammen mit Elektra, am 10. September 1947, in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin".⁶⁵ Beide Einakter wurden 1948 vom Suhrkamp Verlag, Berlin, zusammen als Einzelausgabe erstmals veröffentlicht.

Hanneles Himmelfahrt als Einakter:

Am Drama Hanneles Himmelfahrt lässt sich ebenfalls Hauptmanns Arbeitsweise und Formproblematik aufzeigen. Als der Dichter dieses Drama 1893 schuf, griff er thematisch auf einen früheren Einfall zurück, den er in dem Gedicht "Die Mondbraut" zum erstenmal dichterisch ausgewertet hatte. Es ist heute allgemein bekannt, dass er Hanneles Himmelfahrt ursprünglich als dreiaktiges Drama gestaltet hatte, und dass es schliesslich als zweiaktiges Werk auf die Bühne kam. Seine Freunde Georg Hirschfeld, Hans von Hülsen und Felix Holländer waren zugegen, als Hauptmann dieses Drama zum erstenmal vorlas. Holländers Aufzeichnungen über jene denkwürdige Stunde, die Voigt⁶⁶ und Hülsen⁶⁷ in ihren Werken wiedergeben, stellen schlicht und einfach dar, wie aus dem dreiaktigen Drama ein zweiaktiges wurde: Nach dem Vorlesen des Dramas im Freundeskreis gab Holländer, von Hauptmann aufgefordert, seine Meinung kund, indem er sagte, dass er

den Eindruck habe, das Werk sei mit dem zweiten Akt vollendet, der ganze Schlussakt, der im Himmel spielt, so schön er in allen seinen Einzelheiten sein möge, sei aus keiner inneren Notwendigkeit geschaffen.⁶⁸ Holländers Bericht zufolge soll Hauptmann nach einigem Nachsinnen dessen Ansicht beigestimmt und gesagt haben, es sei ihm nun erst "zum Bewusstsein gekommen, weshalb er sich mit diesem Akte so lange herumgequält habe. Hanneles Traum sei eben mit dem 2. Akt ausgeträumt gewesen, und um der Komposition einen grösseren Spielraum zu lassen, habe er sich offenbar diesen 3. Aufzug abgerungen".⁶⁹

Aus dieser Begebenheit lässt sich nun folgendes schliessen: Hauptmann wollte von vornherein ein abendfüllendes dreiaktiges Drama schaffen, formal im Sinne der Tradition, wobei der Schauplatz aller drei Akte in Wirklichkeit im Armenhaus, der dritte jedoch in der Phantasie des Kindes im Himmel sein sollte. Somit ergibt sich ein Ortswechsel für den dritten Akt. Hauptmann bezeichnete das Werk als eine "Traumdichtung" und deutete wiederholt auf das Märchenhafte in diesem Drama hin, wie beispielsweise aus seinem Brief vom 8. April 1894 aus Meriden an Kalbeck in Wien hervorgeht, worin er schreibt: "Hannele ist auf dem Märchenboden gewachsen."⁷⁰ Dennoch ist Hannele eine realistische Gestalt aus dem Leben, die, weil todkrank, einerseits im Krankenzimmer des Armenhauses, andererseits in ihren Fieberphantasien

in einer irrealen Wunschwelt lebt, wobei diese irreale Wunschwelt etwas Märchenhaftes annimmt. In den beiden ersten Akten verwebt der Dichter diese reale und irreale Welt meisterhaft und glaubwürdig, was ihm jedoch im dritten Akt nicht mehr gelingt.

Wie oben bereits erwähnt, sagt Hauptmann, er habe um den dritten Akt gerungen, wofür die zwei Fassungen des dritten Aktes ein Beweis sind. Beiden Fassungen mangelt es an Glaubwürdigkeit, beide nähern sich dem Sentimentalen, dem Kitsch, und stehen in einem künstlerischen Widerspruch zur echten Realität des Stückes. Das Märchenhafte nimmt darin zu stark überhand und schwächt die Grundsituation, die Armeleuteatmosphäre, die Hauptmann ja in erster Linie darstellen wollte, zu sehr ab. Hanneles Himmelfahrt ist ein realistisches Drama mit naturalistischen Zügen, gehört doch der Traum genau so zur Realität des Lebens wie das Wachen, wenn er auch eine eigene Dimension im Leben darstellt. Da der Grundzug dieses Dramas also ein realistisch naturalistischer ist, wobei die Fieberphantasien, da medizinisch völlig erklärbar, auch eine gewisse Realität darstellen und somit den Grundzug des Werkes nur bekräftigen, ihm also nicht entgegenstehen, würde der dritte Akt dem Wesen des Werkes nur schaden. Hauptmann betont zwar das Märchenhafte an Hannele, er nennt sie in einem Brief an Otto Brahm sogar "Das Märchenhannele",⁷¹ doch scheint mir

das nach den heutigen Kenntnissen der Traumpsychologie nicht richtig zu sein. Hannele ist bestenfalls eine Märchenfigur im Sinne des Kunstmärchens, da sich Realität und Märchenhaftes abwechseln, wobei der Boden des Realen nie ganz verlassen wird - der dritte Akt sei hier ausgenommen -, weisen doch auch alle dramatischen Voraussetzungen auf eine psychologische Erklärung hin.

Hanneles Himmelfahrt stellt nicht nur psychologisierten Naturalismus dar, das Irrationale darin, das hier bei Hauptmann zum erstenmal erscheint, führt dieses Drama über den Naturalismus hinaus zu einer neuen Formmöglichkeit, deren Gestaltung ihm erst in den späteren Märchendramen, nämlich in der Versunkenen Glocke und in Und Pippa tanzt gelingt. In allen drei Märchendramen knüpft Hauptmann an das Kunstmärchen an, also an die jüngere Form des Märchens, die besonders in der Romantik und im späten Realismus gepflegt wurde. Es handelt sich in den genannten drei Dramen eine Verknüpfung von Realität, Märchen und Tragik, wodurch ein neues Formproblem entsteht. Hanneles Himmelfahrt ist Hauptmanns erster Schritt vom naturalistischen Drama weg zur neuen Form, dem Märchendrama. Hannele ist auch als "Märchenhannele" ein erdgebundener Mensch, der im Alltag nicht erreicht, was ihm gebührt. Daher macht sie den Schritt ins Überirdische, um zu ihrem Recht zu gelangen. Das ist der eigentliche märchenhafte Zug in diesem Drama.

Wie im Kunstmärchen - es sei an Tiecks Märchen vom blonden Eckbert erinnert - ist auch Hannele ein unbedeutender Mensch, der sich im Alltag nicht entfalten kann. Dies nun ist ein soziales Moment. Es darf uns also nicht wundern, dass ein Naturalist von der Erfindungsgabe und dem Gestaltungswillen Hauptmanns zum Märchenstoff greift. Im Gegensatz zum Kunstmärchen der Romantik - ich denke hier besonders an Tieck und an E. T. A. Hoffmann - ist das Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts entzaubert. So geht der in dieser Welt unterdrückte Held aus unserem Erfahrungsbereich in den Bereich des Übernatürlichen, um das in der Wirklichkeit Unerreichbare doch zu verwirklichen. Dazu verwendet Hauptmann den Traum, was an sich in der Literatur nichts Neues darstellt. Im Gegensatz zum Volksmärchen, das die Tragik ablehnt und immer ein gutes Ende verspricht, ist das Kunstmärchen offen zu Tragik und Psychologie, wobei im Kunstmärchen eine Akzentverschiebung von aussen nach innen erfolgt. Somit gewinnt Hannele, indem es stirbt. Obwohl der Dichter das Hannele als "Märchenhannele" bezeichnet, ist sie keine Märchenfigur im eigentlichen Sinn, da Hauptmann sehr darauf achtet, dass der Traum wissenschaftlich erklärbar bleibt. Das Märchenhafte in diesem Drama ist doch nur Halluzination im Gegensatz zum Märchenhaften in der Versunkenen Glocke und in Und Pippa tanzt, wo sich zwei feindliche Welten gegenüberstehen, nämlich die Welt der Wirklichkeit und die Märchen-

welt. Daher ist Hanneles Himmelfahrt als ein Übergangs-drama zum Märchendrama zu bewerten, zumal Hauptmann erst in den beiden darauffolgenden Märchendramen den Boden der Wirklichkeit tatsächlich verlässt zugunsten der Märchenwelt.

Hanneles Himmelfahrt ist ein Beispiel für ein Drama Hauptmanns, bei dem er einen Einfall und einen sich daraus entwickelnden Stoff in eine vorbestimmte Form giessen wollte. Wie aus dem Gesagten ersichtlich wird, gelang es ihm nicht. Er arbeitete das ganze Werk in zwei Akte um und veröffentlichte es als zweiaktiges Drama. In dieser Fassung wird es auch heute noch auf allen Bühnen gespielt. Im Jahre 1942 bat Voigt laut Behl⁷² den Dichter um die Erlaubnis, den dritten Akt erstmalig für die Chemnitzer Bibliophilen als Sonderdruck zu veröffentlichen, doch schlug der Dichter die Bitte ab. In der Centenar-Ausgabe erschienen beide Fassungen des dritten Aktes als Paralipomena im neunten Band. Dass dieses Drama durch die Umarbeitung in einen Zweiakter in jeder Beziehung gewonnen hat, ist in der Sekundärliteratur genügend oft betont worden. Es erhebt sich mir jedoch die Frage, ob Hanneles Himmelfahrt nicht als Einakter bestehen könnte, beziehungsweise, ob es nicht etwa ein verkappter Einakter ist. Eine Strukturanalyse wird zu einer Antwort auf diese Frage hinführen.

Der erste Akt beginnt mit der Darstellung der Ar-

meleuteatmosphäre im Armenhaus. In diese Situation trägt Lehrer Gottwald das von Seidel vor dem Ertrinkungstode gerettete schwerkranke Hannele. Doktor Wachler und Schwester Martha bemühen sich um das Kind, das jedoch lieber sterben möchte. In einem von Fieber verursachten Angsttraum sieht Hannele zuerst ihren Stiefvater, dann ihre verstorbene Mutter und schliesslich drei lichte Engelsgestalten, die ein Kinderlied singen, wobei Blumenduft den Raum erfüllt. Mit dem sechsstrophigen Gedicht "Auf jenen Hügeln die Sonne", das die Engel zu Musikbegleitung sprechen, endet der erste Akt. Am Schluss dieses Aktes befindet sich Hannele also noch im Reich der Phantasie. Himmlische Gestalten sind zu ihr in die Armeleutestube gekommen. Hannele hat somit die Erde nicht verlassen, sondern ein Teil des Himmels ist zu ihr gekommen und hat sie ihr Elend für Augenblicke vergessen lassen. Die tote Mutter hat Hannele vom Himmel aus besucht und ihr mit folgenden Bibelworten Erlösung verheissen: "Über ein kleines wirst du mich nicht sehen, und aber über ein kleines, so wirst du mich sehn."⁷³ Traditionsgemäss fällt nun der Vorhang im Theater.

Der zweite Akt beginnt mit einem Gespräch Hannes und der Schwester über die eben erlebten Erscheinungen. Demnach hat Hannele sozusagen während der Pause das Bewusstsein wieder erlangt. Doch bald fällt das Kind in seine Fieberphantasien zurück, denn es sieht den Todesengel in der

Nähe des Ofens, und in der Schwester glaubt es, die Mutter zu erkennen. Der Dorfschneider kleidet Hannele als himmlische Braut. Nun erlebt es in einem mit märchenhaften Zügen ausgestatteten Wunschtraum sein eigenes Begräbnis in einem Glassarg, mit dem singenden Schulchor, den trauernden Dorfbewohnern usw. Der Fremde weckt Hannele, wie Jesus die Tochter des Jairus, mit folgenden Worten vom Tode auf: "Fürchtet euch nicht. - ... Das Mägdlein ist nicht gestorben. - Es schläft. ... Johanna Mattern, stehe auf!!!"⁷⁴ Dies also ist die Erfüllung der Verheissung des Bibelwortes im ersten Akt. Damit ist zwar der Traum vom Begräbnis zu Ende, doch der Traum vom Himmel noch nicht, denn das vom Tode erstandene Hannele überantwortet sich nun völlig dem Fremden und seinen Engeln. In einem wunderschönen Gedicht preist der Fremde die Seligkeit, in die Hannele eingehen soll. Es scheint wirklich, als ob die Engel Hannele ins Paradies trügen, während das Licht im Raum schwindet, doch führt uns der Dichter nochmals in die Realität des Armenhauses zurück. Im letzten Bild stellt der Arzt den Tod des Kindes fest, womit der Dichter dem Stück neben einem realistischen Anfang auch ein realistisches Ende gibt.

Wie soeben gezeigt wurde, gehen in diesem Drama Realität und Irrealität ständig ineinander über, ohne vom Inhaltlichen her je einmal abubrechen. Spielzeit und gespielte Zeit decken sich ganz, so dass auch von dieser

Seite her kein Bruch besteht. Allerdings handelt es sich dabei um einen gespielten und keinen erzählten Traum, der als gespielter Traum, zeitlich gesehen, Wachheitscharakter annimmt. Vom Formalen aus gesehen, ist es eigentlich unverständlich, warum das Stück in zwei Akte zerfällt. Ästhetisch gerechtfertigt ist dieser Bruch meines Erachtens nicht. Inhaltlich lassen sich fünf ineinander verfließende Bilder erkennen, und zwar:

Hannele wird ins Armenhaus gebracht - realistisch-naturalistisch;

Hanneles erste Fieberphantasie - irreal, märchenhaft;

Hanneles Gespräch mit der Schwester - Reales mit Märchenhaftem vermischt;

Hanneles zweite Fieberphantasie - irreal, märchenhaft;

Hanneles Tod - realistisch-naturalistisch.

Es sind dies keine Handlungsteile, sondern Zustandsschilderungen, die das, was in der Seele des Kindes und in seiner Umgebung vorgeht, darstellen. Aus meiner Aufgliederung wird ein geschlossener symmetrischer Bau ersichtlich, der gar nicht nach einer Akteinteilung verlangt, im Gegenteil, ein Zerreißen des Stückes zerstört die Einheitlichkeit des Ganzen.

Dieses an sich handlungsarme Drama hat seinen Schwerpunkt im Psychologischen. Das Armeleutemilieu dient nur als Rahmen, beziehungsweise als Motivierung für das

seelische Geschehen. Ausserdem ist ein wichtiger Faktor dieses Werkes die Atmosphäre, die durch das Milieu und das Märchenhafte geschaffen wird. Der Dichter versetzt das Publikum in eine ganz bestimmte Stimmung, die durchwegs dieselbe bleibt, wenn zwischen die beiden Akte keine Pause fällt. Durch eine Unterbrechung nach dem ersten Akt wird diese Stimmung zerstört und muss daher neu geschaffen werden. Da jedoch der zweite Akt eine Steigerung des ersten bedeutet, sollte diese Stimmung - es handelt sich in diesem Stück eindeutig um Illusionstheater - nicht erneuert, sondern gesteigert werden. Die Steigerung tritt besonders durch den Fremden ein, der kommt, um das arme, unglückliche Kind aus seinem Elend in die ewige Seligkeit zu holen. Der Vorbote des Fremden ist im ersten Akt die Mutter, die dem Kind die baldige Erlösung verheisst.

Hauptmann sagte einmal: "Es gibt im Drama ausser dem Stofflichen und Formalen noch ein Drittes."⁷⁵ Unter dem "Dritten" verstand er die Atmosphäre, die in einem Drama festgehalten ist. Im Schaffen von Atmosphäre war er ein Meister wie kaum ein anderer Dramatiker. Bei ihm wird die Atmosphäre fast zum Helden, wie etwa in den Webern oder im Friedensfest oder in Einsame Menschen. In anderen Dramen wachsen die Helden aus einer dichten Atmosphäre heraus und werden von ihr getragen, beispielsweise in Dorothea Angermann oder in Die Finsternisse. Die Atmosphäre entwickelt

sich bei Hauptmann nicht, sie verdichtet sich höchstens und hält die Handlung zusammen. In Hanneles Himmelfahrt scheint sie mir durch den Akteinschnitt zerrissen zu sein.

Die spärliche Handlung dieses Dramas, die sich vor allem im Inneren abspielt, enthält weder retardierende noch akzelerierende Momente, dennoch ist sie nicht ohne dramatische Spannung, da sie, wenn auch ohne äusseren Kampf, mit steter innerer Steigerung abwechselnd zwischen Wachen und Träumen dahinfliesst. Die Spannung kann nicht in der Person des Hannele liegen, da sich Hannele nicht entwickelt wie die meisten Helden der Dramen Hauptmanns. Es ist von vornherein klar, dass Hannele sterben wird, für sie ist der Tod die Erlösung sowohl im Sinne der Religion als auch im Sinne des Märchens, es dreht sich also nur um das Wie. Die Beibehaltung der drei Einheiten, eine Voraussetzung des Einakters, betont ebenfalls die Geschlossenheit dieses Werkes. Vom Kompositorischen her gesehen, scheint mir Hannele als Einakter nur zu gewinnen, weil das Stück inhaltlich eine einheitliche Atmosphäre verlangt und weil die Handlung ohne Umwege dem Ende zustrebt, also geradlinig absteigt. Bühnentechnisch dürfte bei einer Aufführung dieses Dramas als Einakter keine Schwierigkeit entstehen, da die heutigen Bühnen ja über unglaubliche Möglichkeiten verfügen, besonders bezüglich des Lichtes, das gerade in diesem Werk eine grosse Rolle spielt.

Hanneles Himmelfahrt ist das erste bedeutende Drama Hauptmanns, das in einer dramatischen Kurzform geschrieben ist. Ursprünglich als Dreiakter geplant, wurde es endlich auf einen nicht abendfüllenden Zweiakter reduziert.⁷⁶ Meines Erachtens müsste dieses Drama heute, vom Dramatischen her gesehen, aus oben angeführten Gründen als Einakter möglich sein, nicht zuletzt, weil wir heute über den Einakter anders denken, als dies noch im 19. Jahrhundert der Fall war. Vielleicht ist gerade in der historischen Entwicklung ein Grund dafür zu suchen, dass Hauptmann es nicht wagte oder dass es ihm nicht einfiel, Hanneles Himmelfahrt in einen Einakter umzubauen, und dass er auch vier Jahre später noch nicht bewusst an die dramatische Kurzform Einakter heranging und Elga, dieser in sechs Szenen unterteilte Einakter, skizzenhaft blieb.

Wie dieses Drama heute dasteht, stellt es formal äusserlich ein nicht abendfüllendes Werk dar, dessen Zerteilung allein aus seiner Entstehungsgeschichte, nicht aus innerer Notwendigkeit erklärbar ist, denn der innere Aufbau verlangt die Aufgliederung in zwei Akte nicht. Wenn Hauptmann sich nochmals intensiv mit diesem Drama befasst hätte, wäre er vielleicht auf den Gedanken gekommen, auf den Akt-einschnitt zu verzichten. Dieses Drama scheint mir auch eine Mischform darzustellen, da der Dichter einerseits mit den Voraussetzungen des grossen Dramas gearbeitet hat, ande-

rerseits zahlreiche Elemente der Kurzform spürbar werden. Es könnte in seiner heutigen Form durch Einfüllsel nicht auf ein abendfüllendes Drama erweitert werden, da es nichts Skizzenhaftes an sich hat, das einen weiteren Ausbau gestattet oder gar verlangt, wodurch es sich beispielsweise von Elga unterscheidet. Doch ist es auch noch kein "zweiktiger Einakter" im modernen Sinn, allein schon wegen der grossen Anzahl an Personen - es treten vierzehn Gestalten auf - und dem ständigen Wechsel von Traum und Wirklichkeit. Dieser Wechsel vertieft zwar das Psychologische der an sich geringen Handlung, lässt diese jedoch nicht einfach genug erscheinen, was wiederum eine Grundbedingung des modernen Einakters ist. Somit sei behauptet, dass Hanneles Himmelfahrt als Mischform einen verkappten Einakter mit Strukturelementen des grossen, traditionellen Dramas darstellt.

ANMERKUNGEN

- 1 Klaus Doderer, Die Kurzgeschichte in Deutschland: Ihre Form und ihre Entwicklung (Wiesbaden: Metopen, 1953).
- 2 Ruth J. Kilchenmann, Die Kurzgeschichte: Formen und Entwicklung (Stuttgart: Kohlhammer, 1971).
- 3 Dietmut Schnetz, Der moderne Einakter: Eine poetologische Untersuchung (Bern: Francke, 1967).
- 4 Walter Höllerer, Spiele in einem Akt. Nachwort: "Warum dieses Buch gemacht worden ist." (Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1961).
- 5 Elise Marie Meyer, "Der Einakter in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts," Diss. Leipzig 1920.
- 6 Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart: Kröner, 1964), p. 147.
- 7 August Strindberg, Elf Einakter. Aufsatz: "Vom modernen Drama und modernen Theater," 2. Aufl. (München: 1908).
- 8 Schnetz, op. cit., pp. 22 f.
- 9 August Strindberg, Plays by August Strindberg (New York: Scribner, 1912), pp. 10 ff.
- 10 Wilpert, op. cit., p. 151.
- 11 Helen L. Cohen, One-Act Plays by Modern Authors (New York: Harcourt, 1921), Introduction: p. xiv.
- 12 B. Roland Lewis, The Technique of the One-Act Play (Boston: Luce, 1918), p. 18.
- 13 Ibid., p. 19.
- 14 Ibid., p. 19.
- 15 Robert Petsch, Wesen und Formen des Dramas (Halle: Niemeyer, 1945), p. 195.
- 16 Ibid., p. 195.
- 17 Schnetz, op. cit., p. 31.

- 18 Ibid., p. 43.
- 19 Ibid., p. 53.
- 20 Ibid., p. 82
- 21 Ibid., p. 84.
- 22 Ibid., p. 85.
- 23 Centenar-Ausgabe, III. Bd., p. 217. Alle weiteren Hinweise stehen in Klammern nach dem betreffenden Zitat im Text.
- 24 Ralph Fiedler, Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns (München: Bergstadt, 1954), p. 60.
- 25 Otto Mann, Geschichte des deutschen Dramas (Stuttgart: Kröner, 1960), p. 374.
- 26 Fiedler, op. cit., p. 63.
- 27 Ibid., p. 65.
- 28 Rolf Michaelis, Der schwarze Zeus (Berlin: Argon, 1962), pp. 105-136.
- 29 Ibid., p. 136.
- 30 Fiedler, op. cit., p. 137.
- 31 Ibid., p. 66.
- 32 Ibid., p. 64.
- 33 Wilpert, op. cit., p. 615 ("Satyrspiel"), pp. 708 f. ("Tetralogie"), p. 739 ("Trilogie").
- 34 Michaelis, op. cit., pp. 105 f.
- 35 Ibid., p. 106.
- 36 Ibid., p. 137.
- 37 Fiedler, op. cit., p. 60.
- 38 Ibid., p. 67.
- 39 Ibid., p. 70.

- 40 Centenar-Ausgabe, III. Bd., p. 273. Alle weiteren Hinweise stehen in Klammern nach dem betreffenden Zitat im Text.
- 41 Joseph Gregor, Gerhart Hauptmann: Das Werk und unsere Zeit (Wien: Diana, ohne Jahr).
- 42 Fiedler, op. cit.
- 43 Michaelis, op. cit.
- 44 Carl Friedrich Wilhelm Behl, Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann (München: Desch, 1949).
- 45 Ibid. p. 48.
- 46 Centenar-Ausgabe, IX. Bd., p. 1484.
- 47 Behl, op. cit., p. 113.
- 48 Ibid., p. 114.
- 49 Ibid., p. 239.
- 50 Ibid., p. 239.
- 51 Gregor, op. cit., p. 479.
- 52 Ibid., p. 479.
- 53 Ibid., p. 479.
- 54 Behl, op. cit., p. 238.
- 55 Michaelis, op. cit., pp. 269 f.
- 56 Behl, op. cit., p. 80.
- 57 Ibid., p. 80.
- 58 Gregor, op. cit., p. 480.
- 59 Ibid., p. 480.
- 60 Centenar-Ausgabe, III. Bd., p. 845.
- 61 Michaelis, op. cit., p. 295.
- 62 Behl, op. cit., p. 251.

- 63 Ibid., p. 252.
- 64 Ibid., pp. 281 f.
- 65 Michaelis, op. cit., pp. 259 f.
- 66 Felix A. Voigt, Hauptmann-Studien, I. Bd. (Breslau: Maruschke, 1936), pp. 81 f.
- 67 Hans von Hülsen, Gerhart Hauptmann: Siebzig Jahre seines Lebens (Berlin: Fischer, 1932), pp. 42 f.
- 68 Voigt, op. cit., p. 82.
- 69 Ibid., p. 82.
- 70 Ibid., p. 87.
- 71 Ibid., p. 89.
- 72 Behl, op. cit., p. 115.
- 73 Centenar-Ausgabe, I. Bd., p. 567.
- 74 Ibid., p. 581.
- 75 Centenar-Ausgabe, VI. Bd., p. 1038.
- 76 Frederick W. J. Heuser, Gerhart Hauptmann: Zu seinem Leben und Schaffen (Tübingen: Niemeyer, 1961), pp. 46-58.
Die Hauptprobe der amerikanischen Erstaufführung von Hanneles Himmelfahrt fand am 30. April in New York statt. Heuser schreibt dazu: "Die Vorstellung begann 20 Minuten vor neun und war vor zehn Uhr zu Ende." (op. cit., p. 51).

IV) DIE SKIZZE

1) Die Skizze als literarische Form:

Im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte lesen wir unter dem Stichwort "Sketsch" folgendes: "Sketsch. Eigentlich soviel wie 'Skizze', also eine dramatische Arbeit, deren Möglichkeiten nicht bis ins Letzte ausgenutzt sind. Man begnügt sich mit scharfen Zuspitzungen u. Überraschungen meist besonders aufregender Art. Von Amerika herübergekommen, sind diese Dramoletts auch in Dtl. eingebürgert, aber nur auf Spezialitäten-Bühnen."¹

Der Sketch bezieht sich also laut H. Knudsen, dem Verfasser obiger Zeilen, ausschliesslich auf das Drama, wobei er die Bezeichnung Sketch, Skizze und Dramolett synonym verwendet, und was dramatische Kurzform bedeutet.

In Wilperts Sachwörterbuch der Literatur lesen wir unter "Sketch" inhaltlich dasselbe wie im Reallexikon, und unter "Skizze" folgendes: "in Malerei wie Lit. flüchtig hingeworfene Aufzeichnung als Entwurf für e. weiter auszuführendes grösseres Werk; auch kleine Erzählung, jedoch bewusst fragmentarisch im Ggs. zur gerundeten → Kurzgeschichte."²

Während sich die Bezeichnung Skizze auf das Dramatische und Erzählende bezieht, beschränkt sich das Wort Sketch auch bei Wilpert³ auf das Dramatische allein.

Johannes Klein grenzt in seinem Buch Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart die Skizze gegen die Novelle ab und sagt, dass sie "gelegentlich den Typ der keimhaften Novelle annimmt".⁴ Er behauptet weiter, dass es keine Gedichtskizzen gebe, stattdessen gebe es bei Gedichten gelegentlich mehrere Fassungen, dass sonst aber der Terminus Skizze auf Prosa und Drama angewendet werden könne, wobei er jedoch der erzählerischen Skizze eine grössere Bedeutung beimisst. Er unterscheidet zwischen zweierlei Skizzen, nämlich zwischen dem "Entwurf, in dem die Umrisse eines geplanten (wenn auch oft nicht ausgeführten) Bildes vorweg genommen werden,"⁵ und einem selbständigen "Bild, das in grossen Umrissen alles Wesentliche zeigt, auf jede nähere Ausführung aber verzichtet".⁶ Somit wäre laut Klein beiden Skizzentypen gemeinsam, dass sie auf eine nähere Ausführung verzichten, ihre Unterscheidung dagegen liegt im Charakter des Entwurfes, und zwar insofern als der zweite Typ den Anschein eines abgerundeten Ganzen gibt und somit als eigene Form seine Berechtigung hat, während dem ersten Typ das Unvollständige, Umrisshafte in viel stärkerem Masse anhaftet und daher eher nach einer weiteren Ausarbeitung verlangt, somit als eigene Form weniger Daseinsberechtigung hat. Die erste Art von Entwurf ist aus vielerlei Gründen, etwa persönlichen Gründen des Dichters etc., Entwurf geblieben, die zweite Art dagegen ist von vorneherein

gewollter Entwurf und als solcher formal, weil ästhetisch, gültig.

Zum Unterschied von der hier angeführten nicht marxistischen Diskussion um die Skizze seien noch einige Beispiele aus der marxistischen Literaturkritik zum selben ästhetischen Formproblem angeführt, ist doch die ostdeutsche Literatur und Literaturkritik sehr von der Sowjetunion und deren geistigen Errungenschaften beeinflusst. Das auffallendste Merkmal der ostdeutschen Äusserungen zur Skizze ist wohl die politische Ausschächtung dieses neuen Genres, wobei neben den allgemeinen formalen Merkmalen und Forderungen der Skizze, die sich grösstenteils mit denen der westlichen Wissenschaftler decken, eine historisch politische Bedeutung erkannt wird.

Die ostdeutsche Literaturwissenschaftlerin Trude Richter weist in ihrem Aufsatz "Über die Skizze"⁷ darauf hin, dass die Skizze sowohl in der Malerei als auch in der Literatur als Vorstudie zu grösseren Werken benutzt wurde und wird, dass Balzac beispielsweise jahrelang Skizzen schrieb, die er später in Romanen verdichtete. Auch bei ihr stellt die Skizze - sie bezieht sich eigentlich nur auf die Prosaskizze - eine junge, selbständige literarische Form dar, wobei sie nicht auf die beiden Möglichkeiten der Skizze, wie sie Wilpert und Klein erkennen, kommt. Dagegen verleiht sie der Skizze eine politische Bedeutung, indem sie

sagt: "Sie entstand erst im kapitalistischen Zeitalter als ausgesprochen realistische Prosa-Gattung und besitzt daher auch jene oft erwähnten zwei Grundmerkmale, ohne die kein realistisches Kunstwerk denkbar ist: 1. Sie spiegelt die Wirklichkeit so wider, dass die menschlichen Schicksale und Konflikte aus dem Gesamtkomplex der gesellschaftlichen Beziehungen begreiflich werden, d.h., sie dient der Erkenntnis des Lebens. 2. Sie stellt die moralischen Tendenzen der Epoche nicht nur dar, sondern beleuchtet sie kritisch vom humanistischen, progressiven Standpunkt aus."⁸

Für Richter ist die Skizze ein kämpferisches Genre, denn "sie deckt auf, um zu verändern",⁹ worin sie die revolutionäre Bedeutung der Skizze in Frankreich vor 1848 sieht, die jedoch nach 1848 in Verlust geriet. Sie zitiert den Literaturkritiker Belinski, der zur Skizze folgendes zu sagen hat: Die Skizze "verlangt ein grosses Talent, Beobachtungsgabe und grosses schriftstellerisches Können".¹⁰ Sie zeigt "künstlerische Gestaltungen von Personen und Geschehnissen".¹¹ In Russland schufen Turgenew, Tolstoi, Tschechow und Gorki die bedeutendsten Skizzen. Gorki stellt die Skizze in den Erziehungsdienst des russischen Kommunismus, indem er 1927 eine Zeitschrift mit dem Titel "Unsere Errungenschaften" herausgab, in der nur Skizzen veröffentlicht wurden. Er erarbeitete auch die theoretischen Grundlagen dieses Genres, die er auf der allsowje=

tischen Beratung über die Skizze des Sowjetischen Schriftstellerverbandes erläuterte. Gorki unterwies die Arbeiter und Bauern Russlands im Skizzenschreiben, indem er die ihm vorgelegten Skizzen verbessert und mit Abänderungsvorschlägen versehen an ihre Verfasser zurückschickte.

Nach Gorki steht die Skizze "irgendwo zwischen der Untersuchung und der Erzählung".¹² Er grenzt sie ab von der wissenschaftlichen Analyse der Fakten wie von der frei erfundenen Geschichte. Dem Skizzenschreiber steht das Recht der künstlerischen Freiheit bei der Bearbeitung seines Materials zu. Richter meint: "Tatsachen bilden die Grundsubstanz der Skizze."¹³ Mit dieser Grundsubstanz soll nun künstlerisch gestaltet werden. Auf die Bedeutung der künstlerischen Auswertung von Fakten weist Gorki hin, wenn er sagt: "Die Redaktion lehnt es grundsätzlich ab, Skizzen als eine blossе Photographie zu betrachten. Die Redaktion ist der Meinung, dass die rein faktographische Skizze, die übrigens eine Spielart des Naturalismus ist, die grösste Gefahr für die Skizzenliteratur bildet."¹⁴ Konstantin Paustowski fasst das Wesen der Skizze in wenigen Worten zusammen, indem er in der Zeitschrift "Dokument und Erfindung" sagt: "In einer guten Skizze ... wird es immer etwas Ausgedachtes geben. Nichts eröffnet so das Wesen der Dinge wie eine Darbietung der Tatsachen mit geschickter Auswahl der Einzelheiten, die ein wenig vom Glanz der Phantasie und vom Pathos des Lebens

angestrahlt sind."¹⁵ Ost und West sind sich darin einig, dass die schriftstellerische Hauptaufgabe im Auswählen, in der Kunst des Fortlassens liegt.

Alle hier angeführten östlichen Theoretiker stimmen darin überein, dass sich die Skizze auf eine Begebenheit aus dem Leben bezieht, die dichterisch ausgewertet wird. Als Abarten der Skizze betrachtet Richter den Bericht, etwa den Reisebericht, dann die Portraitskizze, beispielsweise Gorkis Erinnerungen an Zeitgenossen, und die Problemskizze, in der ein soziales Problem behandelt wird. In der echten Skizze wird nach östlicher Meinung ein Menschentyp geschaffen, der entweder als nachahmenswertes Vorbild oder als abschreckendes Beispiel dargeboten wird, worin sich die politisch erzieherische Bedeutung dieses Genres äussert. Die an die Öffentlichkeit gelangende Skizze drückt dort nur eine Meinung des Skizzenschreibers aus, nämlich die kommunistische als die allein richtige und daher gültige, wodurch sie äusserst subjektiv und thematisch eintönig, weil zweckbedingt, wird, und wodurch ihrer künstlerischen Gestaltung sofort schwere Riegel vorgeschoben sind, was wiederum ihrem künstlerischen Wert Abbruch tun kann. Gorki erkannte dies und sagte daher 1931 mit Recht: "Eine künstlerisch wertvolle und zugleich aktuelle Skizze zu schreiben, das ist eine sehr schwierige Sache, Genossen."¹⁶ Da die Skizze für Gorki und seine Gefolgschaft ein dokumentari-

ches Genre ist, verlangt er bildhaftes Schreiben bei klarem und einfachem Stil, worin sich das Künstlerische zeigen kann.

Vom Ästhetischen her gesehen, fehlt der Skizze des Ostens das Leichthingeworfene, das Schwebende, das Ungesagte, wie dies den Skizzen etwa des westlichen Impressionismus aneignet. Während den Skizzen etwa Peter Altenbergs etwas Ätherisches anhaftet, wurzeln jene des Ostens sehr stark in der Realität des kommunistischen Lebens, und während im nur Angedeuteten oder Nichtgesagten der westlichen Skizzen der Phantasie des Lesers Spielraum zum eigenen Ausfüllen gelassen wird, schaltet die Zweckgebundenheit der östlichen Skizze von vornherein jedes eigene Denken des Lesers aus, da dessen Denken von Anfang an in einem vorgezeichneten Kanal verlaufen muss. Damit stehen der Skizze des Westens grössere Möglichkeiten offen, da sie weder pragmatisch noch didaktisch sein muss, sondern "nur" künstlerisch.

Um zur Skizze als einer dramatischen Kurzform zu gelangen, kann die Prosaskizze als Ausgangspunkt benutzt werden. Als Beispiele sollen Peter Altenberg, Theodor Storm und Graham Greene dienen.

Peter Altenberg veröffentlichte seine Skizzen See-Ufer, die er selber als "Skizzen-Reihe" bezeichnete, im Jahre 1896 in seinem Buche Wie ich es sehe.¹⁷ Diese Skiz-

zenreihe besteht aus zweiundzwanzig Prosawerken, wovon jedes einen eigenen Titel aufweist. Alle tragen formal den Charakter des leicht Hingeworfenseins und des Unvollständigen. Sie sind handlungsarm, und die zahlreichen Gedankenstriche deuten auf viel Ungesagtes hin. Sie sind vielfach dialogisch gebaut mit geringer Personenzahl, oft nur zwei oder drei, wobei selten Namen genannt werden, stattdessen findet sich "er" und "sie". Der Leser wird ohne Einleitung plötzlich mitten in eine Situation gestellt, wobei mit knappen Sätzen sofort die der betreffenden Skizze innewohnende Stimmung hervorgerufen wird. Mehrere Skizzen in dieser Reihe beginnen mit einem Dialog, so etwa Spätsommer-Nachmittag mit: "'Ich kann nur anziehen, nicht fesseln ---' sagt sie."¹⁸ Mit diesem Satz ist auch das Problem bereits gestellt. Im Gegensatz dazu beinhaltet die Skizze Fleiss keinen Dialog. Sie beginnt mit den Worten: "Sie sass auf der Esplanade, stickte an einer gelben Arbeit in haariger Perser-Wolle."¹⁹ An äusserer Handlung folgt diesem Satz eigentlich nichts, doch setzt er die Stimmung, denn alles, was der Leser erfährt, ist folgendes: sie stickt, ein junger Dichter geht vorüber, er grüsst, sie nimmt ihre Arbeit zusammen und geht in ihr Zimmer, wo sie weiterstickt. In der Natur hat sich nur der Himmel verändert; zuerst ist er "grau wie Blei",²⁰ dann "schwarz, mit einer Million weisser Sterne".²¹ Hinter dieser Handlungsarmut steckt das Ungesagte, das zu Erahnende.

Wie bereits erwähnt, fallen in Altenbergs Skizzen die zahlreichen Gedankenstriche auf. So weisen No Age²² auf knapp zwei Seiten an dreiundzwanzig und Spätsommer-Nachmittag²³ auf gut zwei Seiten an siebenundzwanzig Stellen Gedankenstriche auf, hinter denen das Ungesagte verborgen bleibt. Stilistisch eigen sind allen Skizzen Altenbergs die einfachen, grösstenteils kurzen Sätze und die nur wenige Zeilen umfassenden Paragraphen, die Gedankensplittern gleichkommen und denen daher auch etwas Unvollständiges, Hingeworfenes anhaftet. Zudem tragen sie deutlich impressionistische Züge, auch in bezug auf Stimmung, Melancholie und Dekadenz.

Alle Skizzen in dieser Reihe haben die Form des Unvollendeten. Sie haben weder Anfang noch Ende. Jeder Skizze unterliegt eine ungebrochene Stimmung, die wichtiger ist als jegliche Handlungsfolge. Wie bereits gesagt, treten nur ein Minimum an Personen hervor, deren Namen nicht genannt werden und die keine starken äusseren Handlungen ausführen. Die Handlung ist eher ins Innere verlegt. Es fehlt diesen Skizzen vielfach an einer Handlungsmitte. Sie scheinen Entwürfe darzustellen, deren Handlungsverlauf nur skizziert ist. Sie verlangen nicht unbedingt nach einer weiteren Ausarbeitung, da sie gewollte Skizzen darstellen, doch ist eine weitere Ausarbeitung zu einem grösseren Werk leicht denkbar. Sie sind in ihrer scheinbaren Unvollständigkeit ästhe-

tisch vollständig als Form, nämlich als literarische Kurzform.

Unter Theodor Storms Werken finden sich ebenfalls viele skizzenhafte Erzählungen, die den Anschein eines Entwurfes haben, so etwa die sich auf siebeneinhalb Seiten beschränkende Erzählung Im Saal²⁴ aus dem Jahre 1848. Den Rahmen dieser Geschichte bildet ein geselliges Beisammensein im Familienkreis im Anschluss an eine Taufe. Eingebettet in diesen Rahmen liegt die Geschichte der Grossmutter, wie sie den Grossvater als kleines Mädchen kennengelernt und später geheiratet hat. Anlässlich der Hochzeit hatte der Urgrossvater den Saal, in dem nun die Tauffeier gehalten wird, bauen lassen. Damit ist die Verbindung zum Rahmen hergestellt. Der Täufling war nach der Grossmutter Barbara genannt worden, was eine weitere Verbindung zwischen Rahmen und eigentlicher Erzählung bedeutet. Storm unterbricht diese äusserst handlungsarme Erzählung mit realistischen Natur- und Zustandsschilderungen, wobei auch die Grossmutter mit ihren Reminiszenzen aus ihrer Jugend sehr ausführlich, beinahe weitschweifend berichtet. Auch hier ist Stimmung wichtig, doch fällt auch der Handlung eine gewisse Bedeutung zu. Dennoch bleibt vieles unausgesprochen, nur angedeutet. Der Grund, warum die Grossmutter die Geschichte erzählt, ist die Frage des Enkels nach der Entstehung des Saales. Die Antwort enthält die Liebesgeschichte

der Grossmutter, wobei sie sich jedoch nur auf das Wesentliche und auf das Ausserliche beschränkt: Sie traf den Grossvater erstmals als achtjähriges Mädchen. Nach acht Jahren kehrt er auf ihren Hof zurück und heiratet sie. Zur Hochzeit wird der Saal gebaut. Soweit die Fabel als solche. Der Leser erfährt nichts Näheres über die Entwicklung dieser Liebe, dennoch stört diese scheinbare Lückenhaftigkeit in der Handlungsanlage nicht. Das Handlungsgerüst ist auch hier wie bei Altenberg offen und locker, zumal es auch durchsetzt ist von Naturbeschreibungen und politischen Betrachtungen. Anfang und Ende sind offen, und ausser dem Namen Barbara fallen keine Eigennamen, wodurch eine gewisse Objektivität erreicht wird. Verglichen mit den Skizzen Altenbergs ist Storms Im Saal eine mehr ausgeführte Skizze, die ohne weiteres als Entwurf für ein grösseres Werk dienen könnte. Eine weitere Ausführung ist jedoch nicht unbedingt notwendig. Im Saal ist formal eine Skizze und hat dennoch, vom Ästhetischen her gesehen, den Charakter einer Ganzheit.

In der englischen Literatur des 20. Jahrhunderts ist es besonders Graham Greene, der eine beträchtliche Anzahl von Prosawerken in der Kurzform schuf, so etwa Beauty²⁵ und The Invisible Japanese Gentlemen.²⁶ Beide Geschichten - auf eine nähere Analyse derselben muss hier verzichtet werden - können ihrer Länge nach als short-short stories be-

zeichnet werden, da beide nur je knapp sechs Seiten umfassen. Beide Geschichten haben wie auch Altenbergs Skizzen einen offenen Anfang und ein offenes Ende, in beiden, und auch bei Altenberg, ist es der Dichter als Ich-Erzähler, der seine Beobachtungen berichtet. Bei Altenberg ist dies jedoch mehr ein Eindruck, eine Impression, während Greene als Beobachter auch kommentiert. Diese Geschichten Greene's sind in ihrer Anlage weniger skizzenhaft als jene Altenbergs oder Storms, doch sind sie noch keine vollentwickelten Kurzgeschichten, sondern eine Mischform. Sie stehen, verglichen mit Altenberg und Storm, formal zwischen Skizze und short story, da sie, wenn auch nicht handlungsgeladen, so doch handlungsmässig schärfer und weniger lückenhaft gezeichnet sind. Sie demonstrieren eine Idee des Dichters, und zwar in Beauty den natürlichen tierischen Instinkt im Gegensatz zum menschlichen Verhalten und in The Invisible Japanese Gentlemen ein ungleiches, nicht vereinbares Paar. Während die eigentliche Handlung bei Altenberg und auch bei Storm ins Innere verlegt ist, zeigt Greene ein Stück Inneres in einer unkomplizierten Handlung. Er lässt der Phantasie des Lesers wenig Raum, da der beobachtende Ich-Erzähler nicht objektiv ist und den Leser in seinen Subjektivismus hineinreisst. Man kann nicht anders als mit ihm übereinstimmen. Den Psychologen dagegen mögen Greene's Geschichten zu Spekulationen und Interpretationen verleiten. Von der

Form und vom Inhalt her stellen Greene's Erzählungen ein in sich Ganzes dar. Als Skizzen haben sie nur Berechtigung, wenn sie als Möglichkeit einer aus ihnen zu entwickelnden grösseren Form betrachtet werden können. Diese Möglichkeit scheint mir in beiden Geschichten Greene's gegeben zu sein, wesentlich mehr noch in Altenbergs Skizzen und in Storms Im Saal.

Die bisher besprochenen Skizzen gehören alle in den Bereich der Prosa. Eine Frage wäre nun, ob sie nur als Prosaskizzen bestehen und somit als Entwurf für ein grösseres Prosawerk gelten können, oder ob sie auch ins Dramatische umgedacht werden können. Im allgemeinen erwartet man vom Drama Handlung, die auf der Bühne durch agierende Schauspieler dargestellt wird. Dies gilt besonders für die abendfüllenden Stücke. In den letzten Jahrzehnten jedoch zeigt sich besonders in der dramatischen Kurzform eine Tendenz zum äusserlich handlungsarmen Drama. Die Handlung - es geht dabei meist um Reminiszenzen oder Wunschbilder - wird ins Innere verlegt, und für das Publikum entsteht ein neues Theater, demgegenüber es sich nicht wie bisher verhalten kann.

Harold Pinter verfasste beispielsweise Dramen solcher Art in neuester Zeit, und zwar abendfüllende, wie etwa Old Times,²⁷ und Kurzdramen, zum Beispiel Landscape²⁸ und Silence.²⁹ In den beiden letzteren geschieht rein äusser-

lich gar nichts. Die Schauspieler bewegen sich nicht von ihrer Stelle, sondern sitzen während des ganzen Stückes auf einem Sessel, und zwar voneinander entfernt. Ubrigens sind beide Werke auch als Hörspiele denkbar. So wurde Landscape 1968 vom BBC Radio uraufgeführt. Auch in Pinters zweiaktigem Drama Old Times sind die äusseren Bewegungen der Akteure sehr eingeschränkt, auch hier gibt es nur ein Minimum an äusserer Handlung trotz des Szenenwechsels vom Wohnzimmer des ersten Aktes ins Schlafzimmer des zweiten Aktes. Auf eine nähere Analyse dieser drei genannten Dramen soll hier verzichtet werden, dagegen sei betont, dass die innere Handlung in Old Times spannungsgeladen und voll von Rätseln ist, weil mehr angedeutet und ungesagt bleibt als klar ausgedrückt wird. Hier ist bis zu einem gewissen Grad Kommunikation vorhanden, wenigstens zwischen den beiden Frauen und zwischen dem Mann und jeder der Frauen, doch eine Verständigung zu dritt gibt es nicht. In Silence dagegen fehlt beinahe jede tiefere Kommunikation, und in Landscape sprechen beide Menschen völlig aneinander vorbei.

Trotz ihrer scheinbaren Handlungsarmut fesseln diese Dramen Pinters, doch sie fesseln ein neues Publikum, nämlich ein Publikum, das nicht zur Unterhaltung oder zum Vergnügen oder zur Belehrung ins Theater geht, sondern ein Publikum, das bereit ist, an einem Wechselspiel zwischen Phantasie und Intellekt teilzunehmen. Solch ein Publikum

braucht auch nicht zwei Kurzdramen an einem Abend vorge-
setzt zu bekommen, es würde sich mit einem begnügen. Es
ist ästhetisch falsch, zwei Kurzdramen an einem Theater-
abend aufzuführen, nur damit der Zuschauer, der eine volle
Karte bezahlt hat, nicht zu kurz kommt, es sei denn, die
beiden Dramen bilden eine Einheit.

Wie bereits erwähnt wurde, bezieht sich die Be-
zeichnung Skizze nicht nur auf die Prosa, sondern auch auf
das Drama. Eine dramatische Skizze muss in Analogie zur
Prosaskizze ähnlichen ästhetischen Gesetzen unterliegen.
Auch der dramatischen Skizze eignet das Unvollständige, das
nicht bis ins Letzte Ausgeführte an, auch sie kann als Form
für sich bestehen oder als Entwurf für ein noch zu voll-
endendes Drama gelten. Eine dramatische Skizze als Ent-
wurf kann zuerst einmal in Prosaform aufgezeichnet sein,
nämlich in der Form einer grob umrissenen Inhaltsangabe,
wobei die Handlungslinie kenntlich gemacht wird. Skizzen
solcher Art finden sich bei Hauptmann in beträchtlicher
Anzahl, und zwar in der Centenar-Ausgabe gesammelt unter
den Fragmenten und Paralipomena, so etwa der früher schon
erwähnte Prosaentwurf zum Fragment gebliebenen Drama Helios.

Es ergibt sich nun die Frage, ob aus einem Prosa-
werk eine dramatische Skizze gemacht werden kann oder nicht,
und was die Voraussetzungen dafür sind. Als Beispiele seien
vorerst vier Prosawerke Franz Kafkas angeführt, da diese

Werke in der jüngsten Zeit Beachtung gefunden haben. Es handelt sich dabei um die Romane Das Schloss und Das Gericht und um die Erzählungen Das Urteil und Die Verwandlung. Aus den beiden erstgenannten Werken entstanden unter der Bearbeitung von Max Brod zwei abendfüllende Dramen, und aus den beiden letztgenannten zwei Einakter. Allen vier Dramatisierungen, besonders jedoch den beiden langen Dramen, haftet etwas Szenenartiges, nicht Durchkomponiertes an, so dass die einzelnen Szenen als Bilderfolge vor den Augen des Publikums abrollen, wobei die einzelnen Szenen nicht den Anspruch des Abgerundeten, Vollständigen erheben. Diese zum Teil skizzenhaft angelegten Szenen bieten dem Publikum die Möglichkeit zum eigenen Denken und Interpretieren. Die Dramatisierungen halten sich im allgemeinen ziemlich genau an den Prosatext, wenngleich des öfteren die im Prosatext ausführlichen kontemplativen Passagen im Drama völlig wegfallen oder in die innere Handlung verlegt werden. Ein Drama verlangt Handlung. Liegt sie im Äusseren, so besteht für das Verständnis keine Schwierigkeit. Liegt sie jedoch im Inneren, dann verlangt sie vom Publikum wesentlich mehr Konzentration und Mitarbeit. Dann fällt auch dem stummen Spiel der Mimik und Gestik eine höhere Bedeutung zu, weil damit manches nicht Ausgesprochene angedeutet wird. An äusserer Handlung fehlt es den genannten Werken Kafkas nicht, doch liegt die Motivierung der Handlung im

Psychologischen. Die folgerichtig verlaufende äussere Handlung dieser Werke scheint nur da zu sein, um die seelischen Vorgänge, also die innere Handlung, in einzelnen Phasen zu demonstrieren. Es bleibt dabei dem Bearbeiter überlassen, welche Handlungsmomente er dem Prosawerk entnimmt und dramatisiert. Selbstverständlich lassen sich nicht alle Handlungsmomente dramatisieren, etwa aus technischen Gründen. Im Vergleich zum Prosa-Original ergaben die hier genannten Kafka Bearbeitungen keine dramatischen Skizzen, doch sind ihnen, von der Handlung her gesehen, skizzenhafte Züge eigen.

Im Vergleich zu den eben erwähnten Werken Kafkas ist eine Dramatisierung von Greene's The Invisible Japanese Gentlemen leicht vorstellbar, obwohl an rein Ausserem fast nichts auf der Bühne geschieht, da die Handlung im Dialog liegt. Der Dialog ist jedoch nicht so psychologisiert wie etwa in Pinters Dramen und kann daher ohne besondere Schwierigkeit durch Gestik und Mimik und besonders durch Tonfall dargestellt werden. Der Ich-Erzähler, der im Prosawerk dem Leser das Denken abnimmt, kann im Drama wegfallen, dann ist der Zuschauer zur eigenen Mitarbeit aufgerufen, oder er kann durch einen Kommentator ersetzt werden, der zwischen dem Publikum und den Schauspielern steht. Aus diesem Prosawerk würde im Falle einer Dramatisierung ein kurzer moderner Einakter mit offenem Anfang und Ende werden, da ge=

nügend Handlung vorhanden ist, und zwar ein Einakter nicht im Sinne Pinters, sondern eher im Sinne Brechts.

Greene's Beauty liesse sich wohl kaum dramatisieren, da zu wenig Handlung enthalten ist, die entweder als äussere oder als innere Handlung darstellbar wäre. Zudem ist hier der Ich-Erzähler nicht wegzudenken, da seine Beobachtungen und Kommentare den ganzen zweiten Teil beherrschen. Beauty ist nicht nur vom Inhaltlichen, sondern auch vom Technischen her nicht dramatisierbar, da der Hund der Haupthandlungsträger ist.

Altenbergs Skizzen ergäben, dramatisiert, typische dramatische Skizzen von nur wenigen Minuten Dauer, doch wären nur jene Skizzen dramatisierbar, die Handlung aufweisen, wobei die Handlung auch im Inneren liegen könnte. Der dramatischen Skizze als eigener Form darf eine gewisse Handlungsmittel nicht fehlen, doch kann sie eine gebrochene Handlungsfolge zeigen, denn sie hat den Charakter des Unvollständigen, Unausgebauten. Nur wenn sie als Entwurf für eine geplante Ausarbeitung gemeint ist, darf ihr auch das Abgerundete fehlen. Altenbergs Skizzen sind als beide Möglichkeiten der Skizze denkbar, Greene's und Kafkas als Mischformen.

Unter Hauptmanns vollendeten Werken finden sich zwei Einakter, die als formgültige dramatische Skizzen bezeichnet werden können, wenn sie auch, wie gezeigt werden

wird, keine reine Skizzenform, sondern eine Mischform darstellen. Es sind dies die beiden Dramen Elga und Die Finsternisse, die im folgenden besprochen werden sollen.

2) Hauptmanns dramatische Skizzen:

Elga:

Innerhalb von vier Tagen, nämlich in der Zeit vom 31. Januar bis zum 3. Februar 1896, entwarf Hauptmann das einaktige Drama Elga, das er aber erst 1905 in der Zeitschrift "Die neue Rundschau" veröffentlichte, und zwar, weil er sich endlich entschlossen hatte, das Vorhandene nicht weiter auszubauen, wie aus den Vorbemerkungen zur Erstveröffentlichung hervorgeht. In den Vorbemerkungen zur ersten Einzelausgabe, die der S. Fischer Verlag in Berlin ebenfalls 1905 edierte, heisst es: "Den nachfolgenden Szenen, die im Jahre 1896 geschrieben sind, liegt eine Novelle Grillparzers zugrunde."³⁰ Aus diesen beiden Vorbemerkungen allein lässt sich schon schliessen, dass sowohl Hauptmann als auch die Verleger das Drama Elga für unausgebaut, also für szenisch skizzenhaft hielten.

Auf den Elga-Stoff als solchen und auf die unterschiedliche Behandlung, die dieser Stoff bei Grillparzer und Hauptmann erfuhr, soll hier nicht näher eingegangen werden, als es für die Analyse der Form notwendig erscheint, da mehrere diesbezügliche Arbeiten, beispielsweise jene von

Karl Klein³¹ und Gerhart Reckzeh³² bestehen. Es wurde 1931 über dieses Thema eine bisher nicht veröffentlichte Arbeit als M.A. Essay geschrieben.³³ Auf den Inhalt des Elga Dramas wird nur soweit Bezug genommen werden, als dies für die Besprechung der Form notwendig ist.

Zum Unterschied von den bisher in meiner Arbeit besprochenen Einaktern ist dieser Einakter in Szenen unterteilt, und zwar in sechs ungleich lange Szenen, wobei die erste und sechste zum Rahmen gehören. Das dramatische Geschehen selbst spielt sich in fünf Szenen ab, denn die erste Szene, die Ankunft des Ritters und seines Dieners, und das Gespräch des Ritters mit dem Mönch, gehört gänzlich dem Rahmen der Geschichte an. Mit der zweiten Szene beginnt der Traum des Ritters, der bis fast ans Ende der sechsten reicht, denn nur eine halbe Textseite bleibt zur Vervollständigung des Rahmens, zum Erwachen und zur Abreise des Ritters, übrig. Dazwischen also liegt das eigentliche Geschehen.

Hauptmann wurde zu diesem Drama durch Grillparzers Novelle Das Kloster bei Sendomir angeregt, nachdem ihm zuvor der Grillparzer-Preis verliehen worden war, doch wich er stark von der novellistischen Version des Elga-Stoffes ab und veränderte auch die Charaktere der Hauptpersonen. Auf diese Abweichungen und auf die neuen Akzentuierungen weisen Klein und Weigel in ihren Arbeiten hin. Dieses Dra-

ma ist Hauptmanns zweites bedeutendes Drama, in dem er den Traum als strukturelles Stilelement einsetzt. Zuvor hatte er den Traum auf dem Gebiete des Dramas in Hanneles Himmelfahrt und später in Hexenritt verwendet, doch besteht zwischen der Traumbehandlung in den erwähnten Dramen technisch ein grosser Unterschied, denn in Hanneles Himmelfahrt gehen wie später in Hexenritt Traum und Wirklichkeit ineinander über und wechseln ab, während in diesem Drama das Traumgeschehen ohne Unterbrechung realistisch dargestellt wird, wie dies zuvor etwa Grillparzer in seinem Drama Der Traum, ein Leben getan hatte. Doch besteht zwischen Grillparzers Behandlung des Traumes im genannten Drama und Hauptmanns Traumbehandlung in Elga ein wesentlicher Unterschied, da bei Grillparzer Rahmen und Traumgeschehen eng verbunden sind, bei Hauptmann jedoch nicht. Hermann Schreiber macht in seinem Buch Gerhart Hauptmann und das Irrationale darauf aufmerksam, dass der Dichter dieses Drama selber nicht als Traumstück bezeichnet, dass im Traum des Ritters Elga und Starschenski je einen eigenen Traum erzählen, dass also fremde Träume im eigenen Traum vorkommen, ja dass das Stück eigentlich keinen Traumcharakter hat.³⁴

Über die verschiedene Verwendung des Traumes in Hauptmanns Werken verfasste John J. Weisert³⁵ ein interessantes Buch, doch fällt auf, dass er in seiner Besprechung das Drama Hexenritt völlig übergangen, sich dagegen einge-

hend mit Hauptmanns Träumen in seinen Prosawerken befasst hat. Hauptmanns Art der Verwendung des Traumes in Elga weist bereits auf das Skizzenhafte dieses Werkes hin, denn, wie Weisert richtig sagt, " a motivation of the dream is practically nonexistent. It would be very easy to produce the play without the frame for the dream, but undoubtedly the effect would be different".³⁶

Es ist eine Eigenart Hauptmanns, in seinen Werken jeden Vorgang vielfach nicht nur einmal, sondern mehrmals, und dies von verschiedenen Aspekten her, zu motivieren, so dass die Nicht-Motivierung hier unverständlich bleibt, es sei denn, der Dichter hätte hier erst skizziert und noch nichts Fertiges geschaffen. Weisert fährt fort, indem er sagt, dass es zwischen dem Träumer und den Menschen im Traum zu keiner Interaktion komme. "The dream has no direct bearing on the life of the dreamer. The dreamer does not appear in the dream, and does not know the actors in the dream or their story. Hauptmann relies upon externals to justify the dream of the knight."³⁷ Unter "externals" versteht er die Kälte, das Mondlicht, die Ermüdung der beiden Reisenden, das ungewöhnlich geformte Bett, den Mönch etc. Der Traum selber wickelt sich sehr logisch und dem wirklichen Leben entsprechend ab. Das Irrationale, das den meisten Träumen eigen ist, und der Wunschcharakter, wie er etwa im Traum Hanneles und teilweise in Hexenritt so stark

betont ist, fehlen hier völlig. Auch das Ineinanderfliessen von Traum und Realität und die dem Traum verwandte Halluzination (siehe Hanneles Himmelfahrt und Hexenritt) finden sich hier nicht. Den Übergang von der Realität zum Traum deutet einzig das Bühnenlicht an, indem die Bühne dunkler oder heller gemacht wird. In dieser Art der strukturellen Gestaltung dieses Dramas kann ein skizzenhafter Zug gesehen werden, und zwar skizzenhaft im Sinne von unfertig, von erst entworfen, noch nicht zu Ende gedacht, nicht skizzenhaft als gewollt und daher formgültig. Es ist dies auch Hauptmanns einziges Drama, in dem der Traum so eine Behandlung erfährt.

Hauptmann ist nicht der einzige Dichter, der den Elga-Stoff dramatisierte. Es gibt ausser ihm noch den Italiener Carlo Massimo Canova, der ein "dramma poetico in tre atti" mit dem Titel Elga ³⁸ schrieb. Es wäre sicherlich interessant, Canovas und Hauptmanns Gestaltung desselben Stoffes strukturell zu untersuchen.

Wie in den meisten anderen Dramen, so arbeitet Hauptmann auch hier mit der Atmosphäre, die wiederum düster und unheimlich ist wie in der Schwarzen Maske. So weist gleich zu Beginn der Knecht auf das Ungeheuerliche des Turmzimmers hin und bekreuzt sich, als er hört, dass die beiden Fremden dort übernachten wollen.³⁹ Der Ritter vergleicht das Bett mit einem Sarg und lässt die kohlschwarzen Vor-

hänge zurückschieben, um den Mondschein hereinzulassen. (715) Auch seine Anrufung zur Heiligen Maria und sein Wunsch, wieder daheim zu sein, (715) weisen auf Unheimliches hin. Dies wird durch das Gespräch des Ritters mit dem eintretenden Mönch noch gesteigert und erreicht einen Höhepunkt, der zugleich vorausdeutende Wirkung hat, in des Mönches letztem Wort: "Zur Totenmesse." (718) Danach verlässt der Mönch das Turngemach, und der Ritter träumt seinen Traum vom Grafen Starschenski und dessen Schicksal, der sich durch die folgenden fünf Szenen hinzieht.

Was die für den Einakter geforderten drei Einheiten anbelangt, ist nur die Einheit der Handlung zu einem gewissen Grad gegeben. Zeitlich umfasst dieses Drama, wenn vom Rahmen abgesehen wird, vier Tage, wobei zwischen der vierten und fünften Szene drei Tage liegen. Zwischen den anderen Szenen vergehen mehrere Stunden. Der Ort der eigentlichen Handlung wechselt von Szene zu Szene und führt zum Schluss an den Ausgangspunkt, nämlich ins Turmzimmer zurück. Es treten insgesamt fünfzehn Personen auf, eine für den Einakter hohe Zahl. Drei davon, und zwar der Ritter, sein Diener und der Mönch, gehören in den Rahmen des Dramas und treten innerhalb des eigentlichen Geschehens nicht mehr auf. Somit bleiben im Traum des Ritters noch zwölf Personen.

Die erste Szene des Dramas, der Rahmen, setzt die

etwas unheimliche Grundstimmung für das ganze Werk. Aus dem Munde des Mönches kommen Worte, die die Geschichte des Grafen Starschenski andeutungsweise vorwegnehmen, so etwa die folgenden Worte, die er nach dem Besehen des Miniaturbildchens, das der Ritter auf der Brust trägt und das dessen Frau und Kind darstellt, spricht: "Ein schönes Weib! ... So sieh dich vor ... Dass du nicht doch dereinst noch ein Kloster gründest zu guter Letzt." (717) Und auf die Frage des Ritters, was er mit diesen Worten wolle, antwortet der Mönch: "Es baue niemand sein Glück auf Weib und Kind --!" (717) Eine weitere Vorausdeutung beinhalten die folgenden Worte des Mönchs: "Du reitest nach Warschau, so frage Johann Sobieski nach ihm. Er hatte, wie du, das Schwert und das Weib im Arm, und dennoch nahm er am Ende das Kreuz allein. - Gute Nacht." (718) Damit und mit des Mönches letztem Wort, "Zur Totenmesse", (718) soll die Grundlage für den nun folgenden Traum des Ritters gegeben sein, in dem sich diese An- und Vorausdeutungen zwar nicht für den Träumenden, so doch für Starschenski verwirklichen.

Die zweite Szene, die eigentliche Handlung, beginnt in einer Atmosphäre des Glücks, doch fällt das eigenartige Verhalten Marinas, der Mutter des Grafen Starschenski, auf, da sie mehr zu wissen scheint, als aus ihren Reden hervorgeht, und dies doch nicht sagt, um den vor häuslichem Glück und Stolz überschäumenden Sohn nicht zu kränken. Hier

zeigt sich bereits eine Haupteigenschaft Starschenskis, seine Eifersucht, indem er den Schmetterling, der sich auf seines Weibes Elga Brust setzt, zerdrückt und sagt: " ... mein ist der Platz!" (720) Darin kann wiederum eine Vorausdeutung auf Oginskis Schicksal gesehen werden, den er später als Nebenbuhler töten lässt. Die Ankunft der beiden Brüder Elgas, Dimitri und Grischka, gibt der Handlung den ersten Schritt vorwärts zur Katastrophe hin, da sie durch das Mauerpförtchen beim alten Wartturm eingetreten und dort auf Timska, den Verwalter, gestossen sind. Diesen bezeichnet Marina als "besorgt für seinen Herrn", Starschenski als "alt und treu" und Grischka als "grob", (alle 722) doch Elga bezweifelt seine Treue. In dieser Szene wird auch die Geldbitte der beiden Brüder motiviert und gesprächsweise der Vetter Oginski eingeführt. Starschenski spricht nichtsahnend die Bitte aus, Oginski möge "doch einmal bei Nacht aufsitzen und uns besuchen". (723) Doch Elga lehnt diese Einladung mit harten Worten ab, die Starschenski eigentlich überraschen müssten. Es wird in dieser und auch in den folgenden Szenen nicht klar, ob die Brüder von Elgas fortdauerndem Verhältnis mit Oginski wissen oder nicht, doch gibt es mehrere ambivalente Stellen in dieser Szene, die auf ihre Mitwisserschaft hindeuten, etwa die Stelle, wo Starschenski sagt: " ... Im Weibe ist Glück," worauf Dimitri und Grischka laut auflachen und Dimitri auf die Frage

Starschenskis, warum sie lachen, antwortet: "Weil du das sagst." (alle 724) In diesem "du" könnte eine Andeutung des Wissens und daher ein Spott stecken, was aber im weiteren Verlauf des Gespräches nicht erhärtet wird. Doch nützen die Brüder Starschenskis vorbehaltlose Liebe zu Elga aus und erbetteln tausend Goldgulden von ihm, die er ihnen unter dem Siegel der Verschwiegenheit trotz Elgas Bitte, ihnen nichts zu geben, zukommen lässt, da sie doch ihre Brüder sind und er ihnen deshalb nichts abschlagen kann. So blind und ergeben ist seine Liebe. In diesem Augenblick tritt Timoska, der treue Diener seines Herrn, und, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigen wird, der Unglücksbote ein, was die Brüder veranlasst, die Gesellschaft der, wie Grischka sagt, fast zu viel lachenden Elga aufzusuchen. (726) Darin kann wiederum eine Andeutung ihrer Mitwisserschaft gesehen werden. Timoska setzt nun die ersten Zweifel an Elgas Treue in das Herz Starschenskis, indem er ihm erzählt, dass die Brüder oft kommen und nicht, wie Starschenski meint, vor dreiviertel Jahren zum letztenmal hier gewesen sind, auch dass bei Nacht ein heimlicher Bote kommt und geht, und zwar durch das Pförtchen am alten Turm, zu dem nur noch Elga einen Schlüssel besitzt. Doch die Küsse der eintretenden Elga befreien ihn vorläufig von seinen Zweifeln.

Stunden später und in einem anderen Raum spielt

sich die dritte Szene ab. Elga sitzt vor ihrem Spiegel und scheint sich für den nächtlichen Besuch Oginskis herzurichten. Die Kammerzofe Dortka wird als Mitwisslerin und Liebesbotin eingeführt. Elga erzählt ihr von ihrem Traum aus der vorigen Nacht, in dem sie geschrien und einen Toten gesehen habe, was wiederum eine Vorausdeutung auf das Ende des Stückes darstellt. Auch ihr Bangen, das wohl durch den Gedanken an den Traum verursacht wird, deutet auf Unheil hin. Sie will Dortka zu Oginski schicken, damit er wegbleibe, doch zu spät, denn schon tritt er ein und bezahlt Dortka für ihre Dienste. Er will Elga überreden, mit ihm fortzuziehen, doch sie will nicht, da Oginski ihr nicht den Komfort Starschenskis bieten könnte. Sie lässt es auch nicht zu, dass Oginski ihrem Verhältnis ein Ende bereitet. Dadurch wird Elgas Liebe zu Oginski als egoistisch, dämonisch und leidenschaftsbedingt charakterisiert. Aus dem folgenden Gespräch zwischen Elga und Oginski wird nicht klar, in welcher Beziehung ihre Brüder zu Oginski stehen. Überhaupt ist die Rolle der Brüder in diesem Drama nicht genügend ausgebaut. Plötzlich (eigentlich unvorbereitet) stürzt Dortka mit der Nachricht herein, dass Starschenski den Garten absuchen lasse, weil Licht im Wartturm gesehen worden sei, und Oginski springt zum Fenster hinaus. Starschenski vermutet im Entflohenen einen Liebhaber Dortkas, und es entgeht ihm völlig, dass Elga zu so später nächtli-

cher Stunde geschmückt vor ihm steht. Nach einem zornigen Wortgefecht geht die beleidigte Elga scheinbar siegreich davon. Die Tatsache, dass Elga geschmückt ist, müsste ihm, dessen auffallender Charakterzug die Eifersucht ist, gewahr werden, zumal er dem Verwalter zuvor Grösse an sie aufgetragen hatte, da er in der Stadt übernachten wolle. Elga konnte sich also nicht für ihn geschmückt haben. Ob die Reise in die Stadt als Falle für Elga dienen sollte oder nicht, wird nicht klar, da die zweite Szene mit Küssen endet und Starschenski Dortka als Ubeltäterin ansieht, worin er von Elga unterstützt wird. Hierin sehe ich Unebenheiten, die mir skizzenhaft erscheinen und die dem Dichter bei einer Überarbeitung des Werkes sicherlich aufgefallen wären. Am Schlusse dieser Szene steht Starschenski "regungslos in sich versunken" (734) da, und man fragt sich, warum: Zweifelt er an Elgas Treue, oder hat ihn ihr Zornesausbruch so überrascht? Mit dieser Episode beginnt sich Starschenskis Wesen zu entwickeln und zu verändern, während Elga ihrer Doppelnatur und dem Dämonischen ihres Wesens bis zum Ende treu bleibt.

Die vierte Szene spielt wiederum in einem anderen Raum des Schlosses. Was die vorausgehende mit dieser Szene verbindet, ist die Gestalt Starschenskis. " ... wie am Abend vorher gekleidet, vor sich hinbrütend" (735) steht er da, im Innersten aufgewühlt, von Zweifeln zerrissen, zu

tieft getroffen, krank. Aus seinem mit Gleichnissen aus= gestatteten Gespräch mit seiner Mutter lässt sich sein See= lenzustand erschliessen. Der zu Beginn des Stückes frohge= mute und liebestrunkene Graf ist nun von Zweifeln und Eifer= sucht heimgesucht. Doch die wohlgelaunte Elga verscheucht im Nu seine schweren Gedanken. Dass er sie aus Liebe töten könnte, (738) dass er sie als sein Eigentum betrachtet, (738) zeigt das Irrationale und Krankhafte, das Übertrie= bene seines Gefühls, wodurch die Schlussszene motiviert wird, nämlich die angefohlene Tötung Oginskis und die For= derung eines Liebesbeweises von Elga im Angesichte des to= ten Liebhabers. Da sie ihn hasserfüllt anschreit und anzu= speien droht, worin sich ihre Leidenschaft zu Oginski äussert, müsste Starschenski sie eigentlich töten, gemäss seines Ausspruches: "Ich liebe dich so! Ich könnte dich tö= ten, so liebe ich dich!" (738) Doch bricht die Handlung hier ab, und Elgas Schicksal bleibt uns vorenthalten. Der träu= mende Ritter erwacht und macht sich auf den Weg. Hauptmann setzt zwar die Motivierung für einen Schluss, führt jedoch den Schluss nicht aus. Darin liegt einerseits ein gewisser Reiz dieses Dramas, weil auf diese Weise das letzte Ge= spräch den Höhepunkt des Geschehens darstellt, ein Gespräch, in dem Seelisches verbalisiert wird, jedoch bleibt, von der Struktur her gesehen, handlungsmässig zu viel offen.

Doch nochmals zurück zur vierten Szene. Dortka,

die die Schuld der vergangenen Nacht auf sich bezieht, bittet auf Geheiss Elgas Starschenski um Verzeihung, die er ihr auch gewährt, und alles scheint nochmals in schönster Harmonie zu sein, zumal Starschenski seine geplante Fahrt nach Warschau absagt. Doch als er in Elgas Schmuckkästchen, das Klein-Elga aus der Hand gefallen ist, ein Medaillonbildnis entdeckt, dem das Kind stark ähnlich sieht und das die Mutter als das Bildnis Oginskis erkennt, verfällt Starschenski in Raserei, und er fährt nach Warschau, um Oginski zu finden.

Die fünfte Szene knüpft drei Tage später an. Starschenski ist noch in Warschau. Hier wird Elgas Charakter durch ihr Gespräch mit Marina näher erhellt und auch auf ihre Abstammung und ihre Erbanlagen hingewiesen. Da meldet Timoska den Herrn und einen Gast an, in dem Elga Oginski und somit nichts Gutes ahnt. Starschenskis Sarkasmus und Ironie treiben die sich sorglos gebende und so sich verstellende Elga doch in die Enge. Starschenski erscheint hier zeitweilig wie irr, während Oginski vorerst versucht, sich nicht zu kompromittieren. Das Gespräch zwischen den beiden Männern ist ambivalent, ~~wodurch~~ die Intensität der Gefahr, in der sich vor allem Oginski befindet, gehoben wird. Hier bringt der Dichter zum zweitenmal einen Traum im Traum, doch ist diesmal Starschenski der Träumende, in dessen Traum ein Weib in einem verödeten Land über Menschenknochen

tanzte. Oginski, der die Bedeutung des Traumes sofort versteht und auf sich bezieht, setzt den Traum fort, indem er den Augen dieses schönen und nackten Weibes die Kraft verleiht, Licht und Dunkel, Leben und Tod und auch Gift ausstrahlen. Die Bedeutung des Traumes ist klar: Beide sehen im Weibe Elga, die Starschenski gleichsam der Nacht, der leblosen Natur überantwortet und ihm somit den seelischen Tod bringt, während sie Oginski zwischen Licht und Dunkel, Lebensglück und Todesahnen hin- und herstösst. Elga, der bei diesem Gespräch unheimlich zumute wird, verlässt die beiden. Da wird Oginski abgeschleppt und im Turmzimmer, der Stätte seiner Sünden, getötet, im Spiel hinter der Bühne. Nachdem die erregte Dortka Elga von den ungewöhnlichen Ereignissen im Garten berichtet hat, tritt Starschenski zu Elga und verlangt von ihr, dass sie mit ihm gehe. Immer noch quält ihn die Frage, ob Elga Oginski liebe, noch liebe, jemals geliebt habe. Als sie ihm schroff antwortet: "Er lebt nicht für mich! Er stirbt nicht für mich!" führt er sie mit sich in den Wartturm. (750)

Nochmals verwandelt sich die Bühne zur sechsten Szene. Aus dem Munde Timoskas erfahren wir vom Dirnenwesen Elgas. In dieser Szene treten Elgas Starrsinn und Starschenskis Bitterkeit deutlich hervor. Dennoch gibt er ihr eine letzte Chance, bereit, ihr zu verzeihen, wenn sie beim Anblick des toten Oginski zu ihm tritt und dadurch ihre Lie-

be zu ihrem Gatten und ihre Absage von Oginski ausdrückt. Doch wirft sie sich, wie von dem Toten angezogen, (754) über die Leiche, und als Starschenski sich ihr mit Innigkeit nähert und sie anruft, schreit sie ihn hasserfüllt und voll Ekel an.

Für Hauptmann ist der Stoff hier zu Ende. Bei Grillparzer entflieht Oginski, und Starschenski tötet Elga, da sie sich in ihrer Schlechtigkeit sogar bereit zeigt, ihr Kind, das sichtbare Zeugnis ihrer Schuld, zu töten, um sich dadurch ihr eigenes Leben zu retten. Es scheint mir, dass Hauptmann viel mehr an der Charakterisierung der beiden Hauptgestalten als an der eigentlichen Handlung lag, dass ihm die Handlung vor allem als Mittel zur Charakterisierung diene. In Elga schuf er eine dämonische Frau, die zu allem fähig ist, in Starschenski einen an sich edlen, doch durch die Eifersucht vergifteten Mann, der seiner Frau unterliegt. Indem sich Elga von ihm lossagt, verliert Starschenski, gleichgültig, ob sie lebt oder stirbt. Für ihn ist sie auch lebend tot. Von dieser psychologischen Warte aus gesehen, ist das Drama auch ohne eigentlichen Schluss doch zu Ende, vom strukturell Handlungsmässigen her gesehen jedoch nicht, da die Abrundung dieses an sich konventionell gebauten Dramas fehlt. Hauptmann scheint sich bei der Komposition dieses Werkes in erster Linie dafür interessiert zu haben, ein Problem darzustellen, nicht die

Lösung eines Problemes, wobei er den Charakter Elgas nur enthüllt, jenen Starschenskis dagegen entwickelt, da es ja schliesslich er allein ist, der einem Problem gegenübergestellt wird, mit dem er irgendwie fertig werden muss. Der Starschenski der zweiten Szene ist ein anderer als der der letzten Szene. Da dieses Werk in vielen anderen Belangen eine Tragödie im hergebrachten Sinne darstellt mit Exposition, steigender Handlung, erregenden Momenten, Höhepunkt, fallender Handlung und retardierenden Momenten, erwartet man die Katastrophe, die vom Ausserlichen her gesehen fehlt, vom Innerlichen her gesehen jedoch ins Psychologische verlegt ist. Im Laufe der sich fortentwickelnden Handlung ist Starschenskis Lebensnerv am Ende gebrochen, und es wäre denkbar, dass er gar nicht mehr imstande ist, Elga zu töten. Die dämonische Elga dagegen ist so stark dem Leben verbunden, dass sie nach dem Verebben ihres Zornes sich wieder ins Leben stürzen wird. Modern wäre der Gedanke, als Strafe zum Leben verurteilt zu sein ist schlimmer als der Tod.

Hauptmann gestaltete hier ein Stück Leben, dem er keinen theatralischen Schluss aufzwingen wollte. Elgas weiteres Schicksal bleibt uns verschlossen, und da der Dichter keine Verbindung zwischen dem Mönch und Starschenski herstellt, gibt es auch hier keinen sicheren Anhaltspunkt für des Grafen weiteres Leben. Dem Ritter ist nach dem Auf-

wachen keineswegs bewusst, dass er die Lebensgeschichte des Mönches geträumt hat. Auch geht aus den Reden des Mönches nicht hervor, dass er Starschenski ist, nur dass er die Geschichte des Grafen Starschenski kennt, doch könnte ihm diese als Bewohner der Gegend bekannt sein. Ebenso wird nicht motiviert, warum das Schloss in Trümmern liegt. Antworten auf diese Fragen gibt die Novelle Grillparzers, der diesen Stoff aufs genaueste ausgebaut hat.

So zeigt dieses Drama manche Unebenheit, manche Lücke, manches Ungesagte, was es als Skizze erscheinen lässt. Hätte Hauptmann es nochmals überarbeitet, so wäre daraus möglicherweise ein abendfüllendes Drama mit mehreren Akten geworden, denn an Stoff ist genügend vorhanden. Für einen formreinen Einakter ist es zu handlungsreich, es ist zu viel Stoff vorhanden. Die Einteilung dieses Einakters in sechs Szenen musste wegen des Orts- und Zeitwechsels erfolgen. Formal kann dieses Werk auch wegen der Uneinheitlichkeit der Zeit und des Ortes nicht als Einakter bezeichnet werden, es ist eher in seiner jetzt bestehenden Form ein skizzierter nicht abendfüllender Mehrakter, der alle Voraussetzungen erfüllt, um auf ein abendfüllendes Drama ausgebaut werden zu können. Auf einen Einakter reiner Form hätte es aus stofflichen Gründen nicht reduziert werden können, da es ein Zuviel an Personen, Handlung, Orts- und Zeitwechsel verlangt. Wahrscheinlich lag es auch an der

Hauptmann bekannten episch breiten Grillparzer'schen Vorlage, von der der Dichter beeinflusst war, dass er keine reine Kurzform daraus schaffen konnte. So ist das einaktige Drama Elga eine dramatische Skizze, ja eine Mischform als Skizze, indem es einerseits Züge der Form Skizze aufweist, und zwar in bezug auf das Leichthingeworfene, ich erinnere an die erstaunlich kurze Entstehungszeit, in bezug auf das Enthalten des Wesentlichen, auf die gebrochene Handlungsfolge, auf das teilweise Unausgebaute. In bezug auf die dramatische Strukturierung jedoch und wegen des Mangels einer äusseren Abrundung ist es ein unvollständiger, nicht ausgebauter, daher erst skizzierter Mehrakter.

Elga ist noch ein typisches Drama des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit Intrige, Betonung des Psychologischen und Entwicklung des Handlungsmässigen, wie dies in den mehraktigen klassischen Dramen der Fall war. Für den modernen Einakter jedoch ist wichtig, dass sich der im Mittelpunkt stehende Gegenstand nicht entwickelt, dass er sich auf einen Ausschnitt konzentriert, wie Höllerer⁴⁰ sagt. Er fährt mit folgender Feststellung fort: "Der psychologisch argumentierende Einakter ... zeigt deutlich Zwittererscheinungen von mehraktigem und einaktigem Drama."⁴¹ Dies scheint mir gerade für Elga zuzutreffen. So ist Elga als dramatische Kurzform vom Formalen her gesehen einerseits eine Mischform zwischen Einakter und Mehrakter, wo-

bei die Elemente des Mehrakters überwiegen, andererseits auch eine Mischform einer dramatischen Skizze, die psychologisch abgerundet ist und als eigene Form Gültigkeit beanspruchen kann, handlungsstrukturell dagegen nicht abgeschlossen, also unfertig ist und daher als Form die Bezeichnung Skizze nicht verdient. Wie eingangs erwähnt wurde, hatte Hauptmann an einen weiteren Ausbau dieses Dramas gedacht, woraus zu schliessen ist, dass er sich des Skizzenhaften dieses Werkes, des Nicht-Vollendetseins dieses Dramas wohl bewusst war. Da er aber neun Jahre später dieses Werk im skizzenhaften Zustand veröffentlichte und das Werk auch so aufgeführt wurde, scheint mir doch, dass ihm der ästhetische Wert dieser Skizze als eigener Form bewusst geworden ist.

Die Finsternisse:

Mit diesem kurzen Drama in fünf Szenen setzte Hauptmann seinem jüdischen Freunde, dem Bibliophilen, Fabrikanten und Philanthropen Max Pinkus, ein Denkmal. Wie heute allgemein bekannt ist, waren Hauptmann und seine Gattin die einzigen Nichtjuden beim heimlichen, mitternächtlichen Begräbnis dieses bedeutenden Schlesiers, da eine öffentliche Beerdigung eines so bekannten Juden im Jahre 1934 wegen der damaligen politischen Herrschaft in Deutschland nicht mehr möglich war. Dieses Erlebnis und die Implikationen, die es

mit sich brachte, müssen auf den Dichter einen tiefen und nachhaltigen Eindruck gemacht haben, denn drei Jahre später, 1937, schrieb er in Rapallo in der Zeit vom 7. bis zum 14. Februar diese dramatischen Szenen. Er gab dem Werk den Untertitel "Requiem", wodurch der Zweck und die Grundstimmung dieses Dramas ausgedrückt sind.

Hauptmann gestaltete in diesem Werk persönliche Eindrücke, gab ihnen darüber hinaus jedoch allgemeine und symbolische Bedeutung. Dieses Drama lag jahrelang in einer Schublade des Dichters, da eine Veröffentlichung unter dem herrschenden Naziregime unmöglich war, und wurde erstmals im Jahre 1947 von Walter Reichart als Einzelausgabe mit einem Vorwort des Herausgebers, "In Memoriam Max Pinkus", in New York veröffentlicht. Seither befassten sich einige Germanisten, beispielsweise S. D. Stirk,⁴² Anni Meetz⁴³ und Wolfgang Kriess⁴⁴ in Aufsätzen mit der Entstehungsgeschichte und mit einer inhaltlichen Analyse dieses Werkes. Zur Aufführung gelangte dieses kurze Drama meines Wissens nie.

Vom Formalen her gesehen, stellt dieses Werk ein sich in fünf ungleich lange Szenen gliederndes und auf siebzehn Textseiten erstreckendes einaktiges Drama dar, wobei die zweite Szene mit einer halben Seite die kürzeste und die vierte mit elfeinhalb Seiten die längste Szene ausmacht. In diesem grossen Längenunterschied sehe ich eine

Unebenheit, die auf das Skizzenhafte dieses Werkes rein äusserlich schon hinweist. Insgesamt treten dreizehn Personen auf, vier davon als irreale Erscheinungen. Die Einheit des Ortes wird gewahrt, ebenso die Einheit der Zeit, doch wird die Zeit gerafft, denn Spielzeit und gespielte Zeit sind hier nicht kongruent. Von Handlung kann eigentlich nicht die Rede sein, da vornehmlich Atmosphäre und Situation dargestellt wird, nämlich die Stimmung beim Totenmahl, wobei über das Nächstliegende, das heisst über den Toten und die bedrückenden Umstände, unter denen die Totenfeier abgehalten wird, gesprochen wird. Dabei erfahren wir in wenigen Sätzen die Geschichte des jüdischen Volkes. Ausserdem tritt einigermassen zutage, in welchem emotionellen Verhältnis jeder der Hinterbliebenen zum Toten stand. Es fällt auf, dass mehr oder weniger alle eine tiefe Verehrung für den Toten empfinden, dass sie seinen Verlust bedauern, doch von Liebe und echter Trauer ist wenig zu spüren. Dies scheint dem echten Leben gerecht zu sein, trauern wir doch um einen plötzlich verschiedenen jungen Menschen mehr als um einen alten.

Hauptmann arbeitet auch in diesem Drama mit starker Atmosphäre, die er vom Realen und Irrealen her speist. Vom Ganzen her gesehen, macht dieses Werk einen skizzenhaften Eindruck, da sich Bild an Bild flüchtig reiht, wobei die einzelnen Bilder sich sehr voneinander unterscheiden.

den, und zwar nicht nur in bezug auf ihre effektive Länge, sondern vor allem bezüglich ihres Gehaltes. Es fehlt vielfach der Übergang von Bild zu Bild. Auch scheint mir die Kontinuität der spärlichen Handlung und besonders im Gespräch und der sich aus dem Gespräch ergebenden Information des öfteren unterbrochen zu sein, worin ich ebenfalls skizzenhafte Züge dieses Werkes sehe. Zweimal unterlief dem Dichter hier ein inhaltlicher Fehler. So ist beispielsweise der Tisch für acht Personen gedeckt, da ausser den Ehepaaren Joel und von Herdberg noch Siegmund Israel, Professor Friedländer, der Bildhauer Kroner und die Haushälterin des Verstorbenen, Fräulein Zeiss, am Mahle teilnehmen sollen, wie Esther Joel sagt.⁴⁵ Die Haushälterin tritt jedoch überhaupt nicht auf, man hört sie nur am Ende des Stückes im Musikzimmer laut aufweinen. (415) Warum ihr Platz unbesetzt bleibt, wird jedoch im Verlaufe der Handlung nicht erwähnt. Das Geschehen benötigt einen leeren Platz für die geisterhafte Erscheinung Siegmund Israels, doch ist dieser Platz von vornherein vorgesehen, da Israel ja erwartet wird. Zwei leere Sessel scheinen mir strukturell nicht gerechtfertigt zu sein. Es fehlt hier etwa an der Komposition dieses Werkes.

Einen regelrechten inhaltlichen Fehler sehe ich darin, wenn Kroner in der ersten Szene vom Dichter von Herdberg sagt: "Ich bin mit dem Dichter sehr befreundet,"

(399) von Herdberg dagegen in der vierten Szene bei der Vorstellung Kroners bemerkt: "Oh, wir kennen uns indirekt. Sie hatten im vorigen Jahr in der Kunsthandlung Gurlitt eine Ausstellung." (405) Durch von Herdbergs Aussage scheint bewiesen zu sein, dass sich die beiden überhaupt nie begegnet sind. Hätte Hauptmann dieses Drama überarbeitet, so wären ihm diese Unebenheiten sicherlich aufgefallen und er hätte sie ausgeglichen. In einem fertigen Drama dürfen solche Fehler nicht vorkommen, in einem Entwurf dagegen sind sie verzeihlich.

Im Verlaufe des Geschehens erhält der Leser ein skizziertes Bild des Toten, wobei vorerst seine wirtschaftlichen Erfolge und philanthropischen Taten, sowie sein bibliophiles Interesse gerühmt werden. Erst am Ende der vierten Szene erfahren wir etwas von einem einmal geplanten Selbstmord des nun eines natürlichen Todes gestorbenen Kommerzienrates. Die Veranlassung zu diesem Selbstmordversuch, eine "späte Liebesleidenschaft", (414) wird erst in der fünften Szene erwähnt.

Mir erscheint das ganze Gespräch bei diesem Totenmahl splitterhaft, abgerissen, doch nicht lebensunecht. Die einzelnen Personen hüpfen gleichsam von einem Gedanken zum anderen, wobei zwar jeder dem nächsten das Stichwort für den Fortgang des Gespräches gibt. Darin zeigt sich die innere Unruhe dieser in Unsicherheit lebenden Menschen, die

sich da heimlich zur mitternächtlichen Stunde versammelt haben. Die einzelnen Szenen scheinen nicht direkt miteinander verbunden zu sein, ausser durch die allgemeine Atmosphäre des Stückes. So folgt auf zwei kurze realistische Szenen eine kurze surrealistische dritte, in der der Tote, der Prophet Elias, der Jünger Johannes und Ahasver, der ewige Jude, zum Mahle erscheinen. Die Bedeutung dieser Szene wird jedoch erst im Verlaufe der nächstfolgenden klar. Die vierte Szene, der Höhepunkt des Stückes, beginnt realistisch, weist jedoch auf Unheimliches hin. Dies geschieht vorerst durch das zweimalige Hörbarwerden des Geräusches des abfahrenden Leichenwagens mit dem toten Körper des Verstorbenen. Dieses Geräusch ist an sich natürlich, dennoch wirkt es unheimlich, weil es Nacht ist und weil es unter unheimlichen Umständen vernommen wird. Der tote Körper wird weggeführt, und Kroner trägt die Totenmaske in den Raum und mit dieser scheinbar die Seele des Verstorbenen, die zur Seele der Menschheit wird. Daher wird die Maske auch nicht mehr als Maske des toten Kommerzienrates erkannt, sondern als Maske irgendeines Menschen. Dies ist ebenfalls natürlich zu erklären, verändern sich doch sehr oft die Züge eines Sterbenden beim Eintritt des Todes, doch gewinnt es hier eine surreale Bedeutung und trägt zum Unheimlichen der Atmosphäre bei. Da sich im folgenden das Gespräch zur Hauptsache um den Toten dreht und da Siegmund Israel erwartet

wird, ist die Halluzination der plötzlichen Erscheinung Israels, begleitet von einem heftigen, gewitterhaften Windstoss, ebenfalls psychologisch erklärbar. Esther, die emotionell dem Toten am nächsten stand, scheint bewusstlos zu werden, da sie am leeren Platz des Tisches den Toten zu sehen glaubt. Von Herdberg und Kroner, die beiden Künstler, fühlen die Anwesenheit des Toten, ohne ihn zu sehen. In diesem Teil der vierten Szene, dem Höhepunkt des Dramas, vermischt sich Reales mit Surrealem, wobei dennoch alles erklärbar bleibt, wie dies auch in Hanneles Himmelfahrt, in Hexenritt und in der Schwarzen Maske der Fall ist. Hauptmann bleibt Realist, auch wenn er in andere Seinsbereiche übergeht. - In der fünften Szene befinden wir uns wieder ausschliesslich auf dem Boden der Realität.

Reichart sieht in diesem Werk eine "Anklage gegen die ständige Wiederkehr von Verfolgung und Mord an der Menschheit, wie die Geschichte es seit zweitausend und mehr Jahren nachweist",⁴⁶ womit er die Allgemeingültigkeit dieses Dramas hervorhebt. Im letzten Satz dieses Requiems: "Nicht nur die Juden! Das trifft uns alle", (415) findet Meetz einerseits die Rechtfertigung des Titels, andererseits die überpersönliche Bedeutung des Stückes, indem sie sagt: " ... das heisst doch: das sind die 'Finsternisse', in die wir Menschen immer wieder hineingeschleudert werden, Verfolgung, Austreibung, Marter, Mord: die Grauensge-

schichte der Menschheit, die dem Dichter damals so gegenwärtig war, als hätte er gewusst, dass auch er vor seinem Ende reichlich daran teilhaben wird."⁴⁷ Stirk bezeichnet dieses Drama "a valuable 'Zeitdokument'",⁴⁸ womit auch er Recht hat.

Vom Formalen her gesehen, scheint es mir eine Impression darzustellen, in der der Dichter sein Gefühl zum Erlebnis des Begräbnisses und zur Zeit ausgedrückt hat. Die einzelnen Szenen sind ziemlich lose aneinandergereiht, und vom Ganzen her gesehen, wirkt das Stück skizzenhaft, dennoch nicht unvollendet, wenn von den einzelnen technischen Fehlern abgesehen wird. Hauptmanns Impression des Totenmahles unter den herrschenden Verhältnissen äussert sich in den einzelnen Szenen realistisch und surrealistisch, wobei jede Szene einen kleinen Bestandteil seiner Impression ausmacht. Da Impressionen Anfang, Mitte und Ende fehlt, sind sie skizzenhaft, weswegen auch dieses Drama eine Skizze darstellt, denn es fehlen ihm trotz des Höhepunktes in der vierten Szene Anfang, Mitte und Ende. Dieses Drama hat als Skizze seine volle Berechtigung, da es nicht als Entwurf gelten kann für ein weiter auszuführendes Drama. Es verlangt nach keinem weiteren Ausbau, wenn ihm auch eine gewisse Geschlossenheit fehlt. Das Verbindende ist die drückende Atmosphäre, die über dem Gespräch zur mitternächtlichen Stunde lastet. Die losen Szenen, die Armut an Handlung, der unterbrochene

Dialog zeigen formal die grosse innere Unsicherheit, in der sich alle Personen befinden. Vom Thema her könnte dieses Drama gar keinen abgerundeten Einakter darstellen, es muss Skizze sein, um ästhetisch zu wirken.

ANMERKUNGEN

- 1 Paul Merker/Wolfgang Stammer, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 3. Bd. (Berlin: de Gruyter, 1928/29), p. 243.
- 2 Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart: Kröner, 1964), p. 650.
- 3 Ibid., p. 650.
- 4 Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart (Wiesbaden: Steiner, 1954), p. 25.
- 5 Ibid., p. 25.
- 6 Ibid., p. 25.
- 7 Trude Richter, "Über die Skizze," in: Sowjetwissenschaft: Kunst und Literatur. 1. Halbjahr, 9, Heft 1 (Januar 1961) 59-73.
- 8 Ibid., p. 59.
- 9 Ibid., p. 60.
- 10 Ibid., p. 60.
- 11 Ibid., p. 60.
- 12 Ibid., p. 62.
- 13 Ibid., p. 62.
- 14 Ibid., p. 62.
- 15 Ibid., p. 64.
- 16 A. Schumski, "Nicht loben, nicht tadeln, sondern lehren!" in: Sowjetwissenschaft: Kunst und Literatur. 1. Halbjahr, 9, Heft 5 (Mai 1961) 493.
- 17 Peter Altenberg, Wie ich es sehe (Berlin: Fischer, 1896), pp. 3-43.
- 18 Ibid., p. 29.

- 19 Ibid., p. 35.
- 20 Ibid., p. 35.
- 21 Ibid., p. 35.
- 22 Ibid., p. 18.
- 23 Ibid., p. 29.
- 24 Theodor Storm, Storms Werke, 1. Bd. (Leipzig: Bibliographisches Institut, ohne Jahr), pp. 231 ff.
- 25 Graham Greene, May We Borrow Your Husband (New York: Viking, 1967), pp. 47 ff.
- 26 Ibid., pp. 133 ff.
- 27 Harold Pinter, Old Times (London: Methuen, 1971).
- 28 -----, Landscape and Silence (London: Methuen, 1969), pp. 7-30.
- 29 Ibid., pp. 31-51.
- 30 Centenar-Ausgabe, I. Bd., p. 712.
- 31 Karl Klein, "Der Elga-Stoff bei Grillparzer und Gerhart Hauptmann," in: Der Wächter, 11 (1929) 45-48, 84-90.
- 32 Gerhart Reckzeh, "Grillparzer und die Slawen," in: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 59 (Weimar, 1929) 1-95.
- 33 Harold Weigel, "A Comparison of Hauptmann's 'Elga' with Grillparzer's 'Das Kloster bei Sendomir'," M.A. Essay Penn. State College 1931.
- 34 Hermann Schreiber, Gerhart Hauptmann und das Irrationale (Aichkirchen: Schönleitner, 1946), p. 121.
- 35 John J. Weisert, The Dream in Gerhart Hauptmann (New York: Kings Crown, 1949).
- 36 Ibid., p. 58.
- 37 Ibid., pp. 58 f.
- 38 Carlo Massimo Canova, Elga: dramma poetico in tre atti (Milano: Gastaldi, 1953).

- 39 Centenar-Ausgabe, I. Bd., p. 715. Alle weiteren Hinweise stehen in Klammern nach dem betreffenden Zitat im Text.
- 40 Walter Höllerer, Spiele in einem Akt. Nachwort: "Warum dieses Buch gemacht worden ist." (Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1961) pp. 549 f.
- 41 Ibid., p. 550.
- 42 S. D. Stirk, "Gerhart Hauptmann's Play 'Die Finsternisse'," in: MLQU, vol. 9, n.2 (June 1948) 146-151.
- 43 Anni Meetz, "Gerhart Hauptmanns Requiem 'Die Finsternisse'," in: G-RM (Neue Folge) Bd. IX, Heft 1, (Januar 1959) XL. Bd. der Gesamtreihe, 29-47.
- 44 Wolfgang Kriess, "Vom Text zum Spiel. Gerhart Hauptmanns 'Die Finsternisse, Requiem'," in: Pädagogische Provinz, 15 (1961) 501-505.
- 45 Centenar-Ausgabe, VIII. Bd., p. 402. Alle weiteren Hinweise stehen in Klammern nach dem betreffenden Zitat im Text.
- 46 Walter Reichart, "In Memoriam Max Pinkus," in: Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch (Goslar: Deutsche Volksbücherei, 1948), p. 172.
- 47 Meetz, op. cit., p. 47.
- 48 Stirk, op. cit., p. 151.

V) DAS FRAGMENT BEI HAUPTMANN

In der Frühromantik gewann das Fragment zum erstenmal Bedeutung als literarische Form. Mit dem romantischen Fragment sind vor allem die Namen Schlegel, Novalis und Schleiermacher verbunden. Die Romantiker waren sehr ichbewusst und stellten ihr persönliches Erleben in den Mittelpunkt ihres geistigen Schaffens, was auch von Hauptmann gesagt werden kann. Dennoch besteht zwischen den Fragmenten der Romantiker und jenen Hauptmanns ein grosser inhaltlicher und formaler Unterschied. Die Fragmente beispielsweise Friedrich Schlegels stellen Reflexionen dar, die einen augenblicklichen Gedanken ausdrücken, ohne das Thema dieses Gedankens völlig zu erschöpfen. Sie sind daher fortsetzbar und veränderbar, was unter anderem die Fussnoten, die Friedrich Schlegel seinen Fragmenten im nachhinein gab, beweisen. Dies gibt ihnen einen offenen Charakter, das heisst, sie haben kein wirkliches Ende, denn viele Endungen sind möglich. Dadurch reizen sie zur Fortsetzung, zur philosophischen Spekulation von Seiten des Autors als auch von Seiten seiner Zeitgenossen.

In der Romantik handelt es sich um Prosafragmente, kaum um dramatische Fragmente.¹ Was die Länge betrifft, ist dem Prosafragment keine Grenze gesetzt, zumal seine Gestalt vom Inhalte her bestimmt ist. Diesbezüglich lesen

wir im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte folgendes: "So sind viele Fr.e formal im strengen Sinne Aphorismen (s.d.), in anderen Fällen dehnt sich der Gedanke über einige Sätze aus, ja bedarf zur vollen Entfaltung manchmal eines beträchtlichen Raumes, so dass sie sich - wie bei Schleiermacher - zu kleinen Essays ausweiten können."²

Das frühromantische Fragment ist inhaltlich philosophisch orientiert und entstand im mündlichen oder schriftlichen Gedankenaustausch der einzelnen Dichter und Denker innerhalb eines bestimmten Kreises, besonders des Jenaer Kreises, das heisst, es erwuchs aus Gesprächen und aus der Korrespondenz. Es endet vielfach mit einer ausgesprochenen oder unausgesprochenen Frage, die zum Fortspinnen des einmal ausgedrückten Gedankens einlädt. Diese frühromantischen Fragmente haben als eigene Form Gültigkeit erreicht, da sie trotz ihres scheinbar offenen Endes ein geschlossenes Ganzes darstellen und, vom Ästhetischen her gesehen, sich Form und Inhalt entsprechen. Im Kreise der Romantiker war es vor allem Friedrich Schlegel, dem es um das Fragment als Kunstform ging, wobei er besonders auf die Abgeschlossenheit des Fragmentes hinweist und ihm Eigenständigkeit als Form zugesteht.

Unter den Fragmenten Hauptmanns finden sich Prosafragmente und dramatische Fragmente, wobei die dramatischen Fragmente zahlenmässig stark überwiegen. Es erhebt sich nun

die Frage, ob Hauptmanns Fragmente wie die frühromantischen als eigene Form Gültigkeit haben, oder ob sie literarische Bruchstücke, das heisst, ob sie nichts anderes als nicht vollendete Werke darstellen. Um zu einer Antwort auf diese Frage zu gelangen, muss nochmals ein Blick in seine Lebensgewohnheiten und auf seine Arbeitsweise geworfen werden.

Hauptmann hatte zwar einen grossen, engen Freundeskreis, doch unterschied sich dieser sehr von jenem der Frühromantiker, da seine Freunde weder Dichter noch Philosophen, sondern grösstenteils Germanisten oder Kritiker waren. Der Gedankenaustausch zwischen ihm und seinen Freunden fand daher auf einer anderen Ebene statt als jener der Frühromantiker, wo jeder Gesprächspartner Dichter oder Philosoph oder gar beides war. Wie bereits erwähnt, hatte Hauptmann seine dichterischen Einfälle in den einsamen Stunden seines Lebens, entwickelte sie auch in der Stille und diktierte sie, wenn sie seines Erachtens dazu reif waren. Im Mittelpunkt seines Denkens stand zu jeder Zeit der Mensch. Sein philosophisches Denken glich eher amateurischem Spekulieren als ernstzunehmendem Entwickeln von philosophischen Gedanken. Seine geistige Stärke lag nicht im Metaphysischen, sondern im Erfassen und Gestalten des realen Lebens, im Gestalten von Menschen und deren Schicksalen. Er fasste das Leben und den Menschen vom Psychologischen, nicht vom Philosophischen her. Dies zeigt sich beispiels-

weise an jenen Werken, in denen er einen Menschen im Kampf mit dem Schicksal gestaltete, so etwa in Bahnwärter Thiel oder in Rose Bernd. Wo er sich jedoch ins Philosophische vertiefte, überzeugt er nicht mehr, und das Werk blieb oftmals Fragment, wie etwa sein Roman Der neue Christophorus.

Es ist bekannt - alle Biographen und auch Thomas Mann als Freund betonen es -, dass Hauptmann in abgerissenen Sätzen sprach, dass ihm ein gleichmässiger Fluss seiner Sprache nicht gegeben war. Thomas Mann gibt uns davon ein einprägsames Bild in der Gestalt Peeperkorns im Zauberberg, zu deren Vorbild Hauptmann gedient hatte. Unvollständige Sätze, das Abschweifen von einem Gedanken und das später wieder darauf Zurückkommen und das endgültige Abbrechen von Gedanken charakterisieren Hauptmanns Gespräche. Darin liegt etwas Fragmentarisches im Sinne des Unvermögens einer Fertigstellung. An diesem Merkmal des Hauptmann'schen Denkens äussert sich die Psyche des Dichters. Er gleicht vielfach einem Stammer, den nicht sein Sprachwerkzeug, sondern seine Seele am Sprachfluss hemmt. Da es dem Psychoanalytiker vorbehalten ist, die seelischen Ursachen des Stammelns zu erforschen, kann auch zu Hauptmanns Stammelns, das sich in seinem reichhaltigen fragmentarischen Werk ausdrückt, der Germanist nicht die letzte Erklärung abgeben. Der Germanist sieht das begonnene Werk und vergleicht ein Bruchstück mit dem anderen und alle mit dem abgeschlossenen Werk, wenn es

jemals zu einem solchen kam, und zieht seine Schlüsse, indem er das Vorliegende vom Ästhetischen, vom Künstlerischen her erfasst und beurteilt, wobei er die sichtbare Ursache des Gelingens oder Versagens dem Stoff oder der Form oder gar beidem zuschiebt.

Das Fragment der Frühromantiker hat einen vorläufigen, wenn auch offenen Abschluss, in dessen Offensein der Anreiz zu weiteren Abschlussmöglichkeiten liegt. Das Fragment Hauptmanns weist dies nicht auf. Es bricht einfach irgendwo, etwa in der Mitte einer Szene oder eines Aktes eines Dramas oder innerhalb eines Romankapitels ab, ohne dem Leser eine Fortsetzungsmöglichkeit zu suggerieren. Der Leser gewinnt den bestimmten Eindruck, dass der Dichter hier aus stofflichen oder formalen Gründen steckengeblieben ist oder dass er das Interesse am Stoff verloren hat und das begonnene Werk deswegen beiseite legte. Im folgenden sei diese Art des Fragmentes an einem Beispiel des Dichters gezeigt.

In den Jahren von 1901 bis 1916 beschäftigte sich Hauptmann mit mehreren Unterbrechungen dramatisch mit der Geschichte der Wiedertäuferbewegung, die zu Beginn der Dreissigerjahre des 16. Jahrhunderts in der Stadt Münster, historisch belegt, stattgefunden hat. Der dramatische Niederschlag dieser Beschäftigung findet sich in der Centenar-Ausgabe im achten Band unter den grösseren dramatischen

Fragmenten, wobei auf 122 Seiten neunzehn Fragmente und auf den folgenden fünfundzwanzig Seiten vom Herausgeber die als Entwürfe, Notizen und einzelne Verse bezeichneten Aufzeichnungen veröffentlicht sind. Daneben beinhaltet der zehnte Band der Centenar-Ausgabe unter dem allgemeinen Titel "Nachlese zum erzählerischen Werk" als "Grössere erzählerische Fragmente" den Roman Die Wiedertäufer. Es handelt sich im Prosa- und im dramatischen Werk offensichtlich um denselben historischen Stoff, den Hauptmann zuerst dramatisch, dann episch verarbeiten wollte, was aus den Entstehungsdaten hervorgeht. Beim Vergleich dieser Daten fällt auf, dass sich der Dichter 1901 zum ersten- und 1916 zum letztenmal dramatisch und erst zehn Jahre später, nämlich 1911, zum ersten- und 1942 zum letztenmal episch mit diesem Stoff befasst hat. Zum Romanfragment veröffentlichte der Herausgeber der Centenar-Ausgabe eine Materialsammlung im Auszug und bemerkte dazu, dass "Das von Hauptmann mit 'Materialsammlung' oder 'Material' bezeichnete Konvolut von 514 in der Maschine gezählte Typoskriptseiten"³ vermutlich 1904 entstanden ist. In diesem Zusammenhang erscheint es mir bemerkenswert, dass der Dichter am Wiedertäuferdrama arbeitete, bevor er das gesamte Material zum Stoff gesammelt hatte. Darin liegt sicherlich einer der Gründe, warum das Drama nicht fertiggestellt wurde. Weitere Gründe sind wohl die Fülle und epische Anlage des Stoffes, weswegen Haupt-

mann sich dem Roman zuwandte, den er allerdings auch nicht vollendete. Da diese Arbeit sich mit Hauptmanns Dramatik befassen soll, beschränke ich mich im folgenden auf den dramatischen Text des Wiedertäufer-Stoffes, wie er in der Centenar-Ausgabe veröffentlicht ist.

Unter der Überschrift "Entwürfe, Notizen und einzelne Verse"⁴ finden sich auf fast sechsundzwanzig Textseiten verschiedene Hinweise, dass Hauptmann ein fünfaktiges Drama mit szenischer Unterteilung geplant hatte. Dabei entwarf er jeden Akt in bezug auf Thema und Handlungsverlauf. Es kann somit behauptet werden, dass diesem Drama ein in groben Umrissen durchdachter Entwurf zugrundeliegt, der jedoch nicht mehr als ein Skelett darstellt, weil er sowohl die Ortsbezeichnungen als auch die Themen und Handlungsmomente nur in Form von Überschriften angibt. Daneben findet sich ein bereits weiter ausgeführter Entwurf, bei dem die einzelnen Akte schon in Szenen unterteilt sind, der jedoch vom vorausgehenden Entwurf thematisch und handlungsmässig etwas abweicht und daher als zweite Fassung eines Entwurfes zum selben Drama gilt und dessen einzelne Szenen noch sehr skizzenhaft angelegt sind. Dieser in seiner Anlage erweiterte Entwurf ist eigentlich mehr als ein Entwurf, da er, im grossen gesehen, die Geschlossenheit eines Ganzen aufweist, indem er das Drama in seiner Ganzheit umfasst, andererseits lückenhaft bleibt, und zwar in der nä-

heren Bestimmung des thematischen und handlungsmässigen Fortganges. Indem mehr angegeben ist, entfaltet sich der Entwurf zur noch sehr lückenhaften Skizze, wobei die Skizze hier noch keine Eigenständigkeit als Form beanspruchen kann. In diesem skizzenhaften Entwurf finden sich im Gegensatz zum vorangehenden Entwurf bereits ganze Sätze und Zitate, was einerseits eine Bereicherung des Entwurfes bedeutet, andererseits jedoch gerade das Skizzenhafte der ganzen Anlage betont, weil zwischen den einzelnen Sätzen vielfach wenig scheinbarer Zusammenhang besteht, wobei viele Lücken auf das noch Unausgereifte hinweisen. Ich möchte diesen erweiterten Entwurf als noch sehr lückenhafte dramatische Entwurfsskizze bezeichnen, als die Form, aus der ein vollständiges Drama hätte geschaffen werden sollen. In diesem Sinne stellt sie literarisch ein Durchgangsstadium zu einer noch zu entwickelnden Form dar. An dieser Art der Konzipierung eines Dramas lässt sich Hauptmanns Arbeitsweise erkennen, wie sie innerhalb dieser Arbeit schon einmal dargestellt worden ist, und zwar an der Werkreihe Der Mutter Fluch.

Eingangs erwähnte ich die neunzehn als Fragmente bezeichneten Aufzeichnungen zum Wiedertäufer-Drama. Diese Fragmente teilen sich in zwei Gruppen, nämlich in die ersten neun, die zum ersten Akt, und in die folgenden zehn, die zum zweiten Akt gehören. Sie werden durch eine Vorbe-

merkung Hauptmanns eingeleitet, in der er den historischen Hintergrund kurz darstellt und einen Grund angibt, warum er sich mit diesem Stoff befasste, nämlich, er will den Wiedertäufern und dem deutschen Volk jener Zeit Gerechtigkeit widerfahren lassen. Den Vorbemerkungen folgt ein umfassendes Personenregister, das für alle Fragmente gilt. Eine nähere Betrachtung der beiden ersten Fragmente ergibt folgendes Bild:

Das Fragment I trägt das Datum vom 19. Mai 1901 und den Titel "Jan von Leyden". Es besteht aus zwölf Textseiten mit dramatischem Dialog und stellt einen Teil des ersten Aktes dar. Auf einer zusätzlichen Seite befindet sich der skizzierte Schluss dieses Aktes in Form einer Notiz. Der Schauplatz der ersten drei Fragmente ist ein Raum einer Schenke in Leyden, die im zweiten und dritten Fragment mit "Zu den drei Heringen" näher bestimmt ist. Formal unterscheiden sich die beiden ersten Fragmente vom dritten, indem die ersteren in Versform, das dritte in Prosa geschrieben sind. Vom Inhalt her gesehen, stellt das Fragment I grösstenteils Exposition dar, indem einerseits die Wirtshausesbesucher einander vorstellen und andererseits die Vorgeschichte der Wiedertäuferbewegung von den einzelnen Personen bruchstückhaft berichtet wird. Ein Brief des Wiedertäufers Rottmann wird vorgelesen, der einen Aufruf an alle Versammelten enthält, sich unverzüglich nach Münster zu be-

geben, denn "Münster die Stadt ward zum Gottesgarten,"⁵ dort schützt sie der regierende "starke Bernd Knipperdolling", (708) der, so berichtet Dusentschur, mutig den Kampf gegen die "Ketzer" (709) angeführt hatte und den ihm folgenden Wiedertäufern die Gewalt verschaffte. Damit ist das erste treibende Moment des Dramas gegeben, denn auf diese Aufforderung muss eine Reaktion folgen. Der Zweck des Besuches im Wirtshaus ist, den stillen, gottseligen (711) Jan Bockelson zu überreden, mit nach Münster zu ziehen, der sich jedoch seiner Familie wegen sträubt. Matthiesen, der Hauptsprecher in dieser Angelegenheit, und auch die anderen zeigen sich bereits hier als wiedertäuferische Fanatiker, die vor der Gewalt nicht zurückschrecken, während Jan Bockelson eher als tief religiöser, sanftmütiger Christ dargestellt ist. Ein weiteres vorwärtstreibendes Moment bildet die Ankunft von einigen ärmlichen Gestalten, die von einer in Münster geschlagenen Schlacht berichten und in Jan Matthiesen den grossen Propheten erkennen. Damit endet das Fragment I. Die nachfolgende Notiz weist daraufhin, dass die zur Wiedertäuferin bekehrte Divara, die Frau Jan Matthiesens, die einmal innerhalb der Szene als Seherin auftritt, mit ihrer Jugendlichkeit und ihrem Fanatismus Jan Bockelson zum Mitgehen zu bewegen sucht.

Das Fragment II ist kaum vier Seiten lang und enthält anfänglich nichts als ein wenig bedeutungsvolles Wirts=

hausgeschwätz über die Wirtin. Die ankommenden Studenten beginnen von ihren Beobachtungen auf ihrer Fusswanderung durch Münster zu berichten, wodurch der in dieser Stadt herrschende Religionskrieg, der den Ausgangspunkt des Dramas bilden sollte, als Ursache und Hintergrund alles Geschehens eingeführt wird. Doch bricht das Fragment II ab, bevor Entscheidendes über die Lage in Münster gesagt wird und Handlung eintritt. Dieses Fragment, das als Werk an sich keine Bedeutung hat, ist nichts anderes als ein Bruchstück eines Aktanfanges. Der Dichter brach es ab, um neu anzufangen. Im Vergleich zum zweiten Fragment stellt das erste beinahe eine ganze Szene innerhalb dieses Aktes dar, doch bricht auch dieses ab, aber mit dem Unterschied, dass diesem Abbruch Notizen über eine mögliche Weiterführung des Begonnenen folgen. Dennoch handelt es sich in beiden Fällen und auch bei allen weiteren Fragmenten dieser Reihe um nichts anderes als unterschiedlich lange abgebrochene Entwürfe zu einem ersten oder zweiten Akt dieses als fünfaktiges Drama geplanten Stückes. Somit kann behauptet werden, dass die hier näher ausgeführten Fragmente I und II deswegen Fragmente sind, weil sie zwei verschiedene Anfänge des ersten Aktes darstellen, weil sie nur bis zu einem gewissen Punkt ausgearbeitet sind und dem ersten der Schluss, dem zweiten Mitte und Schluss fehlen. Diese beiden Fragmente sind wie alle übrigen Wiedertäufer-Fragmente abge-

brochene Anfänge von Szenen ohne Formgültigkeit. Es handelt sich hier nicht um Einfüllen oder Ausfeilen eines in klaren Umrissen vorhandenen mehr oder weniger abgerundeten skizzenhaften Werkes, sondern um neunzehn Versuche einer Gestaltung des ersten beziehungsweise zweiten Aktes dieses Dramas. Sie sind als Anfänge bis zu ihrem Abbruch ziemlich lückenlos durchgearbeitet, lassen aber den Leser die geplante Fortsetzung nach dem Abbruch nur dort erraten, wo Hauptmann dem Text eine Notiz folgen lässt. Es handelt sich also um Fragmente im Sinne des Abbruchs, nicht im Sinne einer eigenständigen Form. Gelegentliche Streichungen innerhalb des Textes durch den Dichter weisen auf das Lückenhafte, das noch nicht Endgültige des Textes hin.

Die Tatsache, dass es zum ersten Akt dieses Dramas neun und zum zweiten zehn verschiedenartige sogenannte Fragmente gibt, ist ein Beweis dafür, dass alle nur als Entwurfsskizzen zu betrachten sind, auch als Möglichkeiten zu einem ersten beziehungsweise zweiten Akt für das geplante Drama, wobei es nie zu einer endgültigen Festlegung eines ersten und zweiten Aktes kam. Da es sich bei allen neunzehn Niederschriften um mehr oder weniger lückenhaft ausgeführte Anfänge und abgebrochene oder unvollständige Schlüsse handelt, ist die Bezeichnung Fragment berechtigt. Vom Ende her gesehen, gebührt ihnen, soweit ihr Ende skizziert ist, die Bezeichnung fragmentarische Skizze, doch ist hier

nicht die Skizze als eigenständige Form gemeint, wie dies in Elga und in Die Finsternisse der Fall ist, sondern Skizze als Durchgangsstadium, ein Entwurf, der, wie er ist, nur bedingten literarischen Wert besitzt, weil er, um voll ästhetisch zu wirken, vom Gehalt und von der Gestalt her zu viel offen lässt. Es fehlt hier nicht nur am Detail, es wurde hier nicht nur ausgespart, es fehlt an der Handlungslinie.

Da ein Drama eine ungebrachene Handlungslinie aufweisen muss, ist die Frage berechtigt, ob überhaupt ein dramatisches Fragment als Form an sich möglich ist. Im Drama wird entweder das Schicksal eines Menschen oder eine Situation durch äussere oder innere Handlung dargestellt, wobei sich die Handlung fortentwickelt, wie dies in Agamem=
nons Tod und in Elektra der Fall ist, oder wobei ein Geschehen aufgerollt wird, so etwa in der Schwarzen Maske. In jedem Falle muss die Handlung beziehungsweise das Geschehen eine logische Kontinuation aufweisen, wobei der Suggestion einiges überlassen werden kann. Fehlt es dabei an Details, so weist das Drama skizzenhafte Züge auf. Ist aber der grosse Bogen der Handlungslinie gebrochen, so bekommt das Stück fragmentarischen Charakter im Sinne des Unvollendetseins, wobei es nach Vollendung verlangt, um formgültig zu sein. Aus diesen Erwägungen heraus und im Vergleich zur literarischen Skizze gebe ich dem dramatischen Fragment keine eigene Formgültigkeit.

Hauptmanns dramatische Fragmente sind Bruchstücke eines in Entstehung begriffenen Dramas. In seinen Fragmenten legte er Gedanken nieder, die er nicht zu Ende dachte. Sie sind begonnene Dramen, die einer weiteren Ausarbeitung und einer Fortführung bedürfen und die keine formale Eigenständigkeit besitzen. Sie sind interessant, weil sie dem Leser einen zusätzlichen Einblick in die Werkstatt dieses Dichters gestatten und ihm zeigen, mit welchen Stoffen und Gedanken sich der Dichter befasste. Sie lassen ihn auch einige Probleme erkennen, denen der Dichter gegenüberstand, wobei einerseits die geistige Verarbeitung eines gefundenen oder erdachten Stoffes, andererseits die formale Gestaltung dieses Stoffes die augenscheinlichsten Schwierigkeiten darstellten. Manchmal kam Hauptmann zur richtigen Lösung seines Problems, nachdem er einen Stoff, wie etwa die aulische Iphigenie, in mehreren Fassungen verarbeitet hatte. Da er jedoch nur fünfzig Dramen vollendete und einundsiebzig Dramen unvollendet, das heisst fragmentarisch hinterliess, wobei keines dieser Fragmente einen Anspruch auf Formgültigkeit erheben kann, beweist dies, dass dieser Dichter mit seinem Werk kämpfte, dass seinem Können, seiner Kunst Grenzen gesetzt waren.

Hauptmanns dramatische Fragmente sind nicht aufführbar, da sie dem Regisseur zu wenig Handhabe bieten, ihnen einen wenn auch nur vorläufigen Abschluss im Sinne des

Dichters zu geben. Brecht dagegen hinterliess ebenfalls Fragmente, so etwa das Dramafragment Der Brotladen,⁶ das eine Aufführung ermöglicht,⁷ was jedoch mit Brechts Einstellung zum Theater und mit dem Lehrwert seines Theaters zu tun hat. In seiner Einführung zur "Aufführung der Fragmente" am Theater am Schiffbauerdamm in Ost-Berlin sagt Manfred Wekwerth:

Mit einer Aufführung der Fragmente Brechts soll u. a. gezeigt werden, dass alle Arbeiten Brechts nur als ein Prozess zu verstehen sind, wobei die einzelnen Stücke eine Art Einkreisung historischer Vorgänge und Themen von verschiedenen Seiten darstellen, um irgendwo den herausstehenden Hebel zu finden, durch den man sie in den Griff bekommt. Für das Studium dieser Methode sind die Fragmente so aufschlussreich wie die Stücke. Sie stehen technisch und artistisch auf der Höhe der Stücke, brechen freilich in einer bestimmten Phase ab. Dadurch liefern sie neben Antworten auch Bündel von Fragen, die durch ihre Nichtbewältigung hinweisen auf vorhandene objektive Schwierigkeiten sowohl in der Wirklichkeit als auch beim Schriftsteller: Es sind echte Krisen. Die anti-klassizistische Betrachtungsweise wird also diese Krisen nicht verdecken, sondern die Krisen würdig als dialektische Knotenpunkte in den allgemeinen Produktionsprozess einbauen.

Er schliesst seine Bemerkungen mit folgenden Worten ab:

Eine Aufführung der Fragmente soll zeigen, dass man mit Brecht nur arbeiten kann, wenn man ihm - versehen mit seiner Methode - als Mitarbeiter gegenübertritt, auch im Zuschauerraum. So kommt es nicht nur darauf an, etwas mit Brecht zu vermitteln, sondern es kommt auch darauf an, die Vermittlung selbst zu vermitteln oder, wie Brecht es ausdrückte: es ist das Lernen, was gelernt werden muss.⁸

Der grundlegende Unterschied zwischen den Dramatikern Hauptmann und Brecht scheint mir darin zu liegen, dass Brechts Drama dialektisch gebaut ist und didaktische Ziele verfolgt,

während Hauptmann in Form von Illusionstheater ein Stück Leben auf der Bühne darstellt. Hauptmanns Fragmente können nur von ihm selber zu Ende gedacht werden, Brechts dagegen von einem Kollektiv von Gleichgesinnten. Eine vage Möglichkeit, Hauptmanns Fragmente zu einem Abschluss im Sinne des Dichters zu führen, sehe ich für jene Werke, in deren Mittelpunkt der Kampf eines tiefempfundenen Menschen mit seinem Schicksal steht, da wir im allgemeinen Hauptmanns Gedankengänge in bezug auf Menschengestaltung kennen und anhand der vollendeten Dramen dieser Art Schlüsse für das Fragment ziehen könnten. Es zeigt sich jedoch, dass gerade in den Fragmenten, besonders in den grösseren unter ihnen, keine so tiefempfundenen Charaktere wie Fuhrmann Henschel, Rose Bernd, der Glockengiesser Heinrich, Agamemnon etc. hervortreten, sondern dass es sich vielfach um mythologische Figuren handelt, so etwa in Helios, im Hirtenlied, in Galahad, in Der Dom und in Demeter, oder um geschichtliche, wie in Die Wiedertäufer und in Die hohe Lilie. In die Grönlandtragödie spielt Mythologisches herein. Einzig im Fragment Besuch bei Familie Kulicke entnahm Hauptmann den Stoff seinem eigenen Erleben, indem er darin jenen Besuch bei seinen Verwandten auf dem Gutshof Lohnig und seine Liebe zu Anna Grundmann zu gestalten suchte. Die Entstehung dieses grösseren Fragmentes fällt in die Zeit von 1908 bis 1910, doch steht es inhaltlich in einem Zusammenhang mit

einem wesentlich kleineren Fragment, den Ansätzen zu einem Anna-Drama, das zwischen 1890 und 1892 entstanden ist. Es scheint mir, dass die Erinnerung des Dichters an jenes erste Liebeserlebnis bereits genügend verblasst war, als er sich an die dramatische Komposition des einmal Erlebten machte, so dass ihm ein Nachempfinden jenes Gefühls nicht gelang, weswegen alle Versuche zu diesem Thema Fragmente geblieben sind. Auch war der Stoff zu lyrisch, das Erlebnis zu zart, um daraus ein bühnenwirksames Drama zu schaffen, zumal sich weder Anna noch der junge Dichter zu einer Charakterzeichnung eigneten. Hauptmann, der selber sehr emotionell veranlagt war, lagen im Dramatischen die zarten Charaktere nicht. Er schuf mit wenigen Ausnahmen dämonische Frauen und emotionelle Männer, die den Kampf mit dem Schicksal ausfochten, wenn sie auch meistens versagten. Ihn fesselte der Mensch im Kampf mit dem Leben und dem Schicksal, wobei die Determination des Menschen eine nicht unwesentliche Rolle spielte. Er achtete auch sehr auf die psychologische Fundierung in der Handlungsweise seiner Gestalten. Dadurch wirken diese Figuren aus dem Leben auch heute noch meistens echt und überzeugend. In den Fragment gebliebenen Dramen scheint diese den Dichter so kennzeichnende Charaktergestaltung sich nicht entfalten zu können, da es der Stoff nicht zuließ und da der Dichter möglicherweise das Interesse am Stoff verloren hatte. Formgültig sind sie nicht,

da sie wenig mehr als bruchstückhafte Entwürfe, skizzierte Versuche darstellen.

In die Zeit vor 1884, das heisst in die Jugendperiode des Dichters, fallen sechs dramatische Fragmente, deren längstes zehn Seiten umfasst. Es sind dies dichterische Versuche, in denen sich Hauptmanns Interesse an geschichtlichen und mythologischen Stoffen zeigt, und die vom Formalen her wenig Bedeutung haben. Bemerkenswert ist jedoch, dass sie alle als Versdramen geplant waren und dass die einzelnen Szenen nur bruchstückhaft aufgezeichnet sind.

Die erste Hälfte des neunten Bandes der Centenar-Ausgabe beinhaltet fünfundfünfzig verschiedene kleinere dramatische Fragmente, deren Entstehungszeit in die Jahre von 1890 bis 1943 fällt. Sie stellen ebenfalls weiter nichts als bruchstückhafte Entwürfe zu geplanten Dramen dar, wobei einzelne Szenen und Szenenteile in verschiedenen Fassungen festgehalten sind. Thematisch zeigen sie eine reiche Variation, woran man das vielseitige Interesse des Dichters erkennen kann. Auch sie stellen nicht mehr als erste gedankliche Aufzeichnungen zu einem Einfall dar, deren Ausarbeitung manchmal begonnen, jedoch immer abgebrochen wurde.

Aufschlussreicher, weil weiter ausgeführt, sind dagegen die zehn grösseren dramatischen Fragmente, die im achten Band veröffentlicht sind. Sie zeigen eine wenn auch oft unterbrochene Handlungslinie, die die Gedankengänge des

Dichters besser erkennen lässt und es daher möglich macht, in Spekulationen über die Ursache ihres Abbruches einzugehen. Ob der Stoff, die Form, das Abflauen des Interesses am Thema, äussere Umstände im Leben des Dichters oder seine Psyche daran Schuld sind, dass sie Fragmente blieben, lässt sich auch nach eingehendem Textstudium und unter Heranziehung der Biographie des Dichters nicht mit Sicherheit sagen. Sicher scheint jedoch zu sein, dass Hauptmann mehr schreiben wollte, als er geistig, seelisch und physisch bewältigen konnte, dass es letzten Endes doch an der menschlichen Begrenzung lag, dass sein fragmentarisches Werk so überaus gross ist.

ANMERKUNGEN

- 1 Goethes dramatisches Fragment Mahomet beginnt mit einem Monolog Mahomets, dem ein Dialog zwischen Mahomet und seiner Pflegemutter Halima folgt. Es zeigt keine Handlung, sondern stellt ein religionsphilosophisches Gespräch dar, wodurch es den Eindruck von dialogisierter Gedankenlyrik in Prosaform erweckt. Es bedeutet nichts mehr als den Anfang einer Szene, ohne einen weiteren Handlungsverlauf anzudeuten. Es ist fragmentarisch, weil es Bruchstück geblieben ist.

Johann Wolfgang von Goethe, Mahomet: Dramatisches Fragment. In: Die deutsche Literatur, 5. Bd., 1. Teilbd., hg. von Hnas-Egon Hass (München: Beck, 1966), pp. 596-7.
- 2 Paul Merker/Wolfgang Stammer, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 1. Bd. (Berlin: de Gruyter, 1958), p. 477.
- 3 Centenar-Ausgabe, X. Bd., p. 152.
- 4 Ibid., VIII. Bd., p. 823.
- 5 Ibid., p. 708. Alle weiteren Hinweise stehen in Klammern nach dem betreffenden Zitat im Text.
- 6 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Bänden; Band 7. Der Brotladen (Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1967), pp. 2913 ff.
- 7 Im Juni 1972 hatte ich die Möglichkeit, eine Aufführung des Fragmentes Der Brotladen in Ost-Berlin am Theater am Schiffbauerdamm zu sehen. Gezeigt wurde eine Bühnenfassung des Stückfragmentes von 1929/30 unter der Regie von Manfred Karge/Matthias Langhoff.
- 8 Zitiert nach dem Programmblatt zum Brecht-Abend Nr. 4, an dem das Stückfragment Der Brotladen aufgeführt wurde.

VI) SCHLUSSWORT

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, Hauptmanns Verhältnis zur dramatischen Kurzform darzustellen. Damit ist eine Möglichkeit zu einer neuen Annäherung an sein Werk gezeigt worden, wodurch die Basis, von der aus Hauptmanns Werk seine endgültige Beurteilung zukommen und von der aus der Dichter selbst seinen ständigen Platz in der deutschen Literaturgeschichte zugewiesen erhalten wird, verbreitert werden konnte. Es wurde ein neuer Weg gezeigt, der die Möglichkeit bietet, diesem Dichter und seinem Werk gerechter zu werden, als dies bisher geschah, indem in Hauptmann nicht mehr nur der grosse "Naturalist" gesehen wird, durch den der Naturalismus seinen Höhepunkt und seine Überwindung erfahren hat, sondern indem darüber hinaus eine Möglichkeit geboten wird, in diesem Dichter vor allem den Künstler zu sehen, und zwar frei von literarischen Strömungen, denen man die einzelnen Dichter so oft bequemerweise zuteilt. Hauptmann selber hat nie einer literarischen Richtung angehört, doch finden sich bestimmte Merkmale von ihn beeinflussenden Richtungen in seinen Werken, das heisst, Hauptmann blieb sich selber treu, doch zeigen sich Spuren der herrschenden literarischen Strömungen in seinem Werk.

Diese Arbeit, in der nicht die geistige Entwick=

lung des Dichters dargestellt worden ist, - Joseph Gregor befasste sich damit in seinem Buch Gerhart Hauptmann: Das Werk und unsere Zeit - zeigt also den Dichter von einer neuen Seite, nämlich der formästhetischen, wobei die besprochenen Werkbeispiele aus allen Schaffensperioden genommen wurden. Dabei konnte festgestellt werden, dass sich dieser Dichter in seinem langen Leben formal nicht entwickelt hat, dass ihm ein Durchbruch zu einer neuen Form nicht gelungen ist, dass er also formal noch ganz ins 19. Jahrhundert gehört. Es zeigten sich zwar Ansätze zu einer neuen Form am Ende seines Lebens in den beiden Einaktern der Atriden-Tetralogie, doch ist das formal Neue hier unbewusst und nicht gewollt entstanden und passt eigentlich nicht zu seinem Wesen, wie es sich in den anderen Werken manifestiert. Da jedoch diese beiden letzten Einakter, Agamemnons Tod und Elektra, formal zum besten gehören, was Hauptmann je geschrieben hat, und da ihre Form und Struktur gänzlich aus dem Unbewussten entsprang, scheint mir die Frage, ob Hauptmann im Grunde genommen nicht doch zur Kurzform neigte, gerechtfertigt zu sein, zumal auch sein fragmentarisches Werk so ungewöhnlich umfangreich ist und auf die Kurzform hinweist.

Man geht am Wesen Hauptmanns vorbei, wenn man versucht, seine Dramen einer festumrissenen Formgattung zuzuordnen, da bei diesem Dichter verschiedene Formmöglich-

keiten ineinander verschmelzen, das heisst, die Formen Mehrakter, Einakter, Skizze, Fragment treten nicht klar hervor, sondern gehen ineinander über, weswegen man zu Bezeichnungen wie Einakter mit Zügen des Mehrakters oder fragmentarische Skizze etc. kommt. Seine Werke charakterisiert eine gewisse Formunreinheit, was sowohl für seine vollendeten als auch für seine unvollendeten Werke gilt. Es scheint mir, dass bei Hauptmann die Mischform mit dem fliessenden Übergang zur für ihn typischen Form geworden ist, weswegen er auch vom Standpunkt der Form nicht kategorisierbar ist, nicht nur vom Standpunkt der literarischen Richtungen. Hauptmanns Formempfinden scheint mir gefühls- und nicht verstandesbedingt gewesen zu sein und ist daher nur vom Psychologischen her erklärbar.

Aus Behls und Chapiros Aufzeichnungen über Gespräche mit Hauptmann gewinnt man den bestimmten Eindruck, dass der Dichter "fragmentarisch" dachte, da er in abgerissenen Sätzen sprach und sozusagen bruchstückhaft dachte, weil er oft Gedankengänge abbrach und erst Tage später wieder auf denselben Gedanken zurückkam. Er fühlte sich aber als Epigone Goethes doch so stark mit der Tradition des deutschen Dramas verbunden, dass es ihm unmöglich war, als Entwickler einer neuen Form aufzutreten, wie dies Brecht dagegen möglich war. Hauptmanns Helden sind Menschen von Fleisch und Blut, ihre Probleme sind die Probleme des Ein-

zeln im Alltag, wenn von den Webern abgesehen wird, und diese Menschen stellt er auf die Bühne, um im Zuschauer Mitleid und Furcht zu erwecken, womit er noch im Illusionstheater steht. Da das Illusionstheater des 19. Jahrhunderts Anfang, Mitte und Ende zeigt, gibt Hauptmann fünfzig seiner Dramen ein Ende, auch wenn dieses Ende nicht ganz überzeugt, wenn es ein erzwungenes Ende ist. Darin liegt ein an sich zum Fragment neigender Wesenszug Hauptmanns, der noch bekräftigt wird, wenn die einundsiebzig Dramenfragmente in die Betrachtung miteinbezogen werden. Der Mensch des 20. Jahrhunderts sieht jedoch den Menschen im Ausschnitt, nicht mehr im ganzen Leben, wobei dieses Ausschnittshafte etwas Fragmentarisches und Skizzenhaftes an sich hat, was formal zur dramatischen Kurzform führt und dies auch dann, wenn das Stück noch einen ganzen Theaterabend ausfüllt. So stellt Brecht in seinem abendfüllenden Drama Mutter Courage nicht das Leben dieser Frau im Dreissigjährigen Krieg dar, sondern eine Idee, die er an verschiedenen Episoden aus dem Leben dieser Frau demonstriert. Auch in seinem Fragment gebliebenen Drama Der Brotladen wird nicht das Leben der Frau Niobe Queck gezeigt, sondern wiederum an einem episodenhaften Ereignis eine Idee. Die Menschen haben hier auch viel Menschliches verloren und sind zu Typen, zu Werkzeugen einer Idee geworden.

Hauptmanns Modernität besteht in der Psychologi-

sierung seines Dramas, was ihn zum grossen Menschengestalter machte. Mit ihm findet das deutsche Illusionstheater einen letzten Höhepunkt und einen bedeutenden Abschluss, denn mit dem anbrechenden Expressionismus beginnt eine neue Form des Dramas, zu der Hauptmann den Anschluss nicht mehr fand. Das Drama des 20. Jahrhunderts ist vornehmlich von den soziologischen und politischen Verhältnissen bestimmt und hat daher einen neuen Lehrwert erhalten, wofür eine neue Form geschaffen werden musste, die vor allem die Zerstörung der Illusion verlangte. Diese neue Form bevorzugt, was ihre Quantität anbelangt, die Kürze, das heisst die Form des von der Tradition unbelasteten Einakters, wie er sich bei Hauptmann noch nicht findet. Hauptmann scheint mir schwer an der Last der deutschen literarischen Tradition getragen zu haben, denn er war sich seiner Bedeutung als wichtigster deutscher Dramatiker seiner Zeit und Nachfahre Goethes wohl bewusst, doch hat gerade dieses Bewusstsein ihn daran gehindert, seinem innersten Wesen, das doch auch zur Kurzform neigte, volle Geltung zu verschaffen. So steht Hauptmann an der Schwelle zu einer neuen Zeit, doch wagte er es nicht, mit vollem Bewusstsein den sicheren Schritt in diese neue Zeit zu tun.

Diese Arbeit beansprucht nicht das Mass der Vollständigkeit, im Gegenteil, sie weist in skizzenhafter Form einen Weg zu bisher unbeachteten Aspekten innerhalb der

Diskussion um Hauptmanns Werk. Sie gräbt gleichsam die ersten Furchen in einem bisher ungepflügten Stück Land. Weitere und noch tiefer schürfende formale Untersuchungen des Gesamtwerkes dieses Dichters werden Resultate ans Licht bringen, die die bisher einseitige und allzu subjektive Kritik in einer Richtung beeinflussen werden, die in einem umfassenderen und objektiveren, das heisst auch weniger emotionellen Bild Hauptmanns und seines Werkes enden wird.

BIBLIOGRAPHIE

Es werden nur jene Werke angeführt, auf die im Text näher eingegangen oder aus denen zitiert wurde.

Die Zitate aus Hauptmanns Werken wurden ausschliesslich der Centenar-Ausgabe entnommen.

Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Hg. Hans-Egon Hass, Bde. 1-10. Frankfurt a/M: Propyläen, 1962-70.

Alexander, Neville E. Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns. Stuttgart: Metzler, 1964.

Altenberg, Peter. Wie ich es sehe. Berlin: Fischer, 1896.

Behl, Carl F. W. Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. München: Desch, 1949.

Chapiro, Joseph. Gespräche mit Gerhart Hauptmann. Berlin: Fischer, 1932.

Cohen, Helen L. One-Act Plays by Modern Authors. New York: Harcourt, 1921.

Fiedler, Ralph. Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns. München: Bergstadt, 1954.

Greene, Graham. May We Borrow Your Husband. New York: Viking, 1947.

Gregor, Joseph. Gerhart Hauptmann: Das Werk und unsere Zeit. Wien: Diana, ohne Jahr.

Heuser, Frederick W. J. Gerhart Hauptmann: Zu seinem Leben und Schaffen. Tübingen: Niemeyer, 1961.

Höllner, Walter. Spiele in einem Akt. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1961.

Hülsen, Hans von. Gerhart Hauptmann: Siebzig Jahre seines Lebens. Berlin: Fischer, 1932.

Jolles, André. Einfache Formen. 4. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1968.

Klein, Johannes. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Steiner, 1954.

Lewis, B. Roland. The Technique of the One-Act Play. Boston: Luce, 1918.

Mann, Otto. Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart: Kröner, 1960.

Meetz, Anni. "Gerhart Hauptmanns Requiem 'Die Finsternisse'." G-~~RM~~ (Neue Folge) IX, Heft 1 (Januar 1959) 29-47.

Michaelis, Rolf. Der schwarze Zeus. Berlin: Argon, 1962.

Petsch, Robert. Wesen und Formen des Dramas: Allgemeine Dramaturgie. Halle (Saale): Niemeyer, 1945.

Pinter, Harold. Landscape and Silence. London: Methuen, 1969.

----- . Old Times. London: Methuen, 1971.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hg. Merker/Stammler. 3.Bd. Berlin: de Gruyter, 1928/29. 1. Bd. Berlin: de Gruyter, 1958.

Reckzeh, Gerhart. "Der Mutter Fluch." Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch. 1. Bd. Breslau: Maruschke, 1936. pp. 103-20.

Reichart, Walter. "Grundbegriffe im dramatischen Schaffen Gerhart Hauptmanns." PMLA, LXXXII, no. 1 (March 1967) 142-151.

----- . "In Memoriam Max Pinkus." Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch. Goslar: Deutsche Volksbücherei, 1948. pp. 160-172.

Reichart, Walter/Diamond, Philip. "Die Entstehungsgeschichte des 'Armen Heinrich'." Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch, 1.Bd. Breslau: Maruschke, 1936. pp. 59-87.

Richter, Trude. "Über die Skizze." Sowjetwissenschaft: Kunst und Literatur. 1. Hj., 9, Heft 1 (Januar 1961) 59-73.

Schnetz, Dietmut. Der moderne Einakter: Eine poetologische Untersuchung. Bern: Francke, 1967.

Schreiber, Hermann. Gerhart Hauptmann und das Irrationale. Aichkirchen: Schönleitner, 1946.

Schumski, Alexander. "Nicht loben, nicht tadeln, sondern lehren!" Sowjetwissenschaft: Kunst und Literatur. 1. Hj., 9, Heft 5 (Mai 1961) 493-505.

Stirk, S. D. "Gerhart Hauptmann's Play 'Die Finsternisse'." MLQU, 9, no. 2 (June 1948) 146-151.

Storm, Theodor. Storms Werke. 1.Bd. Leipzig: Bibliographisches Institut, ohne Jahr.

Strindberg, August. Elf Einakter. 2. Aufl. München: Müller, 1908.

----- . Plays by August Strindberg. New York: Scribner's, 1912.

Voigt, Felix A. "Die Schaffensweise Gerhart Hauptmanns."
G-~~RM~~ (Neue Folge) I, Heft 2 (Januar 1951) 93-106.

----- . Hauptmann-Studien. 1. Bd. Breslau: Marusch=
ke, 1936.

Weisert, John J. The Dream in Gerhart Hauptmann. New York:
Kings Crown Press, 1949.

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. 4. Aufl.
Stuttgart: Kröner, 1964.