

**WOLFRAM MAUSER**

Gerhart Hauptmanns „Winterballade“

# Gerhart Hauptmanns „Winterballade“

Von Wolfram Mauser, Innsbruck

*Dichten heißt, hinter Worten  
das Urwort aufklingen lassen.*

Ausblicke (XVII, 415)

Die Entstehung von Gerhart Hauptmanns ‚Winterballade‘ fällt in die Zeit des ersten Weltkrieges<sup>1</sup>. Sie entstand also in Jahren, in denen der Dichter unter großen inneren Spannungen litt. Diese innere Unruhe und die leidenschaftliche Suche nach Neuem werden rein äußerlich an seiner endgültigen Abkehr vom Naturalismus und Psychologismus sichtbar. Höhere geistig-seelische, aber auch magisch-triebhaft-elementare Mächte treten in den Vordergrund. Auf dem Wege dieser Wandlung und Verinnerlichung nimmt die ‚Winterballade‘ eine besondere Stellung ein. Klarer als etwa in ‚Magnus Garbe‘, ‚Dem weißen Heiland‘, ‚Indipohdi‘, den ‚Sonnen‘ und anderen Werken der mittleren Epoche herrschen hier schon jene Züge vor, die das Aussehen von Hauptmanns Spätdichtung weitgehend bestimmen. Im ‚Griechischen Frühling‘ hatten sie sich das erste Mal angekündigt. In diesem griechischen Tagebuch sprach Hauptmann vom „Unwirklich-Wirklichen“ der Propyläen (V, 160)<sup>2</sup> und davon, daß wir den Träumen mit stärkerer Liebe zugetan seien als der Wirklichkeit (V, 128). Das magische Wirken der elementaren Mächte und die unmittelbare, magische Einsicht in den Gang der Welt (V, 118, 121, 148) wurden dem Dichter in den folgenden Jahren zum eigentlichen Problem. Von diesen Lebens- und Gestaltungsmomenten wird in der folgenden Untersuchung im besonderen die Rede sein. Dagegen soll hier auf einen eingehenden Vergleich zwischen Hauptmanns ‚Winterballade‘ und der Erzählung ‚Herr Arnes Schatz‘ von Selma Lagerlöf, die den Dichter zum Drama anregte, verzichtet werden<sup>3</sup>, da diese beiden Werke vor allem im behandelten Stoff, nicht aber im Gehaltlichen und Formalen einander ähnlich sind und hier gerade diese beiden Seiten an Hauptmanns Dichtung beleuchtet werden sollen.

## I

Der tiefere Sinn und der eigentliche Gehalt der ‚Winterballade‘ ruhen auf dem Wörtchen „Nein!“ (297), das Sir Archie am Ende des Stückes zweimal ausruft, ehe er „wie vom Blitz getroffen“ (297) zusammenstürzt und stirbt. Sir Archie, ein schottischer Söldner und Feldobrist, hatte die Wartezeit vor seiner Heimfahrt von Schweden dazu benutzt, mit seinen Freunden die Gegend um Marstrand unsicher zu machen. Mit ihnen zusam-

---

<sup>1</sup> Nach Hauptmanns Mitteilungen in VIII, 197: „Begonnen im Frühjahr 1912 in Castello Paraggi, fortgeführt im Frühjahr 1914 in Paraggi, beendet 1916. Erstveröffentlichung: Buchausgabe 1917.“ Uraufgeführt am 17. Oktober 1917 in Berlin, Deutsches Theater.

<sup>2</sup> Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf Band und Seitenzahl in: GERHART HAUPTMANN: Gesammelte Werke. 17 Bände, Berlin 1942. Wo die Angabe des Bandes fehlt, handelt es sich um den achten Band der Gesammelten Werke, in dem die ‚Winterballade‘ abgedruckt ist.

<sup>3</sup> Zu dieser Frage siehe: ANDRÉ JOLIVET: La Winterballade de Gerhart Hauptmann et Herr Arnes Penningar de Selma Lagerlöf. In: Mélanges a M. Charles Andler, Publications de la Faculté de Lettres de l'Université de Strasbourg, 1924, Seite 163 – 170. Und besonders: HUBERT HANICH: Die Novellendramatisierungen Gerhart Hauptmanns. Diss. Mainz 1951.

men brach er unter anderem in das Haus des Pfarrers Arne ein, um dort Geld für die Heimfahrt zu rauben. Die ganze Familie, einschließlich des Gesindes – von Elsalill, einem Ziehkind, abgesehen – wurde dabei getötet. Sir Archie selbst erstach Berghild, die Tochter des Hauses. Er mordete wider Willen, nur auf Befehl seiner Kumpanen, um keinen Zeugen der Tat am Leben zu lassen. Diese Erklärung des Mordes ändert aber nichts daran, daß er tötete und anschließend plünderte. Das „Nein!“, die Verneinung seiner Tat und seiner diesseitigen Rettung durch eine mögliche Flucht, die seine Kumpanen ankündigen, macht ihn nach einem langen Weg der Reue und der Qual zum Überwinder und zum Entsühner.

Dies ist der erste Eindruck, den man vom Werk gewinnt. Bei näherer Betrachtung vertieft sich aber die Gestalt Sir Archies.

Der Weg Sir Archies und der seiner inneren Entwicklung sind aufs engste mit der Gestalt Elsalills verbunden<sup>4</sup>. Elsalill, als Sündenkind geboren, wurde von Arne aufgezogen. Neben Arnes Tochter Berghild, der sie sehr ähnlich war, nahm sie aber eine untergeordnete Stellung ein. Sie wird als blasses, zartes Mädchen gezeichnet, das Fieberphantasien quälen, dem aber feine Sinne ein großes Ahnungsvermögen verleihen (209 f., 244). Ihr Aussehen hat etwas Immaterielles. In der Mordnacht entgeht sie zufällig dem Schicksal, das die Familie ereilt. Ihr Wesen ist geheimnisvoll, besonders dort, wo sie schemenhaft und nachtwandlerisch erscheint, als ob sie suchend einer Witterung nachginge (244, 248, 268). Für den Leser und Zuschauer bleibt ihre Erscheinung unwirklich, geisterhaft, nicht aber für Sir Archie, der von ihrem Anblick getroffen wird und in ihr die dem Grabe entstiegene Berghild zu erkennen glaubt (249), jene Berghild, die er auf Geheiß der Kumpanen tötete. In der fünften Szene – „ich leugne nicht, daß dieses Mädchen mich nicht nur verfolgt in Marstrand durch die Straßen, sondern auch überall, wo sie nicht ist...“ (264) – könnte man meinen, daß Elsalill Sir Archies Gewissen darstelle, das ihn stündlich verfolgt. Dem ist aber nicht so. Sie erscheint auch Arnesohn und Torarin gleich schemenhaft, nachtwandlerisch und witternd (268). Oder ist sie ein Rachewerkzeug Gottes, wie sie Arnesohn zu deuten sucht? (269). Wohl nicht. Ihr geheimnisvoll-düsteres, undurchschaubares, nur erahnbares Wesen widerstrebt dieser dogmatisch-einfachen, religiösen Ausdeutung. Die sechste Szene wirft mehr Licht auf Elsalill und ihre Stellung zu Sir Archie. Seine Leidenschaft geht über ihren Vorwurf, Mörder zu sein (273), hinweg. Er beschwört sie mit kräftigen Worten, Berghild zu sein. Er ist davon überzeugt, daß er das von ihm erstochene Mädchen liebt. Und in seiner Verzweiflung möchte er nun Elsalill zu der gemacht sehen, die er liebt, die aber am Friedhof zu Solberga begraben liegt. Mit ihr will er dann fort nach Schottland, in eine andere Zukunft und ins Glück (274).

Elsalill ist nun aber nicht einfach Doppelgängerin. Sie ist auch nicht die ‚liebende Rächerin‘, wie sie Lagerlöf zeichnet. Sie ist des Wahnsinns, geheimnisvoller Beziehungen, der Witterung und des Ahnens voll. Sie lebt in einem anderen Bereich, dort, wo andere Gesetze gelten und andere Wege der Erkenntnis gegangen werden. Reale und irreale Welt scheinen für sie durch keine Trennungswand geschieden und gleichen Anspruch auf volle Gültigkeit zu haben.

<sup>4</sup> Die erste Fassung des Dramas trug den Titel ‚Elsalill‘, die zweite ‚Blut‘ und erst die dritte und letzte den Titel ‚Winterballade‘. Dazu siehe: GERHART HAUPTMANN: Studien zu Werk und Persönlichkeit. Breslau 1942, Seite 220.

Bedeutender als Elsalills Wesen ist ihre Wirkung auf Sir Archie. Für den mit seiner Liebe zu Berghild Ringenden ist sie vor allem die Versuchende, die ihrem Drange und ihrer Ahnung folgt. Sie ist nicht die lieblich-schmeichlerische Verführerin, sondern das dämonisch-magische Ebenbild Berghilds, das in einer überwirklichen Verbindung zur Toten von Solberga steht und dem Sir Archie für Augenblicke verfällt. Auf seine Frage: „Wer denn als du (hat mich gebissen)?“ antwortet sie: „Ich? Oder war's die andre, die sich im blutigen Leichenhemde nachts aus dem verschneiten Grabe windet?“ (272).

Sir Archie erkennt aber das Trugbild in Elsalill. Sein Traum, in dem ihm die wirkliche, aber tote Berghild erscheint (278), ist die Stunde, in der er sich endgültig von der dämonischen Macht Elsalills frei macht. Er nennt sie „Lügnerin“ (281) und schlägt sie tot: „Sie betrog mich und betrog auch Berghild“ (295). Als Zeichen stärkster Abwendung und Erniedrigung wirft er mit Steinen nach ihr und schimpft er sie „Hündin!“ (289). In diesem Augenblick ersteht die Liebe zu Berghild mächtiger als zuvor: „Bekränzt vom Vordersteven bis zum Steuer. Ich führe meine tote Braut nach Schottland . . .“ (293).

Zum magischen Ebenbild seiner Geliebten, voll der Dämonie und der Versuchung, sagt er „Nein!“, zugleich aber zur Möglichkeit, das unglückliche Land und den Boden zu verlassen, in dem seine ‚Geliebte‘ begraben liegt, und zugleich zur Gewalttat, die er nun in Solberga „beim Körper Gottes“ (219) beichten will. Dieses „Nein!“ macht ihn zum Überwinder, zum Selbstbezwinger, zum Selbsterlöser.

Es findet sich die Auffassung, daß der Pfarrer Arnesohn die eigentlich tragende Gestalt des Dramas sei<sup>5</sup>. Arnesohn spricht zweifellos mächtige und bedeutende Worte, aber am Ende der letzten Szene gibt er mit der Andeutung: „und wo ist mein Feind?“ (297) zu erkennen, daß doch nicht er zum Richter bestimmt und daß Sir Archie nicht seinen Händen zur Vergeltung überantwortet war. Die Gestalt Arnesohns findet sich in der Erzählung Selma Lagerlöfs noch nicht. Sie ist eine Erfindung Hauptmanns. Und wir können Jolivet zustimmen, wenn er meint, daß die Gestalt des Pfarrers in erster Linie um der Worte des Friedens, der Versöhnung willen geschaffen wurde<sup>6</sup>. Man kann sogar weiter gehen. Arnesohn sagt die Schlußworte nicht als Priester, sondern als Mensch, der die Selbstentsühnung Sir Archies erkennt und anerkennt. Stärker als durch irgendeinen anderen Griff wird so das Geschick des Schotten von der einfachen Gottesvorstellung eines Torarin und dem dogmatischen Priesterglauben losgelöst und in den menschlichen Bereich verwiesen, in einen Bereich, in dem allerdings höhere als bloß vordergründig greifbare Gesetze walten. Sir Archies innerer Konflikt bleibt so unabhängig von jeder transzendenten Fügung ein geheimnisvoll irdisches Geschehen.

## II

Sir Archie wurde schuldig. Er war Räuber, und er tötete. Aber seine Schuld hat keine dramatische Funktion im klassischen Sinne. Der Untergang des Helden leitet sich nicht aus seiner Schuld ab. Er sühnt sie nicht durch den Tod, sondern durch seine Reue, durch seine Anstrengung, seine frühere Natur zu überwinden, und durch seine Selbstbezwingung. Die Reue stellt aber keine Sühne im Sinne der klassischen Dramatik dar – sie ist nicht der Strafe verwandt –, sondern eine rein menschliche. Mit der Einführung

<sup>5</sup> JOLIVET: „Et nous ne dirons pas avec MM Schlenther et Eloesser que le pasteur Arnes est devenu chez Hauptmann le support (der Träger) de l'action et du drame . . .“ a. a. O. Seite 169.

<sup>6</sup> JOLIVET, Seite 169.

dieser undramatischen Schuld und der möglichen Entsühnung entfernt sich Hauptmann entscheidend vom naturalistischen Drama, das den dramatischen Gegensatz auf Milieueinflüsse und Vererbung zurückführen wollte und der Möglichkeit einer Sühne oder menschlichen Höherentwicklung im ethischen Sinne im Grunde fremd gegenüberstand. Mensch und Natur erfahren hier eine Vertiefung und Weitung, die der strenge Realismus nicht anerkennen konnte.

Fallen Schuld und Sühne im dramatischen Sinne, so fällt auch das Tragische. Die mögliche und tatsächliche Wandlung des Helden bringt die völlige Auflösung der dramatischen Spannung, jener Zweigestimmtheit, jenes tragischen Widerspruchs notwendig zueinander strebender Mächte mit sich, die die Grundbedingung jeder wirklichen Tragik darstellen. Gerhart Hauptmann hat die ‚Winterballade‘ in den Gesammelten Werken eine Tragödie genannt<sup>7</sup>, dies aber nicht, weil er das Tragische im klassischen Sinne mißverstand, sondern weil er eine ganz bestimmte Vorstellung von einer Tragödie hatte und entschlossen war, sich daran zu halten. Im ‚Griechischen Frühling‘ schreibt er: „Wenn wir einen Durchbruch des apollinischen Glanzes in die Bereiche des Hades als möglich erachten, so möchte ich die Tragödie, cum grano salis, mit einem Durchbruch der unterirdischen Mächte oder mit einem Vorstoß dieser Mächte ins Licht vergleichen. Ich meine damit die Tragödie seit Aischylos, von dem es heißt, daß er es gewesen sei, der den Erinyen Schlangen ins Haar geflochten hat“ (V, 210). Nicht also kausale Verknüpfung, notwendige Entwicklung und schuldlos-schuldiges Erliegen sind für ihn die Kriterien der Tragödie. Seine Vorstellung davon ist nicht logisch gegründet, sondern gefühlsmäßig, oder besser: elementar. Während das Welterleben in der klassischen Tragödie aus dem dialektischen Geiste des Widersachertums wächst, erscheint es bei Hauptmann vom Urtümlichen, Mythischen, Dämonischen und Elementaren her bestimmt. Der Dichter meinte an anderer Stelle, daß die Tragödie einmal demselben Instinkte gedient habe wie das Menschenopfer (V, 210). Damit bestätigt er nur die Verankerung der Tragödie im Triebhaften, Instinkthaften und Rauschhaften. Von dieser Erkenntnis her ist auch seine Kritik an Ibsen zu verstehen: „Ibsen sieht das Tragische nur in der sogenannten gescheiterten Existenz. Tragik bei voller Existenz ist die höhere“ (XVII, 334). Und unter voller Existenz kann nicht ein geschickt geführtes Leben im Alltag oder ein ruhmvolles im Augenblick der Entscheidung gemeint sein, sondern nur die Bindung der Existenz an jene unterirdischen Gewalten, die die Welt bewegen und das Dasein des Menschen mit üppiger Kraft erfüllen. Die ‚Winterballade‘ stellt eine Tragödie dieser Art dar, in der die elementaren Mächte der Welt nicht nur als Geschehniskulisse, sondern als bestimmende Kräfte spürbar werden.

Der Mangel an Schuld, Sühne und Tragischem im klassischen Sinne äußert sich auch im Formalen. Die Elemente des Spiels und Gegenspiels bilden nicht das Gerüst des Stückes; sie scheinen vielmehr ins Innere des Helden verlegt. Obwohl Einflüsse von außen kommen, wird die Entscheidung allein in seinem Innern ausgetragen. Der Weg von Mord und Raub zur Läuterung kann nur von ihm allein gegangen werden.

<sup>7</sup> Wie aus den Notizen von FELIX A. VOIGT hervorgeht (Gerhart Hauptmann, Studien, Seite 208), trug das Werk zuerst den Untertitel ‚Eine dramatische Dichtung‘. Auch in der Ausgabe zum 70. Geburtstag des Dichters, Berlin 1932, findet sich derselbe Untertitel. Erst in der Gesamtausgabe 1942 wird die Dichtung als ‚Tragödie‘ bezeichnet.

Sind also Spiel und Gegenspiel in ihrem eigentlichen Sinne nicht vorhanden, so spiegelt sich doch im äußeren Geschehen das Für und Wider, zwischen dem Sir Archies Inneres schwankt. So wird das Fortschreiten des in die Person Sir Archies verlegten ‚Spiels‘ etwa an der Haltung des Obristen den Kumpanen gegenüber sichtbar. Die Liebe zu Berghild und seine Besinnung auf sich selber nähren jene Kraft in ihm, die den Sieg über das Böse anstrebt. Demgegenüber zeigen die Verlockungen Elsalills und das Drängen der Kumpanen, ihnen zu folgen, die Kräfte an, die das Gegenspiel vertreten. Gerhart Hauptmann bedient sich im ganzen Drama dieser indirekten Methode. Das eigentliche Geschehen liegt hinter den realen Vorgängen und wird nur mittelbar durch Äußerungen und Handlungen der Mitspielenden erfassbar. Der Held spricht keinen Monolog, in dem er seine Wandlung ankündigen oder vollziehen könnte. Selbst am Schlusse erweist er sich als unfähig, zu sagen, was ihn eigentlich bewegt und was er denkt. Die Rede Arnesohns am Schluß des Dramas (297) zeigt deutlich, wie sehr sich Hauptmann der Schwierigkeiten bewußt war, ein Drama so zu gestalten, und daß er der Gestalt des Pfarrers bedurfte, um die Entsöhnung Sir Archies dem Leser oder Zuschauer deutlich zu machen, um das Geschehen sozusagen zu interpretieren. Einer ähnlichen Dramengestaltung und einer ähnlichen Technik indirekter Darstellung begegnen wir auch in anderen Dramen, so vor allem in ‚Magnus Garbe‘, ‚Indipohdi‘, ‚Gabriel Schillings Flucht‘ und in der ‚Schwarzen Maske‘.

Der Tod Sir Archies, „Wie vom Blitz getroffen“, stellt also nicht die Katastrophe dar, sondern die Höhe und das Ende des Dramas. Er bringt die letzte Auflösung der Gegensätze im Innern des Helden, des ‚Spiels‘ und ‚Gegenspiels‘ in ihrer besonderen Form. Der geheimnisvolle Tote steht jedoch schon jenseits der Entsöhnung. Er erscheint als eine Art Anerkennung von Seiten einer numinosen, nicht sichtbaren und nicht erkennbaren Macht. Kluckhohn prägt für Dramen, in denen der Held nicht scheitert und der Konflikt nicht zur Katastrophe führt, den Begriff: *L ö s u n g s d r a m a*<sup>8</sup>. Konflikt und Tragik werden in der ‚Winterballade‘ aber nicht von oben her gelöst; der Held selber hat entscheidenden Anteil an seiner inneren Entwicklung. Sir Archie ist bewußt Werdender, Sichwandelnder, Entsühner. Es handelt sich also in erster Linie um ein *L ä u t e r u n g s d r a m a*. Und wie jedes Läuterungsdrama, so ist auch das vorliegende tief im Charakterlichen, im Menschlichen verankert.

### III

Im klassischen Drama, das sich aus dem Gegensatz von Spiel und Gegenspiel entfaltet, herrscht der Grundsatz der Kausalität: Wirken und Bewirktwerden. Jeder Schritt und jede Handlung stehen in logischer Verknüpfung zueinander. Wie fügt nun Hauptmann die Einzelmotive, aus denen sich die einzelnen Szenen zusammensetzen, aneinander? Betrachten wir folgenden Punkt des Geschehens (Szene 6, Seite 270 – 274): Sir Archie, der Berghild liebt und in Elsalill, die ihm witternd folgt, ihr Ebenbild entdeckt hat, betritt mit Elsalill die Bühne. Das Mädchen entzückt ihn. Er fordert sie auf, seine Geliebte zu werden. Aber er wird der dämonischen Geisterhaftigkeit dieser Liebe gewahr. Das ernüchert ihn. Er will fliehen. Da beißt ihn Elsalill in die Hand und schreit: „Mörder!“ Sir Archie weiß, daß Elsalill ihn ins Verderben führen wird, dennoch beschwört

<sup>8</sup> PAUL KLUCKHOHN: Die Arten des Dramas. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 1941, Band 19, Seite 241 – 268.

er sie, Berghild zu sein und mit ihm nach Schottland zu ziehen. Wie hier, stehen die Dinge im ganzen Drama. Es sind weder logische noch vernünftige Einsichten und Verknüpfungen, die zu Handlungen führen, sondern Gefühle, Ahnungen, plötzliche Eingebungen oder triebhafte Impulse. Sie führen Sir Archie von einer Stufe zur anderen. Die Verkettung der einzelnen Motive, die Verbindung der Handlungsfäden ist keinem Gesetz notwendiger Kausalität unterworfen. Anstelle des Ursache-Wirkung-Gesetzes treten magische Verbindungen. Die Handlungen kommen daher plötzlich und überraschend. Sie entsprechen dem Bereich, aus dem sie förmlich hervorbrechen: dem Gefühl, dem Übersinnlichen, dem Triebhaften. Das ist für den Helden des Dramas die Welt seines eigentlichen Daseins. Die Äußerungen dieser Welt sind für ihn überzeugender als logische Beweisführungen.

Trotz einer gewissen Geradlinigkeit im Geschehnisverlauf ist die Entwicklung zum Ende hin von sonderbarer Sprunghaftigkeit. Diese Sprunghaftigkeit wird aber nicht durch die Handlung bedingt, sondern durch die Art, in der wir das Geschehen übermitteln erhalten. Das Eigentliche geschieht hinter der Bühne, d. h. jenseits der realen Welt, und ist nur indirekt, auf magische Weise, erfassbar. So kommt uns Sir Archies Beschwörung Elsalills (274) völlig überraschend, ebenso die Einsicht, die der Schotte kurz darauf in seinem Traume gewinnt (279). Erst im Augenblick des Steinwurfs erkennen wir die Bedeutung des vorangegangenen Erlebnisses und im „Nein!“ erst dessen Auswirkungen. Den Bereich, in dem die Entschlüsse und Entscheidungen geboren werden, können wir nicht einsehen, noch irgendwie verstehen. Er unterliegt anderen Gesetzen. Erst durch die jeweiligen Handlungen und Geschehnisse, durch die sich die dahinterliegende Welt magisch äußert, vermögen wir stufenweise zu erkennen, auf welchem Punkte der Entwicklung Sir Archie angelangt ist. Der ganze Apparat der Nebenhandlungen und Regieanweisungen dient also in erster Linie dazu, die inneren, seelischen, überwirklichen Vorgänge verständlich und deutlich zu machen.

Wenn hier von geradliniger Entwicklung die Rede war, so war damit nicht eine dramatische Konzentration gemeint, denn diese fehlt dem Stück in stofflicher, zeitlicher und räumlicher Hinsicht fast ganz. Auf die geringe Intensität der Handlung wurde schon hingewiesen. Auch die zeitliche Einheit ist kaum vorhanden. Das Geschehen verteilt sich auf einen längeren Zeitraum, dessen Dauer aus dem Stück nicht hervorgeht. Die innere Entwicklung Sir Archies, sein langsames inneres Reifen, könnte auch nicht im Zeitraum weniger Stunden oder Tage vor sich gehen. Es sieht so aus, als hätte der Dichter die eigentlichen zeitlichen Zusammenhänge verwischen wollen. Eine ähnliche Auflockerung der Einheit findet sich auch für das Räumliche. Wie wir an den Dramen Shakespeares sehen, hat die räumliche Konzentration nur mittelbar mit der dramatischen Dynamik zu tun. Shakespeares Bühnenausgestaltung ist von untergeordneter Bedeutung, nicht zuletzt, weil die dramatische Intensität der Handlung so groß ist, daß das Aussehen der Bühne und oft sogar das häufige Wechseln des Schauplatzes unwesentlich sind. Bei Hauptmann haben wir es mit einer gegenteiligen Tendenz zu tun. Im Gegensatz zu Shakespeares Dramen ist die innere Dynamik seiner Stücke schwach. Die Bühnenausgestaltung, die viele Regieanweisungen bis ins Einzelne zu bestimmen suchen, ist dagegen von großer Bedeutung. Ja, mit der eingehenden Darstellung von sieben verschiedenen Bildern (Szenen) in der ‚Winterballade‘ ist die räumliche Konzentration fast völlig gesprengt. An die Stelle der Einheit des Raumes und der inneren Dynamik tritt die Einheit der Atmosphäre, die Shakespeares Dramen in diesem Sinne fehlt, allein schon deswegen,

weil die Ausführung der vielen Regieanweisungen am Shakespeare-Theater weitgehend in Frage gestellt war. Bei Hauptmann beruht die Einheit der Atmosphäre neben dem Darstellerischen auf dem vielen scheinbar unwesentlichen Geschehen, das mit der Haupthandlung im Grunde nichts zu tun hat, so z. B.: „Überall in der Ferne Hundegebell“ (199), „Mövenschreie von außen“ (270), und vielem anderem. Dunkle Lebensmächte leuchten überall in das Geschehen herein und erfüllen den Platz mit jenen Geistern, zu denen Sir Archie in inniger Beziehung steht. Nicht der Mensch herrscht in dieser Welt, sondern ein Numinoses, das in seinem Wesen aber gütig ist, nicht verderbend wie das griechische Schicksal. Die allein der Atmosphäre dienenden Teile des Stückes durchbrechen das Gefüge des Dramas und das Fortschreiten der Haupthandlung, sie tragen aber in besonderem Maße dazu bei, jene höhere Einheit und Ordnung herzustellen, in der allein Sir Archies Wesen und Entwicklung erklärbar und sinnvoll erscheint. Die Geschlossenheit, die so entsteht, ist höchst undramatisch. Sie steht als höheres Formelement über dem Ganzen und gibt jeder einzelnen Szene eine besondere, einmalige Bedeutung und Wirksamkeit.

#### IV

Durch den Titel ‚Winterballade‘ hat Gerhart Hauptmann die Bezeichnung *Ballade* für sein Drama nahegelegt. Es ist kaum möglich, das Wesen einer Ballade kurz und erschöpfend zu erfassen. Die bezeichnendsten Merkmale einer Ballade lassen sich vereinfachend etwa auf folgende Weise andeuten: Die Ballade ist eine in sich geschlossene Dichtungsart, in der sich meist lyrische, epische und dramatische Formelemente finden. Wesentlich ist die stimmungsmäßige Einheit, die das Ganze zusammenhält und den Nacherlebenden auf besondere Weise anspricht.

Von der vergleichs- und bilderreichen Sprache in manchen Szenen der Hauptmannschen Dichtung abgesehen, finden sich kaum Hinweise auf lyrische Gestaltungselemente. Entscheidender sind die epische Breite und der Mangel eines festen inneren dramatischen Gefüges im klassischen Sinne. Die erzählerischen Einzelzüge – und dies ist wichtig – werden von einer starken epischen Grundeinstellung, die dem Lösungs-drama im allgemeinen eigen ist, zusammengehalten. Aber lyrische Sprachelemente und epische Breite im Drama machen noch keine Ballade oder balladeske Dichtung aus. Wesentlicher für deren Entstehung sind die schicksalhafte Verankerung des Ganzen und die übernatürliche Atmosphäre, die das Werk beherrschen. Zahlreich sind die Mittel, mit denen der Dichter das Schicksalhaft-Dämonische beschwört. Das Messerschleifen (201, 207, 213 f., 261) mutet den Zuschauer schaurig an und ist voller Vorbedeutung. Die Ahnungen der Pfarrerin (313) sind unheimlich und berühren den Miterlebenden um so mehr, als sie mit dem Fortschreiten der Handlung in keinerlei unmittelbarer Verbindung stehen. Sie sind ein Mittel zur Schaffung einer Atmosphäre übernatürlicher Beziehungen. Ganz eine ähnliche Funktion hat der Wortzauber, mit dem Torarin sein nächtliches Erlebnis beschwört: Teufelsspuk und Höllenwetter auf den Buchten (233), Getümmel an der Wacke (235), Auffindung des Mädchens (236). Vieles bleibt angedeutet, ungesagt, ungelöst, undurchschaubar, aber alles erscheint doch von Bedeutung, nicht für die Handlung, sondern für die geheimnisvolle Färbung des Geschehens. Auch Elsalills Erscheinung, nachtwandlerisch, schemenhaft und einer Witterung folgend (244), ist eher dazu angetan, die Macht und das Wirken dunkler Kräfte zu offenbaren, als eine Erklärung des Vorgefallenen zu geben. Auch die Deutung der unscheinbaren Möven (289) als schauerliche

übernatürliche Wesen, die die Seele der Verstorbenen wegführen, hat keine Bedeutung im dramatischen Gefüge, im Fortschreiten der ‚Handlung‘. Aus den Regieanweisungen geht außerdem hervor, daß alle Szenen, die im Freien spielen, Nachtszenen mit Mondschein sind (199, 253). Diese Einzelheiten können aber nur Hinweise auf die Tatsache sein, daß es sich hier wirklich um eine elementar-schicksalhaft-dämonische Atmosphäre handelt. Die Geschlossenheit dieser Stimmung und der ganze Erlebnisgrund der Dichtung lassen sich aus einer Einzeluntersuchung nicht beweisen, ihnen muß das Erlebnis des Werkes zugrunde liegen.

Aus dem Darstellerischen ergibt sich ein weiterer Hinweis auf Balladeskes. Der Naturalist Hauptmann zeichnete seine Personen mit unzähligen feinen Pinselstrichen. Er war Nachahmer bis ins Kleinste. Im vorliegenden Drama könnten wir nur ganz wenige Beispiele für solch ein Bemühen anführen. Sir Archies Gestalt ist nicht mit der Darstellungstechnik des Naturalisten erfaßt. Man hat den Eindruck, daß es wenige, aber dafür breite, treffende Pinselstriche sind, mit denen der Dichter die Gestalten vor das Auge des Lesers stellt. Sie erinnern an Freskotechnik. Für das Dichtwerk bedeutet dies, daß nur Einzelzüge hervorgehoben, diese aber tiefer und kräftiger erfaßt werden. Nur das Entscheidende und Bezeichnende ist ins Drama aufgenommen, gleichgültig, ob es der Handlung oder der Atmosphäre dient.

Ähnliche balladeske Formelemente – Vermischung von epischen, lyrischen und dramatischen Formelementen, kräftige Atmosphäre, Zeichnung in groben Umrissen und eine daraus sich ergebende allgemeine Sprunghaftigkeit des Geschehens – finden sich auch in einer Reihe weiterer Dramen Hauptmanns. So vor allem im ‚Weißen Heiland‘, wo an die Stelle der schicksalhaften eine exotische Atmosphäre tritt, im ‚Indipohdi‘, wo sich Geheimnisvolles (Nama-Schwur, Prospero selber), Naturmagisches (die Berge grollen, der Vulkan erscheint als Altar) und Schicksalhaftes (Blutschuld) mischen, in ‚Gabriel Schillings Flucht‘, über der die geheimnisvolle Macht des Meeres zu stehen scheint, im ‚Bogen des Odysseus‘, wo der Held mit dionysischen Mächten (es blitzt beim Weineinschenken) in magischer Beziehung steht, in ‚Magnus Garbe‘, in der ‚Schwarzen Maske‘ und in anderen. Im Grunde zeigen alle diese Werke dieselbe Tendenz, die wohl auf die betrachtende, jedem äußeren Einfluß aufgeschlossene Art des alternden Dichters zurückzuführen ist. Im Mittelpunkt des Dramas stehen nicht ein Komplott oder eine Fabel, sondern steht die Gestalt eines Helden, dessen Schicksal dem Drama sein Aussehen gibt. Auch dort, wo ein äußeres Widersachertum konstruiert erscheint, liegt das eigentliche Gegenspiel im Innern des Helden, im Menschlichen. Jeder Stoff ist im Grunde episch, aber mit Mitteln der Bühne behandelt. Und über jedem dieser Dramen steht eine tragende Atmosphäre, deren Bedeutung für Hauptmann jene der klassischen dramatischen Einheiten übersteigt.

## V

Goethe schrieb in einem Brief an Ernst Schubarth (1818): „Alles was geschieht, ist Symbol, und indem es sich darstellt, deutet es auf das Übrige<sup>9</sup>.“ Wir können sagen, daß der Erlebnisbereich Goethes der größte war, den die deutsche Dichtung kennt. Er umfaßte alle Bezirke des Lebens und war dem Letzten, dem Unerforschlichen, dem Ewigen, aber auch den dämonischen Urmächten des Daseins ebenso vertraut wie den subtilsten

<sup>9</sup> HERMANN PONGS: Das Bild in der Dichtung, Band 2, Marburg 1927, Seite 3.

Regungen seiner empfindsamen Seele. Und dennoch sprach es Goethe nicht nur einmal aus, daß wir das Letzte im Leben nur im Symbol zu erfassen vermögen, daß dieses Besondere, Einmalige auf das Allgemeine hinweise und eine „lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen<sup>10</sup>“ darstelle. Der ganze Faust II ist symbolhaft aufzufassen. In ihm offenbart sich der greise Geist Goethes, der Tiefes nur mehr bildhaft zu denken vermag. Das stärkste Symbol im Werk Goethes stellt das Sinnbild der Mütter dar, schon weil es das Abbild des Ewig-Wirkenden ist, ein Bild der Ur- und Muttermächte der Erde. „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben<sup>11</sup>.“ Das ist die Haltung jenes Menschen, der nur auf mittelbarem Weg zu den ewigen Mächten der Welt vorzudringen vermag.

Von den scheinbar unumstößlichen Idealen der deutschen Klassik bis zum auflösenden Naturalismus ist ein langer Weg. Die Zeit, die in Wirklichkeit dazwischen liegt, füllt aber kaum zwei Menschenalter. Was uns nun entgegentritt, ist eine andere, eine neue Welt. Ibsen und Hauptmann (als Naturalist) haben äußerlich das Symbol nicht aufgegeben, aber es ist ein leeres geworden. Es ist nur mehr ein Symbol von oberflächlicher Bedeutung. Florian Geyer steht als Sinnbild der Bauernbewegung vor uns. Er vertritt aber nur die Bauern und ihre Ideen, nicht letzte, allgemeine Werte, so wie Goethes Symbole die tiefsten Aussagen über die Welt enthalten. Dies trifft noch mehr für Ibsen zu. Seine ‚Wildente‘ ist wohl ein Symbol für die Lebenslüge, in die der Mensch flieht, wenn er ‚angeschossen‘ ist. Wenn wir aber vom klassischen Symbol ausgehen, ist sie kaum mehr als Symbolismus. Es ist keine Offenbarung mehr des Unerforschlichen. Wohl sucht Ibsen auch das Letzte hereinzuholen und darzustellen, aber das Letzte für den Naturalisten ist die Welt des Bewußtseins, fern von allen Idealen, die Lüge sind. Er stellt dieses Unerforschliche dar, indem er die Seelen analysiert, Deutungen auf psychologischem Wege sucht und im Grunde die Wissenschaft und ihre Bahnen der Erkenntnis erprobt. Damit geht es aber bloß um Wahrheiten und Werte, die aus einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Welt kommen, nicht aus einer gefühlsmäßigen, der die Wahrheiten in einer Offenbarung erscheinen. Für Goethe war das Symbol mit Offenbarungswert erfüllt, für den Naturalisten, den Wissenschaftler ist es bloß ein Mantel, den er über seine Erkenntnis oder Unwissenheit deckt. Die Symbolkraft der deutschen Klassik ist damit aufgelöst. Ein völlig neues dichterisches Verhalten beginnt sich in den Werken Ibsens und Hauptmanns zu offenbaren. Das Letzte, was ihre Dramenfiguren zu bieten vermögen, ist psychologische Echtheit und Wahrhaftigkeit.

Menschen wie Hauptmann oder Ibsen vermochte die psychologische Treue zur Wirklichkeit allein nicht zu genügen – und damit wurden sie, die führenden Naturalisten, zu ersten Überwindern des Naturalismus. In ‚Hanneles Himmelfahrt‘, im ‚Fuhrmann Henschel‘, in ‚Elga‘, im ‚Bogen des Odysseus‘, vor allem aber in der ‚Winterballade‘ und in späteren Dramen beginnen die Menschen aus der realen und nur realen Welt auszubrechen und sich langsam von der äußeren Welt zum Urgefüge des Daseins vorzutasten. In ‚Hanneles Himmelfahrt‘ war der Traum des Mädchens noch im Psychologisch-Realen verhaftet, er blieb ein bloßes Erlebnis. Dasselbe gilt für den ‚Fuhrmann Henschel‘,

<sup>10</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE: Maximen und Reflexionen. Herausgegeben von Max Hecker (= Schriften der Goethesellschaft, Band 21). Weimar 1907, Seite 59.

<sup>11</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE: Faust II. Weimarer Ausgabe, 1. Abt., Band 15, Seite 7, Vers 4727.

der am Grabe in einer Halluzination mit seiner Frau spricht, und es gilt weitgehend auch noch für ‚Elga‘ und den ‚Bogen des Odysseus‘, aber es gilt nicht mehr für die ‚Winterballade‘. Hier, von den Märchenstücken abgesehen, wird der Naturalismus zum ersten Mal in seinem Wesentlichen durchbrochen und aufgelöst. Nicht aber wie in Goethes Faust dadurch, daß Hauptmann Symbole für das Höhere geschaffen hätte, die es uns gestatten, die unerforschlichen tieferen Bezirke der Welt und des Menschen zu ahnen. Hauptmann hat auch den Symbolismus abgelehnt, hinter dem sich letzten Endes nichts anderes als psychologischer Verstand verbirgt. Er sucht keine Seelenanalyse mehr. Die Welt des Bewußtseins genügt ihm nicht mehr, um den ganzen Menschen, den Menschen in der Krise vor allem, darzustellen. Anstatt des Symbols und einer halbwissenschaftlichen psychologischen Erkenntnis (auf die der Naturalist vertraute) sucht der Dichter nun einen Weg unmittelbarer Einsicht. Die direkte Schau in jenen Bereich, der sich Goethe nur im Bild des Symbols darbot, öffnet ihm den Weg zu den eigentlichen Mächten des Daseins, zum Unerforschlichen, das er ins Verständnis des Menschen hereinreißen und in der Darstellung bannen will.

Der Drang nach tieferer Einsicht in das Dasein führt den Dichter in den Bereich des Elementaren, des Rausches, der Dämonie. Welche Namen man diesem Reich auch immer geben mag, die folgenden Zeilen Hauptmanns veranschaulichen es deutlicher als es jede Beschreibung vermag:

„Geht und seht, wie die Tempel entstanden, die Dome, die Theater, die Stadt überhaupt, die Staaten überhaupt, die höhere Menschlichkeit, die Menschlichkeit überhaupt . . . Dionysos! Dionysos!“ (XVII, 407.)

Im Grunde ist es ein gewaltiges und überwältigendes Gefühl vom Dasein:

„Es liegt ein dunkler gewaltiger Rhythmus in der Natur. Wir hören ihn nicht mehr. Wer ihn hört, wird fortgerissen zum tanzenden Sein und Sehertum, zum Dithyrambus des All.“ (XVII, 174.)

An anderer Stelle, in den ‚Sonnen‘ steht geschrieben:

„Warum soll ich noch denken, fühlen, zweifeln, da ich doch bin.“ (XV, 11.)

Und dasselbe Weltgefühl, das sich im ‚Griechischen Frühling‘ erstmals andeutet, spricht aus folgendem Absatz:

„Ich strecke mich auf das saftige Grün . . . ein starkes Frühlingsempfinden dringt durch mich, und in diesem Gefühl eins mit dem Sprossen, Keimen und Blühen rings um mich her, empfinde ich jeden Naturkult, jede Art Gottesdienst, jedes irgendwie geartete höhere Leben des Menschen durch Eros bedingt.“ (V, 118.)

Ein Mensch, der sich so unmittelbar mit dem Elementaren der Natur verbunden fühlt, wird den Weg zum Letzten nicht im Symbol suchen, sondern wird versuchen, mit einem Schritt im Eigentlichen, im Urümlichsten angelangt zu sein.

Der Drang, die menschlichen Beziehungen zu den eigentlichen Mächten des Daseins darzustellen, wurde auch Naturalismus genannt. Vor allem deswegen, weil diese Mächte für den Dichter letztlich das Wirkliche darstellen, und der Naturalist doch bestrebt ist, das Wirkliche in seinem Werk festzulegen. In diesem Sinne könnte man von einem idealistischen Naturalismus sprechen, dessen Bereich eben um das Übersinnlich-Wirkliche erweitert ist. Bedenken wir aber, daß der historische Naturalismus, an dem es festzuhalten gilt, im Grunde ein Materialismus war, dem es um die genaue Abzeichnung der Welt des Seienden ging, so erkennen wir, daß die Hingabe an die übersinnliche Welt, die in den späteren Hauptmann-Dramen so stark vorherrscht, keine Weitung des natura-

listischen Bereichs darstellen kann, sondern daß hier eine neue, tiefere Haltung und Weltsicht zum Ausdruck kommt. Die Grundanliegen in dieser Welt sind nicht bloß physiologisch-seelische Wahrhaftigkeit in einer Analyse des Menschen, sondern liegen im Erfassen aller menschlichen Bezüge, vor allem jener, die über den sinnlichen, bewußten Bereich hinaus in eine höhere Welt der Einsicht führen. Diese übersinnlichen und irrationalen Mächte zu erfassen und darzustellen, das ist das Hauptziel Gerhart Hauptmanns in der zweiten Hälfte seines Lebens geworden. Nach Chapiro hat sich der Dichter selbst dazu geäußert:

„Da ich aber der Überzeugung bin, daß aus nichts nichts entstehen kann, so glaube ich, daß jede Illusion, jeder Traum, alles Unwirkliche einmal Wirklichkeit war, und daß wir auch bei den phantastischsten Visionen auf dem festen, wenn auch unfaßlichen Boden der Wirklichkeit stehen. Es gibt keine Künstler in abstracto. Ein Mensch, der alles auf reiner Abstraktion aufbauen will, kann weder ein bedeutender Dichter, noch ein bedeutender Maler oder Musiker sein. Eine Vision ist der Ausdruck von etwas Reellem, ja etwas Erlebtem. Dessen bin ich so sicher, daß ich sogar den wahren Künstler in seinem Schaffen nicht für frei halte: nicht er schafft die Form des Kunstwerkes, sondern diese Form ist bereits in ihm, bevor er sein Werk in Angriff nimmt. Ich bin überzeugt, auch in diesem Sinne gibt es eine prästabilisierte Harmonie, und kein wahrer Künstler wird es wagen dürfen, diese Urharmonie, die mit seinem ganzen Empfinden und seinem ganzen Wesen zutiefst verbunden ist, unberücksichtigt zu lassen<sup>12</sup>.“

Die Bedeutung des transzendenten Erlebnisses wird in der ‚Winterballade‘ besonders klar. Sir Archie wird nicht, wie noch ‚Hannele‘ träumend dargestellt, sondern unmittelbar nach der Rückkehr aus dem Traumbereich, in das er aus dem Taumel seiner Sinne gesunken ist. Der Traum hat Sir Archie jene entscheidende Einsicht gegeben, die ihn dann zur Entsöhnung führt. Das Traumerlebnis mit seinen Gesichten und Vorstellungen hilft also mit, dem Helden die Wahrheit zu verdeutlichen. Es ermöglicht ihm jene Offenheit den übersinnlichen Mächten gegenüber, aus der allein die Erkenntnis der Wirklichkeit im weitesten Sinne des Wortes folgt. Im Traum fallen Verstellung, Verblendung, der Drang der Wollust und alle eitlen Kräfte des Lebens ab und was bleibt, ist die Wahrheit. Dasselbe gilt im Fieberwahn, in einer Halluzination und ähnlichen Situationen. Entscheidend ist, daß der Mensch vom unmittelbaren Eindruck der Sinne befreit wird und sich einer höheren Schau hingeben kann.

Im Sinne einer unmittelbaren Wesensschau ist der Traum auch in einer Reihe anderer Dramen von größter Bedeutung. Aus Ormanns Traum (Indipohdi), von dessen Gesichtern er erwachend erzählt, erfahren wir von den Gewissensqualen des jungen Abenteurers, die er im ‚nüchternen‘ Zustand unterdrückt. Prospero tut seine wahrste Einsicht im Traum, und selbst Montezumas (‚Der weiße Heiland‘) geht seinen entscheidendsten Schritt zurück zu seinem Volk im Traume und Fieberwahn. Odysseus lebt bei seiner Heimkunft in einem Traumzustand (‚Oh Mutter! – Traum ist alles um mich her – Traum!‘ VIII, 12, 2). Am stärksten zeigt sich die Bedeutung des Traumes in der Tragödie ‚Iphigenie in Delphi‘ (Atridentralogie). Elektra und die Oberpriesterin (Iphigenie) haben knapp vor ihrer wirklichen Zusammenkunft einander im Traum gesehen und vermochten sich so beide auf dieses entscheidende Treffen vorzubereiten.

<sup>12</sup> JOSEPH CHAPIRO: Gespräche mit Gerhart Hauptmann. Berlin 1932, Seite 194.

Träume scheinen für den Dichter selber besondere Wege der Erkenntnis dargestellt zu haben. Im ‚Abenteuer meiner Jugend‘ beschreibt Hauptmann lange Träume, und aus den Gesprächen mit Chapiro entnehmen wir den folgenden kurzen Hinweis auf den Schlaf- bzw. Traumzustand:

„... Für mich sind die Stunden des Schlafes oder richtiger: des Traumes die wahrhaft schöpferischen – die übrige Zeit, die ich im Wachen mit der Gestaltung eines Werkes vollbringe, ist eigentlich nur dazu da, um einen Schatten dessen festzuhalten, was ich im Traum gedacht und erfaßt habe...“<sup>13</sup>

Im ‚Griechischen Frühling‘ findet sich sogar der Satz: „Vielleicht lieben wir Träume mit stärkerer Liebe als Wirklichkeit“ (V, 128). Daneben zeigen nicht nur die vielen Traumszenen in anderen Werken von der Vorliebe des Dichters für dieses menschliche Grunderlebnis, es findet sich sogar eine Dichtung, ‚Der große Traum‘, in der sich Hinweise darauf finden, daß die Schöpfung der Welt mit einem Traum verglichen werden könne (XVI, 378). Der Schaffens- und Erkenntnisvorgang des Traumes wird dem Dichter zum Urbild des Schöpferischen und Erkennenden überhaupt.

Man könnte einwenden, daß der Traum nichts anderes als ein Darstellungsmittel sei, wie es ähnlich die deutsche Romantik in zahllosen Fällen kannte, ja, daß die Flucht aus dem Realen im Grunde nichts anderes als eben Romantik sei. Dem ist aber nicht so. Für die deutsche Romantik (in ihrer historischen Einmaligkeit) stellte der Traum, den man nie psychologisch echt darzustellen versuchte, bloß ein Mittel dar, um die Bürde der Wirklichkeit mit Hilfe der Phantasie abzustreifen. Es war sozusagen ein fiktiver Traum. Hauptmann dagegen sucht im Traum die höhere Wirklichkeit zu erfassen, wobei der Traum neben der krassen Wirklichkeit steht, nicht als Erlösendes, sondern als Vervollständigung. Beide Bereiche sind durch keine feste Linie voneinander geschieden. Der Romantiker war sich dessen bewußt, daß er im Traum über die Wirklichkeit hinaus-schweift, Hauptmann glaubt, in ihm tiefer in das Wesen des Daseins eindringen zu können. Für den Romantiker war der Traum Auflösung, Spiel, Wunderbares, für den Dichter des 20. Jahrhunderts ist er höchste Verdichtung, Weg zum Eigentlichen hin.

## VI

Eine letzte Frage drängt sich auf, die der Terminologie. Welche Bezeichnung soll für die Wesensschau Sir Archies (aber auch Prosperos, Montezumas und vieler anderer Hauptmannscher Helden) gewählt werden, die erst einmal eine Haltung ist (Prospero), die sich dann aber auch formal entschieden äußert. Versuche, die Welt magisch zu erfassen, sind nicht neu. In der langen Geschichte transzendentalen Denkens und Erkennens gibt es eine Reihe von Beispielen dafür. Neu ist aber der leidenschaftliche, nie zuvor bezeugte Drang, die Welt nicht auf denkerischem, spekulativem Wege zu erfassen, sondern durch ein Eintauchen ins Überreale, durch intuitive Schau. Die Literaturwissenschaft kennt schon eine Reihe von Begriffen, die mehr oder weniger genau auf diese Erscheinung zutreffen. ‚Magischer Realismus‘ wurden sie genannt; doch scheint uns dieser Ausdruck zu sehr an Okkultismus zu erinnern. Auch die ‚neue Sachlichkeit‘, die ‚Moderne‘ und andere sagen im Grunde gar nichts aus, sondern stellen eher eine

<sup>13</sup> CHAPIRO, Gespräche. Seite 42 – 43.

Verlegenheit dar. Sehr treffend, wie Alker<sup>14</sup> erwähnt, wäre das Wort 'Überwirklichkeitskunst', das aber durch seine Länge und Schwerfälligkeit kaum je in Gebrauch kommen wird. Alker schlägt vor, literarische Formgebungen dieser Art einfach als Surrealismus zu bezeichnen, wobei es aber einer Erklärung bedarf, denn das Wort Surrealismus ist ebenso vieldeutig, falschverstanden und mißbraucht wie das Wort Romantik.

Surrealismus, ein Hinausreichen aus dem Realen in eine überreale Sphäre, hat es seit je gegeben. Alle Kunst ist im Grunde surrealistisch, im besonderen aber ist es die Musik. Dieser einfache Surrealismus soll hier aber nicht verstanden sein. Hier geht es um ein bewußtes Hinausgreifen in den übersinnlichen Bereich, das Erkenntniswert trägt, also nicht so sehr dem Schönen, der gefälligen Form, sondern dem Wahren, dem Zutreffenden dienen will. Da nun dieser Weg über das Reale, das Sinnfällige führt, und ein Versuch des Ausgreifens ohne eine eingehende Kenntnis der vordergründigen wirklichen Welt gar nicht denkbar ist, scheint das Wort Surrealismus besonders geeignet. Es weist auf das Reale, das stärker als das Wort 'wirklich' das Sinnfällige meint, und zugleich auf das Darüberhinaus in der Vorsilbe 'sur-'.

Zur Verdeutlichung des Begriffes ist es notwendig, ihn vom französischen Surrealismus abzusetzen. Wie im Gegensatz zur englischen, französischen und amerikanischen Romantik von einer 'Deutschen Romantik' die Rede ist, so sei es auch gestattet, die Bezeichnung Deutscher Surrealismus zu verwenden.

Im Gegensatz zum deutschen stellt der französische Surrealismus ein Programm dar. Er wendet sich dabei vor allem gegen die flache Gesellschaftsschicht, der die Einsicht in tiefere Daseinsbezirke fehlt. Er will der ganzen Menschheit den Weg zu den Erlebnisbereichen des Unterbewußten weisen. Dabei will er den Traum, das Wunder und andere irrationale Elemente erforschen und in ihrer Wesenheit darstellen. Um dies erreichen zu können, fordert der französische Surrealismus, daß die Sprache weitgehend umgeformt werde. Der Erfolg all dieser Bemühungen war häufig ein leeres Spiel mit poetischem Material, ein Aufzeichnen von Träumen und der Versuch, Träume in ihren einzelnen Phasen zu erfassen. Nicht selten führten diese Bestrebungen zu Gebilden, die jede Deutung erlauben.

In Deutschland hat es nie ein Programm des Surrealismus gegeben; und die dem französischen Surrealismus verwandten Züge in der modernen deutschen Dichtung weisen grundsätzlich andere Merkmale auf. Wenn in Frankreich übersinnliche Elemente, wie Traum, Wunder, Assoziationen, Halluzinationen im Mittelpunkt der dichterischen 'Erforschung' stehen, so sind diese Phänomene in Deutschland nichts anderes als angedeutete und versuchte Wege zu einer Einsicht ins Unerforschliche. Das Ziel ist sozusagen zum Mittel geworden, das freie Spiel zur Verbindlichkeit. Die Grundlage des deutschen Surrealismus (ähnlich dem Naturalismus, aus dem er gewachsen ist) ist ein leidenschaftliches Ausdrucksverlangen. Diesem Verlangen muß aber eine Einsicht in die Dinge der Welt vorausgehen. Diese Erkenntnis wird nun, wie gezeigt wurde, nicht auf empirischem oder spekulativem Wege versucht, sondern durch eine unmittelbare Schau in das Wesen der Welt. Dabei handelt es sich um keine Phantasiegebilde, sondern um Erlebtes. Wenn

<sup>14</sup> ERNST ALKER: Deutscher Surrealismus. In: Helicon. 1941, Band 3, 111 - 135. Vgl. dazu: RALPH FIEDLER: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns. Versuch einer Deutung. München 1954, Seite 130 f. Vgl. DIETER WYSS: Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei. Heidelberg 1950. GERTRUD PAFFRUTH: Deutscher Surrealismus. Diss. Bonn 1953.

auch, wie im vorliegenden Stück, eine starke Stimmung vorherrscht, so geht es letztlich doch um menschliche Anliegen, die zu erfassen die Stimmung mit beiträgt. Die Vermengung von vordergründiger Wirklichkeit und übersinnlicher Wesenhaftigkeit stellt ein metaphysisches Durchdringen des Seienden dar. Das Grunderlebnis bleibt dabei das Erlebnis des Elementaren, in dem es keine kausalen Gesetzmäßigkeiten gibt, in dem aber doch Entscheidungen reifen, die von zwingender Notwendigkeit sind, von zwingender Notwendigkeit für denjenigen vor allem, der im Erlebnis in diesen Bereich vorstößt.

Von der Milieuschilderung in seinen frühen Dramen hat Hauptmann damit zur rückhaltlosen Anerkennung der seelischen, geistigen, übersinnlichen, ja sogar dämonischen Mächte gefunden. Die sozialen Härten und die innere und äußere Ausweglosigkeit, denen er in seinen früheren Jahren nur das Mitleid entgegenzusetzen hatte, erscheinen aufgehoben und überwunden durch den Triumph des Menschlichen. Helene, Johannes, Henschel, die Weber und all die ‚einsamen Menschen‘ waren dem Untergange geweiht. Ihnen blieb keine Möglichkeit und kein Weg, sich aus ihrem Elend zu befreien. Sir Archie dagegen, der Mörder, Räuber und Betrüger, er hat die Kraft, an sich zu wachsen und sich gegen alle Versuchungen über Reue und Verzicht hinweg zu läutern und zu erlösen. Seine Erlösung ist freilich nur eine rein menschliche, diesseits von jeder positiven Religion. Nicht mehr Milieuzwang und Gesetz der Vererblichkeit beherrschen das Leben, auch nicht Glaube und Religiosität (trotzdem Sir Archie verspricht, beichten zu gehen), sondern Einsicht, Reue und Sühne, also ethisch-geistige Kräfte. Es ist christliche Ethik, eingeengt aber in den beschränkten und problematischen Kreis eines einzelnen Menschen und in den Bereich seiner übersinnlichen Bezüge. Aber trotz aller christlichen Töne, die im Werke anklingen, hat Sir Archie und haben all die anderen Helden Hauptmanns nicht teil am Höheren, am Numinosen, das lenkt und leitet. Ihre Kraft, ihr Einsehen und ihre Entscheidungen bleiben im Bereich elementarer Mächte verhaftet. Aber gerade das Unerfaßbare, das geheimnisvoll Wirkende, das wie Beben und Zittern durch die Welt geht, das ist es, was den Dichter in seiner zweiten Lebenshälfte gefangen hielt und dessen Beschwörung den stärksten Impuls für sein dichterisches Schaffen darstellte:

„Der Dichter steht, dieweil sich alles rings in Licht verhüllt, und lauscht dem Erz.  
Er schaudert.

Aus der Erde Tiefen spricht sein Wort, erfüllt von dem was über ihm im Lichte steht,  
verschwebend in das unbekannte Reich“ (XVII, 3).