

Gerhart Hauptmann

Wilhelm Grenzmann

Die Feier von Gerhart Hauptmanns 100. Geburtstag hat die Augen vieler in der Welt – der westlichen wie der östlichen – auf einen Mann gerichtet, der mit wenigen anderen unseres Zeitalters dazu berufen war, das Deutschland der Dichtung zu repräsentieren und die Einheit seines Geistes darzustellen. Er vermochte dies gewiß nicht mit der Kraft und dem Glanz, womit sich Goethe und die deutsche Klassik der Welt vorstellten und das Beste des deutschen Geistes bezeugten. Hauptmann war Sprecher des späten Jahrhunderts und seiner zerfallenden Geistigkeit, Begleiter des neuen Jahrhunderts bis in die Tage hinein, da sein Tod mit dem Untergang des deutschen Reiches zusammenfiel – und uns obliegt heute die Frage, wer er war, welchen Rang wir ihm zubilligen können, was er uns bedeutet – bei der gebührenden Vorsicht des Urteils, die angesichts des noch geringen Abstands geboten ist.

Dies um so mehr, als er ein werkgefülltes Leben geführt und ein riesiges literarisches Erbe hinterlassen hat. Er war ein Mensch, der aus Notwendigkeit dichtete. Was er schuf, waren Bilder, Gestalten und Vorgänge, die sich ihm aufdrängten – er war einer der phantasiebegabtesten Dichter unserer Zeit. In Deutschland gab es unter den Dramatikern niemand, der auch nur annähernd eine solche Beziehung zum Theater besaß und die Neigung verspürte, die Bühne mit den Geschöpfen seines Geistes zu bevölkern. Mit der dramatischen verband er eine epische Begabung, obwohl es nicht zweifelhaft ist, wo seine größere Bedeutung liegt. Er hatte zudem den Vorzug, ein hohes Alter zu erreichen und in seinem Schaffen nicht müde zu werden. Er ist durch eine lange und wandlungsreiche Zeit gegangen und hat viele kennengelernt, die nach ihm geboren wurden und vor ihm starben, Freunde, die eng zu ihm hielten, und andere, die gegen ihn zum Protest aufstanden. Er nahm von überall an, ohne sich im Kern zu wandeln. Seine enge Verbindung mit den geistigen Verhältnissen der Zeit macht ihn zugleich zu ihrem Repräsentanten. Wer unsere Epoche verstehen will, muß sich daher auch mit Hauptmann auseinandersetzen.

Aus dem Angedeuteten ist bereits zu entnehmen: Hauptmanns Werk steht unter dem Zeichen der Zwiespältigkeit. Das Wirkliche bietet sich ihm in zweierlei Gestalt dar. Vorerst lebt er in einer vordergründigen Welt mit ihren sichtbaren Ereignissen. Hier hält sich der Dichter der sozialen Unruhe, aber auch des Mitleidens

mit den unvermeidlichen Bedrängnissen der Menschenwelt auf. Hauptmanns Gestalten sind die Gepeinigten und die Gequälten, darunter oft diejenigen, denen zuletzt doch nicht geholfen werden kann.

Auf der anderen Seite ist er ein Dichter des Hintergründigen, dessen höherer Rang gegenüber der empirischen Welt nicht bezweifelt wird. Aus ihm werden zahlreiche Gestalten in den Raum des bewußten Lebens entlassen, die ihrerseits Symbole und Verdeutlichungen innerweltlicher Mächte sind und Unbekanntes vertreten.

Mit all dem bezeugt sich nicht allein ein darstellender, sondern ein suchender Mensch. Hauptmann war von Anfang an auf dem Weg der Lebensdeutung. Seine grüblerische Natur strebte danach, hinter den fließenden Erscheinungen das Beständige zu finden. Da er sich nicht auf den Weg des Christentums begab, war er auf andere Möglichkeiten angewiesen. Die Zuordnung zu Böhme und seinem Erbe lag nahe; der schlesische Grübler ist nicht nur der Verwandte seines Stammes, sondern zugleich seiner Art. Hauptmann war seinem Wesen nach auf Naturmystik angelegt. Das Leben soll sich ihm von innen her offenbaren; in der Hinwendung zu den Kräften des Lebens hoffte er die Aufhellung der Welt zu erhalten.

Wir stoßen damit auf die zweite Polarität in seinem Leben. Sie betrifft die religiöse Deutung der Welt, wenn man darunter die Weise versteht, wie der Mensch sein Heil findet. Er tritt unter das Zeichen Nietzsches und erlebt mit dessen Augen die Zwiespältigkeit der Schöpfung. Das Leben offenbart sich im Widerspruch. Es ist die ewige Bewegung, das unaufhörliche Fließen, der ständige Durchbruch von Kräften, die aus der Gestaltlosigkeit zur Gestalt drängen und diese doch wieder in die Gestaltlosigkeit zurückführen. Hauptmanns Werk erwächst zu einem guten Teil aus dem Erlebnis, daß die Welt abgründig ist und in ihrem Schoß blinde, unbekannte, aber in jedem Sinn unheimliche Kräfte birgt. Sie ragen in die Menschenwelt hinein und nehmen von ihr Besitz; aber, wie übermächtig sie auch sein mögen, es wirkt in der Welt noch ein anderes Prinzip, das den Auftrag hat, den Kampf gegen das Unheimliche aufzunehmen, die im Verborgenen hausenden Riesen zu bändigen und ihnen Fesseln anzulegen. Die Grundlage dieser in mythischen Formeln sich aussprechenden Welterklärung ist die täglich sich erneuernde Überzeugung, daß die Schöpfung in zwei sich in tödlicher Feindschaft begegnende Teile auseinanderklafft. Der Mensch, in dem dieser Zwiespalt sichtbar wird, hat die Aufgabe, den Kampf mit den Giganten des Unheils zu bestehen. Aber er vermag es letztlich nicht, weil sie — unbesiegbare — immer wieder aufstehen und an ihm Rache üben. Der „Riß durch die Welt“ ist wohl eine der am tiefsten reichenden Erkenntnisse des Dichters gewesen. Jedoch: sein Verhalten dazu ist nicht immer das gleiche gewesen. An die Stelle des Widerstandes tritt auch die Freude am Leben und die hymnische Huldigung ihrer Erscheinungen. Dennoch ist Hauptmanns Weltfreude auf das engste mit dem Weltleid verbunden. Das eine greift in das

andere, und in der Tiefe sind beide identisch. Der Mensch versteht sich und seine Welt im Bilde des Gottes Dionysos, der den „Hades als Gloriole um sich“ trägt, mitten im Licht. Eine Erlösung gibt es in der dionysischen Welt nicht, vielmehr nichts als ein unaufhebbares Teilnehmen.

Der Wunsch nach Erlösung aber führt aus der Welt menschlicher Zwiespältigkeit ins Unbewußte, in jenen Bereich also, wo sich die Trennungen lockern und die aufgerichteten Mauern in die Bewegung des Strömens geraten. Hauptmanns Welt hat zwei Böden; er bewegt sich eigentlich immer zwischen Vordergrund und Hintergrund; er bringt die Mächte von hüben und drüben miteinander in Verbindung. Macht es die Eigentümlichkeit seines Stils aus, daß in die schattenhafte Welt der Mysterien – des Nicht-Gewußten, des Nur-Geahnten – ständig die groben Laute der Oberfläche dringen, so ist auch das Umgekehrte richtig: in der Mitte des mit allen Künsten gezeichneten Menschenelends stehen die Abgesandten der Lebensursprünge. Hauptmann liebt den Raum unterhalb der strengen Unterscheidungen, die Welt, wo die „Seele“ zu Hause ist. Wie er, sind auch Spitteler und Rilke, um nur zwei Dichter verschiedener Art nach Rang und Haltung zu nennen, auf der Suche nach dem Reich der Seele, wo die verlorene Einheit der Schöpfung, wenn nicht wiedergefunden, so doch geahnt werden kann. Hauptmann spricht wie Spitteler vom „Metakosmos“ und nennt es ein „außer- und überweltliches Sein“; „Verlust der Kindesunschuld, vermeintliche Sünde, Heimlichkeiten weckten den Wunsch nach Läuterung, nach einem Element, in das sich die Seele werfen . . . konnte. Ohne Sokrates-Platon zu kennen, verlegte ich dieses Element in außer- und überweltliche Räume, sagen wir: in den reinen Äther ewigen Seins. Nicht anders, als wäre dort der Verbannten Heimat.“ Gleichwohl spricht sich in seinen Bekenntnissen kein Platonismus aus, sondern ein modernes, beunruhigtes Denken, das sich mit Schopenhauer und Nietzsche verbunden weiß. Es ist die Hinwendung zu einer Lebenstiefe, die sich absolut setzt.

Erkennt man in solchen Zusammenhängen die Zuordnung des Dichters zum Denken der Zeit und ihrer Not, so verstärkt sich der Eindruck durch das Bild, das er vom Menschen hat, und die Art, wie er seine Gestalten konzipiert. Die Mächte, denen der Mensch begegnet, sind unendlich stärker als er selbst. Über Hauptmanns Werk lagert der Pessimismus. Er ist begründet einestheils in der Erfahrung, daß das Ich in Bezug zur Welt eine selbständige und darum inkommensurable Größe ist, andererseits aber auch in den Schlußfolgerungen aus dem naturwissenschaftlichen Denken der Zeit, das den Menschen in jedem Sinn zu determinieren sucht. Die Unendlichkeit, auf die das Menschengeschlecht zurückzublicken scheint, könnte den einzelnen zu einem zufälligen Wesen machen, das vom Erbe der Vorfahren und vom Milieu der ihn umgebenden Kreise zu dem gebildet wird, was er ist. Die Beängstigung, der er ausgeliefert ist, wird um so größer, als auch die riesigen Räume der Welt ihn zu einem winzigen Dasein verurteilen, das verloren und vergessen im Weltall treibt. Die Gesellschaftslehren der Zeit führten den Dichter ebenfalls

dazu, den Menschen im wesentlichen als ein determiniertes Geschöpf zu verstehen, das sich entfalten muß, wie es angelegt ist, das unfrei und daher auch ohne Schuld ist und nur eines verdient: Mitleid. Dieses Mitleid ist zum Bauelement von Hauptmanns Drama geworden.

*

Hauptmanns dramatisches Werk beginnt in der Nachfolge Ibsens. Trübe, in sich selbst brüchige soziale Verhältnisse werden aufgedeckt, die „Lebenslüge“ entlarvt, die sittliche Bodenlosigkeit angeprangert. Von Ibsen her ist vieles beeinflusst: die Kunst der Dialogführung, die Vermeidung des Selbstgesprächs, die schrittweise Entfaltung der Situation im lebendigen Gespräch, die Enthüllung der Vorgeschichte; diese liegt im Vorraum des Dramas und wird in den Prozeß der Entwicklung einbezogen. Das stehende Gewässer eines zur Gewohnheit gewordenen Lebenszustandes wird in Bewegung gebracht durch eine von außen hinzutretende Gestalt. Die Dumpfheit der Verhältnisse wird offenbar; die Runde der Menschen, die bis zu diesem Augenblick noch in einem eben ertragbaren Spannungsverhältnis zueinander gestanden haben, löst sich auf, um sich nie wiederzufinden – unter sie tritt in der Regel der Tod als auflösende, wenn nicht als richtende Macht. Idee und Leben stehen meist hart nebeneinander, das peinliche „Als-Ob“ der Lebensführung wird sichtbar gemacht, die Fiktionen werden aufgedeckt. Darin steckt der sittliche Wille, die Ordnungen des Lebens wiederherzustellen, und die Hoffnung, daß es möglich sei. Es wird gleichwohl nicht von Sittlichkeit gesprochen, sondern von den Forderungen des Lebens. Diese bilden das Maß für menschliches Verhalten und Recht tun. Man muß dem Leben die Treue halten und den Lebenssinn zu treffen suchen. Hauptmanns Kritik stößt hart auf alle diejenigen, die sich ohne einen Blick auf die Wirklichkeit daran gewöhnt haben, in lebensfremden Vorstellungen zu wohnen. Wenn von „Schuld“ gesprochen werden kann, dann dort, wo die Lebensgesetze nicht beachtet werden. Nur so ist es zu verstehen, daß sich Untergang und Zusammenbruch als Strafe der Sünde am Leben vollziehen.

Wir stehen damit im Zusammenhang seiner frühen Dramen. Soziale Dramen sind sie unter *einem* Gesichtspunkt: sie bringen zur Anschauung, daß es tragische Begebenheiten auch unterhalb der Bürgerebene gibt. Entsprechendes hatte Schiller mehr als ein Jahrhundert vorher erklärt, als er das Bürgerliche von der Aristokratie löste: das „bürgerliche Trauerspiel“ „Kabale und Liebe“ trug seinen Namen in der Absicht, deutlich zu machen, daß tragische Vorgänge nicht allein in der gehobenen Gesellschaft möglich seien. Aufrührerisch im eigentlichen Sinn des Wortes ist nur ein einziges Werk, „Die Weber“. Das geschändete Leben will sich in seine Rechte einsetzen mit gewaltsamem Durchbruch, durch Rebellion und durch Sprengung aller Fesseln. Hier war Hauptmann auch zum ersten Mal im vollen Besitz seiner dramatischen Ausdrucksmittel. Der „Held“ des Dramas ist kein einzelner, nicht einmal die Masse, sondern das Elend, das hinter den Menschen steht und auf

sie einschlägt. Von welcher Gestaltungskraft der Dichter der einfachen Menschen sein würde, sollte sich dann noch einmal in „Fuhrmann Henschel“ und in „Rose Bernd“ zeigen – das eine das Drama des Mannes, der dem Weibe anheimfällt, im andern wird das Mädchen das Opfer des Mannes: langsam, aber folgerichtig werden starke, in sich selbst ruhende Menschen aus ihren Lebensordnungen gerissen, zum Spielball ihrer und fremder Leidenschaften gemacht, bis zur letzten Verzweiflung getrieben, bis zu Selbstmord und Mord.

*

Um 1900 setzte ein neuer Schaffensprozeß Hauptmanns ein. Die weltanschauliche Note verstärkte sich – der Dichter wurde zum Verkünder. Seine Neigung zur Inwärtswendung und zum Bekenntnis verbindet sich mit dem Erlebnis und mit der Begegnung der äußeren Welt, das Erbe der Seele mit Bildungswissen und Lebensdeutung. Wichtig erscheint vor allem, daß die Seele um ihre Geheimnisse befragt, der Innenraum der Welt abgeschritten wird. Das Leben überwältigt den Dichter mit seinen unfaßbaren Entzückungen und Schrecken und versetzt ihn in einen Rausch, dem er sich überläßt, ohne Widerstand zu leisten. Die Unfähigkeit, sich den Erscheinungen des Lebens gegenüberzustellen, macht es erklärlich, daß für den Dichter jeder Versuch einer philosophischen Bewältigung ohne Ergebnis bleibt. Dagegen bemüht er sich, die inneren Erfahrungen zu beschreiben, die Bilder zu objektivieren, das Mythische darzustellen. Er wird Dionysiker, der in den Strom des Lebens eintaucht und das Doppelantlitz alles Lebendigen erfährt. Ist Gott das All-Eine, so ist er in einem schrecklichen Sinne „alles in allem“: die erhabenen und die entsetzlichen Seiten der Welt führen sich auf einen und denselben Ursprung zurück. Welcher Mittel sich der Dichter auch bedient, sei es der Figuren des antiken Mythos oder mystischer Umschreibungen – es ist der in vielen Abwandlungen sich wiederholende Versuch, den „Innenraum“ der Welt aufzuhellen und das dialektische Gefüge im Bau des Universums sichtbar zu machen. Hauptmann begibt sich auf die Spur des „Urdramas“: er sieht die Mächte des Urguten und des Urbösen im Brüderpaar Christus und Satanael verkörpert. Die menschliche Situation, meint der Dichter, sei diese: wir gehören zu den Verlorenen, die „im tiefsten vergeblich und doch immer von neuem schaffen müssen. Ihre Tat aber ist es, daß der ‚Geist‘ in der Welt nicht erlischt.“

Aus solchen Sätzen ist zu entnehmen, daß wir uns nicht im Bereich begrifflich exakten Denkens, sondern bildhafter Daseinsdeutung befinden. Hauptmann nimmt teil an dem Versuch, die Situation des Menschen neu zu bestimmen und das Rätsel seiner Natur durch die Zuordnung zu zwei Reichen zu erklären. Menschliche Grunderfahrungen, denen wir ausgeliefert sind, werden bezogen auf die Ebene der Daseinsimmanenz. Religionsgeschichtliche Studien und Grübeleien um und nach 1890 leiteten den neuen Entwicklungsprozeß ein. Es gibt Vorarbeiten zu einem „Jesusdrama“ und einem „Jesusroman“. Jesus, das ist eine Gestalt des Mythos,

soweit dieser Leiden, Verfolgung und Opfer repräsentiert. Es steht gegen das Prinzip der Macht, der Gewalt, des Bösen, für die sich Hauptmann die Gestalt des Satanael zurechtbiegt oder die Versuchergestalt des Buddhismus, Mara (Maro), verwendet.

„Hanneles Himmelfahrt“ trägt als erstes die Kennzeichen des neuen Stils: naturalistische Realistik verbindet sich mit phantastischen Zügen, die die Not des Kindes durch Träume und Visionen mit geahnten Hintergründen seines Daseins verknüpfen. „Die versunkene Glocke“ ist Ausdruck verschiedener Erlebnisse, die sich zu einem Ganzen verweben: der persönliche Zug, der sich in der Lösung des jungen Menschen von seiner Familie und im Hinneigen zur Geliebten zeigt, vereinigt sich mit dem Bekenntnis zu einer freien Religiosität, die an die Stelle der düsteren Stimmung des Tales einen satzungsfreien Sonnenkultus setzt. Bedeutungsvoll ist die Rückkehr des Mannes in die Mütterlichkeit der Welt und deren Kräfte, die Auflösung der männlichen Kontur durch die mit den Gründen unserer Herkunft mehr verbundene Macht der Frau. Dies bleibt eines der wesentlichsten Antriebe Hauptmannschen Schaffens, ja das Problem, von dem er nicht loskommt. Das „Rautendelein“-Thema der „Versunkenen Glocke“ wiederholt sich bis in seine letzten Werke in wechselnden Variationen. Die Sehnsucht, das Leben auszuschöpfen, führt ihn immer wieder zur Frau zurück, in der sich ihm die Geheimnisse des Lebens in ihrer ebenso verlockenden wie unbegreiflichen Form darbieten. Die Frau macht das Leben nicht nur schön, sondern auch unheimlich. Am Ende dieser Reihe steht „Der arme Heinrich“, das Werk, das die Erlösung des todgeweihten jungen Ritters durch ein opferbereites Mädchen zum Gegenstand hat. Auch in „Elga“ entfaltet die Frau bindende und lösende Kräfte. Bei allem scheint es, daß sich persönliche Fragen und Erlebnisse in den Vordergrund schieben; das weltanschauliche Gewand ist nur lose umgehängt; das Spiel der Phantasie fragt nicht nach der Strenge des Gedankens; Bild und Idee sind nicht dasselbe. Wir befinden uns gedanklich wie ästhetisch im Ungefähren.

In dem ungeheuer vielfältigen Werk des Dichters gibt es einiges von besonderer Bedeutung. Das Drama „Und Pippa tanzt“ nennt Hauptmann „eine sich weiter-schwingende Kette von melodischen Rätseln“ und bezeichnet damit den Strukturcharakter des Dramas, das nicht vom Gedanken, sondern von der Stimmung her verstanden werden will. So läuft jede Analyse im Grund auf die Feststellung hinaus, daß sich in symbolischen Gestalten, Anspielungen und Bildern die beiden Reiche auftun, die zu Hauptmanns Weltbild gehören: das Reich der Seele und das des bewußten Geistes. Das Reich der Seele ist nach Ursprung und Ziel das erste und hat den Vorrang vor dem andern. Pippa ist ein Psyche-Symbol, der aus dem Nest gefallene Vogel, der in die Körperlichkeit versetzte, der in der Natur und ihren Grenzpfählen gefangene Seelenvogel, der nach Befreiung und Erlösung verlangt. Die Abgründe, die Hauptmanns künftiges Weltbild zeichnen, kündigen sich

hier deutlich an. Das Leben, das uns trägt, ist keineswegs nur beseligend, glückverheißend, sondern angsterregend. Huhn repräsentiert in dieser Dichtung die kosmische Nacht der blind-zeugenden Natur, das Leben des untersten Grundes.

*

Die Weltbetrachtung des Dichters erweitert und vertieft sich durch seine Reise nach Griechenland (1907), die ihre Niederschrift in dem Tagebuch-Bericht „Griechischer Frühling“ erhielt. Es ist das stärkste Zeugnis seines Pan-Erlebnisses. Die Reise brachte ihm im klassischen Land die Erfahrung der chthonischen Kräfte, der Macht der Natur, den Eindruck des Vergehens und Entstehens. Für Winkelmanns Griechenbild hatte Hauptmann kein Verständnis. Griechenland und die Antike werden dionysisch verstanden; die Götter wohnen nicht in himmlischen Gefilden, sondern in Busch und Quelle; die Kräfte der Erde nehmen Gestalt an. Griechenland ist dem Dichter die Geburtsstätte der Erdgötter. Im Erlebnis des Landes haben Berge und Täler, Bäume und Blumen, das Meer und die Bäche den Vorrang vor Gestalt und Idee. Der Dichter sieht überall das wuchernde Leben, Hirten und Herden, Karawanen mit Mauleseln. Die Religion der Griechen sucht er als Äußerung der Natur zu begreifen, ihr tragisches Weltgefühl aus der angstvollen Begegnung mit dem Furchtbaren und Unfaßbaren zu verstehen. Demeter und die Erdgötter stehen solchem Empfinden näher als Apollo und der Olymp. Wiederum: es ist kein Zweifel, daß es der Schlesier ist, der den Blick auf die Welt gerichtet hält. Durch die attischen Berge streift der Rübezahl und bringt die Bilder des heimischen Riesengebirges mit.

Das vielleicht stärkste Werk im Umkreis des Griechenland-Erlebnisses ist das Drama „Der Bogen des Odysseus“, eine der vollkommenen Leistungen des Dichters überhaupt, sprachlich edel und der Klassik Goethes angenähert. Von Homer ist es allerdings weit entfernt. Die allgemeine Linie folgt der Entwicklung des Helden aus dem Zustand der Verelendung bis zur königlichen Größe des Herrschers, der Besitz ergreift von dem, was ihm gehört. Der verlumpfte, halb blinde und fast dem Wahnsinn verfallene Bettelgreis verwandelt sich durch die Berührung mit der heimatlichen Erde zu adliger Gestalt zurück. Er allein vermag dann, was keiner kann: den Bogen spannen, mit dem er die Schar der frechen Freier erschießt. Auch dieses Drama ist eine Sichtbarmachung der chthonischen Züge: die Kraft von unten durchströmt die verarmte Gestalt, bis sie zu riesiger Höhe emporwächst; und umgekehrt antworten die Erdkräfte auf die Berührung mit dem großen Menschen, der zu ihnen gehört: Blitz und Donner bestätigen die Anwesenheit des Großen und stellen sich in ihren Dienst. Im Drama herrschen nicht die Götter des Olymps, sondern die der Erde. Sie sind es auch, die Segen spenden: die Brunnen fangen wieder an zu fließen und geben dem verdorrtten Lande überreiches Wasser. Der dritte Akt, das Mittelstück des Baus, enthält den Lobruf auf die Nymphen und den Gott Pan und einen Reigentanz um den Priapos.

*

Der Anruf der „Seele“ führt den Dichter zu neuen Ausdrucksformen; es verlangt ihn nach der erzählerischen Darstellung. Seit der Jahrhundertwende treten Roman und Novelle stärker hervor und setzen sich an die Stelle des bis dahin vorherrschenden Dramas. Die Wahl der neuen Ausdrucksform hängt mit dem Wandel seiner Lebensanschauungen zusammen. In den vielen Stücken seiner ersten zwanzig Schaffensjahre bewegt meist das Mitleiden mit der gequälten Menschennatur die Kräfte des Dramatikers und läßt ihn Gestalten seiner Umwelt in Abbildern auf die Bühne stellen. In dem Augenblick, wo das Problem des Menschseins selbst den Dichter beschäftigt, wählt er die Gattung des beschreibenden und des entwickelnden Stils. Die starke Erregbarkeit seiner Natur, das dynamisch-motorische Element, bleibt in der Erzählform spürbar: die Auflösung in Gesprächsform, die Auseinandersetzungen, die Ballungen von Kräften gegeneinander.

Er begann sein literarisches Schaffen, bevor er sich der Bühne zuwandte, mit naturalistischen Novellen, an erster Stelle mit der kurzen Erzählung ‚Fasching‘, sodann mit dem ‚Bahnwärter Thiel‘ und dem ‚Apostel‘ – in jedem Fall ist die Rede von dem Einbruch entweder außerpersönlicher oder unbewußter Kräfte in die vom Willen beherrschte Welt des Ichs. Das erste große epische Werk ist „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ (1910). Psychologisches verbindet sich mit Religiösem (oder dessen Ersatzformen); Wahnwitz und Genialität reichen sich die Hand. Der Glaube, daß der Mensch aus tieferen und verborgenen Quellen lebe, steht im Einklang mit der Kritik an Gesellschaft und Geschehen der Zeit. Pseudomystisches Denken, das sich immer in der Nähe der Lebensquellen weiß, steht nicht im Widerspruch zum reinsten Aufklärertum, das das Wunder in höchst fragwürdige Bestände auflöst.

„Der Ketzer von Soana“ ist die Geschichte von einem Priester, der den Stimmen der Erde folgt und um ihretwillen Ordnung und Geist des Christentums verläßt. Pan und seine Flöte erweisen sich als stärker gegenüber Christus, Kirche, Sakrament und Gnade. Das Leben hat größere Kraft als der Geist. Das Werk bezeichnet die entschlossenste Abwendung vom Bereich einer höheren Wirklichkeit und die entschiedenste Hinwendung zu den Mächten des Lebens. Die unheimliche Größe des Ketzers, der sich aus den ihn so streng verpflichtenden Bezirken des Christentums ruckhaft und gewaltsam löst, legt Zeugnis ab für den anstrengenden, aber auch endgültigen Entschluß des Dichters, mit früheren Anschauungen oder deren Restbeständen zu brechen und seinen Weg in anderer Richtung zu suchen. Zum Schluß hat sich der Gottsuchende von allen vermeintlichen Knebelungen befreit und sich den Urmächten des Eros, des Pan, des Dionysos in die Arme geworfen. Sein Gott wird das Leben selbst.

Hinwendung zum Irrationalen, Erlösung aus den Zwiespältigkeiten des Lebens, Versinken in der geistfernen Zone des alles auflösenden Lebens: es bleibt Hauptmanns Thema. In der Erzählung „Die Meerfrau“ wird berichtet von einem Wesen,

das nicht der Menschenwelt, sondern dem Nur-Naturhaften entstammt, nach dem Tode, von den leiblichen Banden des Menschendaseins befreit, das Dasein als Naturdämon weitertreibt, wiedererscheint und lebendig wird, aber mit dem hallenden Schrei: „Ich will kein Mensch sein!“ sich den Elementen anvertraut. Chimaera, diese Unheimlichste aller Frauengestalten des Dichters, ist die Verkörperung der reinsten Naturkraft, die – in sich selbst lebend, schaffend, gebärend und vernichtend – jenseits von Gut und Böse ein eigenes Reich bildet, keiner Erlösung bedarf, sie jedoch auch nicht bietet und sich von der Menschenwelt mit ihrer Zerrissenheit und unerfüllten Erlösungssehnsucht in Haß, Fremdheit und Spott abwendet.

Die Neigung zum „Magischen“ bleibt Hauptmanns Werk eigen. Wirklichkeit und Traum, Gegenwart und Ahnung, phantastische Fahrten durch die Zeiten, Begegnungen mit sich selbst und mit den Gestalt gewordenen Grundkräften der Erde, die Erfahrung des Undeutbaren, Unverständlichen: dies alles beschäftigt den Dichter bis in seine letzten Tage. Das Riesengebirge wie der Nebel der See schicken ihm ihre Gespenster entgegen. Der Mensch begegnet ihm in seiner Unerlösbarkeit: bis in seine späten Jahre grübelt der Dichter über sich und den Menschen, der teilhat an zwei Reichen und letztlich alle Hilfe von sich weist.

Mit den Prosaerzählungen gehen die Versepen Hand in Hand. Hauptmann hatte die Form schon früher, wenn nicht gepflegt, so doch geübt. Mit ihnen entfernt er sich ganz aus den realen Vorgängen und begibt sich in den Bereich der Phantasie. Indem er die Grenze der empirischen Welt überschreitet, lösen sich alle Konturen. Die Epen berichten von Fahrten ins Land der Träume und Phantasien, die er unternimmt an der Hand eines Führers als eine Einweisung in ein ihm unbekanntes Reich. Bedenken gegen sein Verfahren sind oft ausgesprochen worden. An die Stelle architektonischer Bauformen, die den einzelnen Teilen ihre Bedeutung im Dienst des Ganzen geben und das Ganze wiederum zum Maßgesetz des einzelnen machen, tritt die dynamische Bewegung, die in einer unterschiedslosen Weite ausmündet. Gleichwohl befindet sich der Dichter immer in Auseinandersetzung mit sich und seinem Stoff. Die von ihm erschaute Welt dient ihm als Modell einer Schöpfung, in der sich die Fragen des Lebens reiner darstellen und die Lösungen besser veranschaulichen. Die epische Dichtung bietet sich in zwei großen Werken dar, in „Till Eulenspiegel“ und im „Großen Traum“.

„Till Eulenspiegel“ ist neben Spittlers Epen das größte Beispiel einer modernen Versdichtung. Der Dichter nannte das vieldiskutierte und umstrittene Werk „sein liebstes Kind“. Die Verse sollten das allgemeinste Zeugnis seiner Haltung dem Leben gegenüber sein. Diese ist nach eigenem Geständnis skeptisch. Von Klärungen kann keine Rede sein. Man hat das Werk ein Kind der Sorge genannt, dem er die nächtliche, chaosgeöffnete Seite seines Wesens aufgeladen habe. Der Dichter schickt seinen Helden auf die Straße der Abenteuer, der politischen, der erotischen, der magischen. Vordergründiges vermischt sich nach alter Hauptmannscher Art mit Hintergründigem. Ethische und politische Zielsetzungen – mit Leidenschaft ver-

folgt – werden fragwürdig unter der Erkenntnis, daß es letztlich sinnlos ist, großen Dingen nachzugehen. Tills unausgesprochene Frage lautet, wieweit es möglich sei, den Menschen verantwortlich zu machen für das, was den Baufehlern der Welt zugeschoben werden muß. Die Antwort wird nicht gegeben, es sei denn indirekt. In der Erzählung von dem tausendjährigen Glück mit Baubo bereitet Till der Wonne selbst ein Ende: von ungeklärten Zweifeln getrieben, verläßt er die irdischen Gefilde, um sich ins Unsichtbare, Dunkle, Chaotische zu stürzen.

„Der große Traum“ ist ein Terzinengedicht in 22 Gesängen, der Mutter gewidmet und aus Sehnsucht nach Erlösung geschrieben. Das Werk trägt gnostische Züge. Der Dichter unternimmt es, das Geheimnis dieser Welt mit rationalen Mitteln aufzuhellen, das Gute und das Böse als Bestände von gleichem Gewicht zu verstehen und die Aufgabe des Menschen darin zu erkennen, das Gute zu wählen. Der Dichter wird Traumbegleiter eines Führers, Satanael, des zweiten Sohnes Gottes, des Bruders Christi, der als ein Wesen von engelhafter Schönheit beschrieben wird und um des Menschen, seiner Schöpfung willen, gegen Gott rebelliert. Diese Gestalt wird uns nicht mehr überraschen. Die Gnosis einer solchen Theologie besteht darin, daß christliche Bestände zwar dem Namen nach wiedererscheinen, dem Wesen nach jedoch aufgelöst sind und zur Verdeutlichung einer anderen Welterklärung hingenommen werden. Die beiden Prinzipien der Welt werden symbolisiert; überall herrscht der Kampf zwischen Licht und Finsternis, aber die Schatten wirken in unsere Welt verdüsternd ein – der Mensch hat wenig Aussicht auf Glück und Zufriedenheit.

*

Hauptmanns spätes Schaffen ist gekennzeichnet durch Antriebe verschiedener Art. Das Drama tritt wieder in den Vordergrund. Probleme der Gesellschaft werden noch einmal behandelt. Psychoanalytisches dringt ein. An die Stelle der Klage tritt in höherem Maße der Angriff. Hauptmann richtet sich kämpferisch gegen die allgemeinen Zustände in der Gesellschaft und in der Kultur. Zu den bekanntesten Titel nach dem Erstlingswerk gewollt entgegengesetzt.

Aber Themen solcher Art behalten nicht sein Interesse. Vielmehr entfernt sich der Dichter aus der unmittelbaren Gegenwart und bleibt bei der dichterischen Deutung der Lebenswirklichkeit. Auffällig ist nun seine Bevorzugung klassischer Themen. Er zeigt sein vermehrtes Interesse an Goethe und an den großen Gegenständen der Geschichte. Seine Sprache wird maßvoller und feierlicher und bemüht sich um Annäherung an die klassische Form. Aber die Grundlagen ändern sich nicht mehr. Die Menschen stehen übermächtigen Verhältnissen gegenüber, im Vergleich zu denen Widerstand keinen Sinn hat. Wir stehen mitten im Geheimnis, in undeutbaren Zusammenhängen, die auch die Frage nach Freiheit und Schuld nicht sinnvoll erscheinen lassen. Eines Tages aber treten uns aus Abgründen und Nebel die Partner unseres Daseins entgegen und führen uns unserer Bestimmung zu.

Goethe und die Antike bieten dem Dichter lediglich ihren Stoff an; er verwandelt auch die klarste, die apollonische Welt zurück in das unbestimmte Gewoge der dionysischen Kräfte. Die „Mignon“-Novelle ist in dieser Richtung ein gutes Beispiel. Die griechische Welt bleibt in Hauptmann mächtig, wie er sie erlebt und schon gestaltet hatte. Er plante ein Demeter-Mysterium, das nicht mehr geschrieben wurde. Aber die ungeheuren Möglichkeiten, die im Iphigenien-Drama vorhanden sind, griff er auf und schrieb daraus sein mächtigstes Trauerspiel, die *Atridentetralogie*. Das Stück wurde im Zeichen der Katastrophe des zweiten Weltkrieges verfaßt. Uralte Züge der griechischen Sage sollten dazu dienen, gegenwärtige Verhältnisse zu beleuchten und auf ihren tieferen Hintergrund zu beziehen. Das vierteilige Drama ist nicht in einem Zuge geschrieben; das Schlußwerk war schon im Jahre 1941 fertig, die drei anderen sind nacheinander in den Jahren 1943–45 entstanden. Sie heißen – der inhaltlichen Folge nach – „Iphigenie in Aulis“, „Agamemnons Tod“, „Elektra“ und „Iphigenie in Delphi“. Im Fluch, der über den Atriden liegt, erkennt Hauptmann ein Abbild des größeren Fluches, der alle Menschen umfaßt. Ausgangspunkt und Ende der Tragödie sind gleich trostlos; das ganze Drama ist auf Erbarmungslosigkeit angelegt. Die verzweifelte Sehnsucht des Menschen nach Erlösung bleibt ungehört, er ist auf sich allein verwiesen. Die Stimme der Götter spricht nicht in das Drama hinein, auch nicht durch den Mund der Priesterin. Die überweltlichen Mächte sind taub, blind, erbarmungslos, vernunftlos. Ihre Standbilder in den Tempeln verdeutlichen ihr Wesen: sie sind unnahbar, starr, hart und verraten kein Leben. Die Tragödie der Menschen vollzieht sich im Gefängnis unseres Selbst.

Neben der Antike hat der alternde Dichter eine weitere Liebe gehabt: Shakespeare. Die stets unruhige Phantasie Hauptmanns war immer auf der Suche nach Stoffen, die seine innere Welt aufnehmen könnten. In den Jahren 1927 und 1928 entstand eine Nachdichtung von Shakespeares „Hamlet“, die sich sprachlich fast ganz an Schlegels Übersetzung anschließt, jedoch Umstellungen vornimmt und die Dichtung durch einige Szenen erweitert. Unvermeidlich gerät er in die alten Bezirke seiner Weltdeutung. Das Drama sei Spiegelung eines vorchristlichen Glaubens: in Hamlet verkörpere sich das Leid der dionysischen Welt.

Der in zwei Fassungen hinterlassene Roman „Winckelmann. Das Verhängnis“ wurde von Frank Thieß vollendet und herausgegeben; das Nachwort gibt über die Einzelheiten Auskunft und rechtfertigt das ganze Unternehmen. Winckelmann erscheint in diesem Werk als ein Mann des Zwiespalts und der dunklen Fügungen; von griechischer Sinnenfreude erfüllt, lebt er im Schatten der protestantischen Vergangenheit und in der Gegenwart katholischer Glaubensüberzeugungen und Kultformen. Ihn beunruhigt das Teilnehmen an schwer vereinbaren Lebensrichtungen, die ihn sämtlich für sich allein in Anspruch nehmen. Natürlich haben die Griechenliebe, die Freude an der antiken Schönheit, die Begeisterung für die heidnische Freiheit in ihm die größte Kraft. Über seinem Ende liegt die Schwere der

antiken Moira; der Weg in den Untergang war ihm bestimmt und vorgezeichnet. Es scheint, als habe der Dichter mit diesem Werk noch einmal ein Zeugnis seiner eigenen unentschiedenen Kämpfe geboten.

In den letzten Jahren öffneten sich die Schleusen des Unheils. Anfang 1945, als die deutschen Fronten überall zusammenbrachen und Flüchtlinge in seinem Haus Unterkunft suchten, tauchte plötzlich der Plan auf, eine Reise nach Dresden zu unternehmen. Hauptmann war wie seine Gattin krank und suchte Linderung in einem Sanatorium am Stadtrand von Dresden. Eines Abends fühlte er sich frischer und wollte in das Zentrum der Stadt fahren. Aber es kam nicht dazu. So wurde er Zeuge des Furchtbarsten, ohne in das Verhängnis hineingezogen zu werden. In jener Nacht ging Dresden im Bombenhagel und Feuersturm unter. Er ging zurück zum Wiesenstein, seinem Heim bei Agnetendorf. Der russische Oberst, ein Freund seines Werks, meinte es gut mit ihm. Aber am 7. April 1946 erfolgte auf Verlangen der Polen die Ausweisung aller aus dem Kreise Hirschberg – ohne Ausnahme. Der Tod kam der Ausführung zuvor; Hauptmann starb am 6. Juni. Aber der Tote mußte auswandern: er wurde am 28. Juli auf dem Friedhof von Kloster auf Hiddensee beigesetzt.

Die pastorale Zielsetzung des Konzils

Wolfgang Seibel SJ

Der Begriff „pastoral“ ist einer der entscheidenden Begriffe des Konzils¹. Schon die vorkonziliare Diskussion bewegte sich weithin um die Frage, ob auf dem kommenden Konzil Fragen der Seelsorge oder Probleme der Lehre im Vordergrund stehen sollten. Die einen forderten ein Konzil mit Lehrentscheidungen und klaren Verurteilungen der zahlreichen Irrtümer unserer Zeit². Sie verwiesen dabei – nicht

¹ Zu diesem Thema vgl.: *Lehramt und Hirtenamt auf dem Konzil*, in: Herder-Korrespondenz 17 (1962/63) 332–338; 387–394; J. BEUMER, *Die lehramtliche Verkündigung der Konzilien in ihrer pastoralen Eigenart*, in: *ZkTh* 85 (1963) 45–54; M.-D. CHENU, *Un Concile „pastoral“*, in: *Parole et mission* 6 (1963) 182–202; B. HÄRING, *Das Konzil im Zeichen der Einheit* (Freiburg 1963); H. KÜNG, *Kirche im Konzil* (Freiburg 1963), bes. 154–173; G. PHILIPS, *Deux tendances dans la théologie contemporaine*, in: *NRTh* 85 (1963) 225–238; J. RATZINGER, *Die erste Sitzungsperiode des Zweiten Vatikanischen Konzils* (Köln 1963); E. SCHILLEBEECKX, *Impressions sur Vatican II*, in: *Evangeliser* 17 (1963) 343–350. Die in diesem Aufsatz entwickelten Gedankengänge sind von einer anderen Seite her beleuchtet in: *Geist und Leben* 36 (1963) 84–92 (W. SEIBEL, *Gottes Ruf an die Kirche von heute*).

² So etwa S. TROMP, *De futuro Concilio Vaticano II*, in: *Gregorianum* 43 (1962) 5–11, bes. 7.