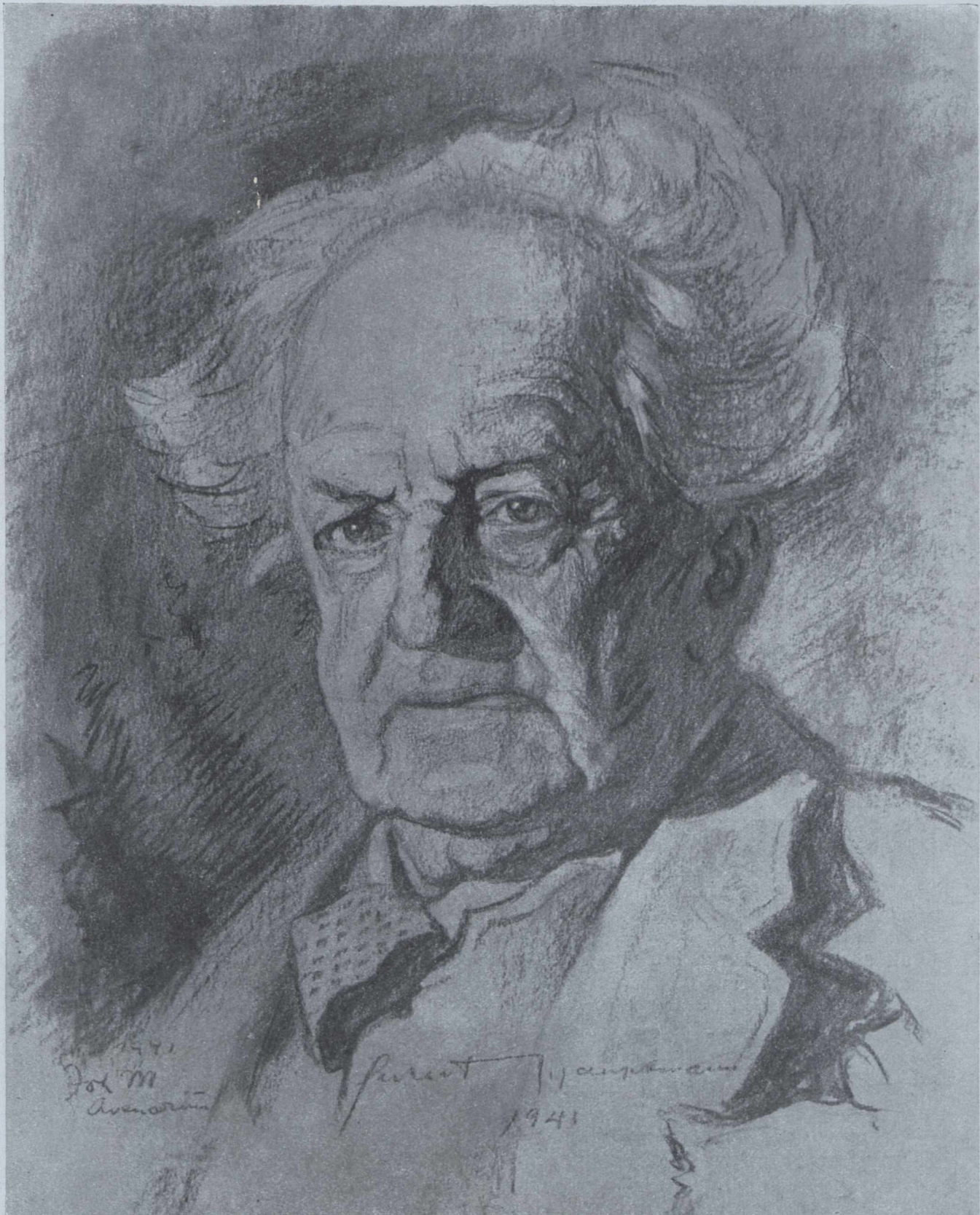


Bibliothek
Techn. Hochsch. Breslau

SCHLESISIEN

OKTOBER/NOVEMBER/DEZEMBER 1942

ERAUSGEBER: DER LANDESHAUPTMANN · GAUVERLAG-NS-SCHLESISIEN Breslau · JAHRG. 4 NR. 10/11/12 · 1.-RM



SCHLESISIEN

ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTSCHLESISCHEN RAUM
HERAUSGEBER: DER LANDESHAUPTMANN

4. JAHRGANG · OKT./NOVBR./DEZEMBER 1942 · FOLGE 10/11/12

STÄNDIGE MITARBEITER: PROFESSOR DR. HERMANN AUBIN
DR. FRITZ ARLT · DR. ERNST BIRKE · OBERBÜRGERMEISTER
DR. HANS FRIDRICH · DR. HANS-WERNER FISCHER · DR. FRITZ
GESCHWENDT · PROVINZIALKONSERVATOR PROFESSOR DR.
GÜNTHER GRUNDMANN · LANDESLEITER ALFRED HARTLIEB
LANDESHAUPTMANN GEORG KATE · DIR. VICTOR KAUDER
DR. WERNER KUDLICH · PROF. DR. WALTER KUHN · GAU-
OBMANN JULIUS MERZ · OBERBÜRGERMEISTER WALTHER
SCHMIEDING · SCHULRAT KARL SCHODROK · GEN.-DIR.
GEORG SIEFEN · KUNSTHISTORIKER BERNHARD STEPHAN

INHALT:

DIREKTOR DR. FELIX A. VOIGT: Die Breslauer Gerhart-Hauptmann-Tage	83
DR. C. F. W. BEHL: Licht und Schatten, Kritisches aus fünf Jahr- zehnten um Gerhart Hauptmann	84
DIREKTOR DR. FELIX A. VOIGT: Die Schaffensweise Hauptmanns	89
DR. PAUL FECHTER: Hauptmann und das Theater	90
CHRISTOF KRUMBHERMER: Gerhart Hauptmanns Handschrift im Wandel der Jahrzehnte . . .	93
FRITZ REIMANN: Rudolf Riffner und seine schlesische Heimat	96

BEIM EMPFANG IM REMTER DES RATHAUSES

GERHART HAUPTMANN UND GAULEITER HANKE



FESTAKT IM OBERPRÄSIDIUM

Von links nach rechts: Gerhart Hauptmann,
Frau Margarete Hauptmann, Reichsleiter
Baldur v. Schirach, Ministerialdirig. Haegerf





NACH DER AUFFÜHRUNG DER „TOCHTER DER
KATHEDRALE“ IM SCHAUSPIELHAUS ZU BRESLAU



BEGRUSSUNGSTRUNK IN SIBYLLENORT

DIE BRESLAUER GERHART-HAUPTMANN-TAGE

VOM 11. BIS 15. NOVEMBER 1942

EIN RÜCKBLICK

VON FELIX A. VOIGT

Als die Öffentlichkeit vor geraumer Zeit die Kunde vernahm, daß Gerhart Hauptmann auf Einladung des Gauleiters den Tag seines achtzigsten Geburtstages in der Hauptstadt seiner Heimatprovinz zu feiern gedächte, da war schon seit langen Monden ganz im stillen eine emsige Vorbereitung dieser hohen Festlichkeit im Gange. Ihre Anfänge reichen bis weit in das vergangene Jahr zurück, und alle Arbeit verfolgte nur den einen Zweck, diese Feier nicht nur in einem der Stätte und des Anlasses würdigen Rahmen zu begehen, sondern vor allem dem Dichter sie so liebevoll und herzlich wie nur irgend denkbar auszugestalten. Instanzen des Reiches, der Provinz und der Stadt, leitend besonders aber der Partei, Künstler und Wissenschaftler, Vertreter der Presse, Freunde seines Werkes und seiner Person waren in vielseitiger Weise an dieser Vorarbeit beteiligt.

Fünf volle Tage nahmen diese Feiern in Anspruch, vom 11. bis 15. November, dem eigentlichen Geburtstage Hauptmanns. Vorausgegangen waren im Bereiche der engeren Heimat bereits andere schlesische Feiern, so durch die Gemeinde Agnetendorf, die auf Wunsch des Dichters durch Bewohner des Dorfes ihm eine Auf- führung des »Fuhrmann Henschel« darbrachte, durch die Stadt Hirschberg und endlich - auf der Fahrt nach Breslau - durch den Geburtsort, Bad Salzbrunn.

In Breslau bildete am 11. November den feierlichen Auftakt der Festakt, in dem der Ehrenbürger der Hauptstadt im altehrwürdigen Remter des Rathauses, wohl dem schönsten gotischen Profaninnen- raum Deutschlands, durch den Oberbürgermeister Dr. Fridrich be- grüßt wurde. Das Haupt der Stadt würdigte nicht nur sachkundig die engen Beziehungen, die Gerhart Hauptmann seit seiner Jugend mit Breslau verbinden, er gedachte auch in herzlicher Erinnerung der frohen Jugendtage in den schlesischen Bergen, die er an den- selben Stätten wie der Knabe Hauptmann verbrachte. Hans von Hülsen überbrachte darauf dem Dichter die Glückwünsche des per- sönlichen Freundeskreises und bekannte in tiefen Worten den mächtigen Eindruck und das unvergleichliche Glück, einen der Großen des Geistes ein Stück auf seinem Lebenswege begleiten zu dürfen. Hans-Christoph Kaergel endlich übermittelte den Gruß und die Glückwünsche der deutschen Dichter an den Jubilar. - Zwei Tage später begrüßte der Landeshauptmann des Gaues Niederschlesien, Adams, den hohen Gast auf schlesischem Boden außerhalb der Haupt- stadt, in Sibyllenort, in den schlichten und gemütvollen Formen schlesischer Gastlichkeit. Als besondere Ehrung wurde dem Dichter, der leidenschaftlicher Sammler schlesischer Glaskunst ist und in »Und Pippa tanzt!« das hohe Lied des Glases als künstlerischen Symboles gefungen hat, ein Pokal mit Gestalten seiner Werke dar- gebracht, begleitet von Versen Karl Böhms. Der Oberbürgermeister der Stadt Hirschberg, Dr. Blasius, überreichte dem Ehrenbürger als Geburtstagsgeschenk die sämtlichen Urkunden des Stammbaumes der Familie Hauptmann bis ins 16. Jahrhundert zurück.

Die Reihe der offiziellen Ehrungen erreichte ihren Höhepunkt am 14. und 15. November, zunächst durch den macht- vollen, in den alten akademischen Formen verlaufenden Festaktus der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität in dem herrlichen Barockraum der Aula Leopoldina. Er, der einst als armer Junge heimwehkrank und gequält von seinen Schulnöten in Breslau herumgeirrt war, hielt, zum größten Dichter seiner Zeit geworden,

unter Paukenwirbel und Fanfarenerschmetter, an der Spitze des gesamten Lehrkörpers, geleitet vom Rektor-Stellvertreter, Professor Dr. Meißner, seinen Einzug in den festlichen Raum. Professor Dr. Meißner ehrte ihn hier durch die Ernennung zum ersten Ehrenbürger der Universität. Der Literaturhistoriker der Hoch- schule, Prof. Dr. Merker, würdigte dann in einem inhalts- reichen akademischen Vortrage das fast unüberschaubar große Lebenswerk des Dichters und überreichte ihm als Ehren- gabe des Deutschen Instituts eine wissenschaftliche Publikation, die dem Werke Gerhart Hauptmanns gilt. Tiefbewegt dankte dieser in schlichten Worten und gedachte der Tage vor mehr als sechs Jahr- zehnten in Breslau. - Am Geburtstage selbst fand in den prunk- vollen Räumen und dem Festsaal des von Langhans erbauten Ober- präsidiums der alle Feiern krönende Festakt statt, zu dem Gauleiter und Oberpräsident Hanke, Reichsleiter Baldur von Schirach, Ministerialdirigent Haegert als Vertreter des Reichspropaganda- ministers und die Spitzen von Partei, Staat und Wehrmacht er- schienen waren. Machtvoll klangen die Töne der Bachschen Ouver- türe aus der C-dur-Suite auf, Schauspielregisseur K. Hoffmann sprach die innigen Verse des »Grüßes an den Dichter« von Hans Niekrawietz, Felix A. Voigt führte in einem Vortrag in die Ur- gründe der Hauptmannschen Weltanschauung und -deutung ein. Dann aber sprach der Gauleiter in längeren und von dem unmittelbaren Gefühl persönlichster Freundschaft getragenen Worten die Glück- wünsche des Gaues und des deutschen Vaterlandes aus, die in einem Glückwunschtelegramm und einem kostbaren Geschenk des Führers gipfelten, einer Vase der Staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin. Als hohe Ehrung überreichte er dem Jubilar den diesjährigen Nieder- schlesischen Schrifttumspreis und die erstmalig damit verbundene Verleihung des Silingrines. Reichsleiter Baldur v. Schirach hatte es sich nicht nehmen lassen, ebenfalls als naher Freund des Dichters per- sönlich bei dieser Feier zu erscheinen, um die Glückwünsche der deutschen Jugend auszusprechen und zugleich die Ehrung der Ge- meinde Wien durch die Überreichung des Ehrenringes der Stadt. Wieder dankte der Dichter ergriffen und gab die Ehrung an den »deutschen Geist« weiter. Im Anschluß daran eröffnete er auf Einladung des Gauleiters die in den Festräumen des Ober- präsidiums von dem Gaupropagandaamt Niederschlesien (durch den Landeskulturwart Dr. Fischer mit einem Stab von Gelehrten) aufgebaute Ausstellung »Schlesische Dichtung«, in der man dem Werke Gerhart Hauptmanns einen Ehrenraum eingeräumt hatte. Hier waren erstmalig auch die drei neuen Kunstwerke ausgestellt: die Büste des Dichters von Arno Becker, die Hannele-Skulptur Thoraks und das Porträt von P. M. Padua.

Diese hohen offiziellen Ehrungen stellten aber nur erst einen Teil des großen Inhaltes der Festwoche dar. Den gewaltigen Bühnen- erschütterer Hauptmann ehrte daneben in erster Linie das Theater! Am ersten Tage las Eduard von Winterstein im Rokoko- saale des friderizianischen Schlosses aus unbekanntem Dichtungen Hauptmanns, und Breslauer Künstler umrahmten den Vortrag durch Darbietung von Teilen aus Opern nach Dramen Hauptmanns (Zoellner, Graener, O. Respighi). Dann rollten an vier Abenden vor unseren Augen vier Dramen des Meisters ab: aus der Frühzeit der nun schon zum klassischen deutschen Lustspiel gewordene »Biberpelz«, aus den dunklen Jahren um 1900 die

Fortsetzung Seite 100

LICHT UND SCHATTEN

KRITISCHES AUS FÜNF JAHRZEHNTE UM GERHART HAUPTMANN

V O N C. F. W. B E H L

Die Vorrede zur ersten Gesamtausgabe seiner Werke im Jahre 1906 schloß Gerhart Hauptmann mit dem Satz: »Im übrigen muß es ihnen überlassen bleiben, ihr Leben wie bisher zwischen Liebe und Haß selbst durchzusetzen.« In diesen stolzen Worten spiegeln sich die Erfahrungen von fast zwei Jahrzehnten eines kämpferischen Werdeganges, den beinahe jede neue Dichtung Hauptmanns zu bestehen hatte, ehe sie sich - manchmal nach Jahren der Vergessenheit - durchsetzen konnte. Dieses Schicksal ist dem Dichter bis in späte Jahre seines Wirkens treu geblieben, sei es, daß er durch irgendeine zufällige Konstellation unversehens in den Tagesstreit geriet, sei es, daß eine plötzliche Biegung des Weges, den Gerhart Hauptmann, dem inneren Gesetz seiner schöpferischen Wesenheit folgend, nahm, die Betrachter verwirrte oder daß irgendeine voreilige Abstempelung, die den Dichter unter die »Naturalisten«, »Romantiker« und dergleichen andere Kategorien einzuordnen versuchte, mit seiner neuen Schöpfung nicht mehr vereinbar erschien. Der sprichwörtliche Erfolg Hauptmannscher Dichtungen »in zweiter oder dritter Instanz« ist dafür bezeichnend. Der junge Hauptmann traf, einsam seines Weges daherkommend - wie er es selbst im »Abenteuer meiner Jugend« geschildert hat -, auf ein in vielfacher Gärung befindliches »Junges Deutschland«, das sich anschickte, für eine Neugeburt des dichterischen Ausdrucks und der dichterischen Inhalte in die Schranken zu treten. Das romantische, wortetrunke Epos »Promethidenlos«, mit dem der Fünfundzwanzigjährige zuerst an die Öffentlichkeit trat, schien - formal betrachtet - den Bestrebungen der Neuerer in keiner Weise entgegenzukommen. Und doch spürten sie in den leidenschaftlichen Stenzen des Gedichts den brausenden Sturm und Drang, spürten vor allem den Zug erlebten Mitleidens mit den Armen und Enterbten, jenes »soziale Tiefengefühl«, von dem Hauptmann einmal zu mir sagte, es unterscheidet seine Dichtungen von denen der deutschen Klassik. Einer der eifrigsten Wortführer der jungen Generation, der sich übrigens später ebenso temperamentvoll in einer polemischen Broschüre »Die Verrohung der Literatur« von Hauptmann wieder losgesagt hat, Karl Bleibtreu, erklärte überschwänglich, daß das »Promethidenlos« an Größe der Konzeption, Adel und Schwung der Sprache das verkrüppelte Knieholz der üblichen Poetasterei titanenhaft überrage. Der junge Dichter aber schien anderer Meinung zu sein: in strenger Selbstkritik zog er die eben erschienene Dichtung wieder aus dem Verkehr. Er konnte warten. Hatte er mit dem »Promethidenlos« die soziale Grundstimmung für sein späteres Schaffen gefunden, so schuf er sich in den novellistischen Studien »Fasching« und »Bahnwärter Thiel« nun auch die technischen Voraussetzungen für eine neue Wahrheitsdichtung.

Vier Jahre nach dem »Promethidenlos« brach die Entscheidungsstunde für Hauptmann an, in der sein Drama »Vor Sonnenaufgang« inmitten eines wahren Tumults des Für und Wider auf den Brettern erstand. Sie wurde zugleich die Geburtsstunde einer von der Wirklichkeit lebenden, ins Leben wiederum wirkenden neuen deutschen Dichtung. Daß eine solche Stunde nicht ohne heftige Wehen vorübergehen konnte, hätte man auch dann gewußt, wenn nicht ein geschmackloser Witbold in der denkwürdigen Uraufführung vom 20. Oktober 1889 im Zuschauerraum mit einer Geburtszange herumgefuchelt hätte, als im 5. Akte des Dramas hinter der Szene das Wimmern einer Wöchnerin hörbar wurde. Diese allzu handgreifliche Kritik, die Hauptmann auf seinem Wege wohl nie wieder begegnet ist, blieb schließlich eine leere donquichotische Geste.

»Vor Sonnenaufgang« galt als das Musterbeispiel des sogenannten »Naturalismus«, und dessen unerbittlicher Dogmatiker Arno Holz wählte in dem Verfasser einen strenggläubigen Anhänger seiner Theorien gefunden zu haben. Er hat später, als die eigentümlichen, an keine Kunstdogmen gebundenen schöpferischen Kräfte Hauptmanns sich in Dichtungen wie »Hanneles Himmelfahrt«, »Die versunkene Glocke« und »Michael Kramer« entfalteten, enttäuscht gegen ihn Stellung genommen. Damals aber schrieb er, zugleich im Namen seines Dichtergenossen Johannes Schlaf, über das Sonnenaufgangstück an Hauptmann: »Wir halten es für das beste Drama, das jemals in deutscher Sprache geschrieben worden ist.« Zu den frühesten Verkündern Hauptmannscher Bildnerkraft gehörte Wilhelm Bölsche: »Nur ein gesundes Auge sieht so scharf, so unbeirrt durch subjektive Beeinflussung das Winzige und doch Wertvolle im großen Gesamtbilde.« Heinrich Hart, der zusammen mit seinem Bruder Julius in »Kritischen Waffengängen« der neuen Kunst den Weg gebahnt hatte, sah die Größe des Werkes in der »genialen Charakteristik, die in wenigen Worten und Zügen eine Gestalt von Fleisch und Blut hinzustellen versteht«, und in der »Sprache, die so köstlich, frisch, natürlich und lebensvoll ist«. Daß alle, denen der Wahrheitsfanatismus und der unbeirrbar, die Abgründe des Lebens nicht scheuende Blick des jungen Dichters ein Ärgernis war, sich an das Nur-Gegenständliche hielten, zeigen die mehr oder weniger scharfen Ablehnungen. So schloß der Kritiker des »Reichsboten« mit den Worten, es sei nur noch festzustellen, ob dieses neue Drama ein notwendiges oder ein überflüssiges Übel sei, das mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden müsse. »Als nach den Akttschlüssen trotz des entschiedensten Protestes des größten Teils des Publikums ein junger, hagerer, aufgeschoffener Mensch vor dem Vorhang erschien und sich dadurch als Verfasser denunzierte, war man ganz erstaunt, daß in einem so jungen Kopfe eine so unsaubere Phantasie lebte«, hieß es in einer Berliner Wochenzeitung, und der »Männerverein zur Bekämpfung der Unsitlichkeit« beschwor den Berliner Polizeipräsidenten, »die weitere Aufführung dieses in höchstem Maße sittengefährlichen Schauspiels im Interesse des Volkswohls zu unterbinden«. Henrik Ibsen aber hat bald darauf bei einer persönlichen Begegnung mit Hauptmann dessen Erstling als »tapfer und mutig« gerühmt, und den klarsten Blick hatte der alte Fontane schon bei der ersten Lesung bewahrt, als er in jugendlicher Begeisterung an seine Tochter Meta schrieb: »Ich war ganz benommen . . . Hauptmann gibt das Leben, wie es ist, in seinem vollen Graus; er tut nichts zu, aber er zieht auch nichts ab . . . Dabei spricht sich in dem, was dem Laien einfach als abgeschriebenes Leben erscheint, ein Maß von Kunst aus, wie es nicht größer gedacht werden kann.« Hier haben alle Einwände gegen den »krassen Naturalismus« Hauptmanns vormeg ihre Widerlegung gefunden. Als Hauptmann ihm dann die Widmung seines neuen Dramas »Das Friedensfest« antrug, erklärte sich Fontane mit Freude zur Annahme bereit und schrieb ihm die ermunternden Worte: »Zu dem Ernst Ihres Strebens und Ihrer Arbeit habe ich ein unbedingtes Vertrauen.« Das hinderte ihn jedoch nicht, nach der Aufführung seine Bedenken zu formulieren: »Neben dem, was niederdrückt, fehlt das, was erhebt. . . . Die Tristheit in unfrem jungen Realismus dauert zu lange, beherrscht zu ausgesprochen die Situation.« Wunderbar, wie eine Prophezeiung klingen dann die mahnenden Worte: »Wenn wer die natürliche Fähigkeit mitbringt, dem Niederdrückenden ein Ende zu machen und lichtere Wege zu gehen, so ist es Gerhart Hauptmann; denn die Götter verliehen ihm eine lebens-

würdige Dichterpersönlichkeit, Kinderfönn und Ausdauer, Demut und Mut. Er hat nur sich selbst zu betätigen.« Das klingt anders als die drohenden Worte Karl Frenzels in der »Nationalzeitung«: »Wenn sich das Publikum dieser Zumutungen nicht energischer als bisher erwehrt, dürfte es bald vor einer zunächst noch kleinen, aber desto lauter und heckeren Minderheit die Segel streichen müssen«, oder gar als die verständnislose Bemerkung eines anderen Kritikers, die »Grundidee« des »Friedensfestes« sei die »Erblichkeit des Verfolgungswahns« - eine Kritik, die Hauptmann veranlaßte, eine bisher noch unveröffentlichte Gegenkritik zu verfassen, in der es heißt: »Sie könnten ebenfögt von der Erblichkeit des Hustens reden. Der Husten ist ein Symptom. Der Verfolgungswahn ist auch nicht mehr.« Für die ernste Arbeit des Dichters an sich selbst spricht es, daß er sich gelegentlich zum Kritiker am eigenen Werke machte, so, wenn er schon im Sommer 1890, als er an den »Einsamen Menschen« arbeitete, über das »Friedensfest« in sein Tagebuch schrieb: »Hier tritt nicht hervor, wie groß die Liebe ist, die der Haß trennt, wie schmerzhaft der Wunsch des Zueinanderwollens der Liebenden.«

Weit einhelliger war die Zustimmung, die Hauptmann mit seiner dritten Bühnendichtung »Einsame Menschen« fand. Diejenigen, die an den »krassen Brutalitäten« seines ersten Dramas Anstoß genommen hatten, stellten nun fest, daß sich »der Dichter von allen seinen früheren Werken anhaftenden Ausschreitungen freigehalten und dazu einen sehr glücklichen Griff in der psychologischen Entwicklung seiner Charaktere getan« habe. Aber nun meldeten sich fofgleich andere Einwendungen zum Wort. Man verglich Hauptmann mit Ibsen, als dessen »Erfüllung« Fontane das Sonnenaufgangsdrama gefeiert hatte, und der Wiener Ludwig Speidel meinte: »Von Ibsen ist Hauptmann offenbar auf die Bühne gelockt worden, der mehr ein lyrisches und novellistisches als ein dramatisches Talent zu sein scheint.« Hier klingt eine Behauptung auf, die den Weg des Dramatikers geradezu verfolgt hat, trotz zahlloser Zeugnisse von Hauptmann-Darstellern, die dem Dichter immer wieder für seine reichen, unerschöpflichen Bühnenaufgaben gedankt haben. Der große russische Theatermann Stanislawski, der Gründer des »Moskauer Künstlertheaters«, dessen erstes Berliner Gastspiel im Jahre 1906 auch auf Hauptmann einen unauslöschlichen Eindruck machte, hat bekannt: »Mit den »Einsamen Menschen« ist eine ganze Epoche des russischen Theaters verbunden. Durch die »Einsamen Menschen« wurde Tschchow angeregt, für das Theater zu schreiben, und kurze Zeit danach hat er uns tatsächlich zwei Stücke geschenkt: »Drei Schwestern« und den »Kirchgarten« . . . Hauptmann ist einer derjenigen Dramatiker, die der Bühnenkunst neue Wege gewiesen haben, weil er die Künstler vor wesentliche Aufgaben stellte.«

Bei den »Webern« trat ein neuer Kritiker des Dichters auf den Plan, der Zensor, dem die Erlaubnis zur öffentlichen Aufführung erst in einem langen Prozeß vor den Verwaltungsgerichten abgerungen werden mußte. Dieses Dokument reiner Menschlichkeit, geboren aus einem starken sozialen Mitleiden mit der Not der armen Weber von Anno 1844 und ihrem erschütternden Verzweiflungsausbruch, war ganz gegen die Absicht des Dichters in den politischen Streit der neunziger Jahre hineingeraten. Dem Kunstwerk ist wiederum Theodor Fontane, der damals das kritische Amt, das er so lange mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit geführt hatte, nicht mehr ausübte, mit seiner Äußerung über die »Weber« am tiefsten gerecht geworden: »Nicht ein berechnender Politiker schrieb das Stück, sondern ein echter Dichter, den einzig das Elementare, das Bild von Druck und Gegendruck reizte. . . . In einer gewissen Balancierkunst des fünften Aktes gegen die vier vorangegangenen erinnert das Stück an Schillers »Tell.« Was neu an den »Webern« war, daß hier nicht die Tragödie eines Einzelmenschen, sondern die einer ganzen Menschengruppe zum erstenmal auf die Bühne gestellt wurde, lief vor allem die Debatten der Kritik hervor. Der Erfolg aber entschied für den Dichter und sein Werk, und auch ein anderer Streitgegenstand, die Verwendung des schlesischen Volksdialekts, ist nun längst zu seinen Gunsten entschieden. »Wozu der dramatischen Muse erst solche Knüppel in den Weg werfen? Soll das den Fortschritt unserer Literatur erleichtern?«, fragte vorwurfsvoll der Leipziger Literaturhistoriker Rudolf von Gottschall. »Ich wollte dem Dialekt seine Würde zurückgeben«, hat Hauptmann Jahrzehnte später im »Abenteuer meiner

Jugend« geantwortet, und es besteht heute kein Zweifel mehr, daß und in welchem Ausmaße ihm dieses Vorhaben geglückt ist. »Die Weber« haben bald nach ihrem Erscheinen den Namen Hauptmanns auch ins Ausland getragen. Der Leiter des Théâtre Libre, André Antoine, der das Stück als erstes deutsches Drama nach dem Krieg von 1870/71 in Paris auf die Bühne brachte, erklärte: »Es war der erste Erfolg einer neuen Kunst, die bei uns ihren Meister noch nicht gefunden hat.«

Gleich als habe er sich Fontanes Mahnung nach der Aufführung des »Friedensfestes« zu Herzen genommen, trat Hauptmann nun mit zwei Komödien hervor, von denen die eine, »Kollege Crampton«, noch während der Arbeit an den »Webern« in einem halben Monat entstanden war. Der nordische Schriftsteller Ola Hansson, der damals dem Friedrichshagener Dichterkreis um Bölsche und Wille angehörte, erkannte fofgleich den neuen Weg der Hauptmannschen Dichtung, indem er schrieb: »Hauptmann hat die Distanz von der Wirklichkeit gewonnen, mit der die Dichtung erst anfängt.« Der Späßvogel Otto Erich Hartleben aber konnte es sich nicht verlagern, in einer Art lachender Kritik der Crampton-Komödie einen parodistischen 6. Akt anzuhängen, in dem er den Schatten des unentwegten Dogmatikers Alfred Loth aus »Vor Sonnenaufgang« beschwört und die Verlobung Max Straehlers mit Cramptons Tochter wegen der unheilbaren Trunksucht des Vaters wieder in die Brüche gehen läßt. Hauptmann hatte diese Erinnerung an seine damals noch so kurze dichterische Vergangenheit nicht zu scheuen; denn mit der Liebeskomödie vom »Biberpelz« schuf er bald nach den »Webern« eines der wirksamsten deutschen Lustspiele, das nun seit einem halben Jahrhundert auf unseren Bühnen heimisch ist. Nicht ohne Schmunzeln wird der Dichter heute von dem Vermerk Kenntnis nehmen, den der Zensurreferent des Berliner Polizeipräsidiums über den »Biberpelz« in die Akten schrieb: »Daß das öde Machwerk mehrere Aufführungen erleben dürfte, steht kaum zu erwarten.« Der geringe Erfolg der Uraufführung schien fast dieser Prophezeiung recht geben zu wollen. »Der Biberpelz« gehört zu jenen Dichtungen Hauptmanns, die erst noch einmal wiederkommen mußten. Seitdem aber ist er geblieben und hat Otto Erich Hartlebens Urteil bestätigt, der diesmal keinen Anlaß zu einer Parodie fand, sondern einfach feststellte: »Der Biberpelz ist das feinste und konsequenteste Stück des Gerhart Hauptmanns. . . . Was ich an dieser Diebeskomödie so sehr bewundere, ist vor allem ihr Ethos, die geniale moralische Unbefangenheit, mit der die Menschen und die Dinge gesehen und hingestellt sind.«

Es waren wiederum neue, ungewohnte Töne, die nach dem »Biberpelz« aus der Traumdichtung vom armen »Hannele« aufklangen, das sich im letzten Fieber die Himmelfahrt aus den Nöten irdischen Wandels in paradiesische Seligkeit erträumt. Nun wußte man mit dem Schlagwort vom »Naturalismus« nichts mehr anzufangen, und aus der Verlegenheit heraus machte es ein Teil der Kritik dem Dichter zum Vorwurf, er habe sich, indem er die Traumbilder eines vierzehnjährigen Dorfmäddchens gab, nicht in den Grenzen gehalten, in denen sich die Phantasie dieser Kleinen bewegt. »Und da hat Hauptmann statt der Einfachheit und Schlichtheit, die gerade so ergreifend hätte wirken müssen, sich einen Wortprunk und Versklang geleistet, der meinem Empfinden nach unnatürlich ist«, so formulierte der Dichter Carl Busse diesen oft wiederholten Vorwurf. Er wurde von Hauptmanns Landsmann Gustav Freytag überzeugend entkräftet. Freytag meinte - und er sprach dabei gerade als Schlesier: »Wo der Ausdruck sich höher hebt, da erhält die Sprache auch in der Prosa eine eigentümliche Färbung, wie sie seit zweihundert Jahren mit Jacob Böhme und den Pietisten in das Volk gekommen ist, zuweilen einen bildlichen Ausdruck, der nicht in Büchern steht, aber im Volke heute noch lebt. Wenn volkswäßige Poesie die Freuden des Jenseits zu schildern versucht, so liegt ihr vor allem nahe, die Pracht des Himmels zu rühmen: Goldglanz und leuchtende Farben, die Anmut der Landschaft, schöne Blumen und Bäume, dazu Liedergesang und die Musik der Engel und Heiligen.«

Die schwerste Enttäuschung seines schöpferischen Lebens hat Gerhart Hauptmann wohl mit dem »Florian Geyer« erfahren, der bei seiner Uraufführung am 4. Januar 1896 von Publikum und Presse abgelehnt wurde: ein Mißerfolg, der heute nicht mehr verständlich

erscheint, nachdem die Dichtung seit der Darstellung des Titelhelden durch Rudolf Rittner sich in immer steigendem Maße die Bühnen erobert und bei den Festspielen in Frankfurt am Main 1937 sogar auf der Freilichtbühne des Römerbergs ihre wuchtige Wirkung bewährt hat. Aus den Kritiken der Uraufführung geht hervor, daß die vielstimmige Komposition, die Überfülle an Gestalten, die neuartige Form des dramatischen Ausdrucks, die noch über das epodramatische Gefüge der »Weber« hinausging, die Betrachter verwirrt hatte. Auch die Darstellung scheint der ungewöhnlichen Aufgabe nicht gewachsen gewesen zu sein. Die Wirklichkeitsnähe dieser historischen Dichtung, die bis zur intuitiven sprachlichen Erfassung der Zeit gesteigert war, erschien manchem Betrachter als mühsam erarbeitet. Selbst ein Dichter wie August Strindberg spürte nicht, daß hier eine geniale Luzidität eine ganze versunkene Zeit magisch heraufbeschworen hatte. Er schrieb über den »Florian Geyer« - und machte sich damit einen Vorwurf zu eigen, der des öfteren in den ersten Besprechungen des Dramas wiederkehrte: »Der ist so sorgfältig studiert, daß man wünschte, er wäre schlechter. Ein Kunstwerk soll etwas nachlässig sein, unvollkommen wie ein Naturerzeugnis.« Es mutet seltsam an, daß hier gerade ein Satz variiert wird, der ein Glaubensbekenntnis Hauptmanns umschließt: »Fragmentarisch ist alle Kunst.« Und noch seltsamer, daß ein anderer Dichter, Wilhelm Weigand, der selbst einen »Florian Geyer« zwei Jahre nach Hauptmann schrieb, die gleiche Dichtung, die Strindberg zu vollkommen erschienen war, »formlos und zerfahren« genannt hat. Der wahre Grund für den Mißerfolg im Jahre 1896 ist wohl darin zu suchen, daß die Zeit noch nicht reif gewesen ist. Hauptmann selbst schrieb damals in sein Handexemplar des »Florian Geyer« die schmerzlichen Worte: »Das deutsche Nationalgefühl gleicht einer zerprungenen Glocke: ich schlug mit dem Hammer daran, aber es tönte nicht.«

Auf die Enttäufung folgte der Sieg, auf den »Florian Geyer« die »Versunkene Glocke«. Zum ersten Male - und mit besonderem Glück - verpinn sich die Phantasie Hauptmanns in eine Märchenwelt und schuf eine Dichtung, die sich ins Sinnlich-Überfönnliche emporschwang, ohne jedoch an Wirklichkeitsatmosphäre einzubüßen. Das verstanden die strenggläubigen Realisten nicht; für sie schien er ein Abtrünniger, und warnend erhob Johannes Schlaf seine Stimme: »Mag man einen historischen Stoff oder was immer für einen gestalten, wir betonen nochmals: man wird sich dem Naturalismus nicht mehr entziehen, man wird ihn nur aus einer Phase in die andere entwickeln können. . . . Diese 'Versunkene Glocke' aber, mag sie auch durch verschiedene Vorzüge weit über Julius Wolffsches romantisches Epigonentum emporragen: immer steht sie ihm in bedenklicher Nähe.« Der Schweizer Poet Joseph Victor Widmann aber erkannte den Zauber der Dichtung: »Ihr Geheimnis ist die Fähigkeit des Dichters, mit einem Hauch plastische Gebilde zu schaffen. . . . Der holde Dämon Rautendelein ist die entzückendste Fröhlingsverkörperung, die seit Shakespeares Miranda ein Dichter träumte.« Über den Ideengehalt und die Symbolik der »Versunkenen Glocke« ist viel gestritten worden, wie später über das Glashüttenmärchen »Und Pippa tanzt!« Spott und Begeisterung haben diese Dichtungen, man kann sagen, in gleichem Maße über sich ergehen lassen müssen; auch die Parodisten haben ihren manchmal allzu flinken Wit an ihnen geübt. Man hat auch Dinge in sie hineingeheimnist, die der intuitiven Vision des Dichters durchaus fernlagen. Zwei Zeugnisse von Dichtern enthalten wohl das Beste, was über die »Versunkene Glocke« gesagt werden konnte. Hans Carossa schildert im »Jahr der Schönen Täuschungen«, wie er als Medizinstudent bei seinem Nachbarn in der Anatomie neben dem Kollege die »Versunkene Glocke« liegen sah: »Der Föhnwind einer neuen Zeit, der durch die Szenen des Dramas brauste, machte mich tagelang wirblig, und vor diesen Naturvisionen, dieser stürmischen Redekraft erschien mir alles andere verstaubt.« Und Hans Grimm schreibt von seinem Leben auf der Farm in Afrika: »In diesen Jahren der Wende half mir am meisten Hauptmanns 'Versunkene Glocke', wenn der Tag nicht gelungen war. . . . Ich glaube nicht, daß die Leute recht haben, die die 'Versunkene Glocke' als geföhlig und spiellig abtun. Ich habe die Verse der Dichtung jahrelang draußen gehört in freier, halbwillder Natur bei den verschiedensten Wettern, und die Verse und die Natur standen einander immer richtig.«

Es würde ermüden, wollten wir das vielfältige Schaffen Hauptmanns im wechselnden Spiel von Licht und Schatten Schritt für Schritt verfolgen. Der lauteste Lärm ist etwa um die Jahrhundertwende verstummt. Aber umkämpft vom Meinungsstreit blieb doch das meiste, was Hauptmann in unermüdlischer Arbeit fast Jahr um Jahr vor die Öffentlichkeit stellte. Auch das Bild des Dichters selbst war durch die Heftigkeit mancher Auseinandersetzungen aus seiner Werdezeit in den Zerrspiegel geraten. Als »Fuhrmann Henschel« in der Presse angekündigt wurde, erhielt die Berliner Zensurbehörde einen Schmähbrief gegen Hauptmann, in dem es hieß: »Dieser Scribifax, einer derjenigen, welche sich berufen fühlen, unter die Dichter zu gehen, hat des Unheils mehr in dieser Welt gestiftet, als Dolch und Gift in Mörderhand vermag.« Es muß leider gesagt werden, daß auch ein Teil der damaligen Tagespresse sich im Ton nicht wesentlich von dem dieses unfreiwilligen Humoristen unterschied. Ist es nicht beschämend, zu lesen, wie eine Wiener Zeitung den Dichter der »Rose Bernd« beschuldigte, er habe diese erschütternde Tragödie »aus bloßer Freude am Häßlichen und Schmutzigen« geschrieben? Solchen Erzeffen gegenüber meldet sich das Bedürfnis, gültige Zeugnisse tiefen Verstehens wieder wachzurufen, die den Weg Hauptmanns begleitet haben. Als »Michael Kramer« zunächst auf recht geringe Anteilnahme gestoßen war, schrieb Rainer Maria Rilke: »Es ist sehr traurig, daß man bei uns dieses bedeutende Drama nicht dankbarer aufgenommen hat. . . . Die paar, welche die Dichtung mit Liebe und Aufmerksamkeit empfangen und begleiteteten, erkannten die Größe und Macht dieses Werkes. . . . Nach meiner Meinung ist dieser 'Michael Kramer' das größte, was Hauptmann bisher geleistet hat - ein Meisterwerk, das man bei uns vielleicht erst nach Jahrzehnten begreifen und werthalten wird. . . .« Ein prophetisches Dichterwort! Und der »Emanuel Quint«, dessen doppelbodige Chronikform manchen Betrachter zuerst verwirrte, so daß selbst Julius Hart erklärte, das Werk gehe einen »umständlichen und unsicheren Zickzackgang«, ist dem Maler Franz Marc als Leutnant mitten im Weltkrieg zum tiefsten Erlebnis geworden: »Es wird einem so warm und frei bei diesem reinen Werke zumute. . . . In diesem Buch liegt die reine Linie, die ich selbst immer suche.« Hermann Stehr aber schrieb über den Quint: »Alles steht ursprünglich geboren, einmal gerichtet, neu geformt, voll eines nie gegebenen Inhalts da.« Noch einmal fand sich Hauptmann im Mittelpunkt einer leidenschaftlichen Auseinandersetzung, als 1913 sein Breslauer Jahrhundertfestspiel plötzlich abgesetzt wurde. Man hatte die kühne Mimusform der im Kern nationalen Dichtung mißverstanden. Es würde zu weit führen, auf den Festspielstreit im einzelnen einzugehen. Hauptmann selbst hat unter ihn den Schlußstrich gesetzt, indem er in sein Handexemplar den Vers aus dem Festspiel eintrug: »Denn keiner hat einen so hohen Stand, daß höher nicht stände das Vaterland!« Der alte deutsche Meister Hans Thoma aber schrieb damals: »Wie war ich überrascht, etwas so künstlerisch Feines zu finden, ein Festspiel, so kühn erfunden, so genial in den Rahmen hineingepaßt!«

Noch manche Dichtung Hauptmanns ist seitdem auf Verkennung oder mangelnde Aufnahmebereitschaft gestoßen. »Der Bogen des Odysseus«, der erst in den letzten Jahren allenthalben seine Auf-erstehung erleben durfte, wurde 1914 von einem Kritiker als »Verniedlichung großer gigantischer Schicksale in Kneiptischszenen nach Fuhrmann-Henschel-Art« gekennzeichnet. Unmutig schrieb der Dichter damals die Worte nieder: »Wer keine bewußte Beziehung zur Natur kennt, nichts von den elementaren Beziehungen weder zur Scholle noch zur Woge an sich hat, der kann unmöglich einen Pulschlag für das Werk mitbringen.« - »Der Weise Heiland«, »Winterballade«, die nordisch-düstere, großartige Velandstragödie: sie alle haben kaum ein besseres Schicksal erfahren. Sie alle aber kehren heute wieder: ihre Stunde ist gekommen, nachdem die einmal so lauten kritischen Stimmen längst verhallt sind.

Wir wollen indessen nicht ungerecht sein. Eine Erzählung wie der »Kerker von Soana« ist sogleich - und zwar einhellig - in ihrer reifen Schönheit, ihrer klassischen Erfüllung erkannt und gewürdigt worden. Und wenn die barocke, köstliche Kulturphantasmagorie von der »Insel der Großen Mutter« oder das in kernigen deutschen Hexametern dahinflutende Nachkriegsepos »Till Eulenspiegel«, das erst kürzlich eine deutsche Weltlich-

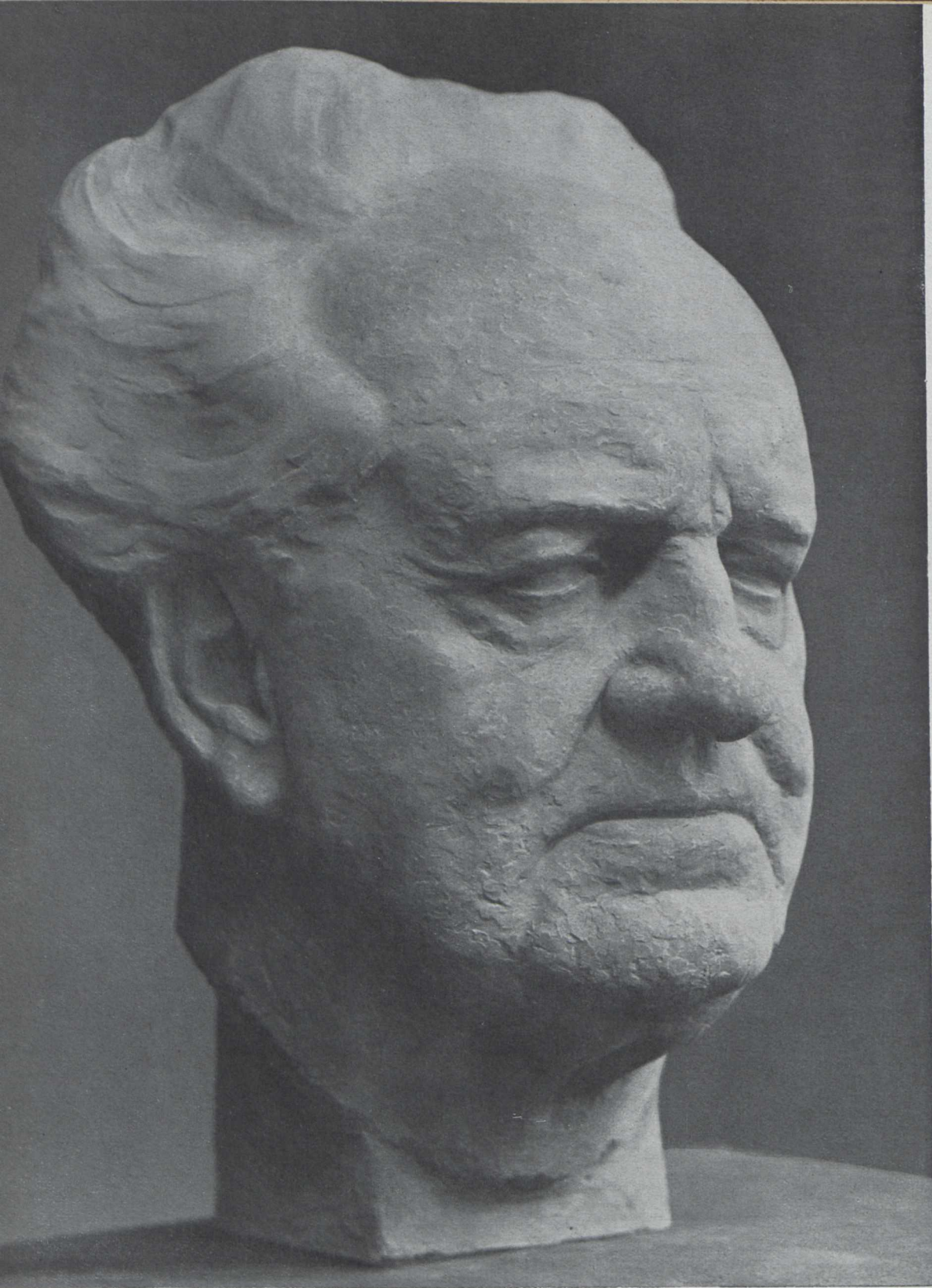
tung genannt wurde, den ersten Betrachtern manche Rätsel aufgegeben haben, deren Lösung sie sich befremdet entzogen, so hat hier die Zeit, hat der größere Abstand allmählichem Verständnis den Weg gebahnt. Der Dichter Wilhelm von Scholz freilich erkannte schon 1927: »Till Eulenspiegel' heißt Hauptmanns Meisterschaft!« Und alle Bedenken gegen das »manchmal verwirrende, so raumzeitliche Ineinanderspiel der Kulturen« beiseiteschiebend, fügte er hinzu: »Aber das ist unwichtig neben der köstlichen reinen Bitterkeit, die Hauptmann hier gelang, deren Wesen nicht in literarischen Vorzügen ausgedrückt werden kann, die der Musik viel nähersteht als der klingende Vers: die alles Lebens Kern ist.«

Im siebenten und achten Jahrzehnt seines Lebens ist die Diskussion über den Dichter wesentlich stiller geworden. Die natürliche Ehrfurcht vor dem mächtig getürmten Werk dieses bis ins hohe Alter rastlos werkenden »Meisters der Magie«, dem es noch immer gegeben ist, »Gestalten aufzurufen« und durch feherischen Anruf zu bannen, hat die Stimmen des Für und Wider gedämpft. Aber Hauptmann wäre nicht der große eigenwillige Künstler, er hätte nicht den besonderen, einmaligen, unverwechselbaren Blick und den höchst persönlichen Schöpfergriff, wenn seine Werke die Geister nicht mehr zur Auseinandersetzung zwingen. So rang beispielshalber Hermann Stehr in zwei großen Aufsätzen mit den Problemen des Indipohdidramas, an dem ihn die »Präponderanz des rein bildnerischen Gestaltungsprinzips« irritierte, durch die feiner Meinung nach ein gestörtes Verhältnis der Personen zur Struktur des Werkes hervorgerufen wurde. Zugleich freilich bekannte er: »Diese Konstatierung raubt den Werken Hauptmanns nichts von ihrem hohen Rang, verkleinert in nichts die schier unabwehbare Galerie seiner unvergesslichen, unverwechselbaren Gestalten, in nichts auch die tiefen zauberhaften lyrischen Schönheiten des ‚Indipohdi‘, die doch das Wesentlichste dieses Gedichtes sind.« Noch die jüngste Dichtung Hauptmanns »Iphigenie in Delphi« ist nicht nur ehrfurchtsvollem Verstummen begegnet; sie hat vielmehr lebendige Stellungnahmen hervorgerufen, zum Zeugnis dafür, daß eine nie erlöschende schöpferische Flamme in ihr lebt. Während der eine Betrachter fand, daß »in den Figuren der Psychologie des Wahns und Irrwahns bedrückte, und das Mitleid des Zuschauers, das nicht zum Mitleiden werde, sich verhärte« (Max Geisenheyner), stellte ein anderer fest: »Wo ist das Wort vom Naturalisten Hauptmann, dem weichen Mitleidsdichter? Weit hat er dies hinter sich gelassen. . . . Das mythenauflösende Zeitalter, dem er angehört, hat ihn im Tiefsten nicht berührt. . . . Aus Traumstimmungen war Hauptmanns Dichtung immer genährt. Traumstimmung, zurückgekehrt ins Mythische, erfüllt auch die Iphigenie« (Kurt Lothar Tank).

Wir erkennen am Schlusse unserer langen Wanderung, wie die Diskussion um Hauptmann im Laufe von fünf Jahrzehnten allmählich aus der trüberen Sphäre der Leidenschaften in die reinere und höhere geistiger Auseinandersetzung entrückt worden ist. Die Spiele von Licht und Schatten über seinem Werk, dieses untrügliche Zeichen fruchtbarer Wirkung und fortwirkender Fruchtbarkeit seines Schaffens, haben sich gewissermaßen nur anders verteilt, in dessen Hauptmann seinen Weg, unbeirrbar dem Rufe seines Inneren folgend, durch allen Zeitwandel fortgesetzt hat, getreu seinem Bekenntnis: »Eigentlich sucht der Dichter ja immer nicht Werke, sondern das Werk.«

PLASTIK VON
 PROF. GITSCHMANN
 1897





GERHART HAUPTMANN

MODELLIERT VON DELL' ANTONIO
BAD WARMBRUNN 1942

AUFN.: EXNER, BAD WARMBRUNN

DIE SCHAFFENSWEISE HAUPTMANNS

V O N F E L I X A. V O I G T

Wie schafft eigentlich Gerhart Hauptmann? - Wie oft bin ich das gefragt worden, wie oft habe ich mir in den Jahren und Jahrzehnten, seit ich mich wissenschaftlich mit diesem Dichter beschäftige, diese Frage selbst vorgelegt! Im letzten Grunde ist sie unbeantwortbar, weil man wohl - im Geistigen wie im Körperlichen - die Geburt beobachten kann, während die eigentliche Konzeption ein ewiges Mysterium bleibt. - An äußeren Tatsachen war mir seit langem, durch Erzählungen und Eigenbeobachtungen, manches bekannt geworden. Ein Teil dieses Rätsels ist sehr einfach zu lösen: Gerhart Hauptmann ist der nimmermüdeste Arbeiter, den ich je sah. Er kommandiert die Poesie oder wenigstens das Schaffen und merkt tagein, tagaus. 'Nulla dies sine linea' ist sein gern wiederholtes Wort. Ob Wochen-, ob Feiertag, bei jedem Wetter, an jedem Ort, auf Reisen wie daheim . . . es wird vor- und nachmittags gearbeitet. Nur aus diesem unablässigen Schaffen, dieser harten Disziplin gegen sich selbst, erklärt sich der ungeheure Umfang dieses Werkes. Grundsätzlich diktiert der Dichter, um stets das gesprochene Wort allein zu formen und selbst zu vernehmen. In frühen Tagen des vergangenen Jahrhunderts hat er wohl auch selbst ganze Dichtungen mit seiner kleinen, runenhaften Schrift aufgezeichnet, so etwa den »Armen Heinrich«, und später in Notizbüchern Teile der »Wiedertäufer« und des »Ulrich von Lichtenstein«. Aber auch schon 1882 diktiert er in Salzbrunn sein erstes Drama »Germanen und Römer« einem emeritierten Lehrer in die Feder, und zwei Jahre später das zweite, »Das Erbe des Tiberius«, seinen Freunden in Gruben in der Nähe von Hohenhaus. Heute mögen es wohl nur noch kurze Notizen und kleinere Gedichte sein, die er persönlich aufschreibt. Für den Forscher ist es deshalb eine unumgängliche Voraussetzung, ebenso die Handschriften der jeweiligen Sekretäre wie die Sorte des damals verwendeten Papiers genau zu kennen, um die leider oft fehlenden Datierungen zu ersetzen.

Aber all das betrifft nur Äußerlichkeiten, und da es sich hier um intimste Fragen handelt, darf ich vielleicht hierzu einige persönliche Erinnerungen bringen an Ereignisse, die es mir ermöglichten, tiefer in die Schaffensweise eines Genius hineinzublicken. Und welches größere Glück kann einem gewöhnlichen Sterblichen auch wohl begegnen, als einem der Großen im Reiche des Geistes zu begegnen und ihn eine Strecke seines Weges begleiten zu dürfen?

1937 hatte Gerhart Hauptmann an einer schwereren Erkrankung, die ich durchzumachen hatte und deren Nachwehen mir noch längere Zeit anhafteten, freundlich-gütigen Anteil genommen. Da lud er mich im Winter 1937/8 ein, ihn nach Italien zu begleiten, um ihm dort, wie er sagte, ein wenig bei seiner Arbeit zu helfen. Es waren noch zahlreiche der 2000 Glückwünsche zu seinem 75. Geburtstag zu beantworten, und auch der unbekannte Gratulant sollte wenigstens als Dank das reizende Blatt erhalten mit der Porträtzeichnung Leo von Königs und dem kleinen in Handschrift vervielfältigten Gedicht:

»Krönt als letzte meine Pflichten
Dank mein Denken und mein Dichten:
wie denn sollt' ich mich beklagen? -
Köstlich ist es, Dank zu sagen
mit des Alters ernstem Munde,
es verklärt die letzte Stunde.«

So verbrachte ich drei unvergeßliche Monate mit ihm in Rapallo. In dieser Zeit diktierte er mir täglich zweimal, kürzere Zeit am Vormittage, grundsätzlich im Freien, länger am späten Nachmittage, etwa von 5-8 Uhr, in seinen produktivsten Stunden.

Langsam, sehr langsam, gänzlich unpathetisch, ja undramatisch formt sich jedes Wort des Dichters, leise und schwer ringt es sich aus ihm heraus. Verfunken sitzt er da, meist ein Buch in der Hand,

das ihm zu anderer Zeit etwas zu sagen hatte, aber er blättert nur oder streicht mit der Hand über die Seiten, liest jedoch nicht darin. Er hält es wohl auch einmal verkehrt. Langsam, aber ohne zu stocken, sobald die Intuition der stofflichen Formung bei ihm in Gang gekommen ist. Dem ist aber - in seltenen Fällen - nicht immer so. Bisweilen will sich diese Stimmung nicht einstellen, und er quält sich hart. Dann sitzen wir still beieinander, ich in ein Buch vertieft, um ihn nicht durch Warten abzulenken. Es kam vor, daß er den Kampf aufgeben wollte und sich schon erhob, um zu schließen. Da aber plötzlich brach es aus ihm heraus, und er sprach noch vierzig, fünfzig Verse von blühender Schönheit. Bei solcher Gelegenheit war es denn auch, daß er einmal, wie ein anderer Berichterstatter erzählt (E. Kästner in »Die Woche« 10. XI. 1937), sagte: »Der treue Diener wird belohnt!«

Nur selten gibt es dann im Manuskript etwas Größeres zu ändern, nur selten gerät er auf Irrwege. So diktierte er mir u. a. das große Gedicht »Der Knabe Herakles« durchweg im Freien, oben auf der Dachterrasse des Albergo Excelsior, während von unten die Brandung des Meeres heraufbrauste, der Duft der Blüten uns umgab und von der machtvollen Kette des Apennin ein frischer Bergwind herüberwehte. Ich meine, man merkt dem kleinen Werkchen an, wie es entstanden ist. Da ging der Lauf der Erzählung wohl auch einmal in falsche Bahn; der Gatte der Berenike wurde eingeführt, der seine Gattin vernachlässigt. Doch plötzlich brach er mitten im Vers ab: »Wir wollen das beiseite lassen. So geht es nicht.« Und er fing von neuem an, um das schöne Gedicht in der endgültigen Fassung zu diktieren. Ich möchte dabei auch noch des nebenfächlichen Ereignisses gedenken, das ihm die Anregung dazu gab. Er fuhr damals eines Tages mit Frau Margarete nach Portofino Kulm und sah unterwegs, wie am Wege ein Auto halt gemacht hatte. Die junge Mutter mit ihren Kinderchen saß am Wegesrand, und auf einem Felsen in der Nähe ein zerlumpter kleiner Eingeborener, der mit seinem Messer an einem Brotteil herum schnitzelte und, ohne ein Wort zu reden, unverwandt die Gruppe anstarrte. Dieses idyllische Bild prägte sich dem Dichter ein, und aus diesem Bilde gebar sich dann die neue Schöpfung. Vielleicht, daß dieses Beispiel klarer als umschreibende Worte den Schaffensprozeß im Dichter darstellt.

Aber all das dringt noch nicht zum Kern des Problems vor. Man hat eigentlich doch nicht den Eindruck beim Diktat, daß Gerhart Hauptmann dabei etwas Neues »produziert«. Er formt, bildet, gestaltet, aber doch nur etwas, was im Wesentlichen der Gesichte schon fertig in ihm ist. Wie es aber zum ersten Male in ihm wird, das, glaube ich, ist Mysterium, ist nicht real festzustellen. Ich meine, es sind drei geistig-zeitliche Räume, in denen »es« schafft in ihm: einmal die ihm seit seiner Jugend unentbehrlichen einsamen Spaziergänge, die »Produktivspaziergänge«. Hauptmann ist ja durchaus Freiluftmensch, der nur fern der Stadt schaffen kann. Es sind zum zweiten die einsamen Stunden der Nacht, wenn die Gäste sich längst verabschiedet haben und der Dichter allein in seinem Arbeiteraum oder der Bibliothek sitzt und nun mit den Geistern der Vergangenheit Zwiesprach hält. Und endlich der Schlaf oder vielmehr die Träume, die ihn hier heimsuchen.

»Was wir im Wachen sehen, ist der Tod,
was uns im Traum begegnet, ist das Leben!
sagt Heraklit. So eß' ich Traumesbrot.

Mein Schicksal hat mir viel davon gegeben.
Wer jenes Wort des Weisen tief erfaßt,
der wird es nicht vernehmen ohne Beben,«

heißt es in der Fortsetzung des »Großen Traum«. Welche gewaltige Rolle spielt der Traum im Leben des Dichters, seit den beängstigenden kosmischen Gesichten des Knaben! Immer kehrt er als Motiv

wieder, er allein führt in das Zentrum seines Wesens! Der »Till«, vor und über allem das tiefste Werk Hauptmanns, »Der Große Traum«, sind ja Visionen, die ihn alptruckähnlich im Schlafe heimge sucht haben. Ein steter Kampf mit den Dämonen dieser und jener Welt steht hinter all dem, was wir nun gedruckt lesen. »Mit Beben«, mit Grauen und Erschütterung denken wir daran, daß all die Furchtbarkeiten des Urdramas, des Weltkampfes ihr Wiedergestalter selbst einmal erst erlebt, tiefer erlebt hat als wir. Es muß einmal diese Rolle, die der Traum ganz zentral bei Hauptmann spielt, herausgearbeitet werden, allerdings eine Menschenkraft fast übersteigende Aufgabe.

Vielleicht, daß ich Gerhart Hauptmann auch einmal mitten in den wahrhaft schöpferischen Augenblicken sehen durfte! Auch dafür eine Erinnerung! Juli 1935. Wir wußten, daß die Arbeit am »Hamlet von Wittenberg« sich dem Ende zuneige, aber der Schluß fehlte noch. Da ging ich eines Vormittags mit Hans von Hülsen im Park des »Wiesensteins« spazieren, als uns plötzlich der Dichter, ganz in sich versunken, entgegenkam. Die Enge der Parkwege machte uns ein Ausweichen unmöglich. Wir versuchten zu grüßen, indes er nahm uns gar nicht wahr und ging, ohne uns zu beachten, vorüber. Sein Gesicht hatte einen fremden Zug, nicht in seiner Großheit aufgeschlossen und entspannt, nein, finster, beinahe verkrampft. Wir ahnten, jetzt, in diesem Augenblicke, da sieht er etwas, da erlebt er die Vision des alten Königs, da gebiert sich in ihm der Schluß des Dramas. Und am Abend . . . wirklich: heiter, aufgeschlossen kam er zu uns, und nach Tisch wurde das eben beendete Drama vorgelesen. -

Als ich ein Kind war, wollte ich nichts lieber werden als »Kaiser«. Aber gar bald erkannte ich, daß das Leben der Lenker und Leiter von Staaten und Menschen alles andere - für die kleineren Menschen - ist, denn beneidenswert. Auch die Stigmatisierten des Geistes gehen den einzigen Weg, den es für sie zum Ziele gibt: durch Qual und Marter, durch den dionysischen Rausch der Schau und die Erkenntnis des Seins hin zum Kreuzestod, dem aber die Auferstehung folgt. Ein alter Weiser hat gesagt: »Mit dem Wissen wächst das Weh«. Der Dramatiker aber erlebt all diese polare

Spannung, die den Urgrund der Welt bildet, tiefer und schmerzvoller als jeglicher andere Mensch. Gerhart Hauptmann trägt dieses Stigma der Schau, er ist seinen Dornenweg - und es war ein Dornenweg - gegangen, aber er hat aus der Tiefe und Fülle der Gesichte uns sein Werk geschenkt.

Der Dichter hat es stets vermieden, theoretisch über sich selbst und sein Schaffen zu reden. Nicht umsonst zitiert er gern das Goethewort: »Bilde, Künstler! rede nicht!« - Nur einmal spricht er sich über diese geheimnisvolle Keimzelle dichterischen Schaffens aus, in einem Aufsatz über Shakespeare, und hier beschäftigt ihn das gleiche Problem wie uns. »Was wissen wir über den Schöpfungsprozeß, der den Visionen und Gestalten Shakespeares ihre besondere Art von Realität, Dauer und Weihe gibt? . . . Es geschehen vielleicht in der Dichterseele Ballungen stürmischer Rotation, erzeugen im Verdichteten Wärme, Licht und zuletzt das Leben. Dabei ist etwas wie Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman . . . Schauplatz dieses Dramas ist des Menschen Brust.« Hier vollzieht sich das, was Hauptmann gern das Urdrama nennt: »Was ist denn überall tragisch wirksam«, so fragt er wieder mit Goethe, »als das Unerträgliche? - und wenn auch die großen Tragiker im Flusse ihrer Gestaltungen ein Gemisch von Kampf, Wut, Haß, Verrat, Hohn, Schadenfreude, Blindheit, Dummheit, Niedertracht, Erotik, Eisen und Blut zeigen . . . , so bleiben sie doch die Verwalter eines Urmysteriums.«

Diese gewaltige und graufige, vernichtende und erhebende Schau hat der Dichter in den Stunden seines Schöpfungsprozesses getragen, getragen für die Welt, und hat sich in den mächtigen Ballungen der Werke von ihr befreit. Heroischer Mut gehört dazu, dieses Schicksal auf sich zu nehmen. Hauptmann betrachtet seit je als die höchste Ehrung, die er empfing, die Worte, die der greise, wortkarge Henrik Ibsen zu ihm über sein erstes Drama sagte: es sei »tapfer und mutig«. Gerhart Hauptmann hat in den Augenblicken des Schaffens das Haupt der Medusa geschaut, aber es hat ihn nicht wie die anderen Menschen in Stein verwandelt, sondern hat ein Herz weiter, tiefer, liebevoller und menschlicher gemacht. Denn er besitzt die Weihen des großen Tragikers.

HAUPTMANN UND DAS THEATER

V O N P A U L F E C H T E R

Die Beziehung zwischen einem Dramatiker und der Bühne, seine Bedeutung für das Theater, die durchaus nicht identisch zu sein braucht mit seiner dichterischen Bedeutung, ist nicht an seinem Werk, sondern an den Spielplänen der Schauspielhäuser abzulesen. Man muß feststellen: wie sahen diese Spielpläne vor seinem Auftreten aus, was hat sich durch sein Erscheinen geändert, und was ist an dieser Änderung bleibend, Wesensänderung und nicht nur Spielplanwechslung gewesen? Hat sein Werk eine Niveauverlagerung, d. h. Hebung gebracht oder beschränkt seine Wirkung sich ebenfalls nur auf eine quantitative Vermehrung an dann und wann spielbaren Stücken?

Wie sahen die Spielpläne der Berliner Bühnen und die ihnen entsprechenden der Theater im Reich aus, als Gerhart Hauptmann 1889 zum ersten Male auf der Szene erschien? Man muß sich die Mühe machen, aus den Sammelreferaten alter Zeitschriften jener Jahre die Novitäten zu rekonstruieren, muß Fontanes Causerien über Theater hervorholen und die Premieren Revue passieren lassen, von den Klassikern bis zu den damaligen Zeitgenossen, um schließlich festzustellen, was von den Taten jener Jahre die Zeit überdauert hat, am Leben geblieben ist neben und über den Werken Gerhart Hauptmanns.

Geht man von Fontane und dem damaligen königlichen Schauspielhaus aus, so bilden Grundstock und Fundament des Spielplanes wie heute die Klassiker. Shakespeare, Goethe, Schiller, Molière; ja sogar Kleist taucht auf Grund des 100. Geburtstages schon gelegentlich auf (der Prinz von Homburg alle zwölf Jahre etwa, im gleichen Abstand wie der Verschwender Raimunds). Neben Grillparzer aber stehen Iffland und Raupach, Halm und Bauernfeld; die Modernen heißen Kruse und Wildenbruch, Birch-Pfeiffer und Putlitj, Gottschall und Moser und Wichert und Philippi. Die Namen Ibsen und Björnson tauchen in Matineen auf, die einzigen Namen, die nicht längst Geschichte geworden, sondern noch Gegenwart geblieben sind. Das Theater, das Gerhart Hauptmann vorfand, war das der ausklingenden Bürgerzeit, ein Theater mit Stücken, die nichts mit der Zeit und ihrem Wesen und insofern nichts mit dem Bleibenden zu tun hatten. Es war die Zeit nach 1870, die auf allen Kulturgebieten wesentlich unter französischem Einfluß stand, und zwar unter dem Einfluß eines Frankreichs, das längst auch nicht mehr das Wesentliche war. Man spielte Dumas und Augier und Sardou, während bereits der Impressionismus aufstieg, Flaubert selbst bei uns seine Wirkung übte, eine neue Dichtung im Werden war. Das Frankreich, das im Deutschen Reich nachträglich

legte, war das des zweiten Kaiserreiches und nicht einmal das entscheidende jener Zeit. Es war kein Wunder, daß seine Folgen bei uns Blumenthal und Lindau und Lubliner hießen - und daß das deutsche Theater zwischen dem Frankfurter Frieden und dem Beginn Hauptmanns so gut wie nichts Bleibendes hinterlassen hat. Man hat von Hauptmann oft gesagt, daß ihn der Naturalismus emporgetragen habe. Das ist richtig und unrichtig zugleich. Der Naturalismus half ihm beim ersten Durchbruch, der Theaterkandal, der um »Vor Sonnenaufgang« tobte, war eine Konsequenz der naturalistischen Bestandteile des Dramas, und die sind es wohl gewesen, die die Diskussion um den Dichter in Gang brachten. Von weitem gesehen scheint es wenigstens so - obwohl Fontane in seiner Schilderung der Wirkung des Stückes seltfamerweise schon feststellte, daß die naturalistischen Momente ziemlich eindrucklos vorübergeglitten seien und daß dafür die Szenen des Gewohnten auf der Bühne viel stärker gewirkt hätten.* In jedem Fall wurde der Naturalismus zu Beginn nur als das empfunden, was er in Wirklichkeit auch war, als äußere, durch ihre Neuheit reizende Form, hinter der als eigentlicher Wirkungsträger eine Vorgangsfolge lag, die ihren Autor mit ganz anderen Mitteln durchsetzte.

Was Hauptmanns Dramen, die erfolgreichen wie die anderen, von denen unterschied, die im Lauf der 70er und 80er Jahre über die Bühnen gingen, war ihre Verbindung zur Realität, ihr Gehalt an deutscher Wirklichkeit. Wenn man die Autorenlisten der Spielpläne aus der Zeit vor Hauptmann einmal durchgeht und sich die Werke zurückerinnert, die man vor ihm spielte, stellt man fest, daß die deutsche Welt in ihnen eigentlich nur in der Form der Vergangenheit auf die Szene kam, also im historischen Stück, im Kostüm. Heinrich Kruse schrieb einen Wullenweber, Wildenbruch die Karolinger, in denen das Wirkliche im Pathos des Unwahrscheinlichen aufging; nur in den Quisquos, in der Gestalt des Königs Finke, dämmert von weitem etwas von märkischer Atmosphäre und Laune auf. Moser schrieb seine Leutnantsstücke, das war der einzige Widerschein, den der preussische Offizier, der Sieger von 1870, im Drama seiner Zeit hinterließ. Es war, als ob die dramatische Literatur vor Gerhart Hauptmann in einer Welt der Unwirklichkeit lebte, durch die sie nicht hindurchdringen konnte, um die Wirklichkeit des deutschen Lebens als ihren eigentlichen Stoff zu entdecken. Der Naturalismus kam auch nicht dazu; für ihn war die Wichtigkeit des Richtigen so groß, daß die Wirklichkeit selbst darüber oft vergessen wurde. Die Familie Selicke sprach sehr echt berlinisch, mit allen unterliterarischen Stockungen, Anacoluthen, Sprachfehlern: über dieser Echtheit des Äußeren aber kam die Entfaltung der Wesensechtheit hinter dem bloß sprachlich Stimmenden so sehr zu kurz, daß sich kaum eine Wirklichkeitswirkung ergab.

Gerhart Hauptmanns Verdienst ist es, von Stück zu Stück näher an diese Wesensechtheit und Wesenswirklichkeit der deutschen Welt herangekommen zu sein. Vor Sonnenaufgang, das Friedensfest stehen noch im Bann der neuen literarischen Heilslehre: die Menschen dringen noch nicht durch bis zu ihrer Wirklichkeit jenseits der naturalistischen. Der Bauer Krause wird vor lauter Naturalismus ein Vieh und Vater Scholz ein Ekel: der junge Dichter kann so viel grundsätzliche Wirklichkeit selber nur vertragen, wenn er der Handlung im übrigen möglichst viel von der guten alten Gartenlaubenbürgerlichkeit mitgibt, im Haag den Lindenbaum wieder blühen läßt und sich wenigstens an den Bühnenweisungen und ihrer Poesie schadlos hält. Schon in den »Einsamen Menschen« aber findet er die Ablösung von diesem allzu Wirklichen; er gleitet in die Nervosität der Zeit, und mit dem »Biberpelz« kommt dann die erste freie Gestaltung des Realen ohne die Hemmungen des naturalistischen Prinzips. Es ist sehr eigen zu sehen, wie hier aus persönlicher Freiheit und sprachlicher Gebundenheit ein neues, durchaus nicht mehr naturalistisches Gebilde entsteht. Diese Diebskomödie von der Oberpree hat keinen echten berlinischen Dialekt: zum ersten Male seit der »Geliebten Dornrose« ertönt wieder die schlesische Mundart, leicht gemildert und der Mark angepaßt, von der Szene - und gleitet zugleich deutlich vernehmbar in den oft erörterten Hauptmannvers, der von vornherein jeden Naturalismus im Sinn der Familie Selicke verhindert. Es beginnt das seltfame Schauspiel, daß die scheinbar konsequenteste Wirklichkeit des Zeitgenössischen über einer weder vom Autor noch von den Hörern

bemerkten latenten Verswelt aufsteigt - und daß aus dieser Verswelt doch ein Stück deutscher Realität entsteht, das heute bereits ein Stück historischer Dramatik des Kaiserreiches ist.

Vielleicht ist das überhaupt wesentliche Leistung Gerhart Hauptmanns, daß er mit den Mitteln seines abgewandelten Naturalismus die Geschichte seiner Zeit und nicht nur der seinigen gegeben hat, daß er in der naturalistischen Form, nachdem er sie in seine Welt hinübergenommen hatte, das Mittel fand, das Zeitgenössische so auf die Szene zu stellen, daß es nachher von selbst Geschichte - und das Geschichtliche so zu gestalten, daß es nachher von selbst ein Stück Contemporanéité werden konnte. Hauptmann schrieb den »Fuhrmann Henschel« als ein zeitgenössisches Stück; heute ist es ein historisches Schauspiel aus der Welt des frühen Kaiserreiches. Er schrieb die »Einsamen Menschen«, und die seltfame, naturwissenschaftlich rauhhaftere, vom wesentlich Philologischen kaum angerührte Geistigkeit der 90er Jahre bekam ein Dokument, wie es wenige gibt. Der »Biberpelz« gefüllt sich als dritte Komödie dazu: im »College Crampton« entsteht die Atmosphäre der bürgerlichen Kunstwelt, die nachher im »Michael Kramer« das großartige tragische Porträt ihrer unechten Echtheit erhält. Die Zeit des deutschen Kaiserreiches von 1870 bis zum Ausbruch des großen Krieges ist im Werk Gerhart Hauptmanns mit bleibender Gültigkeit eingefangen - zum ersten Male in der Geschichte des deutschen Theaters jenseits aller ästhetischen Qualitäten der einzelnen Dichtungen Thema und Gegenstand geworden. Es hat schon seine Richtigkeit: Gerhart Hauptmann hat in der Tat das deutsche Drama damals recht eigentlich erst auf die Beine gestellt. Er gab der Gegenwart die Dauer des Bleibenden, so daß sie mit der ver-rinnenden Zeit von selbst Geschichte, ihre Gestaltung Historie, Drama wurde, vielleicht sogar im einzigen Sinne, in dem das Drama der Historie (jenseits der Tragödien großer historischer Menschen) Sinn und Berechtigung hat. Er gab zugleich der Vergangenheit, indem er sie mit den gleichen naturalistischen Mitteln faßte und hinstellte, so viel Gegenwart, daß das Einst noch einmal die Wucht der Zeitlosigkeit bekam, ohne Anleihen beim Pathos der Romantik Wirklichkeit ohne alles Verblaffen unter der zeitlichen Distanz wurde.

Das Besondere seiner Leistung wird an dieser neu realisierten Historie vielleicht am deutlichsten sichtbar. Es gibt zwei wesentliche Beispiele: »Die Weber« sind ein Schauspiel aus den vierziger Jahren, ein Stück deutscher Vergangenheit, das zur Zeit seiner Gestaltung um etwa fünfzig Jahre zurückliegt. Hauptmann nimmt Menschen und Umwelt jenseits aller Historie: er verzichtet auf alle billige Zeitfärbung mit Mitteln der Geschichte, besitzt als einer der ersten die Kraft, sich freizumachen von den Bindungen des saeculum historicum, die bis dahin über den Gesamtbereich der deutschen Bildung lagen. Bis zum Beginn der modernen Dichtung steht im Grunde auch der Versuch der Gestaltung eines Stückes Gegenwart zum wenigsten unter historischen Formidealen: in Lessings »Minna von Barnhelm« stoßen diese beiden Faktoren in den Welten des Fräuleins und des Majors auf der einen, der Volkswelt der übrigen auf der anderen Seite hart und kaum vereint aufeinander, in den bürgerlichen Trauerspielen von »Kabale und Liebe« bis zur »Maria Magdalena« erlebt man das gleiche. Im »Danton« Büchners zerbricht einmal die Macht der Geschichte wie die des Dramas zu gleicher Zeit. Dann versinken die Ansätze wieder, und die verbürgerlichte Romantik vom jungen Deutschland und der Klassik her beherrscht mit Problematik und dämonischer Genialität die Szene wie den Roman. Erst mit Hauptmann bricht die Unmittelbarkeit des Geschichtslosen aus: die Wendung der Zeit von der Vergangenheit zur Zukunft wird bei ihm tragende Kraft und gibt seinem Drama die Möglichkeit, zum ersten Male in der Entwicklung der deutschen Dichtung Bilder aus dem Leben der Nation, und zwar bleibende Bilder ihrer Wirklichkeit auf die Bühne zu stellen.

Diese Unmittelbarkeit des Geschichtslosen ist das eigentliche Neue an der Dichtung Hauptmanns, das, was ihr jenseits seines einmaligen Sprachklanges die bleibende Wirkung gibt. Man erlebt es am stärksten im »Florian Geyer«. Die Sprache ist hier vom Naturalismus des gerade beginnenden Neuhochdeutschen aus wie unter einem Schleier geblieben, kommt nur im Abstieg des

Schlusses, in der Rothenburger Szene mit der schwarzen Marel zu voller Hauptmann-Entfaltung; die Welt aber hat gegen Kostüm und Geschichte und Zeitferne eine Realität bekommen, die von den Gestalten alles nur Historische, Geschichtsfärbte abgenommen hat. Was von ferne einmal in den Kronenwächtern Arnims unter dem kühlen klaren Blick des Märkers auftaucht, die menschliche Wirklichkeit historischer Gestalten, ihre Zurückführung aus romantischer Überhöhung des Vergangenen auf die sachliche Realität des Gegenwärtigen - das wird bei Hauptmann Grundfaß und Voraussetzung. Der einzige, der in der Schlussszene des letzten Aktes etwas vom Pathos des Historischen bekommt, ist der schwarze Ritter selbst, wenn er die Fahne in der Hand, obwohl er nächtelang kein Auge geschlossen hat, die Gegner »mit unfählicher Verachtung« ansieht; die anderen sind aus der Theaterexistenz der Historien = Dichtung herausgehoben und ihrer einstigen Unmittelbarkeit des Lebens wiedergegeben.

An diesem Punkt wäre ein Einwand möglich. Man könnte sagen: Was Hauptmann von den Vorgängern scheidet, sind die Mittel, aber nicht eigentlich die Sache. Gestalten der Wirklichkeit, Situationen aus dem deutschen Dasein hat es auch vordem bereits gegeben. Just, Werner, der Wist, sind Erscheinungen des Lebens, der alte Miller desgleichen, und selbst Meister Anton ist trotz aller Abstraktion seines Parts ein Mann aus Hebbels Heimatwelt. Das hat in manchem sicher seine Richtigkeit: was Hauptmann aber über diese Realität der Einzelnen hinausgebracht hat, scheint eine Wirklichkeit der Umwelt, der Atmosphäre zu sein, die es bis auf ihn nicht gegeben hat. Man muß hier sagen, scheint, denn die endgültige Entscheidung über diese Feststellungen werden erst spätere Jahrzehnte aus historischer Distanz treffen können. Für die Mitlebenden, die im Alter Hauptmann noch so nahe stehen, daß sie in Wahrheit Genossen seiner Zeit genannt werden können, liegt die Sache so: wenn der Dichter ein Stück Leben an Menschen seiner Zeit gestaltet, den Fuhrmann Henschel, den Michael Kramer, die Einsamen Menschen, so gestaltet er nicht nur ein Stück Mit- und Gegeneinanderleben, sondern neben den Menschen fast ebenso stark den Raum und die Luft der Welt, in denen ihr Leben sich vollzieht. Er stellt nicht nur die Wirklichkeit Kramers, Henschels, Johannes Vockeraths auf die Szene - er gibt ihnen allen ihre besondere Lebensluft mit, die Atmosphäre, die zu ihnen und damit zu ihrer Zeit gehört. Wenn Arnold Kramer in der Kneipe sitzt und zeichnet, Lise Baensch bedient, die »Herren« benehmen sich schlecht, dann riecht man die ganze Luft des östlichen Bürgertums um 1900; man könnte sie mischen, ihre Nuancen einzeln angeben, könnte fast feststellen, was in dem Lokal gerade gekocht worden ist. Das gleiche gilt von Kramers tragischer Wohnung, von Henschels Heim im Souterrain und in anderer Weise von Johannes Vockeraths Wohnung in Erkner: die intellektuelle Luft des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihren Idealen von männlich-weiblicher Gleichheit im Geistigen, von wissenschaftlich überlegener Durchleuchtung des Lebens, mit ihren bürgerlichen Bindungen, ihrer freundlichen, erst halb von der Natur gelüfteten Enge sind kein zweites Mal so sicher gefaßt und gestaltet worden - wenigstens für uns, die wir alles dies miterlebt haben, die wir die Mischung von märkisch herber Luft vom Müggelsee her und Druckerschwärze sofort wieder atmen, wenn das Drama anhebt. Wir kennen die Atmosphäre und empfinden die Echtheit: wie weit sie sich über unsere erinnernde Zeit in ein Jahrhundert erhält, für das all dies samt uns Geschichte ohne Erfahrungsstützen sein wird, muß abgewartet, später untersucht und festgestellt werden, soweit sich derartiges dann überhaupt noch feststellen läßt. Für das lebendige Theater hat Gerhart Hauptmann jedenfalls diese Welt real wie geistig und atmosphärisch gestaltet - und vielleicht ist es sogar Aufgabe des Theaters, mit seinen Mitteln auch in kommenden Jahrzehnten diesen Bildern aus deutscher Vergangenheit jeweils von neuem die Verwirklichung zu geben, die wir heute, aus dem eigenen Besitz erlebter Erfahrung, ihnen noch mitzugeben vermögen.

Schon diese Aufgabe wäre eine Gabe an das deutsche Theater, für die es dem Dichter dauernd verpflichtet wäre, wenn es auch zunächst eine Aufgabe für den Regisseur, den Umweltverwirklicher wäre. Was bis zu Hauptmann nur das historische Drama, Wallenstein, Egmont oder verwandte Dichtungen verlangten, die Nachgestaltung

verwehter Zeit aus ihrem von der Geschichte her gestalteten Geist wird hier aus der eben gewesenen Gegenwart gefordert, wird aus der Welt der Rüstung und des Kostüms in die der Moden von gestern und vorgestern gestellt, auf die Nuancen des verwandelten Lebens, das eben noch Gegenwart war. In den »Webern« und im »Florian Geyer« hat Hauptmann sich selbst einmal eine ähnliche, fast reglemäßige Aufgabe gestellt: er baute aus Sprache und Milieu vergangene Welten wieder in die dreidimensionale Realität der Szene, indem er nicht nur ihre Menschen, sondern mit ihnen ihre Lebensräume verwirklichte - wie es uns scheint, zu eindringlich überzeugender Glaubhaftigkeit. Es ist, als ob in dem Dichter etwas von der historischen Neugier des 19. Jahrhunderts Faktor der Gestaltung geworden ist: zwischen dem »Göth« und dem »Florian Geyer« liegt eine Distanz, die nicht allein aus dem zeitlichen Abstand der Entstehungsjahre abzuleiten ist, eben weil sie aus der verschiedenen Dichte der Milieugestaltung wächst, die für den Späteren Ziel, für den jungen Goethe aber durchaus belanglos war. Aus diesen beiden Bezirken ist gewachsen, was Gerhart Hauptmann dem deutschen Theater gegeben hat: Bilder und Menschen, Zeiten und Gestalten. Er schuf Aufgaben für die Menschen der Regie, weil jeder Naturalismus zuletzt aus der Echtheit einer Stimmung lebt, und er schuf Aufgaben für Darsteller, wie sie in dieser Vielfalt jenseits der Grillparzerischen Welt nicht wieder anzutreffen sind. Sein Bereich umfaßt die Welt der Männer in gleicher Weise wie die der Frauen, wenn man auch zuweilen das Gefühl hat, daß Ottegebe und Grifelda, Anna Mahr und die Wolfen seinem Herzen doch noch teurer sind als Crampton und Meister Heinrich, Jau und der alte Huhn, Kaiser Karl und der rote Jäger. Man muß sich einmal die Mühe machen, eine Reihe dieser Menschen der Szene nebeneinander zu stellen, um den ganzen Reichtum zu erkennen, den dieser Dichter aus sich herausgehoben hat. Vater Scholz und seine Frau, der Maler Braun und die alte Mutter Vockerath, die Gestalten der »Weber« und die Männer um Florian Geyer, Hannele und sein Vater, die Buchgroßmutter und Rautendelein, Pippa und Michel Helriegel, der weiße Wann auf seiner verschneiten Hütte Gottes, Kramer, Crampton und sein getreuer Löffler, Grifelda und der Markgraf, der Arme Heinrich und sein klein Gemahl, Iphigenie und Elektra, - die Reihe geht ins Endlose, und zwar mit immer neuen Wesen. Gewiß, Hauptmann hat sich oft wiederholt: Johannes Vockerath heißt später Gabriel Schilling, und Crampton erstet als Peter Brauer noch einmal; die Wolfen wandert durch den »Biberpelz« wie durch den »Roten Hahn«, und so gibt es noch mehr Revenants der späteren Werke. Um diese Doppelgänger aber steht die Schar der Einmaligen, Erstmaligen, der Reigen all der Menschen, die erst von Hauptmanns Gnaden den Weg auf die Szene gefunden haben, Schmarowsky und der Schuster Fielitz, Frau John mit ihrer Sehnsucht nach dem Kinde, die ganze riesige Schar der Kleinen, die er zuerst aus der vergeleitenden Wirklichkeit ins bleibend Gültige, zur unvergänglichen Welt der Vorstellung gestellt hat.

Und hier ist der Punkt, an dem das, was Hauptmann dem Theater gab, hinübergreift in das, was er damit für das Ganze geleistet hat. Indem er seine Bilder und Menschen für die Szene verwirklichte, gab er ihnen zugleich Dauerwirklichkeit im Reich der Vorstellung: Unzählige, vor allem draußen, empfangen von ihm den menschlichen Inhalt für ihre Vision Deutschland und Welt der Deutschen. Gerade weil er seiner Dichtung die Illusion der Realität ließ, weil er seine Menschen aus seiner Zeit und seinem Lebensumkreis nahm, gab er ihnen die Möglichkeit verstärkter Wahrheitswirkung auf andere mit. Gerhart Hauptmann hat auf dem Weg über das Theater geholfen, den Typus des neuen, zu seiner Zeit neuen Deutschlands zu verwirklichen, als es diesen Gegenwartsdeutschen auf der Bühne überhaupt noch nicht gab. Durch seine Menschengestalten hat er unzählige dahin gebracht, den Deutschen von heute, das Deutsche von heute, überhaupt einmal zu sehen und hat so geholfen, auf dem Umweg, auf dem wohl die Mehrzahl der Vorstellungen vom Wesen einer Nation entsteht, etwas vom Bild der Deutschen Welt zugänglich und übertragbar zu machen. Was er gab, ist heute, da er in die Reihe der Ächtzigen tritt, längst Vergangenheit und Geschichte: es hat aber, soweit es Dichtung ist, die Kraft der Zeitlosigkeit behalten, die es ihm ermöglicht, auch nach dem Historisngemordensein weiter im Sinne des bleibend Gültigen zu wirken.

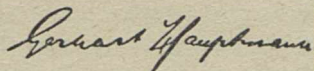
GERHART HAUPTMANN'S HANDSCHRIFT

I M W A N D E L D E R J A H R Z E H N T E

VON CHRISTOF KRUMBHERMER

Es sei von vornherein bemerkt, daß diese Betrachtung der Handschrift Gerhart Hauptmanns nicht hervorgeht aus der Wissenschaft um die Handschrift schlechthin und die aus ihr hergeleitete Deutung. Nein, diese Betrachtung geschieht aus dem Gefühl einer tiefen, dankbaren Freude an dem Wunder eines Reichthums, den die Schöpfung in einer Erscheinung wie Gerhart Hauptmann zusammenfaßte und durch sein Werk vor der Menschheit wiederum ausbreitete. Die Handschrift Gerhart Hauptmanns ist ein Spiegelbild von der Fülle seines Lebens mit seinem gewaltigen Werk, das immer wieder die Menschen in Erstaunen setzt. Sie ist aber auch ein Spiegel der Wandlungen und des herrlichen Wachstums dieses seltenen Menschenlebens, das sich wie ein Wunderbaum entfaltet hat vor den Augen einer staunenden Welt. Ist es nicht allein um dieser Tatsachen willen anziehend und beglückend zugleich, die Handschrift eines so begnadeten Menschen zu betrachten? So wollen wir diese Hand begleiten durch den Lauf der Jahrzehnte, wie sie in der Schrift die Wesensart des Dichters und Gestalters der Umwelt übermittelte.

In keinem Wort, das der Mensch schreibt, kommt sein Wesen so rückhaltlos zum Ausdruck wie in seinem Namenszug. Das ist deshalb ganz erklärlich, weil der Mensch beim Schreiben seines Namens sich in den aller seltensten Fällen etwa vornimmt, wie seine Unterschrift auszusehen hat, oder auch daran denkt, wie sie zu wirken hat. Vielbeschäftigte Menschen geben ihren Namenszug völlig losgelöst vom Gedanken. Dann steht ein solcher Namenszug auf dem Papier, und in der Tat ist mit der Tinte in diese Schriftzüge das Wesen des Schreibenden hineingeflossen, so, wie es sonst nur tief im Innersten, unten auf dem Grunde seines Lebensstromes ruht, weil ja kein hemmendes Wehr, kein Schleusentor jenen freien Strom auch nur im geringsten hindert.

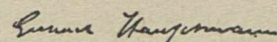


1885

Die Namensunterschrift des Jahres 1885 trägt die Züge eines jungen Kämpfers, der mit seinen dreiundzwanzig Jahren auf dem steilen Pfad seines jungen Lebens so manchen hindernden Fels glücklich umgangen oder mühsam bezwungen hat. Die Schule in Breslau liegt hinter ihm mit ihren unerfreulichen Erinnerungen. Auch der Besuch der Kunstschule in Schlesiens Landeshauptstadt gehört der Vergangenheit an, ebenso das Studium in Jena, die Reisen nach Spanien und Italien und der Versuch, in Rom als Bildhauer erfolgreich zu schaffen. Rechnen wir noch die Episode seiner Elevenzeit in der Landwirtschaft hinzu, so ist es in der Tat eine Fülle von tastenden Versuchen, festen Fuß zu fassen auf einem steilen Pfad des Lebens, das unbarmherzig seine Anforderungen stellte, eines Lebens, das mit seinen Widerständen bezwungen werden mußte. Den letzten kraftvollen Schritt dieses Anstieges unterbrach in Rom schwere Krankheit. Genesung, Verlobung und glückliche Heirat sind die nächsten Stationen dieses Wanderweges im Jahre 1885, und da steht der hier wiedergegebene Namenszug vor uns. Wie kraftvoll und ruhig zugleich ist das G seines Vornamens. Und

dieser ganze Vorname klettert hoffnungsvoll bergan. Das H des Nachnamens aber ist geladen mit Kraft und Entschlossenheit. Sie teilt sich dem p und dem t mit, verliert sich ein wenig, um im abschließenden n sich noch einmal zu bekräftigen.

Zehn Jahre sind nach dieser Namensunterschrift vergangen. Aus dem jungen Kämpfer und Sucher ist in diesem Jahrzehnt der große Gestalter geworden, auf den bereits die Welt des Abendlandes schaut. Die Weber sind geschrieben, der Biberpelz und Hanneles Himmelfahrt. Die märkische Landschaft liegt als Erlebnis hinter ihm, der Dichter hat den Weg in die schlesische Heimat und in die große Magie des Riesengebirges gefunden. In dem kleinen Holzhaufe oben im Park über dem schönen, alten Wohnhaufe in Mittel Schreiberhau sind zum größten Teile diese Werke entstanden. Drei Söhne hat ihm die Gattin geschenkt, aber die Ehe ist bereits erschüttert. Jahre der seelischen Qual sind für beide gekommen. Und immer weiter treibt trotz alledem der göttliche Dämon den Dichter zum Schaffen. Eingepreßt und angetrieben, so steht der Name =

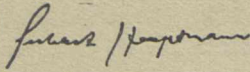


1895

zug des Jahres 1895 vor unseren Augen. Er ist kleiner geworden, dieser Namenszug, fast unwesentlich. Beinahe könnte man meinen flüchtig. Aber es liegt in diesen kleinen Schriftzügen eine Spannung umschlossen, die nach Entladung und Lösung ruft.

Aus dieser Zeit liegt uns eine Schriftprobe aus »Florian Geyer« vor, und ein Jahr später eine solche aus der »Elga«. »Florian Geyer« wurde auf Grund eines langen, eingehenden Studiums gestaltet, »Elga« dagegen unter dem Eindruck der Grillparzer'schen Novelle in der unwahrscheinlich kurzen Zeit von vier Tagen niedergeschrieben. Das, was die Namensunterschrift des Jahres 1895 auszeichnet, findet sich wieder in der Niederschrift dieser beiden Werke. Alles ist auf das Werk selbst konzentriert. Es scheint in diesen kleinen Schriftzügen ein ungeheurer seelischer Druck von außen her zu liegen. Der Dramatiker und Gestalter rettet sich vor diesem Druck in seine Werke, und es ist eigenartig, daß das in vier Tagen geschriebene Drama kaum eine andere Handschrift hervorruft als die bedächtig geschaffene Werk des »Florian Geyer«. Wir müssen hier die Arbeitsweise Gerhart Hauptmanns berücksichtigen. Ein ununterbrochener Schaffenstrieb, der nicht abreißt, führt ihm seit Jahrzehnten die Feder. Er muß jeden Tag zur bestimmten Stunde schaffen, und der alte Dichter hat mit seinem wiederholt ausgesprochenen Wort so recht, wenn er sagt: »Mein Gehirn ist wie eine alte Maschine.« Im Angesicht der unbeschreiblich schönen Berglandschaft von Mittel Schreiberhau, im Angesicht der ruhigen, großen Linie des Riesengebirgskammes sind diese Werke entstanden. Wie eigenartig aber ist es, daß die drei darauf folgenden Dramen »Die verunkelte Glocke« und »Fuhrmann Henschel« sowie das Scherzspiel »Schluck und Jau«, in denen ja das Schlesi'sche, das Schollenverbundene am stärksten aufklingt, in der Ferne geschrieben wurden, als ein Ausdruck des Heimwehs nach dieser schlesischen Welt. Wenn die Schriftproben aus »Florian Geyer« und »Elga« seelischen Druck erkennen lassen, so tritt uns in der Handschrift zum »Armen

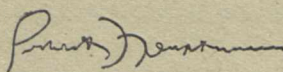
Heinrich« ein anderes Bild entgegen. Wer die an sich winzige Schrift aufmerksam betrachtet, der wird feststellen, daß sie sich aufgerichtet hat, wie eine Blume, über die nicht mehr auf dem bergigen Wiefenhang der Wind fegt und sie niederhält, sondern die im stillen Sonnenschein ihre Blüten entfaltet. Etwas Festgefügtes, etwas Architektonisches liegt in dem Handschriftenblatt aus dem »Armen Heinrich« im Jahre 1901; das Werk ist zum Gedächtnis an Gerhart Hauptmanns verstorbenen Bruder Georg geschrieben. Die Lebensumstände des Dichters aber haben sich indessen gewandelt. Eine neue Familie ist gegründet, und mit ihr ein neues, festes Haus gebaut, ein Haus, das von nun ab das gesicherte Heim und so zur Umwelt des Dichters wurde. Da ist es an der Zeit, sich wieder einmal eine Namensunterschrift Gerhart Hauptmanns zu betrachten. Sie liegt hier vor in der Wiedergabe seines Namenszuges aus dem Jahre 1905. Vergleichen wir diesen Namenszug mit denen der



1905

Jahre 1885 und 1895, so fällt uns ein ganz sichtbarer Unterschied auf. Stärker noch als bei den Handschriften seiner Werke haben sich die Schriftzüge seines Namens aufgerichtet. Die Anfangsbuchstaben sind in die Höhe und in die Tiefe gegangen. Wir wollen dabei nicht vergessen, daß gerade das Jahr 1905 für den körperlichen Zustand des Dichters ein kritisches erster Ordnung war. Aber trotz dieser gesundheitlichen Bedrängnis liegt in der Unterschrift etwas ganz Deutliches von Lebensfreude und starker Lebensbejahung. Der Aufstieg nach äußeren Stürmen und widrigen Winden ist da. Nicht allein, daß der Nachname fröhlich bergan steigt, nein, es entfaltet sich diese Schrift, wenn sie auch noch so zierlich ist. Die neue, schöne Umwelt hat sie beeinflusst. Wer dieses einzigartige und eigenartige Heim des Wiefenstein zu Agnetendorf kennt, wer diese wundervolle Landschaft, in der das Haus liegt, mit der Seele erlebt hat, und wer das Wesen dieses Hauses empfunden hat, der wird dem Dichter zustimmen, der in einem seiner Werke über dieses Haus sagt: »Es steht nach Bestimmung und Lage außerhalb des Bürgertums. Es hat einen festen, gedrungenen Turm, der die Dämonen schrecken und einer Welt von Feinden Trutz bieten soll. Es riecht nach Wehrgängen, Bastionen und Schießcharten. Sein Inneres denke ich mir heimlich-unheimlich. Eine Stätte bedrohter Sicherheit. War ich in den Bergfried zurückgekehrt, so war ich damit in mein innerstes Wesen eingekehrt. Ich habe mich selber wiedergefunden, das Ewig-Ändere war ausgeschlossen. Liegt es an diesem Hause, das ich liebe, dem ich dankbar bin, das mich aber nicht eigentlich fröhlich macht? Es ist mehr durch Verdienste um mich und durch den feierlichen Ernst seiner Räume, durch den es die Seele vertieft, als durch häusliche Wärme ausgezeichnet.«

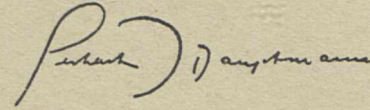
In diesem Hause sind viele seiner Werke entstanden. Wir wissen, daß den Dichter der erquickende Wechsel von Berg und Meereslandschaft Jahr um Jahr erfrischt an Leib und Seele. Aber der Wiefenstein zu Agnetendorf hat die Lebenshaltung Gerhart Hauptmanns stark beeinflusst. Dieses Haus ist der glückliche Helfer seiner seelischen Entfaltung. Und wenn wir nun die beiden Unterschriften der



1912

Jahre 1912-1916 betrachten, so tritt uns aus diesen Schriftzügen jene herrliche Lebensfreude entgegen, die vielleicht ohne den Wiefenstein und seine Schönheit nicht so ausgeprägt wäre. Der wundervolle Schwung ist der schreibenden Hand treu geblieben, selbst in Zeiten, da großes Weltgeschehen den Dichter tief bewegte. Vergessen wir nicht, daß die Handschrift, die uns im Namenszug von 1912 ent-

gegentritt, in einem Jahr geschrieben ist, in dem der Dichter das Breslauer Festspiel schrieb, jenes Werk, in dem er mit erschütternder Prophetie den großen Krieg vorausfah, und mehr noch, das, was



1916

einst an gewaltigen Veränderungen nach diesem Kriege geschehen sollte. Wir wissen, daß die Menschen von damals den Seher nicht verstanden haben. In dieser Handschrift von 1912 ist bei allem Schwung doch wiederum etwas von jener Bedrückung zu verspüren wie in den Handschriften von 1896. Aber der Schwung bleibt den Schriftzügen treu, auch im dritten Jahre des Weltkrieges, wo er wieder einmal, fern von den schlesischen Bergen, in den Wäldern der Mark, zum Seher wird. Es möge immer wieder den Menschen von heute ins Gedächtnis zurückgerufen werden, daß Gerhart Hauptmann und sein Werk deshalb eine über den Weltball gehende Ausstrahlung hat, weil er zutiefst seinem deutschen Vaterlande verbunden ist. Nur ein solcher Dichter konnte schreiben:

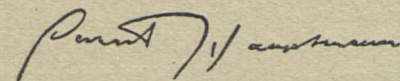
O, mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Wie erleichst du mit einemmal,
Banger Atem ging durch Feld und Tal,
Bleiern wuchs empordie Wolkenwand.

O, mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Wer denn rief das Wetter dir herein,
Daß der jähnen Blitze fahler Schein
Dich umzucken wie ein Weltenbrand?

»Das tat, meint ihr, die untadlig war,
»Tat mein unbeflecktes Friedenskleid,
»Tat, die ich gebar, die große Zeit -
»Und die große Zeit, die mich gebar!

O, mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Welche Prüfungen mußt Du nun bestehn!
»Kind, sie muß geschehen, muß vorübergehen . . .

Die Stürme dieser Zeit sind verrauscht. Sie haben mehrfach ihren Niederschlag gefunden in den Werken des Dichters, den sein Dämon unaufhaltsam weitertreibt zum Schaffen. Das sechzigste Lebensjahr ist überschritten. Der fast barocke Schwung der Namensunterschrift hat sich nur um ein wenig gewandelt. Er hat die Schwelle des Alters überschritten und fließt in edlem Schwung gelassen hin.



1922

Der Namenszug des Jahres 1922 läßt deutlich diese weitere Wandlung erkennen. Wenn wir das dramatische und das epische Werk aus den beiden letzten Jahrzehnten überblicken, so klärt sich das Alterswerk immer köstlicher wie edler Wein. Und dabei ist es erstaunlich, mit welcher Jugendfrische der greise Dichter etwa ein Werk wie die »Tochter der Kathedrale« gestaltet, um nur eines zu nennen, mit welcher weiten Schau er das große Epos »Till Eulenspiegel« dichtet.

Anlässlich seines fünfundsiebzigsten Geburtstages schreibt er als Dankesgabe an glückwünschende Freunde einen Sechszeller, über den Leo von König mit wenigen Strichen ein wesenhaftes Profilbildnis seines Kopfes gezeichnet hat. Die Handschrift des Fünf-

undsiebzehnjährigen ist der besonderen Betrachtung wert. Man könnte aus den Schriftzeichen dieser Zeilen die ganze Vielfalt dieses Geistes und dieser Seele herauslesen. Da steht am Anfang ein spitziges, fast könnte man meinen stacheliges K. Der nächste der

In Romm,
1937

Kind als letzte meiner Pflichten
Dank me. " Danken und mich danken:
Wie denn soll ich mich beklagen? —
Kostlich ist es Dank zu sagen
mit des Alters ernstem Munde,
es dankt uns: die letzte Stunde.

Gerhart Hauptmann

Großbuchstaben ist das P des Wortes Pflichten. Dieser Buchstabe entbehrt in seiner gesamten Handschrift eines weitausholenden Schwunges genau so wie in der vorletzten Zeile der hier wiedergegebenen Handschrift vom »Armen Heinrich«. Der Buchstabe ist gewissermaßen vorsichtig und nachdenklich gestaltet. Sehr wesentlich ist das große D, das dreimal in diesem Sechszeller vorkommt. Dieser Buchstabe ist ebenfalls nur sparsam. Die Lebensfreude und die gelassene Heiterkeit des Alters tritt uns in der Zeile entgegen:

»Wie denn sollt ich mich beklagen«

Diese Zeile wandert ein wenig empor. Und eines ist noch besonders wesentlich an der Handschrift dieser Verse. Die Worte meiner, mein und mich sind nicht nur ausgesprochen klein, sondern sie werden, je öfters sie wiederholt werden, immer kleiner. Der Dichter trägt die Fülle seines Ruhmes mit gelassener Haltung. Er ist lange darüber hinaus, an sich selbst zu denken. Seit Jahrzehnten schon sind alle seine Gedanken auf sein Werk und auf die unendliche Fülle der Vorwürfe seines Schaffens gerichtet. Dieser geistigen Einstellung gibt die Handschrift in der Gestaltung der Worte, die seine Person bezeichnen, im Unterbewußtsein beredten Ausdruck. Dann aber kommt in der nächsten Zeile die helle Freude darüber, Dank sagen zu dürfen. Wieder steht ein k vor unseren Augen, das k des Wortes köstlich. Es ist mit solch freudigem Nachdruck geschrieben, daß die Tinte den dicken Abstrich nicht ausgefüllt hat. Diese Freude läuft in der Zeile weiter und läßt das zweite und dritte und das vierte und fünfte Wort aufwärts steigen. Diese stille Freude bleibt der Hand getreu, selbst bei den ernstesten Gedanken im Ausklang dieses Sechszellers, mit dem an die letzte Stunde gedacht wird.

Fast behutlich ist unter diese Verse die Altersunterschrift gesetzt worden. G und H haben noch ihre großen wesentlichen Züge wie seit über dreißig Jahren, aber in dieser behutlichen Unterschrift ist die Rundung des H in der Verbindung zum t des Vornamens einem vorsichtigen Abstrich gewichen. Es liegt in dieser Unterschrift viel Bedächtiges. Und wenn wir daran denken, wie dieser Gestalter an seinen Arbeiten feilt — eine bisher unveröffentlichte Altersarbeit trägt die achte Fassung, und dem Verfasser dieser Zeilen hat der Dichter selbst erzählt, daß er kurze Reden, die er zu halten genötigt ist, mitunter acht Tage ausarbeitet —, dann wird uns dieses Bedächtige, was aus dem schönen Sechszeller spricht, auch in seiner Handschrift vollkommen klar.

Wiederum ist ein halbes Jahrzehnt vergangen, seitdem dieser Dank gesagt wurde. Noch einmal blicken wir in die stille Werkstatt dieses Altersschaffens. Vor uns liegt ein Blatt aus dem Manuskript

der »Iphigenie in Aulis«. Der Dramatiker zeichnet den Grundriß der Bühne und ihres Bildes und legt eine Reihe von Worten, Bausteinen gleich, zurecht, die er in der Dichtung verwenden will. Dann stehen einige Verse auf dem gleichen Blatt, in deren Worten und besonders in den Anfangsbuchstaben der Worte, bei aller Winzigkeit der Schrift der alte große Schwung zu finden ist, der ihn trägt bei jeglichem Schaffen. »Meine Handschrift ist ganz verschieden«, hat Gerhart Hauptmann kürzlich erst geäußert. Ist er durch den Wein angeregt, der des Menschen Herz erfreut, dann wird sie groß, »dann fließen die Verse wie ein Bach, und ich weiß nicht, wer sie mir diktiert.« Das ist aber nur die eine Art zu schaffen, die er nicht gelten läßt. Die andere Art zu arbeiten, sagt er selbst, ist mit dem Gravieren, mit dem Einritzen in eine Metallplatte zu vergleichen, das geht viel langsamer, und das ist wirkliche Arbeit. Wenn wir die Handschriften seiner Manuskripte, die große Schränke füllen, und die Handschriften seiner großen Tagenotizbücher verfolgen, dann steht vor uns eine Gravierarbeit von sechs Jahrzehnten. Aber der alte große Schwung, der seinem Werke treu geblieben ist bis zu dem Jahrzehnt, an dem er auf das köstliche Maß der Arbeit eines reichen Lebens zurückblicken kann, er ist auch seinem Namenszug ebenso treu geblieben. Und wenn wir am Ende dieser Betrachtung die Unterschrift wiedergeben, die der Dichter vor einem Jahr an einem sonnigen Sommertage auf Hiddensee, umgeben vom Holunderrausch seiner Gartenwildnis, unter einen Dankbrief setzte, dann tritt uns aus diesen Schriftzügen der begnadete dionysische Mensch entgegen, dessen Handschrift spricht von der Weite und Fülle eines einzigartig gesegneten Lebens.

O mein Vaterland:

O mein Vaterland, heutiges Deutschland
Wie ablerst du dich mit einem Mal.
Bleibst du denn noch die Feinde und die
Bleibst du nicht emporen als Volk und Land

O mein Vaterland heutiges Deutschland,
Wo denn rief das Volk dich zu?
Sind die jähren Blöde fahlen
die unruhigst von ein Welken bracht?

„Sind hat meine Pan die unbedürftig was
„Tut mich unbedürftig Frieden klein,
„Tut die ich gebat die große Zeit —
„Kund die große Zeit die nicht gebat!“

O mein Vaterland heutiges Deutschland
welche Prüfung nicht du sein bestehn! —
„Kind, so mein jähren, mein unruhigst ...“

Gerhart
1928 Nov 18/7

Gerhart Hauptmann

RUDOLF RITTNER UND SEINE SCHLESISCHE HEIMAT

Alle Kunst wird aus Heimweh geboren.

V O N F R I T Z R E I M A N N

Schreiben Sie ja nur keine großen Worte über mich, nur keine Pathetik!« Mit diesen Worten pflegte Rudolf Rittner, der liebe Nachbar unferes Stadtwaldes, diejenigen wenigen Besucher bei ihrem Abschied zu warnen, denen es überhaupt einmal gelang, ihn zu besuchen, und die er in dem Verdacht hatte, sie könnten über ihn etwas schreiben. Am 30. Geburtstag Gerhart Hauptmanns wird in jedem Deutschen, vor allem in uns Schlesiern, die Erinnerung an den großen Darsteller seiner Gestalten ganz von selbst, ohne gerufen zu werden, wieder erwachen. So denkt heute auch Gerhart Hauptmann; denn sonst hätte er mir nicht erst im August dieses Jahres geschrieben: »Sie wissen ja, welche tiefe Freundschaft meine Frau und ich für Rudolf Rittner hegen, diese liebe, große und einmalige Erscheinung in Leben und Kunst.« Die Namen Hauptmann und Rittner sind jedem Deutschen, wenigstens uns Älteren, untrennbare Gedanken und Begriffe. Und jedem Schlesier ist es Freude und Stolz zugleich, daß der große Dichter den ersten und einmaligen Künstler, der seinen Gestalten Körper und Leben gab und damit auch zum Kündler schlesischer Wesensart wurde, in einem Schlesier fand.

Wenn Eichendorff sagt: »Wer einen Dichter recht verstehen will, muß seine Heimat kennen; auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fort klingt«, so gilt ein schönes Wort in gleichem Grade für das Verständnis eines jeden wahren Künstlers überhaupt. Für das Verstehen des Menschen und Künstlers Rudolf Rittner aber ist die Kenntnis seiner Heimat, die ihm alle Kraft zur Kunst, in der Jugend das Fernweh und in der Reife das Heimweh gab, sich ihn auch wieder zurückholte, geradezu unerlässlich.

Am 30. Juni d. J. ist Rittner 73 Jahre alt geworden. Er ist ein sudetendeutsches Dorfkind und ist es in seinem Herzen stets geblieben. Und nur weil er sein ganzes Leben lang ein Naturkind blieb, vermochte er so tief und unvermittelt in das Dichterische einzudringen. Wohin ihn seine Kunst auch immer trug, er nahm überallhin Schlesien mit. Schlesien lebt in Rittner. Darum läßt er auch in seinem eigenen Spielmannsdrama »Narrenglanz«, das er dem Andenken seiner liebsten schlesischen Jugendfreunde gewidmet hat, den Spielmann Wolf, »eine Gestalt, aus Traum und Sehnsucht eines Ehrlichen geboren«, in den Armen seines Bruders Franz mit den Worten sterben: »Nimm mich mit nach Hause, Franz!«

Rittners Heimat ist das Dorf Weißbach in der verlorensten Gebirgsecke zwischen Jauernig und Patzchkau. Der Sudetengau und das Altreich reichten sich dort im Schatten blauer Berge und im Rauschen grüner Wälder nach langer schmerzlicher Trennung - die falschen »Grenzen mitten durchs Herz« hatte die starke Hand des Führers zerbrochen - einander wieder die Hand. Aus dieser abgesehenen Stille des sudetenschlesischen Landes ging er hervor. Hier, wo unweit die Wiege der Eltern Franz Schuberts, des Sängers des gemühtiefen deutschen Liedes, stand, wo »der Schöpfer der deutschen Oper« Karl Ditters von Dittersdorf seine Weisen fand und der liederfrohe Eichendorff im Abendrot seines Alters wanderte, wurzelt auch er. Es ist darum kein Zufall, daß Rittner zuerst Musiker und Kapellmeister werden wollte. Hier träumte er, um mit unferem Arnold Ullrich zu reden »alle Kindheitsträume von Freiheit und schöner wilder Welt« und empfing die Kräfte, die ihm den Weg wiesen und in seinem Schaffen zur Entfaltung drängten. Seine Kunst kam aus reinen Quellen.

Noch rauschen von den Hängen nieder
Die alten Bäche kalt und klar

singt er im »Narrenglanz«

Noch fühl' ich in den Heimatlüften
Die stolzen Knabenträume weh'n.

Von den Weißbacher Höhen am Rande von Rittners Walde senkt sich dein Blick auf das anmutige Neißetal mit seinem köstlichen mittelalterlichen Kleinod deutscher Städtebaukunst, den trotzigstolzen Mauern und Türmen von Patzchkau, die noch heute vom Schwerterklirren wehrhafter schlesischer Männer erzählen, und dem in der Sonne glänzenden Stausee von Ottmachau, den die wuchtige Landesburg thronend überragt, der einstige Besitz des Staatsmannes Wilhelm von Humboldt. Zur Rechten aber hebt sich dein Auge wieder zum rostroten Turmhelm des alten Bergschlosses Johannesberg, zu Füßen umsäumt von hellen Giebelhäusern deutscher Gemütlichkeit, schmalen Biedermeiergassen und heimeligen Winkeln im blißblanken Jauernig mit der Musik des Dreiklangs »Burg, Berg und Wald«, und noch weiter rechts zum walddumrauchten Gotthardsberg im pastellartigen Grün des Friedeberger Ländchens. Zur Linken am fernen Horizonte zeichnet sich in feinen Linien das einzigartige Profil der Stadt Neisse ab mit dem hohen Dache der Gotik von St. Jakob und seiner zierlichen Dachreiternadel, dem Brüderpaar der beiden Barocktürme der Kreuzherrenkirche und der gotischen Lanze des Ratsturmes. Von der Bischofskoppe über den Hirschbadkamm mit seinen gewaltigen Konturen bis zum Altvater und zur Heidelkoppe geben die blauen Sudetenberge dem schönen schlesischen Landschaftsbilde einen wunderfamen Rahmen. Dieser Landschaft mit ihren Bergen und Wäldern, Städten, Dörfern und Menschen fühlt sich Rittner fest verhaftet und innig verbunden. Es ist in ihm eine große Liebe zu ihnen.

Draußen ganz am Ende des Dorfes Weißbach, dort, wo bald der Bergwald beginnt, weitab vom lauten Lärm der Gassen, dorthin kehrte er auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Schaffenskraft, 38 Jahre alt, ganz plötzlich zurück und wurde wie seine Väter wieder Bauer. Die deutsche Theaterwelt und mit ihr wohl ganz Deutschland hielten damals den Atem an und konnten diesen ungeahnten, jähen Entschluß eines Künstlers, dem die große Welt noch in seiner Abschiedsrolle als »Florian Geyer« begeistert und von seiner Persönlichkeit und seinem Können fortgerissen jubelte, einfach nicht fassen.

Anlaß und Raum gestatten heute nicht das Eingehen auf die Frage nach dem letzten Grunde seines frühen Scheidens von seiner glänzenden Künstlerlaufbahn, und nur die Herausnahme einer bruchstückhaften Reihe von Gestalten aus dem reichen Schöpfungsregister Rittners. Vorerst noch ein kurzer Blick auf seinen Lebensweg: Rittner kam schon zwölfjährig an das Wiener Konservatorium, wo er bis zum Jahre 1887 Musik studierte, von da ab jedoch die Schauspielschule ein Jahr lang besuchte. Sein erster Auftrag führte ihn an das Residenz-Theater in Hannover, dann war er in Olmütz, Karlsbad, Preßburg, Temesvar und Köln tätig, wo man sich seiner nach Rittners eigenen lachenden Worten »umgehend entledigte«. Erst in Berlin, wo er von 1891 bis 1894 am Residenz-Theater wirkte, wurde seine ganze Begabung erkannt. Die Höhe seines Ruhmes erreichte er als Hauptmann-Darsteller unter der Direktion Otto Brahm am Deutschen Theater in Berlin. Er war es, der es wie kein anderer verstand, den großen Gedanken Gerhart Hauptmanns Gestalt zu geben. Man kann sich heute die erste Verkörperung der Hauptmannschen Menschen ohne Rittner kaum vorstellen. Man könnte beinahe sagen: Gerhart Hauptmann schrieb ihm seine Rollen damals geradezu auf den Leib. Erinnern wir uns seines Auftretens und der starken Resonanz, die er in ganz Deutschland fand, und die noch heute nach Jahrzehnten widerhallt. So eigen die Wesensart Rittners ist, so eigen-

*) Von dem gleichen Verfasser erscheint in nächster Zeit ein Rudolf-Rittner-Buch mit reichem Bildmaterial im Schlesiens-Verlag Breslau.

RUDOLF RITTNER IN „ARMER HEINRICH“

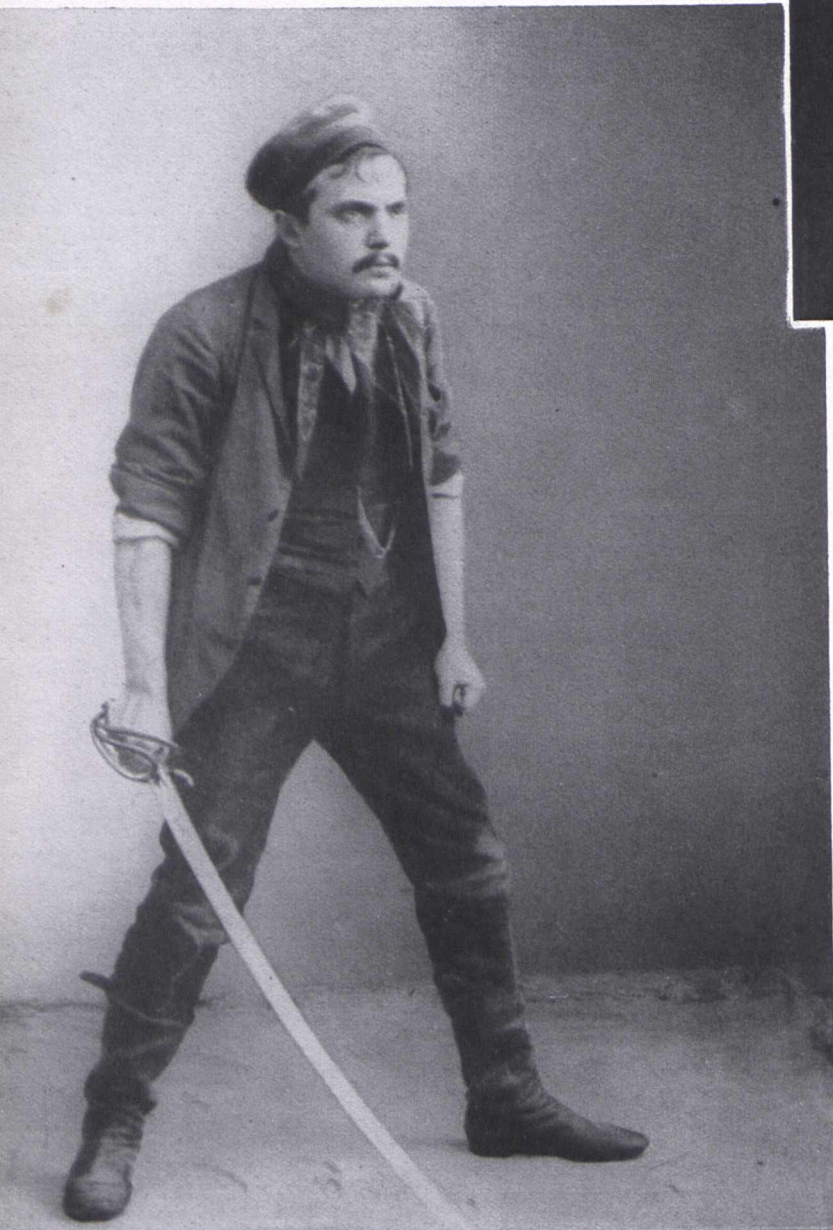
Nach einer Vorlage aus dem Museum des Preußischen Staatstheaters, Berlin



RUDOLF RITTNER IN „FUHRMANN HENSCHEL“

RUDOLF RITTNER IN „ELGA“

Nach einer Vorlage aus dem Museum
des Preufjischen Staatstheaters, Berlin



RUDOLF RITTNER ALS MORITZ JÄGER
IN „DIE WEBER“

artig war umgekehrt damals auch die Zeit. Jede Hofbühne verschloß in jenen Tagen Hauptmanns »Webern« die Tür. Sie galten ja bekanntlich als ein Revolutionsstück, waren zuerst sogar polizeilich verboten und bei ihrer ersten Aufführung im Deutschen Theater von so aufreizender Wirkung, daß im Publikum »beinahe« ein Tumult ausgebrochen wäre. Von jenen Angstmeiern stach damals ein gesunder adliger Theaterkritiker angenehm ab. Er schrieb im Jahre 1895 unter die beiden Jugendbildnisse von Hauptmann und Rittner - man sah damals niemals das Bild des einen ohne das des anderen - von den »Webern, einem die Seele in ihren Tiefen erschütternden Stück«, die mutigen Worte: »Da hätte ich mir als Hoftheater-Intendant gesagt, du hast Gelegenheit, dem Herrscher eine Welt zu zeigen, die er nicht kennt, Laster und Tugenden, die ganz menschlich sind und ihm doch immer fremd bleiben müssen, weil er sie selbst nicht empfinden und nicht ausüben kann«. Und wie urteilt dieser freimütige Schriftsteller, der so ganz und gar gerade heute ein Mann nach unserem Herzen ist, über Rittner? »Nur Rudolf Rittner will ich nennen, den Darsteller des Moritz Jäger, weil er diesen »Hauptrevolutionär« und ganz prächtigen Kerl - ich kann mir nicht helfen, wenn ich solche Revolutionäre sehe, wie diesen Moritz Jäger, so stehe ich zu ihnen und gegen diejenigen, die aus dem kostbaren Material einen »Revolutionär« gemacht haben, - weil er diesen Menschen nicht nur spielte, sondern weil er der wirklich war.«

Ein Jahr später schreibt Hanns von Zobeltitz unter das jugendliche Bild Rittners über seinen Fuhrmann Henschel: »Die Aufführung gehört zu dem Vollendetsten, was ich je auf einer deutschen Bühne sah. Rittner schuf in seinem Henschel ein Charakterbild von erstaunlicher Kraft und Geschlossenheit, gleich vortrefflich anfangs als der schwerfällige, gutherzige, schlichte Mann, der von Sturm und Wetter gebräunt, von der Last steter Arbeit gekrümmt ist, wie als der leidenschaftlich erregte, dem der Schwager die Schande seiner Frau kündigt, wie endlich als der verträumte, halb irre redende Unglückliche des letzten Aktes, der aus der Schlange, in die er geraten ist, nur noch einen Ausweg weiß - den Tod. - Dies schlesische Bauernzimmer mit seinem großen Kachelofen, hinter dem das aufgeschichtete Brennholz liegt, den viel gebrauchten schmucklosen Möbeln, darin Else Lehmann hochgeschürzt, in dicken blauen Strümpfen, am Waschfaß hantierend; dazu Rittner als Henschel, wie er vom Grabe seiner ersten Frau zurückkommt, im schwarzen Sonntagsrock mit hohem Cylinder, gestrickte Handschuhe auf den Händen - es war von geradezu verblüffender Echtheit. Wenn anders überhaupt das höchste Ziel der Bühne ist, ein absolut richtiges, ungeschminktes Spiegelbild der Wahrheit zu geben - hier war das wahrlich erreicht.«

Die gesamte Theaterkritik kam zu der gleichen Beurteilung des Schöpfungsregisters Rittners: »Alles, was Rudolf Rittner und Else Lehmann schaffen, kostet Blut von ihrem Blut. Rittner ist nie größer, als wenn er die Menschen seines schlesischen Geburtslandes nachleben darf, in ihrer stillen, schweren Einfalt und Geradheit.« Die schauspielerische Glanzleistung in »Schluck und Jau« bot im Jahre 1900 wiederum Rittner. Sein Jau war großartig, unübertrefflich, sowohl als Vagabund wie als Pseudofürst. Er trug stark auf, doch die Rolle erfordert kräftige Farben. Meisterhaft erschien er besonders in der ersten Szene nach dem Erwachen im Schlosse, meisterhaft war auch sein Sichhineinsteigern in den Fürstenthochmut, ein Stück Cäsarenwahn ins Grotteske überfetzt.

Es ist bekannt, daß Rittner in der Regel alle Schminke und alles Falsche verschmähte und immer nur mit seiner ihm eigenen schlichten, wunderbaren Natürlichkeit allein und seinem unvergleichlichen Mienenspiel wirken wollte. Das Publikum rechnete ihm diese Echtheit und Einfachheit stets zum besonderen Verdienst an.

War es im Theater nicht schon kirchenstill, wenn Rittner als Florian Geyer, schwarz geharnischt, schwarze Straußenfedern auf dem Helme, klirrend auf die Bühne stürmte und mit seiner durchdringenden, unvergeßlichen hellen Schmetterstimme rief: »Wir sind freie Franken! Sind wir Gutgewinner und Beutelschneider oder freie deutsche Männer?« oder, wenn er den Helm abnahm und in fester Vorahnung und gleichzeitig mit überzeugender Begründung seines späteren jähen Abschieds von der Bühne, aus tiefstem Herzen selbst überzeugt, die Worte sprach: »Ein Bauer bin ich und nichts denn ein Bauer!« Der großmäuligste Berliner - vielleicht

jener krummbeinige Smokingträger, der, wie man erzählt, bereits beim Eintritt in die Garderobe mit den Worten: »Jefällt mir schon nich!« damals oft genug ein Stück ungefehen ablehnte - war dann in Staunen verstummt. Er stand ganz im Banne von Rittners erschütternder, kraftvollen Darstellung, wenn Rittner vor den Worten »Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz« sein Messer donnernd in den Kreis stieß, den er vorher mit Kreide auf der Kirchentür gezogen hatte, oder wenn er schrie: »Heraus, wer noch ein Schwert hat! Ich hab' noch ein Schwert und einen Kopf daran, und darein sollt Ihr beißen!« oder, wenn er endlich den erstarrten Fingern des toten Tellermann die blutbefleckte schwarze, zerfetzte Fahne entwindet. An solch einmaliger Erscheinung gibt es kein gleichgültiges Vorbeigehen. Louis Corinths Bild sagt uns alles. Es muß schon etwas auf sich haben, wenn ein so bedeutender Meister der Farbe und Linie das Bild eines Schauspielers in kurzen Jahresabständen nicht weniger als dreimal gemalt und radiert hat. In diesem Bilde schon allein wird Rittner weiterleben. In ihm ist, wie Dr. Biermann von dem Bilde sagt, das ganze Mittelalter, die Tragödie des Rittertums im besonderen Fleisch und Blut geworden. »Vielleicht wird auch die nachfolgende Epoche immer das in diesem Meisterwerke empfinden, was seine Erscheinung gar nicht mehr an Zeitgrenzen kettet, das allgemein Menschliche, das überall mit dem Tragischen verschwistert ist, den Kampf des Mannes schlechthin gegen die drohenden Gefahren der Welt, das Schicksal eines jeden von uns, das uns mit jedem neuen Tag dem Streit entgegenführt, auch wenn wir nicht das blanke Schwert in der Rechten und die zerfetzte Fahne in der Linken tragen.« Es will weiter schon etwas heißen, wenn die damals sonst oft recht herbe und scharfe Kritik bei seinem Abschied von der Bühne schreibt: »Rittner haftet etwas von dem Waldboden seiner Heimat an, schon seine Stimme mit ihrem hellen Klange wirkt wie ein frischer Trunk; und gleich einem jauchzenden Frühlingswind fuhr seine Natürlichkeit, die von Pose, Kulissenkram und Schminke nichts wußte, in die Bretterwelt, daß der Staub aufwirbelte und die helle Sonne des Lebens hereinlachte. Es werden Jahrzehnte vergehen, ehe ihm ein anderer in dieser Urwüchsigkeit und Frische gleichen dürfte, die aus der Wirklichkeit mit beiden Beinen lachend auf die Bühne sprang. Unsere Schauspielkunst aber brauchte diesen frischen Trunk aus des Lebens Brunnen zu ihrer Gefundung aus Schablone und Schulkrum.«

Man war sich immer darüber klar, daß es nicht anders möglich war, als daß die stärkste schauspielerische Persönlichkeit eines Zeitalters auf der Bühne verkörpert, was die stärkste dichterische Persönlichkeit dieses Zeitalters geschaffen hat. Von den zahlreichen Wünschen zu seinem 70. Geburtstag brachte ihm in seiner Einsamkeit Paul Fechter einen Glückwunsch dar, der hier wenigstens auszugeweiht wiedergegeben zu werden verdient: »Der jüngeren Generation sagt der Name des Schauspielers Rittner wenig mehr: allzu lange ist es her, seit der kaum Vierzigjährige sich von der Bühne zurückzog auf das kleine Gut, das er in seiner heimatlichen schlesischen Landschaft nicht weit von Jauernig erworben hatte. Für uns Ältere ist er Glanz und Ruhm stärkster Theatererlebnisse der Zeit um 1900: mit Else Lehmann, Oskar Sauer, dem jungen Baffermann, dem jungen Kayßler war Rudolf Rittner einer der Hauptträger des damaligen Deutschen Theaters, ein Schauspieler von wunderbarer Kraft und Zartheit, ein Mann und ein Geist, von einer Intensität des Unmittelbaren, wie sie neben ihm so hinreißend nur wenige besaßen. Der große, zugleich schlanke und kraftvoll wuchtige Mann war ohne Heldenpose Inbegriff des Heldischen, was er gab, gestaltete er aus männlicher Kraft, die unvermittelt aus dem Elementaren jenseits allen Schauspiels stieg und seine Gestalten zum Menschen jenseits allen Theaters erhob.

Rudolf Rittner war vielleicht überhaupt der Schauspieler Gerhart Hauptmanns: nicht umsonst hat der Fuhrmann Henschel ebenfalls sein blondbärtiges Landwehrmannsgezicht von 1870 für alle Zeiten mitbekommen. Er brachte den Sinn für das hintergründig Doppelbödige des Schlesiens mit, über dem aber immer wieder der Mann, die herrische Kraft des Männlichen aufstieg

Vor mehr als einem Menschenalter zog Rittner sich von der Bühne zurück. Als das Deutsche Künstlertheater in der Nürnberger Straße gegründet wurde, kam er noch einmal wieder - um dann für immer zu verschwinden. Er zog sich auf das Land zurück - obwohl er die Beziehungen zum Theater nicht aufgab.

Paul Wiecke schildert einmal sehr anschaulich einen Besuch auf Rittners Gut, wie er ihn vollbärtig am Bache sitzend fand, in der einen Hand die Angelrute, in der anderen das neueste Heft der damals modernsten Theaterzeitschrift Berlins. Die Bühne betrat er nicht wieder; wer ihn sehen wollte, mußte gegen Abend über die schlesische Grenze hinüberwandern nach Johannesberg. - Dann begegnete er wohl einem breiten, großen Mann in ländlicher Joppe, den Knotenstock in der Hand, der ins Schlesische herüberkam zum Dämmerfchoppen. Unter einem breiten Hut leuchteten ein paar große blaue Augen, ein Gesicht, das einem seltsam bekannt und fern zugleich im Vorüberstreifen grüßte. Das war Rudolf Rittner, den statt der verfunkenen großen Welt von einst jetzt das ewige Land draußen zu den Seinen zählte und kannte.«

Rittner selbst aber schrieb mir später nach dem Empfang des Fechtlerschen Aufsatzes, der ihm viel Freude gemacht hatte: »Ein fast seltsames Gefühl, wenn einen lang Vergrabenes auf einmal wieder ansieht. Lebendig Vergrabenes. Das Leben hopft schon so feine Kapriolen.«

Wenn irgendein Mensch früher einmal schon ein eigenwilliger Kämpfer war, dann Rudolf Rittner. »Da kam ein Mensch mit ungebrochener bäuerlicher Kraft, der gleich Florian Geyer die Sturmflagge hochriß und mit kämpferischem Ungestüm einer willigen Gefolgschaft vorantrug. Ein Mensch, der mit abgezirkelten und verknöcherten Formen und Konventionen brach und das Leben in seiner Naturhaftigkeit und Pracht darstellte.«

DIE BRESLAUER GERHART-HAUPTMANN-TAGE

Fortsetzung von Seite 83

tiefe Dichtung vom Sinn des Todes »Michael Kramer«, darauf erlöst und erlösend das Wundermärchen der »Pippa«, und schließlich als festlicher Höhepunkt am 15. November in Erstaufführung das Drama aus der Spätzeit Hauptmanns, »Die Tochter der Kathedrale«, in dem alle Wirrnisse sich in Harmonie auflösen. So waren diese Aufführungen, jede mit besonderer Sorgfalt betreut und mit innerer Anteilnahme dargestellt, zugleich ein Durchblick durch das dramatische Schaffen des Dichters. Generalintendant H. Schlend und Schauspieldirektor K. Hoffmann haben mit der gesamten Künstlerschar des Breslauer Schauspiels gerundet und bis ins letzte tief erfaßte Inszenierungen geboten.

Stiller wirkend, aber nicht minder bedeutsam ist eine dritte Gruppe der Ehrungen, die durch das Deutsche Buch. Einen ersten Aufklang stellte die kleine Arbeit von Felix A. Voigt dar: »Gerhart Hauptmann der Schlesiern«, in dem - erstaunlicherweise zum ersten Male - die tiefen Urgründe des im Heimatboden verwurzelten Wesens Hauptmanns eingehender dargestellt wurden (Breslau, Schlesiern-Verlag). In der Universitätsfeier überreichte Prof. Dr. Merker dem neuen Mitgliede der Universität Breslau eine umfangreiche Sammlung wissenschaftlicher Beiträge zur Deutung des Lebenswerkes des Dichters. In diesem Buche (Breslau, Verlag W. G. Korn) gibt Merker selbst eine umfassende Wesensdeutung Gerhart Hauptmanns von hohem Rang; es folgen Einzeluntersuchungen über Dramen, Motive, biographische Einzelheiten und über den Lyriker von A. Kloß, W. Baumgart, R. Ibicher und F. A. Voigt. Den Beschluß bildet eine so Seiten umfassende »Chronik von Hauptmanns Leben und Werk«, die erstmalig die exakte Forschung durch Feststellung genauer Daten auf eine sichere Basis stellen will. Feierlich übergab am 15. November der Leiter des Gaupropagandaamtes, Dr. Fischer, die im Schlesiern-Verlage erschienene monumentale Festschrift, ein herrliches Werk, das, mit zahllosen schwarzen und bunten Bildern geschmückt, wertvolle literarische Gaben von über zwanzig Gelehrten, Künstlern und Schriftstellern vereint, vielleicht die schönste Gabe, die einem lebenden Dichter gewidmet wurde. - In geschmackvoller Weise hatte der Chef Dramaturg der Breslauer Bühnen, Dr. Hartung, ein umfangreiches Programmheft für die vier Festvorstellungen zusammengestellt, das vorzüglich bebildert ist und in dem Schauspieler und namhafte Schriftsteller (Paul Fechter) ihr Bekenntnis zu dem Bühnendichter ablegen. Wertvoll und schön ist endlich der Katalog der Ausstellung im Oberpräsidium, den Wolf-

Es ist eigentlich gar keine Frage, ob Rittner heute noch verstanden wird. Mit seiner ganzen geraden und gefunden Wesensart und der Ehrlichkeit seines Denkens steht er in vieler Hinsicht unserer Zeit näher als jener, in der er spielte und gefeiert wurde. Vielen wird gar nicht bewußt geworden sein, daß der Neuerer der Schauspielkunst, der viel altes Unrechtes über Bord warf, mit seinem Wirken in Berlin und Wien von Deutschland nach der Ostmark eine feste Brücke schlug. Sein Leben und seine Kunst zeigten uns schon früh den Weg von einer kleindeutschen Denkweise zu der notwendigen und zwangsläufigen großdeutschen Geschichtsauffassung von heute. Im letzten Satze seines Geleitwortes zu Kurt Hielschers »Deutschland«, der bildgewordenen Liebe eines Schlesierns zur deutschen Heimat, hat Gerhart Hauptmann es ja schon einmal ausgesprochen, daß man auch »die stumme Musik der großen deutschen Seele ahnend rauschen hören« könne. Heute, am 80. Geburtstage des Dichters trägt uns der Bergwind einen verwehten Klang der hellen Schmetterstimme Rudolf Rittners von den Weißbacher Höhen herunter ins Tal.

Die Freunde Rittners und seiner Kunst haben den Klang seiner unvergesslichen Stimme aus den Bergen und Wäldern seiner schlesischen Heimat vernommen, und er wird ihnen in Herz und Ohr weiterklingen:

Wir sind freie Franken!

Deutschland ist ein gut Land, ist aller Länder Krone.

gang Baumgart in der Form einer lesbaren Geschichte der Dichtung Schlesierns mit über 70 Bildern kenntnisreich und verständnisvoll gestaltet hat. Der vielen wertvollen Beiträge in den Breslauer Tageszeitungen aus der Feder bedeutender Hauptmannkenner (so Merker, v. Hülsen u. a.) kann hier nur am Rande gedacht werden. Auch die neue siebzehnbändige Ausgabe letzter Hand der Werke des Dichters (Berlin, Suhrkamp-Verlag) lag am 15. November im Oberpräsidium erstmalig für die Öffentlichkeit aus. Als (zeitlich) letzte Gabe möge nunmehr das vorliegende Heft der Zeitschrift »Schlesiern« diese stattliche Reihe schließen.

Umrankt wurden diese offiziellen Ehrungen noch von vielfachen gefelligen Zusammenkünften eines bald engeren, bald weiteren Kreises der Freunde und Verehrer Gerhart Hauptmanns, die wohl allen Teilnehmern unvergessen bleiben werden. Gerade sie gewannen einen besonders herzlichen, fast familiären Charakter durch die Teilnahme der Familienmitglieder des Dichters, dessen Gattin ja wie selten die Frau eines großen Dichters innerlich mit seinem Werke verbunden ist. Die vier stattlichen Söhne umgaben den Vater, der nun auch schon als Patriarch der Familie Urgroßvater geworden ist. Auch Mitglieder der mütterlichen Familie Strähler waren erschienen.

Unvergesslich ist mir selber aber der Augenblick, da um Mitternacht der 15. November anbrach und in dieser Minute in festlichem Kreise sich der Gauleiter erhob und als Freund im Namen aller Freunde die ersten Glückwünsche dem hohen Jubilar darbrachte. Und nun durften wir alle ihm die Hand drücken, und für jeden fand Gerhart Hauptmann ein gütiges, ein tiefes und sich in unsere Seelen einprägendes Wort des Dankes! -

Nun ist das Fest verrauscht, und die Einzelheiten steigen nur noch bei bewußtem Nachdenken empor. Aber eins bleibt als der Gesamtstimmungsgehalt dieser Feier, der ganz einmalig und an anderer Stelle unwiederholbar ist: gewiß hat es bei der würdigen Ausgestaltung der Festtage an ihren Höhepunkten im Remter, in der Universität, im Oberpräsidium nicht an der repräsentativen Würde, die nun eben dazu gehört, gefehlt, aber jede einzelne Veranstaltung wurde durch einen Strom warmer Herzlichkeit durchflutet. Es war das schlesische Herz, das hier sprach und das sein Gefühl des Dankes und der Liebe zu Schlesierns größtem Sohne ausströmen wollte. Der Dichter hat es gefühlt, wie er es in der Abschiedsstunde am 16. November noch aussprach, und es hat ihn bewegt, ja noch mehr: es hat ihn seelisch tief erschüttert. Allen Teilnehmern aber wird diese Zeit als eine hohe Zeit ihres Lebens in Erinnerung bleiben, und aller Wünsche gehen dem Dichter nach in das neue, das neunte Jahrzehnt seines Lebens: Ad multos annos et ad multa poemata!





DRESDNER BANK

HAUPTSITZ BERLIN 475 GESCHÄFTSSTELLEN

Niederlassungen im Ausland:

TÜRKEI: ISTANBUL, IZMIR · ÄGYPTEN: *) ALEXANDRIEN, KAIRO

Böhmische Escompte-Bank, Prag
11 Niederlassungen in Böhmen und Mähren

Continentale Bank SA./N.V., Brüssel
Niederlassung in Antwerpen

Deutsche Handels- und Kreditbank A.G., Preßburg (Slowakei)
10 Niederlassungen in der Slowakei

Handels- und Kreditbank A.G., Riga
Niederlassungen in Reval, Kauen, Minsk, Narwa, Libau, Schaulen, Wilna

Handelstrust West N.V., Amsterdam

Internationale Bank in Luxemburg A.G., Luxemburg
Niederlassungen in Esch und Ettelbrück

Kommerzialbank A.G., Krakau

Niederlassung in Tarnow

Kroatische Landesbank A.G.

Agram

7 Niederlassungen

Länderbank Wien

Aktiengesellschaft, Wien

50 Niederlassungen und

Zweigstellen

Ostbank A.G., Posen

Niederlassungen in Bromberg,

Hohensalza, Kalisch, Kutno,

Leslau, Rawitsch

Rumänische Bankanstalt

(Societatea Bancara Romana)

Bukarest

5 Niederlassungen i. Rumänien

Wechselstuben-Aktiengesellschaft

„Mercur“, Budapest

Deutsch-Südamerikanische Bank A.G.

Banco Germánico de la América del Sud) Berlin—Hamburg
mit Niederlassungen in Spanien, Mittel- und Südamerika

Auskunft und Beratung in allen Außenhandelsfragen
und sonstigen Bankangelegenheiten

*) Für die ägyptischen Filialen gelten die Bestimmungen über den Verkehr mit dem feindlichen Ausland

Eine führende Einkaufsstätte im deutschen Osten

AWAG

Breslau, am Tauentzienplatz

Reisebüro AWAG

Vertretung des Mitteleurop.
Reisebüros und der Mitropa
Alle Fahrkarten, Bettkarten,
Flugscheine für In- und Aus-
land zu amtlichen Preisen

Theater-Kasse

Vorverkauf für KdF.-Ver-
anstaltungen, führende
Lichtspielhäuser, Lieblich-
Theater sowie für sport-
liche Veranstaltungen usw.

W 4006

Cinzano im ? Weinkühler ?

Herr Schmitz hat vollkommen
recht. Wenn man eine Flasche
Cinzano erwischt – und das ist
nicht jeden Tag der Fall, denn
die Nachfrage ist so stark ge-
worden, daß selbst eine größere
Einfuhr nicht mehr mitkommt
– dann sollte man den Genuß
so richtig auskosten. Und Cinzano schmeckt nun mal gut
gekühlt am besten. Aber das soll nun natürlich noch kein

Grund sein, um im Übermaß der Freude
die Flasche auf einen Ruck auszutrinken.
Denn Cinzano ist auch in geöffneter Flasche
unbegrenzt haltbar. Also, immer langsam
und bedächtig, wie es sich für einen edlen
Wein gehört. Dann reicht die Flasche auch
eine ganze Weile. Und nochmals – bitte kühl
servieren – so schmeckt Cinzano am besten.



CINZANO

IN UNVERÄNDERTER GÜTE



Wolfgang Ch. Buchwald Buchhändler

Reichhaltiges Lager und ständi-
ger Eingang von Neuheiten in
schöngestiger Literatur, Jugend-
schriften sowie Geschenkliteratur

Besuchen Sie meine Buchstube

Straße der SA. 21

BRESLAU 13

Fernruf: 3 56 49



KARLSRUHER PARFÜMERIE
UND TOILETTESEIFENFABRIK

F. WOLFF & SOHN
Karlsruhe

**KALODERMA
KOSMETIK**



Florio Marsala – ein Spitzen-
vertreter der jahrtausende-
alten Weinbaukultur Sizili-
ens. Vollmundig, würzig und
gehaltvoll will er andäch-
tig und in kleinen, prüfen-
den Zügen genossen werden.

FLORIO
MARSALA
VINO DI SICILIA

EINFACHE, BEQUEME
HAUSTRINKKUR

GEGEN

*Rheumatismus
Ischias und
Hexenschuß*

Gichtosint

SEIT 30 JAHREN
BEWÄHRT

IN ALLEN APOTHEKEN ZU HABEN

**B
A
YER
ER**

Ein
BAYERKREUZ!

Denken Sie daran,

wieviele Krankheiten mit
Hilfe von BAYER-Arznei-
mitteln geheilt wurden,
wieviele Leiden gelindert!

Brillant-Schmuck
 Perlen - Goldschmuck
 Echtes Silber - Goldene Uhren
 empfiehlt in großer Auswahl

Juwelier Hillmann
 Breslau
 Ohlauer Straße 1

Juwelier Hillmann
 Breslau
 Ohlauer Straße 1

kauft ständig
 hochwertige Schmuckstücke
 mit Brillanten, Perlen, bunten Edelsteinen
 Silbergegenstände - Gold
 Altes Silbergeld

C 42/0 152 4

Heinrich Hauswalt

Ausstellungsräume: Breslau, Salzstraße 35

Seit 1866

Innenausbau
 MÖBEL
 STOFFE
 Dekorationen



HOTEL

*Vier
 Jahreszeiten*

BRESLAU

GARTENSTRASSE 66-70

Schlesische Landesmusikschule
 Breslau

Direktor: Professor Boell

Ausbildung bis zur künstlerischen Reife in:

Instrumental-, Gesangs-, Dirigenten-, Kompositionsklassen
 Operschule, Opernchorschule, Orchesterschule
 Seminar für Musikerzieher, Seminar für Organisten u. Chorleiter
 Dirigentenkurse (Oper und Konzert)

**Aufnahmeprüfungen jeweils März und September
 vor Semesterbeginn**

Auskunft durch: Schlesische Landesmusikschule, Breslau II,
 Taschenstraße 26/28. Ruf 22601, Nebenstelle 3055

Rosenthal

WELTMARKE DES PORZELLANS

Rosenthal

RXG
Rosenthal



Aufn. Michaelis

Neue Freianlagen im Breslauer

ZOO

Jeden Dienstag, Donnerstag u. Sonntag: **Billiger Tag!**

**Licht
Kraft
Wärme**



Stadtwerke Breslau

ELEKTRIZITÄTWERKE / GASWERKE

1902



1942

Hersteller von:
Obstbaumcarbolineum
„Larisch“ emulgiert
Schwefelkalkbrühe „Larisch“
Baumwachs „Larisch“

M. Larisch & Co

Breslau - Sissa



**Roßdeutscher
&
Reisig**

Silberschmiede

Umarbeitung von Silber

*

BRESLAU 5
Tauentzienplatz 3

*

ANKAUF
von Altgold und Altsilber
AC 42/12422

Wenn in Breslau

dann besuchen Sie die „Drei von frank“

1. Die große Schöne, Ring 19
2. Die kleine feine, Ring 46
3. Die alte Bekannte, Blücherplatz 12
im Riembergshof

Konditorei Frank

Ideal Eriba Schreibmaschinen



bezugscheinpflichtig

Geschw.

Hoeniger

Inh. Paul Eggers

Breslau 13, StraÙe der SA.10

Ruf 38211

