

### Nachweis des Erstdrucks:

Tempel, Bernhard: »Passive und naive Helden. Georg Lukács als Kritiker der Tragödie Gerhart Hauptmanns«, in: *Von den Rändern zur Moderne. Studien zur deutschsprachigen Literatur zwischen Jahrhundertwende und Zweitem Weltkrieg*. Festschrift für Peter Sprengel zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Tim Lörke, Gregor Streim und Robert Walter-Jochum. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 127–146

ISBN: 978-3-8260-5484-6

# Passive und naive Helden. Georg Lukács als Kritiker der Tragödie Gerhart Hauptmanns<sup>1</sup>

*Bernhard Tempel*

Mit der Beobachtung, seit Aristoteles gebe es eine „Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen“, beginnt Peter Szondi *Versuch über das Tragische*.<sup>2</sup> Eine Art Synthese von beidem, so hätte er ergänzen können, stellt der literatursoziologische Ansatz dar, den Georg Lukács seiner *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (ungarische Erstausgabe 1911) zugrunde legte.<sup>3</sup> Die Philosophie des Tragischen interessiert sich nicht mehr für die Wirkung (wie noch die Poetik), sondern für das „Phänomen selber“, so der Befund von Szondi.<sup>4</sup> Lukács dagegen setzt in seinem Dramenbuch eine gewisse Philosophie des Tragischen voraus, beschäftigt sich aber vor allem mit den gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen das moderne Drama als Form überhaupt möglich ist; als das „wirklich Soziale aber in der Literatur“ betrachtet er dort nicht den Inhalt und dessen Beziehungen zu wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen, sondern die „Form“ (LW XV 10). Dadurch ist seine Philosophie des Tragischen zurückgebunden an eine Poetik des Dramas. Methodisch verbindet er „Ästhetik, Kunstkritik, Existentialität, Soziologie und Geschichtsphilosophie“ auf „kaum mehr trennbar[e]“ Weise.<sup>5</sup>

- <sup>1</sup> Für hilfreiche Unterstützung bei einem Besuch des Georg-Lukács-Archivs danke ich herzlich Miklós Mesterházi (Budapest), ebenso für produktiven Austausch Margitta Rouse (Berlin).
- <sup>2</sup> Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*. Frankfurt a. M. 1961, 7.
- <sup>3</sup> Das Werk wurde 1908 mit dem Krisztina-Lukács-Preis der Kisfaludy-Gesellschaft ausgezeichnet und für die Veröffentlichung von Lukács erheblich erweitert. Teilübersetzung der Grundsatzfragen: Georg Lukács: *Zur Soziologie des modernen Dramas*. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 38 (1914), H. 2, 303–345, u. H. 3, 662–706; vollständig: Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Werke. Hg. v. Peter C. Ludz u. a. Bd. 15. Hg. v. Frank Benseler. Neuwied/Berlin 1981. Im Folgenden werden die Bände dieser Ausgabe in Klammern (auch im Fließtext) mit der Sigle „LW“ und römischer Bandzählung nachgewiesen.
- <sup>4</sup> Szondi: *Versuch über das Tragische* (Anm. 2), 13.
- <sup>5</sup> Endre Kiss: *Die Kunst vor dem Horizont der Gesellschaft*. Georg Lukács: *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. In: *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 6 (2002), 31–48, hier 43.

Als Szondi 1965 erstmals auf die *Entwicklungsgeschichte* eingeht, zitiert er Lukács' Kritik der Literatursoziologie als eine „Einsicht [...], der er bald danach für ein Leben lang untreu werden sollte“.<sup>6</sup> In der Tat wandelt sich Lukács' Interesse am Verhältnis von Literatur und Gesellschaft über die Jahrzehnte deutlich, wie sein Büchlein *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus* (entstanden 1944/45 in Moskau) besonders augenfällig macht. Der mittlerweile zum Marxismus konvertierte Kritiker erklärt dort, es gehe ihm nicht um Aussagen von Schriftstellern, die als „Schlüssel zu ihren Werken“<sup>7</sup> dienen könnten. Vielmehr wird ihm das Verständnis der Werke sekundär, und diese erhalten eine Funktion als „Schlüssel zu den Persönlichkeiten der Schriftsteller“.<sup>8</sup> Diese neue Perspektive ermöglicht die Interpretation der deutschen Literaturgeschichte als Tragödie, mit den Autoren als deren Protagonisten.

Die Figur Gerhart Hauptmanns, so die zentrale These des vorliegenden Beitrags, spiegelt Lukács' Verständnis des Tragischen in mehrschichtiger Weise. Noch der Marxist, der ab 1922 Hauptmanns Rolle als repräsentativer Dichter des deutschen Bürgertums mit zunehmender Schärfe kritisiert, greift dabei auf die ästhetischen Grundlagen seiner frühen Diagnose des naturalistischen Dramas in der *Entwicklungsgeschichte* zurück. Hatte er dort herausgestellt, dass Hauptmanns passive Helden mangels Tatkraft und wegen ihrer Schicksalsergebenheit nicht zur Tragödie tauglich seien, verwirft er später deren Dichter selbst: Er versteht ihn als zugleich tragischen wie nicht zur Tragödie tauglichen Helden der Literaturgeschichte, indem er ihm dieselbe Passivität in politischen Fragen sowie Beschränktheit im Hinblick auf sein bürgerliches Klassenbewusstsein zuschreibt.

Auf die Bedeutung, die Hauptmann für die Entwicklung von Lukács als Kritiker und Ästhetiker spielte, wurde bislang nur vereinzelt hingewiesen. Für Ernst Keller gilt er, nach Ibsen, als der „zweite zeitgenössische Große in Lukács' kritischem Weltbild“.<sup>9</sup> Dies ist zweifellos richtig, jedoch hat die For-

<sup>6</sup> Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hg. v. Henriette Beese. Frankfurt a. M. 21991, 25.

<sup>7</sup> Georg Lukács: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Neuwied/Berlin 1964, 142 (enthält die gemeinsam konzipierten, zunächst getrennt voneinander veröffentlichten Bücher *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur* und *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus*).

<sup>8</sup> Lukács: Skizze (Anm. 7), 142. Dieser späte Ansatz ist mit bedingt durch den Eindruck, den Lukács vom Verhältnis deutscher Schriftsteller zum Dritten Reich erhalten musste, nachdem er 1933 vom Berliner ins Moskauer Exil übersiedelt war. Lukács selbst nennt „die Tatsache des Aufgipfels des deutschen Imperialismus in der Hitler-Hölle“ als Einfluss (ebd., 143).

<sup>9</sup> Ernst Keller: Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902–1915. Frankfurt a. M. 1984, 51. In einem späten Interview bekannte Lukács, noch vor der Vollendung seines 18. Lebensjahrs begonnen zu haben, „an Ibsen

schung infolge der Konzentration entweder auf den jungen oder den marxistischen Lukács bislang versäumt, seine Auseinandersetzung mit Hauptmann im Zusammenhang zu betrachten. Neben zahlreichen Erwähnungen in Lukács' umfangreichem Werk zeugen mehrere ausschließlich diesem Dichter gewidmete Veröffentlichungen aus über dreißig Jahren vom fortdauernden Interesse, das sich immer auch auf das „Neue“, die „Entwicklung“ und den „Weg“ Hauptmanns richtete. Dieser Weg, titelgebend für nicht weniger als drei Aufsätze zwischen 1903 und 1922,<sup>10</sup> ist allerdings einer, den Lukács mit zunehmender Distanz bewertet.

Da die Hauptmann-Forschung von Lukács' Äußerungen bislang nur den Aufsatz von 1932 in der *Linkskurve* zur Kenntnis genommen hat,<sup>11</sup> soll im Folgenden eine selektive Skizze seiner Hauptmann-Kritik seit 1903 geboten werden, indem erstens ein Blick auf Lukács' Kritik des Naturalismus geworfen sei, wie er sie darlegt in der *Entwicklungsgeschichte* im Kontext der „Suche nach dem großen Drama“, das heißt der Tragödie. Zweitens seien seine Urteile über Hauptmann skizziert, in denen er Sprach- und Denkbilder des Tragischen und der Tragödie auf den Autor selbst anwendet.

und Hauptmann orientierte Dramen zu schreiben“; die Wertung fiel jedoch vernichtend aus: „Sie waren sicher schrecklich schlecht. Mit ungefähr achtzehn Jahren verbrannte ich alle meine Manuskripte“ (LW XVIII 56 f.).

- <sup>10</sup> György Lukács: Az új Hauptmann. In: Jövendő, 23.08.1903, 29–32 („Der neue Hauptmann“); Georg v. Lukács: Hauptmanns Weg. In: Die Schaubühne 7/I, Nr. 10, 09.03.1911, 253 ff., und Georg Lukács: Ueber Hauptmanns Entwicklung. In: Die Rote Fahne Nr. 274, 15.06.1922, Abendausg., 3 (in russ. Übers. und um einen Schlussabsatz erweitert: Georg Lukács: Puti tvorčestva Gergardta Gaupmana. In: Vestnik inostrannoj literatury 1928, H. 4, 136 ff.).
- <sup>11</sup> Georg Lukács: Gerhart Hauptmann. In: Die Linkskurve 4 (1932), H. 10, 5–12 (LW IV 69–80). Lukács war seit 1931 Mitarbeiter der *Linkskurve*, und seine Beiträge gehören zu den wichtigsten der späten Phase dieser Zeitschrift (Helga Gallas: Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Neuwied/Berlin 1971, 42 f.). Der Beitrag über Hauptmann, erschienen in zeitlicher Nähe von dessen 70. Geburtstag, fällt durch die Konzentration auf einen Autor aus der Reihe von Lukács' programmatischen Beiträgen heraus. Ein Jahr später veröffentlichte er eine erweiterte russische Übersetzung: Georg Lukács: Gergard Gaupman ostalsâ členom fašistskoj literaturnoj akademii. In: Novyj mir 1933, H. 10, 202–217 (deutschsprachiges Original: Georg Lukács: Gerhart Hauptmann ist Mitglied der faschistischen Dichterakademie geblieben. 1933, Typoskript, 22 Bl., Georg-Lukács-Archiv, Sign. II/75-228; Erstdruck ohne jeden Hinweis auf die Text- und Druckgeschichte in: Christoph J. Bauer, Britta Caspers u. Werner Jung (Hg.): Georg Lukács – Kritiker der unreinen Vernunft. Duisburg 2010, 21–44). – Bibliographisch war das Rezeptionsverhältnis bis 2009 weitgehend ungeschlossen; vgl. jetzt Maruyama Keiči: Bibliographie. 2009. URL: <http://web.phil-inst.hu/luu/archivum/de/Bibliographie.pdf> (04.05.2014).

## Lukács' Kritik am Naturalismus

Als Lukács, noch Schüler, ab 1902 seine ersten Theaterkritiken veröffentlicht, blickt er bereits auf die frühe Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurück. Den Naturalismus betrachtet er als überholt, modern sind für ihn unter anderem die Dramen Hauptmanns ab *Michael Kramer* und der Nachdichtung der mittelalterlichen Legende *Der arme Heinrich*. Die programmatischen Kritiken, einschließlich des Aufsatzes über den neuen Hauptmann, sind Teil eines Versuchs, in Ungarn die Theaterliteratur der europäischen Moderne bekannt zu machen.<sup>12</sup> Lukács betrachtet mehr die Stücke als deren Aufführungen und stellt sich mit seiner Bevorzugung der modernen Dramatik seit Ibsen in Opposition zum damals vorherrschenden bürgerlichen Zeitgeschmack, der das technisch perfektionierte, künstlerisch epigonale Salonstück mit inhaltlich stark nationalistischer Tendenz bevorzugte.

In der *Entwicklungsgeschichte* geht er dann von einem umfassenderen Modernebegriff aus, den er sozialgeschichtlich über den Beginn des bürgerlichen Zeitalters im 18. Jahrhundert bestimmt (LW XV 54); das moderne Drama in Deutschland beginnt für ihn entsprechend mit Lessing und dem bürgerlichen Trauerspiel. Ernst Keller liest das Werk geradezu als „Fortsetzung“ der „frühen Theaterkritik mit den Mitteln der literarischen und soziologischen Erkenntnisse [...], die Lukács zwischen den Jahren 1902 und 1909 in Ungarn und Deutschland gesammelt hatte“.<sup>13</sup> Dass es in Budapest damals weder ein Theater noch ein Publikum für die von Lukács geschätzten Dramen gab, führte 1904 zur Gründung der „Thalia-Gesellschaft“, eines Theatervereins nach dem Vorbild von André Antoines „Théâtre Libre“ in Paris und Otto Brahmss „Freier Bühne“ in Berlin. Im Vorwort zur Buchausgabe der *Entwicklungsgeschichte* erklärt Lukács, das Werk sei „aus der handgreiflichsten Praxis, aus dramaturgischen und Regieproblemen“ erwachsen, wie sie sich ihm als einem der Gründer und Leiter der „Thalia“ gestellt hätten (LW XV 9). Hauptmann nahm im Repertoire des Theatervereins, der zwischen November 1904 und Dezember 1908 insgesamt fünf Spielstätten nutzte, nur geringen Raum ein.<sup>14</sup> Dies hing maßgeblich mit der Distanzierung der Gesellschaft vom Naturalismus zusammen, die Sándor Hevesi bei der Gründungsversammlung betont hatte.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Dazu ausführlicher Keller: Der junge Lukács (Anm. 9), 32–43.

<sup>13</sup> Keller: Der junge Lukács (Anm. 9), 55.

<sup>14</sup> Am einfachsten zugänglich ist die Übersicht bei Keller: Der junge Lukács (Anm. 9), 233 ff. Mit dem Traumspiel *Elga* führte die Thalia-Gesellschaft am 27. April 1907 erstmals ein Hauptmann-Stück auf (zwei Aufführungen); die Inszenierung des *Fuhrmann Henschel* am 17. Dezember 1908 war die letzte Premiere (drei Aufführungen).

<sup>15</sup> Vgl. Keller: Der junge Lukács (Anm. 9), 45.

Von Beginn an steht Lukács' Hauptmann-Lektüre somit im Zeichen seiner Auseinandersetzung mit der Moderne. Die Kritik des Dramas vom Naturalismus an nimmt nach der Erweiterung der Preisschrift etwa die Hälfte der *Entwicklungsgeschichte* ein. Zu den am meisten bearbeiteten Kapiteln gehört das über „Möglichkeiten und Grenzen des Naturalismus“ (LW XV 15), in dem die intensive Beschäftigung des Dramenbuchs mit Hauptmann beginnt,<sup>16</sup> dessen Sonderrolle hervorgehoben wird. Seit dem *Friedensfest* habe die naturalistische Dramatik in ihm „ihren ‚representative man‘“ gefunden (LW XV 340). *Die Weber*, das Stück, in dem statt eines individuellen Helden nur die Masse als Held in Erscheinung trete und in dem es nur noch Episoden gebe,<sup>17</sup> sei ein Beweis für Hauptmanns „stilistische Genialität“ (LW XV 365), und diese „in der Geschichte des Dramas alleinstehende Tragödie“ markiert für Lukács zugleich den Höhepunkt des Naturalismus (LW XV 367).

Dass er *Die Weber*, die Hauptmann „Schauspiel“ nennt, als „Tragödie“ bezeichnet, ist beachtenswert, denn diese Untergattung dient Lukács in der *Entwicklungsgeschichte* als Maßstab: „[E]in vollkommenes Drama kann nichts anderes sein als eine Tragödie.“<sup>18</sup> Bereits in seinen ersten Kritiken hatte sich abgezeichnet, dass er eine normative Poetik vertritt,<sup>19</sup> aus dem Ansatz, von einem idealtypischen Drama auszugehen,<sup>20</sup> dieses in Beziehung zu seinen Entstehungsbedingungen zu setzen und die reale Dramenproduktion des bürgerlichen Zeitalters bis zur Gegenwart daran zu messen, ergibt sich die eigenartige Mischung von Analyse und Wertung, die für die *Entwicklungsgeschichte* charakteristisch ist. Im Grunde bleibt Lukács auch in diesem Werk der Dramenkritiker, als der er begonnen hatte, nur gibt er seiner Kritik einen systematischer entfalteteten Rahmen.

<sup>16</sup> LW XV 343–371. Weitere einschlägige Abschnitte: fünftes Buch, „Die Entwicklung aus dem Naturalismus“, in den Kapiteln „Impressionismus und lyrischer Naturalismus“ (LW XV 373–403, bes. 388–399) und „Lustspiel und Tragikomödie“ (LW XV 451–493, bes. 458–466), und sechstes Buch, „Die gegenwärtige Situation“, im Kapitel „Auf dem Weg zum großen Drama“ (LW XV 495–538, bes. 529–538).

<sup>17</sup> Beides war Hauptmann während der Entstehung bewusst, vgl. den Brief an Carl Hauptmann vom Mai 1891, zit. in Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie. München 2012, 208.

<sup>18</sup> LW XV 25. Vgl. Lukács' *Gedanken über Henrik Ibsen* (1906): „Jeder seines Namens würdige Dramatiker strebt zur Tragödie“ – zit. n. Keller: Der junge Lukács (Anm. 9), 244.

<sup>19</sup> Vgl. Ernst Keller: Auf der Suche nach dem großen Drama: Zur Dramakritik des jungen Georg von Lukács. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 15 (1979), H. 2, 114–127, hier 115, u. Ian Fairley: Lukács, decadence and modernity. In: Hungarian Studies 11 (1996), H. 2, 253–271, hier 256.

<sup>20</sup> Vgl. Kiss: Die Kunst vor dem Horizont der Gesellschaft (Anm. 5), 34, der auf das „meisterhafte Idealtypisieren“ als „hochqualifiziertes Instrument der Methodologie des jungen Lukács“ hinweist.

Für seinen Begriff des Dramas sind unter anderem Massenwirkung, zwischenmenschliches Geschehen, Kampf, Allgemeinheit (das dramatische Geschehen als Symbol des Lebens an sich) und Notwendigkeit des Geschehens (im Gegensatz zum Zufall) vor dem Hintergrund einer unverrückbaren Weltanschauung zentrale Kategorien.<sup>21</sup> Das idealtypische Drama als Tragödie ist wegen seiner sozialen Determiniertheit durch das Weltbild der handelnden Menschen nicht zu jeder Zeit möglich, sondern hat soziale Voraussetzungen: mindestens ein Publikum, auf das das Drama wirken könne, und eine „weltanschauliche Gemeinsamkeit zwischen der Masse und dem Drama“ (LW XV 44), die das „tragische Erlebnis“ (LW XV 46) erst möglich mache. Letzteres sieht Lukács am ehesten in Verfalls- und Übergangszeiten gegeben, wenn die weltanschaulichen Grundlagen einer herrschenden Klasse „problematisch werden“:

Die dramatische Epoche ist [...] die heroische Epoche des Verfalls der Klasse. Es ist die Epoche, in der eine Klasse (die im Publikum des Dramas dominierende Masse) in ihren Menschen, in ihren heroischen Typen, die ihre hauptsächlichen Fähigkeiten repräsentieren, den tragischen Untergang des typischen Erlebnisses und des ihr ganzes Leben symbolisierenden Geschehens empfindet. (LW XV 47)

In seiner theoretischen Einleitung weist Lukács auf die Gefahren des zunehmenden Individualismus für das moderne Drama hin und stellt fest, dass im Naturalismus „das Dramatische fast gänzlich aufhört“ (LW XV 89). Generell beobachtet er bei seiner Analyse eine Veränderung der Heldentypen:

Die Helden des neuen Dramas sind – im Verhältnis zu den alten – mehr passiv als aktiv; es geschieht eher etwas mit ihnen, als daß sie es selbst täten; sie verteidigen sich mehr als sie angreifen; ihr Heroismus ist meistens der Heroismus der Verzweiflung, der Not, nicht der des mutigen Drauflosgehens. (LW XV 90)

Der tragische Kampf verlagere sich damit ins Innere, die Seele des Menschen. Die Passivität der Helden ist dann auch ein zentrales Motiv für die Kritik des naturalistischen Dramas. Lukács führt diese auf die Weltanschauung des Naturalismus zurück, die den „stark und von vielen Umständen determinierten Menschen“ (LW XV 350) zum Helden mache. Hier bewährt sich Lukács' soziologisch fundierte Formanalyse besonders eindrucklich. Das soziale Drama sei „antiarchitektonisch“ (LW XV 343), weil es allein auf den Dialog mit seinen „Nuancen“ und „leisen Tönen“ (LW XV 345) gebaut sei, wodurch es in Widerspruch zur Tragödie gerät. Für Lukács verlangt die Tragödie „Hervorhebung“ (LW XV 343), „Ordnung“ (LW XV 344) und vor allem „Pathos“ (LW XV 351 und erneut 353). Im Gegensatz dazu habe die nuancenreiche, „atomistische

<sup>21</sup> Zur engen Verbindung dieser Dramentheorie zur neuklassischen Konzeption der Tragödie (u. a. bei Paul Ernst und Wilhelm von Scholz) vgl. Keller: Auf der Suche nach dem großen Drama (Anm. 19).

Betrachtung des Lebens“ (LW XV 344) im Naturalismus zur Folge, dass dem naturalistischen Drama das für die Wirkung einer Tragödie nötige Pathos fehle; beispielsweise stellten Johannes Schlafs *Familie Selicke* und *Meister Oelze* keinen dramatischen Kampf dar, „sondern nur lyrische Reflexe der Leiden“ (LW XV 351). Lukács gesteht dem Leiden zwar sein eigenes Pathos zu, das aber das „Pathos der heroisch Leidenden, nicht das der lauten Kämpfer“ (LW XV 350) sei:

Das Leiden hat natürlich auch sein Pathos. Die großen Augenblicke der größten naturalistischen Tragödien („Meister Ölze“, „Fuhrmann Henschel“) erreichen mit ihren zwischen den Zähnen ausgestoßenen, stotternden, stammelnden, fast unabsichtlich ins Ziel treffenden Worten und mit ihren Gesten, die in der Tiefe ihrer Ergebung ihr Schicksal empfinden, tatsächlich etwas dem Pathos sehr wohl Ähnliches. Der Weg aber, auf dem sie hierher gelangen, ist nicht der des Dramas. (LW XV 352)

Diese Form des Dramas, die das passive Leiden betone und damit im Widerspruch zur Tragödie als Kampf stehe, führt Lukács zurück auf die kleinbürgerliche und proletarische Herkunft des Personals. Als „Dramen der Ziellosigkeit der bürgerlichen Ideale“ (LW XV 351) liest er die Dramen des deutschen Naturalismus, die allenfalls im proletarischen und kleinbürgerlichen Milieu hätten funktionieren können (LW XV 354); die Technik, feinste Nuancen und Schattierungen darzustellen, eignete sich nicht zur Darstellung „wirklich großer Schicksale, der großen, weltbewegenden Zusammenhänge“, aus einem einfachen technischen Grund: „Je stärker und bedeutender jemand ist, desto weniger wirken kleine Umstände auf ihn.“ (LW XV 353) Entscheidend ist, dass sich daraus auch ein fundamentaler Gegensatz zu Sozialismus und Marxismus ergibt,<sup>22</sup> und in dieser Analyse liegt ein Schlüssel zu Lukács' Naturalismus-Kritik. Der „Naturalismus ist die Technik der nahen, der unmittelbar wirkenden Ursachen, und das Wesen der sozialistischen, der marxistischen Betrachtungsweise ist gerade das Gegenteil davon“, da die marxistische Weltanschauung alles Individuelle auszuschalten und „auf tiefere, objektivere Ursachen zurückzuführen“ versuche (LW XV 357).

Für die Generation der deutschen Naturalisten erkennt Lukács ein ständiges Schwanken zwischen „Sozialismus und einem krankhaft übersteigerten Individualismus“; Grundlage für die Sympathie mit dem Sozialismus sei nicht „wirkliches Begreifen“ gewesen, sondern Mitleid mit dem teils selbst erfahrenen Großstadtelend, „verworrene, ungewisse Sehnsucht nach einer Revolution“ und „Haß auf die der Kultur gegenüber gleichgültigen Spießbürger“. Als „echte bürgerliche Ideologen“ konnten sie vom Sozialismus nur enttäuscht werden (LW XV 354).

<sup>22</sup> Bereits zur Zeit der Arbeit an der *Entwicklungsgeschichte* beschäftigte sich Lukács mit Marx; 1933 beschrieb er drei Phasen seiner Annäherung und nannte als wichtigste Eindrücke der ersten Phase u. a. die „Klassengliederung der Gesellschaft“ und die „Auffassung der Geschichte als Geschichte von Klassenkämpfen“ (LW XVIII 37–40, hier 37).

In dieser Diagnose, der bürgerlichen Ideologie verhaftet zu bleiben und die sozialistischen Ideen (trotz gewisser Sympathie) nicht zu begreifen, sind zwei wesentliche Motive ausgesprochen, auf die Lukács seine spätere Hauptmann-Kritik zuspitzen wird.

Das Versagen des Naturalismus in seinem Verhältnis zum Sozialismus ist für Lukács letztendlich darin begründet, dass die Dichter „das Drama des Sozialismus selbst, das Drama der sozialen Frage gesucht“ hätten, „und nicht das ihres eigenen Verhältnisses zum Sozialismus“. Mit dem Gedanken, dass ein solches (ungeschriebenes) Drama „der natürliche Gipfelpunkt des Naturalismus gewesen“ wäre (LW XV 356), beginnt Lukács, das Drama, die Tragödie, nicht mehr in den Werken, sondern in der Persönlichkeit der Schriftsteller zu suchen. Dabei wird Hauptmann zur Schlüsselfigur.

### Hauptmann als tragische Figur

Das letzte Buch der *Entwicklungsgeschichte* geht auf die unmittelbare Gegenwart ein und stellt die verschiedenen Ansätze dar, den „Weg zum großen Drama“ zu finden. Lukács ist bemüht, weiterhin Hauptmann als den großen Dichter der Gegenwart anzuerkennen, als den er ihn in seinen ersten Kritiken hervorgehoben hatte. Zum einen habe dieser selbst sich vom Naturalismus als der „künstlerisch unverkürzten Totalität des Lebens“ (LW XV 531) und dem sozialen Drama entfernt, zum anderen gesteht Lukács nun die Möglichkeit eines bedeutenden untragischen Dramas zu. Für die Gegenwart sieht er mit Paul Ernst und Hauptmann zwei Autoren als schärfstens entgegengesetzte Pole: Ernst nimmt dabei mit seiner *Brunhild* die Rolle des reinen Tragikers ein, Hauptmann mit *Und Pippa tanzt!* die des großen untragischen Dichters.<sup>23</sup>

Für die untragischen Dramen bleibt Lukács bei seiner Diagnose der Passivität der Helden und erklärt diese nun mit der „unendlich große[n] Humanität“ (LW XV 535) Hauptmanns. Diese Diagnose der Humanität ist ein Wendepunkt, ab dem für Lukács die dichterische Persönlichkeit den Vorrang gegenüber dem Werk erhält. Trotz zunehmender Entfernung vom Naturalismus habe Hauptmann auf die naturalistische Gestaltungstechnik nicht vollständig verzichten können, und den Mangel an tragischer Notwendigkeit in den Dramen führt Lukács zurück auf einen inneren Konflikt und den damit verbundenen Kampf des Dramatikers:

<sup>23</sup> Solche Pole habe es bei den „großen Dramatikern fast aller Zeiten“ gegeben, z. B. bei „Shakespeare / Ben Jonson, Goethe / Schiller, Ludwig / Hebbel“ (LW XV 530).

Der Kampf gegen den Naturalismus bedeutet also bei ihm etwas anderes und mehr als bei allen anderen: es bedeutet einen Kampf gegen die tiefste und größte Kraft seines eigenen Talents, stellt einen Versuch dar, dieses Talent doch noch zu dem zu zwingen, was ihm fehlt (zum Abstrakten, Nicht-Naturalistischen, zur Wertung) und eine Einheit, einen Stil aus der Vereinigung beider zu schaffen. (LW XV 530 f.)

Auch wenn das Wort noch nicht fällt: Lukács beschreibt hier nichts weniger als einen tragischen Konflikt, den die Entfernung vom Naturalismus für Hauptmann bedeutet, zumal damit auch der Verlust der Führungsrolle drohte, die dieser bei der Durchsetzung des naturalistischen Dramas auf der Bühne eingenommen hatte. In einem Brief formuliert Lukács etwas später ausdrücklich diese in der *Entwicklungsgeschichte* angedeutete Auffassung von einem „tragische[n] Konflikt“<sup>24</sup>, der sich bei Hauptmann entwickelt habe, nachdem der Naturalismus als „die letzte einheitliche Bewegung“<sup>25</sup> in der deutschen Literatur sich überlebt hatte.<sup>26</sup>

Der 1911 in der *Schaubühne* veröffentlichte Beitrag *Hauptmanns Weg* bringt gegenüber der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* nichts wesentlich Neues. Für deutschsprachige Leser war dies allerdings Lukács' erste ausführliche Äußerung über Hauptmann, und das Urteil erhält schärfere Konturen durch den Verzicht auf Theorie und die Konzentration auf einen Autor, den Lukács am Ende als „unsre einzige Hoffnung auf unser untragisches Drama“ hervorhebt.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Brief von Georg Lukács an Félix Bertaux vom März 1913. In: Georg Lukács: Briefwechsel 1902–1917. Hg. v. Éva Karádi u. Éva Fekete. Stuttgart 1982, 316.

<sup>25</sup> Lukács: Briefwechsel (Anm. 24), 315.

<sup>26</sup> Vgl. Lukács: Briefwechsel (Anm. 24), 316: „Hauptmann selbst aber, der ein immer tieferer Mensch und immer gewaltsamerer Gestalter wird, steht in jeder Beziehung einsam da: nirgends gibt es eine unbewusste Strömung, eine unausgesprochene Sehnsucht, deren lebendig gewordenes, erlösendes Wort sein Werk sein könnte; was seinen schwächeren Jugendwerken zu Teil war, ist seinen reifsten Dichtungen versagt: die kulturphilosophische Bedeutung, das lautgewordene Wort einer Zeit zu sein. Bei ihm ist daraus ein tragischer Konflikt geworden; die anderen, so weit sie als Künstler ehrlich geblieben sind, haben die Konsequenzen der Lage gezogen: sie wurden Ästhetiker und erstrebten Atelierwirkungen.“

<sup>27</sup> Lukács: Hauptmanns Weg (Anm. 10), 255. Zum untragischen Drama vgl. den vorangehenden, thematisch ergänzenden Essay: Georg v. Lukács: Das Problem des untragischen Dramas. In: Die Schaubühne 7/I, Nr. 9, 02.03.1911, 231–234. Ausführlicher behandelt Lukács das untragische Drama in einem unveröffentlichten Typoskript *Die Ästhetik der „Romance“: Versuch einer metaphysischen Grundlegung der Form des untragischen Dramas* (Georg-Lukács-Archiv, Budapest, Sign. II/75-209). Anders als im Essay in der *Schaubühne* wird Hauptmann hier ausdrücklich genannt, wie auch in der ersten Skizze des Projekts im Brief an Leo Popper vom 09.10.1910 (Lukács: Briefwechsel, Anm. 24, 148 f.). Vgl. hierzu auch Ferenc Fehér: Die Geschichtsphilosophie des Dramas, die Metaphysik der Tragödie und die Utopie des untragischen Dramas. Scheidewege der Dramentheorie des jungen

Die Unfähigkeit Hauptmanns zur reinen Tragödie führt er wie zuvor zurück auf das gesellschaftlich niedrige Personal der sozialen Dramen, in denen die Tragik nur entstehe durch „ein Tiefstehen, eine Beschränktheit“ und „das Nicht-übersehen-können eines Zusammenhangs, einer Verstrickung, welche selbst für die nicht allzu hoch Stehenden keine mehr ist“. Dagegen sei die Tragödie „immer eine aristokratische Form“<sup>28</sup>. Auch hier deutet Lukács tragische Motive in Hauptmanns Dasein als Dramatiker an: Wenn er erklärt, dass „Hauptmanns Weg [...] aus dem Bereich des Tragischen hinausführen [musste]“, betont er die Notwendigkeit des Konflikts; weiterhin postuliert er dessen Unlösbarkeit (er „versuchte hier mit echt dramatischen Mitteln und mit großer dramatischer Kraft etwas, was sich nicht dramatisch gestalten läßt“) und schließlich das unausweichliche Scheitern des „heroischen“ Versuchs, „die geistig Armen in die Tragödie“ einzuführen – „eine vergebliche Tat“.<sup>29</sup>

Eine neue Qualität erreicht Lukács' Hauptmann-Kritik mit einem Feuilleton *Ueber Hauptmanns Entwicklung*, das 1922 in der *Roten Fahne*, dem Zentralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands, gedruckt wurde. Gebrauchte er im Essay von 1911 zwanzigmal Vokabular aus der Wortfamilie des Dramas und zehnmal aus der des Tragischen (einschließlich des Untragischen), gibt es nun im etwas längeren Text nur noch drei explizite Verweise auf das Dramatische und keinen mehr auf das Tragische. Es wäre aber verfehlt zu folgern, dass ihn des Dichters Werk und sein Verhältnis zur Tragödie nicht mehr interessierten. Achtet man auch auf implizite Verweise auf das Tragische, wird deutlich, dass Lukács zwar nicht mehr die Form als solche betrachtet, die Kriterien seiner Bewertung jedoch an seine bisherige Dramenkritik anknüpfen.

In der *Roten Fahne* wechseln die Schlüsselbegriffe; dies spiegelt, wie auch der Ort der Veröffentlichung, vor allem Lukács' weitere Hinwendung zum Marxismus wider. War der Kampf des Helden in der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* ein Zentralbegriff für die dramatische, das heißt tragische Form, erhält nun das Vokabular des Revolutionären (mit 11 Vorkommen) stärkeres Gewicht. Was aber bleibt, ist die Diagnose der Passivität sowohl der von Hauptmann gestalteten Dramenfiguren als auch des Autors selbst. Der Befund der dramati-

Lukács. In: Agnes Heller u. a.: Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács. Frankfurt a. M. 1977, 7–53, hier 41–49.

<sup>28</sup> Lukács: Hauptmanns Weg (Anm. 10), 253. – Die Unmöglichkeit der Tragödie in bürgerlicher (oder gar proletarischer) Sphäre postulierte Lukács stärker wertend in der *Metaphysik der Tragödie* und zielt dabei u. a. auf Hauptmann: „Vergebens wollte unsere demokratische Zeit eine Gleichberechtigung zum Tragischen durchsetzen; vergeblich war jeder Versuch, den seelisch Armen dieses Himmelreich zu öffnen“. Georg Lukács: Die Seele und die Formen. Essays. Berlin 1911, 370 f.

<sup>29</sup> Lukács: Hauptmanns Weg (Anm. 10), 253.

schen und biographischen Passivität wird unterstrichen durch Begriffe wie Hilflosigkeit (6 Vorkommen), Ratlosigkeit (3), Resignation (2), Passivität (2), Preisgebensein (2), Verlorensein, Widerstandslosigkeit, Unterwerfung, Unsicherheit, Schwanken, Taumeln – um nur die auffälligsten zu nennen. In der Passivität der Helden und deren vollständiger Unterordnung unter ihr Schicksal sieht Lukács nun, stärker als im Dramenbuch, einen Ausdruck der Beschränktheit im gesellschaftlichen Bewusstsein des Dramatikers selbst: „Der Dichter steht diesem Schicksal ebenso *dumpf unklar und ergeben* gegenüber, wie seine Gestalten. Auch ist er unfähig, es wirklich zu begreifen, sich geistig, geschweige denn praktisch darüber hinaufzuschwingen.“<sup>30</sup>

Neu ist, dass die ideologische Kritik an Hauptmann als Repräsentant des Bürgertums das Übergewicht gegenüber der Dramenkritik gewinnt; Lukács beginnt, die Protagonisten der Dramen und ihren Autor als Einheit zu betrachten. Neu ist auch, dass die Frage nach dem revolutionären Charakter von Hauptmanns Werken für Lukács zentral wird. Nicht zutreffend sei die oft betonte Unterscheidung zwischen dem jungen, revolutionären Dichter (der Kampf um die Aufführung der *Weber* wurde als direkter Konflikt zwischen dem naturalistischen Dichter und Kaiser Wilhelm II. wahrgenommen) und der späteren Abkehr (am Anfang der Weimarer Republik war Hauptmann kurzzeitig als Kandidat für das Amt des Reichspräsidenten im Gespräch<sup>31</sup>): „Er war niemals ein revolutionärer Dichter (ganz bestimmt nicht im proletarischen Sinne) und jene Elemente seiner Dichtung, die in den neunziger Jahren revolutionär gewirkt haben, hat er in seine spätere Entwicklung mit hinübergenommen.“

In der Argumentation bleibt Lukács seiner Rhetorik des relativierten Lobes treu: Er lobt formale, künstlerische Qualitäten und kritisiert gleichzeitig den ideologischen Gehalt der Werke; teilweise führt er Eigenschaften der Form auf die ideologischen Beschränkungen zurück. Seine Kritik stützt er nun mit mehreren Marx-Zitaten, während in der frühen Dramenkritik noch eine nicht allein auf Marx gegründete Kritik des Bürgertums den geschichtsphilosophischen Hintergrund geboten hatte. So zählt Lukács nun Hauptmann zum „Typus der Intellektuellen“, die (nach Marx) gleich dem Kleinbürger „im Kopfe nicht über die Schranken hinauskommen, worüber jener im Leben nicht hinauskommt“.<sup>32</sup> Er attestiert ihm „kleinbürgerliche[ ] Unfähigkeit, das Wesen eines Geschichtsprozesses denkend zu erfassen“, sowie „die wirtschaftliche und politische, die intellektuelle und moralische Ratlosigkeit des Kleinbürgertums vor den Erscheinungen des Hochkapitalismus und der proletarischen Revolution.“

<sup>30</sup> Lukács: Ueber Hauptmanns Entwicklung (Anm. 10); daraus auch die folgenden Zitate.

<sup>31</sup> Sprengel: Bürgerlichkeit und großer Traum (Anm. 17), 589 ff.

<sup>32</sup> Lukács zitiert Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Hamburg 21869, 29.

Als positiv an Hauptmann und seinem Werk sieht Lukács die Kunstfertigkeit der sprachlichen Gestaltung; die Passivität mache den Dichter „fast hellsehend und hellhörend für die feinsten, für die verborgensten seelischen Äußerungen der leidenden Menschen“ und damit „zu einem der bedeutendsten Menschengestalter“. Die letzte Bemerkung gelte „allerdings bloß in seinem beschränkten Lebensumkreis“. Der Vorwurf dieser Beschränktheit durch die ihm unbewussten eigenen Klassenschranken ist das Leitmotiv von Lukács' marxistischer Kritik an Hauptmann. Dass dieser seine Unsicherheit und Ratlosigkeit nie zu verbergen versuche, hebe ihn „menschlich wie dichterisch“ heraus, aber es fehle das Positive und revolutionär in die Zukunft Weisende. Im sozialen Elend, das er zum Gegenstand seiner sozialen Dramen gewählt hatte, sähe er, „wie Marx von den kleinbürgerlichen Utopisten sagt: ‚nur das Elend, ohne die revolutionäre umstürzende Seite darin zu erblicken, welche die alte Gesellschaft über den Haufen werfen wird‘“. <sup>33</sup> Und für seine Dramen gelte, „daß er nur den Schmerz über das Dunkel, das uns umgibt, zu gestalten, nicht aber es zu erhellen vermag“.

1922 erklärt Lukács Hauptmann noch in eingeschränkt positivem Sinn zu einem „verdientermaßen [...] repräsentativen Dichter einer Schicht, die im intellektuellen Leben der Bürgerlichen Deutschlands seit Jahrzehnten eine bestimmende Rolle gespielt hat und teilweise auch heute noch spielt“. <sup>34</sup> Als er das Feuilleton in russischer Übersetzung 1928 erneut drucken ließ, <sup>35</sup> verschärfte er mit einem zusätzlichen Schlussabsatz die Kritik: Durch die Vereinnahmung Hauptmanns durch deutsches Bürgertum und Sozialdemokratie werde seine künstlerische Kreativität erstickt, daher nehme seine schriftstellerische Bedeutung stetig ab. Die öffentliche Anerkennung habe ihm vielleicht mehr geschadet als Anfeindungen in jungen Jahren. <sup>36</sup> Dies erinnert an eine Bemerkung über *Die Ratten* am Ende des Essays in der *Schaubühne* von 1911: „Es ist ein trauriger Anblick, und noch trauriger wäre es, wenn ein Erfolg Hauptmann irreführen könnte“ <sup>37</sup> – genau dies jedoch scheint für Lukács das enttäuschende Ergebnis der bürgerlichen Hauptmann-Rezeption in der Weimarer Republik zu sein.

In der *Linkskurve*, dem Organ des *Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands*, führt Lukács zehn Jahre später die Tendenz aus der *Roten Fabne*

<sup>33</sup> Zitat aus Karl Marx: Das Elend der Philosophie. Antwort auf Proudhon's „Philosophie des Elends“. Dt. v. E. Bernstein u. K. Kautsky. Stuttgart 1913, 109; von Lukács auch zit. in *Geschichte und Klassenbewußtsein* (LW II 472).

<sup>34</sup> Lukács: Ueber Hauptmanns Entwicklung (Anm. 10).

<sup>35</sup> Lukács: Puti tvorčestva Gergardta Gaupmana (Anm. 10). Weder das Typoskript von 1922 noch eine deutschsprachige Fassung mit dem abschließenden Zusatz von 1928 ist im Lukács-Archiv erhalten.

<sup>36</sup> Lukács: Puti tvorčestva Gergardta Gaupmana (Anm. 10), 138.

<sup>37</sup> Lukács: Hauptmanns Weg (Anm. 10), 255.

fort;<sup>38</sup> der Beitrag bildet den Höhepunkt seiner Auseinandersetzung mit Hauptmann. Durch den größeren Umfang fällt er differenzierter aus und bezieht die dramatischen Werke wieder stärker ein; diese dienen Lukács aber vorwiegend als Beispiele für die These, dass der Dichter dort unmittelbar die Ideologie seiner Klasse, der „liberalen Bourgeoisie“, reproduziere. Dies erkläre die „anhaltende Wirkung“ (LW IV 80) des einstigen Naturalisten im Bürgertum. Die Passivität, in der er Hauptmann und seine Dramenhelden seit 1922 identifiziert, verschiebt sich noch weiter in Richtung der Persönlichkeit des Dichters, und als weiteren Begriff zur Bezeichnung dieser charakteristischen Eigenschaft führt er nun den der Naivität ein. Beim ersten Vorkommen spricht Lukács von „naiv, spontan, gutgläubig, subjektiv“ (LW IV 69), danach überwiegt „naiv“, mit 10 Vorkommen.

Wegen seiner unverfälschten Naivität sei Hauptmann „ein wirklich echter Dichter in der traditionellen Bedeutung des Wortes“, und Lukács findet dafür das poetische Bild der Äolsharfe, die der Wind zum Klingen bringe, egal aus welcher (gesellschaftlich-politischen) Richtung er wehe. Für den Hauptmann der Weimarer Republik sei dieser Wind „nur der Atem der liberalen Bourgeoisie Deutschlands, bzw. ihrer Intelligenz“, und er repräsentiere „in Reinkultur“ einen „Typus von Schriftsteller“, welcher der Sonnenblume gleiche, „die ihrer natürlichen Anlage nach dazu verdammt war, sich stets der Sonne zuzuwenden“, wie Lukács eine Charakterisierung Victor Hugos durch Paul Lafargue zitiert (LW IV 69). Auch in der Wirkung gebe es eine Ähnlichkeit mit Hugo, dessen spätere Äußerungen, mögen sie „noch so flach, noch so reaktionär gewesen sein“, immer „einen besonderen Unterton dadurch“ bekamen, dass sie „vom ‚großen Gegner‘ Napoleons III. ausgesprochen“ worden seien. Nicht anders sei es bei Hauptmann: „so bekommt die platteste Versöhnung mit der bestehenden Wirklichkeit [...] ein Piedestal dadurch, daß diese Versöhnung eben vom Dichter der ‚Weber‘ vollzogen wurde“ (LW IV 70).

Auf die Ausnahmestellung der *Weber* und des *Biberpelz*, die als Topos der sozialistischen und marxistischen Hauptmann-Kritik von Franz Mehring bis Brecht gelten kann,<sup>39</sup> geht Lukács im Abschnitt „Die Jugendopposition“ ein; beide Werke bildeten zwar den Gipfel von Hauptmanns Schaffen, doch sei ihre Bedeutung zu relativieren, denn die Sozialkritik des *Biberpelz* etwa richte sich nur gegen die „Auswüchse“, „nicht gegen das System selbst“. Es sei Hauptmann jedoch nicht vorzuwerfen, „kein proletarischer Schriftsteller gewesen zu sein“ (LW IV 72), da

<sup>38</sup> Lukács: Gerhart Hauptmann (Anm. 11). Stark gekürzte Fassung; Georg Lukács: Gerhart Hauptmann. In: Die Rote Fahne Nr. 206, 16.11.1932.

<sup>39</sup> Hans Joachim Schrimpf: Bürgerlich-konservative und marxistische Naturalismus-Kritik. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Gerhart Hauptmanns. In: ders.: Der Schriftsteller als öffentliche Person. Von Lessing bis Hochhuth. Beiträge zur deutschen Literatur. Berlin 1977, 254–270, hier 255.

seine Beschränkungen keine persönlichen Eigenschaften, sondern durch seine Klassenzugehörigkeit bestimmt seien. Durch diese Argumentation rückt Lukács den Dichter erneut in die Nähe der passiven, durch äußere Umstände determinierten Dramenhelden.

Auf eine explizit auf Hauptmann als Protagonist der Literaturgeschichte angewandte Tragödien-Metapher verzichtet Lukács hier. Aus der isolierten Betrachtung der ambivalenten Würdigung ließe sich die Analogie zu den passiven Helden kaum herauslesen, der Weg dorthin jedoch, von der *Entwicklungsgeschichte* an, zeigt, wie Lukács' Diagnose von Hauptmann als tragischer Figur zunehmend ausdifferenziert wird. Zwischenzeitlich (am deutlichsten 1922 in der *Roten Fahne*) setzt er ihn gleich mit seinen passiven Helden, die eben aufgrund ihres Verzichts auf den Kampf nicht zur reinen Tragik taugen, später (in der *Linkskurve* 1932) schildert er ihn als naiven, willenlosen Repräsentanten seiner Klasse. Lukács hat damit den Übergang von literatursoziologischer Kritik des Dramas als Form zur Ideologiekritik des Dramatikers, dessen Werk als Ausdruck der bürgerlichen Ideologie gilt und dem daher nur noch Beispielcharakter zukommt, endgültig vollzogen. Der Essay endet mit dem Urteil, Hauptmann habe sich „prostituiert“: Man könnte ihn als „Opfer des ideologischen Niedergangs seiner Klasse“ beklagen, aber er habe „alles, was dieser Niedergang mit sich brachte, widerstandslos mitgemacht und sich als Dichter – freiwillig, ehrlich, aber vollständig – prostituiert und zugrunde gerichtet“. Danach folgt nur das lakonische „Das scheint uns das Fazit des Falles Hauptmann zu sein.“ (LW IV 80)

Damit war das Thema für Lukács aber noch nicht erledigt. Im Moskauer Exil erschien in russischer Übersetzung als seine letzte ausschließlich Hauptmann gewidmete Arbeit eine erweiterte Fassung des Aufsatzes unter dem Titel *Gerhart Hauptmann ist Mitglied der faschistischen Dichterakademie geblieben*. Der neue Titel lässt eine weitere Verschärfung der Kritik erwarten, tatsächlich jedoch fällt die Darstellung bemerkenswert differenziert aus. Das Verbleiben Hauptmanns in der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste nach deren „Gleichschaltung“ sei zwar „für jene, die Hauptmann noch immer als den ‚revolutionären‘ Dichter der ‚Weber‘ betrachten, eine besonders schmerzliche Überraschung“<sup>40</sup>, und für Lukács selbst ist der „Weber‘-Dichter als Mitglied der faschistischen Dichterakademie [...] ein trauriger Anblick, [...] objektiv angesehen ein fürchterlicher Zusammenbruch, ein Debacle, das seinesgleichen sucht“.<sup>41</sup> Doch mit Blick auf die Rezeption Hauptmanns in nationalsozialistischer Presse und der NS-Ideologie zeigt er, wie dieser als Vertreter des libe-

<sup>40</sup> Lukács-Archiv, Sign. II/75–228 (Anm. 11), Bl. 1.

<sup>41</sup> Lukács-Archiv, Sign. II/75–228 (Anm. 11), Bl. 7.

ralen Bürgertums auch von nationalsozialistischer Seite angegriffen wurde. So zitiert er Alfred Rosenbergs Verdikt aus dem *Mythus des 20. Jahrhunderts*, wonach der naturalistische Dichter „nur an den morschen Wurzeln des Bürgertums des 19. Jahrhunderts nagt“<sup>42</sup>, sowie Äußerungen aus dem *Völkischen Beobachter*, welche die Distanz Hauptmanns zum Nationalsozialismus hervorheben; Rainer Schlösser, Kulturredakteur der Zeitung und späterer „Reichsdramaturg“, schrieb: „seine in den besten Stücken erfreulicherweise vor dem Dichterischen zurücktretende Ideologie *berührt sich mit unserer Weltanschauung höchstens ganz von ferne*“.<sup>43</sup> Am Schluss des neuen Abschnitts wird auch deutlich, wie Lukács die Gesamttendenz seines Beitrags für die *Linkskurve* verstanden haben wollte:

Wie er aber trotz alledem kein elender Skribler, sondern ein Dichter von europäischem Masstabe (freilich vom Masstabe der *gegenwärtigen* Entwicklungsstufe der Bourgeoisie) geworden ist, das zu skizzieren ist die Aufgabe der nachfolgenden Ausführungen. Der Verfasser ist der Ansicht, dass das Bild, das er von Hauptmann schon früher gehabt hat, keiner Revision bedarf.<sup>44</sup>

Danach folgt der vollständige Aufsatz aus der *Linkskurve*, mit einer umfangreichen und drei kleineren Erweiterungen sowie Korrekturen.<sup>45</sup> Eine der Erweiterungen greift am Ende wieder das Bild der Äolsharfe auf; nach „zugrunde gerichtet“ fügt Lukács ein: „Die Saiten der Aeolsharfe verrosteten im schlechten Wetter immer mehr, sie tönen nicht mehr, sie stöhnen bloß.“<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Lukács-Archiv, Sign. II/75–228 (Anm. 11), Bl. 1. Zitat aus Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*. München 121933, 444.

<sup>43</sup> Lukács-Archiv, Sign. II/75–228 (Anm. 11), Bl. 2. Zitat aus Rainer Schlösser: *Das neue Antlitz der Preußischen Dichterakademie*. In: *Völkischer Beobachter* Nr. 129, 09.05.1933, 2. Beibl. (Hervorhebung von Lukács). – Der *Völkische Beobachter* kritisierte Hauptmann schon seit den 1920er-Jahren als inkompatibel mit der NS-Ideologie, vgl. Jan-Pieter Barbian: „Fehlbesetzung“. Zur Rolle von Gerhart Hauptmann im „Dritten Reich“. In: Edward Bialek, Eugeniusz Tomiczek u. Marek Zybura (Hg.): *Leben – Werk – Lebenswerk. Ein Gerhart Hauptmann-Gedenkbuch*. Legnica 1997, 251–286, hier 261 ff.

<sup>44</sup> Lukács-Archiv, Sign. II/75–228 (Anm. 11), Bl. 7 (Tippfehler „sindern“ zu „sondern“ emendiert). – Im Typoskript formulierte Lukács den ersten Satz zunächst als Frage „Wie kommt es aber, dass er [...]“ und korrigierte später handschriftlich zur Aussage „Wie er aber [...]“.

<sup>45</sup> Die Erweiterungen und Korrekturen sind größtenteils in einer vor der neuen Einleitung entstandenen Fassung enthalten; diese besteht aus auf Trägerpapier geklebten Blättern des Beitrags in der *Linkskurve* mit aufgeklebten und eingeschobenen Typoskriptseiten sowie handschriftlichen Korrekturen: Georg Lukács: *Gerhart Hauptmann. 1932/33*, Typoskript, 11 Bl., Georg-Lukács-Archiv, Budapest, Sign. II/75-226.

<sup>46</sup> Lukács-Archiv, Sign. II/75–228 (Anm. 11), Bl. 22. So auch schon in: Lukács-Archiv, Sign. II/75–226 (Anm. 45), Bl. 11, wo Lukács außerdem handschriftlich hinzufügte: „Sie stöhnen jämmerlicher als je seitdem Hitler der Windgott, der Aeolus der deutschen Bourgeoisie geworden ist, seitdem“, den unvollendeten Satz aber wieder strich.

Von der ästhetisch-kritischen Analyse des Dramas in der *Entwicklungsgeschichte* bis zu dieser Ideologiekritik Hauptmanns als naivem Repräsentanten des Bürgertums ist es ein weiter Weg, wie ihn Lukács auch für die Entwicklung des Dichters vom „offiziellen ‚Klassiker‘ der Ebert-Republik“ bis zum „Akademiker Hitlers“ konstatiert.<sup>47</sup> Dass seine marxistisch fundierte Ideologiekritik allerdings weiterhin auf Begriffe zurückgreift, die er in seiner frühen literatursoziologischen Analyse des Dramas verwendet, bestätigt die These von Christoph Henning, dass Lukács „in erster Linie als Ästhetiker, in zweiter Linie als Existentialist und erst in dritter Linie als Marxist“ zu verstehen sei, der nur durch Zufall der Zeitumstände zum Marxisten wurde.<sup>48</sup> Für seine sich wandelnde Sicht auf Hauptmann lässt sich unter Rückgriff auf diese These vielleicht das Resümee ziehen, dass er ästhetische Kategorien des Tragischen zunehmend reduziert auf eine Terminologie, um die existentielle Fragestellung nach der Funktion des Dichters in der Gesellschaft zu beschreiben. So bezeichnet er es 1938 im Essay *Es geht um den Realismus* als „eine der größten Kunsttragödien unserer Zeit“, dass Hauptmann „nach seinen blendenden Anfängen doch kein großer Realist wurde“: „für den Dichter der ‚Weber‘ und des ‚Biberpelz‘“ sei „der Naturalismus eine Hemmung und keine Förderung“ gewesen, und bei der Abwendung vom Naturalismus sei er dessen „weltanschaulichen Grundlagen“ verhaftet geblieben.<sup>49</sup> Mit diesem beiläufigen Hinweis erklärt Lukács Hauptmann nun ausdrücklich zum Protagonisten einer Tragödie. Was der tragische Konflikt gewesen sein könnte, deutet er im Essay *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* (1938) knapp an. Der „tragische Zusammenbruch hochbegabter Menschen an den Widersprüchen der gesellschaftlichen Entwicklung, an der Zuspitzung der Klassengegensätze, mit denen sie intellektuell und moralisch nicht fertig werden können“, sei als eine von drei „Entwicklungsmöglichkeiten der Individuen der bürgerlichen Klasse“ zu sehen; prominente Beispiele dafür seien Carlyle und Hauptmann (LW IV 264).

Wie wichtig die Betrachtung des Schriftstellers als tragische Figur der Literaturgeschichte unter den Bedingungen von Nationalsozialismus und Exil für

<sup>47</sup> Lukács-Archiv, Sign. II/75–228 (Anm. 11), Bl. 1.

<sup>48</sup> Christoph Henning: Ästhetik und Politik. Die Gegenwartsbedeutung des ästhetischen Werks von Georg Lukács. In: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft 2012/2013, 241–259, hier 241. – Sein früh entwickelter antibürgerlicher Affekt dürfte den Marxismus für Lukács attraktiv gemacht haben, da die Bourgeoisie per definitionem Gegner des Proletariats im Klassenkampf ist. Schon kurz nach der Jahrhundertwende findet der junge Kritiker ein „erstes antibürgerliches Ideal“ im „Künstler, wie er von Hauptmann und Ibsen als Opfergestalt dargestellt wird“ (Keller: Der junge Lukács, Anm. 9, 43).

<sup>49</sup> Georg Lukács: Es geht um den Realismus. In: Das Wort. Literarische Monatsschrift 3 (1938), H. 6, 112–138, hier 122 (LW IV 325).

Lukács' Denken geworden war, belegt auch seine Kritik Hans Falladas. 1936 erschien, wieder zuerst in russischer Übersetzung, ein Aufsatz, dessen deutschsprachiges Manuskript den Untertitel „Die Tragödie eines begabten Schriftstellers unter dem Faschismus“ trägt.<sup>50</sup> Die Tragödie Falladas bestehe darin, dass er sich vom Nationalsozialismus als herrschender Ideologie habe beeinflussen lassen, dabei aber nur der Kolportage und dem Kitsch verfallen sei. Tragikomisch sei dann, dass diese

friedliche Anpassung an den Faschismus nicht gelingt, daß auch der gleichgeschaltete Fallada für den Faschismus zu selbständig, zu sehr Schriftsteller ist. Die faschistische Kritik ist mit Fallada nicht zufrieden. [...] [D]er Nationalsozialismus kann auch die ihm nahestehenden wirklichen Schriftsteller nur zugrunderichten, er ist aber nicht imstande, sie für seine Zwecke wirksam auszunützen.<sup>51</sup>

Ungefähr dies hätte Lukács auch über Hauptmann schreiben können, und angedeutet hatte sich eine solche Sicht, als er 1933 schilderte, wie dieser zwar bei der Gleichschaltung der Akademie für Dichtkunst verschont worden war, ihm zugleich aber die Eignung als Repräsentant der NS-Ideologie abgesprochen wurde. Die Kritik von rechts und von links fiel teilweise erstaunlich ähnlich aus: In beiden Fällen wurde insbesondere Hauptmanns naturalistisches Werk verworfen, weil es nur Elend und Verfall zeige, nicht aber den Weg vorwärts in die neue Zeit und die neue Gesellschaft. Die entsprechende marxistische Kritik von Lukács wurde bereits zitiert, ebenso die nationalsozialistische Rosenbergs, und frühe Wurzeln finden sich schon bei Karl Kautsky<sup>52</sup> und Franz Mehring<sup>53</sup>.

Eine weitere und weitergehende Parallele zu Lukács' kritischer Betrachtung Hauptmanns und seiner passiven Helden findet sich bei Hans Franck. Bereits

<sup>50</sup> Georg Lukács: Hans Fallada – Die Tragödie eines begabten Schriftstellers unter dem Faschismus. In: Sammlung 3 (1980), 59–71. Zuerst russ. u. d. T. „Gans Fallada“. In: Literaturnyj Kritik 4 (1936), H. 5, 135–147. Vgl. Gudrun Klatt: Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre. Lifschitz, Lukács, Lunatscharski, Bloch, Benjamin. Berlin <sup>2</sup>1985, 71–83 (auch zum Kontext der sozialistischen Fallada-Kritik der 1930er-Jahre).

<sup>51</sup> Lukács: Hans Fallada (Anm. 50), 71.

<sup>52</sup> Vgl. Bernhard Tempel: Alkohol und Eugenik. Ein Versuch über Gerhart Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis. Dresden 2010, 54 u. 321 f.

<sup>53</sup> Die moderne Kunst „kennt keinen Ausweg aus dem Elend, das sie mit Vorliebe schildert. Sie entspringt aus bürgerlichen Kreisen und ist der Reflex eines unaufhaltsamen Verfalls, der sich in ihr getreu genug widerspiegelt. [...] Was ihr vollständig fehlt, ist jenes freudige Kampfelement, das dem klassenbewußten Proletariat das Leben des Lebens ist“. Franz Mehring: Kunst und Proletariat (21.10.1896). In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11: Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel. Hg. v. Hans Koch. Berlin <sup>3</sup>1980, 131. – Eine „reine Kunst“ müsse „nicht nur die alte, vergehende, sondern auch die neue, entstehende Welt schildern“, forderte Mehring (ebd., 133).

1915 diagnostizierte er in Übereinstimmung mit der *Entwicklungsgeschichte* als „typische Gestalt“ von Hauptmanns Dramen „den schwächlichen Mann“, für den es kein „mannhaftes“, „unerbittliches Ringen mit den Mächten des Lebens“ gebe; das Wort „Helden“ müsse man bei Hauptmann in Anführungszeichen setzen, denn „[u]ntragische Schwäche nagt an ihnen allen“<sup>54</sup>. Dies führt Franck, wie Lukács, auf die Passivität des Dichters zurück, die er mit seinen Figuren teile, seine „Nötigung zum Mitleid“ lasse ihn das Leben nicht aktiv, kämpfend erfassen, „sondern weich, wartend, fühlend, sinnend, leidend, passiv“<sup>55</sup>. 1937 veröffentlichte Franck den Aufsatz in aktualisierter und polemisch verschärfter Fassung erneut.<sup>56</sup> Die abschließende Einschätzung der Bedeutung Hauptmanns als Repräsentant der „liberalisierenden, mehr oder minder der Libertinage ergebenen Bourgeoisie“, einer für Franck „überwundenen, einer hoffentlich niemals wiederkehrenden Volksschicht“<sup>57</sup>, wirkt wie aus Lukács' marxistischer Kritik übernommen, nur dass Franck, der 1933 zu den Unterzeichnern des *Gelöbnisses treuester Gefolgschaft* für Hitler zählte, politisch einen anderen Standpunkt einnimmt. Insbesondere geht er davon aus, dass ein Dichter als geistiger Führer zu dienen habe. Welche Eigenschaften dieser für die jüngere und die folgenden Generationen haben würde, formuliert Franck nur negativ:

Uns und unsere Kinder wird es zu anderen Ufern führen als zu dem, welches dieser Mitleidsdichter uns – humanitätberauscht – vor Augen stellte, und der Führer unserer Dichtung, insbesondere unserer Dramatik, auf den wir hoffen, wird nicht nur in vielem anders aussehen als Gerhart Hauptmann, sondern er wird in fast allem sein unbedingtes Gegenteil verkörpern.<sup>58</sup>

Eine Vorstellung vom Dichter als Leitfigur, so lässt sich zusammenfassend festhalten, ist auch eine wesentliche Voraussetzung für Lukács' beinahe lebens-

<sup>54</sup> Hans Franck: Gerhart Hauptmann. In: Masken. Halbmonatsschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses 11 (1915), H. 1, 1–6, hier 3. Zu Francks Hauptmann-Kritik vgl. ausführlich Rüdiger Bernhardt: Im Streit um das Drama. Hans Francks Kampf gegen Gerhart Hauptmann. In: Maske und Kothurn 40 (1998), H. 1, 49–68.

<sup>55</sup> Franck: Gerhart Hauptmann (Anm. 54), 2.

<sup>56</sup> Hans Franck: Der Dichter des Mitleids. Gerhart Hauptmann zum 75. Geburtstag am 15. November. In: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 531, 12.11.1937, Morgenausg., 7 f. Direkt im Anschluss an Francks Beitrag, der die Schwächlichkeit von Hauptmanns Dramenhelden wie schon in seinem Beitrag aus dem Ersten Weltkrieg betont, folgt unter dem Titel „Spartanische Erziehung“ ein Auszug aus Heinrich Berves Sparta-Buch, vgl. Bernhard Tempel: Schlesien versus Sparta. Gerhart Hauptmanns Besinnung auf schlesische Identität im Kontext der Rassenideologie. In: Anna Mánko-Matysiak, Eef Overgaauw u. Tobias Weger (Hg.): Das deutsche Kulturerbe in Schlesien. Wege und Perspektiven der Forschung. München 2014, 171–184, hier 182 ff.

<sup>57</sup> Franck: Der Dichter des Mitleids (Anm. 56), 8.

<sup>58</sup> Franck: Der Dichter des Mitleids (Anm. 56), 8.

lange Auseinandersetzung mit Hauptmann. Nachdem er schon in der *Roten Fahne* das Positive an dessen naturalistischem Werk vermisst hatte, beschließt er in der *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* einen Abschnitt über Hauptmann mit folgender Feststellung: „Mit dem Versuch, über seine ursprüngliche Gefühlsbasis hinauszuwachsen, verliert Hauptmann alles innerlich Richtungsgebende.“<sup>59</sup> Zehn Jahre nach der ausdrücklichen Charakterisierung der Tragik oder Tragödie Hauptmanns und Falladas dient Lukács eine existentielle Sicht des Verhältnisses von Schriftsteller und Gesellschaft, insbesondere in Deutschland, als wesentliche Grundlage für seinen Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Dieser setzt wie die *Entwicklungsgeschichte* mit der Aufklärung als dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters ein, und Lukács liest deutsche Geschichte und Literatur teleologisch im Hinblick auf Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg.<sup>60</sup> Er folgt dabei dem Leitgedanken des „Kampf[es] von Fortschritt und Reaktion“<sup>61</sup>; wie dieser Kampf sich „in wirklich wertvollen, oft sogar fortschrittlich gesinnten Schriftstellern abspielt“, sei ein „spezifisch deutsches Problem“.<sup>62</sup> Als „fortschrittlich“ gilt Lukács bei der kritischen Sichtung der deutschen Literatur seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts der „Kampf gegen das deutsche Elend“, als „reaktionär“ dagegen „jedes Bestreben, die Misere in irgendeiner Form zu verewigen“.<sup>63</sup> Wo Literaturgeschichte, mit einem Zentralbegriff für Lukács’ Verständnis des Dramas, als Kampf begriffen wird, liegt die Metaphorik des Tragischen nicht fern. Tragisch erscheint nun die gesamte (große) deutsche Literatur, deren „Größe und Grenze [...] in Deutschland vor allem durch ihren Gegensatz zum herrschenden Regime bestimmt“ seien: „Die deutsche Literatur ist groß – nur allzuoft freilich im tragischen Sinne –, weil sie die Schicksalsfrage des deutschen Volkes erkannte und in ihrer Glanzzeit gerade diesen Gegensatz vertieft und ausgebaut hat“.<sup>64</sup> Vor allem bei Forster, Goethe und Schiller erkennt Lukács eine existentielle Tragik und betrachtet die klassische Ästhetik als „Ergebnis einer großen – typisch deutschen, weil im deutschen Elend begründeten – Tragödie“.<sup>65</sup> Das Motiv durchzieht jedoch die gesamte Darstellung, und auch Hauptmanns Entwicklung lässt sich zwischen den Polen „Reaktion“ und „Fortschritt“ fassen, daher bleibt Lukács bei seinem Urteil, das die Ausnahmestellung der *Weber* und des *Biberpelz* aner-

<sup>59</sup> Lukács: Skizze (Anm. 7), 158.

<sup>60</sup> Dies vor allem für die Zeit seit der Reichsgründung, vgl. Lukács: Skizze (Anm. 7), 139.

<sup>61</sup> Lukács: Skizze (Anm. 7), 13 u. 144.

<sup>62</sup> Lukács: Skizze (Anm. 7), 144.

<sup>63</sup> Lukács: Skizze (Anm. 7), 21.

<sup>64</sup> Lukács: Skizze (Anm. 7), 18.

<sup>65</sup> Lukács: Skizze (Anm. 7), 48.

kennt,<sup>66</sup> ihm darüber hinaus aber, wie bereits zitiert, alles „Richtunggebende“ aberkennt.<sup>67</sup>

Vor dem Hintergrund von Lukács' intensiver, von Ambivalenz geprägter Hauptmann-Kritik fällt auch auf die *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* ein neues Licht. Vordergründig scheint er an die Stelle des Modernebegriffs in ästhetischem Sinne den Fortschrittsbegriff in einem gesellschaftspolitischen Sinne zu setzen; zutreffender dürfte jedoch der Befund einer Vermischung der ästhetischen und der politischen Kategorien sein, womit „ästhetische Verfahren politisch bewertbar“ werden, wie Gudrun Klatt am Beispiel der Fallada-Kritik für seine Texte nach 1933 herausgestellt hat.<sup>68</sup> Angelegt war diese Vermischung bereits im neuartigen literatursoziologischen Ansatz der *Entwicklungsgeschichte*, mit dem Lukács nicht nur Kritik an der modernen Dramatik um 1900 übte, sondern selbst Teil einer ästhetischen Moderne (als Avantgarde) war. An den Rand der Moderne geriet er wieder, als er aus seiner marxistischen Position heraus sein Frühwerk verwarf, bis zur *Theorie des Romans* (1916), einschließlich des großen Wurfs der *Entwicklungsgeschichte*, die erst seit 1981 in deutscher Übersetzung vorliegt.<sup>69</sup> Die klassisch werdende Moderne um 1900 lehnte er als formalistisch und dekadent ab, und innerhalb der marxistischen Literaturtheorie vertrat er eine antimoderne Haltung, indem er nicht den sozialistischen Realismus, sondern den Realismus im Roman des 19. Jahrhunderts als vorbildlich propagierte. Letztlich gelang es ihm in gewisser Weise ähnlich wie Gerhart Hauptmann, sich zwischen viele Stühle zu setzen – worauf vielleicht ein Teil seiner ambivalenten Faszination für Werk und Persönlichkeit dieses Dichters zurückzuführen sein könnte.

<sup>66</sup> Lukács: *Skizze* (Anm. 7), 157.

<sup>67</sup> Lukács: *Skizze* (Anm. 7), 158.

<sup>68</sup> Klatt: *Vom Umgang mit der Moderne* (Anm. 50), 76.

<sup>69</sup> Für Kiss gehört die *Entwicklungsgeschichte* zu den beiden Werken Lukács', „für deren Schicksal entscheidend wurde, nicht schon zur Zeit ihrer Entstehung ins Deutsche übersetzt worden zu sein“. Kiss: *Die Kunst vor dem Horizont der Gesellschaft* (Anm. 5), 31.