

**H.D. Tschörtner**

*Berlin*

## **Gerhart Hauptmanns Einakter**

Der Einakter ist gewiß eine der ältesten dramatischen Formen. Als im antiken Griechenland ein Sprecher dem Chor gegenübertrat, Monolog und Dialog sich entwickelten, entstanden in dionysisch-mythischem Klima kurze szenische Spiele, aus denen dann Dramen hervorgingen. Die berühmten griechischen Trilogien endeten mit Satyrspielen, die offenbar volkstümlich komischen Charakter trugen. Die klassische Einheit von Handlung, Zeit und Ort ist hier zwangsläufig gegeben. Im spanischen Theater finden sich diese Elemente in den populären Einaktern des Lope de Rueda und den Zwischenspielen von Miguel Cervantes, für Deutschland sind hier die Fastnachtspiele von Hans Sachs zu nennen. Auch die Klassik und Romantik pflegte die kurze Form, so Goethe mit mehreren Einaktern und Singspielen. Doch erst in der Neuzeit, seit Ende des 19. Jahrhunderts, gewinnt die dramatische Kurzform neues Interesse und neue Möglichkeiten.

In einer bemerkenswerten Anthologie „Spiele in einem Akt“, Suhrkamp Verlag 1961, faßt Walter Höllerer in Zusammenarbeit mit Marianne Heyland und Norbert Miller „35 exemplarische Stücke“ aus der internationalen Literatur zusammen. Einige Jahre später erscheint eine poetologische Untersuchung „Der moderne Einakter“ von Diemut Schnetz im Francke Verlag Bern und München 1967. In den fünf Typen-Gruppen von Höllerers Sammlung taucht der Name Gerhart Hauptmann nicht auf, Schnetz geht nur auf einen frühen Einakter ein. Indes enthält das dramatische Gesamtwerk des schlesischen Nobelpreisträgers eine Reihe von einaktigen Texten, genau ein Dutzend, die im folgenden vorgestellt werden sollen. Sie alle sind in der elfbändigen Centenar-Ausgabe „Sämtliche Werke“ (CA) abgedruckt und werden jeweils mit Band und Seitenzahl nachgewiesen.<sup>1</sup>

Beginnen müßte man eigentlich mit zwei Texten aus der Jugendzeit, kleinen Versdichtungen zu Hochzeitsfesten: „Liebesfrühling“ (1881), geschrieben zur Heirat des Bruders Georg mit Adele Thienemann (CA VIII, S. 12-27), und „Der Hochzeitszug“ (1884) für Bruder Carl und Martha Thienemann (CA VIII, S. 29-59). Der Privatdruck von „Liebesfrühling“ (Nachdruck 1929) war die erste Veröffentlichung des Dichters, es erlebte 1949 und 1999 sogar Wiederaufführungen auf Hohenhaus. In diesem Zusammenhang sei auch der „Festaktus zur Eröffnung des Deutschen Museums in München“ am 7. Mai 1925 genannt (CA III, S. 103-107), den Thomas

---

<sup>1</sup> Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag am 15. November 1962. Hrsg. von Hans-Egon Hass, fortgeführt von Martin Machatzke und Wolfgang Bungies. Bd. I-VI (Frankfurt/Main, Berlin: Propyläen Verlag 1962-1974). Die letzten vier Bände enthielten „Nachgelassene Werke Fragmente“.

Mann als „auch so eine zu Herzen gehende Quasselei“<sup>2</sup> befand und der freilich „nur wenig Aufsehen erregt“<sup>3</sup> hat.

Gerhart Hauptmanns erster Einakter entstand Anfang 1896 in vier Tagen. Als ihn nach dem schlimmen Fiasko der „Florian Geyer“-Uraufführung die Nachricht von der Verleihung des Grillparzer-Preises für „Hanneles Himmelfahrt“ erreichte, vertiefte er sich in dessen Werk. Seine Novelle „Das Kloster bei Sandomir“ gab die Anregung zu dem Nachtstück „Elga“, das dann erst 1905 in der „Neuen Rundschau“ und in Buchform erschien, am 4. März erfolgreich uraufgeführt wurde (CA I, S. 711-755). Während der Übernachtung in einem Kloster träumt ein Reisender vom Untergang des früher hier ansässigen Grafengeschlechts – ein Spiel im Spiel. Graf Starschenskis Eheglück ist trügerisch, seine schöne Frau Elga betrügt ihn mit ihrem Jugendgeliebten Oginski, von dem auch ihre Tochter stammt. Während Elga leugnet, weil sie nicht in Armut leben will, gesteht Oginski und wird vom Grafen getötet. Die schuldlos schuldige „femme fatale“, die nur ihrer dämonischen Lebenslust folgt, ein zentrales Thema in Hauptmanns Werk, erscheint hier lange vor dem Orloff-Erlebnis erstmals.

Trotz des etwas skizzenhaften Charakters hat das Drama eine starke theatri-sche Wirkung. Aus der Vorbemerkung zum Erstdruck nach neun Jahren, daß dem „Entwurf“ eine Grillparzer-Novelle zugrunde liegt und der Autor „irgendeine Weiterbildung des Vorhandenen nicht beabsichtigt“,<sup>4</sup> spricht eine gewisse Distanz, noch 1930 erklärte er, daß die sechs Szenen „anders als seine übrigen langsam gereiften Dramen zu bewerten“ seien.<sup>5</sup> In der Titelrolle brillierten viele Schauspielerinnen, von Ida Orloff bis Ingrid Bergner. Zwei „Elga“-Opern (Erwin Lendvai 1916, Rudolf Weishappel 1967) und zwei Stummfilme entstanden nach dem Stoff (1917 und 1919). Der russische Elga-Film von 1917 trägt als Titel das bekannteste Zitat aus dem Stück: „Es baue niemand sein Glück auf Weib und Kind.“ Noch 1976 waren auf einem Grillparzer-Forum vier Beiträge Aspekten der Dramatisierung gewidmet.<sup>6</sup>

In seiner Untersuchung erwähnt Diemut Schnetz auch das einaktige Vorspiel für ein größeres Bühnenwerk und nennt neben Schillers „Wallenstein“ und Hebbels „Nibelungen“ Hauptmanns Vorspiel zur Bauernkriegstragödie „Florian Geyer“ von 1896 (CA I, S. 585-710). Es hat in der Tat eine ähnliche Funktion und Eigenständigkeit wie „Wallensteins Lager“. In der Burg des Bischofs Konrad von Würzburg

---

<sup>2</sup> Thomas Mann: Briefe 1884-1936. Hrsg. von Erika Mann (Berlin und Weimar. Aufbau-Verlag 1965) S. 268.

<sup>3</sup> Sigfrid Hoefert: Gerhart Hauptmann (Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1974) S. 59 (Sammlung Metzler 107).

<sup>4</sup> Die neue Rundschau. Heft 1 Januar 1905 (Berlin: S. Fischer Verlag S. 1.

<sup>5</sup> Gerhart Hauptmann: Von den Möglichkeiten des Theaters. Rundfunkvortrag, gehalten in Berlin am 9. Oktober 1930 – In: CA VI, S. 813.

<sup>6</sup> Grillparzer-Forum Forchtenstein 1976 (Eisenstadt 1977). Beiträge von Hilde Haider-Pregler (S. 11-136), Konrad Schaum (S. 18-41), Hans Joachim Schrimpf (S. 90-110), Walter A. Reichert (S. 121-130).

werden die zwölf Artikel mit den Grundforderungen der Bauern höhnisch kommentiert. Die versammelten fränkischen Ritter geloben, die Feste zu verteidigen. Nur einer von ihnen, Wolf von Hanstein, schließt sich dem Bundschuh an, damit Florian Geyers Engagement vorwegnehmend.

In diesen Zusammenhang gehört, daß Hauptmann 1899 erneut ein mehrteiliges Werk entwarf: „Die Nibelungen. In drei Teilen und einem Vorspiel“. Im Nachlaß liegt eine Mappe von über 300 Seiten mit einem ausgearbeiteten Szenar und Quellen-Exzerpten. Geschrieben und in der Centenar-Ausgabe gedruckt wurde nur das Vorspiel „auf der Nibelungenfeste in der Mark zu Norweg“ (CA IX, S. 222-235). Sechs Jahre sind vergangen seit der Hochzeit Siegfrieds und Kriemhilds, ein Sohn Gunther schlägt nach dem Vater, als eine Delegation aus Worms, herzlich begrüßt, sie zur „Sonnwende“ einlädt, und freudig stimmt man zu. Dieses in Blankversen geschriebene Vorspiel ist ein voll gültiges einaktiges Werk, die erneute reine Dramatisierung des Nibelungen-Stoffes hätte dem Dichter wohl nur wenig innere Bezugspunkte geboten.

Dramatische Fragmente, abgebrochene und unvollendete Texte gibt es von Hauptmann in großer Zahl – die Centenar-Ausgabe braucht dazu zwei Bände. So existieren von einem 1906-1908 verfolgten Projekt „Das Pegnitzweibchen. Ein Spukmärchen“ zwei Szenen, die sich bei einer Vorlesung durch C.F.W. Behl „als ein in sich abgeschlossener Einakter“ erwiesen<sup>7</sup> (CA IX, S. 365-372). In einer Frühlingsnacht diskutieren auf der Karlsbrücke in Nürnberg der Berliner Professor Semper und der Maler Hans Dahl in „stark bekneiptem Zustand“ hitzig miteinander. Dahl preist alte Zeiten und behauptet, weit lieber im Mittelalter leben zu wollen. Als er schließlich einschläft, geht der Professor eine Droschke suchen. Da taucht die Pegnitznixe auf, ein reizendes nacktes Wesen, plaudert und schäkert mit dem Maler, verschwindet im Wasser, als der Professor zurückkommt. Die wunderbare Begegnung, die auch ins Mittelalter zurückgleitet, hat durch den ironisch-satirischen Gehalt, wie Behl feststellt, schon Ähnlichkeit mit dem späteren Satyrspiel „Hexenritt“.

Die beiden Einakter „Die schwarze Maske“ und „Hexenritt“ erschienen unter dem Gesamttitel „Spuk“ Anfang 1930 in Buchform. Vergeblich hatte Hauptmann versucht, den Freund Max Reinhardt zur Uraufführung zu gewinnen. Dieser telegraphierte, er könne nicht daran glauben, „daß es mir gelingen werde die beiden stuecke auf der buehne lebendig zu machen“<sup>8</sup>. Der Inszenierung von Hans Brahm, einem Enkel Otto Brahms, am Wiener Burgtheater (3. 12. 1929) war dann auch nur ein Achtungserfolg beschieden. In der „Ausgabe letzter Hand“ von 1942 hat der Dichter die beiden Einakter von ihrem Obertitel befreit und als Einzelwerke eingeordnet, ebenso verfährt 1965 die Centenar-Ausgabe.

---

<sup>7</sup> C.F.W. Behl: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter (München: Verlag Kurt Desch 1948), S. 270.

<sup>8</sup> Telegramm zit. in: H.D. Tschörtner: Max Reinhardt spielt und inszeniert Hauptmann (Orbis linguarum. Vol. 15, Legnica 2000, S. 37).

„Die schwarze Maske“ (CA III, S. 213-252) spielt Februar 1662 im Haus des Bürgermeisters Schuller in der schlesischen Kleinstadt Bolkenhain. Zum Mittagessen treffen sich hier in einer einzigartigen toleranten Runde Vertreter aller Konfessionen: „Evangelisch-Lutherische, Katholiken, Jansenisten, Hugenotten, Juden, Freigeister, Adlige des Blutes, des Amtes und des Geistes“.<sup>9</sup> Dieses Wunder wird als das Verdienst Benigna Schullers, der schönen Frau des Bürgermeisters, angesehen. Nur Löwel Perl, ein langjähriger Freund des Hauses (gestaltet nach dem Freund Max Pinkus), bleibt skeptisch: „Sind wir dem unversöhnlichen Kampf wirklich enthoben?“ Als ein schwarzgekleideter Karnevalstänzer mit Totenkopf-Maske eindringt, bricht sie ohnmächtig zusammen und wird von ihrer Stieftochter aus erster Ehe, der Mulattin Arabella, aus dem Saal geführt. Sie ist in Wahrheit Benignas Tochter mit dem früheren Geliebten Johnson, einem ehemaligen Negersklaven, der sie hier aufgespürt hat. Er hat auch den durch Sklavenhandel reich gewordenen holländischen Greis umgebracht, nachdem er sie in diese Verbindung gezwungen hatte. Zwei kurze Auftritte Johnsons bringen den Höhepunkt des Dramas, die Abrechnung einer blutigen Schuld, mit ihm kommt der schwarze Tod: die Pest. Von der als „königliche Frau“ und „geiles Weib“ bezeichneten Benigna, ein Engel mit Teufelszügen, wird am Schluß der Tod gemeldet – ob durch die Pest, durch Selbstmord oder Mord, bleibt offen.

Das Schauspiel „Die schwarze Maske“ geht auf Notizen aus dem Jahre 1898 zurück, die unter dem Titel „Frau Bürgermeister Schuller“ überliefert sind und zuvor schon zur Inquisitionstragödie „Magnus Garbe“ (1915 vollendet, 1942 gedruckt, 1956 uraufgeführt) geführt hatten. Auch hier versucht der Dichter, „den Geist einer Epoche mit Hilfe symbolischer Gestalten darzustellen“.<sup>10</sup> Die Kritik hat das Stück als Parabelspiel und wegen seiner irrationalen Züge, der Sphäre des Symbolischen, der barocken Weltangst zu Hauptmanns bedeutenden Arbeiten gezählt. Ernst Alker nennt „Die schwarze Maske“ sogar ein „Meisterwerk deutschen Surrealismus“.<sup>11</sup> Die gleichnamige Oper von Krzysztof Penderecki wurde 1986 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt.

Das als „Satyrspiel“ bezeichnete Traumstück „Hexenritt“ (CA III, S. 253-275) ist dagegen mehr komisch als scherzhaft gestaltet. Es spielt auf einer Insel in Südschweden. In mond heller Nacht richten sich zwei Jäger, Lars Andersdal und Peter Lerch, in einer Schloßruine ihr Lager. Hier soll noch die „tolle Madam“, eine frühere Bewohnerin, spuken, die zwei Ehemänner überlebte und als „Generalin“ bezeichnet wurde. Aus Müdigkeit und Trunkenheit erheben sich die Visionen, geschehen gespenstische Vorgänge mit der Logik des Traums. Die angerufene Gene-

---

<sup>9</sup> Rolf Michaelis: Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg (Berlin: Argos Verlag 1962) S. 107.

<sup>10</sup> Klaus Hildebrandt: Gerhart Hauptmann und die Geschichte (München: Delp 1968) S. 77 (Selesia Folge 4).

<sup>11</sup> Ernst Alker: Bemerkungen zu Gerhart Hauptmanns Altersstil – In: Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 67 (1942) S. 78.

ralin verwandelt sich aus einer häßlichen Hexe in das „süßeste, holdeste junge Weib“, wird als höchste Priesterin im Mysterium von Leben und Tod bezeichnet. Mit drei Flintenschüssen beginnt das Spiel, in dem Hauptmann „Ulke mit dem Tiefsinn“<sup>12</sup> treibt, mit drei Schüssen endet es. Für die beiden Jäger haben nach Hauptmanns Aussage Bengt Berg und Paul Eipper Anregungen gegeben. Von der Kritik wurden bewußt oder unbewußt verwendete psychoanalytische Traumsymbole entdeckt, mit den Traumschüben sei hier bereits dem absurden Theater vorgearbeitet worden.

Ein wichtiges Dokument für die Haltung des Dichters in der Zeit des Nationalsozialismus ist neben den Terzinen des Epos „Der große Traum“ das im Februar 1937 in Rapallo entstandene dramatische Requiem „Die Finsternisse“. In diesem Einakter erfährt der Tod des Textilfabrikanten, Philanthropen und Mäzens Max Pinkus eine ebenso eigenartige wie überzeugende Gestaltung. Er spielt 1934 in einer kleinen schlesischen Stadt. Der Bildhauer Kroner, eine echte Hauptmann-Figur, ist gerufen worden, die Totenmaske des verstorbenen Geheimrates Joel alias Pinkus abzunehmen. Derartige Aufträge sind seine einzige Einnahmequelle, da ihn die „Verhältnisse“ mit seiner Kunst nicht durchdringen lassen. Diese Verhältnisse lasten wie ein drohendes Gewitter über dem ganzen Stück.

Man hat den Tod des „königlichen Juden“, wie Hauptmann in seinem Tagebuch schreibt, verheimlicht, um die Stadt, die ihm zu großem Dank verpflichtet ist, nicht vor Gewissenskonflikte zu stellen. Heimlich wird er aus dem Haus gebracht, man hört den Totenwagen durch die Torfahrt rumpeln. Als einziger christlicher Gast nimmt an dem festlichen Totenmahl der Dichter Herdberg mit seiner Gattin teil. In dieser Gestalt gibt Hauptmann ein Selbstporträt – wir erkennen das charakteristische zögernde Tasten seiner Sprache wieder (wie bei Mynheer Peeperkorn in Thomas Manns „Zauberberg“). Er hatte es als einziger Nichtjude gewagt, beim Begräbnis seines Freundes anwesend zu sein. In seinem Toast hebt Herdberg-Hauptmann nicht die Leistungen des Verstorbenen als Geschäftsmann hervor, seine industriellen Gründungen, die das Land wirtschaftlich aufblühen ließen, sondern er feiert ihn als Gründer einer monumentalen Bibliothek. Diese Tat erscheint dem humanistischen Dichter als die bedeutsamste des gestorbenen Freundes. Herdberg ist es auch, der das Schlußwort spricht, das zugleich den Schlüssel des Textes enthält: „Nicht nur ihr Juden! Das trifft uns alle!“<sup>13</sup>

Natürlich konnte ein solches anklagendes Werk damals nicht veröffentlicht werden, es fehlt also in der Ausgabe letzter Hand von 1942. Nur in handschriftlichen Kopien kursierte es unter den Freunden, zweimal war es von Vernichtung bedroht. Die Erstausgabe edierte Walter A. Reichart 1947 in New York mit einem erläuternden Nachwort in nur 400 Exemplaren. Die Uraufführung fand am 5. Juli 1952 in Göttingen statt. In seiner Dissertation von 1962 untersucht Hartwig Kleinholz speziell die magisch-mystischen Züge des Requiems.

---

<sup>12</sup> Michaelis (Anm. 9) S. 141.

<sup>13</sup> GH Hs 230 – zit. im Nachwort der Erstausgabe S. 27.

Gerhart Hauptmanns letzte Einakter sind die beiden Zwischenstücke zur Atriden-Tetralogie: „Agamemnons Tod“ (1942) und „Elektra“ (1944). Sie bilden die Brücke zwischen den zwei Iphigenien-Tragödien, von denen das chronologisch letzte „Iphigenie in Delphi“ durch einen Dramen-Plan Goethes angeregt wurde und zuerst entstand (1940), die danach begonnene einleitende „Iphigenie in Aulis“ wurde nach jahrelanger Arbeit mit der neunten Fassung abgeschlossen. Die beiden Zwischenstücke sind zugleich Gerhart Hauptmanns letzte vollendete Dramen. Ihre Uraufführung an einem Abend fand am 10. September 1947 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin statt. Die Erstausgabe erschien 1948 im Suhrkamp Verlag.

Die Tragödie „Agamemnons Tod“ (CA III, S. 945-990) spielt zehn Jahre nach Iphigeniens Opferung in einem Demeter-Tempel in den Bergen bei Mykene. Als Schiffbrüchiger kehrt Agamemnon in sein Reich zurück, wo seine Frau Klytämnestra regiert und ehebrecherisch mit Aigisthos lebt. Er gibt sich dem Tempelwärter und seiner Tochter Elektra zu erkennen. Klytämnestra erscheint, getrieben von einem Albtraum, wo sie ihren Gatten blutüberströmt liegen sah, um ein schwarzes Schaf zu opfern. Sie leugnet zunächst seine Identität, schmeichelt ihn dann ins kultische Quellbad, wo sie ihn zwanghaft als Toichtermörder mit dem Opferbeil erschlägt. Der herbeieilende Aigisthos ersticht blindwütig die mit Agamemnon gekommene trojanische Seherin Cassandra, als sie Agamemnon Klytämnestras Gatten nennt, und begreift das Geschehene erst, als er den Erschlagenen erkennt. Elektra kommt mit Volksvertretern, verflucht die Mörderin und ruft ihren Bruder Orest zur Rache auf. Klytämnestra hat das letzte Wort, der Traum hat sie aufgejagt und in einen somnambuleum Zustand versetzt, „ich floh vor ihm, doch ließ er mich nicht los, ich hab' ihn bis zu Ende nun geträumt“. Alle Gestalten dieser dramatischen Ballade erscheinen „in einem mythischen Zwiellicht“,<sup>14</sup> Kassandras Prophezeiungen bestätigen den fluchbeladenen, zwanghaften Verlauf.

Die Tragödie „Elektra“ (CA III, S. 991-1023) nannte C.F.W. Behl ein ebenbürtiges Gegenstück zu „Agamemnons Tod“, das „beinahe wie ein Spiegelbild wirkt“.<sup>15</sup> Sie spielt am gleichen Ort, der Demeter-Tempel ist jedoch inzwischen stark verwahrlost. Hier hat Elektra Zuflucht gefunden, die von langem Leiden gezeichnet ist. Ahnungslos betreten Orest und sein Freund Pylades diesen Ort, angezogen durch ein delphisches Orakel. Elga gibt sich dem Bruder zu erkennen und bestätigt ihm, daß ihrer beider Vater hier von Klytämnestra erschlagen wurde. Als sie ihm die Mordwaffe, das blutverkrustete Beil, zeigt, bricht er fast zusammen. Klytämnestra und Aigisthos suchen im Tempel Schutz vor einem starken Gewitter. Klytämnestra verweigert die Versöhnung und bekennt sich zu ihrer Tat. Als Aigisthos Pylades angreift und von ihm getötet wird, stürzt sich Klytämnestra auf Orest und versucht ihn zu erwürgen. Kämpfend verschwinden sie im Badraum, wo es Orest

---

<sup>14</sup> Ralph Fiedler: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns. Versuch einer Deutung (München: Bergstadtverlag Wilh. Gottl. Korn 1954) S. 111.

<sup>15</sup> Behl (Anm. 7) S. 251.

gelingt, sie mit dem Beil zu töten, den Götterspruch zu vollstrecken. Von den antiken Elektra-Stücken geht Hauptmann nur auf Aischylos zurück. Orests Zögern und Zurückschrecken wird als Ringen um sein Menschentum gegen den göttlichen Befehl gestaltet, er wird gleichsam zum Geistesbruder Hamlets. Der amerikanische Germanist John Weisert befindet: „His nature is from Shakespeare through Goethe”.<sup>16</sup>

Gerhart Hauptmanns Einakter, hier im Überblick vorgestellt, umfassen thematisch und gestalterisch eine breite Palette. Sie begleiten sein dramatisches Schaffen von den Anfängen bis zum abschließenden Hauptwerk, dem gewaltigen Bau der Atriden-Tetralogie. Sie bieten dankbare Vorlagen für Einzelinszenierungen, ja sogar für Uraufführungen (Nibelungen-Vorspiel/Pegnitzweibchen). Am häufigsten gespielt wurden „Elga” und „Die Finsternisse”, beide fanden auch die meisten Interpretationen. Elektra, ein auch von Hugo von Hofmannsthal als Libretto für Richard Strauß und als Theaterstück bearbeiteter Stoff (1903 besuchte Hauptmann eine Reinhardt-Aufführung), ist 1953 von einem Greifswalder Studio aufgeführt worden. In den beiden Atriden-Bearbeitungen für einen Abend (Erwin Piscator 1962 und Armin Stolper 1987) wurden beide Mittelstücke verkürzt integriert. Jedenfalls kann jede künftige Darstellung des deutschen Einakters nicht an Gerhart Hauptmanns Beitrag zu diesem Genre vorbeigehen.

---

<sup>16</sup> zit. in Fiedler (Anm. 14) S. 117.