

DIE KÜNSTLERPROBLEMATIK IM NATURALISMUS
DARGESTELLT AN PAPA HAMLET VON
ARNO HOLZ UND JOHANNES SCHLAF

SABINE KOCH

A Thesis submitted to the Faculty of Arts,
University of Cape Town, Cape Town,
for the Degree of Master of Arts.

Cape Town
1989

The University of Cape Town has been given
the right to reproduce this thesis in whole
or in part. Copyright is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

ABSTRACT

Das Problem des Kunstwerks und der Anerkennung seiner Kreativität in einer revolutionären, wissenschaftlichen und industriellen Zeit machte neue Wertmassstäbe für den Künstler zur Zeit des ökonomischen Aufschwungs erforderlich. Die intellektuelle Krise des Künstlers in Deutschland 1870-1895 wird stark von dem Nachdruck auf wirtschaftlichen Erfolg und wissenschaftliches Beobachten beeinflusst. Dieser Akzent ist die Folge der neuen ästhetischen und künstlerischen Ansprüche der politischen und sozialen Realität des industriellen Zeitalters. Der Naturalismus wird durch viele theoretische Schriften gekennzeichnet; Arno Holz wird als der wichtigste Theoretiker gesehen und sein Werk Papa Hamlet, unter Mitarbeit von Johannes Schlaf, ist der Versuch, die theoretischen Voraussetzungen mit der neuen Kunst zu vereinbaren.

Diese Arbeit untersucht Papa Hamlet vor dem Hintergrund der soziologischen, politischen und ökonomischen Umwälzungen. Die vier wichtigsten Schwerpunkte beziehen sich erstens auf die intellektuelle Krise der Künstler in bezug auf die Gründerzeit; die sentimentale Kunst dieser Zeit wird stark abgelehnt, weil sie die Realität der industriellen Zeit nicht wiedergibt. Es ist den Künstlern äusserst wichtig, modern zu sein, die "Wahrheit" wiederzugeben. Die Wahrheit schliesst mit ein, dass das Kunstwerk das Leben widerspiegeln soll. Die detaillierte Beschreibung wird sehr wichtig und führt Arno Holz zum Sekundenstil. An zweiter Stelle wird Papa Hamlet mit dem theoretischen Hintergrund von Arno Holz konfrontiert. Drittens führt der Versuch von Holz und Schlaf sich nicht als Autoren zwischen das Prosawerk und den Leser zu schalten, zu der Frage nach der Demokratisierung der Prosa. Die Untersuchung führt auch das Problem des kleinbürgerlichen Künstlers an, der wegen ökonomischer Schwierigkeiten von dem Abstieg in die Arbeiterklasse bedroht wird. Thienwiebels Beharren in der Rolle als Hamlet, symbolisch für eine Kunst, die nicht mehr akzeptiert wird, fordert eine Diskussion des traditionellen deutschen Bildungsromans. Zuletzt untersucht diese Arbeit den Gebrauch der Sprache, da Holz voraussetzt, dass man eine Kunst nur durch ihre Mittel revolutioniert.

Die Frage nach der Demokratisierung der Kunst bleibt offen, weil nur der Leser, der Hamlet von Shakespeare studiert hat, Papa Hamlet wirklich interpretieren kann. Der grösste Erfolg der Naturalisten liegt in dem In-Frage-Stellen der bisher akzeptierten Werte; der Versuch, die Kunst zu intellektualisieren, führt zu der Konfrontation von wissenschaftlicher Beobachtung mit Kreativität. Die Kunst von Arno Holz, vor allem der Sekundenstil, darf als Vorarbeit für den Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus gesehen werden.

ABSTRACT

The problem of artistic endeavour and recognition of creative imaginative writing at a time of revolutionary scientific and industrial activity, brings into focus the re-evaluation of the artist during intense economic development. The intellectual crisis of the artist in Germany, 1870-1895, is strongly influenced by the emphasis on financial success and scientific observation. This emphasis is linked to the new aesthetic and artistic expectations, which are influenced by the political and social reality of the industrial age. Naturalism is characterised by an abundance of theoretical literature; Arno Holz is regarded as the greatest of the theorists and his work Papa Hamlet, written together with Johannes Schlaf, is an attempt to combine theoretical considerations with the "new" art.

This thesis critically examines Papa Hamlet against the background of social, political and economic change. The investigation into four major areas includes firstly the intellectual crisis in relation to the "Gründerzeit"; the sentimental art of this period is strongly rejected as it in no way reflects the reality of the industrial age. It is vitally important for the artists to be seen as modern, reflecting the truth of the age in which they write. This truth requires the work of art to be as close a reproduction of nature, of real life, as possible. Attention to detail becomes vital and leads Arno Holz to the "Sekundenstil." Secondly this thesis confronts Papa Hamlet with theoretical background as defined by Arno Holz. Thirdly the attempt made by Holz and Schlaf not to interfere as authors between the piece of prose and the reader, leads to the question of prose versus drama. The investigation leads also into the problem of the lower middle class artist who is confronted by economic difficulties and finds himself threatened by the working class. Thienwiebel's perseverance as "Hamlet", symbolic of an art no longer acceptable, brings a discussion on the traditional German "Bildungsroman". Finally, Arno Holz maintains that Art can only be revolutionised if language is revolutionised; these claims are examined in Papa Hamlet.

It is my contention that the artist's claim of being democratic is strongly to be questioned as Papa Hamlet can only be really appreciated by readers who have studied Hamlet by Shakespeare. The greatest achievement by the Naturalists lies in questioning existing values; scientific observation and creative spirit. The Art of Arno Holz, in particular the "Sekundenstil", may be seen to be the forerunner of Expressionism, Surrealism and Dadaism.

UNDERTAKING

I hereby declare that this thesis is my own work and that neither the substance or any part thereof has been presented for any other degree.

SABINE KOCH

Cape Town
1 April 1989

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
ACKNOWLEDGEMENTS	vii
EINLEITUNG	
<u>Kunst und Künstler im Naturalismus</u>	1
KAPITEL 1	
<u>Zur Forschungslage</u>	6
KAPITEL 2	
<u>Naturalismus und Gründerzeit:</u> <u>der zeitgeschichtliche Hintergrund</u>	23
1. Der Einfluss des erfolgreichen Feldzuges gegen Frankreich und der Politik der Gründerzeit auf die Künstler um 1878	23
1.1 Die Regierungspolitik Bismarcks; sein Einfluss auf das Kleinbürgertum	25
1.2 Die Einstellung der Machthaber, ihr Einfluss auf die Künstler	27
2. Die Städte München und Berlin als Zentren der Entwicklung der "neuen" Kunstform	28
2.1 Die neue Kunstform; M.G.Conrad als Wortführer in München	31
2.2 Berlin und die "Freie Volksbühne"	32
3. Die gesellschaftlichen Probleme, die zu einer neuen Perspektive des Lebens führten.	33

4.	Der neue Held	37
5.	Die Reaktion der naturalistischen Künstler	42
6.	Schlussbemerkungen.	44

KAPITEL 3

	<u>Arno Holz als Theoretiker und die Konsequenzen seiner Ansichten</u>	48
1.	Die "revolutionäre" Denkrichtung der naturalistischen Künstler	48
2.	Die Kernfragen der theoretischen Überlegungen; "Wahr" als Schlagwort	57
2.1	<u>Papa Hamlet</u> als das Ziel einer neuen Kunstform	62
3.	<u>Papa Hamlet</u> als experimentelle Studie; der Versuch, eine 'neue' Literatur zu entwickeln	70
4.	Die Detailschilderung als stilistisches Ziel der neuen Kunstform	76
4.1	Die Detailschilderung als wesentlicher Teil des Sekundenstils	86
5.	Die naturalistischen Konsequenzen der Theorien von Arno Holz	91

KAPITEL 4

	<u>Die Künstlerproblematik und die Theaterproblematik in "Papa Hamlet"</u>	97
1.	Die Probleme der Künstler als Kleinbürger; das gespaltene Bürgertum im wilhelminischen Zeitalter.	97
1.1	Die Einschränkung der 'Freiheit' der Künstler; die Auswirkung auf das Theater	99
1.2	Die 'Demokratisierung' der Kunst	101
1.3	Der Künstler Thienwiebel und sein Milieu in <u>Papa Hamlet</u>	105

2.	Die Theaterproblematik der neuen Ziele des naturalistischen Theaters	107
2.1	Der Gebrauch von Symbolen in einer repräsentativen Funktion	111
3.	Die Frage nach den Einflüssen der Herkunft und des Milieus auf den 'neuen Künstler'; Thienwiebel als Bohémien, Künstler und Kleinbürger	120
3.1	Die Handlungsfreiheit Thienwiebels	124
4.	Die Bedeutung des <u>Hamlet</u> -Stoffes für <u>Papa Hamlet</u>	127
4.1	Die Entwicklung Thienwiebels; Kommentar zu der Bildungstradition	131
4.2	Die <u>Hamlet</u> -Zitate und der <u>Hamlet</u> -Kenner	136
5.	Der Künstler Ole Nissen als Kontrastfigur zu Thienwiebel	142
6.	Schlussbemerkungen	144

KAPITEL 5

	<u>Der revolutionäre Sprachgebrauch in Papa Hamlet</u>	148
1.	Die theoretischen Überlegungen zu dem Problem der naturalistischen Wiedergabe der 'Natur'	149
1.1	Das Ziel des naturalistischen Künstlers: "Objektivität"	153
2.	Das neue Ziel: die "Sprache des Lebens"	156
2.1	Die dramatische Tendenz der Prosa	164
2.2	Die neue Rolle des Lesers	169
3.	Die Entwicklung der Perspektive in der Erzähltheorie	172
3.1	Die Entwicklung der Erzählerperspektive	175
3.2	Die Erzählfunktion und die Frage nach ihrer 'Objektivität'	177
3.3	Die Ironie im naturalistischen Werk	179

4.	Das naturalistische Problem der Vergangenheit in der Gegenwart	182
5.	Der Sekundenstil; Höhepunkt des "konsequenten Naturalismus"	187
6.	Schlussbemerkungen	193
SCHLUSSFOLGERUNGEN		195
ANMERKUNGEN		197
LITERATURVERZEICHNIS		226

ACKNOWLEDGEMENTS

Mein besonderer Dank gilt meinem Promotor Herrn Dr. Gunther Pakendorf für sein Verständnis, seine Bereitschaft zur Diskussion und seine kritischen Hinweise.

Meiner Mutter, die mir mit Diskussion und Korrekturlesen zur Seite gestanden hat, meinen besonderen Dank.

Für seine Geduld und stets bereite Unterstützung möchte ich auch meinem Manne meinen Dank aussprechen.

EINLEITUNG

KUNST UND KÜNSTLER IM NATURALISMUS

Der sogenannte 'Naturalismus' in Deutschland umfasst als literarische Bewegung die Jahre 1870-1895. Ihm wird oft nur eine Randstellung zugewiesen, obwohl die neue Kunst und die Künstler einen ganz entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Kunst hatten und damit dem Naturalismus einen wichtigen Platz in der deutschen Literatur geben.

Die Frage nach einer Kunst in einem technischen Zeitalter deckt den Aspekt der intellektuellen Krise der Künstler auf, den ich zum Schwerpunkt dieser Arbeit machen möchte. Das Bemühen um wahres Verständnis verbietet eine rein werkimmanente Arbeit, und daher möchte ich auch den soziologischen, psychologischen und politischen Hintergrund zu diesen Jahren mit einbeziehen.

Die intellektuelle Krise der naturalistischen Schriftsteller ergab sich aus der neuen Weltanschauung; 'modern sein' wurde zum Schlagwort. Als modern galt eine neue Ausdrucksweise, die nicht an den ästhetischen Maßstäben von früher gemessen wurde, sondern sich auf das gärende Lebensgefühl berief. Junge begeisterungsfähige Autoren, die noch vom literarischen Stil der Romantik und der Gründerzeit beeinflusst waren, fanden sich in einer widersprüchlichen Situation. Die Wissenschaft mit ihren konsequent empirischen Arbeitsmethoden verlangte eine ganz andere Art des Beobachtens; modern war es, unsentimental, rational und sachlich zu sein.

Der Künstler, der allgemein als der bedeutendste Theoretiker des Naturalismus gesehen wird, ist Arno Holz.¹ Holz war fasziniert von der theoretischen Grundlage einer wissenschaftlichen Arbeitsmethode, die im Einklang mit den neuen wissenschaftlichen Theorien stand. In meiner Arbeit möchte ich drei Aspekte herausheben; an erster Stelle die persönliche intellektuelle Krise von Arno Holz als Künstler, die zu Papa Hamlet führte und Aufschluss gibt über die Probleme der naturalistischen Künstler überhaupt. An zweiter Stelle möchte ich den Versuch, von der Methode her ein Kunstwerk wissenschaftlich zu gestalten, untersuchen und an dritter Stelle die Möglichkeiten und Grenzen dieses dialektischen Problems diskutieren.

Grundlegend zu diesen Aspekten sind die wissenschaftlichen Theorien von C. Darwin und seinem deutschen Schüler E. Haeckel; die Entwicklung eines Menschen wurde nach diesen Theorien auf eine lange biologische Entwicklung zurückgeführt. Nach der Meinung von Hanno Möbius zum Beispiel, sieht Holz die Gesellschaft und die Kunst in einem ähnlichen Entwicklungszustand; die Realität des Industriezeitalters weist eine Gesellschaft auf, die aus Tendenzen und Gegentendenzen besteht. Nach der Meinung von Holz ist die künstlerische Entwicklung bereits weiter gediehen als die der Gesellschaft.² Die gegenwärtige Gesellschaft ist noch in 'Tradition und Metaphysik' befangen.³ In meiner Arbeit möchte ich aufzeigen, wie nach den naturalistischen Theorien eine positive Entwicklung nur dann stattfinden kann, wenn der Mensch sich 'anpassen' kann; im Gegensatz zu dem traditionellen Bildungsroman kann also im Naturalismus eine rückläufige Entwicklung stattfinden.

Die neue Denkweise und die Wirklichkeit des Industriezeitalters wird der Gründerzeit gegenübergestellt; daraus wächst die Kunst der Naturalisten. Als Folge des erfolgreichen Krieges gegen Frankreich 1871 und weiter unterstützt durch schnelle Technisierung ändern sich die

sozialen Strukturen der verschiedenen Schichten der Gesellschaft. Wohlstand und Erfolg werden gleichgesetzt; die Künstler, die vor allem aus kleinbürgerlichen Verhältnissen kommen, müssen sich ihre Position in der Gesellschaft erkämpfen, denn sie wurden als ökonomisch unproduktiv angesehen. Sie setzten sich bestimmte Ziele, die ich noch erläutern werde, und fanden sich in Gruppen zusammen, um ihre 'neue Rolle' in der Gesellschaft zu diskutieren.

Der Naturalismus wird gekennzeichnet durch die mannigfachen theoretischen Grundideen dieser Künstler. Das Prosawerk von Arno Holz, Papa Hamlet, unter Mitarbeit von Johannes Schlaf, ist der Versuch, diese theoretischen Grundlagen zusammen mit den neuen Ansprüchen in einem künstlerischen Werk zu integrieren. Sein sogenannter 'konsequenter' Versuch deutet auf eine "Grenzscheide" zweier Zeiten, wie Holz es selber formuliert hat.⁴ Mit Holz beginnt nach Wilhelm Emrich die Entwicklung zur symptomatischen Technisierung des dichterischen Vorganges.⁵ Drei besondere Aspekte möchte ich in diesem Zusammenhang untersuchen; zum ersten, die wissenschaftlichen Grundvoraussetzungen, die zu diesem Werk führten. Zweitens, den Bruch mit der Literatur der Bildungstradition Deutschlands und, drittens, die Konsequenzen dieser Theorien in Hinsicht auf Prosawerk und Künstler. Die Untersuchung dieser Kernfragen führen zu dem Ergebnis, dass vor allem Arno Holz seiner eigenen Zeit voraus war.

Das Einschränken der dichterischen Freiheit führte in den Jahren 1870-1895 zu der Künstlerproblematik und der Theaterproblematik. Die Künstler mussten neue Kriterien schaffen, nach denen sie sich als Künstler werten konnten. In Papa Hamlet setzen sich Arno Holz und Johannes Schlaf mit der traditionellen Kunst, in Form von Hamlet-Zitaten aus Shakespeare, auseinander. Zu diesem Thema wird besonders die Frage nach der Demokratisierung der Kunst aufgeworfen, weil eigentlich nur der gebildete Leser diese Hinweise

interpretieren kann. Die Zitate erwecken auch die Illusion eines Bühnenstückes und erweitern damit die Problematik eines Prosawerkes, das zur Dramatisierung hin tendiert. Die Künstlerfiguren des Niels Thienwiebel, eines Schauspielers, und des Ole Nissen, eines Malers, werden kontrastiert. Sie verkörpern die Konsequenzen ihrer Lebensphilosophie unter den Bedingungen der Zeit.

Das grösste Problem für alle naturalistischen Künstler war, das Schöpferische mit einer wissenschaftlichen Objektivität zu vereinbaren. Der Versuch, den revolutionären Sprachgebrauch als Ausgangspunkt zu nehmen, führte, nach der Meinung von Fritz Martini zum Beispiel, zu einer Stilisierung des Menschen,⁶ weil dem sprachlichen Ausdruck Freiheit genommen wurde. Doch deckt eine Untersuchung der Handhabung der Sprache drei Möglichkeiten auf; erstens wird die Erzählerperspektive problematisiert, denn der Künstler sollte nicht seine eigene Perspektive hineinbringen. Der Künstler durfte nicht mit dem Erzähler gleichgesetzt werden, welches in Papa Hamlet eine Diskussion herausfordert. Die Vergegenwärtigung des Geschehens zeigt an zweiter Stelle eine starke Gebundenheit an das epische Element und offenbart damit die Problematik, des 'Erzählens' ohne 'Erzählerfigur'. An dritter Stelle beweist der Gebrauch der Sprache ein Psychologieverständnis, welches sich wiederum aus dem Interesse an der Sozialproblematik und der neuen wissenschaftlichen Ideen der Zeit erklärt.

Papa Hamlet ist nach meiner Meinung das Schlüsselwerk zur Dramatik und zur Prosa im Naturalismus überhaupt. Aus diesem Grunde möchte ich mich näher damit befassen. Konzipiert als Experiment deckt das Werk die Kernprobleme von künstlerischem Schaffen, das mit wissenschaftlicher Methodik konfrontiert wird, auf. Es wird betont, dass der grösste Beitrag zum Naturalismus von Holz eigentlich in seinem lyrischen Phantasmus liegt. Jedoch ist die Vorarbeit dazu bereits im revolutionären Sprachgebrauch in Papa Hamlet zu finden. Das "bahnbrechende" Element in Sprache und Form dieses Kunstwerks

bringt die Lockerung einer traditionellen "versteiften" Sprache. Die folgende Untersuchung zeigt, dass die Auseinandersetzung mit der Bildungsliteratur der 'alten Kunst' für Holz und Schlaf eine Kernfrage ist. Holz erklärte, dass er Kunst als unmittelbaren Ausdruck des "unverstellten, unveränderten" Lebens sah, und dass das Kunstwerk von daher Sinn und Wert erhielt.⁷ Diese Einstellung hat eine grundlegende Bedeutung für die Künstler im Naturalismus; ich werde weiter auf die Konsequenzen dieser Einstellung in der Arbeit eingehen.

Ich habe bewusst eine rein werkimmanente Arbeit an Papa Hamlet vermieden, denn die Forschungsliteratur zeigt ein stark soziales Interesse, welches den Hintergrund zum Naturalismus betont. Holz darf auch nicht nur als Literaturtechniker gesehen werden, denn er hat kein geschlossenes ästhetisches System geschaffen, aus dem sich Papa Hamlet verstehen lässt. Im Mittelpunkt der Kunsttheorie von Holz und von äusserster Wichtigkeit für den Naturalismus steht die Frage nach dem Verhältnis zwischen Künstler und Kunstwerk; diese Problematik ist zentral für diese Arbeit.

KAPITEL 1

ZUR FORSCHUNGSLAGE

Die naturalistische Bewegung der jungen deutschen Künstler erhob den Anspruch auf ein soziales Engagement, auf eine "moderne" Kunst, die mit den wissenschaftlichen Theorien der Zeit im Einklang stand. Traditionell stehen die Begriffe Kunst und Wissenschaft in einem Oppositionsverhältnis. Der Versuch, eine neue Kunst zu schaffen, die nach wissenschaftlichen Prinzipien aufgebaut wird und zugleich die sozialen Probleme der Zeit anspricht, wird in der Literaturforschung immer wieder mit der künstlerischen Realität konfrontiert. Die naturalistischen Theorien konstituieren eine direkte Herausforderung der ideologischen Position der soziologischen und marxistischen Denkweise. In diesem Zusammenhang schreibt R. Bernhardt in "Die Programmschriften des deutschen Naturalismus" folgendes:

... die naturalistische Bewegung kann in eine Kulturkonzeption eingeordnet werden, die den Klassenkampf ebenso verdrängt wie die Vorstellung revolutionärer Veränderung. Diese Auffassung vom Naturalismus ist in direktem Zusammenhang mit dem Versuch der heutigen SPD zu sehen, ihre politische Legitimation aus einer Tradition herzuleiten, ...¹

Bernhardt macht auf die grosse Anzahl der Programmschriften aufmerksam und unterscheidet zwischen den ersten Positionsbestimmungen der jungen Naturalisten, in denen die Schwierigkeiten eines Versuchs, den Naturalismus als einheitlich zu erfassen, erkannt werden und den späten Schriften, die ein breit gefächertes Interesse aufzeigen,² von der Frage nach Objektivität bis zur neuen "repräsentativen" Kunstform.

Bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde der Naturalismus in der Forschungsliteratur oft mit "negativen Epitheta" bedacht.³ Die Forschungsliteratur kritisierte die Uneinheitlichkeit der Theoriebestimmungen und Denkrichtungen, die er den künstlerischen Werken gegenüberstellte.

Die etwas ältere, aber wichtige und ausführliche Arbeit Naturalismus von R. Hamann und J. Hermand, 1959 geschrieben, macht auf die revolutionäre Grundsubstanz der Zeit aufmerksam - die Kunst sei nur Medium einer weitreichenden, gesellschaftlichen und politischen Umwälzung.⁴ Dieser Hintergrund wird von Hamann und Hermand von dem sozialen Gesichtspunkt her untersucht; sie identifizieren die Kernprobleme der Gesellschaft der Zeit vom Proletariat über das Kleinbürgertum bis zum Kampf zwischen Konvention und Autorität, und die Probleme Masse und Milieu, wobei die soziale Frage herausgehoben wird. Nach Hamann und Hermand entsteht überall da ein Naturalismus, wo man hinter der "Stagnation einer künstlerischen Entwicklung die ideologische Endphase einer bestimmten Gesellschaftsschicht wittert, der man die Formlosigkeit der unbeschränkten Wahrheit entgegenzusetzen versucht."⁵ Somit konzentriert sich der Naturalismus von Hamann und Hermand auf den Hintergrund zur Entwicklung der naturalistischen Ansprüche; diese Entwicklung findet als Folge von politischen, sozialen und ökonomischen Umwälzungen statt.

Das Aufleben des Interesses am Naturalismus in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist auf das bewusst soziale Engagement der Künstler 1870-1895 zurückzuführen. Dieses Problem der Künstler, die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammten und die zunehmende Proletarisierung ihres Lebens fürchteten, bildet einen wesentlichen Teil meiner Arbeit; das Vorhaben der Künstler, die sozialen Probleme in den Mittelpunkt zu rücken und damit ein soziales Engagement zu beweisen⁶, bleibt widersprüchlich, weil viele Künstler in ihren theoretischen Überlegungen eine bewusste

Distanz zur sozialdemokratischen Partei betonten. Dieses Problem bleibt für die Literaturforschung weiterhin bestehen, vor allem für die Kritiker, die selber aus sozialistischen Überzeugungen an den Naturalismus herantreten, wie zum Beispiel K.R. Scherpe. T. Meyer macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass verschiedene Naturalisten sich ihre "Freiheit" bewahren und nicht als Mitglieder einer politischen Partei gesehen werden wollten.

Theo Meyer hat in seiner Einleitung zu der Sammlung von theoretischen Schriften aus den Jahren 1870-1895 den Naturalismus hauptsächlich aus drei Aspekten untersucht: die

künstlerische Bemühung um eine neue, realistische Ausdrucksform, die naturwissenschaftliche Analyse des realen Lebens und die politische Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ...⁷

Von Arno Holz bringt Meyer die folgenden Schriften: "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze", "Johannes Schlaf. Ein notgedrungenes Kapitel", "Die befreite deutsche Wortkunst", "Idee und Gestaltung des Phantasus", "Die neue Form und ihre bisherige Entwicklung", "Revolution der Lyrik" und "Vorwort zu den Sozialaristokraten". Zusammen mit J. Schlaf veröffentlichte A. Holz ein "Vorwort zur Familie Selicke." Von J. Schlaf führt Meyer dessen "Moral, Kritik und Kunst" an. Die frühere Literaturforschung konzentriert sich mehr auf das künstlerische Ziel der naturalistischen Werke. Die werkimmanente Kritik von Fritz Martini untersucht besonders gründlich die sprachanalytischen Aspekte der Prosa in Papa Hamlet. In Das Wagnis der Sprache (1954) stellt Martini fest, dass die Veröffentlichung von Papa Hamlet im Jahre 1889 den Beginn eines neuen Stils bedeutete.⁸ Er sieht Holz als "radikalen Initiator einer in Zukunft allein noch legitimen Kunst."⁹ Er macht darauf aufmerksam, dass Papa Hamlet gegen die Bildungsansprüche der bürgerlichen Literatur der Zeit verstößt.

Nach Martini ist Papa Hamlet die 'Parodie der Kunst' als komödiantische Verfälschung des Lebens.¹⁰ Martini sieht Thienwiebel als Bohémien¹¹, der sich nicht eines positivistischen Lebensbewusstseins bedienen kann.

Holz zeigt nicht den Arbeiter, der an dieser Zeit leidet, sondern den Kleinbürger. Martini sieht Niels Thienwiebel nicht als repräsentativen Typus einer bestimmten sozialen Schicht, sondern als Aussenseiter der bürgerlichen Gesellschaft.¹² Martini betont die "Psychologie der Entlarvung", in der Holz das "Pathologische, Defekte, Sinnlich-Hässliche, durch die Brutalisierung der Welterfahrung"¹³ aufzeigt. Für Martini gibt Papa Hamlet, im Gegensatz zu vielen theoretischen Grundvoraussetzungen und auch dem Anspruch von Holz, kein eigentliches Bild der Gesellschaft, sondern eine "psychologische Einzelstudie".¹⁴

Die Intellektualisierung als neues Formprinzip der Kunst bleibt für Martini einer der wichtigsten Aspekte von Papa Hamlet.¹⁵ Er untersucht die neuen Ansprüche der künstlerischen Wiedergabe und betont, dass die Sprache der Tradition als Versagen empfunden wurde. Martini befasst sich im wesentlichen mit der Frage nach der künstlerischen Gestaltung des Kunstwerks von Holz: "Kunst wird als eine Methode und eine Funktion zum Erkenntnisakt"¹⁶ gesehen. Dieser Erkenntnisakt würde dem Menschen die Freiheit geben, sich selbst entwickeln zu können.

Martini befasst sich weiter mit der Stilisierung des Menschen, die durch die Stilisierung der Sprache stattfindet. Niels Thienwiebel wird in Papa Hamlet zum Beispiel auf seine "Alltäglichkeit, auf das Triebhaft-Emotionale"¹⁷ reduziert. Martini untersucht auch besonders die Stilphänomene in der letzten Szene. Er deutet besonders auf die Problematik einer "zu nahen Perspektive." Jedes Detail wird betont, was jedoch die Perspektive wiederum beschränkt.¹⁸ Das Geschilderte "tritt damit aus dem Bezug zum ganzen Dasein heraus; es gelangt nicht in ein Verhältnis zu ihm, das es relativieren

würde."¹⁹

Das Problem, eine autonome Technik mit einer sozialen Funktion zu vereinbaren, wird in der letzten Szene aus Papa Hamlet untersucht. Hier wird die äusserste Form des "konsequenten Naturalismus" im sogenannten "Sekundenstil" verfolgt.

Martini macht weiter auf den Dialog in dieser Szene aufmerksam, denn obwohl der Dialog die Szene ins Spannungsfeld der dramatischen Sprache bringt, bleibt der Dialog "in seiner charakterisierenden, psychologisierenden Zuständlichkeit an das Epische zurückgebunden."²⁰ Dies wird zu einem grundsätzlichen Problem für Holz, denn es ging um den Versuch, "Erzähler" und Leser mit dem künstlerischen Werk an die Gegenwart zu binden. Die sprachanalytische Forschung setzt sich mit diesem Problem eines naturalistischen Prosawerks auseinander. Zu diesem Problem veröffentlichte Friedrich Spielhagen 1883 seine Romantheorie, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Nach T. Meyer konzentriert sich Spielhagen mehr auf den kulturhistorischen Hintergrund und unterscheidet sich also wesentlich von den Naturalisten, die ihn ihrerseits ablehnten, weil ihnen die soziale Realität wichtiger war.²¹ Spielhagen akzeptiert den Abstand zwischen Erzähler und Erzähltem; weil er einen abgeschlossenen Roman schreiben will, versucht er, entweder den Erzähler im "objektiven Roman" ganz auszuschalten oder ihn im "Ich-Roman" ganz einzubeziehen.²²

Käte Hamburger führt diese Untersuchungen weiter in ihrem Werk Die Logik der Dichtung (²1968), wobei sie weniger von einem Erzähler und mehr von einer "Erzählfunktion" spricht. Sie untersucht die verschiedenen Zeitebenen, äussert sich aber nicht zu dem Problem der Episierung des Dramas oder Dramatisierung der Epik, wie es P. Szondi tut.

Franz K. Stanzel unterscheidet den auktorialen Erzähler von dem Ich-Erzähler in seinem Werk Die typischen Erzählsituation

im Roman (1955). Er ergänzt seinen Ansatz in dem späteren Werk Theorie des Erzählens (1979) mit der Bemerkung, dass ein "Kontinuum der Erzählformen" anzunehmen sei, weil einerseits der Erzähler völlig zur Welt der Charaktere gehören kann, andererseits aber auch von der Welt der Charaktere völlig getrennt auftreten kann.²³ Stanzel nennt seinen Erzähler "Ich-Erzähler" oder "auktorialen Erzähler."

Das Problem einer werkimmanenten Kritik, wie sie Martini vertritt, ist, dass Papa Hamlet von der Vorstellung eines gerundeten Kunstwerks stark abweicht. Das Szenische ist zwar modern, aber der Blick auf die "ganze Welt", den sich Holz erhoffte, bleibt fragmentarisch. Nach Martini fehlt es in Papa Hamlet an Handlung und Stoff; die "grosse Welt" als äussere Wirklichkeit fehlt völlig.²⁴ Der Weltausschnitt ist so eng geworden, dass Holz den Mangel an Weltweite mit dem analytischen Psychologismus des Dialogs verbergen will.²⁵ Martini zieht keinen optimistischen Schluss: "Es gibt in dieser Wirklichkeit keine Katharsis, keine Läuterung, keine Versöhnung in irgendeiner Harmonie oder Gerechtigkeit des Weltganzen, nur die Logik der fallenden Kurve bis zum hilflosen Untergang."²⁶

Diese Kritik zu Papa Hamlet in Das Wagnis der Sprache bleibt eine der bedeutendsten Arbeiten, die die Akzente der naturalistischen Denkweise herausarbeiten; viele spätere Kritiker greifen immer wieder auf diese Kritik zurück.

Nach Wilhelm Emrich deckt Arno Holz mit Papa Hamlet das Kernproblem aller späteren modernen Kunstströmungen auf, (Impressionismus, Expressionismus, abstrakte Kunst, Surrealismus) indem er die Frage nach der Eigenständigkeit des jeweiligen Kunstmaterials²⁷ aufwirft. Dieses Kernproblem untersucht er in seinen Werken Protest und Verheissung (1960) und "Arno Holz - sein dichterisches Experiment" (1963). Emrich macht auf die einmalige Position von Holz aufmerksam, den er als Inspirator von Gerhart Hauptmann anerkennt, dessen Dramen Fuhrmann Henschel, Rose Bernd, Die Ratten und

vor allem Die Weber als repräsentativ für den Naturalismus gelten. Hauptmann sei erst durch die Begegnung mit Holz und Papa Hamlet zu einer neuen Sprachform gekommen.²⁸ Obwohl der grösste Beitrag von Holz zum Naturalismus in der Lyrik zu finden sei, wird Papa Hamlet als Wendepunkt der naturalistischen Literatur gesehen. Seit der Romantik habe es nicht mehr so viele theoretische Beiträge zu einer künstlerischen Entwicklung gegeben.

W. Emrich versucht aus einer umfassenden Perspektive den theoretischen Grundsatz von Holz, "Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein", zu verstehen. Innerhalb der menschlichen Kultur verhilft die Kunst dem Menschen dazu, sich geistig, seelisch und psychologisch zu entwickeln und zu verwirklichen.²⁹ Eine Kultur wird von gesellschaftlichen Traditionen und verschiedenen Konventionen geformt und begrenzt. Die Kunst kann nach Emrich dem Menschen innerhalb einer Kultur zu seiner Selbstdarstellung und Selbsterkennung verhelfen. Holz löst den "klassischen Dualismus von Idee und Erscheinung, Geist und Natur"³⁰ nach seinem Naturbegriff auf, denn es gibt keine "supranaturale ideelle Welt" in seiner Auffassung von Kunst. Aus der "Sache", die ihm als "Natur" gegenübergesetzt wird, muss er eine Form finden, die der Sache selbst, "entspringt".³¹

Emrich bespricht zwei Probleme, die sich aus dieser Theorie entwickeln. Die Subjektivität des Dichters muss auf der einen Seite so weit wie möglich ausgeschlossen werden, führt dann aber den Dichter an die Grenze seiner Selbstaufgabe,³² denn er bleibt ja der 'schaffende' Künstler. An zweiter Stelle befasst sich Emrich mit der Sprache, die erstens auch ihre Grenzen hat und zweitens doch an den Künstler gebunden ist. Für Emrich bleibt Holz an erster Stelle ein ausgezeichneter Wortkünstler, der sich gegen alle vorgegebenen poetischen Formen, Reime und Schemata stellte und eine neue Kunst anbot.³³

Obwohl Emrich Holz als eine der wichtigsten Figuren in der

geschichtlichen Entwicklung der Kunst anerkennt, sieht er auch die negativen Aspekte, die mit einer Verabsolutierung der Sprachmittel³⁴ zusammengehen; zum Beispiel führt sie zu dem Versuch, alles Denken und Fühlen des Menschen ins Wort zu "zwingen" ohne die Möglichkeit des Verschweigens oder indirekter und direkter Verkürzungen.³⁵ Freiheit der Assoziationen wird dem Leser geraubt. Doch sieht Emrich die Auflösung des "symbolischen, allegorischen und sprachlich typisierenden Gestaltens"³⁶ als notwendig für die Funktion der Dichtung im 20. Jahrhundert, namentlich den Prozess der "Selbstbewusstwerdung" des Menschen. Emrich sieht Holz im Kontext der geschichtlichen Entwicklung der Menschen.

In seinem Artikel "Arno Holz - sein dichterisches Experiment" äussert Emrich die Meinung, dass Holz kein "konsequenter Naturalist" sei, da seine Theorien und Werke mit dieser Bezeichnung "verstellt" würden.³⁷

Der Schwerpunkt in den künstlerischen Werken wie auch in den theoretischen Überlegungen liegt jedoch auf dem soziologischen Interesse. Der Naturalismus scheint im Grunde von einer rein wissenschaftlichen Kunstauffassung distanziert zu sein, weil die neue Denkweise Soziologie und Psychologie betont. In der Literaturforschung wird das Bild vom Naturalismus hauptsächlich von dem Beitrag der sozialinteressierten Gruppe geformt. Für die vorliegende Arbeit habe ich ganz besonders H. Möbius herangezogen, der die Arbeit von Holz von einer positivistischen und soziologischen Grundposition her untersucht und in seinen sehr gründlichen Arbeiten die naturalistische Forschung vertieft. G. Mahal und K.L. Scherpe vertreten ebenfalls ein stark soziologisches Interesse, obwohl sie auch Künstlerisches nicht ausser Acht lassen.

Wichtig für meine Arbeit ist der Versuch von Günther Mahal, die wissenschaftlichen und ideologischen Positionen der Künstler im Naturalismus deutlich herauszuarbeiten; der Kernpunkt liegt auch für Mahal bei dem Verhältnis der

naturalistischen Bewegung zum Sozialismus. Das Hauptanliegen für G. Mahal sind die Leitbegriffe und Zentralprobleme des deutschen Naturalismus und seiner Rezeption.³⁸ Er macht zum Beispiel darauf aufmerksam, wie synonymreich der Begriff Naturalismus ist; doch darf der Naturalismus in Deutschland zum Beispiel nicht mit 'Naturschönheit' gleichgesetzt werden. Man darf auch in dieser literarischen Bewegung nicht nur eine 'sklavische Betreibung' der Kunst "die Scientifizierung einer bisher als museinspiriert ausgegebenen Kunst und deren Verwandlung in eine Wissenschaft"³⁹ sehen. Mahal schliesst sich mehr Egon Friedell an, der von naturalistischen Werken als "Rohstoff" und "Vorkunst" spricht.⁴⁰ Der Naturalismus verneint die "alte" Kunstform, provoziert eine neue Einstellung und bringt eine "neue" Kunst.

Die jungen Schriftsteller des Naturalismus empfanden nach Mahal eine 'Affinität' mit den Künstlern der Sturm und Drang-Bewegung. Sie wählten sich einige Vorbilder aus dieser Zeit, weil die 'Jungdeutschen' und 'Vormärzler' sich ähnliche Ziele gesetzt hatten: nämlich eine Literatur, die keinem Schönheitsideal oder voriger Gattungsordnung mehr entsprach, sondern sich völlig für die politischen Tageskämpfe einsetzte⁴¹, (was bei den Naturalisten jedoch nicht stattfand). Die 48er Revolution setzte dem Kampfbündnis Politik-Literatur ein Ende.⁴² Dieses führte zu dem deutschen Realismus, der aber nicht so 'aggressiv' war, wie der Realismus der Literatur des Auslandes. Die Naturalisten waren besonders von der Literatur des Auslandes beeindruckt und versuchten, nach ihrem Beispiel eine eigene relevante Kunst zu schaffen. Die Frage, ob der Naturalismus eine Art Weiterentwicklung des Realismus sei, bleibt umstritten. Der Unterschied liegt bei dem Verhältnis zur Klassik und Romantik. Der Realismus fand sich nicht in Opposition zur Klassik und Romantik, während dieses bei dem Naturalismus der Fall war. Mahal stellt vor diesem Hintergrund eine lose Verbindung des Naturalismus zum bürgerlichen Trauerspiel von Lessing über den Sturm und Drang bis zu Büchner und Hebbel her.⁴³ Nach seiner Meinung ist der Naturalismus eine

konsequente Fortentwicklung der Tradition des bürgerlichen Trauerspiels.⁴⁴ Doch macht Mahal darauf aufmerksam, dass grosse Unterschiede existieren; im Naturalismus wurde der sogenannte 'vierte Stand' zum künstlerischen Thema, physiologische und pathologische Züge werden aufgezeigt und statt Theaterjargon wurde die "Sprache des Lebens" auf der Bühne gebraucht.⁴⁵

Die meisten Themen des Naturalismus sind vor dem Hintergrund der Auffassung zu sehen, nach der ein "Fortschritt" nach unten, ins "Düstere" für den Menschen, der von seiner Erbschaft her zur Degeneration verurteilt war, auch eine Entwicklung war. In den sozialen Fragen, die zu dem wichtigsten Thema im Naturalismus wurden, hebt Mahal den 'fünften' Stand heraus, zu dem Bettler, Dirnen und Verbrecher gehören. Sie führen ein Aussenseiterdasein, welches nicht mehr als "pittoresk" gesehen wurde.⁴⁶

Das Verhältnis von sozialem Interesse der Naturalisten zum Sozialismus und zur Sozialdemokratischen Partei wird von Mahal ohne unbedingte Wertung kontrastiert. Nach Mahal dürfen "Bewusstseitsstandarde von gesellschaftlicher Relevanz" ⁴⁷ nicht zu schnell auf den Naturalismus angewandt werden. Der sogenannte "Sozialismus" war die "Mode der Intelligenz".⁴⁸ Die theoretischen Grundlagen zu dieser Einstellung wurden erst nach 1891 von dem Erfurter Programm durch marxistischen Einfluss in die Sozialdemokratische Partei gebracht.⁴⁹ Der Sozialismus war also nicht mit einem Marxismus gleichzustellen und berührte sich nur mit dem Naturalismus in dem sozialen Interesse der Gruppen.⁵⁰ Nach Mahal waren die Naturalisten "primär und oft ausschliesslich als Literaturrevolutionäre" zu sehen.⁵¹

Der Standort der Sozialdemokratie ist nach Mahal in den 70er und 80er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts nicht präzise festzulegen, nicht einheitlich und nicht marxistisch. Die meisten Naturalisten waren zwar an den sozialen Fragen interessiert, betonten aber ihre eigene Distanz zur Partei.

Mahal sieht die Künstler des Naturalismus nicht unbedingt aus sozialistischer Perspektive, sondern betont mehr die Differenzierung der Kernfragen und Begriffe. Zum Beispiel deutet Mahal darauf, dass das Wort "Wahrheit" verschieden interpretiert wurde; "wahr" hiess zuerst "individuell - ungekünstelt" und bekam erst später eine Dimension des "Aufklärenden und Aufklärerischen"⁵². Nach Mahal darf im Naturalismus "Wahrheit" mit "Sozialkritik" gleichgesetzt werden.⁵³

Der Naturalismus soll nach Mahal in seiner Totalität gesehen werden. Mahal kritisiert aus diesem Grunde Darstellungen des Naturalismus, in denen nur einzelne Punkte auf einzelne Texte und Autoren hin untersucht werden. Vor allem Einzelinterpretationen laufen Gefahr, dass gewisse "ewige Normen", die differenziert werden müssten, als Prämisse für die Interpretation gelten. Schliesslich äussert Mahal die Meinung, dass alle Stilrichtungen des deutschen 'fin de siècle' "Reaktionsbewegungen" auf den Naturalismus gewesen seien.

Nach Mahal soll die induktiv-experimentelle Position für die "Jüngstdeutschen" zur "verbindlichen Maxime des 'eigentlichen'"⁵⁴ Naturalismus werden. Er erklärt, dass das wissenschaftliche Bild aus verschiedenen Einflüssen entstehen kann; das "Kunstgesetz" von Holz habe zum Beispiel drei Vorarbeiten als Hintergrund - Bernards Psychologie-Einführung, die induktive Methode von J. St. Mill und der Positivismus von Comte.⁵⁵ Holz ist, nach Mahal, nicht so "original" sondern seine Bedeutung liege mehr in seiner Einzelleistung.

Nach Mahal hat Helmut Scheuer die klügste und ausführlichste Arbeit über Holz im literarischen Leben des ausgehenden Jahrhunderts geschrieben.⁵⁶ Die Arbeit von Scheuer betont die avantgardistischen Tendenzen in der modernen Literatur. Scheuer interpretiert Holz auch aus den soziologischen Vorgängen heraus und überprüft dabei den historischen Hintergrund zu den Werken von Holz. Sein Schwerpunkt liegt

bei der Entwicklung des jungen Dichters, seinem Verhalten zu der Gesellschaftskritik und seinen Sympathiekundgebungen für Unterprivilegierte. Er erwähnt die Mitarbeit von Johannes Schlaf an Papa Hamlet und macht darauf aufmerksam, dass Schlaf die Bemühungen von Holz um eine theoretische Grundlage auch einmal als "Technik-Krempel" bezeichnete.⁵⁷ Damit zeigte Schlaf, dass er wesentlich weniger von der ganzen Bewegung verstand; aus diesem Grund hebe auch ich im wesentlichen Arno Holz in dieser Zusammenarbeit heraus.

Hanno Möbius und Klaus R. Scherpe greifen beide auf Fritz Martinis Werk zurück. Nach Möbius stellt Scherpe im Anschluss an Das Wagnis der Sprache fest, dass es Holz und Schlaf mehr um den gesellschaftlichen Zustand sozialen Elends geht, als um die zugrundeliegenden Konstruktionsprinzipien naturalistischer Kunst. Möbius kritisiert diese Auffassung, denn nach seiner Meinung sieht Holz die Entwicklung der Kunst als eine, die weiter reichte als die der Gesellschaft, die noch in "Tradition und Metaphysik" festgefangen sei.⁵⁸

Nach Möbius nimmt der Naturalismus die sozialdemokratische Denkweise vorweg.⁵⁹ Das Bürgertum schwanke zwischen "Fortschritt" und "Pessimismus." Je nach der finanziellen Position des Individuums sei diesem entweder ein Aufstieg ins "Grossbürgertum" oder ein Abstieg ins Proletariat beschieden.

Möbius setzt sich lebhaft mit Klaus R. Scherpe auseinander, dessen Arbeit Poesie der Demokratie. Literarische Widersprüche zur deutschen Wirklichkeit vom 18. zum 20. Jahrhundert (1980) auch aus einer soziologischen Position heraus entstand. Nach Scherpe werden die Arbeiter in dieser industriellen Zeit ausgebeutet; er sieht das Interesse, das Holz an dieser sozialen Problematik zeigt, als dialektisch und kritisiert Holz aus seiner eigenen ideologischen Position heraus. Scherpe weist immer wieder auf den industriellen Fortschritt: "Das subjektive Bewusstsein von der gesellschaftlichen Lage des Schriftstellers stösst zwangsläufig auf die allgemeinen Gesetzmässigkeiten

kapitalistischer Warenzirkulation."⁶⁰

Scherpe weist aus dieser Sicht auf das Problem der verschärften Klassengegensätze, die jetzt in die bürgerliche Welt um 1880 eindringen. Arno Holz gehört nämlich zu der kleinbürgerlichen Schicht, die den Abstieg in das Proletariat fürchtet. Er wird aus finanziellen Gründen gezwungen, seine dichterische Leistung auf dem Kulturmarkt durchzusetzen.⁶¹ Scherpe kritisiert die Bemühungen von Holz, naturwissenschaftliche Forschungsmethoden auf Humanwissenschaften anzuwenden, als die eines philosophisch und soziologisch interessierten "Dilettanten".⁶² Holz will einerseits die gesellschaftlichen Probleme des industriellen Zeitalters entlarven und seine Kunst allen Schichten der Gesellschaft zugänglich machen, will sich aber andererseits politisch nicht äussern und auch nicht der Sozialdemokratischen Partei zugesellen. Scherpe vermutet, dass, da die marxistische Kritik der kapitalistischen Gesellschaft Holz nicht zugänglich gewesen sei, ein revolutionärer Sozialismus ihm als "gefährliches Hirngespinnst"⁶³ erscheinen müsse. Den Einfluss der ökonomischen Verhältnisse und der gesellschaftlichen Interessenkonflikte auf Holz versteht Scherpe als ideologisch vorgezeichnet: "revolutionären Sozialismus auf der Grundlage des Marxismus einerseits, bürgerliche Evolutionslehre auf der Grundlage des 'positiven Wissens' der Naturwissenschaften andererseits".⁶⁴

Der ökonomische und gesellschaftliche Prozess wird nach Scherpe von Holz als entwicklungsfähiger "Naturstand" aufgefasst, das Faktische wird wiedergegeben, wobei "Erkennen" mit "Wissen" gleichgesetzt wird.⁶⁵ Diese Vereinfachung wird von Scherpe kritisiert, weil die historische Perspektive nicht beachtet wird. Die Gesellschaft muss als wichtige Folge einer politisch-sozialen Entwicklung aufgefasst werden. Ich vermute, dass Scherpe Holz kritisiert, weil Holz nicht erkennt, dass er in seiner bestimmten politisch-sozialen Welt eingefangen ist - einer Welt, die historisch bedingt ist. Holz glaubt, dass er ohne

Anschluss an die Sozialdemokratische Partei einen neuen Weg bahnen kann. Diese Auffassung führte dazu, dass die Literaten der Zeit gesellschaftlich isoliert waren; doch fassten die Künstler diese Isolation als "geistige Emanzipation" auf.⁶⁶

Scherpe übt Kritik an Holz bezüglich seiner Behandlung der "Gesellschaft". Der Begriff Gesellschaft ist fundamental für die Forschungsarbeit von Scherpe, und er kritisiert Holz dafür, dass er diesen Begriff nicht genug reflektiert. Die zweite Kritik gilt der Vereinfachung von sehr komplexen Begriffen und Phänomenen. Scherpe kritisiert die Vorstellung, dass man von einer Einzelpersone oder von den Umständen des Individuums auf komplexe Phänomene oder die Gesellschaft Schlüsse ziehen kann. Die Vereinfachungen gehen auf die wissenschaftliche Formel zurück, auf den Versuch, das "ursächliche" Gesetz zu finden. Scherpe stellt an dieser Stelle zwei Fragen; für ihn ist es erstens fragwürdig, inwieweit es akzeptabel ist, eine Kunsttheorie und künstlerische Tätigkeit durch den Nachweis, dass deren Methoden als künstlerisches Verfahren möglich sind, auf das Niveau der positivistischen Wissenschaften zu erheben,⁶⁷ Zweitens wird in Frage gestellt, ob die isolierte Beobachtung eines möglichst einfachen Kunstwerkes und die Kontrolle seiner Entstehung als repräsentativ gelten können.⁶⁸ Scherpe meint, dass Papa Hamlet eine Persiflage der eigenen bedauernden Künstlerexistenz von Holz sei.⁶⁹ Dass man daraus Gesamtschlüsse auf die Gesellschaft ziehen könne, erscheint ihm fragwürdig.

Scherpe kritisiert weiter aus seiner sozial-engagierten Position, dass es Holz allein darauf ankäme, den Eindruck von Authentizität zu geben und nicht den der "sozialen Physiognomie". Scherpe befasst sich an dieser Stelle mit der Mimik der Rede; die konstruierte Innenwelt von Papa Hamlet kann nur in sehr begrenzter Weise auf die sozialen Verhältnisse deuten. Nach Scherpe entsteht von den Charakteren nur ein "Psychogramm", aber keine tiefere

psychologische Charakterisierung.⁷⁰ Es ergibt sich also der Eindruck, dass Scherpe eine viel tiefere Untersuchung auf sozial-politischem und sozial-psychologischem Gebiet erwartet.

Möbius dagegen versteht Gesellschaft ganz deutlich als "Wirkungsfeld bestimmter Triebe und Gesetze in der positivistischen Theorie."⁷¹ Nach Möbius darf der Begriff Gesellschaft nicht "vorschnell" an ein naturalistisches Werk angehängt werden, wie es nach seiner Meinung Scherpe tut, weil der Zugang zur Erklärung und Kritik der positivistischen Dimension von "Gesellschaft" verstellt wird.⁷²

Möbius erklärt in diesem Zusammenhang, dass eine formale Geschlossenheit des künstlerischen Werkes nicht als Abgeschlossenheit von Gesellschaft zu werten sei; das verkürzte Verständnis von Gesellschaft muss erst herausgearbeitet werden.⁷³ Möbius erkennt jedoch, dass durch die Übertragung der positivistischen Methode gewisse Verkürzungen entstehen, die den Absichten der Autoren widersprechen⁷⁴, das betrifft unter anderem auch den Gebrauch von Symbolen.

In der Literaturforschung wird die Psychologie auch als wichtiges Element der naturalistischen Kunst herausgehoben. Nach R.C. Cowen ist der Naturalismus überhaupt eine psychologisierende Kunst.⁷⁵ Cowen unterscheidet drei Stufen einer positivistischen Richtung, die Folgen für die psychologische Entwicklung des Menschen haben. Er geht dabei auf A. Comte zurück.⁷⁶ Die theologische Stufe befasst sich mit dem Fetischdienst, die metaphysische Stufe bringt Abstrahierungen und die dritte, positivistische Stufe sucht nicht nach Ursachen, sondern beschränkt sich auf die Wirkungen der verschiedenen Einflüsse, auf das Leben. R.Cowen kritisiert die positivistische Denkart, denn sie erfordert Exaktheit auf Kosten des Individuellen; der Mensch wird als "mathematisch manipulierbare Zahl" gesehen, welches zu einer "Entmenschlichung" führt.⁷⁷ Für Cowen bleibt das

"Bahnbrechende", das Neue das Wichtige im Naturalismus. Er schliesst sich Ingrid Strohschneider-Kohrs an. Ingrid Strohschneider-Kohrs konzentriert sich auf die Form des Prosaexperiments und weist darauf hin, dass erst nach 1886 Genauigkeit und Unmittelbarkeit der sprachlichen Darstellung in den Vordergrund der naturalistischen Prosaexperimente trat.⁷⁸

Die werkimmanente Kritik von H.G. Brands, Theorie und Stil des sogenannten "Konsequenten Naturalismus" (1978), konzentriert sich auf die Probleme der Perspektivierung. Für ihn soll die Analyse des Stils in Papa Hamlet aus der Sicht des Lesers erfolgen und nicht unbedingt mit den Ergebnissen der Theoriebestimmung vereinbart werden.⁷⁹ Dies bleibt auch ein weiteres Problem der Literaturforschung, in der die künstlerischen Ansprüche der Theorien mit den künstlerischen Werken konfrontiert werden.

Die Leistung des Naturalismus liegt nach Meinung der meisten Wissenschaftler in dem Bruch mit der Tradition; die alten Werke, vor allem die der gründerzeitlichen Literatur, werden abgelehnt, und an ihre Stelle wird 'Wahrheit' gesetzt. Zur 'Wahrheit' gehörte das soziologische und psychologische Verständnis des Menschen. Die neue Kunst sollte in Form und Inhalt die neuen künstlerischen Ziele aufzeigen, welche, allgemein gesehen, die 'moderne Zeit' reflektieren sollten.

Die Forschungsliteratur konzentriert sich immer wieder auf den Versuch der Naturalisten, vom soziologischen und psychologischen Standpunkt aus, eine neue Deutung der 'Wirklichkeit' am Ende des 19. Jahrhunderts, zu geben. Die werkimmanente und sprachanalytische Forschung greift auch auf diesen Standpunkt zurück. Volker Knüfermann in "Collage in Papa Hamlet" (1974) bezieht sich zum Beispiel auf die Kombinationen von verschiedenen Sprachschichten, die er als "grotesk" sieht; die Hamlet-Zitate und das Hochdeutsch des "Künstlerbeobachters", und die "Erzählerfigur" des Prosawerks, werden den Berolinismen gegenübergestellt.

Peter Sprengel deutet in "Hamlet in Papa Hamlet" (1984) darauf hin, dass Martini und Knüfermann ähnliche Interpretationen anbieten;⁸⁰ nach Knüfermann ist der 'Plot' dabei, sich ins "Sprachexperiment" aufzulösen.⁸¹ Die "sprachliche Collage", von der Knüfermann spricht, besteht aus Shakespeare-Zitaten, Redensarten und umgangssprachlichen Floskeln, wodurch verschiedene Perspektiven gegeben werden. Fritz Martini spricht von einer Art "Montage". Es geht bei Martini besonders darum, dass Holz eine "Stilisierung der Erzählung" durch die Hamlet-Zitate erreicht, die kümmerliche Wirklichkeit ironisch darstellt und zugleich parodierend auf die Hamlet-Zitate zurückwirkt.⁸² Zwei Welten werden einander gegenübergestellt, in der zur gleichen Zeit die eine, nämlich die Welt von Thienwiebel, trübe erscheint, zugleich auch die andere die Hamlet-Welt, als oberflächlich und sinnentleert erscheint. So wird die Bildungstradition Deutschlands angegriffen.

Nach Sprengel erhalten die Shakespeare-Zitate nur im Zusammenhang mit dem Milieu und der Alltagssprache aus der Welt Thienwiebels ihre parodistische, humoristische Funktion.⁸³

Die Absicht, von der Technik her eine Neubestimmung der Kunst zu finden, wie auch der Anspruch, eine Kunst "fürs Volk" zu schaffen, sind fundamental für den Naturalismus. Diese wichtigsten Forderungen der Künstler möchte ich anhand von Papa Hamlet untersuchen. An erster Stelle müsste man die Gründerzeit und den Hintergrund zu den naturalistischen Theorien näher erörtern.

KAPITEL 2

NATURALISMUS UND GRÜNDERZEIT: DER ZEITGESCHICHTLICHE HINTERGRUND

Die Kunstrichtung, die allgemein als "Naturalismus" bezeichnet wird, umfasst die späten siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts und reicht bis in die Mitte der neunziger Jahre. Diese Kunstrichtung wurde von der literarischen Intelligenz der Naturalisten als "revolutionär" dargestellt¹ und wird durch die vielen theoretischen Schriften gekennzeichnet, die als Hintergrund zu den Kunstwerken dienten. Sie entwickelte sich aus einer Krise, einer Umwälzung der bisher als allein gültig angesehenen Formen des Denkens und der Kunst.²

Das Jahrzehnt nach dem Deutsch - Französischen Krieg 1870-1871, allgemein angesehen als die Gründerzeit, bildet den Hintergrund, vor dem sich die naturalistische Denkweise entfaltet. In ihrem Werk Gründerzeit untersuchen R. Hamann und J. Hermand diese Zeit und machen darauf aufmerksam, dass sie mit dem "Odium tiefsten Kulturverfalls verbunden" ³ sei. Um ein besseres Verhältnis zu dieser Epoche zu gewinnen, muss man die Gründerzeit zunächst untersuchen.

1. Der Einfluss des erfolgreichen Feldzuges gegen Frankreich und der Politik der Gründerzeit auf die Künstler um 1878

Der enorme Reichtum der Kriegsbeute und der damit zusammenhängende wirtschaftliche Aufschwung beeinflusste die mittelständische Bourgeoisie, vor allem das sogenannte "Grossbürgertum", auf eine ganz besondere Weise;⁴ es waren

diese neureichen mittelständischen Bürger, welche den Anstoss zu einer naturalistischen Denkrichtung gaben. In der Vergangenheit hatte sich das deutsche "Bürgertum" dem Adel und der Kirche gegenüber als minderwertig gefühlt und verstanden. Jetzt gab es sich mit seinen neuen finanziellen Möglichkeiten einem "schrackenlosen Machtrausch" und "überschwänglichen Prunkbedürfnis" hin, wie Hamann und Hermand⁵ es formulieren. In allen Gegenden von Deutschland verwandelte sich vor allem das Grossbürgertum in "eine Schicht ehrgeiziger und rücksichtsloser Kaufleute".⁶ Allgemein gesehen hatte dieses zur Folge, dass die bisher ästhetisch-künstlerischen Formen des Kunstgenusses, zu dem diese Bürger zum ersten Mal Zugang hatten, sich zu einer Kunstform entwickelten, die auf Wirkung, Rausch und Dekoration bedacht war: "Man will nicht seinen eigenen Stil demonstrieren, sondern als Besitzer anerkannter kunstgeschichtlicher Objekte bewundert werden."⁷

Der wirtschaftliche Aufschwung dieser Zeit führte auch dazu, dass sich die mittelständischen Bürger deutlich in zwei Klassen teilten, die als "Grossbürgertum" und "Kleinbürgertum" bezeichnet wurden. Das Grossbürgertum genoss die wirtschaftliche Macht und konnte es sich leisten, gewisse Kunstwerke zu bezahlen; doch konnte es sich politisch nicht beteiligen. Es erkaufte sich einen fürstlichen Lebensstil, der darauf zurückgeführt werden dürfte, dass es sich wenigstens dann auf einem 'intellektuellen' Gebiet behaupten konnte; die politischen und sozialen Möglichkeiten des wilhelminischen Lebensstils, sowohl des Grossbürgertums als auch des Kleinbürgertums, führten kaum zur Unterstützung eines persönlichen Wertgefühls; nur durch viel Geld, prächtige Wohnungen und grosse Feste gehörte man zur 'Gesellschaft'. Der Lebensstil der Gründerzeit wurde dadurch ausgezeichnet, dass die reichgewordenen Parvenüs, wie Könige und Fürsten früherer Zeiten eine bewusst 'vornehme Haltung' zum Ausdruck brachten.⁸ Man wollte eine absolute Trennung zwischen dem vornehmen und dem arbeitenden Menschen aufzeigen.⁹ Die Würde einer Arbeit wurde nicht

unterstützt; nur der erworbene Reichtum wurde hoch angesehen. Der Arbeiter wurde gesellschaftlich immer weniger geachtet.¹⁰

Das Kleinbürgertum gehörte weder zur reichen mittelständischen Bourgeoisie, die auch etwas Bildung hatte, noch zur arbeitenden Bevölkerung, die kaum eine Erziehung genossen hatte und in den Fabriken arbeitete. Diese arbeitende Gruppe war lange Zeit von jedem Kunstgenuss ausgeschlossen worden. Die Schicht der Kleinbürger, die finanzielle Probleme hatte, "verfiel dabei einem unpolitischen Philistertum";¹¹ sie wollte sich nicht der Sozialdemokratischen Partei zugesellen, weil sie sich, vor allem die Gruppe der Künstler, ihre "Geistesfreiheit" bewahren wollte. Sie hätte sich sonst zu den Arbeitern, zum Proletariat rechnen müssen. Diese Schicht der Gesellschaft wird in Papa Hamlet von Arno Holz und Johannes Schlaf durch Niels Thienwiebel verkörpert; hierauf werde ich in den nächsten Kapiteln zurückkommen.

1.1 Die Regierungspolitik Bismarcks; sein Einfluss auf das Kleinbürgertum

Zur Regierungszeit Bismarcks wurde Deutschland von einer preussischen "Junkeraristokratie" geleitet.¹² Nach der Meinung von Hamann und Hermand, die eine sehr ausführliche und noch immer relevante Arbeit über den Naturalismus geschrieben haben, war Bismarcks geistige Haltung eine, die noch aus der feudalen Welt des "alten Europas" stammte.¹³ Bismarck sicherte die wichtigen staatlichen Schlüsselstellungen, indem er sie dem Adel und sonstigen privilegierten Ständen anbot. Daraus resultierten grosse Enttäuschungen für das Bürgertum und für die Arbeiterbevölkerung.¹⁴ Nach der Revolution von 1848 wurden den Arbeitern Versprechungen gemacht; ihnen sollte die Möglichkeit geboten werden, sich auch politisch zu äussern. Da dieses aber nicht Realität wurde, hofften die Bürger und Arbeiter, dass eine Demokratisierung des Lebens nach der

Vereinigung Deutschlands unter Bismarck um 1870 eintreten würde. Der Wunsch, an den politischen Ereignissen teilnehmen zu dürfen, blieb jedoch unerfüllt.

Für das Grossbürgertum bedeutete der Ausweg aus dieser machtlosen Position die Ökonomie, wirtschaftliche Spekulation und die Börse. Diejenigen, die Kapital besaßen, wurden als erfolgreich angesehen; es war ohne Bedeutung, wenn man in seinem Versuch, Kapital an sich zu reißen, andere ruinierte. Für die Arbeiter, die der stärksten Ausbeutung ausgesetzt waren, die ohne jegliche Versicherung für lange Stunden mit schwerer, zum Teil gefährlicher und eintöniger Arbeit tätig waren, wurde die Sozialdemokratische Partei der Zufluchtsort.¹⁵ Das Kleinbürgertum, das sich auch zum Teil aus der Schicht der Erfolglosen oder wirtschaftlich Unbegabten entwickelte, strebte zwar nach Geld und Anerkennung, erreichte aber nichts auf ökonomischem Gebiet. Es fürchtete den Abstieg ins Proletariat aus finanziellen Gründen.

Viele Arbeiter interessierten sich für gewisse "Reformen" der Bismarck'schen Politik der "Arbeiterfreundlichkeit", und gaben ihre Unterstützung der sozialistischen Partei auf. Sie fanden sich zu einer Arbeiteraristokratie zusammen, "die sich vom Proletariat immer stärker distanzierte und dadurch einer zunehmenden Verbürgerlichung verfiel."¹⁶ Das Kleinbürgertum fühlte sich auch von dieser aufwärtsstrebenden Gruppe bedroht, die als erfolgreich galt.

Diese Arbeitergruppe wurde durch das "Sozialistengesetz" Bismarcks beeinflusst, welches die freie Versammlung und Propaganda der Sozialdemokratischen Partei verbot.¹⁷ Gewerkschaftliche Verbände und Berufsorganisationen wurden aufgelöst. Der Protektionismus der Landwirtschaft verschlechterte die Kaufkraft des Geldes, und viele Bauern mussten nach Verlusten in die Städte ziehen.¹⁸ Zur selben Zeit regte Bismarck Armenpflege, Schulzwang und Krankheitsversicherungen an, um die drohende revolutionäre

Kampfkraft der Proletarier zu dämpfen.¹⁹ Die Arbeiteraristokratie sah die Möglichkeit, in den Mittelstand aufzusteigen, und nahm sie wahr. Auch für viele Künstler, die zu dem Kleinbürgertum gehörten, drohte der Abstieg ins Proletariat; bei Arno Holz wird dieses Thema ganz deutlich in Papa Hamlet ausgesprochen. Holz litt sehr unter der Verunsicherung seiner finanziellen Situation: der Schauspieler Niels Thienwiebel, der sich als heroischer, klassischer Hamlet versteht, wird mit der Realität seiner Kleinbürgerlichkeit konfrontiert, welches schon im Titel angedeutet wird. Die zunehmende Proletarisierung des Lebens von Thienwiebel lässt ihn verzweifeln und schliesslich zu Grunde gehen.

1.2 Die Einstellung der Machthaber; ihr Einfluss auf die Künstler

Zur Verunsicherung der mittelständischen Bourgeoisie trug auch die Einstellung derjenigen, die eine Machtvollkommenheit genossen, bei, wie Offiziere, Richter und Polizisten. Das Gefühl der Minderwertigkeit, vor allem der Kleinbürger, wurde unterstützt durch die Haltung der Machthaber, die den Nichtgleichgestellten zu einem "blossen Untertan" erniedrigte.²⁰ Zu den Kleinbürgern gehörte Arno Holz, der zur Empörung F. Mehrings, eines derzeitigen, sozialistisch eingestellten Kritikers, sein ganzes Leben lang auf Hilfe angewiesen war, obwohl er zu 'den begabtesten Dichtern Deutschlands' gehörte.²¹ Holz musste zeitweise auch journalistische Berichte schreiben und sogar Kinderspielzeug entwerfen, um leben zu können.

Die Einstellung dieser Offiziere, Richter und Polizisten zur Kunst war, dass sie diese meistens als etwas "Sekundäres" oder "Untergeordnetes" sahen.²² Diese Einstellung hatte zur Folge, dass sie die Künstler von oben herab behandelten, vor allem solche, die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen kamen. Weiterhin wurde den Künstlern vorgehalten, dass sie ökonomisch unproduktiv waren, also mit den wirtschaftlichen

Erfolgen der Industrie nicht Schritt halten konnten. Ihnen wurde vorgeschrieben, was sie als Kunst anbieten sollten, und gewisse kritische Ansichten, Themen oder Sujets wurden sogar untersagt. M.G. Conrad, zum Beispiel, empörte sich darüber, dass verschiedene Werke genialer Schriftsteller, wie etwa eines Heine oder eines Gutzkow, verboten wurden, weil sie Kritik an der Regierung übten. Das Bürgertum befand sich in einer besonders schwierigen Position. Die 48er Ideen von Volkssouveränität und individueller Autonomie²³ wurden nach dem Krieg gegen Frankreich 1870/71 nicht weiter unterstützt. Bismarck und seine staatlichen Angestellten, von denen viele zum Adel gehörten, schlugen sich auf die Seite der finanziell Erfolgreichen und die Partei, die sich für die Armen einsetzen wollte, wurde durch das Sozialistengesetz 1878 in eine machtlose Position gedrängt. Bismarck führte eine Zensur ein, die den Schriftstellern ihre Freiheit nahm, Themen zu gebrauchen, die Kritik am Staat bedeuteten.

Bezeichnend für die naturalistische Wende waren die vielen theoretischen Schriften, die sich mit diesen Problemen auseinandersetzten; vor allem die von Arno Holz, den Theo Meyer als den eigentlichen Theoretiker des deutschen Naturalismus bezeichnet.²⁴ Viele Künstler setzten sich für besondere Probleme ein; im Sinne der aufklärerischen Denkweise verfocht zum Beispiel M.G. Conrad die Geistesfreiheit des Schriftstellers, und kämpfte gegen die Intoleranz und Inhumanität der industriellen Gesellschaft.²⁵

2. Die Städte München und Berlin als Zentren der Entwicklung der 'neuen' Kunstform

Die industrielle Gesellschaft erwuchs aus dem riesigen Erfolg auf wirtschaftlichem Gebiet nach dem Krieg gegen Frankreich 1870-1871. Der technologische Fortschritt, vor allem in den Fabriken und in dem täglichen Leben, wie zum Beispiel in den öffentlichen Verkehrsmitteln, hatte eine ganz neue Einstellung zur Arbeit zur Folge. Ein riesiges Proletariat entwickelte sich in den Städten. Viele Landarbeiter wurden

von ihrer ursprünglichen selbständigen Arbeit auf dem Lande getrennt, oder verliessen sie freiwillig, um als Lohnarbeiter eine miserable Existenz in der Stadt zu führen. Familiäre Bindungen lösten sich, vor allem die der patriarchalischen Familie, in der der Vater als Familienoberhaupt eine besonders wichtige Rolle spielte. Jeder Mensch war sehr viel mehr auf sich angewiesen als auf seine Familie. Man führte ein Massendasein in elenden Verhältnissen in den Hinterhöfen der schlechten Wohngebiete der Stadt.

Der wirtschaftliche Erfolg konzentrierte sich in den Städten, vor allem München und Berlin, die zu riesigen Ballungszentren wurden. Als Beispiel für die Entwicklung nach dem Krieg von 1871 dienen die Ziffern der Volkszählung, die von K.E. Born zusammengestellt sind, woraus sich folgendes Bild ergibt:

Tabelle 1: Wachstum deutscher Grosstädte:

	Einwohner 1880	Einwohner 1910
Berlin	1,122 Millionen	2,071
Millionen		
Hamburg	290 000	932 000
München	230 000	596 000
Leipzig	149 000	590 000
Köln	145 000	516 000
Frankfurt a.M.	137 000	415 000
Charlottenburg	30 000	306 000
Essen	57 000	295 000
Magdeburg	98 000	280 000 ²⁶

Diese Städte hatten, wie Mahal es formuliert, "durch Ausdehnung und Sozialstruktur (die) naturalistische Thematik 'auf der Strasse liegen'."²⁷

Ein wesentliches Ergebnis der Binnenwanderung war zunächst einmal die Verstädterung, die zugleich auch den Wandel von der Agrargesellschaft zur Industriegesellschaft anzeigt. Während 1871 noch fast zwei Drittel des deutschen Volkes in Landgemeinden und erst 36,1% in Städten lebten, hatte sich das Verhältnis zwischen Stadt- und Landbevölkerung bis 1910 fast umgekehrt. Jetzt betrug der Anteil der städtischen Bevölkerung 60,1%. Besonders stark war die Zunahme der grosstädtischen Bevölkerung, deren Anteil von 4,8% (1871) auf 21,3% (1910) stieg. Das Wachstum der deutschen Grosstädte mögen folgende Beispiele veranschaulichen:

Die Kluft zwischen den Kapitalisten und dem Proletariat wird immer grösser; Vereine wie der "Allgemeine Deutsche Arbeiterverein" werden gegründet, in der der Anspruch erhoben wird, "die Produktionsmittel müssen in die Hände der Arbeiter gelangen, d.h. die Industrie muss sozialisiert werden."²⁸ August Bebel und Wilhelm Liebknecht gründeten die Sozialdemokratische Partei 1869. Sie waren gegen die Weiterführung des Krieges gegen Frankreich, wobei die Mitglieder der Partei den Ruf von Hochverrätern bekamen.²⁹ Trotz des Sozialistengesetzes, wonach Bismarck alle sozialistischen Schriften, wie auch sozialistische Vereine verbot, erlangte die Sozialdemokratische Partei 24 Sitze bei den Wahlen von 1884.³⁰ Der Aufstieg der sozialistischen Kräfte gab den Naturalisten ein Lieblingsthema, auch aus einem zweiten Grund: "Der Arbeiter war vor der Jahrhundertwende zum aufmerksamen Leser geworden, durch das bildungshungrige revolutionäre Proletariat veränderte sich die Literaturgesellschaft."³¹

Die Künstler hielten aber Distanz zur Sozialdemokratischen Partei, auch weil sie den "Elendsmenschen", nicht den "Parteimenschen" aufzeigen wollten.³² Der Sozialismus blieb für die Naturalisten hauptsächlich ein Übergangsstadium. Diese waren interessiert an der Frage nach Menschenwürde in einer Zeit, in der die Börse zum Zentrum des Lebens wurde.³³

2.1 Die neue Kunstform; M.G. Conrad als Wortführer in München

Die Diskussion über die neuen künstlerischen Konzeptionen fand in München und Berlin statt. Traditionell war München schon immer von Künstlern geprägt worden, die sich zu einer Bohème zusammenfanden und die es sich leisten konnten, in Ateliers zu wohnen.³⁴ In diesen Ateliers wurde nicht gearbeitet. Hamann und Hermand beschreiben dieses folgendermassen: "Auf der Staffelei steht nicht ein Bild, an dem gearbeitet wird, sondern ein fertiges Bild, ein 'Falstaff', gemalt in einem glatten, das Bild in ein Prunkstück verwandelnden Stil, darüber ein Teppich als Rahmen gehängt."³⁵ Künstler, die wohlhabend waren, wie Heyse und Lenbach, wohnten besonders schön. München entwickelte einen prunkvollen Klassizismus und wurde als 'Durchgangsstation' nach Italien gesehen.³⁶ Anders als in Berlin gab es dort ein 'unbedeutendes Industrieproletariat'; viele Künstler wehrten sich deswegen gegen die "neue" Kunst, die die niedrigen Schichten der Gesellschaft auf die Bühne brachten.

Der Wortführer in München war M.G. Conrad, der eine Gruppe junger Literaten zusammenbrachte und die Zeitschrift Die Gesellschaft gründete. R. Hamann und J. Hermand machen darauf aufmerksam, dass M.G. Conrad typisch für den "künstlerischen Autokratismus" war, der in München herrschte.³⁷ Conrad liess sich zwar in seiner Zeitschrift gegen die "staatlichen, kirchlichen und militärischen Autoritätszwänge"³⁸ aus, wird aber von R. Hamann und J. Hermand beschuldigt, dass in seiner Kritik nicht die soziale Frage des Grosstadtlebens und deren Konsequenz im Mittelpunkt steht, sondern "eine recht massive Eitelkeit von Seiten des Gründers."³⁹

M.G. Conrad fühlte sich von dem Ruhm der Berliner Gruppe in eine zweitrangige Position gedrängt, denn die "Modernität" dieser Gruppe brachte viele andere Themen zur Diskussion,

vor allem die neue Kunst der Ausländer Ibsen, Zola und auch Tolstoi, mit deren Verehrung er nicht einverstanden war. Conrad liess dann etliche Pamphlete einer persönlichen Kritik gegen "das vaterlandslose Gebaren der Herren Brahm und Genossen" drucken, in denen er sich auch ganz besonders scharf gegen A. Holz und G. Hauptmann äusserte.⁴⁰ T. Meyer weist darauf hin, dass Conrad ganz typisch für den deutschen Naturalismus ist, der "ein romantisches Nationdenken und aufklärerischen Kosmopolitismus"⁴¹ zu vereinigen versucht.

2.2 Berlin und die "Freie Volksbühne"

In Berlin wurde die Frage nach einer neuen Kunst viel deutlicher ausgesprochen. Die Stadt war erstens von der nüchternen Einstellung der 'preussischen' Lebensphilosophie beeinflusst. Die Berliner Künstler waren eher konservativ und distanzierten sich von einem "romantischen Nationdenken". Sie neigten zum Zynismus und zur Ironie, weil ihre Umstände viel unbequemer waren; sie blieben daher mehr Beobachter der Situation in der sie sich befanden.⁴² Das Theater in Berlin befand sich auf einer Stufe der kunstlosen "Geschäftemacherei", wobei nur die Klassiker auf die Bühne gebracht wurden, weil es wenig kostete, sie zu inszenieren.⁴³ Die jungen Künstler und Kritiker nahmen daraufhin das Pariser Beispiel von Antoine, "Théâtre Libre" als Vorbild auf und setzten sich zusammen, um ein ähnliches Theater zu gründen, das nur rein künstlerischen Zwecken dienen sollte.⁴⁴

Die "Freie Volksbühne" wurde 1890 von einer Gruppe junger Literaten von überall her gegründet; Arno Holz und L. Corinth kamen aus Ostpreussen, die Gebrüder Hart aus Westfalen und G. Hauptmann aus Schlesien. Zur Gruppe gehörten auch M. Harden, O. Brahm, E. Wolff und W. Bölsche. Sie bildeten einen Verein und tauschten Ideen untereinander aus. Jeder Künstler sollte etwas beitragen, das zur Entwicklung und Förderung der Kunst beitrug. Persönliche

Kritik wurde ausser Acht gelassen; es sollten nur allgemeingültige Probleme der Gesellschaft und das Verhältnis des Künstlers zur Kunst überhaupt diskutiert werden.

Die "Freie Volksbühne" war zunächst sehr erfolgreich. Otto Brahm wurde als Leiter der Gruppe "ordentlicher Mitglieder" gewählt. Er wählte als Erstaufführung Gespenster von Ibsen und eine Weile später das umstrittene Werk Vor Sonnenaufgang von Gerhart Hauptmann. Dieses Werk, so erklärte Hauptmann, sei aus der Begegnung mit Papa Hamlet von Arno Holz entstanden. Da die Kritik so heftig war, spielte Brahm weiterhin nur die Ausländer Ibsen, Björnson und Strindberg. Darauf gründeten C. Alberti und K. Bleibtreu die "Deutsche Bühne", die aber auch nicht lange erfolgreich blieb. Zu der Weiterentwicklung der "Freien Volksbühne" wäre noch vieles zu sagen. Es genügt vielleicht an dieser Stelle zu bemerken, dass die Gründung der "Neuen Freien Bühne" danach stattfand, die ganz besonders auf dem rein künstlerischen Gebiet viel leistete.

3. Die gesellschaftlichen Probleme, die zu einer neuen Perspektive des Lebens führten

Das Massendasein in den wachsenden Städten führte zu einer "Entmenschlichung"; die Technologie, vor allem die neuen Maschinen, regulierten das Leben der Arbeiter auf ganz neue Weise. In England und Frankreich hatten Dickens und Balzac die Industrialisierung in den fünfziger Jahren laufend kritisiert. Diese Art der Literatur fehlte in Deutschland, und das Schlagwort "Modern sein" bedeutete unter den Schriftstellern auch, dass man das Problem der Bewältigung der Technologie und deren Auswirkung auf die Bevölkerung unter dem neuen Gesichtspunkt der Naturwissenschaft untersuchen sollte. Typisch für die industrialisierte Stadt waren die elenden Wohnverhältnisse, Hinterhöfe und Treppenhäuser, in denen verzweifelte Arbeitslose, Alkoholiker und abgearbeitete Kranke ihr Dasein fristeten. In diesen Wohngebieten wohnten auch die Kleinbürger und Arbeiter. Diese

Realität wollten die Naturalisten ans Tageslicht bringen, als Gegenreaktion auf die 'Verschönerung' der Gründerzeit. Der neue Held musste jetzt aus dieser Gesellschaftsschicht kommen.

Die finanzielle Frage war also in dieser Gesellschaft mehr als früher eine besonders wichtige; dem Grosskapitalismus, der aus dieser industriellen Gesellschaft wuchs, wurde von den Künstlern vorgeworfen, dass er die Einstellung zum Leben unterminierte.⁴⁵ Gewinn und Erfolg waren wichtiger als "saubere Geschäftsmoral."⁴⁶ Die Künstler fanden sich daher in einer schwierigen Situation, denn ihr Schaffen wurde von rein finanziellen Motiven beeinflusst. Sie wussten, dass viel Geld für eine bestimmte Kunst bezahlt wurde, an die sie nicht mehr glaubten. Dieses führte dazu, dass sie konfrontiert wurden mit dem Problem, sich selber treu zu bleiben, oder ihre Kunst gewissermassen 'entarten' zu lassen.

Ein weiteres Problem zeigt sich darin, dass die Künstler ihrerseits sich auch in zwei Gruppen schieden: die wohlhabenden und die armen. Viele Künstler, die das brachten, was als Kunst galt, hatten noch ein Ansehen in der Gesellschaft; sie wiesen den Weg zum "idealen, vollkommenen" Menschen im heroischen Stil, dem Ideal der Künstler der Gründerzeit. Künstler, die reich heirateten, konnten auch ein Leben ohne Sorgen führen. Der "Geld- und Berufsadel" hatte zu der Kunst der Gründerzeit ein besonderes Verhältnis. Diese Schicht, die den Ton der Gesellschaft angab, verstand wenig von Kunst. Der "hohe moralische" Ton und die Idee des auserkorenen genieartigen Wesens, zu dem der wilhelminische Mensch "hinstreben" sollte, war das Ziel der Gründerzeit. Dieses edle Denken stand aber in direktem Kontrast zu dem profanen Geschäftssinn der Grosskapitalisten. Für diese Kunst wurde bezahlt; eine Kunst, die der "Geld- und Berufsadel" nur gelten liess, weil sie das Bedürfnis nach Ausstattung und Festlichkeit befriedigte.⁴⁷ Diese Kunstform entsprach in keiner Weise der Realität der Existenz einer breiten Schicht der Gesellschaft zu dieser

industriellen Zeit.

Da sich das Künstlerbild um 1870-1895 aus zwei Gruppen zusammensetzte, von der die eine Gruppe wohlhabend war oder aus Künstlern bestand, die reich geheiratet hatten, wie G. Hauptmann, und die andere Gruppe mittellos, zeigte sich auch eine Spaltung im Verhältnis zur Kunst überhaupt. In der Gründerzeit hatte der Künstler ein besonderes soziales Ansehen. Der Künstler stellte das genieartige Wesen dar und musste sich dementsprechend verhalten. Viele bauten Paläste und liessen Parks anlegen.⁴⁸ Zu diesen Künstlern gehörten Makart, Lenbach und Heyse, die ihr Künstlertum als "Rolle" verstanden; sie waren "nicht nur Maler, Dichter oder Komponist, sondern auch Gastgeber, Kunstpapst und Mäzen ..."⁴⁹ Sogar der Bohémien konnte sich in seiner Rebellion mit "angemasster Würde über die Mitwelt erheben",⁵⁰ weil er diese sozial gemeinte Rebellion ins Ästhetische verschob.⁵¹

Die zweite Gruppe der Künstler, die in ärmlichen Verhältnissen lebte, befand sich in einem Zwiespalt, in dem sie zwar grosse Sympathie für die Sozialdemokratie der Arbeiter aufbringen konnte, sich auf der anderen Seite natürlich aber nicht zum Proletariat rechnen wollte; sie versuchte sich aber doch freizuhalten von parteipolitischer Indoktrinierung. Die wirkliche Armut der Künstler und ihre ganze Existenzfrage zusammen mit ihrem sozialen Engagement und ihrem Wunsch nach Geistesfreiheit wurden zu den grossen Themenkreisen der naturalistischen Bewegung.

Die Anregung zu einer neuen Denkrichtung der Kunst entstand aus dieser persönlichen Krise der kleinbürgerlichen Künstler, wurde aber ganz besonders auch von der neuen Literatur aus dem Ausland beeinflusst. L. Tolstoi aus Russland, E. Zola aus Frankreich und vor allem Ibsen aus Norwegen brachten neue Ideen und zeigten in ihren Kunstwerken eine neue Kunstauffassung. Die jungen Schriftsteller wurden angeregt dadurch, dass diese Literatur aus dem Ausland sich mit eben den Problemen beschäftigte, die sich in Deutschland zur Zeit

der Industrialisierung entwickelten; Reichtum auf der Seite des Grossbürgertums, dazu ein Bau- und Dekorationstil, der äusserlich etwas versprach, was er innerlich nicht halten konnte. Die Misere auf Seite der Arbeiter und Kleinbürger stand in starkem Kontrast zu dem Lebensstil derjenigen, die Geld besaßen.

Die politisch-soziale Wirklichkeit des Industriezeitalters war einer der drei Hauptfaktoren, die nach Theo Meyer eine neue Kunst herausforderten.⁵² Ein zweiter wichtiger Aspekt war die naturwissenschaftlich-technische Entwicklung der Zeit. Auf naturwissenschaftlichem Gebiet trugen die empirische Experimentalmethode und die neuen Gesetze der Evolutionstheorien von C. Darwin und seinem deutschen Schüler E. Haeckel zu einem ganz neuen Verständnis des Lebens bei. Das neue Weltbild wurde durch die biologischen, physikalischen und geologischen Erkenntnisse des 19. Jahrhunderts geprägt.⁵³ Die Abstammungslehre und der Darwin-Haeckelsche Biologismus gaben den Anlass zur Denkrichtung, dass der Mensch von Herkunft und Milieu so geformt sei, dass die Verantwortung für sein Leben nicht nur, wenn überhaupt, bei ihm liege. Kausaldenken und Experiment wurden zu Begriffen, die ein ganz bestimmtes Weltbild ergaben. Dieses Weltbild war von wissenschaftlichen Tatsachen bestimmt, die das metaphysische und philosophische Weltbild gänzlich änderten.

Der Mensch wurde aufgefasst als Endglied einer "langen biologischen Kette".⁵⁴ Die wissenschaftliche Erkenntnis der Organisationsprinzipien der Natur, die zu den künstlerischen Formen führten, waren "vorgeprägt"; so wurde der Mensch als "determiniert" aufgefasst. Dieses hatte natürlich zur Folge, dass die grosse Frage nach der Verantwortlichkeit für ein bestimmtes Benehmen nicht mehr ausschliesslich bei dem "Schuldigen" ruhte.

Auf technischem Gebiet musste der Mensch mit der Technik und der Arbeit-Massenproduktion vertraut werden. Diese Probleme

fürten zu einer ganz neuen Perspektive der Arbeit. Man wurde beeinflusst, quantitativ viel zu produzieren; Kreativität und Originalität wurden nicht gefragt.

4. Der neue Held

Diese neuen Erkenntnisse hatten einen weitreichenden Einfluss auf die Künstler. Als Beispiel kann man den Begriff des "Genies" nennen. Die auserkorene Persönlichkeit, die bisher das "Ideal" war, wurde nun als altmodisch bezeichnet, da im Mittelpunkt des Interesses nicht der Held, sondern der einfache Mensch stand; die Schwächen des Menschen durften als Thema dienen, und sogar der Verkommene wurde zum 'Helden'. Das Erkennen bestimmter Naturgesetze und die wissenschaftlich-empirische Art der Experimente wurde von den Künstlern auf ihre Kunstwerke übertragen:

Die Naturgesetze als Masstab für vernünftiges Handeln müssen in der Auseinandersetzung mit dem Alten gefunden und der "Menge" bewusst gemacht werden.⁵⁵

Dieses Zitat deutet auf zwei Probleme der ästhetisch-künstlerischen Konzeptionen einer neuen Dichtung. Man sah sich die "alte Kunst" an und fand sie unzureichend, und man sah sich als Künstler in einer Rolle als "Lehrer".

Unter dem Begriff "des Alten" verstanden die Künstler alles, was nicht mit den neuen Entwicklungen der industriellen und sozialen Umwälzungen und des wissenschaftlichen Fortschritts zu vereinbaren war. Dabei sollte die neue Kunst keine rein sachliche Exposition der technischen Welt geben, sondern sich auf das Verhältnis des Menschen zu dieser Technologie konzentrieren.

Das wilhelminische Ideal des Menschen als 'Genie-artiges Wesen',⁵⁶ das dem Menschen als Vorbild dienen sollte, wurde von den grossen Klassikern stark beeinflusst. Goethe und seine Werke wurden zum Beispiel dargestellt als das

"Ideal", zu dem man hinstreben sollte. Das "Genie", der auserkorene Mensch, sollte als Vorbild dienen. Diese Ansicht wurde von den Ideen Darwins und Haeckels geändert; der "Ausnahmemensch" erscheint jetzt als fast pathologisch, weil seine besonderen Fähigkeiten als "ungleichmässig" und "überentwickelt" verstanden wurden und eigentlich eine "Entartung" darstellten.⁵⁷ Stattdessen wurde der Mensch im Zusammenhang mit seinem Milieu gesehen:

Mit dieser Herabsetzung des Menschen auf die Ebene der ihn umgebenden Umstände und der damit verbundenen "Niedrigkeit" seiner Existenz, die in ihren Äusserungen nicht frei, sondern abhängig ist, werden alle diejenigen Anlagen entwertet, die man mit den Gesetzen der Vererbung, der Psychophysik oder der Soziologie nicht erfassen kann.⁵⁸

Der Mensch verliert dadurch seine geistige Struktur und wird so von seinem Milieu und seiner Herkunft umhüllt, dass er aus seiner physiologischen Natur, die für sein Benehmen verantwortlich ist, zu verstehen ist.⁵⁹

Der Genie-Begriff und die "alten" Themen der wilhelminischen Kunst bleiben für die Künstler des Naturalismus besonders interessant. Ich berufe mich auch zu diesem Thema ganz besonders auf die ausführliche Arbeit von Hamann und Hermand; obwohl ihr Naturalismus schon ein älteres Werk ist, bleibt es von grundlegendem Interesse, denn die Autoren geben eine besonders umfangreiche Beschreibung der Gründerzeit und des Naturalismus, in der sie auch Bilder der Maler heranziehen. In der Gründerzeit hatte der Künstler ein besonderes Ansehen, weil man sich auf die schöpferische Persönlichkeit, die Einmaligkeit konzentrierte.

Als Held oder Genie wurde man "zum höchsten Exemplar der Menschheit."⁶⁰ Das Edle am Menschen, sein Geist und seine Kreativität wurden als das Wichtigste überhaupt gesehen. Dabei wurde es nur allzu deutlich, dass man recht wenige Vertreter dieser edlen Geisteshaltung um sich herum sah, und dass man doch eher mit der Realität, statt einem

idealistischen Vorbild, fertig werden musste. Weiterhin war es fast zur Tatsache geworden, dass die Industrialisierung die Bauern in die Städte lockte, und dass dabei die Familienbände gelockert wurden. Der Mensch war nicht mehr "heroisch", sondern bedingt durch seine Herkunft und Umwelt.

In der Gründerzeit wurden Kinder oft als Engel dargestellt, die die Festlichkeit eines Bildes unterstreichen sollten. Diese Festlichkeit wurde von der Grossbourgeoisie, deren Vorstellungen von Rang und Würde äusserst wichtig waren, unterstützt. Die Anerkennung als Gesellschaftsmitglieder, die etwas bedeuteten, sogar zum Adel gerechnet werden konnten, war für diese mittelständische Schicht der Gesellschaft sehr wichtig. Sie stellte sich auf die Seite der noch feudal-gesinnten Mächte,⁶¹ indem sie ihre niedrige Herkunft verleugnete; und wenn es um Geld und Ansehen ging, waren es oft die Parvenüs, die dem Kleinbürgertum und den Arbeitern am rücksichtslosesten gegenüberstanden.

Jedes künstlerische Thema in der Gründerzeit wurde vor den Hintergrund einer literarischen, historischen oder festlich-dekorativen Kulisse gestellt, wogegen sich "die überdimensionalen Figuren wie ein szenisches Tableau entfalteten".⁶² Die meisten realistischen Details verschwanden aus dem Bild. Die Themen kamen aus dem Bereich der Legenden und heroischen Figuren; beliebt waren Figuren wie Tristan und Isolde, die von Sage und Mythos umhüllt waren. Die Dichtung versuchte sich auf "eine klassische Ästhetik des reinen, zweckfreien autonomen Kunstwerks"⁶³ zurückzuziehen.

Aus dem klassischen Ideal wuchs in der Gründerzeit ein ganz anderes Bild der Zeit. Die Realität der Zeit war ein zu grosser Kontrast zu diesem hohlen Idealbild. Als Beispiel könnte man das Versepos von Eduard Griesbach (1875) Tannhäuser in Rom nennen. In diesem Kunstwerk werden ein "eleganter Weltbummler" und eine Dame, die eine Erholungskur macht, zu den Gottheiten Venus und Mars erhoben.⁶⁴ Es

wirkt lächerlich, weil der Hintergrund fehlt; die Personen, um die es sich handelt, treiben ein so nichtiges Dasein, dass sie als Mars und Venus keinen überzeugen können, der ein Gefühl für Kunst hat. Doch machte der beliebte Venuskult aus Frauen göttliche Figuren, die dem Helden oft als Belohnung nach einer heroischen Tat als Preis zuerkannt wurden.

In der Gründerzeit 'trug' die Frau die Gesellschaft, indem sie den 'Anstand' der Familie bewahrte. Zu Hause war der Mann noch ganz der 'Herr im Hause', wogegen die Frau nichts einwenden durfte. Die Realität der Position der bürgerlichen Frau oder der Arbeiterfrau wurde genauso wenig beachtet wie die Realität der Prostituierten in einer Grosstadt. Die Widersprüchlichkeit dieser Einstellung der mittelständischen Bourgeoisie spiegelt sich in der Tatsache, dass ihre politische Philosophie eigentlich liberal und demokratisch war, da sie die Legitimation dazu von ihrer erfolgreichen Wirtschaft her erhielt. Der Staat vertrat aber nicht diese Ansichten, sondern hielt in Hinblick auf Kirche, Ehe, Militär und Staat, am feudalen System fest in dem alle aristokratischen hierarchischen Gesetze verankert blieben. Der Bürger befand sich in einem Zwiespalt, weil er zwar die äusseren Institutionen der Gesellschaft in seiner Familie weiter fortsetzen wollte, aber eigentlich nun liberal gesinnt war. Die bürgerliche Frau musste darunter leiden, dass ihr Mann sie so behandelte wie die Gesellschaft ihn; sie wird zum Opfer der Gesellschaft.

Diese Situation ist auch in den Familien im Naturalismus zu finden, vor allem unter der kleinbürgerlichen Schicht. In Papa Hamlet zeigt Arno Holz wie schwierig die Position von Amalie ist; es wird ihr verboten, nähen zu gehen, weil eine bürgerliche Frau nicht arbeiten ging. Thienwiebel fühlt sich in seinem bürgerlichen Stolz gekränkt; er kann sich nicht überwinden und verbietet Amalie das Nähen; obgleich die Familie dabei ist zu verhungern.

Die sogenannte bürgerliche "Talmikunst", gegen die sich die

Naturalisten wehrten, bestand aus Bildern und Werken, die dem "guten Ton" entsprachen. Das wilhelminische Bürgertum kaufte ein Bild als Dekoration eines bestimmten Zimmers, welches als "Salon" dienen sollte.⁶⁵ Nur gewisse Bilder oder Sujets, die Werke bestimmter Schriftsteller/Maler, die von den führenden Zeitungen gepriesen wurden, wurden gekauft. Der Wert eines Bildes als Kunstwerk "sank dabei auf das Niveau eines Perserteppichs."⁶⁶ Der allgemeine Geschmack erlaubte nur gewisse künstlerische Werke; die Naturalisten sträubten sich gegen diese Auslese, weil sie meinten, dass dieser literarische Geschmack "nur zu einer anspruchslosen Unterhaltung beitrug."⁶⁷

Die stilistische Überhöhung der Gründerzeit entstand also auch aus einem Klassizismus, der entleert war. Obwohl es nicht an deutschnationaler Hochstimmung im wilhelminischen Bürgertum fehlte, noch am Wunsch etwas Solides für sich zu erhalten, waren es die entleerten Lebensphilosophien, die den Klassizismus zu einer kulturellen "Scheinblüte" brachten.⁶⁸ Dieses Vortäuschen von fürstlichen und adligen Eigenschaften liess auch das Ästhetische an der frühen gründerzeitlichen Kunst leer erscheinen; viele Künstler arbeiteten so stark an einer übertriebenen Formvollendung, die einen oberflächlichen Inhalt verbarg. Diese Formvollendung geschah auf "Kosten der Wahrheit." Die stagnierende Kunstform der Gründerzeit sollte von den naturalistischen Künstlern durch das "Postulat der Wahrheit"⁶⁹ ersetzt werden. Den Begriff Wahrheit werde ich im nächsten Kapitel weiter diskutieren. An dieser Stelle genügt es vielleicht nur anzudeuten, dass die naturalistischen Künstler die wirklichen Verhältnisse der sechziger und siebziger Jahre an die Stelle von Sentimentalität zu setzen versuchten.

Die naturalistischen Künstler reagierten scharf auf diese Kunst der Gründerzeit, ihre Kunst zeigte ganz entscheidende Änderungen. Wichtig für die naturalistische Kunst war an erster Stelle die Relevanz zum Alltag. Das soziale Engagement sollte den neuen Zweck der Kunst aufzeigen; man

sollte sich nach der Realität der Zeit umsehen und sich anpassen. Dieses zentrale Thema in Papa Hamlet werde ich noch weiter besprechen.

Die naturalistische Kunst sollte "revolutioniert" werden, indem der Mensch vor einem Hintergrund gezeigt wurde, der als unlösbar von der Detailschilderung des Milieus erschien. Diese Revolution sollte weitergeführt werden, vor allem nach der Meinung von Arno Holz, indem auch die Kunstform und Sprache neu gehandhabt wurden. Das Kunstwerk sollte sich auf die "wirkliche Welt der Zeitgeschichte (richten), mit dem Ziel durch Erkenntnis der Kausalzusammenhänge zugleich den Fortschritt der Menschheit zu fördern".⁷⁰

5. Die Reaktion der naturalistischen Künstler

Die naturalistischen Künstler hatten drei ausgesprochene Anliegen; wie schon erwähnt, wollten sie erstens die sozialen Probleme aufwerfen und dabei auf die vielen Ungerechtigkeiten deuten, weil sie sonst keine politische Macht hatten, um die Situation zu verändern. Zweitens wollten sie eine repräsentative Kunst haben, die auch Kunst "für das Volk" sein würde; eine Kunst, die allen zugänglich war. Drittens wollten sie eine neue moderne Kunst schaffen, die von der "Tradition" freikam; die Traditionen der Klassik, der Romantik und der Gründerzeit hatten im industriellen Zeitalter ihren Sinn verloren.

Die Künstler hatten die Wahl, auf verschiedene Weise auf diese Ansprüche zu reagieren. Hamann und Hermand stellen zum Beispiel drei Tendenzen fest. Die erste, "objektive" Haltung nahm sich "die Natur" als Objekt und versuchte fast in photographischer Weise das tägliche Leben der Familien und andere Verhältnisse zu schildern.⁷¹ Diese objektive Haltung versuchte also das persönliche Verhalten und den Eingriff des Autors zu verringern; der Begriff "Natur" galt nicht nur der pflanzlichen und Tierwelt, sondern dem Leben überhaupt. Diese werde ich an Hand von Papa Hamlet weiter aufzeigen und

erklären. Die Anhänger dieser Haltung bemühten sich, so eingehend wie möglich über das Milieu und die Herkunft ihrer Sujets zu berichten. Sie wollten daher der Kunst eine neue Wahrheit zurückgeben. Der Positivismus, das sogenannte Prinzip von Ursache und Wirkung, von H. Taine postuliert, und von E. Zola weitergeführt, bildete das Grundprinzip dieser Kunstkonzeption.

Die sogenannten "konsequenten Naturalisten" untersuchten dieses Prinzip sowohl in der psychischen, als auch in der physischen Gestaltung der Charaktere. Hamann und Hermand sind der Ansicht, dass Arno Holz mit seinem "konsequenten Naturalismus" in diese erste Gruppe der Objektivisten gehört,⁷² obwohl er viel mehr mit seiner Kunst erreichen wollte als nur in photographischer Weise das Leben wiederzugeben.

Meiner Meinung nach gehört Holz zu der Gruppe der "politischen Aktion", die eine gesellschaftliche Änderung zustande bringen wollte und auf ein besseres Verhältnis unter den Menschen hinarbeitete. Diese Gruppe schilderte die Probleme im Zusammenhang mit der Realität des Milieus; die Aggression der Arbeiter und Kleinbürger war aus ihrem Milieu zu verstehen.⁷³ In Papa Hamlet untersucht Arno Holz das kleinbürgerliche Leben Thienwiebels unter diesem Aspekt. Der Künstler sah sich in der neuen gesellschaftlichen Rolle eines "Erziehers"; denn nur aus einem Verständnis der ganzen Situation in der die Rollen von Herkunft und Milieu besonders wichtig waren, konnte man sich individuell oder als Gesellschaft anpassen und entwickeln, um das Leben bewältigen zu können.

Diese zweite Gruppe war von der dritten zu unterscheiden, der der Protestler. Die Unzufriedenheit dieser Gruppe mit dem "lautlosen" Aufstand der "Objektivisten", rief viele Parodien ins Leben.⁷⁴ Die Anhänger dieser Gruppe genossen einen Skandal und waren mehr anti-bürgerlich als pro-proletarisch gesinnt.⁷⁵ Oft wurde der Versuch, das Elend des "vierten

erklären. Die Anhänger dieser Haltung bemühten sich, so eingehend wie möglich über das Milieu und die Herkunft ihrer Sujets zu berichten. Sie wollten daher der Kunst eine neue Wahrheit zurückgeben. Der Positivismus, das sogenannte Prinzip von Ursache und Wirkung, von H. Taine postuliert, und von E. Zola weitergeführt, bildete das Grundprinzip dieser Kunstkonzeption.

Die sogenannten "konsequenten Naturalisten" untersuchten dieses Prinzip sowohl in der psychischen, als auch in der physischen Gestaltung der Charaktere. Hamann und Hermand sind der Ansicht, dass Arno Holz mit seinem "konsequenten Naturalismus" in diese erste Gruppe der Objektivisten gehört,⁷² obwohl er viel mehr mit seiner Kunst erreichen wollte als nur in photographischer Weise das Leben wiederzugeben.

Meiner Meinung nach gehört Holz zu der Gruppe der "politischen Aktion", die eine gesellschaftliche Änderung zustande bringen wollte und auf ein besseres Verhältnis unter den Menschen hinarbeitete. Diese Gruppe schilderte die Probleme im Zusammenhang mit der Realität des Milieus; die Aggression der Arbeiter und Kleinbürger war aus ihrem Milieu zu verstehen.⁷³ In Papa Hamlet untersucht Arno Holz das kleinbürgerliche Leben Thienwiebels unter diesem Aspekt. Der Künstler sah sich in der neuen gesellschaftlichen Rolle eines "Erziehers"; denn nur aus einem Verständnis der ganzen Situation in der die Rollen von Herkunft und Milieu besonders wichtig waren, konnte man sich individuell oder als Gesellschaft anpassen und entwickeln, um das Leben bewältigen zu können.

Diese zweite Gruppe war von der dritten zu unterscheiden, der der Protestler. Die Unzufriedenheit dieser Gruppe mit dem "lautlosen" Aufstand der "Objektivisten", rief viele Parodien ins Leben.⁷⁴ Die Anhänger dieser Gruppe genossen einen Skandal und waren mehr anti-bürgerlich als pro-proletarisch gesinnt.⁷⁵ Oft wurde der Versuch, das Elend des "vierten

Standes" zum eignen Zweck zu gebrauchen, als akzeptabel angesehen. Die Anhänger dieser Denkweise trieben es bis ins Pamphletistische.⁷⁶ Sie bekamen oft den Vorwurf zu hören, dass sie nur das "Lumpenproletariat schilderten, das Verkommene, rein um seiner selbst willen",⁷⁷ und nicht den soliden Arbeiter, der gute Arbeit leistete.

Bezeichnend für die neue Kunstanschauung war das Problem vieler Künstler, den Doppelaspekt von wissenschaftlichem Versuch um eine Wirklichkeit und dem stimmungslyrischen Sentiment,⁷⁸ welches noch ein sehr beliebtes Thema in den Kunstwerken blieb, zu vereinbaren; die Forderung nach einer nüchternen Sachlichkeit musste immer wieder mit der Tatsache konfrontiert werden, dass das Lyrische und Phantasievolle den schöpferischen Geist anregte. Der Einfluss der Romantik war noch stark zu spüren. Die Realität des Lebens war aber immer vor Augen.

Die neue Selbstauffassung der Künstler zeigte sich in der Fülle der theoretischen Schriften; bezeichnend waren die aufklärerischen Gedanken. Es wurde erst geforscht und untersucht, wie es die Wissenschaft forderte. Diese Art des Denkens führte zu einer "revolutionären" Haltung; man lehnte sich gegen den Militarismus, die Kirche und den Staat auf, die die sozialen Misstände existieren liessen und den Schriftstellern die Freiheit, zu dichten wie sie wollten, nehmen wollten. Die Jugendlichkeit dieser Schriftsteller war auch ein Grund für das Interesse an einer revolutionären Denkweise, die Flut von Programmschriften ebenfalls ein Ausdruck für die Forderung, dass keiner mehr vom Kunstgenuss ausgeschaltet werden sollte.

6. Schlussbemerkungen

Der zeitgeschichtliche Hintergrund zu der naturalistischen Epoche ergibt ein aufregendes Bild von verschiedenen Einflüssen, denen die naturalistischen Künstler ausgesetzt waren. Die drei verschiedenen Richtungen der Einflüsse,

politisch-sozial, wissenschaftlich-technologisch und künstlerisch-ästhetisch, wirkten besonders auf die jungen Künstler ein, die sich Anerkennung schaffen wollten und dabei den Weg des sozialen Engagements wählten. Die naturalistischen Programmschriften, die den politisch-sozialen Einfluss unterstützten, wurden durch die Frage nach der Geistesfreiheit jedes Menschen bestimmt. Der Kampf gegen Intoleranz und Inhumanität wie es M.G. Conrad formulierte, wie auch die Frage nach den Rechten jedes Menschen auf Freiheit und Selbstverwirklichung, wurde heftig diskutiert. Eine Kunsteinstellung wuchs aus diesen Einflüssen, die für ihre Vielseitigkeit bekannt wurde und eine Bewegung kennzeichnete, die vom Stil und Thema her viel Kritik herausforderte.

Das neue Zeichen dieser sogenannten "modernen" Zeit, ist das Interesse an der Soziologie.⁷⁹ Der Frühnaturalismus, der oft noch mit einem Realismus gleichgestellt wurde, konzentrierte sich besonders auf die Forderung zu Erneuerung der Thematik. Als Beispiel darf Arno Holz mit seinem Buch der Zeit dienen; seine "Grosstadtlyrik" richtete die Aufmerksamkeit auf die Arbeiter in der Fabrik und das Leben in der Grosstadt überhaupt. Erst nach der Gründung von Zeitschriften wie "Die Gesellschaft" in München und Theatergemeinschaften wie die "Freie Bühne" in Berlin stellte sich die Frage nach neuen Darstellungsmethoden und -mitteln in der bisherigen epischen, lyrischen und dramatischen Technik.

Der Wunsch, wissenschaftlich vorzugehen, sachlich zu bleiben und doch das soziale Elend eindrucksvoll zu beschreiben, führte auf der einen Seite zu einer fast photographischen Darstellung der sogenannten "Natur" und des Lebens. So eine photographische Darstellung hatte, vor allem in Kunstwerken, nicht selten ein Strukturelement, welches dem Bild oder der Szene ein erklärendes, erzählerisches Element gab.⁸⁰ Daher wurde Kritik an dieser Kunst geäußert, weil sie sich als "trostloser Abklatsch der Wirklichkeit, die keinerlei sinndeutende Funktionen enthält,"⁸¹ entpuppte. Einige

Kritiker, unter ihnen Franz Mehring, hoben daher nur wenige Autoren wie Gerhart Hauptmann und Arno Holz heraus, die ihren Werken einen tieferen Sinn geben konnten, weil sie es verstanden, die Gesellschaft der Zeit anzusprechen.

Man betonte immer wieder, dass eine Zustandsschilderung nur dann gerechtfertigt sei, wenn sich aus dem dargestellten Milieu eine gesellschaftskritische Tendenz ergibt.⁸²

Diese gesellschaftskritische Tendenz wurde von Arno Holz in Papa Hamlet besonders stark herausgearbeitet. Holz behält sowohl die Ansprüche der Kleinbürger, als auch die Bildungstradition Deutschlands in seiner Perspektive. Niels Thienwiebel zeigt als Kleinbürger, wie schwierig es ist, sich der "neuen Zeit" anzupassen, wenn man von Herkunft und Milieu beeinflusst wird und sich an den "alten Werten", den traditionellen Werten der Klassik festklammert. Als Schauspieler deutet das Benehmen von Thienwiebel auf die Problematik der Künstler im Naturalismus, die alte traditionelle Kunstform mit den neuen Ansprüchen zu vereinbaren. Als Hamlet bringt Thienwiebel die Bildungstradition Deutschlands unter die Lupe, da sich Thienwiebel nicht anpassen kann und sich daher nicht entwickelt, sondern degeneriert, also gewissermassen eine "rückläufige" Entwicklung durchmacht.

Die Kunst der Gründerzeit bestand auf idealistischen Vorbildern, die den Weg zum entwickelten Menschen zeigen sollte. Dieses Bild wurde aber von der Realität der Zeit nicht unterstützt. Der Naturalismus ist eine Kunstbewegung, die einen Wechsel brachte und dessen Höhepunkt die Jahre 1880-1892 bildeten. Mit seinem Prosawerk Papa Hamlet steht Arno Holz an der Grenze des Dramas; damit möchte ich auf die Wichtigkeit dieses Prosawerks für den Naturalismus überhaupt deuten und möchte diesen Aspekt in den folgenden Kapiteln untersuchen. Hier sind die Worte von G. Mahal besonders zutreffend:

Selten sind die Errungenschaften einer literarischen Bewegung so intensiv von den nachfolgenden Generationen genutzt worden wie im Falle des vielverlästerten Naturalismus. Seine Wirksamkeit blieb immer unterirdisch und wurde eigentlich niemals einschränkungslos zugegeben - aber ohne ihn wären bis in unsere Tage alle wesentlichen Entwicklungen im Drama undenkbar.⁸³

Vor diesem Hintergrund ist das Werk Papa Hamlet von Arno Holz besonders interessant, weil es einen Wendepunkt in der Literatur markiert. Als naturalistischer Theoretiker ist Holz bekannt und eine Untersuchung seiner Ansichten zeigt das neue wissenschaftliche Interesse der Zeit, wie auch die Problematik der Künstler, die damit verbunden ist, auf.

KAPITEL 3

ARNO HOLZ ALS THEORETIKER UND DIE KONSEQUENZEN SEINER ANSICHTEN

Die Kunstrichtung "Naturalismus" wird durch zahlreiche theoretische Schriften gekennzeichnet, die als Hintergrund zu den künstlerischen Werken 1878-1885 dienen, und deren Themen die Motive zu Roman, Drama oder Lyrik liefern. Diese Theorien sind uneinheitlich und verschieden voneinander, weil die "revolutionäre" Denkrichtung der Zeit die jungen Künstler aufforderte, alle bisher akzeptierten Formen eines Kunstwerkes zu überprüfen. Die "alte" Form des Kunstwerks sollte von einer völlig "neuen" ersetzt werden, die mit der sozialen und politischen Realität der Zeit im Einklang stand. Mit diesem "Naturalismus", der zu einem Schlagwort wurde, sollte eine Gruppe junger Literaten herausgehoben werden, die in Kunst und Leben eine neue Haltung vertrat und dadurch einen stilbestimmenden Charakter annahm.¹ Die Frage nach der Übereinstimmung der Theorie mit der Praxis im Naturalismus muss im Zusammenhang damit gesehen werden, dass es verschiedene Theorien gab; 'die singuläre Position der Theorie durfte nicht mit gleichfalls singulären dichterischen Werken konfrontiert werden'.²

1. Die "revolutionäre" Denkrichtung der naturalistischen Künstler

Der Ursprung der "neuen revolutionären" Zeit, wie sie von ihren Theoretikern proklamiert wird, liegt grösstenteils "in dem Grundgedanken vom grossen Kausalzusammenhang der Welt in der Totalität ihrer Erscheinungsformen."³ In Übereinstimmung mit der neuen Betonung der Naturwissenschaft und dem

Interesse an der Sozialwissenschaft, in der ein Weltzusammenhang von Ursache und Wirkung postuliert wird, zeigt sich auch bei Holz die Auffassung, dass das Kausalitätsprinzip die sozialen, biologischen, physikalischen und künstlerischen Bereiche beeinflusst. Holz findet, es sei ein Zeichen dieser 'modernen' Zeit,

an die Verwirklichung jener grossen Idee von einer einzigen, einheitlichen Wissenschaft zu schreiten, deren natürlichen Abschluss die Wissenschaft von der Menschheit als Menschheit bildet, die Soziologie.⁴

Der Aufruf zum "Modern"-sein wird von der frühnaturalistischen Phase bis zum "konsequenten Naturalismus" von Arno Holz immer lauter und dringender. "Modern" sein hiess, auf ein soziales Engagement zu achten, wie auch auf eine 'neue' Kunstform. In seinem frühnaturalistischen lyrischen Werk Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen schreibt Holz:

Klammert euch, ihr lieben Leutchen,
klammert euch nur an die Schürze
einer längst verlotterten,
abgetakelten Ästhetik:
unsre Welt ist nicht mehr klassisch,
unsre Welt ist nicht romantisch,
unsre Welt ist nur modern! ⁵

Die ersten Aufführungen der "Freien Bühne" in Berlin, Ibsens Gespenster und Hauptmanns Vor Sonnenaufgang, sollten bewusst machen, "dass eine moderne Bewegung nicht mehr im Stadium der nur deklamatorischen Revolutionspathetik befangen war, sondern ihren Stil gefunden hatte, ihr Thema ..."⁶ Der Titel Vor Sonnenaufgang wurde G. Hauptmann von Arno Holz vorgeschlagen, denn die jungen Literaten waren der Hoffnung, dass eine ganz neue Zukunft sowohl der Kunst als auch Deutschlands schlechthin in Sicht war. M.G. Conrad als führender Geist in München meinte, dass die Moderne in Kunst und Dichtung eine Fülle an neuen Anregungen biete, die aus dem Leben des Proletariats entnommen seien, aber nicht mit einem Interesse an der Sozialdemokratischen Partei identifiziert werden dürften.⁷

Am Wichtigsten war es für die Moderne, die Welt, wie sie in Wirklichkeit war, im Kunstwerk zu zeigen; dazu zwei Zitate:

Die Moderne geht in keiner Partei auf, sie steht über den Parteien, wie die Kunst über der Politik steht.⁸

(Die Moderne) ist die in Geist und Charakter übersetzte Natur. Wie diese, ist sie furchtlos und rücksichtslos und anerkennt nur ein Gesetz: Wahrheit und Wahrhaftigkeit.⁹

Damit wurden auch die Literaten kritisiert, die die neue Kunst nur als eine Möglichkeit erfassten, ihre politischen Äusserungen zu veröffentlichen. Obwohl es an sozialer Kritik nicht mangeln sollte, war es durchaus nicht im Sinne von Arno Holz und Johannes Schlaf, dass die neue Kunst nur der Politik dienen sollte. Die Bezeichnung dieser modernen Bewegung als "übersetzte Natur" ergab sich aus der Betonung der neuentstandenen naturwissenschaftlichen Ideen, die die "wesentliche Natur" des Menschen ergreifen und beschreiben wollten. Der Naturbegriff wurde auf verschiedene Weise verstanden; der Begriff "Natur" war aber nicht mit der sogenannten "freien" oder "grünen" Natur gleichzustellen:¹⁰

Naturbeschreibung oder Symbolisierung und Allegorisierung der Natur wie sie beispielsweise die seit dem frühen 18. Jahrhundert einsetzende Tradition der Naturlyrik pflegte - waren im Naturalismus der Jüngstdeutschen geradezu tabu.¹¹

Im allgemeinen sollte er die "Wahrheit" der Situation des Menschen in seinem Milieu und in seine Verhältnissen umfassen. "Wahrheit" wurde zum "ethischen Postulat",¹² denn die aufklärerische Dimension wird von den Naturalisten betont. "Wahrheit" wird als "exakt induktiv erreichte Objektivität"¹³ gesehen. Die Literatur setzte Empirie und Analyse an die Stelle der phantasiegeprägten Poesie. Die Künstler strebten nach einem 'objektiven' Spiegelbild der Gesellschaft; dies führte sie auf den Weg der

Sozialkritik.¹⁴ Diesen Begriff werde ich noch an anderer Stelle untersuchen. Beeinflusst von den wissenschaftlichen Ideen Darwins und Haeckels wurde der Mensch mit all seinen Eigenschaften gezeigt, so "wahr" wie möglich. Nach Darwin und seinem deutschen Schüler Haeckel war der Mensch von Herkunft und Milieu sehr beeinflusst und der Schriftsteller sollte diese "wahre" Situation seiner Charaktere so gestalten, dass sie "ein wirkliches Abbild der Natur mit allen ihren Zufälligkeiten"¹⁵, also ein "Abbild des Lebens" darstellte. Nicht nur der Held als solcher sondern die Schattenseiten seines Lebens, persönliches Versagen, elende Wohngebiete, harte schlechtbezahlte Arbeit in düsteren Fabriken, wurden jetzt zum Thema. Hier ist es wichtig, zu differenzieren, denn was im Naturalismus an sozialengagierten Intentionen gezeigt wurde, durfte nicht bereits als "der Naturalismus" bezeichnet werden.¹⁶ Es handelte sich ja auch um die neue Form eines Kunstwerks, und die kleinbürgerlichen Naturalisten behielten eine deutliche Distanz zur Sozialdemokratischen Partei.

Für die Theoretiker des Naturalismus ist die Natur als das Ziel, zu dem sich die Kunst hinbewegte, auch keineswegs statisch; in seinen theoretischen Schriften fordert Holz das konsequente Bemühen der Kunst, der "Natur der Dinge" so nahe wie möglich zu kommen. Bereits Darwins Theorie der Evolution deutete auf die Veränderlichkeit der Natur. Für Holz war der Begriff "Natur" auch nicht nur die erlebnislyrische Natur, sondern "ein Totalbild menschlicher Wirklichkeit".¹⁷ Das Alltagsleben gehörte auch zur Natur. Die Naturalisten wollten jeden Aspekt des Lebens zeigen, auch das Unschöne nicht verbergen. In der Gründerzeit deutete die Feier des "Heroischen" oder "Herrlichen" auf eine bestimmte Kunstidee. Diese Kunst war dem Wirklichen eben fremd und wurde abgelehnt.

Der grosse Theoretiker der "Moderne" war E. Wolff. Er kritisierte die dilettantischen Schriftsteller und das Epigontum des wilhelminischen Zeitalters.¹⁸ Im Gegensatz

dazu warf er echte soziale Fragen, Nationalitätsfragen oder religiöse Fragen auf. Kirche und Staat wurden aufgefordert, das soziale Elend zu beseitigen. Die "Moderne" wurde zum Kunstideal erhoben, im Gegensatz zur Antike, deren Weltanschauung für die Kunstform überholt sei. Das wirklich "Moderne" lag in dem Verhältnis der Realität des täglichen Lebens zu der Lyrik, dem Drama und Roman.

Die modernen "Dichter-Charaktere" aus Berlin, (W.Arendt, H.Conradi und K.Heckell) waren für zwei wichtige Anregungen verantwortlich. Ich nenne sie als Beispiel, sowohl um den Zeitgeist, als auch die Interessen von Arno Holz zu illustrieren. Sie protestierten erstens gegen die äusserst sentimentale Lyrik (zum Beispiel Nibelungen von W.Jordan) die der Zeit nicht mehr entsprach, und versammelten zweitens eine Gruppe junger Literaten um sich. Eine Anthologie mit dem Titel Moderne Dichter-Charaktere sollte die Entwicklung der modernen deutschen Lyrik beeinflussen. Sie sollte "ein charakteristisches verkörpertes Abbild alles Leidens, Sehnsens, Strebens und Kämpfens unserer Nation sein".¹⁹ Arno Holz gehörte zu dieser Gruppe und wird allgemein als der einzige angesehen, der eine wirklich neuartige Formsensibilität zeigte.²⁰ Es genügte den meisten, eine neue Stoffwahl gefunden zu haben. Als modern galt eine neue Ausdrucksweise, die sich nicht an den ästhetischen Massstäben von früher messen liess, sondern von 'gärendem Lebensgefühl' beeinflusst wurde.²¹ Die jungen Literaten befanden sich in einer widersprüchlichen Situation; ihre Jugend und Begeisterungsfähigkeit inspirierte sie noch immer zu romantischer Lyrik, aber gleichzeitig wurden sie mit einer nüchternen Wissenschaft und konsequent empirischen Arbeitsmethoden konfrontiert. Die Welt wurde "messbar"; modern war es, unsentimental, rational und sachlich zu sein.²²

Weitere Beiträge zur naturalistischen Epoche wurden durch die Künstler in den literarischen Gruppen in München und Berlin geleistet, von denen ich fünf wählen möchte, um die

Einstellungen der Literaten und ihre verschiedenen Anliegen aufzuzeigen. In München führte M.G. Conrad den "Kampf", denn die Künstler sahen sich als Kämpfer in einer "revolutionären Zeit" und gebrauchten gewisse Schlagwörter, die zur Unterstützung der "Revolution" dienen sollten. In seiner Zeitschrift Die Gesellschaft stellte sich Conrad gegen Intoleranz und Inhumanität.²³ Er betrieb Kirchenkritik, die die Auseinandersetzung zwischen politischem Katholizismus und dem preussisch orientierten deutschen Staat widerspiegelt.²⁴ Conrad war antiklerikal, antimilitaristisch und antibürgerlich gesinnt, wobei ihm die geistige Freiheit des Schriftstellers wie auch Humanität und Sozialgefühle am wichtigsten blieben. T. Meyer macht darauf aufmerksam, dass Conrad zur selben Zeit das Nationalbewusstsein unterstützte und sich gegen die Bevorzugung der Literatur aus dem Ausland auflehnte. Dabei ist eine gewisse Dialektik zu spüren, denn er forderte zwar Geistesfreiheit und Progressivität, behielt aber ein "beinahe engstirniges Nationalbewusstsein".²⁵ Allgemein gesehen zeigt sich hier ein Beweis für die Unsicherheit der naturalistischen Theoretiker, die romantisches Nationdenken und aufklärerischen Kosmopolitismus vereinbaren wollten.²⁶

Die Forderung nach sozialem Engagement des Künstlers zeigte sich dann auch bei Conrad Alberti, der die bürgerlich-kapitalistische Wirtschaftsordnung scharf kritisierte;²⁷ die Technik und Maschinen, wie auch die riesigen Warenhäuser, führten zu einer Wirtschaftsordnung, die nur Geld machen wollte und sich lediglich auf das Einkommen orientierte ohne auf die Qualität der Arbeitsverhältnisse zu achten. Albertis Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft kommt von der kulturellen Seite her; in "Der Deutsche und die Kunst" schreibt er: "Deutschland ist das Land der Säufer und Spieler, der Schlafmützen und der Bierkrüge".²⁸ Das deutsche Publikum kenne zum Beispiel nicht die Namen Wundt, Nietzsche oder sogar Georg Brandes. Hier liegt wieder die Betonung bei der Unzufriedenheit der naturalistischen Künstler mit der Unterstützung der Kultur in einer Zeit des ökonomischen Aufschwungs.

Die folgenden Theoretiker sind besonders wichtig für die 'neue' Kunst. Emil Reich zeigte die Diskrepanz zwischen dem bürgerlichen "Kulturbetrieb" und der freudlosen Existenz der Arbeiter, die vom Kunstgenuss ausgeschlossen waren.²⁹ Die Künstler sollten ihr soziales Engagement weiter beibehalten und eine "Kunst fürs Volk" schaffen. Karl Bleibtreu beschäftigte sich mit dem Verhältnis zwischen dem Geist der wissenschaftlichen Forschung und dem Geist der Dichtung, die sich im "Dichtenden" verbinden 'müssen'.³⁰ Die schöpferische Phantasie gehört genauso zu dem Geist wie die Gesetze logischer Folgerichtigkeit; die Frage wurde aufgeworfen, wie man ein Kunstwerk so gestalten könne, dass es zwar die Realität der Zeit widerspiegele, aber doch ein dichterisches Werk bleibe. Die Brüder Heinrich und Julius Hart äusserten sich in diesem Zusammenhang: "Was der Dichter darstellt, ist ganz gleichgültig, es kommt allein darauf an, dass er als Dichter darstellt".³¹ Die Stoffwahl war also weniger interessant; wichtiger war die Ausdrucksweise.

Die Entwicklung der neuen Kunst von einem ersten Anlass bis zur endgültigen Form durchlief also im Naturalismus mehrere Stadien; viele Künstler lieferten theoretische Beiträge, die auf die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Themen der Zeit weisen. Von der sozialen Problematik der industriellen Zeit wurde auf die Frage nach einer relevanten Kunst, die diese Problematik diskutierte, übergegangen; so entwickelten die Naturalisten ihre Theorien im Rahmen der wissenschaftlichen Forderungen, die die 'Natur' des Menschen erforschten.

Wilhelm Bölsche zum Beispiel entwickelte seine Theorie ausgehend von der bio-genetischen Abstammungslehre Darwins und Haeckels und zeigte somit das generelle Interesse an den Naturwissenschaften. Der Mensch wurde gesehen als Entwicklungsglied, welches von der Eizelle bis zur endgültigen Form noch einmal die ganze "Menschheitsentwicklung" durchlief.³² Diese Theorie beschäftigte auch Arno Holz, der im Hinblick auf seinen Phantasus schreibt:

Wie ich vor meiner Geburt die ganze physische Entwicklung meiner Spezies durchgemacht habe, wenigstens in ihren Hauptstadien, so seit meiner Geburt ihre psychische.³³

Der Grundgedanke dieser Theorie wuchs aus der Idee von einem grossen Kausalzusammenhang der Welt. Das Bewusstsein eines Menschen wird aus der biologistischen Perspektive gesehen als Endprodukt einer naturgeschichtlichen Entwicklung, "die in vorpersonal-prälogischen Schichten noch im Subjekt gegenwärtig ist".³⁴ Der Mensch wurde also als "produktives Endglied einer langen biologischen Entwicklungskette gesehen."³⁵ Der Mensch wird nach dieser Auffassung als Teil der Systemgesetzlichkeit der organischen Natur aufgefasst. Seine geistigen Funktionen und Fähigkeiten sind auch vorgeprägt, so dass der Mensch als "determiniert" erscheint. Wir begegnen dieser Theorie in Papa Hamlet als Frage nach der individuellen Schuld oder Verantwortlichkeit jedes Menschen an seinem Schicksal, der an seiner Herkunft nichts ändern könnte.

Der Naturalismus verstand sich selber als einheitliche Bewegung; er ist besonders interessant, weil seine Literaten ihre eigenen verschiedenen Schwerpunkte in ihren Arbeiten hatten, doch untereinander ähnliche Ziele verfolgten. Die verschiedenen Manifeste des Naturalismus deuteten auf den revolutionären Aspekt dieser Ziele. Papa Hamlet (1889) wird von der Forschung auf verschiedene Weise gewertet. J. Hermand und R. Hamann sehen es zum Beispiel aus einer "proletarischen Sicht"; Arno Holz repräsentiere demnach als Naturalist die Arbeiterproblematik. Diese Vorstellung ist aber vielleicht eine Illusion, da Holz bürgerlicher Herkunft ist und über bürgerliche Probleme schreibt. Arno Holz ist der eigentliche konsequente Naturalist, denn das frühere Werk von G. Hauptmann, Bahnwärter Thiel (1888), zeigt naturalistische Anliegen im Inhalt, aber nicht in der Form. Das neue Kunstwerk sollte auch in der Form dem künstlerischen Ziel der Naturalisten entsprechen. Jedes Kunstwerk sollte seine

eigene Form finden, die dem Thema und der "Sache", die sie darstellt, entspringt. In dieser Hinsicht hat Arno Holz in seinem Papa Hamlet entscheidende Fortschritte gemacht. Papa Hamlet darf als Schlüsseltext gesehen werden, als zentrales Werk im Naturalismus, von dem aus man die Widersprüche des Naturalismus besser versteht. Nach der Meinung von H. Möbius soll Papa Hamlet keine Parodie der Kunst sein, sondern eine Auseinandersetzung mit einer bestimmten Kunst,³⁶ der Gründerzeit und zum Teil auch der Klassik und der Romantik.

Der eigentliche "Naturalismus" war ein schillernder Begriff, sehr "synonymenreich, ein Allerweltsbegriff und meistens ein Oppositionsbegriff".³⁷ Die Versuche, diesen Begriff zu erklären, beginnen oft mit dem Wort "Natur", wie "Naturwahrheit" oder "Annäherungen an die Natur" und werden in den philosophischen Bereich ausgeweitet und zum Beispiel auch auf die Malerei angewandt. Die naturalistische Epoche darf als eine Entwicklung der Kunst gewertet werden. Die fortschrittlich gesinnten Autoren sahen sich mit einer stagnierenden Kunst konfrontiert und wollten etwas Neues schaffen. Auf Stilisierung oder Idealisierung wurde gänzlich verzichtet.³⁸ Abgelehnt wurde das Romantische, die Verschönerung des Lebens, die Verherrlichung der Natur, das Verlangen nach einer als idyllisch empfundenen Kindheit und das Bild des isolierten Dachstubenpoeten.

Der Naturalismus neigte dazu, das Hässliche zu schildern; daher kam auch der Vorwurf, dass er den verkommene(n) Alkoholiker oder moralischen Versager, das "Lumpenproletariat" darstellte. So schreibt Hans Merian:

Darf ein solcher moderner Verkommener, darf eine "Krankheitserscheinung" zum Mittelpunkt einer Dichtung gemacht werden? oder mit anderen Worten: wirkt ein Lump als Held künstlerisch? Die alte Ästhetik behauptet: nein! Wir Modernen behaupten: Ja! ³⁹

Der biedere Arbeiter, der sich sein Brot verdiente und "gesund" lebte, wurde kaum beachtet. Man vergleiche zum

Beispiel dazu die Unzufriedenheit der Sozialdemokraten, die eine 'modische Mache' witterten.⁴⁰ Dies bedeutete erstens, dass diese sich darüber äusserten, dass die Interessen der kleinbürgerlichen Künstler nicht in der Partei lagen, sondern in den soziologischen Möglichkeiten, die das Arbeiterthema ihnen bot. Zweitens wurden oft nur die schlechten Seiten, z.B. Alkoholismus und seine Folgen, gezeigt und daher wurde die Sozialdemokratische Partei auch negativ gesehen.

2. Die Kernfragen der theoretischen Überlegungen; "Wahrheit" als Schlagwort

Der Begriff "Wahrheit", der zum Schlagwort der Naturalisten wurde, ist kaum auf eine Formel zu bringen. Dieser Wahrheitsbegriff macht im Naturalismus drei Phasen durch, die von G. Mahal erläutert werden.⁴¹ In der frühnaturalistischen Phase bedeutete "Wahrheit" das "Individuell-Ungekünstelte";⁴² dies betonte die Rückkehr zu dem Künstler als Originalautor, als einem, der nicht dem erstarrten Vorbild der Kunst der Gründerzeit folgte. Die Einzelpersönlichkeit des Autors wollte nicht mehr zugunsten gründerzeitlicher Kunstideale zurückgedrängt werden.

In der zweiten Phase wird der Begriff "Wahrheit" von den wissenschaftlichen Objektivitätsmassstäben beeinflusst, vor allem der induktiv-experimentellen Methode.⁴³ Der Begriff gewinnt eine ethische Dimension "des Aufklärenden und des Aufklärerischen".⁴⁴ Der Anspruch, den die naturalistischen Künstler erhoben, nämlich als Belehrer ihres Publikums zu dienen, wird durch die methodischen Schriften von J.St.Mill, "Beobachtung, Hypothese, Beweis und 'Gegenbeweis'"⁴⁵ im Kunstwerk unterstrichen. "Wahrheit" wird von J.St.Mill als eine induktiv erreichte Objektivität verstanden. Claude Bernard führte diese Gedankenrichtung weiter durch seine "provozierte Beobachtung": nur das was durch Empirie und Experiment ermittelt werden konnte galt als "wahr". Emile Zola, beeinflusst von Bernard, setzte "absolut wahre Erkenntnis" als das Ziel der "romans d'observation et

d'experimentations". Sein "roman experimental" ist besonders bekannt.⁴⁶

Dabei sieht man nicht nur den Bruch mit traditionellen Romanformen, sondern verweist auch auf historische Vorwegnahmen einer durch wissenschaftliche Einsichten geprägten Figurengestaltung im Roman.⁴⁷

Der Aufbau jedes Kunstwerks auf wissenschaftlichen Grundlagen, wobei die Empirie und Analyse an die Stelle der Phantasie gesetzt wurden, wurde von den drei determinierenden Faktoren von H. Taine "le race, le milieu et le moment" beeinflusst.⁴⁸ Der Mensch wurde soziologisch aus diesen Aspekten beobachtet und kritisiert. So wurde der Begriff "Wahrheit" auch als Sozialkritik aufgefasst, denn die Frage nach der Fähigkeit jedes Menschen, sein Leben zu bewältigen, hing mit seiner Herkunft und seinem Milieu zusammen. In dieser zweiten Phase wird es also deutlich, dass der Begriff "Wahrheit" stark von den Wissenschaftlern und Literaten aus dem Ausland geprägt wurde.

Die Darstellungsmethode der Kunstwerke wurde in der dritten Phase auch untersucht. Dies bedeutete die Zurückdrängung der individuellen Leistung des Künstlers; vor allem nach den theoretischen Überlegungen von Holz ab 1891. Arno Holz knüpfte an diesen Punkt mit seinem Werk "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze" an. G. Mahal macht darauf aufmerksam, dass obwohl Holz von Zola sehr beeinflusst wurde, er sich doch von ihm absetzte. Die berühmte Formel von Zola für seinen "roman experimental" hiess "Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament".⁴⁹ Holz wollte das Wort "création" bewusst nicht gebrauchen, weil es metaphysische Konnotationen hatte, gebrauchte also mit Absicht stattdessen "nature".⁵⁰ So hiess die Formel nach Holz:

Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Massgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.⁵¹

Dieses Zitat, zu dem ich noch Stellung nehmen werde, führte zu dem sogenannten "konsequenten Naturalismus" von Arno Holz, der sich im "Sekundenstil" manifestierte. Zola war für Holz noch viel zu subjektiv eingestellt; Holz verlangte eine objektive Einstellung vom Künstler, denn die Empirie der naturwissenschaftlichen Methode beeinflusste ihn. Der "Sekundenstil", als äusserste Form der Wahrheit, eine "totalitäts-bemühte Mimesis", sollte zum Beispiel jedes Drehen und Wenden und jeden farblichen Ton eines fallenden Blattes beschreiben.

In ähnlicher Weise sollte der "Sekundenstil" jede Sekunde "festhalten" und wird in Papa Hamlet im letzten Kapitel als methodisches Experiment gebraucht. Dieses "Mimesis-Prinzip" wurde zu einem der wichtigsten Aspekte in der künstlerischen Tätigkeit von Holz und führte zu der Frage nach der Darstellungstechnik, die zu dem "konsequenten Naturalismus" führte.

Dieser Stil hatte schon unter Zeitgenossen positive und negative Kritik:

... Was den impressionistisch-pessimistischen Effekt anbetrifft, so darf man dem Autor zu seinem Können gratulieren.

M.G.Conrad in der "Geselleschaft"⁵²

... Abgesehen, sagen wir, von dem Krassen solcher Motive, ist auch die stilistische Methode, durch welche Holmsen seine Effekte zu erreichen bemüht ist, eine höchst widerliche ... Man ist oft viele Sätze hindurch ganz im unklaren über den Ort der Handlung, über Personen und ihre Verhältnisse.

"Berner Bund"⁵³

Mit dieser Auffassung der 'Wahrheit' der Endstufe einer künstlerischen Entwicklung durch den "Impressionismus" des

Sekundenstils,⁵⁴ wird Arno Holz zu einem Bahnbrecher, der entscheidende Elemente der folgenden Epochen vonwegnahm; ich komme später hierauf zurück.

Die Wichtigkeit des Milieus ist einer der Grundaspekte des naturalistischen Denkens. Unter dem Einfluss der Milieutheorie von Hippolyte Taine wird die Milieutheorie auch zu einem der wichtigsten Aspekte in dem Werk von Arno Holz. Holz schreibt in seiner "Evolution des Dramas":

Ob Berlin für die deutsche Welt heute "typisch" ist oder nicht, ist mir gleichgültig. Berlin ist das einzige Milieu, das ich allenfalls einigermaßen kenne ... Menschen ohne Milieu, konstruierte, abstrakte, kann ich für meine Zwecke nicht gebrauchen.⁵⁵

Die sozialhistorische Wirklichkeit, die nach Taine und Zola zur Kunst als Produkt führt, wird von Holz mit kritischer Objektivität untersucht. Holz verwirft Zola in "Zola als Theoretiker", weil er seine Romantheorie als eine literarische Utopie⁵⁶ betrachtete; in seinem Versuch, das Milieu detailliert wiederzugeben, erstreckt sich Zolas Werk über viele Seiten. Holz dagegen beschränkt sich auf kurze Studien und wird als einer der einzigen wirklichen "Milieu-Talente" in Deutschland angesehen.⁵⁷

Die Milieutheorie wirft schliesslich Kernfragen der Schuld oder des Schicksals auf, da nach dieser Theorie alles im Menschen "vorprogrammiert" ist; die Frage, ob der Mensch überhaupt frei handeln könne, sich positiv entwickeln könne, wenn ihm dazu eine bestimmte Anlage fehlte, ist diesen Theorien zufolge negativ zu beantworten. Schon G. Büchner, der zu den unmittelbaren Vorbildern der jungen Schriftsteller gehört und auf den der Naturalismus natürlich auch zurückgreift, versucht schon vor Jahren zu erklären:

Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden - weil wir durch die gleichen Umstände wohl Alle gleich würden und weil die Umstände ausser uns liegen.⁵⁸

Aus diesen Worten erkennt man, dass die Diskussion um Tradition und Vorbilder für die kulturpolitische Konzeption der Naturalisten äusserst wichtig war. Im Oktober 1878 erschien Mehr Licht, eine "Deutsche Wochenschrift für Literatur und Kunst"; dort "bedeutete die vollständige Erstaufführung von Georg Büchners Woyzek ein Programm".⁵⁹ Die Auffassung, welche das obige Zitat vertritt, wurde von den 'neuen' wissenschaftlichen Ideen unterstützt. Büchner schrieb seine Werke viel früher; doch war es ein Merkmal des Naturalismus, dass man sich mit den grossen Schriftstellern der Romantik und Klassik auseinandersetzte. Dieser Versuch, eine neue Denkrichtung einzuschlagen, führte zu heftigen Auseinandersetzungen, basierend auf widersprüchlichen Ideen der jungen Schriftsteller und ihrer Kritiker.

Holz war also der festen Überzeugung, dass es möglich wäre sich positiv entwickeln zu können, und schliesst sich nach der Meinung von H.Möbius dem Determinismus an.⁶⁰ Dieser Determinismus, der nicht mechanistisch ist, stellte die Frage nach der Freiheit der Entscheidung für oder gegen ein wissenschaftliches Verhalten, was einem fatalistischen Determinismus widersprechen würde. Wenn der Mensch Entscheidungen fällen könnte, wären die fatalistischen Züge aufgehoben. Die Vorstellung, dass ein Mensch determiniert sein könnte, steht in direktem Kontrast zu der bürgerlichen Denkart der Zeit; die fundamentale bürgerliche Ideologie betonte eher die Autonomie des Individuums und die Entwicklungsmöglichkeiten im Sinne der Bildungstradition Deutschlands. Das Weltbild der Aufklärung betonte, dass sich jeder Mensch verbessern konnte.

Vor diesen Hintergrund tritt jetzt die neue Kunst, die für eine neue "Aufklärung" sorgen wollte, und mit den

naturwissenschaftlichen Ideen vom Determinismus eine direkte Umkehr des Fortschrittsglaubens der Aufklärung mit sich brachte; der Mensch war schon vorprogrammiert und konnte sich nicht 'verbessern', wenn ihm die nötigen biologischen Voraussetzungen fehlten. Unter diesem Gesichtspunkt soll auch das Verhalten Niels Thienwiebels in Papa Hamlet untersucht werden.

Für Arno Holz war es besonders wichtig, aufzuzeigen, dass jede künstlerische Tätigkeit an die empirische Realität des Milieus zurückzubinden sei.⁶¹ Das Aussergewöhnliche worunter Holz auch den Genie-Begriff zählte und damit ablehnte, wurde als "krankhaft" angesehen. Immer bemüht darum, seiner Theorie naturwissenschaftlich treu zu bleiben, in der die "Gesetze der Natur" von äusserster Wichtigkeit waren, stellte er die Behauptung auf, dass "jedes Gesetz ein Gesetz hätte".⁶² Ein Künstler sollte keinen Nebel um sich verbreiten, der ihn in einem 'mystischen Zusammenhang' mit seiner Arbeit zeigte. Er sollte die Menschen in ihrem Milieu schildern, denn nur so konnte man zu einem besseren Verständnis der Gesellschaft gelangen. Das Leben jedes Menschen konnte 'verstanden' werden, wenn die Gesetze, die das Leben beeinflussten, erkannt wurden. Der erfolgreiche Mensch konnte sich dann dementsprechend verhalten und sich weiter entwickeln. Die Gesellschaft würde sich daraufhin 'verbessern'. Der erfolglose Mensch ging unter und die Gesellschaft litt unter so einem Menschen.

2.1 "Papa Hamlet" und das Ziel einer neuen Kunstform

Papa Hamlet bearbeitet eine Fülle von Themen, die sich auf die wichtigsten Anliegen der Zeit konzentrieren. Mittels der Personen von Niels Thienwiebel und Ole Nissen wird die Künstlerproblematik der Zeit diskutiert. Sie müssen sich mit den bekannten und vertrauten Werten der 'alten' Kunst auseinandersetzen und sich neue Werte suchen, die der Zeit entsprechen. Als Künstler müssen sie die "Triebe" erkennen, die Richtung, in die sich die Gesellschaft entwickelt und

ihre Kunst dem wissenschaftlichen Fortschritt unterwerfen; die Wissenschaft spielt eine so grosse Rolle in dieser Zeit, dass die Kunst, wenn sie relevant und modern sein wollte, sich nicht von ihr trennen konnte; ausserdem liegt das Grundprinzip, dass jedes Gesetz von einem weiteren Gesetz hergeleitet wird, auch der Kunst zugrunde.

Papa Hamlet ist der Versuch, die theoretischen Überlegungen von Holz in das literarische Werk umzusetzen und eine neue literarische Methode zu entwickeln. Holz ging auf die Klassiker des Positivismus,⁶³ Comte, Mill und Spencer zurück und wendet ihre naturwissenschaftlichen Interessen und Forschungsmethoden auf seine Arbeit an. Holz betont das analytische Element und wird als führender Theoretiker, Kritiker und Sprachtechniker des deutschen Naturalismus angesehen, denn das⁶⁴

... Theoretisieren über die Kunst ist bei Arno Holz begründet im Bestreben, Klarheit zu gewinnen über die Möglichkeit des objektiven Kunstwerks und des exakten Sprachverfahrens.⁶⁵

In dem Bestreben, diese neue Kunst zu verteidigen, geht Holz in seinem Werk "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze" von einer gemalten Figur aus, die von einem kleinen Jungen verfertigt worden ist. Diese Figur soll einen Soldaten darstellen. Indem Holz analytisch vorgeht, stellt er fest, dass zwischen dieser sogenannten "Schmierage" und dem wirklichen Objekt oder der Person eine "Lücke klafft, die grauenhaft gross ist."⁶⁶ Holz entwickelte aus diesem Problem eine Formel, die ihm eine wissenschaftliche Logik zu bieten schien. Die Lücke, die er "X" nennt, bezeichnet verschiedene Elemente, die das Kind als Künstler daran hindern, die "Natur" exakt zu reproduzieren. So gelangt Holz zu der vermeintlich wissenschaftlichen Formel "Schmierage = Soldat - X." Weiter ersetzt Holz "Kunstwerk" für Schmierage und "Natur" für Soldat; daraus erschliesst er die Formel "Kunst = Natur - X".⁶⁷

Das "X" wird von Holz weiter diskutiert; beeinflusst von H. Taines drei determinierenden Faktoren eines Lebens "le race, le milieu et le moment", die durch ein "Temperament" (ein Begriff von Zola) gesehen werden, reduziert er diese Lücke auf die Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung. Ich gebrauche den Ausdruck 'reduziert', weil Taine und Zola noch die Subjektivität des Künstlers miteinbeziehen in das Kunstwerk. Holz dagegen glaubt einen wesentlichen Schritt vorwärts gemacht zu haben, weil er die Objektivität des Künstlers betont. Holz richtet sich hier stark nach J. St. Mill, der feststellt:

Alle ursächlichen Gesetze müssen infolge der Möglichkeit, dass sie eine Gegenwirkung erleiden (und sie erleiden alle eine solche!), in Worten ausgesprochen werden, die nur Tendenzen und nicht wirkliche Erfolge behaupten.⁶⁸

Beeinflusst durch diesen Gedanken gelangt Holz zu der Formel, die ihn zum grossen Theoretiker des Naturalismus machte. Holz lieferte einen besonderen Beitrag auch zur Lyrik. In "Die befreite deutsche Wortkunst" sieht er die überlieferten Formen der 'alten Kunst' als ein "formales metrisches Schablonengebilde"⁶⁹ an; Holz sieht den Reim, Reimnachklang, die Strophe, Metrik, Assonanzen und Alliterationsbildung als hemmende Regeln, die ein "Weltbild" erschweren. Das Ziel, ein Weltbild schaffen zu wollen, geht auf die wissenschaftliche Idee zurück, dass man von einem Teilbereich Schlüsse auf das Ganze ziehen könnte, denn in dem kleinsten Teil sollten schon alle Elemente des Ganzen enthalten sein.

Mit der "Revolution der Lyrik" kritisierte Holz die Lyrik der Gründerzeit besonders scharf; er äusserte sich gegen Reim und Strophe und betonte den natürlichen Rhythmus der Sprache im Gedicht. Dieser Rhythmus sollte dann auch die Form des Gedichtes beeinflussen.

An dieser Stelle möchte ich nicht weiter auf die Lyrik eingehen, und nur noch auf das wichtigste Anliegen von Holz im Drama zu sprechen kommen, um die ihm zugrundeliegende Haltung aufzuzeigen.

Holz verstand sich selber als Theoretiker und ging unter Handhabung von gewissen Theorien an seine Kunst heran; Ansatzpunkt für die Neuformung des Dramas sollten die Forderungen nach der "Sprache des Lebens" sein.⁷⁰ In dem Vorwort zu Sozialaristokraten erklärt Holz, dass die neue Sprache des Theaters die Sprache des Lebens sein wird; Dialekt, Unterbrechungen und Wiederholungen galten jetzt auch als künstlerisch neu und betonten das "Natürliche" und "Echte" an dem Drama. Das bisher 'posierte Leben' der gründerzeitlichen Kunst sollte mit einem 'wirklichkeitsgetreuen' Ausschnitt ersetzt werden.

Diese fundamentalen Gedanken tragen Papa Hamlet. Dieses ist zwar ein Prosawerk, zeigt aber verschiedene Elemente der Dramatisierung, die sich später in der Familie Selicke zu dem "konsequenten Naturalismus" ausbilden. Am wichtigsten ist der Versuch, Prosa als "Sprache des Lebens" zu schaffen; damit will Holz ihr Lebensechtheit verleihen. Als Ziel setzte sich Holz in Zusammenarbeit mit J.Schlaf, das Kunstwerk ohne Vermittlung auf den Leser wirken zu lassen. An dieser Stelle genügt es vielleicht, darauf hinzuweisen, dass Holz den Gebrauch der Sprache revolutionieren wollte, indem er seine Subjektivität als Künstler/Autor aus dem Werk auszuschalten versuchte. Dieses Bemühen darf als einer der grössten Beiträge zur naturalistischen Entwicklung der Kunst gesehen werden, weil dadurch der Leser/Zuschauer gezwungen wird, sich genauer am Werk zu beteiligen.

Die neue Prosa forderte ein neues Verständnis vom Publikum. Vom Leser wurde gefordert, dass er sozusagen mitwirken musste, indem die Interpretation des Dargestellten ihm überlassen wurde. Der Künstler befand sich in einer völlig neuen Position; er musste sich einen Platz in der

Gesellschaft erkämpfen und erarbeitete sich ein neues Verhältnis zum künstlerischen Schaffen. Er musste kritisch an seine Arbeit herantreten und forderte auch von seinen Lesern eine kritische Stellungnahme zu den bisher akzeptierten sozialen, moralischen und religiösen Werten, die den 'neuen' Umständen nicht mehr entsprachen. Als 'alt' wurde die klassisch-idealistische Handlungskonstruktion angesehen; "alt" waren auch die Charaktere, die frei handelten, sich ihr Schicksal wählten, oder daran Schuld waren. Philosophische Probleme wie Allgemeinheit und Subjektivität, Wirklichkeit und Traum/Idee, durften im naturalistischen Denken nicht mehr vorkommen.

"Der Naturalismus ist eine Methode, eine Darstellungsart und nicht eine Stoffwahl."⁷¹ Mit diesen Worten umreißt Arno Holz sein wichtigstes Anliegen in seinem Prosawerk Papa Hamlet. Seine theoretischen Überlegungen gaben Anlass zu der Meinung, dass man nur durch die Mittel und die Methode eine Revolution der Kunst hervorrufen könnte. Die "Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung" boten die Möglichkeit, in der Kunst "ein Stück Leben" so zu gestalten, dass es von der Realität des wirklichen Lebens nicht zu unterscheiden war. In seiner Theorie macht Holz darauf aufmerksam, dass zwischen der Kritzelei eines Kindes, dem Versuch, einen Soldaten zu malen, und der "Sixtinischen Madonna in Dresden kein Art- sondern ein Gradunterschied besteht."⁷² Dabei lässt Holz die Begabung - "das Genie" - ausser Acht; er behauptet, dass dieser Gradunterschied durch die Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung aufgehoben werden könnten. Dabei ist es ja gerade die Handhabung der Reproduktion eines "Stücks Natur", die den Künstler 'erfolgreich' macht oder nicht. Dazu gehören nicht nur gewisse Reproduktionsbedingungen sondern auch ein Talent, was die Naturalisten nicht miteinbeziehen wollten. Weiterhin sollte das moderne Kunstwerk nicht von Vorgängen berichten, die der Wirklichkeit nicht entsprachen und dem Leben fremd waren; also gehörte eine möglichst genaue Erfassung und Reproduktion des Lebens zu dem Kunstwerk. Je nach der

Geschicklichkeit und Gewandtheit des Künstlers, von den Reproduktionsbedingungen und -möglichkeiten Gebrauch zu machen, hatte dann das Kunstwerk Realität.

Holz hatte aber nie den Wunsch, lediglich eine exakte Reproduktion der Wirklichkeit als blosser Kunstübung zu konstruieren; die "Totalität des Menschen" wurde von den wissenschaftlichen Gesetzen der Herkunft, Vererbung und dem gegenwärtigen Milieu so beeinflusst, dass der Mensch nur unter all diesen Gesichtspunkten beobachtet werden konnte. Der Mensch wurde im 19. Jahrhundert durch die biologischen, physikalischen und geologischen Erkenntnisse als "produktives Endglied einer langen biologischen Entwicklungskette" gesehen.⁷³ Diese wissenschaftlichen Erkenntnisse sollten in die Kunstwelt eindringen, und dem Publikum ein besseres Verständnis des Menschen von seinem Milieu zu vermitteln.

Man darf zu diesem Problem der Nachahmung der Natur darauf hinweisen, dass schon der Gebrauch der Sprache metaphorisch wirkt, weil ein Kunstwerk nie eine exakte Reproduktion der Natur sein kann. Holz interpretiert schon mit seiner Kunstformel und dabei erkennt er vielleicht, dass die Tendenz immer eine Tendenz bleiben wird, die "Lücke X" wird sich nie schliessen können.

Arno Holz setzte sich ganz bestimmte Ziele in seinem Werk. Immer wieder versuchte er, die "Einheit von Form und Aussage" zu schaffen. Die stilistischen Elemente, die Geschichte und die Handlung sollten auf wissenschaftliche Grundvoraussetzungen gebracht werden, die die grösseren Kausalzusammenhänge aufzeigen sollten. Hier stösst er immer wieder auf zwei Hindernisse. Erstens wollten Holz und Schlaf das "arrangierende" und "umkrempelende Ich des Autors",⁷⁴ mit anderen Worten, die Subjektivität des Autors, ausschalten. Holz glaubte, dass sich seine künstlerische Subjektivität negativ auf das Verhältnis des Lesers zu den Personen des Kunstwerks auswirken würde; es sollte nicht von einer dritten Person vermittelt werden, sondern der Leser sollte

unmittelbar die Welt des Kunstwerks erleben können. Der Künstler wollte dem Leser die Möglichkeit geben, sich "seine Wertung des wertungsfrei Präsentierten zu formulieren".⁷⁵ Auf die Frage, ob die Künstler wirklich 'wertungsfrei' schreiben konnten, werde ich noch zu sprechen kommen.

Das zweite Hindernis ist die 'überlieferte' Sprache, die als Aussagemittel notwendigerweise begrenzt ist, da sie "weitgehend fixiert, genormt, schematisiert ist." Bis zu diesem Zeitpunkt konnte die Sprache nach der Meinung der Naturalisten nur die Wirklichkeit in "entstellter, verkürzter [und] schematisierter Form wiedergeben."⁷⁶ Damit wollten die Naturalisten ausdrücken, dass die Sprache kein Bild der Wirklichkeit geben konnte. Arno Holz versuchte mit dem sogenannten "Sekundenstil" jede Sekunde festzuhalten und damit zeitlich die Wirklichkeit der Szene wiedergeben zu können. Dies beeinflusste die Form des Prosawerkes, denn die Sprache wirkt auf einer dramatischen Ebene. Auf dieses Grundproblem der naturalistischen Theorie, die Gestaltung der Sprache, werde ich im fünften Kapitel eingehen.

Zu dem Experiment-Denken von Arno Holz gehörte auch das wichtige Mimesis - Prinzip, wobei die "Nachahmung der empirischen Wirklichkeit durch naturwissenschaftliche Erkenntnis"⁷⁷ als Ziel des Kunstwerks angestrebt wurde. Papa Hamlet ist in sieben Teile eingeteilt; jeder Teil bildet für sich eine Einheit, die einen Auszug aus dem Leben verwirklichen soll. Zusammen mit den anderen Teilen sollte sich eine Collage der Totalität des Lebens ergeben; jeder einzelne sollte aber auch in sich eine Einheit sein. Im Mittelpunkt der Handlung steht Niels Thienwiebel, der von soziologischem Interesse ist, da er, der Bürger, wie ein Proletarier leben muss. Der persönliche Konflikt des Ehemannes und Vaters mit bürgerlichem Hintergrund, der sich jetzt mit der Realität seiner wirklichen Verhältnisse auseinandersetzen muss, verwickelt sich mit der Problematik seiner Arbeit, in der er als Schauspieler/Künstler auftreten muss. Es wird nicht nur seine eigene Fähigkeit als

Schauspieler sondern die Kunst als solche, in Frage gestellt sowohl aus der Sicht Thienwiebels als auch des Erzählers und des Lesers. Die Rollenhaftigkeit Thienwiebels (denn er versteht sich als "Hamlet", Ehemann und Vater) und das Spiel, welches er mit sich, seinen Nachbarn und seiner Familie 'spielt', werden zu handlungstragenden Faktoren im stilistischen Aufbau Papa Hamlets.

Die Entstehungsgeschichte der Milieustudie Papa Hamlet begann im Winter 1887/1888. In romantischer Weise berichtete Holz, wie er sich mit J. Schlaf zurückzog, um in einem ärmlichen Dachzimmer, so lebensecht wie möglich, die Situation Thienwiebels zu erleben. Dazu bemerkt der Kritiker Scherpe, dass Holz wohl den Wert des wilhelminischen Künstlerbildes erkennt und aus materiellen Erwägungen nicht abgeneigt ist, an einer solchen Stilisierung mitzuwirken.⁷⁸ Ob dies nun den Tatsachen entspricht oder nicht, die Situation der beiden Künstler ist noch die von dem in romantischer Stimmung festgefangenen "armen Dachstubenpoeten". Theoretisch lehnten die Künstler aber alle formelhaften sentimentalischen Symbole ab.

Der Beitrag J. Schlafs wurde in Form der stofflichen Motive, die in einer Skizze enthalten waren, geliefert. F. Martini beschreibt diese als "in einem weitschweifigen, humoristisch kommentierenden Erzählstil vorgetragen".⁷⁹ Das Kind in seiner Skizze stirbt einen "unmotivierten, natürlichen Tod" und die Skizze ist bis ins "Harmlos-Idyllische vereinfacht".⁸⁰ Die psychologische Motivierung der Eltern ist flach und ausdruckslos, und die Sprache zeigt formelhafte Sentimentalität.⁸¹ Holz übernahm die formale Ausgestaltung der Sprache nach seinen Theorien. Auch der Titel, den Schlaf der Skizze gab, weist noch auf die Abhängigkeit des Autors von den gründerzeitlichen Einflüssen: "Ein Dachstubenidyll". Dagegen deutet der Titel Papa Hamlet schon auf Widersprüchlichkeit, denn die kindliche Anrede "Papa" und der Name des Helden eines der grössten Dramen von Shakespeare verbinden solide Bürgerlichkeit mit dramatischer Kunst auf überraschende Weise. Papa Hamlet ist auf diese Skizze von

Schlaf gegründet und lässt die Zusammenarbeit mit Holz erkennen. Die Autoren bemühten sich um eine neue Kunstform im Einklang mit der Theorie, die statt des Schaffens aus künstlerischem Impuls heraus bewusste Konstruktion forderte. Für F. Martini ist es deutlich, dass Schlaf nur an den stofflichen Motiven beteiligt war, denn er veröffentlichte 1890 seine Fassung in der Gesellschaft unter dem genannten Titel "Ein Dachstubenidyll".⁸²

3. Papa Hamlet als experimentelle Studie; der Versuch eine 'neue' Literatur zu entwickeln

Papa Hamlet ist als "Experiment" konzipiert. Der Wunsch, mit der traditionellen Form zu brechen, wird in diesem Prosawerk verwirklicht. Emile Zola, von dem die entscheidenden Impulse zu dieser Form des Denkens ausgingen, betonte den engen Zusammenhang von wissenschaftlichem Experiment und künstlerischer Tätigkeit, der dem modernen Schriftsteller immer bewusst sein sollte. Der Künstler sollte die Menschen wie ein Wissenschaftler beobachten und analysieren:

Das physiologische Studium des Menschen, die psychologische Analyse seiner Handlungsmotivationen und die soziologische Erforschung des Milieus sind die Grundvoraussetzungen einer auf das konkrete Leben, die soziale Realität und den lebendigen Menschen zielenden Romanform.⁸³

Papa Hamlet ist nun allerdings kein Roman, doch gebraucht Holz dieselben Grundvoraussetzungen in seiner Milieustudie. Holz meint, dass er womöglich einen entscheidenden Schritt über Zola hinausgeht, wenn er dessen Grundsatz: "Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un temperament" durch die Reduzierung des "Temperaments" zugunsten "der reinen objektiven Gesetzmässigkeit des Kunstprozesses" kritisch in Frage stellt.⁸⁴

Die drei kleinen Prosaexperimente, zu denen Papa Hamlet gehört, sollten "nicht aus der Theorie, sondern mit kleinen

völlig absichtslosen Studien direkt nach der Natur"⁸⁵ gestaltet werden. Wichtig wurde jetzt die Genauigkeit und Unmittelbarkeit der sprachlichen Darstellung; die kleinsten Details und minutiöse Vorgänge wurden zum Mittelpunkt.⁸⁶ Darum entschied sich Holz für die kleinste Einheit, die Milieustudie; hier konnte er in der einfachsten Geschichte die Kausalzusammenhänge der Herkunft und des Milieus zeigen. Je mehr Personen und Handlungen er in die Geschichte hineinbrachte, desto komplizierter wurden die Verhältnisse und Einflüsse. Diese Kausalzusammenhänge gehörten zu den wichtigsten Grundprinzipien der naturalistischen Kunst. Jeder Mensch war von seiner Vergangenheit, Herkunft und Gegenwart abhängig. Dazu kamen seine Persönlichkeit und die verschiedenen Einflüsse, denen er jeden Tag ausgesetzt war; seine 'Triebe', Wünsche und Träume, seine Art, diese zu verwirklichen oder sich mit ihnen auseinanderzusetzen, waren alle miteinander so verflochten, dass es dem Schriftsteller immer schwerer wurde, eine 'lückenlose Darstellung aus den Dingen selbst' dem Leser anzubieten. Nach Meinung des Kritikers H.G. Brands ist Holz in seinen Bemühungen Papa Hamlet "nicht von der Theorie her zu gestalten" konsequent und inkonsequent zugleich.⁸⁷ Auf der einen Seite schafft er 'aus dem Leben selbst' in einer Weise, die den Leser in medias res bringt; das heisst, der Leser sieht und versteht die Handlung aus seiner eigenen Perspektive. Holz will sich als Autor nicht dazwischen schalten; will aber auf der anderen Seite doch dieses Leben mit seinen theoretischen Grundforderungen übereinstimmen lassen.

Die "Studie" oder "Skizze" sollte einen Auschnitt aus dem Leben des Helden zeigen, und konzentriert sich auf diesen; richtiger wäre vielleicht der Gebrauch des Wortes "Protagonist", denn ein Held im Sinne des Mittelalters oder der Klassik ist er nicht. In Papa Hamlet steht der kleinbürgerliche Thienwiebel im Zentrum; die bürgerliche Welt findet sich in einem Zwiespalt und Thienwiebel zeigt, wie dieser Zwiespalt auf den einfachen Bürger Einfluss hatte. Der Widerspruch war in der Situation des eigentlich liberal

gesinnten Bürgers der Zeit, dessen Ideal eine humanitär - demokratische Gesellschaft war, unterstützt durch den erfolgreichen wirtschaftlichen Aufschwung des Grossbürgertums. Dieses Grossbürgertum, erfolgreich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit des imperialistischen Deutschlands, spielte aber keine Rolle in der Politik, da noch immer die privilegierten Stände die absolute politische Macht ausübten.⁸⁸ Der liberale Bürger war frustriert, denn er konnte sich politisch nicht äussern. Für die Künstler blieb das Theater ein Ausweg aus dieser machtlosen Position; weiteres dazu im vierten Kapitel.

Die Weltanschauung der Künstler entwickelt sich unter den Einflüssen der Zeit zu einer sozialen und evolutionistischen; als Beobachter der Welt und ihrer sozialen Umstände konnte kein naturalistischer Schriftsteller das bittere Elend so vieler Menschen ignorieren. Er musste darstellen, was er in Wirklichkeit sah. Beeinflusst von der Evolutionstheorie Haeckels war es das Anliegen des Künstlers zu zeigen, wie die Charaktere sich in der Welt behaupten. Nach dieser Weltanschauung darf der "moderne" Bösewicht als "krank" dargestellt werden.⁸⁹ Der Held ist also mehr ein Antiheld; das Individuum ist oft degeneriert und verkommen. Die modernen jungen Künstler behaupteten, dass dieser 'Held' auch zum Thema eines Kunstwerks werden konnte, weil "in solchen scheinbar widerlichen und abstossenden Gestalten ... dieses Walten der Kausalgesetze ... als höchste Schönheit empfundenen Weltordnung am klarsten ... am deutlichsten zur Anschauung kommt".⁹⁰ Niels Thienwiebel in Papa Hamlet wird auch nicht in seiner erfolgreicherer Phase als Schauspieler vorgestellt; der Leser lernt ihn erst kennen, als er sich mit seiner Natur, Herkunft und seinen Trieben auseinandersetzen muss. Papa Hamlet darf daher fast als Anti-Bildungsroman oder wenigstens als Kritik an der Bildungstradition Deutschlands gesehen werden. Wichtig ist die rückläufige Entwicklung des Charakters, der von seinem Milieu und seiner Herkunft stark beeinflusst wird; so stark, dass keine Vorbilder ihm helfen können, sich positiv zu entwickeln,

wenn seine Erbanlage ihn nicht dazu 'prädestiniert' hat.

In der Studie ist weiterhin die Handlung nur interessant, soweit sie den Charakter offenbart. Für Holz war der Stoff der Geschichte weniger wichtig; er wollte die Sprache an erster Stelle so weit 'revolutionieren', dass sie die Handlung des Prosawerkes bestimmte. Der Mensch wird immer danach verstanden, wie er sich seinen Mitmenschen gegenüber verhält.

Der Mensch ist Kampfplatz und Kämpfer und
Kampfobjekt in eins, er ist der Schauplatz der
Tragödien, Held, "Schauspieler und Zuschauer"
zugleich.⁹¹

Diesen "Kampf ums Dasein" führen viele Künstler selber. Thienwiebel, der als "Symbol" der kleinbürgerlichen Künstlerexistenz der Zeit dient, (obwohl Symbole streng abgelehnt wurden) zitiert aus Hamlet die Worte:

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:
Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks erdulden, oder
(S.20)

Die Ironie des Zitats liegt in der Tatsache, dass es wirklich um die Frage der Existenz der Familie Thienwiebel geht. Thienwiebel lässt sich später als "sterbender Krieger" von Aktschülern kopieren. Natürlich fragt man sich, inwiefern Thienwiebel wirklich gegen sein Unglück 'gekämpft' hat, denn er scheint von einer gewissen Trägheit zu sein, und lässt die Gelegenheit einer Verbesserung seiner Situation ungenutzt vorbeigehen.

Beliebt waren auch als Handlungsträger die Arbeiter in den Fabriken; ihr Lebenskampf und Milieu waren ideale Themenbereiche im Naturalismus, um den Menschen in seiner "Nichtigkeit und Blösse," aufzudecken. Wichtig war, zu zeigen, wie der einzelne mit seinem Leben fertig wurde; ob es nun der Arbeiter aus dem vierten Stand oder Bürger war,

waren es doch nur wenige, die geschickt und mit Erfolg ihre Probleme lösen konnten. Könnten sie rechtzeitig zum Erkenntnis ihrer "Natur" kommen, würden sie im "Kampf ums Dasein" siegen.

Arno Holz will in Papa Hamlet auch zeigen, dass er als Künstler nicht die Probleme lösen konnte; er konnte nur den Einfluss von Vererbung und sozialen Umständen auf seine Charakter aufzeigen.

Wichtig war also die Kunst des Überlebens; der einzelne Mensch musste sich anpassungsfähig zeigen, oder er ging unter im "Kampf ums Dasein". Thienwiebel 'verkörpert' als Schauspieler vielleicht den neuen Künstler, der, von alten Werten beseelt, sich in einer neuen Zeit zurechtfinden muss.

Der Kampf ums Dasein, welchen Thienwiebel führt, zeigt ihn den Naturgesetzen ausgeliefert; er muss handeln, um entweder mit den Gesetzen fertig zu werden, oder gegen sie anzugehen. Für Arno Holz wäre Thienwiebel wahrscheinlich erfolgreich gewesen, hätte er eine positive Lebensanschauung gehabt. Er hätte die herrschenden Gesetze und seine eigenen Möglichkeiten, in diesem System voranzukommen, erkennen sollen und sich anpassen müssen. Auf der anderen Seite erscheint Thienwiebel seinen Untergang nicht halten zu können. Thienwiebel verkörpert den erfolgreichen "Lebenskünstler" keineswegs.

Wenn der einzelne allerdings unter dem Druck der Tradition und anderer irrationaler Gegentendenzen nicht "wissenschaftlich" handelt, unterliegt er im "Kampf ums Dasein", sein Leben gerät in eine Krise.⁹²

Der erfolgreiche Schauspieler Thienwiebel wird nicht gezeigt, weil vom Erfolg des einzelnen nicht der Schluss auf eine erfolgreiche Gesellschaft gezogen werden konnte. Nach Meinung der Naturalisten musste von dem Teilbereich des Einzelschicksals auf die Verhältnisse der Gesamtgesellschaft

geschlossen werden können; von einem positiven Helden hätten die falschen Schlüsse auf den Zustand der Gesamtgesellschaft gezogen werden können. Die Gesellschaft war befangen in "traditionellem, irrationalen Verhalten, fast noch auf dem Stand des metaphysischen Zeitalters."⁹³ Nach dem metaphysischen Standpunkt spekulierte man über den Menschen und seinen Platz in der Welt. Spekulation wurde unter dem wissenschaftlichen Standpunkt abgelehnt. Der einzelne konnte sich von diesem Benehmen und Denken lösen, indem er wissenschaftlich handelte. Dies bedeutete eine Selbsterkenntnis und die Möglichkeit, sich anzupassen. Für H.Möbius durfte der Fortschrittsoptimismus eigentlich nur ganz rudimentär gezeigt werden, weil so wenige Menschen für die Fortbildung des Menschen sorgten; in Papa Hamlet hat der Kanalinspektor es verstanden, sich 'modern' zu geben; er lässt für sich und für seine Frau ein Portrait malen. In dieser Zeit, in der es bei Nissen und Familie Thienwiebel an Essen und Kleidung mangelt, zeigt das Beispiel des Kanalinspektors, wie gut es einigen geht. Ole Nissen hat später den Einfall, seine Kunst anzupassen und Firmenschilder zu pinseln und verdient sehr gutes Geld; seine eigene Kunst wird natürlich dabei vernachlässigt.

Im Leben Thienwiebels gibt es auch weitere Elemente, die uns die Position des Künstlers Arno Holz offenbaren, und die den Kontrast zur Gründerzeit deutlich aufzeigen. Thienwiebel lebt in einer Welt, an deren Werte er nicht mehr glaubt, obwohl er noch keine neuen an die Stelle der alten setzen kann; noch am Anfang der Geschichte studiert er "Hamlet" in der Hoffnung, dass ihm ein "angemessenes Bühnenangebot" gemacht werden wird. Es wird ihm nichts in der Stadt angeboten, und er muss sich als "sterbender Krieger" malen lassen, um Geld zu verdienen. Er versucht, sich in die alte Form der Kunst zu 'verlieren', indem er seine Gemütslage mit Ausdrücken und Zitaten aus Hamlet beschreibt. Jedoch ist zu spüren, dass er mit dieser Kunst nicht mehr zufrieden ist, denn sie hilft ihm nicht, mit dem Leben fertig zu werden:

Er hatte seit kurzem - er wusste nicht wodurch? - all seine Munterkeit eingebüsst, seine gewohnten Übungen aufgegeben, und es stand in der Tat so übel in seiner Gemütslage, dass die Erde, dieser treffliche Bau, ihm nur ein kahles Vorgebirge schien.

(S.28)

Thienwiebel kann sich noch keine neuen Werte setzen; jedenfalls will er nicht akzeptieren, dass er sich anpassen, vielleicht seine Ansichten ändern muss. Diese Einstellung wird deutlicher, als Thienwiebel das Engagement als herumfahrender Schauspieler nicht akzeptiert, weil er noch die Worte von Shakespeare im Ohr hat, dass es vorteilhafter für den Ruhm des Schauspielers sei, an einem Ort zu bleiben. Der Standpunkt, den Arno Holz hier vertritt, weist darauf hin, dass die alte Kunst den neuen Existenzansprüchen nicht mehr genügt; Thienwebel kann seine "alten" Werte nicht beibehalten und weiter leben.

Arno Holz will aber eigentlich nur Tatsachen als "Künstler-Beobachter" registrieren; er will Thienwiebel auch nicht unbedingt verantwortlich machen für sein Schicksal, obwohl diese Frage umstritten bleibt. Thienwiebel ist in seinen kleinbürgerlichen Ansichten so festgefangen, dass er nicht loskommen kann. Er hat aber die Illusion, dass er sich seine Arbeit und seine Zukunft wählen kann; er bekommt nämlich ein Angebot als herumfahrender Künstler, lehnt es aber ab. Er lehnt es ab, weil er sich vor einem sozialen Abstieg fürchtet; er ist überzeugt, dass er etwas Besseres bekommen kann, ohne zu verstehen, dass seine Vorstellungen der Zeit nicht mehr entsprechen.

4. Die Detailschilderung als stilistisches Ziel der neuen Kunstform

Für die neue Kunstform setzte sich Holz zwei Ziele: erstens sollten die Details der Umgebung genauestens gewählt werden, denn nichts Überflüssiges durfte erwähnt werden. Zweitens sollten diese Details das Milieu erklären und damit

Aufschluss geben über die Einflüsse, denen diese ausgesetzt waren. Die Details sollten alle idealisierenden, poetisch-schönen Stilformen verdrängen und Literatur als blosser Erholung, Bildung oder Erhöhung des Lebens in Frage stellen.⁹⁴ F.Martini meint, dass sich Holz damit in einer "provozierenden soziologischen Opposition" befand, obwohl er nur objektiv zu berichten und Wirklichkeit wiederzugeben glaubte.⁹⁵ Ich möchte dazu Stellung nehmen in der Überzeugung, dass Holz sich dessen bewusst war, dass die Widerspiegelung des Milieus und der Situation der Charaktere auf die soziologischen Probleme des wilhelminischen Zeitalters deutete. Indem er die realistischen Details sorgfältig aufzählte, hoffte er nämlich, eine der neuen Aufgaben der naturalistischen Künstler zu erfüllen: soziale Kritik zu äussern.

Der naturalistische Künstler hatte die Aufgabe, sozial engagiert zu sein; ohne zu viel darüber an dieser Stelle zu sagen, genügt es vielleicht, auf ein Beispiel zu deuten, in dem Milieu und die grundlegende Haltung zum Leben von den Charakteren offenbart wird. Wenn Holz zum Beispiel von einer zerbrochenen Schachtel schwedischer Zündhölzchen spricht, die keiner wegräumt, um dann immer wieder darauf zurückzukommen, wenn sie auf einem kleinen "Teich", der sich wegen Nachlässigkeit Amalies unter dem Tisch gebildet hat, "in aller Gemächlichkeit rundherum Gondel fahren", dann wird es dem Leser klar, dass es sich hier um eine grundsätzliche Unordentlichkeit handelt. Details wie die Betonung der "schwedischen" Zündhölzchen deuten darauf, dass Holz und Schlaf sich darüber lustig machen, dass nur die Literatur, die aus dem Ausland kam, als Kunst gewertet wurde. Dabei ist der ganz besondere Berliner Jargon und das Milieu einer industriellen Grosstadt kaum zu übersehen. Dass die Zündhölzchen "in aller Gemächlichkeit" Gondel fahren, lässt den Leser an Amalies Seufzer denken: "Es war ja alles egal, so oder so". Die Ironie der Erzählerperspektive an dieser Stelle zeigt, dass der Erzähler nicht mit der Unordentlichkeit einverstanden ist. Amalie brauchte also nicht weiter

beschrieben zu werden, denn durch die Details ihres Milieus bekommt der Leser ein deutliches Bild von ihrem Standpunkt. Holz will aber Amalie nicht ganz für ihre Haltung verantwortlich machen, sondern benutzt die äusseren Umstände ihrer Herkunft, den Mangel an Abwechslung und Erholungsmöglichkeiten, der aus ihrer Armut resultiert, sowie ihre schlechte Gesundheit als für ihr Dilemma verantwortliche Lebensfaktoren.

Das Ziel von Holz war, den Menschen mittels einer konstruktiv durchdachten Darstellungsmethode "in seiner beobachteten Wirklichkeit zu erfahren".⁹⁶ Die künstlerische Darstellung, die er als eine neue Verpflichtung der Kunst empfand, sollte unter Verwendung kleinster Details aus dem soziologischen Zusammenhang die Gesetzmässigkeit des Lebens und der Handlungen der Menschheit erklären.⁹⁷ Das kleinste Detail scheint sinnvoll "innerhalb der physikalischen Logik des Weltganzen".⁹⁸ Man sprach nicht mehr das Gefühl des Lesers an, sondern die Logik, das analysierende Element. Dies war natürlich das Ziel, welches aber doch nicht immer erreicht wurde. Damit hätte eigentlich die dichterische Symbolsprache aufgehoben sein sollen; auf dieses Problem werde ich im fünften Kapitel eingehen.

Durch die Aufzählung der realistischen Details hoffte Holz, auch eine zweite neue Aufgabe der naturalistischen Künstler zu erfüllen, indem er die Gesetzmässigkeit des Lebens auf diese Weise offenbarte. An den folgenden Beispielen möchte ich zeigen, wie Holz seine Ziele zu verwirklichen versuchte. Die sogenannte "Detailfreudigkeit", die bei Holz und Schlaf zu finden ist, lässt die beiden Dichter als die "einzigen echten Milieu-Talente auf erzählerischem Gebiet" erscheinen.⁹⁹

Papa Hamlet ist in sieben Teile eingeteilt. Volker Knüfermann deutet darauf hin, dass die Erzähltechnik, die nur das Notwendigste wiedergibt, mit der Collage der sieben Einheiten eigentlich unvereinbar ist.¹⁰⁰ Der bruchhafte

Effekt, der bei diesen kurzen Lebensauschnitten auffällt, die eigentlich eine Collage der "Totalität des Lebens" anbieten sollten, wurde als Nachteil dieser stilistischen Methode gesehen. Dagegen steht das Argument von Martini, dass nur das Wesentliche gezeigt werden sollte, um die eigentlich wichtigsten Kausalzusammenhänge des Lebens deutlich hervorzuheben. Die sieben Szenen aus dem Leben des Schauspielers Niels Thienwiebel zeigen die Endphase des psychischen und moralischen Zusammenbruchs des heruntergekommenen Kleinbürgers.

Die Literatur der Gründerzeit hatte drei besonders wichtige Aspekte, mit denen sich die Naturalisten, vor allem Arno Holz, auseinandersetzten. In der Gründerzeit wurde an erster Stelle ein hoher moralischer Ton angeschlagen, der für jeden Menschen gelten sollte. Weit offene Landschaft, heroische oder idealistische Vorbilder vermittelten das Gefühl des "Nach-oben-Strebens". Die Welt wurde zweitens oft auch metaphorisch/allegorisch verstanden. Drittens wurde das Kunstwerk rein zweckfrei autonom geschaffen aus einem künstlerischen Impuls heraus, oft von einem "Genie". Dagegen wehrten sich die Naturalisten, vor allem Arno Holz.

Statt der offenen Landschaft wählten Holz und Schlaf enge Räume. Das gewählte Beobachtungsfeld ist klein und abgeschlossen von der äusseren Welt. Nur ein solch festumrissener Gegenstand konnte es Holz ermöglichen, die Kausalzusammenhänge der wissenschaftlich erkannten Gesetze von Entwicklung, Vererbung und Milieu zuerst auf jede einzelne Person und dann auf die Gruppe als solche anzuwenden. Statt metaphysischer Spekulation wurden realistische Details verwandt. Symbolische Assoziationen wurden abgelehnt; doch blieb diese Forderung unerfüllt, wie ich an anderer Stelle diskutieren werde. Aus dem Kunstwerk, das rein zweckfrei geschrieben wurde, wurde jetzt ein Kunstwerk, welches eine begrenzte Stoff- und Motivwahl beibehielt und stark milieugebunden war. Der Künstler schaffte nicht mehr aus seiner Perspektive, sondern

berichtete 'objektiv', was er wissenschaftlich beobachtete.

Durch die Detailschilderung in Papa Hamlet erfüllt Holz diese Voraussetzungen der naturalistischen Kunst. Das Milieu wird aus der Detailschilderung lebendig; zunächst wird einem deutlich, dass der Alltag von wesentlicher Bedeutung ist. Dies verhält sich in direktem Kontrast zum "erhabenen Moment" in der Literatur der Gründerzeit. Die Unordentlichkeit des Raumes bildet einen starken Kontrast zu den festlich-dekorativen Räumen, die in der Gründerzeit beliebt waren. In der ersten Szene stolpert Ole Nissen über die Badewanne; entweder, weil sie höchstwahrscheinlich an einem Orte steht, wo sie im Wege ist, oder weil Nissen sie einfach nicht sieht. Sein blaues Pince-nez ist ihm dabei von der Nase gefallen, und er sucht auf "allen vieren" danach. Dieses Pince-nez verleiht ihm etwas Geckenhaftes.

Der Alltag wird weiter in der zweiten Szene beschrieben, in der nun eine Situation der Spannung geschaffen wird:

Die fünf kleinen gelben Lappen hinter dem Ofen die dort an einer Waschleine zum Trocknen aufgehängt waren, hatten ihn wieder total aus dem Konzept gebracht.

"Ekelhaft!"

(S.20)

Thienwiebel ist dabei, "Hamlet" für seine nächste Theateraufführung zu studieren; jedenfalls hofft er auf diese Rolle. Der Anblick der "kleinen Lappen" hat einen so starken Einfluss auf ihn, dass er mit seinem Studieren nicht weiterkommt. Seine Umgebung beeinflusst ihn besonders, weil er mit seiner Situation nicht zufrieden ist. Er wohnt mit Frau und Kind in einer dürftigen Wohnung, in einer Mietskaserne. Das Milieu bleibt fast ausschliesslich diese Wohnung Thienwiebels. Die theoretische Forderung, "Dinge" so darzustellen, wie sie in der Natur erscheinen, lässt Holz den kleinsten Gegenstandsbereich wählen, um die Umgebung exakt beschreiben zu können.

In der Betonung der Details hofft Holz immer wieder, seine Tätigkeit als Künstler an die empirische Realität des Milieus zurückzubinden.¹⁰¹ Ihm waren die Elendsquartiere von Berlin NO selber wohlbekannt. Die minutiöse Darstellung des Details dient dazu, das Unvermögen Thienwiebels aufzuzeigen, die Phantasiewelt des Shakespeareschauspielers mit der Realität seines Milieus zu vereinen. Schon aus seiner Reaktion auf die "gelben Lappen" geht hervor, wie Thienwiebel an der Trivialität seines Milieus zu leiden scheint. Die Theorie der Naturalisten und von Holz selber fordert eine Einstellung von dem Künstler, wonach er positiv handeln soll, um sich anzupassen und seine künstlerischen Ansprüche der "neuen" Zeit anzugleichen.

Der Doppelaspekt von naturwissenschaftlicher Beobachtung und dichterischer Produktivität gilt für alle naturalistischen Schriftsteller und wird besonders von Zola befürwortet. Holz versucht dieses in Papa Hamlet auf zwei Ebenen. Er wollte erstens seine Charaktere nach den Gesetzen von Milieu und Herkunft handeln lassen, zur selben Zeit sich aber als Künstler zeigen, der die neuen Voraussetzungen der Zeit bewältigen konnte. Sein Erfolg ist aus dem Benehmen Thienwiebels abzulesen, wie auch aus dem Verhalten von Ole Nissen. Letzterer erweist sich als anpassungsfähiger, Thienwiebel dagegen als Künstler, Ehemann und Vater völlig unbeholfen; er kann sich nicht der neuen Zeit anpassen. Es wird ihm aber nicht die volle Schuld dafür zuerkannt, da man aus den Details versteht, dass die Gesetze von Herkunft und Milieu den Menschen stark beeinflussen. Hier zeigt sich ein weiteres Problem, denn wenn Thienwiebel wirklich determiniert ist, trägt er keine Schuld an seiner Situation. Es scheint, als ob die Schuldfrage einen Widerspruch in sich trägt, denn Thienwiebel bekommt eine Möglichkeit angeboten, sich zu verbessern, nimmt sie aber nicht wahr. Der ironische Ton der beobachtenden Stimme, über den ich noch ausführlicher berichten werde, scheint anzudeuten, dass Thienwiebel die Möglichkeit zu einer Entwicklung hätte, also nicht so "determiniert" ist, wie es die Theorien von Darwin und

Haeckel behaupten. Holz meint, er selber habe eine völlig neue erfolgreiche Kunstform entdeckt, die mit den neuen Ansprüchen im Einklang stehe; er habe sich ja selber als Künstler mit seiner neuen Kunstform angepasst.

Die Aufzählung verschiedener Details betont die Armut und Unordentlichkeit des Milieus. In der zweiten Szene wirft sich Thienwiebel auf das Sofa, das klein und niedrig ist, mit blauem billigem Kattun überspannt. Nissen "plumpst" sich darauf, sagt aber sofort "Donnerwetter! Ist das Biest hart!" Dem Leser wird es deutlich, dass es sich nicht um eine luxuriöse Wohnung handelt.

Gewisse Details gewinnen eine solche Bedeutung, dass sie als Leitmotive funktionieren; sie sind kaum von dem Charakter zu trennen, und beweisen oft das Sich-Verschlimmern einer Situation oder das Vergehen der Zeit. Als Beispiel dürfte Thienwiebels kariierter Schlafrock dienen. In der ersten Szene wird er nur kurz erwähnt, um die Armut der Familie aufzuzeigen. Die Wattestücke "klunkern" aus dem Schlafrock. In der zweiten Szene dient der Schlafrock auch dazu, Thienwiebel selbst seine Armut vor Augen zu führen:

Aber ein Blick auf seinen, abgenutzten Schlafrock unten liess ihn sich wieder zusammennehmen und seinen Monolog von neuem beginnen.

(S.21)

Thienwiebel wird mit der Realität seiner Umgebung konfrontiert; er kann es sich auch nicht leisten, auszugehen. Dieses Detail löst eine Gemütsreaktion auf den Reiz seiner Armut aus. Der Reiz und die Reaktion darauf sind charakteristisch für die Beziehungen der Charaktere zueinander. Amalie ist zum Beispiel ungekämmt und ungewaschen und trägt eine Nachtjacke, die "noch schmutziger als sonst" erscheint. Die Unzufriedenheit von Thienwiebel mit seinem Leben wirkt sich auf Amalie aus, denn er kritisiert sie. In der dritten Szene heisst es, dass Thienwiebel sich in seinen Schlafrock

wirft "aus dem die Watte freilich, ihrer nur noch geringen Quantität halber, nicht mehr recht klunkern konnte". Hier wird dem Leser deutlich, dass noch mehr Zeit vergangen ist, ohne dass der Schriftsteller dieses sagen muss. Die Situation hat sich verschlimmert. Thienwiebel fühlt sich entwürdigt, da er, um Geld zu verdienen, sich als "sterbender Krieger" von Aktschülern malen lassen muss. Der Schlafrock deutet auf diese Situation der Verzweiflung; Thienwiebel hat vergessen, die Schlafrocktroddeln zuzubinden, und sie "zittern" und "schlottern" vor Aufregung und Entrüstung. Auf die Ironie dieser Details werde ich noch zu sprechen kommen.

In der vierten Szene "promeniert" Thienwiebel mit Ole Nissen auf dem flachen Dach in seinem Schlafrock, der von ihm "kaum mehr zu trennen" ist. Schliesslich muss sich Thienwiebel in der fünften Szene in eine rote Bettdecke hüllen, weil der Schlafrock jetzt "mit der Zeit aufgehört hat, skatfähig zu sein".

So wie Thienwiebel nicht von seinem Schlafrock zu trennen ist, so ist Amalie immer mit ihrem Salbeipotf und ihren Stullen anzutreffen. Amalie ist krank, hat wahrscheinlich die "Schwindsucht" (Tuberkulose) da sie oft hustet, eine Erkältung nicht loswerden kann und oft über einem kleinen grünglasierten Kochtopf sitzt, um einen nach Salbei duftenden Sud zu inhalieren. Dieses Töpfchen mit Salbei und die Schmalzstulle, die zu den grössten Vergnügen Amalies zählen, werden fast zu Charakterzügen. Sie deuten auf ihre Krankheit und auf ihren Sinn für und Wunsch nach Gemütlichkeit. Sie hockt gern auf, einer kleinen "molligen" Fussbank am Ofen mit ihrer Schmalzstulle. Diese zeigt nicht nur die ärmlichen Verhältnisse auf, sondern auch die Tatsache, dass Amalie friert und Hunger leidet, vielleicht auch ihren Wunsch nach Trost und Geborgenheit. Amalie ist in ihrer Position als kleinbürgerliche Frau festgefangen in der Gesellschaft. Sie kann nicht arbeiten gehen und sich auf diese Weise helfen. Thienwiebel hat noch die Illusion der Freiheit, findet sich aber doch zum Schluss in Schwierigkeiten, aus

denen er keinen Ausweg sieht.

Die detaillierte Beschreibung der Natur dient zunächst als Stimmungskontrast zur Wohnung Thienwiebels. In der zweiten Szene ist Thienwiebel deprimiert, weil er nicht die Kleidung hat, um sich auf der Strasse sehen zu lassen. Die Unordnung und Enge des kleinen Zimmers wird mit der Beschreibung der Grosszügigkeit und Freiheit der Natur kontrastiert. Es ist Frühling. Dieser symbolische Charakter wird aber von Holz und den anderen Naturalisten eigentlich abgelehnt. Man kann das Problem aus zwei Perspektiven sehen. An erster Stelle wirft man Holz vor, er sei noch festgefangen in einer romantischen Stimmung; an zweiter Stelle darf man den Frühling als höchst ironisch sehen. Meiner Meinung nach ist der Frühling als ironischer Hinweis auf die alte "Naturidylle" der Gründerzeit gedacht. Der letzte Schnee schmilzt in den Dachrinnen, der Himmel ist tiefblau, die Spatzen zanken sich. Diese idyllische Beschreibung steht in direktem Kontrast zu den Details der engen Wohnung. Das Untergehen der Sonne, nachdem Thienwiebel einen Blick auf seinen Schlafrock geworfen hat, enthält weitere symbolische Untertöne, die nicht zu leugnen sind. Die symbolische Qualität dieses Bildes wirkt ironisch; Holz mokiert sich über den lyrisch-sentimentalen Stil der Gründerzeit, und zeigt zur selben Zeit, dass dieser nicht mehr für die moderne Zeit gilt. Es ist äusserst widersprüchlich, hier dem typischen Fenster-motive eines Romantikers zu begegnen. Die Isolation Thienwiebels, frustriert und eigentlich festgefangen in seiner Wohnung, deutet auf die typische Stimmung des Dachpoeten. Holz wollte ja angeblich konsequent vorgehen; die Frage erhebt sich, ob hier vielleicht Johannes Schlaf für den 'romantischen Ton' verantwortlich gemacht werden kann, oder ob Holz doch noch an vielen "alten" Künstlermotiven festhält.

Die Handhabung der Details in den ersten sechs Szenen unterscheidet sich von der in der siebenten und letzten. Als Beispiel kann der Tisch, der in der zweiten Szene erwähnt

wird, dienen. Thienwiebel ist dabei, die Rolle von Hamlet zu studieren, wirft "den Shakespeare" aber im Ärger auf den Tisch, wo er die

Gesellschaft einer Spirituskochmaschine, eines braunirdenen Milchtöpfes ohne Henkel, eines alten, berussten Handtuchs, einer Glaslampe und einer Photographie des grossen Thienwiebel in Morarahmen vorfand.

(S.21)

Zu diesem Zitat kommentiert H.G.Brands, dass die Shakespeare-Tragödie als "der Shakespeare" abwertend von Thienwiebel (oder vielleicht von einem Beobachter, der empirisch nüchtern darüber berichtet) auf den Tisch geworfen wird, wo sie auch Teil eines "humorvollen Stillebens" wird.¹⁰² Die Wirkkraft dieser Dingwelt und der Natur hänge ab von der Art und Weise, wie sie realisiert wird, zum Beispiel von der emotionalen Bestimmtheit, die wiederum situationsbedingt ist.¹⁰³ Nach der Meinung von Brands liegt die Wirkung nicht bei dem ausdrücklichen Feststellen dieser Details, sondern in dem Bild, das die emotionelle

Einstellung des Lesers gegenüber dem was sich im Kontext darbietet legitimiert und zugleich im Rahmen der durch den Geschehniszusammenhang determinierten Stimmung einer ganzen Bandbreite möglicher Assoziationen (der persönlichen Wirklichkeitserfahrung eben dieser Dingwelt) offen lässt.¹⁰⁴

Hier ist es wichtig, dass der Schriftsteller so objektiv wie möglich beobachtet. Das Detail weist auf die Ärmlichkeit der Familie hin, erstens in der pedantisch genauen Aufzählung der wenigen Gegenstände; zweitens durch die Erwähnung ihres Zustandes: "berusst" und "Ohne Henkel", welches ebenso bezeichnend für die Lage der Finanzen ist. Von dieser Armut hebt sich die Photographie, die in einem Morarahmen eingefasst ist, deutlich ab. Sie weist zurück auf einen stolzen, erfolgreicheren Thienwiebel der Vergangenheit.

In der dritten Szene kommt Thienwiebel zum Essen nach

Hause und setzt sich vor eine "etwas grün angelaufene, dünne Kartoffelsuppe", in der nur "ein paar kleine kohlschwarze Speckstückchen schwimmen". Die eingehende Schilderung weist darauf hin, dass Thienwiebels nur billige Kartoffeln kaufen können, und dass Amalie schlecht kocht, weil die Speckstückchen angebrannt sind. Die schon erwähnte Photographie erinnert Thienwiebel ständig daran, dass es ihm einmal besser gegangen ist; die Realität des Bildes zeigt ihm, dass seine Kunst in der Vergangenheit erfolgreich gewesen war.

4.1 Die Detailschilderung als wesentlicher Teil des Sekundenstils

Die passive Behandlung der Gegenstände ändert sich in der siebenten Szene ganz entschieden. Stilistisch hebt sich diese Szene ab, weil sie im "Sekundenstil" geschrieben wird. Holz und Schlaf wollten mit dieser Methode jede Sekunde der Zeit festhalten, um allen Vorgängen folgen zu können. Im Sekundenstil soll die Erzählzeit und die erzählte Zeit identisch sein. Eigentlich ist dieses vielleicht nur beim Dialog möglich, doch wollten Holz und Schlaf es in einem Prosawerk versuchen. In der Beschreibung eines fallenden Blattes, zum Beispiel, wird genauestens beobachtet, wie es von jeder Seite erneut in den verschiedensten Farben aufleuchtet, wie es sich wendet und dreht. Ferner beabsichtigt Holz, dass der Leser so mit in die Geschehnisse hineingezogen wird, dass er selber von allen Sinnen Gebrauch machen muss. Die siebente Szene kulminiert im Untergang der Familie, und der Sekundenstil soll helfen, den Leser auf das Stärkste zu engagieren und so von der Notwendigkeit des Geschehens zu überzeugen. Der Sekundenstil braucht genaue Details und eine exakte Sprache, die nur das Wesentliche wiedergeben, weil der Leser, beziehungsweise das Publikum, die Handlung als zeitlich identisch mit dem Erzählen erfahren will. So wird das Detail zum Stilprinzip besonders in der siebenten Szene.

Die fünf Sinne: der Optische, der Akustische und die

Fähigkeiten des Riechens, Fühlens und Schmeckens, werden in geschickter Weise angesprochen. Die Details aus der zweiten Szene haben jetzt in der siebenten Szene eine ganz andere Bedeutung. Es ist sehr kalt; Verben, die auch einen harten Klang haben, werden aufgereiht: "Ein Eiszapfen war eben geprasselt". Das Shakespeare-Buch, die Spirituskochmaschine, die Glaslampe und die Photographie sind die wichtigsten Elemente. Dazu kommt ein Talglicht, welches in eine Bierflasche gesteckt worden ist. Deutlich wird dem Leser, dass die Bierflasche jetzt zum täglichen Leben gehört. Stilistisch ist es interessant zu bemerken, dass der Leser vieles aus der Perspektive Amalies zu sehen, hören und fühlen bekommt, aber von den Geschehnissen distanziert bleibt. Als Beispiel kann das Warten auf Thienwiebel dienen; Amalie ist offensichtlich sehr verstört und reagiert auf die Zwischenrufe auf den Strassen:

"Halt ihn! Halt ihn! Hilfe!! Hilfe!!"
Erschreckt war sie zusammengefahren.
Sie sah jetzt auf. Ihr schlaffes, weisses Gesicht war noch stupider geworden.
"Hierher! Hierher! Hilfe!!"
Der gelbe Lichtklecks vor ihr liess jetzt das Zimmer dahinter noch dunkler erscheinen. Nur vom Fenster her durch das eckige Loch in der Bettdecke, von draussen das matte Schneelicht.
"Hilfe! Hilfe!!"
Sie war aufgesprungen und ans Fenster gestürzt.

(S.54)

Als Gliederungsprinzip dieser Szene dienen die Nachtlichteffekte. In dem Licht der Öllampe und im Talglicht erscheint Amalies Schatten übergross, und die Schatten von anderen Gegenständen sehen auch überwältigend und drohend aus. Amalie hat keine sanften Bewegungen; sie stösst sich dauernd und vieles scheint sehr eckig und zerbrechlich zu sein. Die Schachtel Zündhölzchen wird auch wieder erwähnt:

Sie tappte auf den Tisch zu.
Gegen die Kante stiess sie. Ein Fläschchen war umgeklirrt, es roch nach Spiritus. Das Zündholzschächtelchen hatte jetzt geraschelt, es flackerte auf!! Sie leuchtete über den Tisch hin. Der schmale Goldrand um die kleine Photographie glitzerte. Die Nachtlampe stand auf dem alten, aufgeklappten Buch mitten zwischen dem Geschirr.

(S.55)

Die Details dieser Szene scheinen selber aktiv agieren zu können; die Zündhölzer rascheln, ohne dass Amalie erwähnt wird, und der Goldrand der Photographie scheint auf sich aufmerksam zu machen. Stilistisch dient die Nachtlampe als Initiator der Geschehnisse. Ihr Licht zittert und unruhige Schatten bewegen sich über die Wände. Sie löst auch Gewalt aus; Thienwiebel benimmt sich brutal und aggressiv Amalie und dem Kind gegenüber, wenn die Lampe zittert. In den ruhigeren Momenten kann er zugeben, dass er sich nicht sehr verantwortungsvoll benommen hat; dass er die Fähigkeit hat, dieses einzusehen, wirft wieder die Frage auf, ob er sich nicht doch vielleicht über seine Umstände hätte erheben können.

Die Lampe wird bedeutungsvoll, als Fortinbras stirbt. Das Symbolische ist nicht zu übersehen, denn die Lampe akzentuiert nicht nur den Tod von Fortinbras, sondern den Untergang einer Welt, für die Fortinbras selber ein Symbol war. Durch den Namen "Fortinbras", der in dem englischen Hamlet vorkommt, wird das Kind mit der "alten Kunst" verbunden. Das Kind Fortinbras soll die Zukunft erobern; wird aber von seinem Vater vernichtet, denn die alte Kunst, wie sie von Hamlet symbolisiert wird, kann sich nicht in der neuen Zeit behaupten. Mit Fortinbras stirbt auch die "alte" Kunst.

Der Höhepunkt der siebenten Szene ist der völlige Zusammenbruch von Thienwiebel und der Totschlag des Kindes. Zunächst nimmt man unruhige Lichteffekte wahr;

"Brrr ... Ae!"

Ihre Pantoffeln waren jetzt unter den Tisch geflogen, sie hatte sich hastig unter das Deckbett gekuschelt.

Die weissen Lichtringe fluteten und fluteten, das Öl auf dem Tisch knatterte leise, ein kleines Fünkchen war eben von seinem Docht abgespritzt und schwamm nun schwarz in der dicken goldgelben Masse.

Unter dem Deckbett drüben lag es jetzt wie ein Klumpen. An einer Stelle sah noch ihr Unterrock vor

.....

(S.56)

Dieser kleine Abschnitt ist typisch für den Verlauf der Szene. Das Licht betont die unruhige Atmosphäre, und akustisch nimmt man das Knistern des Öls wahr. Stilistisch deuten die Pünktchen auf das Vergehen der Zeit; die Atmosphäre ist eine wartende, eine drohende. Holz und Schlaf wollten andeuten, dass Zeit vergeht, sich aber nicht mit Erklärung aufhalten, weil es darum ging, lebhaft "jede" Situation darzustellen. Das aktuelle Geschehen sollte nicht von einer erklärenden subjektiven Ansicht unterbrochen werden. Der Gebrauch von Pünktchen kann den Eindruck von vergangener Zeit vermitteln, ohne genaue Zeitangabe, und damit einen Zeitabstand aufzeigen, der sonst durch die Sprache gegeben wird. Zugleich zeigen diese Pünktchen vielleicht den Höhepunkt des "konsequenten Naturalismus" und dabei die Unzulänglichkeit der Sprache. Die Pünktchen wirken symbolisch für das Vergehen der Zeit, nur weil der Leser dies akzeptiert. In Wirklichkeit kann eine Reihe Pünktchen die verstreichende Zeit nicht ersetzen.

Die Sprache sollte ja auch objektiv und wissenschaftlich exakt sein, ohne emotionell zu wirken; doch muss der Leser "geflogen" und "gekuschelt" als emotionell gefärbte Wörter verstehen. Die Distanz des Künstlers wird damit in Frage gestellt.

Das Shakespeare-Buch dient in der siebenten Szene als Unterlage für die Lampe. Das Buch ist aufgeklappt, aber offensichtlich wird nicht mehr darin gelesen. Es wird als "alt" beschrieben; vorher sprach Thienwiebel immer von "seinem Hamlet" oder "seinem William", scheint aber jetzt kein Verhältnis mehr zu dem Buch zu haben. Eine Seite des "vergilbten Papiers" hat sich schräg gegen das Glas der Karaffe aufgeblättert und man liest "Ein Sommernachtstraum". Dabei ist die Ironie des Kontrasts mit der Winternacht in dieser Szene nicht zu übersehen. Dieses Detail betont die Tatsache, dass die "alte Kunst" für Thienwiebel ein Ende bedeutet. Hamlet hat sich gegen die neuen Ansprüche der Zeit nicht behaupten können.

Der "Spirituskocher" wird im Zusammenhang mit einem klappernden Messer erwähnt. Die Gaslampe ist ausschlaggebend in der Szene; sie verursacht die Nachtlichteffekte, die so erfolgreich die letzten verhängnisvollen Stunden der Familie untermalen. K.Scherpe erwähnt, dass die Korrelation der akustischen und optischen Sinneseindrücke Reaktionen und Verhaltensweisen der Personen als direkte Folge der vorgestellten Umweltfaktoren erscheinen lassen.¹⁰⁵ Die Personen sind passiv. Die Lampe agiert, denn sie löst Aggressivität aus, vor allem bei Thienwiebel. Sie bestimmt auch die ruhigeren Momente, in denen Thienwiebel zu einer gewissen Selbsterkenntnis kommt.

Zu guter letzt scheint auch die kleine Photographie "schelmisch" zu blinken. Sie wirft ihren Schatten, schwarz und rechteckig, also drohend und scharfkantig über das Sofa und nach hinten gegen die Wand. Als Thienwiebel ins Zimmer kommt, betrunken und aggressiv, wird er mit seiner "Vergangenheit" konfrontiert; wie der Schatten der Photographie über Amalie, so fällt auch der Schatten der Vergangenheit und der Herkunft/des Milieus über die Gesamtszene. Der Einfluss von Milieu und Charaktereigenschaften bestimmt die Gegenwart, kann also nicht aus dem historischen Text gelöst werden. Nicht nur seine

erfolgreichere Zeit als Schauspieler wird Thienwiebel zum Vorwurf gemacht, sondern auch der Standpunkt, den er als Vertreter der "alten" Kunstform beibehielt; er hätte sich den neuen Ansprüchen anpassen sollen. Den symbolischen Charakter dieser technischen Mittel werde ich weiter untersuchen.

Arno Holz und Johannes Schlaf beabsichtigten mit ihrer Studie, diesen Ansprüchen gerecht zu werden. Die Ziele, die sie sich setzten, nämlich den Menschen als abhängig von seinem Milieu zu zeigen, wollte vor allem Arno Holz mit neuen stilistischen Mitteln erreichen. Die naturalistische Detailschilderung wird zu einem wichtigen Strukturprinzip der experimentellen Studie; sie war nicht ohne gewisse Nachteile. Hamann und Hermand meinen, dass solche Studien, deren Merkmal das offene Ende der Geschichte war, in eine formlose Breite ausarten konnten.¹⁰⁶ Die Frage nach einem künstlerischen Aspekt im Realismus der Details wird aufgeworfen. Es ist nicht ausreichend, willkürlich eine Anzahl von Details zusammenzustellen, um so den Nährboden zu schaffen, auf dem sich ein Kunstwerk entfaltet. Das Problem der künstlerischen Subjektivität, des "Genies", das mit wissenschaftlich exakten Methoden konfrontiert wird, ist immer gegenwärtig. Im naturalistischen Drama äussert sich diese Formlosigkeit in einer zunehmenden Vernachlässigung aller spezifisch "handlungstragenden" Elemente. Ich erwähne diesen Punkt, weil Papa Hamlet in der Prosa zur Dramatisierung der Sprache tendiert, und die Sprache die Handlung 'tragen' soll.

5. Die naturalistischen Konsequenzen der Theorien von Arno Holz

Der Versuch von Holz, präzise festzulegen, wie er in dem Bestreben nach Wirklichkeitserfahrung unter Ausschöpfung aller Kunstmöglichkeiten sein Kunstwerk gestalten würde, führte zu vielen Auseinandersetzungen und sogar Widersprüchen. Holz wollte seine Kunstgrundsätze in einer aufgelockerten, am konkreten Beispiel orientierten Anschauungsform formulieren, und nicht innerhalb eines

abstrakten Systems.¹⁰⁷ Die naturalistische Konsequenz wird von Hamann und Hermand kritisiert, denn das Künstlerische, das Schöpferisch-Fiktive wird notwendigerweise begrenzt, wenn nicht völlig ausgeschaltet.¹⁰⁸ Die Kunst wird nach der Theorie von Holz "je nach Massgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung ein Abbild der Natur sein." Dabei läuft das Kunstwerk auch Gefahr, einfach eine mechanisierte Spiegelung der Wirklichkeit zu werden. Der Künstler sollte doch die Details zum Beispiel in einer Weise darstellen, die dem Kunstwerk einen tieferen Sinn gibt:

Diese Gegenstandsbeschreibungen bilden ein wesentliches, fast zahlensymmetrisch auskalkuliertes Gliederungselement; ... In die scheinbar streng beobachtete Objektivität des Erzählens schiebt sich eine subjektivierende Tendenz ein, die diese Dingbeschreibungen zu Stimmungsträgern macht und ihnen sogar eine deutlich sinnbildliche Funktion gibt.¹⁰⁹

K.Scherpe macht auf G.Lukács aufmerksam, der die Literatur der Moderne generell als im Experiment degenerierte bürgerliche Kunst zu brandmarken versucht.¹¹⁰ Für Lukács enthält das naturalistische Verfahren grundsätzlich einen Widerspruch:

Die künstlerische Methode, durch optisch und akustisch präzise Reproduktion Wirklichkeit ins Bild zu setzen, abstrahiert, statt zu konkretisieren.¹¹¹

Diese Methode kann man an dem Beispiel der Photographie erkennen, denn sie gewinnt symbolischen Charakter, der darauf deutet, dass es um grundsätzliche Fragen des Milieus, der Herkunft und des persönlichen Handelns geht, und nicht nur um den Gegenstand. Damit wird die Widersprüchlichkeit des Experiments gezeigt; Holz sagt ausdrücklich, dass er nicht in einem abstrakten System arbeiten will, sondern seine Kunst an die Relevanz der Zeit und deren wissenschaftliche Erkenntnisse binden will.

Hamann und Hermand sind der Ansicht, dass in der Technik ein trostloser Abklatsch der Wirklichkeit gesehen wurde.¹¹² K.Scherpe setzt sich mit dem Problem der Widersprüchlichkeit von Aussageintention und Ausdrucksmöglichkeit auseinander;¹¹³ an dieser Stelle bleibt die Begrenzung der Möglichkeiten des Ausdrucks und daher der Handlung nicht aus. Die Details können nicht verhindern, dass die Unzulänglichkeit der Sprache, eine "wirkliche" Abbildung der Realität zu vermitteln, aufgezeigt wird.

K.Scherpe kritisiert die Handhabung der Details in der Hinsicht, dass die "Darstellung menschlicher Handlungen, Bedürfnisse und Interessen auf das Niveau der toten Gegenstände absinkt."¹¹⁴ Für ihn bleibt die Selbstentfremdung des Menschen unter den Bedingungen des fortgeschrittenen Kapitalismus eine notwendige Konsequenz der Zeit;¹¹⁵ die Frage bleibt aber, ob die Gegenstände wirklich "tot" sind, denn wie schon erwähnt, bekommen sie einen 'aktiven Charakter', und einen symbolischen. Wenn also die Detailschilderung auf die Selbstentfremdung und schliesslich den Untergang von Thienwiebel deutet, dann kommentiert sie zur selben Zeit die Realität der Zeit, in der sich Thienwiebel nicht zurechtfinden kann. Dieser Untergang wird von H.Möbius sogar als positiv bewertet,¹¹⁶ denn Thienwiebel muss sterben, weil er nicht zu der Entwicklung und dem Fortschritt der Menschheit beiträgt.

Die Betonung der Details wird als eine "Verabsolutierung des Nebensächlichen" kritisiert; "an die Stelle geistvoller Dialoge tritt jetzt banale Alltäglichkeit, die keinerlei sinndeutende Funktionen besitzt".¹¹⁷ Nach meiner Meinung nimmt diese Kritik wenig Notiz davon, dass gerade die banale Alltäglichkeit des Nebensächlichen eine besondere Bedeutung bekommt, da sie die Leere und die Kommunikationsprobleme des Industriezeitalters betont. Gerade die Dialoge sind ein besonders wichtiges Stilmittel.

F.Martini sieht den Sekundenstil, in dem die Details besonders zur Geltung kommen, als Sinnbild der Gefangenschaft in der Zeit und deren Enge:

[die] Gefangenschaft in der Misere dieser Dachkammer und dieser psychischen Zustände, ... deut [et] so wiederum über das Erzähltechnische auf die Lebensinterpretation zurück, die diesem Stil zugrunde liegt.¹¹⁸

Somit dürfte man akzeptieren, dass Holz sein Ziel des sozialen Engagements wohl erreichte, mittels einer Technik, die die Intellektualisierung der Kunst als neues Formprinzip heraushob.¹¹⁹ Holz wollte aber unter keinen Umständen nur als moderner Vertreter des "dichterischen Sozialdemokratentums" gelten; die Sozialdemokratie betonte die Situation des Arbeiters in der Zeit des Grosskapitalismus. Holz wollte aber nicht den Arbeiter in Papa Hamlet zeigen. Armut spielte zwar eine grosse Rolle, auch für die heruntergekommenen Kleinbürger, jedoch waren die Lebensschwierigkeiten nicht nur auf den Grosskapitalismus oder die Industrialisierung zurückzuführen.

Diese Einstellung der Sozialdemokratie gegenüber wurde Holz aber wieder zum Vorwurf gemacht; der "Führungsanspruch" der Künstler wurde von den Vertretern der Sozialdemokratie entschieden zurückgewiesen.¹²⁰ K.Scherpe deutet mit diesen Worten das Problem künstlerischer Innovation innerhalb der gesellschaftlichen Bedingungen des Grosskapitalismus an.¹²¹ Die Künstler wollten durch ihr soziales Interesse die Misstände in der Gesellschaft entlarven. Sie sahen sich aus der Perspektive als Führer. Weil die Künstler aber ihre Distanz zu der Partei, die sich für die Armen einsetzen wollte, behielten, wurden sie von der Partei zurückgewiesen.

Um die Realität darstellen zu können, muss sich die Kunst auch 'objektivieren'. F.Martini sieht Widersprüche, die mit diesem Versuch einer Objektivierung zusammenhängen. Die Prosa ist eine Misstrauenserklärung gegenüber der alten Kunst

angesichts der Wahrheit des Lebens; die Widersprüchlichkeit lässt die Prosa oft in Ironie ausarten. Das Erreichen des Zieles, eine "Totalität des Lebens" aufzeigen zu wollen, wurde aber von der Form der Skizze natürlich behindert. Holz wählte ganz bewusst die Skizze, um das Experimentelle an seiner Arbeit zu zeigen; diese Form ist in sich selber keine abgerundete Form, und daher entsteht ein Widerspruch. F.Martini sieht in der Betonung des Fragmentarischen die Situation, in der sich Holz selber befand:

Sie wird derart zum Ausdruck der Situation eines völlig neuen Beginns, des noch aphoristischen Entwurfs, einer Situation also, in der sich Holz auch befand.¹²²

Diese Behauptung lässt aber ausser Acht, dass Holz eine neue Kunst schaffen wollte, die vom wissenschaftlichen Experiment beeinflusst wurde. Holz protestierte gegen Verfälschung und Entfremdung der Wirklichkeit durch Schönheit der Form. Die Technik der neuen Kunst strebte die Gesetzmässigkeit der Kunst an:¹²³

Was Holz als Definition der Kunst aufstellt, soll das Wesen jeder Kunst schlechthin bezeichnen, und darin zeigt er seine geistige Verwandtschaft mit all den Aufklärern, die nach universalen Gesetzen auf Grund logischer Prinzipien suchen.¹²⁴

Sein Versuch, stattdessen mit intensiver Exaktheit die Wirklichkeit objektiv zu erfassen, führte zu Extremismus der Formensprache;¹²⁵ der Gebrauch der Details sollte fortschrittlich sein, beanspruchte aber eine ausgeprägte historisch-soziale Funktion.¹²⁶ Ohne das Verständnis des Hintergrundes der Detailschilderung wäre das soziale Engagement, um das es den naturalistischen Schriftstellern besonders ging, aufgehoben worden.

Aus solcher Sicht wird Holz' Realismus des Detail verständlich; auch das kleinste Teilchen erscheint sinnvoll innerhalb der physikalischen Logik des Weltganzen.¹²⁷

Gerade im Experiment mit seinen Gesetzen betonte Holz die innere Bindung an den notwendigen Fortschritt der Gesellschaftsentwicklung.¹²⁸ Der Kommentar von W.Emrich, dass es falsch sei, Holz als konsequenten Naturalisten darzustellen, weil man den Zugang zur Dichtung einenge, ist mit diesem Verständnis aufgehoben.¹²⁹ Emrich versteht die Theorie von Holz als Grenzscheide zweier Zeiten; mit Holz beginnt die Entwicklung zur symptomatischen Technisierung des dichterischen Vorganges.

In späteren Jahren war Holz der Meinung, dass der "konsequente" Naturalismus ein stilistischer Irrweg war, der notwendigerweise zu einer Reaktion führen musste.¹³⁰ Es wurde ihm bewusst, wie es der Maler Hollrieder von seiner Kunst ausdrückte, dass jeder Grasfleck die naturalistische Genauigkeit seiner Abbildung bei weitem übertreffen würde. Zunächst aber führte dieser Weg zur Überprüfung der Grundvoraussetzungen einer Kunst überhaupt, und damit der Frage nach dem Verhältnis der Kunst zum Leben.

KAPITEL 4

DIE KÜNSTLERPROBLEMATIK UND DIE THEATERPROBLEMATIK IN PAPA HAMLET

Der Künstler macht den Künstler zu seinem Gegenstande, indem er seine Problematik zeigt und so das Problem seiner eigenen Existenz aufwirft.¹

Dieses Zitat deutet auf eines der widersprüchlichsten Probleme in Papa Hamlet. Der Entschluss und "konsequente" Versuch, als Künstler revolutionär vorgehen zu wollen, brachten A. Holz und J. Schlaf in Schwierigkeiten. Die neue Methode sollte in Form und Sprache des Kunstwerks die wissenschaftlichen Einflüsse der modernen Konzeptionen von Milieu und Herkunft aufzeigen und dabei die Probleme der Kunst und der Künstler in dieser Zeit aus den Kausalzusammenhängen der Einflüsse erklären; jedoch ist festzustellen, dass dieser Methodik gewisse Grenzen gesetzt waren. A. Holz und J. Schlaf wollten ihre Kunst auch an die ökonomische Realität der Zeit zurückbinden und wählten die Künstlerproblematik, um diese Probleme der Zeit aufzuzeigen. Jedoch konnten sie mit ihrer "revolutionären Technik" nur in begrenzter Weise das erreichen, was sie vorhatten.

1. Die Probleme der Künstler als Kleinbürger; das gespaltene Bürgertum im wilhelminischen Zeitalter

Die Künstler- und Theaterproblematik in den späten siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts geht auf den Zwiespalt im Bürgertum in der wilhelminischen Gesellschaft zurück.² Zu diesem Thema möchte ich besonders H. Möbius heranziehen, der sich um eine grundlegende Analyse in seinem umfangreichen Werk Der Naturalismus.

Epochendarstellung und Werkanalyse bemüht. Auf der einen Seite wird die industrielle, technische und wissenschaftliche Entwicklung gefordert, andererseits fürchtet jedoch das Bürgertum, vor allem das Kleinbürgertum, die heranwachsende Arbeiterbewegung, die Demokratisierung im Sozialsystem und in der politischen Verfassung.³ Das Bürgertum ist im Zwiespalt, denn der grössere, national-liberale und konservative Teil davon stützt sich auf die Industrie und bekämpft die Freiheitsvorstellungen aus ökonomischen Gründen.⁴ Die Demokratisierung soll sich nicht weiterentwickeln, um die wilhelminische Herrschaftsstruktur nicht durch die politische Aufwertung der Sozialdemokratie zu gefährden.⁵ Die mittelständischen Bürger widmen ihr Interesse also dem wirtschaftlichen Erfolg, anstatt der Kunst. Für die Arbeiter wurde zur Zeit des Sozialistengesetzes der Sozialismus immer mehr zu einer Alternative.⁶ Die "Kleinbürger" befanden sich im Zwiespalt, da sie den Abstieg ins Proletariat fürchteten.

Das "Grossbürgertum" sah die Möglichkeit, auf finanziellem Gebiet dem Adel Konkurrenz zu machen und interessierte sich daher weniger für eine Kunst, die die Probleme der Zeit aufzeigte; vor allem Probleme, die sich mit der Ausbeutung der Arbeiter in der Industrie beschäftigten, waren unbeliebt. Die Künstler fühlten sich von dieser Gruppe der Grossbürger vernachlässigt; so wird die Frage nach der Isolation der Künstler in dieser ökonomisch produktiven Zeit aufgeworfen.

Der kleinere linksliberale Teil des Bürgertums forderte eine Weiterentwicklung in der Gesellschaft: die Befreiung von feudaler und staatlicher Reglementierung.⁷ Nach der Meinung von H. Möbius stehen die positivistisch denkenden Naturalisten diesem Bürgertum nahe:⁸ "Die Literatengruppe ist relativ homogen: fast alle sind bürgerlicher Herkunft oder haben studiert, bzw. es versucht".⁹

Diese Künstler des Naturalismus um 1890 kommen fast alle aus der Provinz und müssen wirtschaftliche Not leiden; der "Kampf

ums Dasein", das Ringen darum, nicht ins Proletariat absinken zu müssen, wird ihnen zur Realität. In eben dieser Situation befindet sich Arno Holz, wie schon erwähnt worden ist. Die bürgerliche Kritik der Liberalen richtet sich mit Ironie gegen den Landadel und die Junkeraristokratie;¹⁰ sie erschöpfte sich aber oft in Satire und Karikatur.¹¹ Der Gebrauch von Symbolen in dieser Methode befand sich im Widerspruch zu der Ablehnung aller traditionellen Technik; dem Anspruch an die Künstler, sich von den alten Formen frei zu machen und eine neue Kunstform zu schaffen, war aber nicht ohne Rückgriff auf gewisse traditionelle Formen gerecht zu werden.

1. Die Einschränkung der "Freiheit" der Künstler;
die Auswirkung auf das Theater

Die Freiheit der Schriftsteller, ihre neuen Themen zu bringen, wurde aus zwei Gründen eingeschränkt. Zum ersten wurden die Skandinavier und andere Literaten aus Russland und Frankreich von dem deutschen Publikum bevorzugt. Die jungen Deutschen wollten zeigen, dass auch eine heimatliche Kunst in revolutionärer Weise den neuen Ansprüchen gerecht werden könnte, und wurden dabei stark von der ausländischen Kunst beeinflusst. Zweitens wuchs die Anzahl der Schriftsteller innerhalb der Arbeitskrise der Zeit viel schneller als der Markt für neue Bücher. Schriftstellerverbände wurden gegründet, um Benachteiligungen durch die Verleger zu bekämpfen.¹² Viele junge Schriftsteller behaupteten: "Mit der Freiheit ist es jetzt völlig aus. Der Schriftsteller muss schreiben, was verlangt wird".¹³ Sie kritisierten den Staat, der ihnen die Freiheit nahm, über die sozialen Probleme zu schreiben und Kritik zu üben.

Die Probleme des Theaters hingen eng mit diesen Problemen zusammen. Das Theater wurde als Stätte der Repräsentation für die "bessere Gesellschaft" gesehen und wurde gegen die kritischen Werke vieler Naturalisten verteidigt.¹⁴ Die Künstler mussten ihre Stücke in geschlossenen Theater-

vereinen aufführen lassen, um der Zensur zu entgehen.¹⁵ Die staatlichen Theater führten nur Werke auf, die den Staat oder das deutsche Volk und den Adel anpriesen. Arno Holz nahm eindeutig Stellung zu der Ansicht, dass das Theater nur der Politik dienen sollte, denn es ging ihm ja auch um die Schöpfung einer neuen Kunstform. Die Realität des alltäglichen Lebens vieler Bürger führte zu sozialer Kritik; Arno Holz und Johannes Schlaf erhoben den Anspruch, sozial engagiert zu sein. Dieser Anspruch führte dann zur politischen Kritik an einem Staat, der Ungerechtigkeit gelten liess, obwohl die Naturalisten eine auffällige Distanz gegenüber parteipolitischen Doktrinen behielten.¹⁶

Teilgruppen der Gesellschaft, die sich für die Naturalisten interessierten, wurden zu "Trägern eines bestimmten Geschmacks, einer bestimmten künstlerischen Richtung".¹⁷ Zu diesen Gruppen gehörten zum Beispiel Theoretiker und Kritiker, die der festen Meinung waren, dass die naturalistische Kunst sozialpolitisch engagiert sein müsste; unter anderen gehörten Emil Reich und Max Herold zu dieser Gruppe.¹⁸ Otto Brahm, dagegen, wandte sich gegen die politische Funktionalisierung der Kunst.¹⁹ Die Freiheit vieler Schriftsteller wurde eingeschränkt, weil sich oft nur diese "Geschmacksrichtung" verkaufen liess. Der säkulare "Umschwung" im Kunstgeschmack hatte als Folge eine Uneinheitlichkeit des dominierenden Kunstgeschmacks; die gesellschaftlichen Schichten, die von der Wissenschaft, Technik und Industrie getrennt wurden, verstanden die Kunst jetzt aus ihren eigenen verschiedenen Perspektiven. Sie "haben nicht mehr den allgemein verbindlichen Charakter und nicht mehr die Bedeutung, die sie bisher gehabt hatten".²⁰

Nach der Meinung von H.Möbius liegt der Grund dafür bei der Arbeiterbewegung und Spezialisierung.²¹ "Auch der Künstler wird nun als Spezialist gesehen, er versteht sich auch selbst so".²² Hier zeigt sich schon ein interessanter Widerspruch, denn der naturalistische Künstler wollte zwar eine "Kunst fürs Volk" etablieren, die zu gleicher Zeit eine

belehrende Funktion beanspruchte. Seine Werke zeigen aber oft die Tendenz, einem spezialisierten Sachverstand zu dienen.²³ Die innere Struktur der "neuen Gesellschaft" wird durch Arbeitsteilung und Spezialisierung charakterisiert.²⁴ Die Kluft zwischen dem Künstler und dem Publikum wird grösser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Naturalisten wollen daher den Verlust an verbindlichem Bildungsgut mit einem spezialisierten Sachverstand ersetzen.²⁵ Man beachte dabei die Rolle von Hamlets Shakespeare in Papa Hamlet.

1.2 Die "Demokratisierung" der Kunst

H.Möbius sieht den Beginn der Demokratisierung der Kunst als die Bekämpfung des traditionellen Kunstverständnisses.²⁶ Erstens ist es möglich, dass jeder "literarischer Produzent" sein kann. Für Arno Holz sind sowohl die Kritzelei eines Kindes als auch die "Sixtinische Madonna" Kunstwerke; es ist nicht mehr die "geniale" Begabung, die entscheidet, ob es sich um einen guten oder schlechten Künstler handelt, sondern der künstlerische Sachverstand, der wissenschaftlich erforscht und erarbeitet werden muss. Zweitens kann nun jedes Thema und jeder Gegenstand zum Sujet der Literatur werden.²⁷ Alle Themen sind vor der neutralen wissenschaftlichen Methode objektiv (vermeintlich) gleich.²⁸ Die Gegenwart ist besonders wichtig, weil sie die Wirklichkeit unvermittelt zeigen soll. Drittens kann jeder "Leser bzw. Kunstkonsument" sein.²⁹ Die kunsttheoretische bzw. moralische Barriere der "traditionsbezogenen, humanistischen Bildungsschicht"³⁰ sollte den Zugang zum Kunstgenuss nicht mehr verhindern.

Diese drei wichtigen Anliegen beweisen die fortschrittliche Natur des Demokratisierungsprozesses das zu dieser Zeit seinen Anfang hatte; dieses wird von einigen Kritikern positiv und optimistisch gewertet. Nach Meinung von H.Möbius ist die Ansicht, dass der Naturalismus "mit seinen Elendsschilderungen" nur pessimistisch gesehen werden soll, grundlegend falsch:

Die Darstellung heruntergekommener Zustände soll gerade die Morbidität der gegenwärtigen Gesellschaft vor dem "Sonnenaufgang" einer "neuen Zeit" kennzeichnen.³¹

Gerade diese Ansicht ist vielleicht, was Arno Holz und Johannes Schlaf mit dem Prosawerk Papa Hamlet beabsichtigten, denn Niels Thienwiebel, als Beispiel für den Künstler, der mit der Realität nicht fertig wird, stirbt im neuen Jahr "erfroren durch Suff". Der Beobachter dieses eigentlich traurigen Endes verabschiedet sich mit einem recht ironischen Zuruf:

Lirum, Larum! Das Leben ist brutal, Amalie!
Verlass dich drauf! Aber - es war ja alles egal!
So oder So!

(S.63)

Dieses Zitat hat einen besonderen Einfluss auf verschiedene Künstler, denn auch Theodor Fontane gebraucht im Schlussvers des Gedichts "Summa Summarum" ähnliche Worte:

Es dreht sich alles um Lirum larum/ Um lirum
larum Löffelstil/ Alles in allem, es war nicht
viel.³²

Dieser Zuruf deutet auf verschiedene Aspekte der Geschichte, von denen ich den 'tragischen Aspekt' herausheben möchte. Die Demokratisierung der Kunst wird in Papa Hamlet durch ein Mitleidsgefühl für Amalie, Fortinbras und vielleicht auch Thienwiebel versucht, denn alle Schichten einer Gesellschaft können sich mit Trauer und Tragik identifizieren. Der Tod Thienwiebels wird meiner Meinung nach nicht als tragisch gewertet, denn Thienwiebel kann sich nicht in dem neuen Zeitalter behaupten, oder für die Weiterentwicklung seines Sohnes sorgen. Der Fortschritt einer Gesellschaft wird versichert durch den Untergang der Schwachen. Weder Thienwiebels Leben noch sein Tod bedeuten viel für eine Gesellschaft, die fortschrittlich gesinnt ist; die Tatsache, dass der Leser zunehmend sein Mitleid mit der Familie verliert, was für eine Tragödie ein wichtiger Aspekt ist,

werde ich an anderer Stelle weiter untersuchen. Dies würde heissen, dass keine wirkliche Demokratisierung stattfindet.

Die Künstler sehen sich als die Intellektuellen, die für die "Anerkennung der Gesetze der Fortbildung des Menschen" mit verantwortlich sind, und somit hängt die künftige Entwicklung der Menschheit auch von den Künstlern ab.³³ Nach der Meinung von H.Möbius ist die Tatsache, dass Arno Holz keine genaueren Vorstellungen über die Führungsrolle der Intellektuellen in Deutschland entwickelte, "auf die bedeutungslose Randstellung zurückzuführen, in der sich Naturalismus und Positivismus in Deutschland befanden."³⁴ Doch finde ich, aus der heutigen Sicht gesehen, dass der Naturalismus eine sehr wichtige Entwicklung war.

Die theoretischen Voraussetzungen für die naturalistischen Künstler forderten Erkenntnis der Gesetze der "Dinge"; man schrieb "aus den Dingen selbst." Nach der Meinung von H. Möbius impliziert dieser Anspruch die bewusste Abwehr der literarischen Tradition.³⁵ Die Frage nach den Motiven, die Arno Holz veranlasste, sich mit Hamlet von Shakespeare, "einem beispielhaften Werk einer vergangenen Kunstepoche"³⁶ auseinanderzusetzen, wird unter anderem auch von H.Möbius untersucht.

Martini sieht den Gebrauch der Hamlet-Anspielungen im Grunde als einen radikalen Protest gegen alle idealisierenden "schönen" Stilformen, gegen die Literatur als "Erhöhung, Bildung, Erhöhung des Lebens."³⁷ Die Hamlet-Zitate sind für ihn eine Parodie der Kunst als komödiantische Verfälschung des Lebens;³⁸ eine Lüge gegenüber der grausamen sozialen Wirklichkeit der Zeit.

Möbius vertieft diese Ansicht, indem er den Zitaten Sinn gibt, um sie als die Veranschaulichung für die Überlebtheit der alten Kunst und der Kunstsprache im Zeitalter des Positivismus zu erklären.³⁹

Sprengel betont den Mehrwert der Zitate, die nach seiner Meinung nicht lediglich die Antiquiertheit einer metaphysischen Kunst im Zeitalter des Positivismus darstellen, sondern als kontrastive Symbolik weit mehr dem Sinn und dem Verständnis der Werks dienen.⁴⁰

H. Möbius deutet auf den ersten Widerspruch im Zusammenhang mit dieser Stoffwahl, denn Holz behauptete: "Der Inhalt, an dem ich diese neue Form damals aufwies, war mir vollkommen gleichgültig."⁴¹ Holz hatte die Absicht, objektiv und neutral seine Kunst der Wissenschaft anzugleichen; doch ist Papa Hamlet im Vergleich zu J.Schlafs Vorlage umgearbeitet und zeigt eine entscheidende Abweichung von der ersten Arbeit von Schlaf. Die Bedeutung der Hamlet-Zitate ist in dieser Skizze besonders wichtig; H. Möbius sieht diese Umarbeitung nicht als einen Widerspruch der Theorie oder als Mangel an der Methode von Holz, sondern als erklärbar durch den gegenwärtigen Stand der Wissenschaft. Durch die Bearbeitung der Vorlage kämen die Gesetze der Entwicklung, Vererbung und des Milieus, die der Wirklichkeit des "Dachstubenidylls" zugrundeliegen, deutlicher zum Ausdruck.⁴² Der Verlust einer repräsentativen bürgerlichen Kunsttradition brachte auch eine Absage an die von der Klassik propagierte Menschlichkeit. Thienwiebel wird zur "Bestie Mensch";⁴³ sein Abstieg ist nicht pauschal mit dem Ausdruck "schlechter Mensch" abzutun, sondern wird an Hand der Hamlet-Zitate als Folge der "Wirklichkeit", der Gesetze von Entwicklung, Vererbung und Milieu erklärt. Ich werde noch ausführlicher auf die Zitate zu sprechen kommen.

Die Naturalisten repräsentierten die Künstlerfigur in mannigfacher Gestalt: als Sänger, Schauspieler, Bildhauer, Maler, Dichter und Journalist. Diese Gestalten stammten meistens nicht aus dem Arbeitermilieu, sondern führten ein kleinbürgerliches Leben. Die Künstler wollten empirisch darbieten, was ihnen vertraut war. Intellektuell zeigten diese Berufe das Künstlerisch-Empfindsame, das nicht mit den 'kalten' vernünftigen Maßstäben der ökonomisch-technischen

Welt zu messen war. Die Widersprüchlichkeit dieser Situation ist ein Merkmal der Theorien der Naturalisten, die eine wissenschaftliche Einstellung betonten, jedoch in kreativ-künstlerischen Berufen tätig waren. Die Künstler wollten grosse Fragen beantworten und menschliche Würde darstellen. Diese Fragen führten zu leidenschaftlichen Aussagen, doch wurden die Künstler zur selben Zeit mit dem Aufruf zu wissenschaftlicher Sachlichkeit und Objektivität konfrontiert.

1.3 Der Künstler Thienwiebel und sein Milieu in "Papa Hamlet"

Papa Hamlet erzählt die "tragische" Geschichte einer typisch kleinbürgerlichen Familie. Niels Thienwiebel, ein Schauspieler, seine Frau Amalie und Baby Fortinbras müssen sich kümmerlich durchschlagen; sie fürchten den Abstieg in den vierten Stand, vermögen jedoch nichts dagegen auszurichten. Amalie hat wahrscheinlich die Schwindsucht, Fortinbras erkrankt. Thienwiebel erhält nicht die Arbeit, zu der er sich 'berechtigt' fühlt, will trotzigerweise nicht 'minderwertige' Arbeit tun, trinkt schliesslich, um seine Sorgen zu vergessen, und tötet mehr versehentlich als absichtlich seinen Sohn. Zwei Personen, mit denen die Familie Umgang pflegt, sind Frau Wachtel, die Zimmerwirtin, und Ole Nissen, eine zweite Künstlerfigur. Dieser ist Maler und mietet das Zimmer nebenan. An diesen Charakteren werden die rudimentären Konflikte gezeigt:

Die aufgesetzte Charakterphysiognomie der bête humaine, die schlechten Eigenschaften wie Faulheit, Trägheit, Jähzorn, Trunksucht und Brutalität umkreist zugleich die rudimentären Konflikte.⁴⁴

Den in diesem Zitat erwähnten Eigenschaften begegnen wir nach und nach in dem stilistischen Aufbau von Papa Hamlet. Die Stoffwahl ist nicht besonders neu, denn Holz war der Ansicht, die neue Schreibweise müsse sich als "Methode" nicht mittels der Stoffwahl bewähren.⁴⁵

Die Wahl eines solchen fest umrissenen Gegenstandsbereiches hat eine integrierende wie auch ausschliessende Funktion.⁴⁶ Das gewählte Beobachtungsfeld, die drei Angehörigen der Familie Thienwiebel, Ole Nissen und Frau Wachtel wird von dem weiteren Kreis erfahrbarer Wirklichkeit streng abgegrenzt.⁴⁷ Seiner naturalistischen Theorie gemäss wollte Holz die Kausalzusammenhänge der vielfachen Einflüsse auf die Menschen zeigen. Die Konzentration auf die kleine Familie und die Lebensumstände ermöglichen einen Einblick in die Hintergründe für ihr Versagen. Alles, was geschieht, bezieht sich auf die Familie; die Detailschilderung jeder Szene erklärt und betont die Umstände, in denen die Familie sich befindet. Den Naturalismus aber nur in der äusseren milieubedingten Welt am Werke zu sehen, erscheint z.B. Cowen als gänzlich falsch.⁴⁸ Besonders in der inneren psychologischen Welt der Charaktere hat er seine Auswirkung. Der wichtigste Faktor innerhalb dieser inneren psychischen Entwicklung der Charaktere ist die Fähigkeit, im richtigen Moment positiv handeln zu können. Der "Kampf ums Dasein", welchen Thienwiebel führt, zeigt ihn den wissenschaftlich erkannten Naturgesetzen der Zeit ausgeliefert; er muss handeln, um mit den Gesetzen fertig zu werden. Thienwiebel in seinem Versuch, als "sterbender Krieger" Geld zu verdienen, wirkt ironisch, denn ein solch heroischer Titel müsste erst verdient werden. Thienwiebel ist den Erwartungen, die der Leser an einen solchen Titel knüpft, nicht gerecht geworden.

Für A.Holz wäre Thienwiebel vielleicht erfolgreich gewesen, hätte er eine positive Lebensanschauung gehabt. Er hätte die Gesetze und seine Möglichkeiten, in dem herrschenden System voranzukommen, optimal erkennen sollen und sich anpassen müssen. Dann hätte er persönlich "den Gipfel, den die bisherige Entwicklung der Gesellschaft erreicht hat" erlangt.⁴⁹ Thienwiebel verkörpert aber keineswegs diese erfolgreiche Einstellung.

2. Die Theaterproblematik der neuen Ziele des naturalistischen Theaters

Die Gründung des Theaters in Berlin, die "Freie Bühne", geht zurück auf die Probleme der Künstler zu dieser Zeit. Die Zensurpflicht verursachte, dass die Aufführungen vieler Kunstwerke nur als Matinéés geschahen. Viele Theaterstücke, die "Theaterskandale" verursachten, wie G.Hauptmanns Vor Sonnenaufgang, deuteten auf die Krise, in der sich die kleinbürgerlichen Künstler befanden; die neue Zielsetzung des Theaters sollte das 'wahre' Leben auf die Bühne bringen. Weil das 'wahre' Leben jedoch mit sozialer Kritik und daher Kritik am Staat zusammenhängen musste, wurde den Künstlern die Freiheit genommen, so zu dichten wie sie wollten. Das Theater wurde zum Schauplatz; dort konnten die Schriftsteller aufzeigen, wie viele Menschen in 'Wirklichkeit' lebten.

G.Mahal macht darauf aufmerksam, dass nach Ibsen

alles ... 'Gespielte', 'Schauspielerische', alles Deklamatorische also und Mimenhafte [ausgeschaltet werden muss] damit das auf der Bühne Vorgestellte wie aus dem normalen Leben herausgeschnitten wirkt.⁵⁴

Der Zuschauer sollte sich nicht mit Theater, sondern mit seinem eigenen Leben konfrontiert sehen.⁵⁵ Nach der Meinung von G.Mahal kann nach diesem Verständnis das Theater keine Belehrung oder Unterhaltung bedeuten, sondern "Beunruhigung und Irritation"; "Spiegel des gern Verdrängten."⁵⁶

Nach meiner Meinung verfolgt Holz eine ganz bestimmte Absicht, wenn er Thienwiebel aus Hamlet zitieren lässt und sogar Thienwiebel den Versuch erlaubt, den Charakter zu verinnerlichen. Thienwiebel als Künstlerfigur, die bürgerlich ist, vertritt womöglich den 'neuen Künstler'; die Ironie dieser Künstlerfigur, die vom Milieu und der Herkunft so beeinflusst ist und die an der Vergangenheit

so stark hängt, deutet darauf, dass Thienwiebel am bürgerlichen Ideal zugrunde geht. 'Thienwiebels Kunst hat keine richtige Funktion in der Gesellschaft mehr. Der "neue Künstler", der sich nicht anpasst, wird untergehen müssen.

Das Theaterspielen ist für Thienwiebel gefährlich, weil es eben nicht um ein Theaterstück geht, sondern um das Überleben. Als Künstler erhebt Thienwiebel den Kunstanspruch, sich in diese Kunst verlieren zu wollen, was absurd ist, denn die Kunst kann ihm nicht mehr dazu verhelfen, das moderne Leben zu bewältigen. A. Holz macht sich über diesen Kunstanspruch fast lustig; man kann das Elend Thienwiebels teilnehmend erkennen, und sein Benehmen unter dem "modernen Gesichtspunkt" der Zeit verstehen. Thienwiebel verhält sich zum Beispiel ganz 'normal', sobald sein Nachbar und seine Vermieterin abwesend sind; der "Beobachter" deutet in ironischer Weise daraufhin: "Er war nur toll aus Methode". (S. 38) Der Leser, der seinen Hamlet kennt, weiss, dass Polonius von Hamlets Benehmen sagt: "Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode." (Hamlet 2.II) Zu dem Problem, dass Papa Hamlet möglicherweise nur von einem Leser verstanden wird, der Hamlet kennt, werde ich mich noch äussern.

H. Möbius bemerkt zu dieser Stelle, dass Thienwiebel aber doch verstört genug ist, um Amalie ausrufen zu lassen: "Du gehörst ja in eine Verrücktenanstalt!" (S. 41). Verrückt ist normal und normal ist verrückt - der Entwicklungsprozess von Thienwiebel hat sich bedrohlich zugespitzt.⁵⁷ Thienwiebel spielt so oft Theater, dass Amalie und auch Fortinbras nicht wissen, wann sie ihm glauben können. "Akzeptieren sie sein Verhalten, erweist sich, dass doch wieder alles Theater war".⁵⁸ An verschiedenen Stellen reagieren Amalie und Fortinbras besorgt auf Thienwiebels Verhalten, der sich aber im nächsten Moment wieder beruhigt, indem er 'melodramatisch' aus Hamlet zitiert. Amalie lässt sich von dieser alten

Kunstform blenden, denn sie sieht nicht ein, dass ihr Leben in Wirklichkeit so bedroht wird.

Mit dem fragwürdigen Wunsch, Hamlet sein Leben bestimmen zu lassen, wird das Leben von Thienwiebel zu einer Lüge;⁵⁹ er hat keine objektiven, wissenschaftlichen Prinzipien, die ihn sich positiv entwickeln lassen würden und dies ist ein Vorwurf angesichts des empirischen Wahrheitsbegriffes. Thienwiebel versucht, ein unzeitgemäßes Verhalten einzuüben. Wieder weist H.Möbius darauf hin, dass diese Frage von Holz in Papa Hamlet aufgeworfen wird: "Es ist das Problem eines Künstlers der Gegenwart, der eine Beziehung zur 'alten Kunst' finden muss."⁶⁰

Thienwiebel findet keinen Anschluss an die Gegenwart. Die äusseren Umstände, wie zum Beispiel das Teerdach, auf dem Thienwiebel und Nissen herumspazieren und sich "in 'Helsingör' befinden," werden zum Schauplatz vom Streit zwischen alter Kunst und Gegenwart. Die Gegenwart ist der Hinterhof, das verkrüppelte Bäumchen und zwei Männer, die auf dem Dach herumlaufen. Thienwiebel spielt sich auf als Hamlet, der in Helsingör ist. Er konfrontiert die Wirklichkeit nicht mit sachlicher Objektivität, sondern beweist, dass er sich nicht mit ihr auseinandersetzen kann. Seine innere Welt kann sich der äusseren nicht angleichen. Die Grenzen zwischen echtem und unechtem Leben verschwimmen für ihn.

Die Theaterillusion der "alten Kunst" forderte immer wieder Kontakt der Charaktere zum Publikum:

(Die) Wendung "ad spectatores", das Deklamieren über die Rampe hinweg, das monologisierende Einweihen der Leute im Parkett, und, als schauspiel-technisches Pendant, das Verbot, mit dem Rücken zu den Theatergästen zu agieren ...⁶¹

wurde dagegen im naturalistischen Drama als obsoleter Einstellung angesehen. Hier bleiben die Charaktere unter sich und bewegen sich allein in ihrem Milieu. Die

abgeschlossene Welt in Papa Hamlet zeigt ähnliche Züge der Isolierung und Milieugebundenheit auf. Papa Hamlet ist zwar kein Drama, aber das Prosawerk tendiert zum Drama hin, vor allem, weil die Sprache der Charaktere, wie auch die Handlung als solche durch Dialog vermittelt wird. P.Szondi macht hierzu die Bemerkung, dass die Dissoziation von Milieu, Charakter und Handlung im naturalistischen Drama eine "Vereinigung der Elemente zu einer Gesamtbewegung",⁶² wie sie das Drama erwartet, verhindert. Er sieht die Lösung dieses Problems im "epischen Ich".⁶³ Das Drama tendiert also zum Epischen hin, weil der Hintergrund zum Drama "nur dem Dichter sichtbar ist, dem Epiker",⁶⁴ der den historischen Kontext kennt.

Umgekehrt tendiert wiederum die Prosa zum Drama hin, weil eben der Dialog, der dem Leser unvermittelt die 'Wirklichkeit' zeigen soll, stark dramatisch wirkt. Wenn P. Szondi sagt "Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab",⁶⁵ so trifft diese Bemerkung in ähnlicher Weise auch auf den Dialog in einem Prosawerk zu.

An erster Stelle steht die Tatsache, dass es keinen Erzähler in Papa Hamlet gibt, der in bekannter traditioneller Weise dem Leser erläuternde Hinweise zum Ablauf der Handlung gibt. Die Sprache der Charaktere wirkt wie auf einer Bühne, worauf ich im nächsten Kapitel zu sprechen kommen werde. Die Zwischenbemerkungen, zum Beispiel "Amalie lächelte: Etwas abgespannt" klingen wie Regieanweisungen. An zweiter Stelle sieht zum Beispiel H. Möbius die Orientierung der Holz-Schlaf'schen Prosa in Richtung Gegenwart und Wirklichkeit als deutliche "dramatische Tendenz".⁶⁶

Die Faktoren, die dazu verhelfen, die Illusion eines Bühnenstückes zu geben, sind die Hamlet-Zitate, die aus einem so wohlbekanntem Drama stammen und deswegen noch besonders ihren dramatischen Wert beibehalten, und die Charakterisierung durch die Detailschilderung, in der eine Aktion lebhaft dargestellt wird: "Amalie fühlte sich wieder beruhigt und

biss jetzt herzhaft in ihre Schmalzstulle ..." (S.30) Die Perspektive, die auf die Geschehnisse gegeben wird, auch auf Seiten des Erzählers, wird in die Charaktere verlegt; dazu werde ich weiteres im nächsten Kapitel sagen.

Die Entwicklung des Gebrauchs der Hamlet-Zitate entspricht der Entwicklung der Phasen in Thienwiebels Leben. Hier knüpft Holz an eine 'alte' Kunstform an, die Klassik. Dies steht im Widerspruch zu der Absicht, von der alten Kunstform abzusehen und Kritik an der Bildungstradition Deutschlands, "dem Volk der Dichter und Denker" zu üben.⁶⁷ Besonders wirkungsvoll sind die Zitate aber nur für den Hamlet-Kenner. Die Absicht, eine "Kunst fürs Volk" schaffen zu wollen, die jedermann zugänglich sein würde, wurde somit eigentlich vereitelt. Von einer "Demokratisierung der Kunst" im Sinne von H. Möbius kann also meiner Meinung nach in Papa Hamlet kaum die Rede sein.

Gerade dieses Problem der naturalistischen Schriftsteller, nämlich "das Theater aus dem Theater zu verdrängen",⁶⁸ kreierte nach der Meinung von G. Mahal einen Illusionismus der Realität, der auf die Spitze getrieben wird. Die Widersprüchlichkeit des Problems ist also auch bei Papa Hamlet zu finden, obwohl Holz sich in diesem Werk ganz bewusst den 'alten Künstler' als Beispiel heranzog, um aufzeigen zu können, dass diese Kunstform nicht mehr der Realität des Lebens entsprach.

2.1 Der Gebrauch von Symbolen in einer repräsentativen Funktion

Bruno Markwardt weist auf den Anspruch der Künstler im Naturalismus hin, eine belehrende Funktion auszuüben. Nach seiner Meinung ist der Naturalismus aber gerade auf "künstlerisch fruchtbaren Strecken" im Sinne eines Belehrens kein Naturalismus "sondern eine Art von Neuhumanismus realistischen Gepräges".⁶⁹ Dieses Zitat spielt auf die Technik der reinen "realistischen Widerspiegelung" an, die

das Künstlerische nicht erfolgreich wiedergeben konnte; damit wird auch die Frage gestellt, ob dieses Künstlerisch-Neue dann überhaupt als "neu" gesehen werden kann. Zwar gehört Markwardt wohl einer 'alten' Schule der Kritik an, doch erfasst er einen wichtigen Aspekt der naturalistischen Kunstform, der darauf weist, dass Holz seiner eigenen Zeit möglicherweise voraus war.

Wo der Naturalist Künstler wird, da hört er auf, Naturalist zu sein. Da wird er Impressionist oder Symbolist der Gestaltung und Humanist der Haltung.⁷⁰

Hamann und Hermand befassen sich mit ähnlichen Gedanken, wenn sie erwähnen, dass nach ihrer Meinung die Künstler des Naturalismus zu Stilpluralismen hin tendierten.⁷¹ Zur Diskussion des Zitats möchte ich an erster Stelle Symbolik nennen.

Die Symbole als künstlerische Technik haben in Papa Hamlet eine ganz besondere Funktion. Das Symbol wird traditionell als "Einzelnes" aus dem Kontext gelöst und wird dann zum "Abstraktum".⁷² Es lädt

sich ... auf mit Qualitäten, die nichts mehr mit dem abgelösten Kontext zu tun haben, sondern eigengesetzlich Bezüge zu anderen Realitäts- und Vorstellungsbereichen ermöglichen und herstellen.⁷³

Ein Beispiel dafür bietet die Szene, in der Amalie im Zimmer wartet, während sich Thienwiebel am Hafen "herumtreibt". Thienwiebel sehen wir nicht am Hafen, erleben aber die Auswirkung seines Lebensstils auf seine Frau:

Amalie nähte noch immer Trikottailen. Der Stumpfsinn hatte sie zur reinen Maschine gemacht. Die reizende Ophelia in ihr war jetzt endgültig begraben.

(S.53)

Die Erwähnung, dass Amalie zur "Maschine" geworden ist, erinnert an das industrielle Zeitalter; die Thienwiebels gehören zwar nicht zu den Arbeitern, die in den Fabriken ausgebeutet werden, aber die Folgen der Revolution gehen nicht an ihnen vorbei. Ein Blick aus dem Fenster der Wohnung zeigt einen "grossen runden Schornstein." Die Existenz der dazugehörigen Fabrik hat für die Thienwiebels keine unmittelbare Funktion.⁷⁴ Sie sind nicht in der Industrie beschäftigt. Zwischen ihrem Milieu und der Fabrik besteht aber doch ein Zusammenhang, da auf die Armut der Thienwiebels und des Malers Nissen, die in dieser Umgebung leben müssen, angespielt wird. Als Kulisse hätte dieser Schornstein in einer Theaterproduktion, wie in der Malerei wahrscheinlich symbolischen Wert. Weil er sich aber nicht unbedingt aus dem Kontext löst, gewinnt der Schornstein an repräsentativem metonymischem Wert. Er stellt eine Beziehung zwischen dieser einzelnen Geschichte und dem Zeitalter der Naturalisten her.

Holz und Schlaf dagegen mögen nicht mehr beabsichtigt haben als eine weitere Detailschilderung, denn der Schornstein bedeutet vielleicht nichts anderes, als das, was Thienwiebel empirisch wahrnimmt.⁷⁵ Dieses steht aber dann wieder im Widerspruch zu der Ansicht, dass die Erwähnung jedes Details in Papa Hamlet von besonderer Wichtigkeit sei. Damit wird die Frage der Symbolik zum Teil der Künstler- und Theaterproblematik erhoben. Nach der Meinung von G. Mahal können Einzelphänomene, -sätze, -szenen "durch die Exkontextualisierung und Abstrakt-Werden) trotz allen Eingelagertseins ... Symbol-Charakter annehmen"⁷⁶ und sogar Verweisungszusammenhänge herausfordern.

Der Gebrauch von symbolischen Assoziationen stellt im naturalistischen Kontext die Frage nach der Originalität und dem "Neuen" dieser Kunstform überhaupt. Nach der Meinung von R. Jakobson ist der metaphorische Prozess in den literarischen Schulen der Romantik und des Symbolismus schon mehrfach anerkannt worden.⁷⁷ Der realistische Autor gehe aber nach den Regeln der Metonymie und "von den Personen zur

räumlichen und zeitlichen Darstellung über. Er setzt gerne Teile fürs Ganze".⁷⁸ Die allgemeine Richtung Papa Hamlets sollte gemäss dem Kunstgesetz, dass nach den wissenschaftlichen Ideen von einem Teil der Gesellschaft auf das ganze Bild der Gesellschaft geschlossen werden könnte, nach den 'Regeln' der Metonymie verlaufen.⁷⁹

Die Kommunikation zwischen Sprecher und Hörer geschieht über räumliche und zeitliche Trennung hinweg durch "eine innere Relation":⁸⁰ "es muss eine gewisse Gleichwertigkeit zwischen den Symbolen, die der Sprecher benutzt, und denjenigen, die der Hörer kennt und erkennt, bestehen."⁸¹ Nach der Meinung von R.Jakobson finden entweder bei dem Hörer Selektion und Substitution statt, wobei die sprachliche Einheit metaphorisch verstanden wird, oder der Hörer kombiniert sich einen Kontext, innerhalb dessen er die sprachliche Einheit metonymisch versteht.⁸²

Zwar sollten die "überlieferten Symbole" der alten Kunst abgeschafft werden, doch hatte man eine recht erfolgreiche Methode, das innere Leben der Charaktere wiederzugeben, die dem Publikum zum "richtigen" Schluss verhelfen sollte. G.Mahal beschreibt, wie der Hinterhof die bekannte Diskrepanz zum Vorderhof evoziert.⁸³ Der geschlossene Raum und die Enge müssen seelische Konsequenzen zur Folge haben.⁸⁴ Dieser Raum ist überhaupt "bühnentechnisches Konstituens naturalistischer Theatralik".⁸⁵ Nach der Meinung von Mahal führt diese Theatralik zum Paradox des naturalistisch-konsequenten Stils:

im Bemühen um perfekte Darbietung von Konkreta
verselbständigen sich diese einzelnen Konkreta
zu Abstrakta; es entsteht stilgeschichtlich die
Grundlage des Impressionismus ...⁸⁶

Damit wäre Holz keineswegs einverstanden gewesen, denn er wollte es vermeiden, dass ihm eine bestimmte Richtung zugeschrieben wurde: "Impressionismus hin, Expressionismus her! Ich glaube an keine Ismen!"⁸⁷

Der geschlossene Raum mag vielleicht symbolisch verstanden werden, wobei er auch ohne eine zweite Mitteilung für sich allein stehen könnte; dass aber die Bestandteile des Kontextes im Kontinuitätsverhältnis stehen, deutet darauf, dass der Raum auch metonymisch verstanden werden könnte, denn um von dem Einzelteil auf das Ganze schliessen zu können, muss der Leser/Hörer aus dem Kontext kombinieren. Dazu die Meinung van R. Jakobson:

Eine gewisse Rivalität zwischen den metonymischen und metaphorischen Darstellungsweisen kommt bei jedem symbolischen Prozess, gleichgültig, ob es sich um einen intrapersonellen oder um einen sozialen handelt, zum Vorschein.⁸⁸

Nach der Meinung von H. Möbius ist aber die "Projektion von empirisch nicht abgesicherter Bedeutung über den Bereich der Skizze hinaus"⁸⁹ mit dem Wunsch, wissenschaftlich vorgehen zu wollen, nicht vereinbar:

Es ist zwar eines der Ziele naturalistischer Literatur, Schlüsse vom Teilbereich auf das Ganze zu ermöglichen, dieser Schluss muss aber wissenschaftlich begründet sein.⁹⁰

Möbius versteht den positivistischen Fortschrittsoptimismus in der Gesellschaftstheorie als Widerspruch zu der Forderung ihrer Kunsttheorie sich mit dem Kunstwerk der Wirklichkeit so wie sie ist, möglichst weit anzunähern.⁹¹ Die symbolischen Passagen erscheinen in Papa Hamlet genau an den Stellen, wo der Widerspruch zwischen Fortschrittsoptimismus und Gegenwartsfixierung in der Kunst offensichtlich wird.⁹² Mit "Fortinbras" zum Beispiel stirbt die Zukunft des Milieus, in dem er lebt; Fortinbras verkörpert eine "optimistische Zukunft" für Thienwiebel im dritten Kapitel: "Du lebst; erkläre mich und meine Sache den Unbefriedigten!" (S.32). Im letzten Kapitel, in dem 'tragischen' Moment, in dem Thienwiebel seinen Sohn tötet, ist Thienwiebel in die Enge getrieben worden. Er muss aus der Wohnung heraus, hat aber keine Zukunftspläne gemacht. Dass seine Auffassung von Kunst

ihn jetzt ganz deutlich in die äusserste Not getrieben hat, frustriert ihn so, dass er seinen Sohn tötet. Mit den Bedingungen, die Thienwiebel stellt, kann keine Entwicklung stattfinden. Thienwiebel hat keinen Fortschritt gemacht; der Widerspruch zwischen Fortschrittsoptimismus und Gegenwartsfixierung in der Kunst zeigt sich auch in dem symbolischen Auslöschen der Lampe beim Tode des Kindes.

Empfindungsvermögen durch Symbole auszudrücken, passt nicht in die neuen Konzeptionen der Kunst, in einer Welt, in der nur das empirisch Wahrnehmbare wissenschaftlich auszudrücken war. Das Milieugesetz und das Entwicklungsgesetz sollten in Papa Hamlet vorgeführt werden. Um dieses zu erreichen, beschränkte man sich auf begrenzte Zeit und begrenzten Raum. Nur die Abstiegsphasen werden dargestellt. "Da von dem Ausschnitt auf das Ganze geschlossen werden soll"⁹³ darf nur das gezeigt werden, woraus sich ein Resultat ergibt; von der Familie Thienwiebel müsste man auf alle ähnlich situierten Familien schliessen können. Jedoch kann ein Symbol viele verschiedene Emotionen in mannigfachen Bereichen hervorrufen, je nach der Belesenheit des Lesers oder seiner Lebenserfahrung.

Wenn auch die Naturalisten Symbole als Mittel der traditionellen Kunst ablehnen, sind sie faktisch doch zu ihrer Verwendung gezwungen, um über den engen Rahmen der Ausschnitts hinausgehende Aussagen geben zu können.⁹⁴

Der Versuch, das Räumliche auf das Gegebene zu beschränken, und doch zugleich die Aussage auf den Gesamtzusammenhang zu erweitern, bleibt dialektisch. Die beiden Kinder in Papa Hamlet sterben früh, wie es oft zu der Zeit passierte. Frau Wachtel verliert ihr Kind und Fortinbras stirbt. Dazu erklärt H.Möbius: "Die Kindersterblichkeit gerade in den subproletarischen Randschichten war ungeheuer gross".⁹⁵ In der Welt von Thienwiebel soll Fortinbras die Zukunft erobern und damit die Welt, die für Thienwiebel unbegreiflich ist, ändern. "Die durch Fortinbras verheissene Zukunft dieses

Milieu wird mittels der Handlungsführung durch das Milieu selbst zunichte gemacht."⁹⁶ Dass Fortinbras auch auf symbolische Weise in der Neujahrsnacht stirbt, zeigt das Scheitern des alten Milieus unmittelbar vor dem Anbruch einer neuen Ära. In Hamlet von Shakespeare dagegen wird Fortinbras, der Prinz von Norwegen, Dänemark in eine Zukunft ohne Hamlet und Laertes leiten.

Das verkrüppelte Pflaumenbäumchen als Symbol zeigt die Entfremdung dieses Milieus von der wirklichen Natur. Ein Baum braucht Platz und Sonne und kann nur gedeihen unter gesunden Verhältnissen. Da aber in der Umgebung nur dieses eine Bäumchen zu wachsen versucht, wimmeln die Ästchen von Raupen und Spatzen. Die Verkleinerungsform "Bäumchen" und "Ästchen" deuten auf die kleine Statur des Baumes; gerade kann das Bäumchen auch nicht wachsen. Ebenso ergeht es den Menschen, die in den Hinterhöfen leben müssen. Das Massendasein auf unzureichendem Platz verkrüppelt das Leben; Kinder können nicht gesund aufwachsen und leiden an Mangelkrankheiten (vielleicht die roten Pusteln auf dem Gesicht des kleinen Fortinbras) physiologischer und seelischer Natur. Erwachsene schlagen sich durch, so gut sie können, verkrüppeln aber ihr Leben weiter durch lange Arbeitsstunden, zu wenig Geld und Mangel an Entspannung. Viele versinken in Apathie und Frustration, weil es für sie keine Arbeit gibt. So gewinnt das Bäumchen an Bedeutung; nicht nur wird es zu einem wichtigen Detail des Milieus, sondern zeigt auch die Probleme auf, die zu dieser elenden Existenz führten.

Sogar der Untergang der Sonne dient als Symbol. Thienwiebel freut sich an dem schönen Schauspiel, ist aber dann sofort frustriert, weil er nicht ausgehen kann, nicht ahnend, dass die Sonne bald für ihn für immer untergehen wird. Holz liebte dieses Thema, denn er war es auch, der G.Hauptmann vorschlug, den ersten Titel für dessen Drama zu ändern. Es bekam den Namen: "Vor Sonnenuntergang". Wie schon erwähnt worden ist, darf dieses Untergehen aus der naturalistischen

Sicht nicht als unbedingt tragisch gewertet werden, denn es musste geschehen, um für die neue und gerechtere Welt Platz zu machen. Ob diese Welt eigentlich "gerecht" sein wird, wird nicht direkt ausgesprochen; dass aber einer, der sich positiv den neuen Ansprüchen anpassen kann, gut lebte, ist vielleicht am Beispiel von Herrn und Frau Kanalinspektor zu sehen. Sie haben sich angepasst und haben "schön tapezierte Wände" und eine Villa in Bratsberg. Nissen lässt seine Kunst "entarten"; jedenfalls pinselt er Firmenschilder (ob er wirklich ein "grosser" Künstler ist, bleibt offen) verdient dabei aber gutes Geld und kann überleben. Thienwiebel bleibt seiner traditionellen Kunstform treu, muss aber deswegen untergehen. Ob man von Gerechtigkeit sprechen kann, wenn es um die Kunst des Überlebens geht, bleibt eine offene Frage, die nicht eindeutig von Holz und Schlaf beantwortet wird. Man muss Geld verdienen können, um zu überleben; Ideale wie 'Neue Kunstform' oder 'Gerechtigkeit' genügen nicht in diesem 'Kampf ums Dasein'.

Thienwiebel und Nissen klettern aus dem Fenster (eine symbolische Aktion und eine Wiederholung des sonst romantischen Fenstermotivs) auf das breite platte Nachbardach, "von dem man dann eine erfreuliche Aussicht auf die verschwiegenen Brandmauern mehrerer Hinterhäuser genoss."⁹⁷ Nach meiner Meinung könnte Thienwiebel damit den Eindruck erwecken, dass er der Misere seines Daseins entkommen könnte; er kann seine Miete nicht bezahlen und will sich für verrückt ausgeben. Dieses Entkommen gelingt ihm natürlich nicht, da er sich ja noch in dem alten Milieu befindet. Die Flucht nach "Helsingör", in die "alte Kunst", bietet keinen Ausweg aus der Situation, ohne eine positive Entwicklung und Handlung des Charakters. Das Teerdach wirkt metonymisch als Schauplatz für die Konfrontation von alter Kunst und modernem Leben.⁹⁸

Von dem Teerdach sieht man nur hässliche Brandmauern anderer Hinterhäuser:

Der schreiende Gegensatz dieser Kulisse zu der vorgestellten Terrasse des Königsschlusses in Helsingör und das identifikatorische und wirre Spielen Thienwiebels lassen den "Horatio" zweifeln ...⁹⁹

Nissen weiss nicht, ob Thienwiebel verrückt ist oder nicht. Damit wird die Sein-Schein-Problematik des Theaters der Zeit angesprochen.¹⁰⁰ Der gründerzeitliche Schein des prunkvollen "normalen" Lebens wird untergraben durch die realistischen wirklichen Probleme des "verrücktgewordenen Zeitalters", in der alles, woran Niels Thienwiebel glaubt, nicht mehr akzeptiert wird. Dieser Ausdruck ist wieder eine Anspielung auf Hamlet: "Die Zeit ist aus den Fugen". Das Zitat wird von Thienwiebel am Anfang des dritten Kapitels gebraucht. Er versucht, an dieser Stelle Hamlet zu verinnerlichen und spricht aus seiner Perspektive in den Worten Hamlets seine Situation an.

Der Widerspruch zwischen Fortschrittsoptimismus und dem Versuch, alles in der Gegenwart empirisch zu verankern, bleibt unversöhnbar. Deswegen fühlt sich der Künstler-Beobachter genötigt, als "konkrete" Stimme einzugreifen mit dem Kommentar:

Der grosse Thienwiebel hatte nicht so ganz unrecht:
Die ganze Wirtschaft bei ihm zu Hause war der
Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters.

(S.53)

Nach der Meinung von K.L.Scherpe sind die Symbole weniger wichtig. Scherpe hebt den Gebrauch der Details heraus und deutet vielleicht dadurch mehr auf den repräsentativen Charakter der Metonymie:

Der nach den Regeln der "konsequent" naturalistischen Schreibweise an sich unerlaubte Symbolakzent (kalte Winternacht in der armseligen Mansarde/"Sommernachtstraum") verliert sich in der Fülle der ans Licht gerückten Details und wird dadurch in seiner Bedeutung gemindert.¹⁰¹

Mit dieser Einstellung übersieht man aber den wichtigen Hinweis auf die Realität des Zeitalters als Kontrast zur Kunst-Traumwelt Thienwiebels.

3. Die Frage nach den Einflüssen der Herkunft und des Milieus auf den 'neuen Künstler'; Thienwiebel als Bohèmien, Künstler und Kleinbürger

In Niels Thienwiebel, dem Schauspieler, sehen F.Martini und V.Knüfermann die Eigenschaften eines Bohèmien: "Er ist der Mensch ausserhalb der sozialen Normalität, wie sie aus bürgerlicher Perspektive bestimmt wird."¹⁰²

Im Einklang damit setzt sich Thienwiebel zwar wohl einmal einen türkischen Fez auf und fühlt sich in romantischer Weise abgesondert und missverstanden, Merkmale des Bohèmien, zeigt sich aber zu kleinbürgerlich eingestellt, um sich von den Vorurteilen und Einstellungen seiner sozialen Schicht freimachen zu können. Nach meiner Meinung wäre gerade dieses aber ein ganz wichtiges Merkmal des Bohèmien. Thienwiebel verbietet Amalie, nähen zu gehen, obwohl sie das Geld bitter nötig hätten, weil sein bürgerlicher Stolz es nicht zulässt. Er kann sich nicht von seinen Vorstellungen freimachen; er akzeptiert auch die Arbeit als herumfahrender Schauspieler nicht, weil er auf "ein angemessenes Bühnenangebot" wartet.

Der Naturalismus stellt auch eine weitgehend psychologisierende Kunst dar, die die Künstler der Zeit mit ihren bürgerlichen Einstellungen konfrontiert. Mittels ihrer Kunst wollen die Künstler natürlich auch ihr Publikum mit den bürgerlichen Ansichten konfrontieren. Papa Hamlet zeigt den bürgerlichen Künstler auch in seinem Wunsch, als Bohèmien zu gelten:

Denn der Schauspieler ist ein bürgerliches Anhängsel, und die Bohème- hier als Parodie des echten Arbeits-, Erwerbs- und Familienlebens gefasst ... -ist auch im Protest gegen das Bürgertum auf seine Wertnormen zurückbezogen.¹⁰³

Der traditionelle Bohémien flüchtet aus einem traditionellen Lebensstil als Protest gegen die Engstirnigkeit seiner Zeit. Diese Flucht wurde aber eigentlich von den Naturalisten abgelehnt, da dieses Verhalten keine Lösung mit sich brachte. Man sollte sich nicht der Welt entziehen, sondern sich anpassen und dadurch überleben können.

Niels Thienwiebel ist von seinem bürgerlichen Milieu so eingehemmt, dass er eigentlich nicht als echter Bohémien gesehen werden kann. Schon sein Milieu deutet auf eine Widersprüchlichkeit. Thienwiebel wird zwar am Fenster gezeigt, kann aber nicht der Realität seiner Umgebung entfliehen:

Der Himmel drüben über den Dächern war tiefblau; in den nassen Dachrinnen, von denen noch gerade der letzte Schnee tropfte, zankten sich bereits die Spatzen; es war ein prachtvolles Wetter zum Ausgehen.

(S.20)

H.Möbius meint zu diesem für den Naturalismus "typischen" Blick aus dem Fenster, dass dieser nur auf einen engen Ausschnitt der Welt zu weisen vermag.¹⁰⁴ Möbius versteht dieses aus der positivistischen Perspektive, in der durch die "Übertragung der positivistischen Methode auf Erzählerisches (bzw. Dramatisches) Verkürzungen [entstehen], die zum Teil auch den Absichten der Literaten widersprechen."¹⁰⁵ Um gewisse Situationen umreißen zu können, machten die Literaten auch Gebrauch von "eigentlich überholten" Formen. So kommt es, dass sie sich zwar stark gegen romantische Motive auflehnten, doch zur selben Zeit sich genötigt sahen, durch Symbolik oder Metonymie die sich selbst gesetzten Grenzen zu transzendieren.

Das Zitat wird so betont, dass der Leser kaum die absichtliche Ironie übersehen kann; der Literat der Gründerzeit wird hier verspottet, denn im nächsten Moment, in krassem Gegensatz zu der 'romantischen' Stimmung, ärgert

sich Thienwiebel über die Realität seiner Umstände, die "ausgetretenen grünen Pantoffeln." Indem er Hamlet studiert, versucht Thienwiebel wieder an der alten Kunst Halt zu finden, wird aber dauernd von seinem Milieu abgelenkt. K.L.Scherpe macht auf die Tendenz aufmerksam, die soziale Problematik des dichterischen Subjekts aufzufangen und zu stilisieren:

Die Seelenqualen des Poeten erscheinen eingebettet in die Schilderungen des Interieurs seiner Dachkammer. Die Elendsquartiere von Berlin NO werden in die Fensterperspektive gerückt; ... 106

denn obwohl es ein schöner Abend sein mag, die "verschwiegenen Brandmauern" und das "verkrüppelte Pflaumenbäumchen" sind ein Teil dessen, was der Blick aus dem Fenster zeigt. In der späten Abendsonne dürfte das Hässliche momentan verwandelt sein, verschwindet aber nicht.

Anschliessend an diese Szene führt Thienwiebel mit Amalie ein Gespräch, in dem es offensichtlich wird, wie festgefangen er in seinen bürgerlichen Ansichten ist: "Übrigens: ein Kind kann ein für allemal nur dann gedeihen, wenn es die Mutter selbst säugt!" (S.24). Thienwiebel äussert hier eine Meinung, gegen welche Amalie nichts einwenden darf.

Diese Aussage ist voreingenommen und kurzsichtig. Sie weist auch seine Intoleranz auf. In der Rolle als Ehemann und Vater kann Thienwiebel seiner Familie wenig bieten. Er versagt völlig als Fürsorger, und so ist dieses Zitat zu gleicher Zeit ein stark ironischer Hinweis auf die Endszene, in der Thienwiebel sich am Tode seines Kindes schuldig macht. Als Künstler kann er mit seiner Kunst dem Kind keine Zukunft bieten.

Sogar echte Verzweiflung vermag Thienwiebel nicht aus seinen bürgerlichen Vorstellungen zu lösen. Amalie schlägt "in tapferer Selbstverleugnung" vor, dass sie nähen gehen

will. Thienwiebel empört sich sofort darüber, gekränkt in seinem bürgerlichen Stolz als Mann und Fürsorger. Wenn Amalie wirklich arbeiten gehen würde, wäre dieses eine weitere Bestätigung seines Versagens; darüber hinaus fürchtet sich Thienwiebel vor dem Abstieg ins Proletariat, dessen Merkmal die arbeitende Mutter auch ist.

In dieser Hinsicht sind die Arbeiterfrauen bereits weiter auf dem Wege zur Emanzipation. Weil sie arbeiten, stellen sie an die Gesellschaft und ihre Ehemänner Ansprüche:

[Die] notwendige Fabrikarbeit der Arbeiterfrau untergräbt die patriarchalische Familienstruktur, die auf der ausschliesslichen Erwerbstätigkeit des Mannes basiert.¹⁰⁷

Diese Ansichten beeinflussen die bürgerliche Welt, vor allem die der Kleinbürger, die sich bedroht fühlen.

Die Rolle der 'Frau im Hause' sieht Thienwiebel auch von seiner bürgerlichen Sicht her: Amalie dürfe ihre "heiligsten Mutterpflichten" nicht vernachlässigen:

Auch die patriarchalisch strukturierte Mittelschichtsfamilie, in der die Frau den Haushalt besorgt, bleibt von den neuen Entwicklungen nicht unberührt. Auch hier entsteht der Widerspruch von traditionaler Dominanz des Vaters und funktionalen Kriterien, der besonders die heranwachsenden Kinder belastet.¹⁰⁸

In Papa Hamlet ist dieses nur zu deutlich am Verhältnis Thienwiebel/Fortinbras zu spüren. Thienwiebel hat auf der einen Seite grosse Erwartungen hinsichtlich seines Sohnes, nimmt jedoch auf der anderen keine richtige Anteilnahme an ihm. Er hat ihn "Fortinbras" taufen lassen, weil er hofft, dass er mit der alten Kunst in dieser Zeit überleben würde. Fortinbras 'gehört' der Zukunft; er ist noch Kind. Thienwiebel erwartet von dem Kind, dass es ihm richtige Töne nachsingen kann, obwohl es offensichtlich noch viel zu jung ist. Die Reaktion darauf, dass Fortinbras versagt, zeigt die

begrenzten Fähigkeiten Thienwiebels. Mit Äusserungen wie: "Fortinbras ist störrisch" drückt er aus, dass er nicht damit fertig werden kann, dass ihm jeder nicht sofort gehorcht oder mit ihm übereinstimmt. Sein bürgerlicher Anspruch, als Familienoberhaupt immer im Recht zu sein, gepaart mit wenig Selbstvertrauen, lässt keine andere Meinung gelten. Er drangsaliert seinen Sohn, bis dieser weint. Dann schlägt er ihn für etwas, woran er selber Schuld hat.

Das Verhältnis zu Amalie hat sich auch verschlechtert, denn er glaubt, sie misstraut ihm. Dieses ist für ihn besonders ärgerlich, weil sie aus seiner bürgerlichen Sicht völlig auf ihn hätte vertrauen sollen. Frau Wachtel nennt den Haushalt eine Schlamperie, welches wieder auf den Zusammenbruch alter Werte, der gründlichen Sauberkeit zum Beispiel, deutet. Dass Amalie auch oft nur mit den Schultern zuckt, treibt Thienwiebel weiterhin zum Wahnsinn, und der Kreis, aus dem es kein Entkommen gibt, schliesst sich.

3.1 Die Handlungsfreiheit Thienwiebels

Thienwiebel hat es nie gelernt, objektiv zu sein und im besten Interesse seiner Familie zu handeln. Dass er keine Arbeit akzeptiert, die ihm nicht "angemessen" erscheint, zeigt ihn Einflüssen oder Gesetzen ausgesetzt, die stärker sind als sein Hunger oder das Elend seiner Familie. Hier wird die Frage nach der Handlungsfreiheit Thienwiebels aufgeworfen. Die Gesetze der Herkunft scheinen doch einen so starken Einfluss auszuüben, das für ihn sogar das Modellstehen als "sterbender Krieger", das Geld einbringt und physisch nicht viel von ihm fordert, auf die Dauer nicht möglich ist. Psychisch reagiert er so darauf, dass er die Erniedrigung durch die "naseweisen Aktschüler" nicht aushalten kann.

Für einen Schauspieler bedeutet dies tatsächlich eine Erniedrigung: statt einen Charakter auf der Bühne zu kreieren, muss er stundenlang in Positur stehen. Das

ironische Element, das schon erwähnt worden ist, liegt in der Parallele. Thienwiebel ist wirklich daran, zu sterben, obwohl man ihn nicht als heroischen positiven Krieger sehen kann. Er führt sozusagen einen Krieg gegen die neue Auffassung der Kunst. Mit diesem Symbol führt A. Holz den Leser in die Problematik der naturalistischen Kunst ein, denn ob er an seiner Situation schuldig ist, bleibt offen.

An die Stelle eines konventionellen Tragik-Begriffs wird die 'wissenschaftliche Tatsache' der Determination gesetzt.¹⁰⁹ Thienwiebel wird angeboten, mit der herumfahrenden Theatergruppe aufzutreten. Doch nimmt er nicht an, durch seinen bürgerlichen Stolz gehindert. Die Folge dieser Einstellung ist für Thienwiebel weitere Erniedrigung, weil er sich nun am Hafenviertel mit anderen 'Heruntergekommenen' trifft und wahrscheinlich zum Alkoholiker wird. Sein Tod wirft Fragen nach der Handlungsfreiheit auf. G.Mahal sieht, zum Beispiel, einen "Suizid" nicht als den "schrecklichen Endpunkt einer Kette individuellen Versagens, sondern [als den einzigen] Akt noch möglicher Selbstbestimmung in einem sonst total fremdbestimmten Dasein."¹¹⁰ Diesen Akt einer 'freientschiedenen' Selbstbestimmung kann Thienwiebel aber auch nicht verwirklichen: "Was macht man nu bloss? kann sich doch nicht das Leben nehmen?!" (S.60) Auf der einen Seite kann man diesen Kommentar negativ werten, weil Thienwiebel sich nicht einmal diese 'Freiheit' nehmen kann. Auf der anderen Seite hat dieser Ausruf womöglich auch einen 'positiven' Wert, weil er andeutet, dass Thienwiebel durch seine Herkunft daran gehindert wird, sich das Leben zu nehmen. Allerdings schlägt dies dann doch wieder ins Negative um, denn seine Milieubedingtheit und Herkunft determinieren seine Haltung.

Mahal weist jedoch auch auf die Auffassung hin, dass der "Suizid" das Resultat der "ferngesteuerten ausserpersonalen Faktoren" sei.¹¹¹ Nach dieser Auffassung liegt die Schuld bei der Umwelt¹¹² und nicht unbedingt bei dem einzelnen. Bei Thienwiebel bleibt die Frage nach seiner

Handlungsfreiheit und Schuld offen, denn die Tatsache, dass er das Angebot, zu arbeiten, nicht annimmt, kann weder auf Thienwiebel persönlich, noch lediglich auf sein Milieu und seine Herkunft zurückgeführt werden.

Nach H.Möbius hält Holz an der theoretischen Möglichkeit fest, dass im Prinzip jede menschliche Handlung erklärbar sei.¹¹³ Aus dieser Perspektive bleibt die Frage nach einem Determinismus und einer Handlungsfreiheit widersprüchlich. Dies ist deutlich bei Thienwiebel zu erkennen. Im Grunde widersprechen alle Gesetze dem Konzept der persönlichen Freiheit eines Menschen;¹¹⁴ so scheint Thienwiebel keine Handlungsfreiheit zu haben, denn entscheidend für 'freie Handlung' ist das Erkennen der eigenen Situation und das selbstbewusste Streben, sich aus dieser Situation zu lösen. Thienwiebel versagt hinsichtlich dieser Forderungen. Er verkörpert den Widerspruch des eigentlich liberal gesinnten Bürgers, der mit der Wirklichkeit der strengen politischen Situation konfrontiert wird, und sich nicht auf dem politischen Gebiet behaupten kann.

Zwei Ansprüche, die die Naturalisten erhoben, werden mit diesen Überlegungen in Frage gestellt. Erstens wollten die naturalistischen Künstler sich als sozial engagiert zeigen; eine Kunst schöpfen, die den Arbeiter in seiner Misere zeigen würde. Doch ist in Papa Hamlet der "Held" ein Kleinbürger; die Naturalisten wurden oft beschuldigt, dass sie nicht wirklich über die Situation der Arbeiter berichteten, und auch Arno Holz zeigt mit diesem Werk, dass er nicht den richtigen Anschluss zur Arbeiterschicht fand. Als konsequenter Naturalist konnte er ja auch nur über das berichten, was er selber gut kannte, da der Gebrauch der Phantasie als "Verfälschung" angesehen wurde. Man wollte ja "Wahrheit" darstellen.

Der zweite Anspruch ist der, der auf das Neue an der Kunst, das Revolutionäre deutet. Wie schon gesagt, verkörpert Thienwiebel als "sterbender Krieger" keine kreative Kunst.

Auch als Hamlet stellt er nur dar. Als Künstler wirkt Thienwiebel entleert; die Frage nach dem Werte der alten Kunst wird hier aufgeworfen, denn ein Künstler, der nichts Neues oder Kreatives bringen konnte, konnte auch nicht überleben; von ihm wurde verlangt, dass er sich der Zeit anpasste, und die Kunst brachte, die im Einklang mit der "neuen Zeit" war. Besonders interessant ist die Bedeutung des Hamlet-Stoffes, da Hamlet zur Metapher für Deutschland wird; der "grosse Zweifler" wirkt also symbolisch für die Unentschlossenheit der deutschen Künstler.

4. Die Bedeutung des "Hamlet"-Stoffes für "Papa Hamlet"

Man denke an das Gedicht Hamlet von Ferdinand Freiligrath, von dem ich nur die erste Strophe zitiere:

HAMLET

Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm
In seinen Toren jede Nacht
Geht die begrabne Freiheit um,
Und winkt den Männern auf der Wacht
Da steht die Hohe, blank bewehrt,
Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt;
"Sei mir ein Rächer, zieh dein Schwert!
Man hat mir Gift ins Ohr geträufelt!"¹¹⁵

Hamlet, der 'grosse Zweifler', wirkt symbolisch für die Unentschlossenheit der deutschen Künstler. Ihre Freiheit, so zu dichten, wie sie wollten wird ihnen genommen.

Die Zitate aus Hamlet sind besonders relevant für Papa Hamlet. Thienwiebel braucht Hamlet als Stütze, denn die Identifizierung mit Hamlet wird zu einer 'Überlebungs-technik'. Nicht nur zitiert Thienwiebel aus Hamlet sondern auch der Erzähler macht Anleihen von Shakespeare. Als Beispiel dafür dient die letzte Szene, denn Thienwiebel ist bereits tot, wenn zum Schluss nach seiner Seele, "die ein unsterblich Ding ist", gefragt wird. Holz weist über die Hamlet-Figur, die in Thienwiebel zerbricht, hinaus auf den Verfall der alten Normen innerhalb der Kunst des neuen Zeitalters;

... die Vertreter der deutschen Klassik und Romantik
... [erkannten] in Hamlet das Spiegelbild ihrer
eigenen melancholischen Innerlichkeit, das Leitbild
einer genuin literarischen Existenz ... 116

A. Holz gebraucht den Hamlet-Stoff, um den Gegensatz von
Leben in der Gegenwart und "alter" Kunst zu demonstrieren.¹¹⁷
Holz und Schlaf wollten die Gesetze von Herkunft und Milieu
aufdecken und gingen dabei auf Darwins Theorie der natürlichen
Zuchtwahl zurück. Diese behauptet, dass es kein Unrecht gebe.
Auf der empirischen Basis der naturwissenschaftlichen Grund-
einsichten in die Abstammung des Menschen soll der Mensch
"den Geist der Menschlichkeit entfalten, und darüber hinaus
in der 'Idealschau' sich produktiv weiterentwickeln."¹¹⁸ In
der modernen Welt sind moralische Bewertungen des Handelns
überholt; entweder man handelt angemessen oder nicht. Die
alte Kunst, wie sie von Thienwiebel dargestellt wird, kann
sich nicht unter den "modernen" Verhältnissen des Zeitalters
behaupten.

Thienwiebel macht in seinem Kampf, die für ihn verständ-
lichen alten Werte in seiner gegenwärtigen Situation geltend
zu machen, drei Phasen durch, die ich noch an anderer Stelle
besprechen werde. Zu Beginn studiert Thienwiebel Hamlet in
dem Glauben, dass er diese Rolle demnächst spielen wird. Die
alte Kunst bedeutet für ihn Lebensunterhalt, und er ist mit
ihren Regeln vertraut. Drei Zeitebenen werden zugleich
gezeigt; Thienwiebel, wie er jetzt lebt, wird im Kontrast
zu seiner erfolgreicheren Zeit als Schauspieler gesehen und
damit wird auch die Hamlet-Figur Shakespeares vergegenwärtigt.

Nach der Meinung von K. Hamburger bringt eine Vergegenwärtigung dieser Art Probleme mit sich. Hamburger beruft sich auf die Künstler der Klassik, mit denen sich die Naturalisten, vor allem auch Arno Holz, stark beschäftigten. Sie weist darauf hin, dass vor allem Goethe und Schiller besondere Methoden erforschten, um eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit zu schaffen. Goethe verstand es, alles, was ausgesagt

wurde, in das Erlebnis- und Wahrnehmungsfeld eines Aussageobjekts fallen zu lassen.¹¹⁹ Dies bedeutet, dass man sich nicht unbedingt in der Vergangenheit des Dichters, der erzählt, sondern vielmehr in der Gegenwart der Aussageperson befindet. Schiller war der Auffassung, dass die Dichtkunst einen epischen Dichter benötigte, um das Geschehene zu vergegenwärtigen.¹²⁰

Somit erweitert Papa Hamlet die Problematik der naturalistischen Denkweise in bezug auf die Veränderung der Erzählform, denn besonders Schiller wurde von den Künstlern als "passé" abgeschrieben. Arno Holz versucht sich (im Kontrast zu den Klassikern) so wenig wie möglich zwischen das Prosawerk und das Publikum zu stellen. In der Wahl von Hamlet macht Holz von ganz besonderen Eigenschaften des Kunstwerks Gebrauch, die in ihrer Vergegenwärtigung in Papa Hamlet aussagen über die Realität der 'modernen' Zeit.

Ein weiterer Bezugspunkt von Hamlet zu Papa Hamlet zeigt sich in den Problemen der ausländischen Literatur. Die Literatur regte die jungen Literaten zur Nachahmung an. Für die deutschen Schriftsteller war es besonders ärgerlich, dass diese Literatur von ihrem Publikum zum Teil bevorzugt wurde:

Dass die bedeutendsten Anreger des deutschen Naturalismus aus dem Ausland kamen, war schlimm genug - die Skandinavier als "Artverwandte" mochten eben noch passieren ...¹²¹

Die Thema-Wahl des dänischen Prinzen Hamlet beabsichtigt, auf diese Einflüsse anzuspieren. Papa Hamlet wird unter dem norwegischen Pseudonym Bjarne P.Holmsen veröffentlicht, ein höchst ironischer Kommentar von Arno Holz und Johannes Schlaf.

Das Werk wird "übersetzt" von einem "Dr. Bruno Franzius", der angeblich auch die Einleitung zu Papa Hamlet schreibt. Die Einleitung befasst sich mit dem Hintergrund des Autors, der grosse Ähnlichkeiten mit der Jugend von Arno Holz aufweist.

Das Vorwort von Holz und Schlaf deutet ganz entschieden auf die Probleme der deutschen Künstler, die ihre Werke auf dem deutschen Markt verkaufen wollten.

Die alte, bereits so oft gehörte Klage, dass heute nur die Ausländer bei uns Anerkennung fänden und dass man namentlich, um ungestraft gewisse Wagnisse zu unternehmen, zum mindesten schon ein Franzose, ein Russe oder ein Norweger sein müsse ... 122

veranlassten Holz und Schlaf zu ihrem Werk. Sieben Monate lang wurde an die Existenz des Bjarne P.Holmsen geglaubt; erst als das Magazin für Literatur des In- und Auslands einen Artikel von einem gewissen "Kaberlin" brachte, der auf verschiedene Widersprüche deutete, zum Beispiel die Echtheit der norwegischen Ortsfärbung wie auch den Humor, verdächtigte man einen Deutschen. So darf man von Anfang an die Ironie des kleinen Prosawerkes nicht übersehen.

Der Hamlet von Shakespeare kommt als intellektueller progressiver Humanist aus der Wittenberger Universität. Wichtig an dieser Anmerkung ist das Wissen darum, dass eine positive Einstellung, die zu positiven Aktionen führt, an der Universität betont wird. Hamlet muss den wissenschaftlichen und philosophischen Ideen der Zeit gemäss handeln, wird aber zu einem grossen Zweifler, weil er seine Emotionen nicht zügeln kann. Der Grund dafür liegt in seiner Persönlichkeit.

In Papa Hamlet knüpft dieser Gedanke an die Milieutheorie an, denn hier wird die Frage nach der Handlungsfreiheit und dem Schicksal jedes Menschen aufgeworfen; es liegt nicht nur immer an der Persönlichkeit eines Menschen, sich positiv entwickeln zu können, sondern Herkunft und Milieu sind auch dafür verantwortlich.

Hamlet steht in grossem Konflikt mit seinen Gefühlen; seine Ideale werden mit der Realität konfrontiert. Ähnliches kann man von Thienwiebel behaupten. Im englischen Text wird Hamlet auf der Bühne als isoliert dargestellt, um den

Zuschauern seine tiefsten Gedanken mitzuteilen. Diese Bühnentechnik ist zugleich symbolisch für seine Isolierung in Dänemark. In ähnlicher Weise ist auch Niels Thienwiebel isoliert in einer Welt, die seine Kunst nicht würdigt. Die Isolierung, die durch Thienwiebel als Künstler, der sich ökonomisch nicht behaupten kann, personifiziert wird, versteht sich wiederum aus dem industriellen Zeitalter:

je schärfer der Kapitalismus die einzelnen Bereiche des Daseins schied und die Wirtschaft zur Führerin und Herrin aller übrigen erhob, je klarer das kapitalistisch-liberale Denken dementsprechend die Trennung der einzelnen Kultursphären betonte ... desto radikaler sah sich die schöngeistig-literarische Intelligenz isoliert.¹²³

Die Künstler fühlten sich entmündigt, obwohl sie sich mit den wirklichen Problemen der Gesellschaft auseinandersetzten; sie hatten keine wirkliche Macht, die Probleme zu lösen, hatten aber die Hoffnung, dass ihre Darbietung vielleicht ein Umdenken auslösen würde.

4.1 Die Entwicklung Thienwiebels; Kommentar zu der Bildungstradition

Niels Thienwiebel macht drei bestimmte Phasen durch; er identifiziert sich zunächst mit der Figur Hamlets. Als es ihm nicht gelingt, mit diesem Theaterstück seinen Lebensunterhalt zu verdienen, flüchtet er in diese Kunst gewissermassen als Schutz gegen die Realität. Sie hilft ihm aber nicht, mit der Realität fertig zu werden, und die dritte Phase zeigt Thienwiebel als Säufer, der diese Kunstform völlig aufgegeben hat.

Die Entwicklung dieser Phasen wird anhand der Zitate aus Hamlet aufgezeigt. Der Wert des Hamlet-Stoffes liegt im Gegensatz von Leben und alter Kunst. Nach der Meinung von Möbius bestimmt dieser Gegensatz die Handlung völlig und wird schon in der Widersprüchlichkeit des Titels Papa Hamlet offensichtlich. Papa ist eine kindliche Anrede, während

Hamlet als eine der grössten tragischen Figuren bekannt ist. Dieser Titel verspricht dem Leser eine tragische Geschichte, und Thienwiebel stirbt ja auch wirklich, nur bleibt die Frage offen, ob er wirklich ein tragischer Held ist; denn die traditionelle Form der Tragödie hat bestimmte Grundvoraussetzungen, die erfüllt werden müssen.

Der Begriff Tragödie geht bis ins fünfte Jahrhundert vor Christus zurück. Bei den Griechen Aeschylus, Sophokles und Euripides findet man eine kritische Entwicklung des Helden, der einen fast göttlichen Status erreicht. Der tragische Held muss sich gegen das Schicksal behaupten, welches ihm von dunklen Mächten auferlegt wird. Der Held ist persönlich für sein Versagen verantwortlich. Er kann Fehler machen oder ein falsches Urteil fällen. Die Tragödie hat ironische Züge, wenn der Held, sonst mutig und entschlossen, durch menschliche Schwäche versagt.

Bei Shakespeare laufen Tragödie und Komödie oft parallel, um des starken Kontrastes willen. In diesen Tragödien gelangt der Held zum Verständnis einer Wahrheit, die er bis jetzt nicht begriffen hat. Auch Niels Thienwiebel hat in der symbolischen Neujahrsnacht eine solche Selbsterkenntnis: "Ja ... Ja! Ich seh's ja jetzt ein! Ich hätt's annehmen sollen! ... Es war unüberlegt! Ich hätte zugreifen sollen!"(S.60)

Der Unterschied zwischen Thienwiebel und dem Hamlet der Shakespeareschen Tragödie liegt in der völligen Transformation des Charakters nach diesem Moment der Selbsterkenntnis. In Hamlet geschieht dieses, als der Prinz aus seiner Melancholie ausbricht, um den Tod seines Vaters zu rächen: "In the course of the action he has grown in stature and wisdom."¹²⁴ Thienwiebel dagegen stirbt "erfroren durch Suff."

Der Gebrauch der Hamlet-Zitate entspricht der Entwicklung der Phasen, durch die Thienwiebel geht, in seinem Versuch, die alte Kunst noch gelten zu lassen. Nach der Meinung von

R. Bernhardt will Holz Kritik an der Bildungstradition Deutschlands, "dem Volk der Dichter und der Denker" üben.¹²⁵

Bezüglich der Frage nach der Bildungstradition Deutschlands und der Bedeutung von Hamlet für das deutsche Publikum in den Jahren 1870-1895 muss man auf das 18. Jahrhundert zurückgreifen. Bis in die siebziger Jahre gab es herumreisende Komödianten auf den Bühnen oder in den Aufführungen an den Hoftheatern; entweder 'reisserische Stücke zur Belustigung der Massen' oder schöne Dekorationsstücke, die das höfische Leben widerspiegelten,¹²⁶ In den späten siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wendeten sich die Naturalisten in ähnlicher Weise gegen die prunkvolle, sentimentale und oberflächliche Kunst der Gründerzeit. Die Künstler im späten 18. Jahrhundert erhofften sich ein "Nationaltheater", welches alle Kreise des Volkes erfasste und gleichzeitig nicht vom Geschmack der Geldgeber, sondern von dem der künstlerisch Einsichtigen bestimmt würde.¹²⁷

Im neunzehnten Jahrhundert forderte die "Freie Bühne" in Berlin eine neue Kunst, die allen zugänglich sein würde. Die antike Welt bedeutete den Künstlern im 18. Jahrhundert viel, denn auf diesem ästhetischen Weg sollte man zum Verständnis des Lebens kommen, zu der Erkenntnis 'wie das Leben sei und wie man in ihm entscheiden müsse.'¹²⁸

Dagegen waren die Künstler im 19. Jahrhundert der festen Überzeugung, dass nur durch wissenschaftliches Verständnis und positive Entwicklung das Leben bewältigt werden konnte, da jedermann Einflüssen der Herkunft und des Milieus unterworfen war.

1776 gründete Joseph II das Burgtheater in Wien. 1779 und 1791 folgten Mannheim und Weimar. Die künstlerisch-literarische Bestimmung der 'neuen Kunst', die auf diesen Bühnen gebracht wurde, war vor allem die Erziehung des Volkes durch Kunst. In dem Tagebuch von Goethe erwähnt dieser am 16. Februar 1777 seine Arbeit am sogenannten Theaterroman

Wilhelm Meister, der zum klassischen Bildungsroman wurde. In diesem Roman bemüht sich Goethe um die Fragen nach Kulturidealen und Menschenbildung, die die Philosophie der Zeit bildeten: 129

... Ausbildung und Höherbildung durch die Kunst war ein wesentliches Thema innerhalb der Frage nach der Bildung des neuzeitlichen Menschen schlechthin. Der alte Stoff konnte nun vom höheren Standpunkt aus zu Ende geführt und der ganze Roman durchdacht und neu aufgebaut werden.¹³⁰

Die naturalistischen Künstler hatten ähnliche Interessen; auch sie strebten eine "Belehrung des Volkes" an, und wollten eine ganz neue Kunstform herausarbeiten, die mit der Zeit im Einklang war; der "neuzeitliche" Mensch gehörte jetzt dem 19. Jahrhundert und stand unter wissenschaftlich erkannten Einflüssen.

Hamlet von Shakespeare wurde am 20. September 1776 von F.L.Schröder in Hamburg inszeniert; seit dieser höchst erfolgreichen Produktion "gehörte Shakespeare dem deutschen Theater."¹³¹

Shakespeare verkörperte für die Künstler im 18. Jahrhundert das "Genie", den Dichter, der in "geheimer Verbindung mit dem Weltgeist" sein konnte, "denn alles bei ihm ist Kunst und zugleich Natur." Man vergleiche die wissenschaftliche Formel von Arno Holz, der zwar den Genie-Begriff ablehnte, aber auch das Verhältnis von Kunst zur Natur erfassen wollte. Für die Klassiker ist Shakespeare symbolisch für den Dichter, der die "Fülle und Gesetzlichkeit der Welt in sich trägt."¹³²

So wird der Dichter zum Deuter der Welt, und es gibt für den neuzeitlichen Menschen keinen besseren Weg, die Struktur der Welt im Tiefsten zu erkennen als ein Sich-Einleben in geniale Dichtung, in Shakespeare.¹³³

Für Goethe war Shakespeare äusserst wichtig. In ihm sah er den Künstler, der ein Bild der Welt "in ihrer Ganzheit" geben

konnte; "seine Kenntnis wirkt bildend auf den einzelnen wie auf ein Volk." 134

Diesen "Blick auf die ganze Welt" wollten Arno Holz und Johannes Schlaf auch erreichen. Doch waren die Bedingungen unter denen man im 'wissenschaftlichen' 19. Jahrhundert lebte, ganz anderer Art. Papa Hamlet ist auch als Kommentar zu Wilhelm Meister zu lesen, denn der besondere Beitrag Goethes zur Bildungsidee liegt darin, dass alles Begegnende als Bildungselement zu betrachten sei, und der Versuch, das Ich in ein Verhältnis zu einem allgemeinen Kulturideal zu setzen, das sich wiederum erst aus dem Leben und Erleben selbst ergeben muss. 135

In Papa Hamlet liegt der Schwerpunkt in der Entwicklung Thienwiebels eben im Erkennen verschiedener Begegnungen als Entwicklungsmöglichkeiten. Thienwiebel verkörpert aber eine Einstellung, die ihn daran hindert, sich positiv zu entwickeln. Er versucht, die Hamlet-Rolle zu verinnerlichen, gerät aber in die äussersten psychologischen Schwierigkeiten, weil sein Kulturideal den Ansprüchen der naturalistischen Zeit nicht mehr gerecht werden kann. Er versäumt dann auch die Entwicklungsmöglichkeit, die ihm der Anschluss an eine herumfahrende Theatergruppe bieten würde.

Im Vergleich zu Papa Hamlet sieht man, wie Wilhelm Meister alles, was ihm begegnet, als Bildungselement versteht und bewusst bewertet. Bildungselemente sind für Wilhelm Meister Beziehungen von Mensch zu Mensch wie auch zur 'Kunst' (Theater, Shakespeare), zu den geistigen Strömungen (Pietismus), zum gesellschaftlichen Stil (Adel). 136

Eine freie Ausbildung der Persönlichkeit hält Wilhelm nur beim Adligen für möglich. Da er kein solcher ist, sucht er einen anderen Weg und findet ihn als Künstler. Seine Entwicklung führt vom Spiessbürgertum ... über ein Abwerfen aller äusseren Bedingungen zu einem Bürgertum in höherem Sinne. 137

Theater und adlige Herkunft sind die Elemente, die nach der Meinung von Wilhelm Meister von Spiessbürgerlichkeit befreien. Niels Thienwiebel versucht, sich wenigstens durch Kunst aus seiner Spiessbürgerlichkeit zu befreien; da er aber nicht "lernen" kann, ob durch Herkunft belastet oder Milieu gedrängt, bleibt er kleinbürgerlich, um zu guter letzt als Alkoholiker zu enden.

Wilhelm Meister schafft sich erst durch das Erleben der Welt ein Bild der Welt und seiner selbst. Thienwiebel dagegen erfasst nichts aus seinem eigenen Leben, das ihn zu einer Entwicklung bringt. Im Gegenteil, seine "Entwicklung" ist rückläufig, denn er wird sich immer fremder, sein Verhältnis zu Amalie, seinem Sohn und Ole Nissen verschlechtert sich zusehends, und er wird immer weniger produktiv. Er trinkt, vertreibt seine Zeit im Hafenviertel und weigert sich, den neuen Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden.

Wilhelm Meister lebt sein Leben als "weltverbundener Mann in einem Kreise tätiger Menschen."¹³⁸ Genau das Gegenteil kann man von Thienwiebel sagen, denn er geht unter und stirbt, völlig heruntergekommen.

Nach der Meinung von Arno Holz hat Goethe vieles für seine Zeit geleistet; aber wegen der neuen Ansprüche der naturalistischen Zeit konnte man sich ohne wissenschaftliche Erkenntnis und daraus resultierendes Handeln nicht mehr entwickeln. Die "alte Kunst" von Shakespeare und von den sogenannten Klassikern (Wilhelm Meister als Beispiel) konnte keine "Belehrung des Volkes" mit sich bringen. Papa Hamlet wirkt fast als anti-Bildungsroman.

4.2 Die "Hamlet"-Zitate und der "Hamlet"-Kenner

Besonders wirkungsvoll sind die Zitate nur für den Hamlet-Kenner. Der Anspruch, eine 'Kunst fürs Volk' bringen zu wollen, die jedermann zugänglich sein sollte, wurde somit nicht erfüllt. Eine kurze Untersuchung der Zitate zeigt, wie

sehr sich Holz darauf verlässt, dass der Leser Hamlet auch kennt. Shakespeare wurde in Deutschland ganz besonders verehrt und indem Holz mit Thienwiebel einen offensichtlich fragwürdigen Hamlet schafft, ironisiert er den Bildungsanspruch, eine 'Kunst fürs Volk' zu bringen.

Das erste Hamlet-Zitat ist heftig umstritten worden: "Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kan Kapaunen nicht besser mästen?"(S.19) Dieses Zitat ist von verschiedenen Kritikern kommentiert worden. H.G.Brands ist der Ansicht, dass es ein fiktiver Leser ist, der diese Feststellung macht, angesichts der Diskrepanz zwischen dem Titel und dem Elendsdasein Thienwiebel. Der Leser, von Brands als "fiktiv" gesehen, sieht sich als geistig mit einem Kapaun gleichgesetzt.¹³⁹ Die Erwartungen des Lesers oder eines "Erzählers" sind somit nicht erfüllt.

Diese Ansicht wird von Peter Sprengel kritisiert: Brands habe keine Notiz von der Herkunft dieses Zitats genomman.¹⁴⁰ Dass die Zitate aus Hamlet eine sehr wichtige Rolle spielen, wird hier bereits betont. Sprengel schlägt vor, dass die Worte von Thienwiebel stammen, der hier Hamlet als Rolle "verinnerlicht" hat, und der sein "vergebliches Warten auf ein angemessenes Bühnenangebot artikuliert".¹⁴¹

Hier stoßen wir auf die Problematik der Perspektive. Papa Hamlet weist verschiedene Perspektiven in den ersten vier Zeilen auf, was sich im Sprachgebrauch ausdrückt. Auf dieses Problem der Perspektive werde ich noch zu sprechen kommen. An dieser Stelle möchte ich nur kurz auf dieses Zitat eingehen, um es nach der Meinung Sprengels zu erklären. Beim ersten Lesen wird der Leser seine traditionelle Rolle anwenden wollen, und da er nicht weiss, dass Thienwiebel auf ein Arbeitsangebot wartet, ist es wahrscheinlich, dass die Erklärung von Brands zunächst zutreffen würde. Ein Merkmal von Papa Hamlet ist aber auch, dass die Perspektive des Lesers unaufhörlich beeinflusst wird und sich durch das ganze Prosawerk ändert. Der Leser begreift später, dass der

Erzähler das obige Zitat ironisch anführt. Es geschieht höchstwahrscheinlich aus der Perspektive Thienwiebels; wenn Thienwiebel Hamlet als Rolle zitiert, sind die Zitate graphisch eingerückt, wenn er sie 'verinnerlicht', dann erscheinen sie als Teil seines Gedankenprozesses. Das Zitat wäre dann auch ein direkte Anschluss an seine ersten Worte "He! Horatio!"

An dieser Stelle möchte ich noch einmal die Zitate erwähnen, die drei bestimmte Phasen in der inneren Entwicklung Thienwiebels aufzeigen, um ihre Wichtigkeit zu unterstreichen. Die erste Phase ist die Identifizierung mit Hamlet. In der zweiten Szene beginnt Hamlet mit dem Zitat:

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage;
Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks erdulden ...

(S.20)

Thienwiebel empfindet seine Situation auch als eine, die ihm in 'schicksalshafter' Weise auferlegt wird. Die Ironie besteht darin, dass es sich bei ihm wirklich um eine Frage der Überlebens handelt. Nach der Meinung von Sprengel ist sogar das gesamte Sprechen in Zitaten Thienwiebels der Ironie unterworfen.¹⁴²

Die Identifizierungsphase zeigt Thienwiebel in einer ähnlichen Gemütslage: " ... O Gott! O Gott! Wie ekel, schal und flach und unerspriesslich scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!" (S.29). Er gebraucht Hamlet, um sein eigenes Aussehen zu beschreiben: "Armer Freund! Wie ist dein Gesicht betrottelt, seit ich dich zuletzt sah!" (S.31). Seine Zukunftspläne werden idealistisch und melodramatisch ausgemalt: " ... Still! Ich werde arbeiten, Freund! Ich werde arbeiten!" (S.31). Er bezeichnet sich als "Armer Yorick", eine Anspielung auf den Narren am Hofe des Königs.

Der Hofnarr hatte die Funktion, immer über die wirklichen

Umstände Witze zu machen, die aber eine bittere Wahrheit enthüllten. Yorick ist an der Welt zugrunde gegangen; dass sich Thienwiebel mit dem Namen eines Toten anspricht und sich mit ihm vergleicht und identifiziert, deutet schon auf sein Ende. Thienwiebel wird von der Welt zugrunde gerichtet. Für den Hamlet-Kenner ist es wieder ein Hinweis darauf, dass Thienwiebel nicht überleben wird.

Nach der Meinung von H.Möbius ist Thienwiebel in der "Rolle" Yoricks ein Scharlatan.¹⁴³ Er spielt nur den Yorick; ob er sich aber seiner Wahrheiten bewusst ist, muss offen bleiben. Der Leser wird aufgefordert, aus seiner Perspektive und Distanz und zugleich aus der Verschränkung von alter Kunst und gegenwärtiger Künstlerexistenz, die Wahrheiten der modernen Zeit ausfindig zu machen.

Die Entwicklung des Versuchs, sich mit Hamlet zu identifizieren, geschieht durch "Verinnerlichung". Genau wie Hamlet wird Thienwiebel "toll aus Methode". Die Zitate werden bunt durcheinandergeworfen und enthalten immer weniger Parallelen zum eigentlichen Leben Thienwiebels. Sie werden zum Ausdruck der Verzweiflung, als Thienwiebel begreift, dass er seine Miete nicht bezahlen kann:

... Ja es war Wermut! Sein Verstand war krank!
Es fehlte ihm an Beförderung! Im Schosse des
Glücks? Oh sehr wahr! Sie ist eine Metze! Was
gibt es Neues? Als Roscius noch ein Schauspieler
zu Rom war ... "

(S.36)

In dieser zweiten Phase distanziert sich Thienwiebel noch weiter von der Wirklichkeit durch den Gebrauch der alten Kunstform. Ein Beispiel wäre die Szene, in der Nissen ein kleines Fest veranstaltet. Thienwiebel hält eine Begrüßungsrede, auf die keiner reagiert. Ole Nissen ist schon dabei zu essen, und Amalie versucht, die Aufmerksamkeit Thienwiebels auf das Essen zu lenken, sich mit ihm 'normal' zu unterhalten.

Thienwiebel hat sich der Gesellschaft aber so entfremdet, dass er mittels der alten Kunst zum Aussenseiter wird:

Willkommen, all ihr Herrn! Wir wollen frisch daran, wie französische Falkoniere, auf alles losfliegen, was uns vorkommt!

(S.36)

Die Zitate bieten Thienwiebel aber keinen Trost mehr. Sie können ihm nur helfen, seiner Verzweiflung an seiner Situation. Ausdruck zu verleihen, wie auch seinem Kummer über das Verhältnis, das sich zwischen Nissen und Amalie entwickelt hat: "Seid ihr tugendhaft, schöne Dame?" (S.56) Der Unterschied zum Shakespeare'schen Hamlet wird auch an dieser Stelle offensichtlich, denn Ophelia wird durch diesen Vorwurf zum Wahnsinn getrieben. Die Isolierung von Thienwiebel ist vollkommen. Er ist seit langem nicht mehr mit anderen Schauspielern zusammengewesen, weil er nur die Rolle Hamlet spielen will, bekommt also von daher keine Unterstützung, und Amalie hat sich emotionell von ihm getrennt.

Thienwiebel hält sich jetzt aus jedem Gespräch über seinen Sohn heraus. Diese Haltung steht in starkem Kontrast zu der Szene, in der Fortinbras für ihn die Zukunft bedeutet: "Du lebst; erkläre mich und meine Sache den Unbefriedigten!" (S.32) Wenn jetzt Mieze die "kleine Mutter" spielt, sitzt Thienwiebel "mit hochgezogenen Augenbrauen" und bemerkt:

Wie keck der-e-Bursch ist! ... Wahrhaftig, Horatio! Ich habe seit diesen drei Jahren darauf geachtet. Das Zeitalter wird so spitzfindig, dass der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt!. (S.46)

H.Möbius macht darauf aufmerksam, dass der einzige persönliche Gewinn, den er noch aus der Rolle ziehen kann, eine "groteske Verbrämung seines Niedergangs durch die geborgte Tragik der Shakespeare'schen Verse" ist.¹⁴⁴ Thienwiebel bleibt in einem "trügerischen Balanceakt von Anspruch und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart, von

Kunst und Leben."¹⁴⁵ Aus diesem Grund weist Thienwiebel die Arbeit mit der herumfahrenden Truppe von sich; er glaubt noch, dass die alte Kunst sich in seinem Leben behaupten wird:

Sein Bewusstsein ist so verstrickt in die "alte Kunst", dass er die Möglichkeit "des Lebens", nämlich bei ermässigtem Anspruch seinen Beruf wieder aufzunehmen und dadurch seinen Abstieg zwar anzuerkennen aber doch gleichzeitig aufzuhalten, von sich weist.¹⁴⁶

Thienwiebel wird zuguterletzt unwiderruflich in eine Ecke getrieben. Ole Nissen ist heimlich verschwunden, und Frau Wachtel verlangt in energischer Weise ihre Miete. Thienwiebel hat kein Geld und keine Aussicht, Arbeit zu bekommen. "Der grosse Thienwiebel fühlte, dass es jetzt zu Ende war mit seiner Kraft." Die "alte Kunst" hat ihn im Stich gelassen; noch ein Mal regt sich der "Künstler" in Thienwiebel, als er wilde Versprechungen macht, Nissen zu finden. Vielleicht sei er ja auch "ermordet". Diese letzten Worte, die Thienwiebel aus Hamlet gebraucht, dienen als Vorwand, das Haus zu verlassen und im Hafen mit anderen Heruntergekommenen zu trinken, "die jetzt für die Bewirtung der Schauspieler sorgen". (S.53)

Der Künstler, der sich der Zeit nicht anpassen kann, wird untergehen müssen. Dieser Niedergang wird von dem "Künstler-Beobachter" mit den Worten Hamlets bewertet:

Der grosse Thienwiebel hatte nicht so ganz unrecht:
Die ganze Wirtschaft bei ihm zu Hause war der Spiegel
und die abgekürzte Chronik des Zeitalters. (S.53)

Thienwiebel selber gebraucht diese Worte nicht. In Papa Hamlet sollen durch die Familie Thienwiebel bestimmte Gesetze gezeigt werden, laut der Holz'schen Theorie, dass, wenn ein Gesetz einem gewissen Komplex von Tatsachen zugrunde liegt, so liegt dieses selbe Gesetz auch jeder einzelnen Tatsache diese Komplexes zugrunde. Der übersehbare Bereich der

Familie Thienwiebel dürfte dann ebenso für die Gesellschaft dienen, da beide denselben Gesetzen unterliegen. Ein Künstler allein kann keine Änderung dieser Gesellschaft schaffen; der ganze Stoff der Gesellschaft müsste neu gewebt werden.

Die letzte Szene spiegelt die äusserste Verzweiflung der Familie wieder. Thienwiebel, der jetzt meistens betrunken nach Hause kommt, zitiert nicht mehr aus Hamlet. Die Hoffnung, dass die alte Kunst ihm im neuen Zeitalter beistehen würde, ist gescheitert. Das 'Leben' hat die 'Kunst' besiegt. Damit ist auch die dritte Phase des endgültigen Niedergangs für Thienwiebel eingeleitet.

Vor allem in der Sprache wird es deutlich, auf welchem Niveau er sich jetzt bewegt. Seinen Sohn redet er mit "Hund" an, der niedrigsten Bezeichnung, die ihm einfällt. Damit zeigt er, dass er selbst 'zum Tier' wird. Die Herkunft von Thienwiebel, sein bürgerlicher Stolz, sein Egoismus und die Tatsache, dass er nicht seine positiven und negativen Seiten erkennen kann, überzeugen ihn davon, dass das Leben an allem Schuld sei. Es ist aber Tatsache, dass er ein Angebot abgelehnt hat, welches die Familie vielleicht gerettet hätte. Sein Glaube an die "alte Kunst" wird ihm zum Verhängnis.

5. Der Künstler Ole Nissen als Kontrastfigur zu Thienwiebel

Die zweite Künstlerfigur, Ole Niseen, bietet einen interessanten Kontrast zu Thienwiebel. Nissen hat viel Energie und bringt mit seiner Grosszügigkeit etwas Heiterkeit in das sonst so triste Leben der Thienwiebels. Nissen raucht "Ägypter", wenn er kann, und teilt Butter, Schinken und später eine "grossartige knusprige Gans" mit der Familie Thienwiebel. Diese Speisen gehören in eine Wohlstandsgesellschaft und lassen die Thienwiebels kurz daran glauben, dass es ihnen gar nicht so schlecht geht. Nissen macht sich vielleicht auch etwas vor, hat aber einen viel ausgeprägteren Realitätssinn, was sich später bemerkbar macht.

Mit Nissen liefert der 'Beobachter' einen weiteren Kommentar über die Kunst, die zur Zeit gelesen wird. Nissen trifft einen Kanalinspektor, der seine Frau von ihm porträtiert haben will und dafür bezahlen wird. Es wirkt höchst ironisch, dass ein Künstler, der kreativ tätig ist, und aus sich heraus ein Bild schaffen soll, jetzt zu Diensten eines Kanalinspektors steht. Dies dürfte aber auch darauf weisen, dass Nissen die Kunst des Überlebens versteht. In dieser Zeit des Anfangs der 'Demokratisierung' stellt selbst ein Kanalinspektor kulturelle Ansprüche. Nissen darf als klug und anpassungsfähig gelten, weil er es versteht, sich mit den Anforderungen der Zeit zu versöhnen, indem er ein Kunstwerk schafft, mit dem er persönlich vielleicht nicht einverstanden ist. Nissen ist bereit, Arbeit, die erwünscht wird, zu leisten; er hat daraufhin Geld in der Tasche. Ob diese Arbeit eben die ist, die er sich vorstellt, wird hier nicht erwähnt. Vermutlich hat Nissen kein grosses schöpferisches Talent. Er verkörpert den Künstler, der seine Kunst 'entarten' lassen muss, weil sie in der alten Form nicht mehr erwünscht ist. Der neuen Nachfrage passt er sich an. In der zweiten Phase erlebt Nissen einen Rückschlag. Das Bild der Frau des Kanalinspektors wird nicht aufgehängt, und Nissen bekommt keinen zweiten Auftrag, "die Herrschaften waren gerade ausgegangen." Nissen versagt also als Portrait-Maler. Um etwas Geld zu bekommen, hat Frau Wachtel seine Pantalons ins Leihhaus getragen. Die Reaktion von Nissen auf seine Probleme zeigt sich auf ganz andere Weise, als es bei Thienwiebel der Fall ist. Nissen legt sich ins Bett und überlegt sich, wie er weiterkommen kann. Ihm ist so angst, dass ihm oft "der Schweiss tropfenweise durch die Stirn bricht".

Schliesslich findet Nissen eine Möglichkeit, die einen Ausweg aus seiner Situation bietet. Als Maler ist er völlig heruntergekommen, pinselt aber dafür jetzt Firmenschilder:

Abel Grøndal: Materialwarenhandlung, auch Heringe-
Lars Brodersen: Canariensieen und Hanfsamen-Jakob
Lorrensens: Alle Sorten Rauch-, Schnupf- und
Kautabak - etc. pp. Hä? Was? Noble Putthühner!!
(S.42)

Er hat sich der Ökonomie angepasst, "Das rentierte sich nämlich famos, weisst du!" Nissen ist bereit, etwas zu tun, was vielleicht nicht seinen Ansprüchen gemäss erscheint, um zu überleben. Seine Degeneration ist vorläufig aufgehalten. Der Preis, den er dafür bezahlt, ist das Ende seiner Künstlerexistenz; er ist kein 'freier Künstler', sondern kann mit einem 'Hofkünstler' verglichen werden. Er bringt eine anspruchslose Kunst, die von den Massen unterstützt wird. Thienwiebel stirbt dagegen vielleicht als 'Künstler' denn er hat seine eigene 'echte' Kunst nicht aufgegeben.

An Thienwiebel und Nissen wird das Bürgertum in einer Krise gezeigt. Die alten, vertrauten Formen der Kunst erweisen sich als unerwünscht und unbeliebt. Der Ausweg aus dieser Krise gelingt den Wenigsten; wichtig in diesem Zusammenhang ist die persönliche Fähigkeit, die neuen Wünsche und Forderungen zu erkennen und sich anzupassen. Indem das soziale Elend ausführlich gezeigt wird, nicht nur an den ärmlichen Verhältnissen, sondern auch an den psychologischen Problemen, die dadurch verursacht werden, übt der Autor Kritik an einer Gesellschaft, die dieses Elend gelten liess. Die grosse Frage nach der Unterstützung der Künstler, vor allem der Schriftsteller, wird aufgeworfen.

6. Schlussbemerkungen

Der Beobachter zeigt, dass es noch eine weitere Möglichkeit des Überlebens gibt, die aber mit einer besonderen Lebensbetrachtung einher geht. Man kann, wie Thienwiebel, an seiner bürgerlichen Herkunft festhalten; man läuft aber die Gefahr, daraufhin unterzugehen. Man kann aber auch, wie Nissen, sich gewissermassen anpassen, aber seine Kunst entarten lassen, um zu überleben. Am Ende wird angedeutet,

dass Thienwiebel Nissen findet, aber dass er kein Geld von ihm bekommt. Die Frage, ob Nissen es gelernt hat, besser mit seinem Geld umzugehen, das heisst, nicht einfach einzukaufen und den Thienwiebels auch dabei Unterstützung anzubieten, oder er ob er wirklich wieder kein Geld hat, bleibt offen. Jedenfalls ist die Ironie des Beobachters deutlich zu spüren; man kann auf ganz andere Weise über den Problemen stehen, wie es der "Beobachter" dieser Geschehnisse andeutet. Papa Hamlet soll womöglich in seiner neuen Form und in den neuen Themen zeigen, dass die Frage nach einer Anpassung des Künstlers mit Schwierigkeiten verbunden ist.

Man sollte sich eigentlich als Künstler von der 'Geschmacksrichtung' der Gesellschaft freimachen, und den wissenschaftlichen Ideen gemäss seine Kunst gestalten. Nissen überlebt aber, eben weil er sich der 'Geschmacksrichtung' anpasst. Als Ziel setzte man sich die Belehrung des Publikums, und man sah sich als Künstler genötigt, eine "bessere" Gesellschaft zu unterstützen. Diese Freiheit war aber besonders schwer zu bewahren, denn eine Kritik am Staat blieb nicht aus. Die Widersprüchlichkeit dieses Problems zeigte sich in dem Versuch der Schriftsteller, aus dem historisch-aktuellen Kontext der sozialen Realität verstanden zu werden, sich jedoch zugleich die Freiheit auch gegenüber parteipolitischen Doktrinen und Ideologien zu bewahren. Die Freiheit zu dichten und schaffen, wie sie wollten, wurde auch durch die ökonomischen Verhältnisse stark eingeschränkt; die Künstler wurden doch gezwungen, der allgemeinen Geschmacksrichtung zu folgen.

Mit diesen Problemen wird die Frage nach der Demokratisierung der Kunst aufgeworfen. Künstler, die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammten und auch wirtschaftliche Probleme zu Hause hatten, fanden es äusserst schwierig, aus konsequent naturalistischer/wissenschaftlicher Sicht die Probleme der Arbeiterklasse zu erläutern, obwohl sie die Absicht hatten, eine "Kunst fürs Volk" zu schaffen. A.Holz und J.Schlaf zeigen mit Thienwiebel, dass ihr Interesse mehr an der

eigenen Situation lag.

Das "Neue" an der naturalistischen Kunst wird damit auch in Frage gestellt, denn Thienwiebel und Nissen sind keine kreativen Künstler. Die Frage, ob der Künstler nur ein Kleinbürger ist, wird durch die Formulierung der wissenschaftlichen Gesetze aufgeworfen; die Betonung der Empirie, welches kein "Genie" erlaubt, soll die Gebundenheit der Künstler an die wissenschaftlichen Gesetze zeigen.

Der kleinbürgerliche Thienwiebel geht schliesslich am bürgerlichen Ideal zugrunde. Seine kleinbürgerlichen Vorstellungen helfen ihm nicht, den absurden Anspruch, als Hamlet auftreten zu wollen, durchzusetzen. Thienwiebel gilt also nicht als der "neue" Künstler, weil er sich nicht anpassen kann. Der 'Beobachter' der 'Tragödie' deutet immer wieder darauf, dass er die Fehler Thienwiebels deutlich erkennen kann, und sich selber anders verhalten hätte. Obwohl der Leser selber, ohne Hilfe des 'Erzählers', die Fehler erkennen soll und selber ein Urteil fällen soll, lenkt ihn der Erzähler; darauf werde ich noch zu sprechen kommen.

Als Kleinbürger hat Thienwiebel die falschen Kunstanschauungen. Seine Erwartungen gehören noch in die alte Zeit; die Kunst hilft aber nicht, das Leben zu bewältigen. F.Martini sieht Thienwiebel nicht als "sozial repräsentativen Typus"

sondern ein[en] sich als psychologisches Problem anbietend[en] Aussenseiter der bürgerlichen Gesellschaft. Holz bleibt mit dieser Psychologie des Zerfalls und des pathologischen Einzelmenschen innerhalb der spätbürgerlichen Bildungsliteratur.¹⁴⁷

Mit Papa Hamlet will Holz also in seinem Charakter Thienwiebel, der einen rückläufigen "Entwicklungsprozess" durchmacht, Kritik an der deutschen Bildungstradition äussern. Nach der Meinung von Sprengel ist vom vorgeblichen Helden nur das übriggeblieben, was die naturalistische

Milieutheorie als Substanz des Menschen anerkennt: die Bestie, die Maschine.¹⁴⁸ Als Ausgangspunkt wäre diese Herkunft, zusammen gesehen mit den Milieuproblemen, unüberwindbar. Der einzelne wäre nur unter ganz bestimmten Anpassungsbedingungen zu retten; nur der Mensch, der sich positiv entwickeln könnte, würde für die Weiterentwicklung der Gesellschaft sorgen.

Die Kunst der Naturalisten, wie sie uns bei Holz begegnet, befand sich also in einer eigentümlichen Zwischenstellung. Dichter und Künstler wollten sich freimachen von den Regeln der vergangenen Zeit. Sie sahen die Ungerechtigkeiten, die sie "ändern" wollten. Der Kampf ums Dasein traf alle, die an die Regeln der "alten Kunst" noch glaubten. Der Künstler musste um Neutralität und Distanz seinen Charakteren gegenüber ringen, weil die Zeit der Umwälzung eine besondere Einstellung mit sich brachte; Selbsterkenntnis und Anpassungsvermögen wurden zur "Überlebungsstechnik" der Zeit. In diesem Versuch, die einst etablierten und nun ungültigen Werte zu untersuchen und zu kritisieren, und die Anpassung des Individuums zu betonen, gelangten die Naturalisten zu ihrem grössten Erfolg und Arno Holz und Johannes Schlaf zum Versuch, Kunst und Wissenschaft neu zu vereinbaren. Man dürfte daher mit Martini übereinstimmen, dass die Geschichte der naturalistischen Kunst auf die Entwicklung der Technik zurückgeht.¹⁴⁹ Die Künstler wurden gezwungen, die eigene schöpferische Existenz aufzugeben; dieses führte sie an die Grenze ihrer Selbstaufgabe¹⁵⁰ und bleibt ein unlösbares Problem dieser "neuen Kunst".

KAPITEL 5

DER REVOLUTIONÄRE SPRACHGEBRAUCH IN PAPA HAMLET

Überlegungen zum Sprachgebrauch in Papa Hamlet sind auf die wissenschaftliche Formel zurückzuführen. Arno Holz berichtet, wie schon erwähnt, in "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze" von der Zeichnung eines Kindes. Die "grauenhaft grosse Lücke die zwischen dem Versuch des Kindes und einem wirklichen Bild existiert",¹ ist der Anlass zu den theoretischen Überlegungen hinsichtlich des revolutionären Sprachgebrauchs von Arno Holz.

Allgemein angesehen als einer der bedeutendsten Theoretiker des deutschen Naturalismus,² besteht für Holz die Aufgabe der Wissenschaft darin, die objektiven Gesetze zu erforschen und ihre Wirksamkeit zu fördern, also einen Beitrag für die Entwicklung zu einer optimalen Zukunft zu leisten.³ Wichtig ist also, die Erkennung der Gesetze, denen man unterworfen zu sein scheint, und die Fähigkeit, sich seiner Situation anpassen zu können, als Überlebentechnik zu erfassen. Analog zu diesen neuen Ansprüchen soll über die Kunst ähnlich verfügt werden:

Die Naturgesetze als Masstab für vernünftiges Handeln müssen in der Auseinandersetzung mit dem Alten gefunden und "der Menge" bewusst gemacht werden.⁴

Die Auseinandersetzung mit "dem Alten" wird am konsequentesten von Arno Holz in der dichterischen Sprache unternommen. Nach Meinung von F. Martini wurde die Sprache nicht "als eine Verwirklichung des Dichterischen durch die

schöpferisch verwandelnde Kraft des Wortes"⁵ verstanden. Sie wurde als eine "Negation" betrachtet, "als die Erschwerung dessen ... was Kunst eigentlich sein soll: eine lückenlose Imitation der materialen Objektivität der Natur."⁶

Holz sah seine Aufgabe darin, die Kunst durch den Sprachgebrauch "der Menge" zugänglich zu machen. Für Holz bestehen die 'Reproduktionsbedingungen der Wirklichkeit', und deren 'Handhabung' aus so mannigfachen Elementen, dass es ihm in seinen frühen theoretischen Schriften zweifelhaft erscheint, sie "bis in ihre letzten feinsten Verzweigungen"⁷ erforschen zu können. Wie es deutlich von F.Martini ausgedrückt wird:

... die Erzählung entstammt nicht der Einheit eines künstlerischen Impulses, wie es bei aller überlieferten Erlebnisichtung selbstverständlich erschien. Vielmehr ist sie bewusst als Experiment konzipiert, als programmatische Verwirklichung einer genau fixierten literarischen Formtheorie verfertigt.⁸

1. Die theoretischen Überlegungen zu dem Problem der naturalistischen Wiedergabe

Den Hintergrund zu den sprachlichen Theorien und Überlegungen von Arno Holz bildet die Arbeit von Friedrich Spielhagen, der wiederum sehr von Wilhelm von Humboldt beeinflusst war. Spielhagen setzte sich auch besonders mit Schiller auseinander, der von den Naturalisten abgelehnt wurde.

Schiller hatte eine starke Abneigung gegen den Roman, weil für ihn die künstlerische Aufgabe darin bestand, eine "ideale Wirklichkeit im Werk zu gestalten."⁹ Er betonte also die ganz bewusste Arbeit des Autors, eine ideale Wirklichkeit darzustellen; die ästhetische Distanz, die er dazu forderte, bringt der Vers mit sich, nicht aber der Roman, der nach seiner Meinung zu "formlos" sei.¹⁰ Schiller erkennt deutlich eine "empirische Wirklichkeit"; er sieht, dass das

"gemeine Leben" im Roman widergespiegelt werden kann, versteht dieses aber kaum als künstlerisch. Schillers Ästhetik kennt keine offene Form des Romans, sieht also den Roman als "formlos" und zieht eine scharfe Grenzlinie zwischen "Poesie" und "Prosa."¹¹

Spielhagen empfindet dagegen das "gemeine Leben" als interessanten künstlerischen Stoff. Die Frage nach Distanz und Objektivität will Spielhagen mit seiner Romantheorie beantworten:

Spielhagens Theorie ist ein Versuch, den Roman nachträglich in das System der klassischen Ästhetik einzufügen und ihn damit vor dieser zu rechtfertigen.¹²

In diesem Zusammenhang richtet Spielhagen die Aufmerksamkeit auf das Problem des Erzählers im Roman. Der ideale Roman soll objektiv sein, "frei von 'Reflexionen', Beschreibungen und anderen Spuren des Erzählers";¹³ der Erzähler soll dabei ganz ausgestossen oder ganz integriert werden:¹⁴

... er ist ganz im Modus der "Darstellung" gehalten, führt also immer Figuren in Bewegung vor, wodurch sich unmerklich, ohne explizite Schilderung das epische Milieu entfaltet und schliesslich - zumindest annäherungsweise - die "Totalität der Welt" sichtbar wird.¹⁵

Der Erzähler bringt notwendigerweise immer eine Form der Subjektivität mit sich, denn diese Subjektivität, vielleicht als Humor oder Satire, tritt "an die Stelle des Handlungsfadens, der in einer 'normal' erzählten Geschichte das integrierende Strukturelement wäre."¹⁶ Spielhagen betrachtet diese Subjektivität als eine Störung, eine Unterbrechung eines Erzählens, das ein objektives Bild der Welt schildern soll.¹⁷

Spielhagen machte zuerst den Versuch, den sogenannten "auktorialen Erzähler" völlig aus dem "objektiven Roman" herauszuhalten, bezog ihn aber doch in den sogenannten

"Ich-Roman" ein. "Nur bei diesen beiden Formen scheint ihm der Rang des Romans als eines autonomen ästhetischen Gebildes gesichert."¹⁸

Der "Ich-Roman" ist für Spielhagen die optimale Antwort auf die Frage nach einer Möglichkeit, das Fortschreiten der epischen Zeit aufzuzeigen. Hier wählt Spielhagen das Beispiel eines dreistufigen Schemas.¹⁹ Auf der ersten Stufe sieht Spielhagen den Autor, der sich selbst ganz bewusst darzustellen versucht; er wählt jedoch die Er-Form. Für Spielhagen bleibt der Erfolg dieses Versuchs zweifelhaft, denn nach seiner Meinung kann der Autor, der sich so verbirgt, kein Weltbild wiedergeben. Die Totalität der Weltsicht fehlt, weil die Er-Form immer eine bestimmte Perspektive hat.

Zu der zweiten Stufe gehören die Künstler, die erkennen, dass der Roman ein totales Weltbild vermitteln soll. Der Held auf dieser Stufe wird zum Typus und wird durch allgemeingültige Züge charakterisiert.

Die dritte Stufe ist der Ich-Roman; der Autor wird mit dem Helden als mehr oder weniger identisch angesehen.²⁰ Für Spielhagen sind die Reflexionen eines solchen Helden legitim, weil sie vom Ich-Helden kommen, "der 'innerhalb' des dargestellten Geschehens im Roman steht."²¹

Der "objektive Roman" zeichnet sich dagegen durch die Abwesenheit des traditionellen Erzählers aus. Die Perspektive des Erzählers soll verschwinden, so dass eine allgemeine einheitliche Perspektive auf Seiten des Lesers ermöglicht wird, er sozusagen selber unvermittelt in die Handlung verstrickt wird.²² Im Ich-Roman sind der Erzähler und seine Perspektive erlaubt, weil die einheitliche Perspektive dadurch deutlich wird.

Die sogenannte wissenschaftliche Methode, die von Holz und Schlaf bevorzugt wurde, führte dazu, dass diese aus der

Handlung oder der Situation selbst "die notwendige künstlerische Form"²³ zu finden versuchten; das heisst, alle Detailschilderungen und Handlungen sollten konsequent an die Sprache gebunden sein. Die Sprache ist nicht mehr die des 'Theaters', sondern die des 'Lebens'; das heisst, dass auf 'genaue' Wiedergabe des Dialekts "Idiolekts" und Wortwahl gezielt wurde. Dieser Versuch, die Handlung von der Sprache und dem Milieu abhängig zu machen, wird immer wieder von zwei Tatsachen konfrontiert, die den Erfolg erschweren.

Erstens versuchten Holz und Schlaf das "arrangierende und umkrempele Ich des Autors"²⁴ auszuschalten; sie waren sich bewusst, wie stark der Autor die Charaktere und ihre Aussagen zu kontrollieren imstande war, so dass das Kunstwerk vom Auftreten des sogenannten Erzählers so beeinflusst wurde, dass die Perspektive des Autors deutlich zum Vorschein kam. Die Überlegungen zu diesem Problem brachten heftige Diskussionen, denn Holz und Schlaf wollten Charaktere gestalten, die aus eigener Perspektive handelten, oft in Kontrast zu der Perspektive des sogenannten Erzählers. Dabei bleibt dieses Problem unaufgelöst, weil ja das Kunstwerk an den Autor gebunden bleibt. Der Autor leitet die Charaktere willkürlich oder unwillkürlich in eine bestimmte Richtung oder Denkweise.

Zweitens ist die überlieferte Sprache notwendigerweise begrenzt, da sie "weitgehend fixiert, genormt, schematisiert" ist.²⁵ Dieses Problem des "überlieferten" Sprachgebrauchs, auf den ein Erzähler angewiesen war, interessierte Holz aufs lebhafteste, da für ihn die Sprache das Revolutionierbare war - ein Element der Lücke "X" seiner Formel. Je authentischer die Sprache seiner Charaktere war, desto naturalistischer die Tendenz seines Kunstwerks und desto ähnlicher das Kunstwerk dem eigentlichen Leben. Die Sprache kann ja oft nur die "Sache", die sie ausdrückt, "in entstellter, verkürzter, schematisierter Form"²⁶ wiedergeben; das heisst, zu dem Verständnis einer Aussage durch einen spezifischen Charakter gehören viele verschiedene Elemente; der Tonfall, die Gestik,

Mimik, Charme oder Brutalität.

Die Sprache der Figuren und die Sprache des Erzählers, auf den der Begriff "authentisch" nicht zutrifft, werden von diesen Elementen so beeinflusst, dass jedes Prosastück sehr verschieden interpretiert werden kann. Nicht nur die Charaktere beeinflussen den Leser, sondern auch der Erzähler hat Einfluss, wie auch die eigenen Erfahrungen des Lesers. Dieses Grundproblem der naturalistischen Theorie versuchten Holz und Schlaf teilweise zu lösen, indem sie die Handlung auf ein Minimum reduzierten. Die Handlungsdynamik wollten sie durch die "breite minutiöse Entfaltung der lebensechten Sprache beeinflussen."²⁷ Die Sprache sollte die Handlung aufzeigen, indem jede Sekunde festgehalten wurde. Dies versuchten Holz und Schlaf besonders im letzten Kapitel im Sekundenstil. Die Handlungsdynamik und Sprache sind nicht einfach miteinander auszutauschen, es sollte aber eine Struktur entwickelt werden, in der die Handlung von der Sprache "getragen" werden sollte. Diese Methode, nämlich die neue Schreibweise, die in diesem Kapitel erläutert werden soll, war das Wichtige, weniger die Stoffwahl oder die Handlung; dass aber die Stoffwahl doch noch von Bedeutung war, ist schon erwähnt worden, denn der Hamlet-Stoff von Shakespeare wurde absichtlich für Niels Thienwiebel und Papa Hamlet neu gebraucht.

1.1 Das Ziel des naturalistischen Künstlers: "Objektivität"

Der Begriff "Objektivität" wurde als zentraler Begriff schon von dem jungen Friedrich Schlegel gebraucht. Für Schlegel bedeutete dieser Begriff einen Gegensatz zu 'Manier' oder 'Manierirtem'²⁸ Darunter verstand Schlegel das Hässliche, jegliche Reflexionen und das Subjektive. Das Subjektive sollte im Kunstwerk nicht erscheinen, denn er machte Objektivität mit dem erstrebenswert Höchsten und Schönsten identisch.²⁹

Der Begriff wird von Wilhelm von Humboldt erweitert, denn für ihn bleibt Objektivität eine "Haltung des Dichters, der sich selbst vergisst und sich ganz in die Sache des Objekts versenkt."³⁰ Humboldt versteht also unter dem Begriff, dass auch das Hässliche und Subjektive objektiv dargestellt werden kann. "Der Seelenzustand" des Dichters wird mit einbezogen. Inhalt und Stoff bleiben ihm unwichtig; "auf das Wie der Darstellung und den 'Seelenzustand,' der dem entspricht, kommt ihm alles an."³¹

Humboldt sieht die Leistung der Kunst überhaupt in der "Darstellung."³² Nach Meinung von Günther Rebing glaubt Humboldt, dass die Realität der künstlerischen Wiedergabe in ihrer ganzen Breite als Kunst würdig sei, unter der Voraussetzung, dass sie "im Modus der 'Darstellung' erscheine."³³ "Darstellung" erfordert das Zurücktreten des Erzählers, der bei Humboldt und Spielhagen nach der Meinung Rebing's ohne weiteres mit dem Autor gleichzusetzen sei.³⁴ Zu der epischen Darstellung gehört auch das Milieu, welches von Humboldt als "Hintergrund" oder "Zeitumstände" bezeichnet wurde, weil der Begriff "Milieu" im Naturalismus erst von Taine popularisiert wurde.³⁵ Dieser Begriff passt in die naturalistische Denkweise hinein und wird von Spielhagen aufgegriffen. Für Spielhagen ist Humboldt besonders wichtig, weil seine Theorie auf traditionellen heroischen Stoff verzichtet.³⁶ Humboldt sieht aber den Wert der Darstellungsmittel eines Homer als noch adäquat in der modernen Welt.³⁷ Somit findet Spielhagen eine Theorie, die zugleich eine "Aufwertung" seiner Arbeit bringt, was für ihn so wichtig war, wie auch der Anspruch auf Objektivität.

Arno Holz führt den Begriff Objektivität noch weiter, und untersucht zunächst die Sprache in der Lyrik. Er unterscheidet sich von Spielhagen besonders, weil er eine traditionelle Kunst völlig ablehnt; für ihn soll die Kunst direkt an die moderne Zeit gebunden sein.

In "Die befreite deutsche Wortkunst" sagt Arno Holz, dass jeder Wortkünstler

zwischen sich und dem, was er ausdrücken wollte, bereits immer etwas vorfand. Ein formales, metrisches Schablonengebilde, das er entweder glatt akzeptierte oder höchstens - aber er musste dann schon ein sogenannt sehr "starkes Talent" oder gar eine Art "kleines Genie" sein - minimal variierte!³⁸

Dies war spezifisch auf die Lyrik bezogen, da sich Holz bemühte, von den überlieferten Formen wie Reimschema und Strophenform abzukommen. In ähnlicher Weise, meinte Holz, hätten Schiller und Goethe Höchstes für ihre Zeit und Methode geleistet. Für Taine existierte der Mensch nicht ohne das Milieu, das ihn formte und beeinflusste; für Zola war Kunst nur aufzufassen als Produkt der sozialhistorischen Wirklichkeit.³⁹ Die Realität der neuen technischen Umwälzungen, mit ihren hässlichen Fabriken und Wohnorten und dem Massendasein stand in krassem Gegensatz zur offiziellen Kunst des Wilhelminismus, welche subjektiv, sensibel und äusserst sentimental war.

Ein Künstler-Beobachter sollte an die Stelle der romantischen Künstlersubjektivität treten.⁴⁰ Die Objektivität als Ausdruck des wissenschaftlichen Verfahrens wollte den Weg zu einer neuen Kunstauffassung bahnen, von romantischen Techniken sollte streng abgesehen werden. Der "alten Kunst" der Gründerzeit wurde vorgeworfen, dass sie den Menschen von seinem Hintergrund so löste, dass er aus seinem Milieu heraus nicht mehr erklärbar, "und nur ein Beweihräucherungsobjekt für die anbetungsbedürftige Menge sei."⁴¹ Die deutsche Kunst sollte aber erstens die Realität des naturalistischen Zeitalters wiedergeben und zweitens für alle zugänglich sein; die modernen wissenschaftlichen Ideen sollten auf die Literatur angewendet werden. Dies bedeutete, dass der Mensch von seinen Umständen beeinflusst wurde, und daher eher mitfühlend betrachtet oder mit Verständnis

kritisiert werden sollte. Auch solle jeder das dichterische Werk geniessen können, nicht nur das gebildete Publikum.

2. Das neue Ziel: die "Sprache des Lebens"

Nach F. Martini bedeutete die Veröffentlichung von Papa Hamlet im Jahre 1889 den Beginn eines neuen Stils.⁴² Arno Holz sah sich selber als "radikale^r Initiator einer in Zukunft allein noch legitimen Kunst."⁴³ Dieser Anspruch sollte die deutsche Kunst und das deutsche Theater wieder als lesenswert und sehenswert auf die Bühne bringen.

In seinem theoretischen Werk "Revolution der Lyrik" machte Holz darauf aufmerksam, dass der bisherige Gebrauch der Sprache, vor allem in der Lyrik, so sehr "künstlich" wirkte, dass nach seiner Ansicht noch "nie ... so abenteuerlich gestopfte Wortwürste in so kunstvoller Ornamentik gebunden" waren.⁴⁴ Holz hatte die Absicht, die Lyrik so "neu" zu gestalten, dass sie für eine Erneuerung in der Gesamtliteratur sorgen würde. Das Wichtigste waren für ihn die natürlichen Rhythmen von Worten und Sätzen. Diese wollte er dann auch im Drama hervorheben. Die Sprache der Tradition wird also als ein Versagen empfunden;⁴⁵ so fand eine 'Intellektualisierung als neues Formprinzip der Kunst', den neuen wissenschaftlich-empirischen Theorien gemäss, statt.

Im Unterschied zur "alten Ästhetik", nach der die "Handlung" das Drama bestimme, sei für das naturalistische Drama die den "Menschen selbst" charakterisierende Sprache, die "Sprache des Lebens" anstelle der "bisherigen von Papier", das "Kerngesetz des Dramas".⁴⁶

Weil Holz auf eine Sprache hinzielt, die eine "äusserste Vergegenwärtigung der Geschehnisse ermöglicht", sucht er eine sogenannte "Sprache des Lebens", in der sich der Mensch als unverfälscht zeigen kann. F. Martini nennt sie eine "wahre" Sprache, weist aber darauf, dass ihre Gestaltung doch bereits eine gewisse Vorstellung von den Charakteren voraussetzt;⁴⁷ "Er wird reduziert auf seine Alltäglichkeit, auf das

Triebhaft-Emotionale, das nur Dämmerhaft-Halbartikulierte."⁴⁸
Diese Bemerkung trifft besonders auf den sogenannten
"Sekundenstil" des letzten Kapitels in Papa Hamlet zu.

Holz befasste sich in dem Vorwort zu Sozialaristokraten mit
der Sprache des Theaters, die bis zu diesem Zeitpunkt keine
"lebensechte" Sprache gewesen wäre. Holz proklamiert zu
diesem Problem: "Die Sprache des Theaters ist die Sprache des
Lebens. Nur des Lebens!" Mit diesen Worten gab Holz einer
Überzeugung Ausdruck, dass jedes "posierte Leben" durch das
"nahezu wirkliche" zu ersetzen sei.⁴⁹

Die 'psychologische' Gestaltung durch Sprache ist nach
meiner Meinung der Versuch, das Wesentliche an dem Menschen
zu zeigen. Alle inneren Vorgänge im Menschen sollten an der
Sprache aufgezeigt werden. Einzelne Wörter und Redensarten
sind sorgfältig gewählt worden. Jede Unterbrechung,
Sprachfloskel und Wiederholung werden aufgezeigt:

"Hä, oller Junge? Hä?"

"In der Tat, Nielchen! In der Tat, ein ... ein ...
Prachtinstitut!

(S.20)

Die Figuren sind nicht mehr abstrakte und frei handelnde,
die für ihr Schicksal verantwortlich sind, sondern
milieugebundene, konkrete, passive Gestalten, die als
Zwangsmechanismen im biologisch-sozialen Kontext leben.⁵⁰
Diesen "Zwangsmechanismus" wollte Holz mittels der Sprache
der Charaktere aufzeigen.

Ingrid Strohschneider-Kohrs macht darauf aufmerksam, dass
man unter der Stilbezeichnung "Sprache des Lebens" keineswegs
nur eine photographische Abbildung⁵¹ verstehen darf. Man
könnte dazu geneigt sein, weil viele Lautnachahmungen und
stark milieubedingte Ausdrücke in Papa Hamlet vorhanden sind,
die, wie es am Drama Familie Selicke kritisiert wurde, das
Werk zu einer "Tierlautkomödie" machen könnten: "Diese
Tierlaut- komödie ist für das Affentheater zu schlecht."⁵²

In dem Vorwort zu Sozialaristokraten nahm Holz Stellung zu dieser Kritik. Er sah das menschliche "Vorstellungsbild" mit seinem Begriff "Natur" identisch und meinte, dass die "Wirklichkeit" auch alle 'inneren Vorgänge' miteinbeziehen sollte. In Papa Hamlet wird der psychische, soziale und intellektuelle Niedergang der Familie nach und nach in der Sprache aufgezeigt.

Mit der "Sprache des Lebens" knüpft Holz an seine Theorie an, die davon ausgeht, dass es sich nicht um einen Grad- sondern einen Artunterschied handelt, der zwischen einem Kunstwerk und einer "Kritzelei" bestehe. Der Gebrauch der Sprache sollte das entwickelte Stilmittel sein, das die Lücke überbrücken konnte.

Holz und Schlaf übertragen die wirklich gesprochene Sprache - vom Alltagsjargon bis zur Hochsprache - als Äusserungen empirischer Personen in die Literatur. Der Nutzen, die Randschichten der Gesellschaft zu thematisieren, zeigt sich auch hier in der grösseren Differenzierungsmöglichkeit der sprachlichen Gestaltung.⁵³

Ihre ersten Bemühungen um diese sprachliche Gestaltung machten Holz und Schlaf in Papa Hamlet. Sie versuchten so getreu wie möglich, das "wirkliche" akustische Bild wiederzugeben, obwohl sie ein Prosawerk gestalteten. Die lautgetreue Wiedergabe der Sprache in Wortwahl und Dialekt, wie auch die Tonhöhe und Pausen in einem Dialog, Wiederholungen und vorsprachliche Laute, wie zum Beispiel "-er" als Äusserungen innerer Regungen, werden registriert.⁵⁴ Das Druckbild ersetzt die Gedanken durch Striche, und vor allem in dem letzten Kapitel werden verschiedene Geräusche durch lautnachahmende Worte suggeriert. Als Beispiel kann ein Abschnitt aus dem fünften Kapitel dienen:

Der kleine Fortinbras juchzte. Er hatte noch nie so etwas erlebt. Er zappelte jetzt, dass es nur so eine Art hatte. Er lachte aus vollem Halse!

"Grrr... grrr... grrr... äh! Grrr... äh!"

Der grosse Thienwiebel sass da. Die Weste unten aufgeknöpft, die Augenbrauen tragisch in die Höhe gezogen.

"Wie keck der - e - Bursch ist!... Wahrhaftig, Horatio! Ich habe seit diesen drei Jahren darauf geachtet. Das Zeitalter wird so spitzfindig, dass der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt!"

(S.45/46)

Nach H.Möbius wird in dieser Sprachgestaltung die Technik entwickelt, die Holz als "aus den Dingen selbst" bezeichnete. Möbius erklärt, dass Holz dies mit seiner Formulierung "Sprache des Lebens" meinte, die dann in die Kunst übertragen wurde.⁵⁵

Die Alltagssprache im Papa Hamlet verweist als empirisch feststellbarer Sprachcode über den engen Bereich der Skizze hinaus ... Die Sprache der Personen im Papa Hamlet ist die von Angehörigen der kulturellen Oberschicht unter den Bedingungen eines depravierenden Milieus.⁵⁶

Dieses Zitat ist von H.Möbius, an den ich mich auch in der folgenden Diskussion stark angelehnt habe. Er zieht bekannte Kritiker wie Käte Hamburger und K.L.Scherpe heran.

Thienwiebel gebraucht die bekannten Hamlet-Zitate, deren Erfolg und Effekt schon besprochen worden ist, benutzt aber auch einen eigenen Sprachstil, der syntaktisch korrekt dem der kulturellen Oberschicht entspricht.⁵⁷ H. Möbius kritisiert die Anmerkung von K.L. Scherpe, dass ein "subkultureller Sprachcode" für jeden Charakter herausgearbeitet worden sei, weil Scherpe damit "weder die verschiedenen Ebenen dieser Sprache noch ihre Funktion als sozialer Indikator erfassen kann."⁵⁸

Niels Thienwiebel "beschreibt" sich selber durch seine Sprache. Am Anfang gebraucht er Hochdeutsch, vom Berliner Dialekt gefärbt. Im ersten Abschnitt tritt Thienwiebel lebhaft und herausfordernd auf, sogar fast brutal; der Leser erwartet von einem Papa Hamlet eine Ausdrucksweise, die die Überlegenheit Hamlets als Mensch zeigt. Stattdessen ist der Ton recht abrupt. Thienwiebel nennt seinen Sohn "Schafskopp" und "Mein Schlingel" und "Mein Teufelsbraten." Vielleicht drückt er auf diese Weise seinen Konflikt aus, indem er sich "unverfälscht" äussert. Thienwiebel ist aber auch unsicher und unentschlossen: "N...nein! Das heisst ..." oder "Amalie? Ich ... ". Das Druckbild zeigt auch die fast aggressive, unkontrollierte Haltung Thienwiebels seinem Sohn gegenüber, denn Holz und Schlaf gebrauchen viele Satzzeichen: "Hoo, hoo, hoo, hopp!!! Bumm!!!"

Das zweite Kapitel zeigt zum Beispiel, dass Thienwiebel sich mit seiner Frau auf Hochdeutsch unterhalten kann:

"Hm??"

"Weisst du? Wir haben eigentlich eine ganz falsche Methode, das Kind zu nähren, Amalie!"

"Ach was!"

"Ich sage, eine Methode! Eine verkehrte Methode, Amalie!"

(S.23)

Diese Art zu sprechen, kurze Fragen, Ausrufe und Laute führen zur Verdrängung der "expliziteren Kommunikation" und treten immer mehr in den Vordergrund, je lebendiger die "Handlung" wird.⁵⁹ Thienwiebel zitiert immer wieder aus Hamlet, um seinem depravierten Milieu zu entkommen. Wie schon beschrieben worden ist, weisen die Hamlet-Zitate auf seinen Abstieg; er kann sich mit dieser Sprache nicht in einer "haltbaren Position"⁶⁰ durchsetzen; wieder geschieht es, dass der ihm eigene sprachliche Bereich verkümmert in dem Masse, in dem sich die "Entwicklung" ihrem Ende nähert:⁶¹

"Alte Heulsuse!"

Die beiden dicken Falten um seine Nase waren jetzt noch tiefer geworden, zwischen seinen verzerrten Lippen blitzten seine breiten Zähne auf.

"Ae!!"

Über seinen Rücken war ein Frösteln gelaufen. Er rückte sich jetzt geräuschvoll den Stuhl zurecht.

"So'ne Kälte!! Nich mal'n paar lump'je Kohlen hat das! So'ne Wirtschaft!"

(S.58)

Die Sprache Thienwiebels in dem letzten Kapitel zeigt ihn als völlig heruntergekommen. Seine Ausdrücke sind vulgär; er nennt seinen Sohn "Bestie!", zeigt sogar selber Züge eines Hundes oder Wolfes. Er sagt auch selber: "So'n Hundeleben!"

Der Gegensatz von Alltagsjargon und Shakespeare'scher Bühnensprache verschiebt sich immer mehr bis zur Dominanz des depravierten Sprachstils. Der Alltag siegt auch hier über die "alte" Kunst.⁶²

Die Sprache der anderen Charaktere zeigt ebenfalls ganz individuelle Merkmale. Der Maler Ole Nissen wird fast als Witzfigur dargestellt. Er ist klein von Statur und warmherzig in seinem Gebaren. Seine freundliche Anrede "Nielchen" und das blaue Pince-nez charakterisieren ihn als menschlich und etwas exzentrisch. Er spricht mit starken Berolinismen; Fortinbras nennt er ein "Prachtinstitut." Nissen hilft der Familie, indem er oft Essen mitbringt; Butter, Schinken, eine "grossartige" Gans. Er kann aber nicht das Zusammenbrechen der Familie verhindern. Nissen, wie schon gesagt worden ist, nimmt die Möglichkeit wahr, Arbeit zu tun, die ihm hilft, zu überleben. Er ist auch ein Kleinbürger, hat aber eine positive Einstellung zum Leben und zur Kunst. Die Sprache Nissens imitiert häufig "die forsche Restringertheit der militärischen Herrschaftssprache":⁶³

Also wie gesagt! Laufe da eben ganz trübselig den Hafendamm runter. Hä? Und wer begegnet mir da? Der Kanalinspektor! Na, wer denn sonst? Der Kanalinspektor natürlich! Nobel verheiratet, Villa in Bratsberg, no! etc. pp.

(S.26)

Diese herausfordernden Expostulationen Ole Nissens zeigen, dass zwar auch er nicht zu den Arbeitern gehört, sich aber in seinem Sprachstil von Thienwiebel unterscheidet. Nissen orientiert sich an einer anderen Sozialgruppe, der 'rein' kleinbürgerlichen.

Amalie wirkt als ziemlich farblose Gestalt, die äusserst passiv reagiert. Aus der Perspektive des Erzählers werden über sie nur Bemerkungen gemacht, die als Regieanweisungen dienen könnten: "Amalie lächelte. Etwas abgespannt." Einmal in der ersten Szene kreischt sie: "Aber Thienwiebel?" sonst wird sie ohne die Lebenskraft gezeigt, die Frau Wachtel beseelt. Frau Wachtels "Ja doch, Herr Thienwiebel! Ja doch!" zeigt ihre gutmütige, aber etwas ungeduldige Natur. Sie hat sehr viel mehr Kontrolle über ihr Leben, was sehr wichtig für die Entwicklung der Geschichte ist. Frau Wachtel bringt schliesslich die Familie in äusserste Not, indem sie energisch ihre Miete verlangt. Sie treibt die Thienwiebels zur äussersten Verzweiflung, weil es ihr um Geld geht; sie will weder Thienwiebel noch Nissen auf die Dauer 'unterstützen'.

Der Kontrast der Alltagsprache mit der Hochsprache führt zur Parodie und zur "gezielten Distanzierung vom hohlen Kunstpathos des Wilhelminismus."⁶⁴ Peter Sprengel erklärt dazu in "Hamlet in Papa Hamlet", dass diese wichtige Einsicht aber noch lange nicht die Vielzahl der dichterischen Pointen erfassen kann.⁶⁵ Er gibt als Beispiel einer dieser Pointen den Gebrauch von schwarzem Humor als die Reaktion Thienwiebels auf den lautweinenden Fortinbras: "Ich will den Wanst ins nächste Zimmer schleppen." (S.45) Der Hamlet-Kenner weiss aber, dass dieser Satz sich auf Polonius' Leiche bezieht, nachdem Hamlet ihn getötet hat. Die Frage wird also

aufgeworfen, ob man Thienwiebel in der Rolle des Mörders sehen soll.

Der Hamlet-Kenner hat die Möglichkeit, die Hamlet-Zitate mit den Zitaten aus Papa Hamlet zu vergleichen. Ihm wird der Mehrwert der Zitate deutlich, denn die Zitate werden in Papa Hamlet oft so eingesetzt, dass sie nicht nur ausschliesslich ein destruktives Verhältnis zu der alten Kunst zeigen, sondern positiv auf die 'neue Kunst', die neue Zeit deuten. Die Zitate aus Hamlet kommen nicht nur als Zitate von Thienwiebel vor, sondern auch als Zitate des Erzählers, als innerer Monolog und erlebte Rede des Helden. Die Zitieretechnik darf als das Streben nach "kontrastiver Symbolik" gesehen werden. Das Kind heisst zum Beispiel "Fortinbras". In Hamlet ist Fortinbras siegreich und leitet England in eine neue Zeit ein. In Papa Hamlet kann Fortinbras nicht am Leben bleiben, weil er noch der alten Zeit zugehört. Sein Sterben ist zwar traurig, aber, symbolisch gesehen, vielleicht positiv zu bewerten.

Sprengel beschreibt zum Beispiel den Erfolg des Wörtlichnehmens Shakespeare'scher Bildsprache.⁶⁶ In Hamlet sagt Hamlet vom Hofmann Osrick: "Er ist eine Elster, aber, wie ich dir sagte, mit weitläufigen Besitzungen von Kot gesegnet."⁶⁷ Thienwiebel redet in ähnlicher Weise über seinen Sohn, gebraucht aber nicht den Ausdruck "Kot"; stattdessen setzen Holz und Schlaf einen Gedankenstrich, was der Phantasie freien Lauf lässt und daher das fehlende Wort noch stärker betont. Das Zitat wird wieder nur teilweise benutzt, dafür aber nach der Meinung von Peter Sprengel überraschend erfolgreich, wenn von Fortinbras gesagt wird: "... aber der kleine Prinz von Norwegen lag wieder seelenvergnügt mitten in seinen weitläufigen Besitzungen da." (S.34)

2.1 Die dramatische Tendenz der Prosa

Papa Hamlet ist kein Drama; jedoch funktioniert die Prosa in dramatischer Weise, so stark ist die in ihr enthaltene Charakterisierung. Interessant ist daher zu verfolgen, auf welche Weise Holz und Schlaf die Dramatisierung der Prosa erreichen.

Holz zielt auf eine Dialogtechnik hin, die eine "äusserste Vergegenwärtigung der Geschehnisse ermöglicht."⁶⁸ Er gebraucht dazu eine besondere Form des Dialogs, welche oft ins Monologische umschlägt, um die seelischen Vorgänge aufzuzeigen, ohne sie direkt zu beschreiben.

Der Dialog wird von der Sprache des Lebens getragen:

Der Dialog als das "wesentliche Kunstmittel des Dramas, sein eigentlicher Nerv" soll "aus der bisherigen Schreib- in die Sprechsprache übergeführt werden."⁶⁹

Nach Martini bleibt das Wesentliche an der Dialogform der "analytische Psychologismus";⁷⁰ dieses wird bei Martini besonders in der letzten Szene in Papa Hamlet untersucht, in der Thienwiebel und Amalie sich selber darstellen sollen. Das Ziel der äussersten Vergegenwärtigung sollte sich eben auch stark gegen die Literaturansprüche der "Bildungstradition" durchsetzen; die Sprache sollte die Wirklichkeit nicht verhüllen, sondern sie durch die "natürliche" Redeweise aufzeigen. Martini meint, trotz dieses Versuchs bleibe der Dialog ans Erzählen gebunden, weil die Bühne, die äusserste Form der Gegenwartsmöglichkeit, fehlt.⁷¹

Martini macht weiter auf die "Tiefenschichten" der sprachlichen Möglichkeiten der Charaktere aufmerksam, die "den ganzen Menschen" zeigen sollten. Wie Martini meint, versucht Holz, das "Wesentliche" auf diesen analytischen Psychologismus zu reduzieren, indem er Stammeln, Wiederholungen und Dialekt wiedergibt:

"He! Horatio!"
"Gleich! Gleich, Nielchen! Wo brennt's denn?
Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?"
"N ... nein! Das heisst ..."

(S.19)

G.Mahal nennt die Redeweise für jede Person "Psycholekt", eben weil durch sie so viel von der Psychologie des Charakters wiedergegeben wurde; man spricht im "Soziolekt", "Idiolekt" und "Dialekt."⁷² Der Leser wird gezwungen, sich ein Bild der Charaktere von ihrer Sprache her zu machen. Die Gegend, in der sie aufgewachsen sind, die soziale Schicht, zu der sie gehören, ihr Bildungsniveau und der ganz persönliche Wortschatz färben die Charaktere auf ganz besondere Weise. Mit "Dialekt" und "Soziolekt" meint G.Mahal die lokale Sprache und die schichten- oder klassenspezifische Ausprägung der Sprache. Mahal sieht diese Begriffe jedoch nicht als deutlich genug differenziert, denn sie können keine emotionalen Kriterien aufweisen. Mahal schlägt daher eine neue Kategorie vor, die des "Psycholekts".

Betont im "Psycholekt" wurde das emotionale Gleichgewicht des Sprechers,⁷³ denn die Charaktere in der naturalistischen Kunst sind äusserst labil, "selbst unschlüssig, lebensuntüchtig auf materiellen Vorteil bedacht, keiner Versuchung widerstehend."⁷⁴ Der sprachliche Ausdruck der Hilflosigkeit zeigt das Unvermögen, sich das eigene Leben einzurichten. Die Sprache zeigt die Beschränktheit der Personen und ihre Abhängigkeit von Herkunft und Milieu. Ihre Redeweise war der

sprachliche Ausdruck des Unvermögens, sich [ihr] eigenes Leben einrichten zu können; sprachliche Widerspiegelung der Beschränktheit und Abhängigkeit der vielfältigen Heteronomie und Determination.⁷⁵

Die Autoren versuchen, sich so weit wie möglich hinter die Aussagen der Charaktere zu stellen. Es ist zum Beispiel deutlich Thienwiebel, der sich aus dem Fenster den tiefblauen Himmel ansieht:

Der Himmel drüben über den Dächern war tiefblau;
in den nassen Dachrinnen, von denen noch gerade
der letzte Schnee tropfte, zankten sich bereits die
Spatzen; es war ein prachtvolles Wetter zum Ausgehen.
(S.20)

Direkt äussert sich Thienwiebel nicht; man versteht aber durch das Wort "drüben", dass er das Wetter als schön empfindet und ausgehen möchte. Es wirkt dramatisch, weil seine Perspektive betont wird. Die Erzählerfigur, die nicht festgelegt werden kann, stellt sich zunächst "hinter" die Äusserungen der Charaktere. Am Anfang des Prosastücks erscheint dem Leser die leichte Ironie, die die Erzählerfigur sich erlaubt, als unterhaltend: "Herr Thienwiebel hatte sich wieder seufzend erhoben und setzte jetzt seine Wanderung von vorhin wieder fort." (S.21) Diese Ironie ist vielleicht noch nicht so stark zu empfinden, weil der Leser Thienwiebel noch nicht kennt.

Allmählich ändert sich diese Auffassung im selben Masse, in dem der ironische Ton sich zuspitzt:

Der arme, kleine Ole wusste zuletzt selbst nicht mehr: war eigentlich er verrückt, oder Nielchen.

Aber er hätte sich nicht so zu härmen brauchen. Der grosse Thienwiebel wusste nur zu gut, was er tat. Er war nur "toll aus Methode." Er war nur toll bei Nordnordwest; wenn der Wind südlich war, konnte er sehr wohl einen Kirchturm von einem Leuchtenpfahl unterscheiden.

(S.38)

Der Leser wird während des Leseprozesses immer kritischer Thienwiebel gegenüber; die dramatischen Elemente werden durch Charakterisierung der Personen, Änderung der Perspektive und Ironie der "Erzählerfigur" betont.

Fritz Martini hebt besonders drei Aspekte in dem Gebrauch des Dialogs in Papa Hamlet heraus. An erster Stelle wird der Dialog ins "Dramatische" geschoben, indem die Charaktere ohne bestimmte erklärende Elemente sprechen. Holz erstrebte ein Maximum an Objektivität und versuchte den referierenden

Erzähler zu vermeiden.⁷⁶ Martini meint, Holz hätte es aber übersehen, dass der Dialog noch immer an die epische Form gebunden bleibt, weil Papa Hamlet eben kein Drama ist. Der Dialog bleibt weiter ohne "jene leibhafte, mimische Anschaulichkeit, mit der ihn auf der Bühne der Sprechende ergänzt und vollendet."⁷⁷

Holz bemühte sich daher, eine mimische Ausdruckskraft von höchster Individualität zu schaffen,⁷⁸ welches sich eigentlich nicht mit dem Ziel, dass der Künstler im Naturalismus nicht "schaffen" sollte, vereinbaren lässt. Martini macht darauf aufmerksam, dass das Stammeln des Dialogs nichts Geistiges als Inhalt wiedergibt, sondern vor allem in der siebenten Szene "aus der Sphäre des Triebhaft-Stimmungsmässigen" kommt.⁷⁹ Damit habe Holz eine Möglichkeit gefunden, wobei der Dialog für den Erzählstil des 20. Jahrhunderts besonders wichtig wurde; er sollte die "ihrer selbst nur halbbewussten Vorgänge und Regungen in der Psyche des Menschen"⁸⁰ aufzeigen. Der Dialog wird zum stilisierenden Element der künstlerischen Gestaltung, weil nur durch ihn der Leser eine "Wahrhaftigkeit" des Erzählens erfährt.

Hanno Möbius versteht diese "Episierung des Dramas" und "Dramatisierung des Epischen" auch aus seiner positivistischen Perspektive; für ihn ist der historische Kontext einer bestimmten Entscheidung für einen positivistisch verstandenen "Charakter" als Mittelpunkt des Dramas ein entscheidender Impuls für seine Episierung,⁸¹ da er ja nur aus seinem historischen Kontext, nämlich Milieu und Herkunft, verstanden werden konnte.

Der erzählende Dichter kann wohl eine 'epische Distanz' zu der fiktiven Welt haben; wird diese Welt aber 'distanziert-ironisch' oder 'humorvoll' betrachtet, so wird ganz deutlich, dass sie erzählt wird.⁸² Martini bemerkt, dass Dialog und Beschreibung sich nicht unbedingt aufeinander beziehen. Nach seiner Meinung betont der Wechsel den Unterschied zwischen der Denk- und Fühlweise des sogenannten

"Erzählers" oder der "Erzählführung" und der Charaktere.⁸³
Als Beispiel dürften Thienwiebels Worte an seinen Sohn dienen:

"Armes kleines Menschenkind! Welch böser Stern verdamnte dich in dieses Elend!"

(S.31)

Worauf der "Erzähler" sagt:

Das arme kleine Menschenkind zappelte ihn an und lachte.

(S.31)

An dieser Stelle setzt sich Hanno Möbius mit Martini auseinander, denn nach seiner Meinung will Martini sagen, dass Holz den Leser in die abstossende Wirklichkeit hineinzwingt, ohne sie durch erzählerische Distanzierung zu relativieren oder einzuschränken.⁸⁴ Für Möbius reflektiert dieses weder "den Gegensatz der Sache noch die Ironie des Erzählers."⁸⁵ Martini erklärt aber ganz deutlich, dass ein subjektivierender Zug von Holz auf die soziologische Gebundenheit des Autors zurückweist,⁸⁶ und auf die Klassentrennung zwischen Thienwiebel und dem "Künstler-Beobachter" deutet. Möbius versteht dieses als Ironie, die aus der sozialen Lage von Holz selber zu verstehen ist.

An dritter Stelle erhebt Martini die Frage nach der Freiheit des Dialogs. Das Bestreben, vor allem in der letzten Szene, die Erzählzeit und die erzählte Zeit zur Deckung zu bringen,⁸⁷ zwingt den Dialog, sich nur auf den einzigen gegenwärtigen Augenblick zu beziehen:

Der Sekundenstil, den wir hier bei Holz beobachten, schafft ein dichtes Netz von Wirklichkeit mittels der engen Geschlossenheit von Zeit und Raum und lässt so überhaupt keine Chance des Ausweichens aus dem Zirkel des Erzählten.⁸⁸

Martini kritisiert Papa Hamlet dafür, dass es scheinbar in der Skizze an Weltweite in Handlung und Stoff mangelt; sein Kommentar zum Dialog in diesem Zusammenhang ist, dass der Dialog diese Armut an Weltweite verbirgt.⁸⁹ Das Wesentliche bleibt jedoch der Reichtum an "Atmosphärischstimmunghaftem", das auf die Hilflosigkeit und Gefangenschaft der Charaktere deutet.

2.2 Die neue Rolle des Lesers

Der Leser von Papa Hamlet befindet sich in einer neuen "Rolle". Er wird gezwungen, nach Meinung von Heinz-Georg Brands sich:

mit Hilfe der in Rede und Bericht sich spiegelnden Handlungsabläufe, sowohl wie durch die Art und Weise der Rede den jeweiligen Sprecher zu identifizieren.⁹⁰

Damit wird auch die Rolle des Lesers von der traditionellen Rolle unterschieden. Traditionell werden dem Leser Hinweise gegeben, die seine Einstellung beeinflussen; die Erzählerfigur leitet den Leser in eine bestimmte Denkrichtung, und erläutert Umstände und Reaktionen der Charaktere. In Papa Hamlet folgen die Sätze der ersten 'Szene' direkt aufeinander ohne erklärende Hinweise. Sie bestehen aus Ausrufen, Fragen und Teilantworten. Der Leser muss aufmerksam lesen, denn er muss selbst den Sprecher erkennen, da der traditionelle Erzähler fehlt, der ihm die nötigen Hinweise gibt. Als Beispiel dienen Ausschnitte aus der ersten Szene:

- (i) Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der grosse, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen? ...
"He! Horatio!"
"Gleich! Gleich, Nielchen! Wo brennt's denn? Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?"
-

- (ii) "Hä? Was? Was sagste nu?!"
"Was denn, Nielchen? Was denn?"
"Schafskopp!"
"Aber Thiienwiebel!"
"Amalie?! Ich ..."
-

- (iii) "Ja doch, Herr Thienwiebel! Ja doch!"
Aber Frau Wachtel mühte sich vergeblich ab.

(S.19)

Der erste Abschnitt beginnt mit Überlegungen, die schon im vorigen Kapitel erläutert wurden; man ist sich zuerst nicht sicher, wer hier "spricht." Es scheint zuerst, dass es wahrscheinlich Thienwiebel ist, der sich zu seinem Problem äussert. Er will eine "angemessene" Rolle als Schauspieler haben. Die ersten Worte "He! Horatio!" werden dann von Thienwiebel gesprochen, obwohl man dieses erst wirklich weiss, nachdem Nissen "Gleich, Nielchen!" antwortet.

Im zweiten Abschnitt ist es wieder Thienwiebel, der spricht, weil im nächsten Satz Nissen reagiert mit, "Was denn, Nielchen?!" "Schafskopp!" steht für sich allein, wird aber wahrscheinlich von Thienwiebel geäussert; der Leser wird jetzt vertraut mit der Redeweise Thienwiebels und Nissens. Man ist sich zuerst nicht sicher, wer die Worte "Aber Thiienwiebel!" sagt; weil aber gleich darauf die Frage "Amalie?" folgt, nimmt man an, dass Amalie gesprochen hat. Der Gebrauch dieser Dialogform soll der äussersten Vergegenwärtigung dienen.

Im dritten Abschnitt sind Wortwahl und Ton verschieden. Dem Leser wird erst nachträglich gesagt, dass es sich um Frau Wachtel handelt, die Thienwiebel zu beruhigen versucht. Sie kann sich auf keine andere Weise vorstellen und muss doch von einem Erzähler beim Namen genannt werden.

Der bruchhafte Effekt dieser "Dialoge" deutet auf ein Milieu, welches in ähnlicher Weise ungeordnet und uneinheitlich ist. Wichtig an diesen Abschnitten ist die dramatische Konsequenz dieser Schreibweise. Impressionen werden durch diese Abschnitte gegeben, die zusammen ein Bild ergeben. Die Handlung existiert kaum, denn nichts "Wesentliches" passiert in diesem Kapitel; doch wird dem Leser bewusst gemacht, wie die Familie lebt. Erstens wird die Diskrepanz im Titel aufgezeigt. Zweitens werden Anspielungen darauf gemacht, dass das Zitieren aus Hamlet eine wichtige Rolle spielt. Drittens wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass die Sprache wichtig ist, weniger vielleicht die Handlung. Zuletzt wird der Leser auch in ein weiteres Problem eingeführt; das der Perspektive. Der Leser muss annehmen, dass eine "allwissende Erzählerfigur" weiss, wie sich, zum Beispiel, Amalie fühlt: "Amalie nickte. Etwas müde." Diese Figur kann auch ironisch feststellen: "Herr Thienwiebel, der grosse, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem, wollte seinen Teufelsbraten nicht wieder loslassen." (S.20)

Die Tendenz zum Fragmentarischen, nicht nur in dem Dialog, sondern auch als Formprinzip der szenischen Darstellung in Papa Hamlet, wird von F. Martini als Widerspruch zu der Grundtendenz des naturalistischen Romans gesehen. Der naturalistische Roman wollte eine "Totalität des Weltstoffs" ermöglichen, die in einer detaillierten Weise die Wirklichkeit breitschweifig und umfangreich wiedergeben sollte.⁹¹

Die Prosa bei Theodor Storm, Wilhelm Raabe oder Theodor Fontane zum Beispiel ist auf Kontaktnahme des Künstlers mit dem Leser gerichtet, und entwickelt eine gewisse Offenheit

der Form.⁹² Für F.Martini sagt, Holz dagegen fordert von seinem Leser, dass er

ihm in das Wagnis dieses Experiments hinein folge, sich dem ausschliesslichen Anspruch dieser Prosa auf eine objektivierete Lebensinterpretation unterwerfe. So behauptet dieses Erzählen von seiner Form aus eine Autonomie gegenüber dem Leser;...⁹³

Martini deutet auf einen zweiten Widerspruch, denn eben dieses technisch-artistische Element des Schaffens wurde von den naturalistischen Theorien abgelehnt.⁹⁴ Doch indem die Literatur sich gegen alle "verfälschenden" Traditionen und Theorien stellte, führte dieser Protest zu einem "Extremismus der Formensprache."⁹⁵ Der Dialog gewinnt also auch an Stilisierung, die streng eingehalten werden muss, weil sie Aufschluss über die Charaktere gibt. Der Leser muss aus den Dialogen die Verhältnisse der Charaktere zueinander herausarbeiten.

3. Die Entwicklung der Perspektive in der Erzähltheorie

In einer Analyse der Erzählsituation in Papa Hamlet stösst man zunächst auf das Problem, die Erzählzeit und die erzählte Zeit zur Deckung zu bringen. Holz will den Erzähler zurückziehen und damit eine Illusion der 'vollständigen' und 'objektiven' Realität erreichen.⁹⁶

Der theoretische Hintergrund zu der Analyse des Erzählers und der Erzählfunktion zielt auf die "Spuren des Erzähltwerdens",⁹⁷ subjektive Erklärungen, Humor und Satire, die nicht mit der Person des Autors identisch gemacht werden konnten. Das Problem, nach Meinung von Jochen Vogt, versuchte man durch die Personifizierung zu lösen, indem man einen "fiktiven Erzähler" erfand als Projektion des Autors.⁹⁸ Käte Hamburger hat aber starke Zweifel, ob man mit einem "fiktiven Erzähler" wirklich das Problem einer "Identifizierung mit dem Autor" umgeht. Sie sagt: "Es gibt nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen."⁹⁹ Nur wenn

der Erzähler wirklich einen Erzähler "schafft", wie es bei dem Ich-Erzähler der Fall ist, kann man von einem fiktiven Erzähler sprechen.¹⁰⁰ Wenn der fiktive Erzähler als Figur unter den anderen Handlungsfiguren im Rahmen einer Erzählung erscheint, darf er auch als "fiktiv" gesehen werden.¹⁰¹ Käte Hamburger sieht die "Erzählerfunktion", die entsteht, als das Kunstmittel des Autors. Somit würde in Papa Hamlet ein Widerspruch entstehen, wenn Holz einen Erzähler "schaffen" würde, weil der Naturalist nicht "schaffte."

Franz K. Stanzel liefert den Hintergrund zu den drei typischen Erzählsituationen, von denen zwei auf Papa Hamlet anwendbar sind. Die personale Erzählsituation zeichnet sich dadurch aus, dass keine vermittelnde "Figur" die Geschichte berichtet. Der Leser befindet sich in medias res. Das dramatische Element wird dabei betont, der Dialog ist ein wesentlicher Teil dieser Situation. Keine Gegenstands- oder Personenbeschreibung, keine Einmischungen oder Wertungen des Autors oder des Erzählers werden gegeben; "der übergreifende Eindruck ist der einer erzählerischen 'Objektivität'."¹⁰² Sobald aber Emotionen oder Gedanken der Charaktere mitgeteilt werden, weist dieses auf eine andere Erzählsituation.

Die auktoriale Erzählsituation zeigt im Gegensatz zu der personalen Erzählsituation die Anwesenheit eines Erzählers, der "allwissend" ist. Er erzählt "souverän", d.h. er überblickt den gesamten zeitlichen Ablauf der Geschichte und scheut sich nicht, ihn in "Rückwendungen und Vorausdeutungen" zu unterbrechen.¹⁰³ Dieser Erzähler weiss genau, wie jeder Charakter denkt; innere Vorgänge und indirekte Rede sind auch Merkmale eines auktorialen Erzählens.¹⁰⁴

Holz strebt nach Objektivität und gebraucht dafür mehr die personale Erzählform; jedoch ist besonders diese Form nicht in voller Reinheit zu finden.

Es ist zunächst wichtig, zwischen dem Erzähler zu unterscheiden, der dieses Werk Papa Hamlet nennt und anscheinend über den Hintergrund informiert ist, und der "Erzählerfigur," die in den ersten zwei Sätzen fragt: "Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der grosse, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem?" Der Kontrast zwischen der kindlichen Anrede "Papa" und dem Namen "Hamlets", des grossen tragischen Helden von Shakespeare, spiegelt sich wider in dem Erstaunen über den Niels Thienwiebel der Gegenwart, der einstmals als der "grosse unübertroffene Hamlet" auftrat. Der Leser bekommt es sowohl mit den verschiedenen Vergangenheitsebenen zu tun, als auch mit der Gegenwart; der Titel lässt ihn zunächst an Hamlet von Shakespeare denken. Thienwiebels Vergangenheit als Hamlet, als Schauspieler, seine Gegenwart als Papa Hamlet und die Gegenwart des Erzählers spielen alle eine Rolle in den Zeitebenen, wobei Vergangenheit mit Gegenwart konfrontiert wird.

Dass hier Vergangenheit mit Gegenwart kontrastiert wird, wird unterstrichen durch die Gegenüberstellung einer Figur wie Hamlet, von der eine bestimmte Vorstellung existiert, und der Sprache und dem Benehmen Thienwiebels. Dieser Kontrast zwischen Hamlet und Thienwiebel wird unterstrichen von Ole Nissen, der auf Thienwiebels herausforderndes Shakespearezitat "He! Horatio!" antwortet mit "Gleich! Gleich, Nielchen!"

Die Diminutivform deutet auf ein einfaches ungekünsteltes Verhältnis zwischen Nissen und Thienwiebel, passt also nicht in die gehobene Hamlet-Atmosphäre der Zitate. Jedenfalls erscheint es zweifelhaft, dass einer, der "Nielchen" genannt wird, den grossen Hamlet in all seiner Tragik spielen könnte. Andererseits ist Thienwiebel nicht ohne persönliches Leid, weniger grandios vielleicht, aber für ihn genauso 'tragisch'. Es ist möglicherweise die Intention von Holz und Schlaf, die Frage nach dieser Tragik aufzuwerfen; die Beurteilung eines solchen Problems ist nicht leicht für den Leser. Hier

machen Holz und Schlaf vielleicht ihre soziale Aussage: der einfache Bürger hat ebenso ernsthafte Probleme wie der tragische Held. Der Leser des Werks Papa Hamlet macht sich jedoch auf eine Änderung in der Einstellung zur Tragik gefasst, die sich in der Darstellung der Gegenwart zeigt.

Der Gebrauch von einer personalen Erzählsituation und einem auktorialen Erzähler lässt sich an diesem Abschnitt erkennen:

Amalie nickte. Etwas müde.
"Ja doch, Herr Thienwiebel! Ja doch!"
Aber Frau Wachtel mühte sich vergeblich ab.
Herr Thienwiebel, der grosse, unübertroffene Hamlet
aus Trondhjem, wollte seinen Teufelsbraten nicht
wieder loslassen.

(S.19/20)

Obwohl die Worte von Frau Wachtel dem Leser direkt vermittelt werden, existiert doch eine "Spur des Erzähltwerdens", weil erstens bekannt ist, dass Amalie müde ist und zweitens mit deutlicher Ironie Thienwiebel als "der grosse unübertroffene Hamlet aus Trondhjem" apostrophiert wird.

3.1 Die Entwicklung der Erzählerperspektive

Die Entwicklung der Erzählerperspektive beginnt in dem ersten Kapitel. Die Erzählerfigur kennt die Charaktere gut, denn sie erklärt: "Der arme kleine Ole Nissen ... suchte jetzt auf allen vieren nach seinem blauen Pince-nez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war." (S.39)

Die Komik in der Beschreibung wird zur Ironie, wenn von Thienwiebel gesagt wird: "Der grosse Thienwiebel schwelgte vor Wonne. Er hatte sich jetzt sogar auf ein Bein gestellt ... " (S.40)

Im zweiten Kapitel werden die Perspektiven der Erzählerstimme und der Charaktere auf eine Weise gehandhabt, die zu einem neuen Erzählstil führen. Thienwiebel ist dabei, Hamlet zu studieren, und ihm erscheinen auf einmal die fünf kleinen gelben Lappen hinter dem Ofen ekelhaft. Ein Blick aus dem

Fenster zeigt schönes Frühlingswetter.

Die Erzählerstimme beschreibt den tiefblauen Himmel, die Spatzen und das Tauen des letzten Schnees; dann folgt aber der Kommentar: "Es war ein prachtvolles Wetter zum Ausgehen." (S.20) Hier gibt der Erzähler auch den Wunsch Thienwiebels wieder, die Perspektive hat sich ohne definitiven Übergang geändert. Die Erzählerfigur beschreibt dann weiter: "Noch um eine Nuance verdüsterter hatte sich jetzt der grosse Thienwiebel ... rücklings über das kleine Sofa ... geworfen ... " (S.20) Thienwiebel sieht zu Amalie hinüber, und wieder ohne Übergang wird der Leser in die Perspektive Thienwiebels eingeführt. "Ihre dünnen, lehmfarbenen Haare waren noch nicht gemacht (aus der Perspektive des Erzählers), ihre Nachtjacke schien heute noch schmutziger als sonst und stand vorn natürlich wieder offen (aus der Perspektive Thienwiebels); ... " (S.20) Die Bemerkung "natürlich wieder" deutet auch darauf, dass die Erzählerfigur weiss, wie Amalie sich anzieht und die Familie schon länger kennt; diese "allwissende" Bemerkung weist auf einen auktorialen Erzähler, der aber wiederum sich nicht unbedingt seiner Rolle bewusst ist, oder damit einverstanden ist.

Die Erzählerfigur dient in diesem zweiten Kapitel auch dazu, die Handlung durch die sprachlichen Perspektiven zu vollziehen. Der Kommentar der Erzählerfigur: "Aber Amalie antwortete nicht einmal." (S.22), zeigt dem Leser, dass Amalie ihren Ehemann nicht besonders beachtet. Sätze wie: "Die Kultur übergang Amalie" (S.25) nehmen ihren ironischen Ton nicht nur von dem Erzähler an, der aus seiner Perspektive Amalie in ihren Verhältnissen bedauert, sondern auch aus der Perspektive Amalies. Sie findet Thienwiebels Gerede in ihrem "Kampf ums Dasein" überflüssig und antwortet ungeduldig: "So! So! Jawohl doch! Gewiss! Bei unserem Leben! ... " (S.25) Die Frage nach einer Welt, in der Kultur wichtig erscheint, ist Amalie fremd geworden. Sie muss sich um das tägliche Leben kümmern, denn dies ist für sie die Realität, nicht "Bildung." Um Überleben zu können, muss man

das Notwendige erkennen. Frau Wachtel zum Beispiel meint, sie habe ein gutes Herz, weiss aber genau, wie sie zu handeln hat: "Heut war der Siebente: wenn ihr bis zum vierzehnten nicht alles bezahlt habt: - raus!!" (S.52)

Die perspektivischen Wendungen kommen in jedem Kapitel vor. Ole Nissen ist, zum Beispiel, wie die Thienwiebels in Geldnot. Die Erzählerfigur gibt darüber Auskunft, verlegt aber die Perspektive in verschiedene Personen; sie gebraucht die Worte von Nissen aus dem zweiten Kapitel: "Und wer begegnet mir da? Der Kanalinspektor natürlich! ... Nobles Putthuhn!!" (S.26) und macht daraus: "Erneute Bohrversuche bei dem famosen, noblen Putthuhn hatten auch nichts gefruchtet." (S.35) Dass Nissen sich jetzt in einer ähnlichen Situation wie Thienwiebels befindet, wird durch die Worte betont, die die Erzählerfigur von Thienwiebel übernimmt: "Man schien eben nicht bloss in Christiania allein undankbar zu sein" (S.35) Dazu gehören natürlich auch solche wiederkehrenden Wendungen wie "der grosse Thienwiebel", "die arme Ophelia."

Mit diesem Satz, dass man nicht bloss in Christiania undankbar wäre, wollten Holz und Schlaf den Anspruch auf die Totalität der Weltsicht zurückgewinnen. Dass Holz und Schlaf als Erzähler auf diese Weise so eingreifen mussten, dürfte ein Problem der wissenschaftlichen Methode für die Sprache aufzeigen. K.L.Scherpe meint, dass die Konzentration auf eine kleine Gruppe und der Versuch, konsequent nur das Allernotwendigste zu zeigen, wie auch eine Handlung von der Sprache abhängig zu machen, die "Weltsicht" verloren gehen lässt, "deren Verlust der Preis für die Realisierung des wissenschaftlichen Verfahrens war."¹⁰⁵

3.2 Die Erzählerfunktion und die Frage nach ihrer Objektivität

Die Erzählerfunktion ist sehr wichtig für das Prosawerk. Sie "kontrolliert" die Charaktere nicht, indem sie ihnen Worte und Gedanken in den Mund legt. Jeder Charakter spricht

aus seiner eigenen Perspektive. Die "Erzählerfunktion," die entsteht, hat eine eigene Perspektive, die eine Art Entwicklung durchmacht; diese steht oft nicht im Einklang mit der Perspektive der Charaktere. Dieses ist am stärksten dort zu erfahren, wo Ironie von der Erzählerfigur gebraucht wird; so kommt es, dass, als Ole Nissen ein kleines Fest veranstaltet, indem er Butter und Schinken mitbringt, man folgenden Kommentar von der "Erzählerfigur" bekommt: "Das Haus Thienwiebel schwamm wieder in Wonne. Sein Krach war wieder auf eine Weile verschoben."

Das Auftreten der Erzählerfigur ist mit dem Wunsch nach Objektivität verbunden, doch weil sie Ironie gebraucht, bringt sie eine starke Subjektivität in das Prosawerk.

Für Holz ist es Ausgangspunkt und Aufgabe des Künstlers, seine Vorstellung, das Höchstmögliche seines Sehens im Kunstwerk "in die Aussenwelt treten zu lassen."¹⁰⁶

I. Strohschneider-Kohrs deutet daraufhin, dass es sich hier um das Problem der Objektivität eines Kunstwerks handelt.¹⁰⁷ Der Künstler muss versuchen, seine innere Vorstellung als Kunstwerk anzubieten. Nur dadurch, dass er ganz objektiv versucht, eine Welt darzustellen mit Charakteren, die nicht von ihm "abhängig" sind, kann er wissenschaftlich verfahren; diese Forderung enthält in sich einen Widerspruch. Der Künstler "verlegt" sich in jeden Charakter, und beschreibt die Welt nach seinen eigenen Erfahrungen.

Ein Mittel, dem Wirklichkeitsausschnitt die Authentizität zurückzugeben, ist die Verlagerung der Erzählerperspektive in die Personen. Die Konzentration auf das sinnlich Erfahrbare als Garanten des Objektiven lässt [...] den Erzähler zurücktreten und die Personen erzähltechnisch mehr zu ihrer Eigenständigkeit kommen.¹⁰⁸

Der subjektive Erzähler wird also distanziert, aber der Autor verstärkt die sinnlich erfahrbaren Äusserungen.¹⁰⁹

Nach der Meinung von H.Möbius will die Erzählerfigur auch den ganzen Bereich der Emotionen ausdrücken können. Als Beispiele könnte man die Perspektive von Thienwiebel in Hinsicht auf Amalie und Fortinbras anführen:

Ihre dünnen, lehmfarbenen Haare waren noch nicht gemacht, ihre Nachtjacke schien heute noch schmutziger als sonst und stand vorn natürlich wieder offen; der kleine kirschrote Spiessbürger, ... sah auf einmal so hässlich aus wie ein kleiner Frosch. (S.21)

Aus diesem Zitat entnimmt der Leser, dass Thienwiebel deprimiert und irritiert ist; "seine" Perspektive äussert sich in seiner typischen Ausdrucksweise, zum Beispiel, in "kirschrote Spiessbürger." Dieses "sinnlich Erfassbare" veranlasst den Erzähler, scheinbar zurückzutreten und Thienwiebel mehr zu seiner "Eigenständigkeit" kommen zu lassen.¹¹⁰ Es ist natürlich auch ein begrenztes Mittel, "die Willkür (Allwissenheit) des Erzählers abzubauen",¹¹¹ weil die Erzählerfigur bestenfalls die Perspektive Thienwiebels übernimmt und damit seine Redeweise und vielleicht auch seine Gedanken übertragen kann.

3.3 Die Ironie im naturalistischen Werk

Die Ironie der Erzählhaltung ist stark verknüpft mit der Verlegung der Perspektive in die Personen. Auf der einen Seite hofften Holz und Schlaf auf diese Weise eine gewisse Distanz, eine Objektivität zu gewinnen. Doch ist meiner Meinung nach Ironie immer mit einer guten Kenntnis von und persönlicher Teilnahme an den Personen und Verhältnissen verbunden; Ironie unterstellt sogar, dass die Erzählerfigur sich von den Geschehnissen zwar distanziert, aber mit dem Leser im Einklang ist. Eine ironische Bemerkung wird ja nur dann als ironisch aufgefasst, wenn der Leser auch von den Geschehnissen eine gewisse Distanz hat.

H.Möbius meint, dass die Ironie, die sich die Erzählerfigur erlaubt, nur als spekulative zu erklären sei.¹¹² Möbius erklärt folgendes:

Der vom naturalistischen Künstler durchaus zu begrüßende Effekt der Distanzierung wird allerdings durch ein Mittel erreicht, das im krassen Widerspruch zu seiner Kunsttheorie steht. Kaum ein anderes Stilmittel schiebt die Person des Erzählers so stark in den Vordergrund wie die Ironie, sie ist ein klassisches Mittel der auktorialen Erzählhaltung.¹¹³

Dieses Zitat trifft besonders gut auf Holz zu, der sich bemühte, sich als Erzähler so wenig wie möglich zwischen sein Werk und den Leser zu schalten. Für ihn war eine neue revolutionäre Kunst äusserst wichtig; er lehnte die Klassik und Romantik stark ab. Doch gebraucht Holz Ironie; er wertet direkt und indirekt Personen und Handlungen: als Beispiel dürfte der Schluss des kleinen Festes dienen. "Die reizende Ophelia hörte ihn (Fortinbras) nicht. Sie war längst in ihrer Sofaecke eingeschlafen. Er schrie jetzt, als ob er am Spiesse stak."(S.27) Der "Erzähler" nimmt eine besondere Stellung ein, die oft deutlich am Ton zu spüren ist: "Der grosse Thienwiebel hatte nicht so ganz unrecht: die ganze Wirtschaft bei ihm zu Hause war der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters."(S.53) Als Erzähler bringt Holz, wie Möbius sagt, "offensichtlich", ein künstlerisches Arrangement; als Beispiel wird der Tisch angeführt, an dem Thienwiebel seine "grün angelaufene" Kartoffelsuppe isst, wobei er vor sich die "Photographie des grossen Thienwiebels" hinsetzt. Diese steht nämlich in direktem Kontrast zu seiner Arbeit als Modell, dem stark ironischen "sterbenden Krieger."

Möbius meint zunächst, dass Holz vielleicht nicht völlig auf seine Stilmittel und Sprache vertraute, und dass er dem Leser Hinweise geben wollte, wie das Prosastück zu verstehen sei.¹¹⁴ Dieses streitet er aber dann ab, weil Holz und Schlaf lange über ihre Methode reflektiert hatten.

Zweitens ist Ironie oft mit einem Gefühl der Überlegenheit verbunden.¹¹⁵ Gemeint ist der Ton der Erzählerfigur, der deutlich macht, dass diese selbst nie wie Thienwiebel gehandelt hätte; wenn zum Beispiel Thienwiebel vorgibt, er sei von Sinnen, gebraucht die Erzählerfigur ein Zitat aus Hamlet, um ihren eigenen Standpunkt zu offenbaren: "Scham, wo war dein Erröten!" (S.38)

Das Gefühl der Überlegenheit wird weiter verstärkt, weil ja Thienwiebel noch von der "alten Kunst" Shakespeares Gebrauch macht. Holz und Schlaf dagegen sind auf dem Wege zur revolutionären neuen Kunst, und brauchen diese Kunstform nicht mehr; so fühlt sich Holz Thienwiebel überlegen.¹¹⁶ Um dieses Argument weiter zu unterstützen, stellt Möbius fest, dass Holz selber in ähnlich ärmlichen Verhältnissen lebte, und sich daher von den dargestellten Personen und dem Milieu distanzieren musste.¹¹⁷

Er muss sich demonstrieren, das er nicht den Gesetzen des Milieus ausgeliefert ist, sondern durch seinen überlegenen Standpunkt der Wissenschaft ihnen angemessen gegenüber treten kann.¹¹⁸

Der inhaltliche Akzent des Widerspruchs zwischen "alter" Kunst und Leben betont das oben angegebene Zitat. Holz meint, seine Kunst gehört der Zukunft, während Thienwiebel, der sich ja auch als 'Yorick' apostrophiert, mit seiner Kunst untergehen wird. Dieses Problem der Ironie in Papa Hamlet bleibt für den Literaturwissenschaftler ein

innerhalb der Holz'schen Theorie nicht zu erklärendes Phänomen. In der Sekundärliteratur wird sie entweder nicht beachtet oder als ungeklärte Beobachtung stehen gelassen.¹¹⁹

Die Ironie entwickelt sich auch von milder Kritik bis zu scharfem Kommentar. Der Satz: "Frau Rosine Wachtel war nämlich im Besitze eines guten Herzens" (S.30) darf noch akzeptiert werden. Doch schon der nächste Satz muss dem Leser höchst ironisch vorkommen. "Und das musste wahr sein, denn

sie sagte es selbst und vergoss jedesmal Tränen dabei." Der Grund, der angeführt wird, ist nämlich keineswegs überzeugend. Die Ironie spitzt sich zu: "Indessen war ihr dieser Besitz noch nicht allzu gefährlich geworden." (S.30) Die letzten Sätze zeigen Frau Wachtel in ihrer "wahren" Einstellung, denn sie ist stolz darauf, dass "ihr noch niemand durchgebrannt (sei) und sie (wäre) noch immer zu ihrem Geld gekommen; ... " (S.30)

Mit ihren letzten Worten erreicht Frau Wachtel das Gegenteil zu ihrer ersten Aussage, denn sie wird es durchsetzen, ihr Geld zu bekommen, obwohl es in der Vergangenheit oft "ein Stück Arbeit gewesen (wäre)". Frau Rosine Wachtel konnte das jedem versichern ... " (S.30) Ihr "gutes Herz" ist eine sentimentale Vorstellung, die in Wirklichkeit unrealistisch ist; Frau Wachtel hat sich angepasst; obwohl Ole Nissen einer der ersten zu sein scheint, der ihr "durchbrennt" und sie Geld verlieren lässt, wird sie die Thienwiebels in ihrer bittersten Not auf die Strasse setzen, um dann einen anderen Mieter in ihr Haus zu nehmen.

4. Das naturalistische Problem der Vergangenheit in der Gegenwart

Die Dialoge sind unmittelbare Äusserungen der Personen, das Sprechen erfolgt aus ihrer jeweiligen Perspektive, objektive Zeit und literarische Zeit sind für den Moment des Sprechens identisch.¹²⁰

H.Möbius erklärt, dass die wörtliche Rede in ihrer sprachlichen Form fixierte Gegenwart ist.¹²¹ Weil Worte eben dann erst protokollierbar sind, wenn sie gesprochen worden sind, bewirken Holz und Schlaf den Eindruck der Authentizität, indem sie ihre naturalistische Sprachgestaltung (zum Beispiel Ausdrücke aus der Umgangssprache) und wörtliche Rede der Charaktere als Stilmittel einsetzen.¹²²

Die Wiedergabe der wörtlichen Rede ist oft vom empirischen Sprechakt abhängig gemacht: "Der Erzähler gibt sich nur so viel Raum zur Mitteilung, wie ihm durch die Pause zwischen zwei Sprechakten eingeräumt wird."¹²³ Dies ist am folgenden Beispiel zu erkennen. Ole Nissen stolpert in dem ersten Kapitel fast über eine Badewanne, die im Weg liegt:

-- "Donnerwetter noch mal! Das, das ist ja eine, eine - Badewanne!"
Der arme kleine Ole Nissen wäre in einem Haar über sie gestolpert. Er hatte eben die Küche passiert und suchte jetzt auf allen vieren nach seinem blauen Pince-nez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war.
"Hä? Was? Was sagste nu?!" (S.19)

Weil Holz und Schlaf sich räumliche Grenzen setzen, müssen sie sich auf das beschränken, was gerade passiert sein mag. "Die Erzählzeit ist auf diese Weise am Ablauf der objektiven Zeit orientiert, so dass der Eindruck der Authentizität verstärkt wird."¹²⁴ So bekommt man den Eindruck des "Gerade - Geschehenen."

H.Möbius verweist auf Käte Hamburger, die in ihrer Untersuchung eines Prosatextes davon ausgeht, dass auch dieser Text, in der Vergangenheit erzählt, als fiktiver Text beim Lesen in der Gegenwart erfahren wird.¹²⁵ Er kritisiert diese Absicht, die traditionelle Entgegensetzung von Gegenwärtigkeit des Dramas und Vergangenheitsbezug der Epik in dem Zuschauer / Leser aufzulösen; auf diese Weise vernachlässige man die "Gegenwartserfahrung des Lesers."¹²⁶

Nach Meinung von H.Möbius konnte das Publikum zu der Zeit von Holz den Raum und die Vorgänge "potentiell als reale Gegenwart verstehen."¹²⁷ Damit würden die Grenzen, die K.Hamburger für ihre "mimetischen Gattungen" setze, durchbrochen.¹²⁸ Die Dramatisierung der Prosa und die Episierung des Dramas in dem Versuch, naturalistisch vorzugehen, wird nicht von ihr aufgegriffen.¹²⁹

Peter Szondi äusserst sich zu der Krise des Dramas als Dichtungsform in bezug auf die naturalistische Sprache, die das epische Ich voraussetzt.¹³⁰ Die Wiedergabe des Milieus weist sowohl auf die Intention des Dichters hin als auch auf seinen Standort:

Der Hintergrund handelnder Menschen, die Atmosphäre, in der sie sich bewegen, wird nur dem Dichter sichtbar, der vor ihnen steht oder sie als Fremder besucht: dem Epiker.¹³¹

Die Dramatik im Naturalismus steht vor dem Problem der Dissoziation von Milieu, Charakter und Handlung; nach Szondi kann das naturalistische Drama keine fugenlose Vereinigung zu einer Gesamtbewegung aufzeigen, wenn kein "episches Ich" dieses Problem löst. Dies bedeutet nicht, dass das Geschehen an Vergegenwärtigung verliert, denn während man das Prosawerk liest (oder das Drama erlebt), erlebt man das Geschehen als Gegenwart.¹³² So bezeichnet das "epische Präteritum" nicht wie das "historische Präteritum" eine reale Vergangenheit, sondern fiktionale Gegenwärtigkeit ...¹³³ Die Fiktion bleibt nach dieser Theorie erhalten; kein "Lebensausschnitt" kann in Wirklichkeit gezeigt werden, so dass der Leser es wie ein aktuelles Geschehen erfasst.

Somit bleibt der Anspruch von Holz, sich nur mit der Gegenwart zu befassen, dialektisch, denn die Gegenwart wird von der Vergangenheit beeinflusst und in eine Zukunft gedrängt.

Rein grammatisch gesehen besteht kein Unterschied zwischen der erlebten Rede und der Berichtform des Erzählers. Die dritte Person und die Zeitform der Vergangenheit ... machen sie grammatisch zum Bestandteil des erzählten Berichts.¹³⁴

Jochen Vogt macht darauf aufmerksam, dass diese Form sich besonders für die Wiedergabe von Gedanken, Reflexionen und subjektiven Äusserungen eignet.¹³⁵ Dies wird zum Widerspruch in Papa Hamlet, denn Subjektivität auf Seite des Erzählers sollte ausgeschaltet werden.

Eine zweite Technik, 'stream-of-consciousness', kann von der erlebten Rede abgeleitet werden, sobald ein unbegrenzter "Blick ins Innere der Figuren" gegeben wird.¹³⁶ Diese Technik ist Ausdruck erzählerischer Allwissenheit und kann sich mit dem auktorialen Erzähler vereinigen.¹³⁷

Die erlebte Rede (style indirect libre) wird bereits von Flaubert und Zola verwendet; für die deutsche Literatur ist Holz einer der Pioniere dieser Erzählerform.¹³⁸

Das Merkmal dieser Erzählform ist die Vorspiegelung der Unmittelbarkeit einer Aussage, um auch die "Mitteilungsfähigkeit des Erzählten auf das Innenleben der Personen auszudehnen."¹³⁹ Dieses ergibt dann eine Art "inneren Monologes". Frau Wachtel bietet ein gutes Beispiel dafür; sie ärgert sich über die Thienwiebels und Ole Nissen, der in seinem Zimmer überall mit Farbe herumschmiert:

Nicht bloss, dass seine Stiefelabsätze noch überall auf dem Sofa deutlich zu sehen waren, nicht bloss, dass das Fensterkreuz von den dämlichen Leiterstücken, die jetzt natürlich zerbrochen unten auf dem Pappdach lagen, total ruiniert war, bewahre: auch die ganze Tapete war von oben bis unten mit Ölfarben bekleckst! Der vermaledeite knirpsige Schmierpeter schien sich die ganze Zeit dran seine schwein'schen Pinsel ausgequetscht zu haben.
Pfui Deibel ja! (S.51)

Wenn Thienwiebel die erlebte Rede gebraucht, ist es nicht immer sicher, ob es sich um einen eigenen Ausruf handelt oder um ein Zitat; zum Beispiel "Ich - e - selbst bin - e - hm! - leidlich tugendhaft ... " (S.49) Traditionell wurde der Monolog in der ersten Person geschrieben und zitiert; er erklärte den Zuschauern im Theater, wie der Charakter zu verstehen war, und dessen innerste Gedanken wurden mitgeteilt. Nach der Meinung von Möbius sind die Hamlet-Zitate in Papa Hamlet notwendigerweise alle monologisch, denn die Bühnensprache im Kontext dieser Skizze ist kein Mittel der Verständigung im traditionellen Sinn.¹⁴⁰

H.Möbius macht darauf aufmerksam, dass die Zeitdimension des protokollierenden Erzählers durch die wörtliche Rede und die beobachtenden Personen unterbrochen wird.¹⁴¹ Vermieden wird der traditionelle Monolog, der als künstlich angesehen wurde. In der 'alten Kunst' wurde der Monolog von dem Charakter selbst gehalten, um die innersten Gedanken und Gefühle des Charakters dem Leser/dem Zuschauer deutlich zu erklären. Im dritten Kapitel zum Beispiel beginnt Thienwiebel mit einer Art des "inneren Monologs". Die Änderung zeigt wieder die Perspektive auf. Der Erzähler berichtet über die Gemütslage Thienwiebels, aber aus seiner Perspektive in den Worten Hamlets:

Er hatte seit kurzem - er wusste nicht wodurch? - all seine Munterkeit eingebüsst, seine gewohnten Übungen aufgegeben, und es stand in der Tat so übel um seine Gemütslage, dass die Erde, dieser treffliche Bau, ihm nur ein kahles Vorgebirge schien. (S.28)

Amalie ist doch etwas bekümmert über die Einstellung von Thienwiebel, und erwähnt, dass sie näher gehen wird. Thienwiebel ist sofort entsetzt, in seinem bürgerlichen Stolz gekränkt, und äussert sich ganz deutlich: "Nie! Nie! Sprich nicht davon, Amalie! ... (S.32) Der "Monolog", den er in sich "spürt", macht aus der "alten Kunstform" ein 'Entfremdungsmotiv'; Thienwiebel kommt zu keiner weiteren Selbsterkenntnis. Er spielt in diesem Moment Theater und spricht seinen Sohn an: "Ich werde dem Schicksal die Stirn bieten; ... " (S.31) Der Monolog wird also gewissermassen zum Dialog. Der Dialog dagegen wird zum Monolog, denn die Charaktere verständigen sich nicht mehr.

Wichtig an der erlebten Rede ist natürlich die ausgezeichnete Möglichkeit des perspektivischen Wechsels. Der Erzähler kann nämlich noch deutlicher die Perspektive der verschiedenen Charaktere herausheben, indem er die typische Redensart der Person gebraucht. Wenn sogar der Erzähler Hamlet zitiert, bekommt man die Perspektive Thienwiebels zu spüren; man kann

gegen die Fensterscheibe, auf das Fensterblech "prasselt" ein Eiszapfen. Die Spannung wird von den scharfen viereckigen Objekten "getragen"; sie scheinen unabhängig von Amalie eine "eigene" Kraft zu haben. Amalie ist dagegen zum fast leblosen Objekt geworden.

Im Kerzenlicht erhalten die meisten Gegenstände einen bedrohlichen Aspekt. Sie scheinen ein "eigenes" Leben zu haben, welches von "aktiven" Verben unterstrichen wird; zum Beispiel: die Schere und das Messer als Objekte der Gewalt sind schon ohnehin gefährlich. Die schon bekannte Photographie "glitzert", und wird betont durch das "helle, aktive" Leben, das im Verb enthalten ist.

Während Amalie am Fenster horcht, hört sie, "Ab und zu von den Dächern, polternd der Schnee, in der Ferne, leise ein Schlittenglöckchen." (S.55) Der Schnee fällt auffällig von den Dächern. Das letzte schöne 'romantische Bild' verschwindet aus der Welt Amalies.

Der Tisch in dem zweiten Kapitel wird detailliert beschrieben:

... wo er die Gesellschaft einer Spirituskochmaschine, eines braunirdenen Milchtopfs ohne Henkel, eines alten berussten Handtuchs, einer Glaslampe und einer Photographie des grossen Thienwiebel in Morarahmen vorfand. (S.21)

Die Gegenstände sind passiv in dieser Beschreibung, während sie in dem letzten Kapitel ganz anders wirken:

Ein Fläschchen war umgeklirrt, es roch nach Spiritus. Das Zündholzschächtelchen hatte jetzt geraschelt, es flackerte auf! Sie leuchtete über den Tisch hin. Der schmale Goldrand um die kleine Photographie glitzerte. Die Nachtlampe stand auf dem alten, aufgeklappten Buch mitten zwischen dem Geschirr. (S.55)

Die Verben haben deutlich eine aggressive, lebendige, aktive Ausstrahlung, die von den Sinnen erfahren werden kann. Shakespeare liegt unter der Lampe, offensichtlich als "altes" Buch, nicht mehr benutzt. Die Distanzierung von der schönen Hamlet-Sprache wird durch diese nüchterne Beschreibung unterstützt.

Ein zweiter Aspekt, den ich herausheben will, ist die Handlung, die von dem Zittern des Talglichtes oder der Nachtlampe abhängt. Ein Flämmchen zittert, während Amalie auf Thienwiebel wartet. Ein paar Sekunden gehen vorbei und plötzlich erschrickt Amalie, weil Hilferufe von der Strasse ertönen. Kaum hat sie sich beruhigt, fängt wieder das Lämpchen auf dem Tische leise zu zittern an. Wieder geht etwas Zeit vorbei; dann kommt Thienwiebel herein, betrunken und aggressiv. Nachdem er seine Sachen im Zimmer herumgeworfen und seine Familie angeschrien hat, legt er sich ins Bett. Für eine Zeit brennt die Nachtlampe ruhig, und Amalie und Thienwiebel versuchen, miteinander zu reden. Mit dem Zittern der Nachtlampe wird wieder eine neue Welle der Aggressivität ausgelöst. Thienwiebel versucht Fortinbras zur Ruhe zu bringen, verliert aber dabei völlig die Nerven, verprügelt ihn, so dass er wieder einen Anfall bekommt und stirbt. Die Lampe, die während dieser Zeit flackerte, erlöscht völlig.

Zuletzt wird die Frage gestellt, ob Thienwiebel wirklich zu einer Selbsterkenntnis gelangt oder nicht. Die Frage nach der Schuld wird aufgeworfen, denn Thienwiebel sagt "Ich kann ja auch nicht dafür! ... " oder "Ich bin ja gar nicht so."(S.60) Er hat aber verfehlt, sich anzupassen: "Man wird ganz zum Vieh", "Ja! ... Ich seh's ja jetzt ein! Ich hätts annehmen sollen! ... Es war unüberlegt."(S.60) In dem Moment, in dem er das Kind tötet, wird er als besonders grausame Figur dargestellt: "Sein Schatten über ihm pendelte, seine Augen sahen jetzt plötzlich weiss aus." Wieder wird hier die Frage der Perspektive aufgeworfen, denn man weiss nicht genau, wer Thienwiebel so sieht; Amalie, Fortinbras

oder die 'Erzählerperspektive'.

Die perspektivischen Kreuzungen brachten Holz und Schlaf Probleme. G.Hauptmann kritisierte, dass es schwierig war, genau zu wissen, wer sprach. Er gab das Werk auch seinen Freunden zu lesen, und "dieselben sind anfänglich über die agierenden Personen nicht klar geworden."¹⁴⁵ Bei dem letzten Essen, einer Art Henkersmahlzeit, bei dem Thienwiebel, Amalie, Frau Wachtel und Ole Nissen zusammen sind, kann dieses Problem gezeigt werden. Fortinbras will bei der Gesellschaft dabeisein und fängt an zu weinen. Thienwiebel will ihn aus dem Zimmer fortnehmen. "Mieze" springt auf, bückt sich "zierlich" über das Kind und redet mit ihm zum ersten Mal wie eine liebende Mutter. "Mieze" an dieser Stelle scheint eine Freundin von Ole Nissen zu sein. Dieses darf vielleicht zuerst verwirrend sein, denn Nissen nennt Amalie beim ersten Zusammenkommen bei Butter und Schinken "Miezchen".

Das letzte Kapitel wird von Fritz Martini ganz besonders ausführlich diskutiert. Als Beispiel für eine wortlose Stille, die als verstreichende Zeit zur darstellbaren Wirklichkeit¹⁴⁶ gemacht wird, dürfte das "draussen tropfende Tauwetter" dienen:

Tipp
..... Tipp
.....
..... Tipp
..... Tipp

(S.62)

Das Tauwetter ist lautmalerisch-suggestiv ein Sinnbild des Zerfalls der Familie Thienwiebel.¹⁴⁷ Martini macht darauf aufmerksam, dass man nicht nur die technische Analytik einer Wirklichkeitsbeobachtung sieht, sondern die Leistung von Holz erkennt in der radikalen Anwendung des Sekundenstils, um zugleich eine Weltdeutung zu unternehmen.¹⁴⁸ Dieser Sekundenstil als Erzählstil

erscheint als das Sinnbild einer zerstückelten, dem Zufällig- Momentanen preisgegebenen Welt, die wohl noch den Zusammenhang durch eine mechanisch ablaufende Kausalität, aber nicht mehr durch eine sinngebende innere Ordnung zeigt.¹⁴⁹

Der Sekundenstil wird zum Sinnbild der 'Gefangenschaft' der Dachkammer in der Zeit und deutet so wiederum über das Erzähltechnische auf die Lebensinterpretationen zurück, die diesem Stil zugrunde liegen.¹⁵⁰ Die Wand, die mehrmals erwähnt wird, das Bett, mit der zu kleinen Decke, das Schnarchen Frau Wachtels, die jetzt die Familie hinaustreibt, deuten soziologisch auf den Abstieg der Familie, psychologisch auf ihre "Triebgebundenheit" und metaphysisch auf die ausweglose Gefangenschaft allen Menschentums.¹⁵¹ Der Anspruch an die Künstler, die Welt nicht metaphysisch zu betrachten, wird mit diesem Sekundenstil nicht gehalten:

Sie drückte sich noch weiter gegen die Wand.
"Na! Endlich!"
Er war jetzt zu ihr unter die Decke gekrochen,
die Unterhosen hatte er anbehalten.
"Nicht mal Platz genug zum Schlafen hat man!"
Er reckte und dehnte sich.
"So 'n Hundeleben! Nicht mal schlafen kann man!"
Er hatte sich wieder auf die andere Seite gewälzt.
Die Decke von ihrer Schulter hatte er mit sich
gedreht, sie lag jetzt fast bloss da
..... (S.58/59)

Diese skizzenhafte Erzählform gibt nur Bruchstücke vom Leben, weil das Leben eben nur aus abgesplitterten Bruchstücken zu bestehen scheint.¹⁵² Sie tritt an die Stelle der traditionellen Sprache des Dichters. Wenn das Leben nicht mehr verstanden wird, verliert auch die Form des Kunstwerks an Weltweite; deswegen macht Holz Gebrauch von einem Epilog.

Der Epilog weist über den Sekundenstil, der sich nur auf die Familie konzentrierte hinaus, in die Welt. Der kleine Junge und der Polizist sind bürgerliche Figuren, die zum Ende Thienwiebels einen Kommentar liefern.¹⁵³ Der Hamlet-

Schauspieler stirbt ganz besonders unheldisch. Das ganze Leben wird als Parodie des grossen idealen Kunstbildes aufgefasst. Der letzte Zuruf ist gleichgültig und zynisch:

Mit der Gebärde der zynischen Nonchalance wird der Leser entlassen, bewusst noch einmal in dem Sprachton, welcher der Sprachton Thienwiebels und seiner Welt war.¹⁵⁴

Der Zynismus und die Ironie sind also auch besonders wichtige Elemente des Sekundenstils, die den Kontrast der Welt, in der Thienwiebel existieren muss, mit der Welt des "Künstler-Beobachters" und des Lesers betonen.

Vielleicht zeigt jedoch die Sprengung dieser konventionellen Form eine Grenzlinie, denn die Sprache zeigt ihre Unzulänglichkeit in dem künstlichen Druckbild. In dem optischen Bild wird der Leser gezwungen, sich das auszumalen, was das Druckbild ihm nicht sagen kann, nur andeutet. Auf der einen Seite deutet dieses natürlich auf die neue Rolle des Lesers, aber zu gleicher Zeit bleibt die Sprache auch festgefangen in ihrer schliesslich begrenzten Möglichkeit des Ausdrucks. Doch bleibt der Sekundenstil der Höhepunkt des konsequenten Sprachstils des Naturalismus, denn "alles szenische Erzählen ist auf den gesteigerten, spannungsgeladenen, in sich geschlossenen Moment gerichtet, der sich aus dem Gleichmass der episch-gelassenen Erzählerbewegung heraushebt."¹⁵⁵ Die Pünktchen sind vielleicht auch der Höhepunkt des Sekundenstils.

Volker Knüfermann sieht die Diskrepanz der stilistischen und kompositorischen Faktoren im Sekundenstil als Problem, welches auf die gemeinsame Autorschaft von Holz und Schlaf zurückzuführen ist.¹⁵⁶ Mit dieser Auffassung bleibt seine Einsicht nach meiner Ansicht unvollständig; jedoch bleibt seine Arbeit "Collage in Papa Hamlet" von Interesse, weil er sich auf die verschiedenen Sprachschichten konzentriert. Die Hamlet-Zitate, verschiedene sprachliche Elemente (Redefloskeln, Redensarten, Lautnachahmungen) und

stilistische Elemente (das Problem der Perspektive) bilden zusammen ein Bild der Zeit. Sprengel vergleicht die Shakespeare-Zitate, die zum Beispiel auf den Wahnsinn Thienwiebels deuten sollen, mit einer sogenannten "Montage"-Methode. Beide Beschreibungen dienen dazu, eine neue literarische Technik zu erklären. Diese Art 'Vorarbeit' zeigt den Weg zum Impressionismus und anderen Kunstströmungen, gebraucht jedoch immer noch die Kunst der Tradition.

6. Schlussbemerkungen

Die zwei Hauptgedanken in der Theorie von Holz verbinden den Gegensatz von Kunst und Wirklichkeit mit der Handhabung der Kunstmittel, in diesem Fall der Sprache. Der Versuch, die Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit zu überbrücken und konsequent von seiner Theorie her zu arbeiten, brachte wohl eine revolutionäre Denkrichtung für das naturalistische Zeitalter, fand aber Probleme des Gestaltens vor, die eine Dialektik aufwarfen. Die Sprache der "Tradition" wurde als Versagen angesehen, während die Intellektualisierung als neues Formprinzip der Kunst unterstützt wurde. Doch konnte die Intellektualisierung sich nicht so sehr ihrem Ziel der "Natur" nähern, dass das Kunstwerk als ein "Stück Leben" aufgefasst werden konnte.

Dem Sekundenstil wurde vorgeworfen, er sei eine "manieristisch erstarrte Kopie der Wirklichkeit."¹⁵⁷ Nach meiner Meinung wollten Holz und Schlaf gerade nicht nur auf diese Weise "verstanden" werden, sondern wollten vielmehr eine "Weltsicht" erreichen.

Von dem Leser verlangten die Autoren eine neue Einstellung:

Der Künstler zog sich zurück auf die Position des objektiven Präsentators und schob dem Leser die Pflicht zu, sich seinen Raum zu machen, sich seine Erkenntnisse selber zu verschaffen, seine Wertung des wertungsfrei Präsentierten zu formulieren - ...¹⁵⁸

Dieses Zitat weist auf die Problematik dieser Einstellung, denn der konsequente Naturalist müsste eigentlich völlig ablehnen, 'ein Leben zu deuten und ein Vorbild zu schaffen.' [159] Die Frage wird also aufgeworfen, ob man dann als Leser werten sollte. Auf der anderen Seite sollte man ja von dem Werk auf die Gesellschaft Schlüsse ziehen können. Zu diesem Problem darf man die Ironie der Erzählerfigur rechnen, an der die Autoren starke Anteilnahme nehmen, und die daher nicht objektiv sein kann und den Leser beeinflusst.

Mit Papa Hamlet weist Holz auf die Kunst der Zukunft, denn seine Überlegungen nehmen vieles von der Kunst des Dadaismus, Expressionismus und Kubismus vorweg. Peter Sprengel schliesst seine Kritik an der Sprache, namentlich den Zitaten aus Hamlet, mit der Bemerkung ab, dass die "arrangierte Sprache" in Papa Hamlet ein integraler Bestandteil eines erzählerischen Ganzen mit Gegentendenzen sei. Er versteht den ästhetischen Reiz Papa Hamlets wie auch die historische Bedeutung dieses revolutionären Sprachstils auf Grund der Tatsache, daß

sich hier im Rahmen einer konsequenten Realisierung naturalistischer Prinzipien (Determinismus, Phonographie, Sekundenstil) die Herausbildung neuer literarischer Techniken (Montage/Collage) aus einer ins Extrem getriebenen Tradition (humoristische Zitiertechnik) vollzieht. [160]

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Auseinandersetzung der Künstler mit der "alten Kunst" führte zu einem Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Literatur. Von zentraler Bedeutung innerhalb dieser Entwicklung ist das Prosawerk Papa Hamlet; an dieser Stelle möchte ich die nach meiner Meinung fünf wichtigsten Aspekte der Neubestimmung der Kunst des Naturalismus herausheben.

1. Die sogenannte "Intellektualisierung" der Kunst wird als Grundeinstellung zur wissenschaftlichen Verfahrensweise von Holz befürwortet. Die empirische Denkweise fordert genaues Beobachten, ohne erzählerische Einmischung von Seiten des Künstlers. Jedoch bleibt dieses Problem dialektisch, denn der Gebrauch von Stilmitteln wie Ironie, die auf der einen Seite den Leser distanziert, aber zu gleicher Zeit eine Beziehung vom Leser zum Erzähler fordert, lenkt den Leser in eine spezifische Richtung. Dies zeigt, dass wissenschaftliches Verfahren kaum ein künstlerisches Schaffen ermöglicht.
2. Das In-Frage-Stellen der bisher allgemein anerkannten Werte, die ein Kunstwerk ausmachten, wurde als der grösste Erfolg dieser naturalistischen Kunstanschauung gewertet. Der Künstler wurde nun gezwungen, sich seiner Position bewusst zu werden und seine schöpferische Begabung zugunsten einer objektiven Anschauung aufzugeben. Dies war jedoch nur beschränkt möglich, denn auch die einfachsten Sätze, die unkompliziertesten Situationen mussten erfunden, "kreiert" werden. Der Künstler bleibt an seine Charaktere und an die Geschehnisse gebunden.
3. Der Künstler hat die Pflicht, seiner Position als "Belehrer der Menschen" gemäss, dem Publikum die Tendenzen und Gegentendenzen der Zeit bewusst zu machen und eine Reaktion zu erwirken. Holz und Schlaf richten

in besonderer Weise das Augenmerk darauf, dass die Anpassungsfrage für die Naturalisten äusserst wichtig ist. Widersprüchlich hinsichtlich dieser Anpassungsfrage bleibt die Frage der Schuld; wenn jemand sich nicht anpasst, steht ihm sein Untergang bevor. Passt er sich dagegen an, so geschieht dies auf die Gefahr hin, dass die Kunst entartet. Ob er die Schuld für sein Benehmen trägt, bleibt offen.

4. Das Problem der kleinbürgerlichen Künstler, die den Abstieg ins Proletariat fürchten, bleibt eines der entscheidenden Kernfragen des Prosawerkes. Als Teilantwort stellt Holz die schon erwähnte Forderung nach dem Sich-Einfinden in die Situation; doch zeigt er zur selben Zeit die Einflüsse von Milieu und Herkunft auf, die diese Anpassung verhindern. Papa Hamlet scheint keine Antwort auf diese Frage zu haben, obwohl die ironische Haltung des "Künstler- Beobachters" darauf deutet, dass Thienwiebel sich anders hätte verhalten können.
5. Ich schliesse mich der Meinung an, dass die neue Technik, vor allem die des Sekundenstils, als sehr wichtige Entwicklung in Richtung auf die Kunstformen der Zukunft erscheint. Die Ablehnung der traditionellen Bildungsliteratur und der dazugehörigen Stilmittel bleibt jedoch mit Problemen verbunden; als Beispiel dürfte die Hamlet-Figur dienen, die schon ohnehin symbolische Züge trägt.

Die Künstler des Naturalismus wählten Themen und Szenarien zu ihren Kunstwerken, die eine neue offene Einstellung zur Kunst brachten. Dies ermöglichte die erfolgreiche Weiterentwicklung der Kunst in Deutschland unter besonders schwierigen Umständen.

ANMERKUNGEN

Die nicht näher bezeichneten Nummern in Klammern beziehen sich auf: Arno Holz und Johannes Schlaf, Papa Hamlet. In: A.H. und J.S. Papa Hamlet. Ein Tod. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1963 (1978).

EINLEITUNG

- 1 Vgl. Theo Meyer, Theorie des Naturalismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1973 (²1977), S.21.
- 2 Vgl. Arno Holz, zitiert nach Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. München: Wilhelm Fink 1980, S.106.
- 3 Ebd., S.106.
- 4 Arno Holz, "Die neue Wortkunst", zitiert nach Wilhelm Emrich, "Arno Holz - sein dichterisches Experiment." In: Neue Deutsche Hefte 94(1) 1963, S.43.
- 5 Vgl. dazu Wilhelm Emrich, "Arno Holz und die moderne Kunst." In: Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt am Main und Bonn: Athenäum 1960 (³1968), S.155-156.
- 6 Fritz Martini, "Arno Holz. Papa Hamlet." In: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen von Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Ernst Klett 1954, S.118.
- 7 Arno Holz, zitiert nach Fritz Martini, (Anm.6) S.108.

KAPITEL 1

- 1 Rüdiger Bernhardt, "Die Programmschriften des frühen deutschen Naturalismus." In: Weimarer Beiträge 28 (7), 1982, S.5.
- 2 Vgl. ebd., S.28-31.
- 3 Günther Mahal, Naturalismus. Uni Taschenbücher 363, München: Wilhelm Fink 1975, S.10.
- 4 Richard Hamann und Jost Hermand, Naturalismus. Berlin: Akademie 1959, S.7.
- 5 Ebd., S.7.
- 6 Theo Meyer (Hg), Theorie des Naturalismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1973 (²1977), S.3.
- 7 Ebd., S.3.
- 8 Fritz Martini, "Arno Holz. Papa Hamlet." In: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Ernst Klett 1954, S.104.
- 9 Ebd., S.104.
- 10 Ebd., S.106
- 11 Ebd., S.105.
- 12 Ebd., S.105.
- 13 Ebd., S.105.
- 14 Ebd., S.105.
- 15 Ebd., S.108.
- 16 Ebd., S.113.
- 17 Ebd., S.118.
- 18 Ebd., S.121.
- 19 Ebd., S.121.
- 20 Vgl. ebd., S.121.
- 21 Theo Meyer, (Anm. 6), S.38.

- 22 Siehe Günther Rebing, Der Halbbruder des Dichters.
Friedrich Spielhagens Theorie des Romans. Frankfurt a.
Main: Athenäum 1972 (Literatur und Reflexion. Bd. 8),
S.216.
- 23 Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens. Göttingen: UTB
Vandenhoeck und Ruprecht 1979, S.33.
- 24 Fritz Martini, (Anm. 8), S.125.
- 25 Ebd., S.125.
- 26 Ebd., S.131.
- 27 Wilhelm Emrich, "Arno Holz und die moderne Kunst." In:
Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und
modernen Dichtung. Frankfurt a. Main u Bonn: Athenäum
1960 (³1968), S.155.
- 28 Wilhelm Emrich, "Arno Holz - sein dichterisches
Experiment." In: Neue Deutsche Hefte 94(10) 1963, S.43.
- 29 Wilhelm Emrich, (Anm.27), S.156.
- 30 Ebd., S.157.
- 31 Ebd., S.157.
- 32 Ebd., S.158.
- 33 Ebd., S.164.
- 34 Ebd., S.167.
- 35 Ebd., S.167.
- 36 Ebd., S.168.
- 37 Wilhelm Emrich, (Anm.28), S.43.
- 38 Günther Mahal, (Anm. 3), S.14.
- 39 Ebd., S.18.
- 40 Egon Friedell, zitiert nach Günther Mahal, (Anm.3),
S.19.
- 41 Günther Mahal, (Anm.3), S.83.
- 42 Ebd., S.83.
- 43 Ebd., S.84.
- 44 Ebd., S.84.

- 45 Julius Hillebrand, zitiert nach Günther Mahal, (Anm.3), S.84.
- 46 Günther Mahal, (Anm. 3), S.123.
- 47 Ebd., S.140.
- 48 Fritz Schumacher, zitiert nach Günther Mahal, (Anm.3), S.141.
- 49 Günther Mahal, (Anm. 3), S.141.
- 50 Ebd., S.136.
- 51 Ebd., S.136.
- 52 Ebd., S.150.
- 53 Ebd., S.152.
- 54 Ebd., S.57.
- 55 Ebd., S.44.
- 56 Ebd., S.198.
- 57 Helmut Scheuer, Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts 1883-1896. Eine biographische Studie. München: Winkler 1971, S.9.
- 58 Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. München: Wilhelm Fink 1980, S.106.
- 59 Ebd., S.141.
- 60 Klaus R. Scherpe, "Die Literaturrevolution der Naturalisten: Der Fall Arno Holz." In: K. R. Scherpe, Poesie der Demokratie. Literarische Widersprüche zur deutschen Wirklichkeit vom 18. zum 20. Jahrhundert. Köln: Pahl Rugenstein 1980, S.181.
- 61 Ebd., S.181.
- 62 Ebd., S.195.
- 63 Ebd., S.192.
- 64 Ebd., S.191.
- 65 Ebd., S.195.
- 66 Ebd., S.179.
- 67 Ebd., S.198.

- 68 Ebd., S.199.
- 69 Ebd., S.214.
- 70 Ebd., S.211.
- 71 Hanno Möbius, (Anm. 58), S.98.
- 72 Ebd., S.98.
- 73 Ebd., S.98.
- 74 Ebd., S.98.
- 75 Roy C. Cowen, Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1973, S.22.
- 76 Ebd., S.30.
- 77 Vgl. ebd., S.31.
- 78 Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs, Literarische Struktur und geschichtlicher Wandel. Aufriss wissenschaftlicher und methodologischer Probleme. München: Wilhelm Fink 1971, S.48.
- 79 Heinz-Georg Brands, Theorie und Stil des sogenannten "Konsequenten Naturalismus" von A. Holz und J. Schlaf. Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung. Bonn: Bovier 1978, S.171.
- 80 Peter Sprengel, "Hamlet in Papa Hamlet." In: Herbert Kaiser, Dieter Meyer (Hg): Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkenntnis. Oldenbourg 1984, S.42.
- 81 Volker Knüfermann, "Collage in Papa Hamlet." In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. 93 1974, S.278.
- 82 Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache. (Anm. 8). S.129.
- 83 Peter Sprengel, (Anm. 80). S.43.

KAPITEL 2

- 1 Klaus R. Scherpe, "Die Literaturrevolution der Naturalisten: Der Fall Arno Holz." In: K.S. Poesie der Demokratie. Literarische Widersprüche zur deutschen Wirklichkeit vom 18. zum 20. Jahrhundert. Köln: Pahl Rugenstein 1980, S.177.
- 2 Siehe Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. München: Wilhelm Fink 1980, S.69.
- 3 Richard Hamann und Jost Hermand, Gründerzeit. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1971, S.22.
- 4 Siehe Theo Meyer (Hg), Theorie des Naturalismus, Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1973), ²1977, S.3.
- 5 Richard Hamann und Jost Hermand, Naturalismus. Berlin: Akademie Verlag 1959, S.9.
- 6 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 3), S.22.
- 7 Ebd., S.25.
- 8 Ebd., S.145.
- 9 Ebd., S.152.
- 10 Ebd., S.153.
- 11 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.167.
- 12 Ebd., S.84.
- 13 Ebd., S.84.
- 14 Ebd., S.84.
- 15 Vgl. ebd., S.84.
- 16 Ebd., S.247.
- 17 Ebd., S.247.
- 18 Ebd., S.246.
- 19 Vgl. ebd., S.246-247.
- 20 Ebd., S.85.

- 21 Siehe Klaus R. Scherpe, (Anm. 1), S.180.
- 22 Siehe Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.91.
- 23 Siehe Günther Mahal, Naturalismus, UTB 363, München: Wilhelm Fink 1975, S.30.
- 24 Siehe Theo Meyer, (Anm. 4), S.21.
- 25 Ebd., S.4.
- 26 Karl Erich Born, Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Deutschen Kaiserreichs (1867/71-1914). Herausgegeben von Hans Pohl, Wissenschaftliche Paperbacks 21. Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Stuttgart: Franz Steiner Wiesbaden GmbH, S.14.
- 27 Siehe Günther Mahal, (Anm. 23), S.33.
- 28 Roy C. Cowen, Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1973 (1977), S.14.
- 29 Ebd., S.14.
- 30 Ebd., S.15.
- 31 Ebd., S.15.
- 32 Ebd., S.16.
- 33 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 3), S.22.
- 34 Siehe dazu Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.280.
- 35 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 3), S.25.
- 36 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.278.
- 37 Ebd., S.281.
- 38 Theo Meyer, (Anm. 4), S.4.
- 39 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.281.
- 40 Ebd., S.282.
- 41 Theo Meyer, (Anm. 4), S.5.
- 42 Siehe z.B. Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.279.
- 43 Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig: R. Voigtländer Verlag ¹⁹1928, S.170.
- 44 Ebd., S.176.

- 45 Siehe Theo Meyer, (Anm. 4), S.5.
- 46 Siehe Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.50.
- 47 Ebd., S.12.
- 48 Ebd., S.58.
- 49 Ebd., S.58.
- 50 Ebd., S.66.
- 51 Ebd., S.66.
- 52 Siehe Theo Meyer, (Anm. 4), S.3.
- 53 Ebd., S.10.
- 54 Ebd., S.11.
- 55 Hanno Möbius, (Anm. 2), S.69.
- 56 Siehe Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.51.
- 57 Ebd., S.52.
- 58 Ebd., S.51.
- 59 Ebd., S.51.
- 60 Ebd., S.143.
- 61 Ebd., S.14.
- 62 Ebd., S.18.
- 63 Theo Meyer, (Anm. 4), S.16.
- 64 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.18.
- 65 Ebd., S.43.
- 66 Ebd., S.43.
- 67 Klaus R. Scherpe, (Anm. 1), S.178.
- 68 Siehe Theo Meyer, (Anm. 4)., S.3.
- 69 Siehe Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.8.
- 70 Theo Meyer, (Anm. 4), S.16.
- 71 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.5), S.9.
- 72 Ebd., S.9.

- 73 Ebd., S.10.
- 74 Ebd., S.10.
- 75 Ebd., S.10.
- 76 Ebd., S.10.
- 77 Ebd., S.10.
- 78 Siehe Theo Meyer, (Anm. 4), S.18.
- 79 Ebd., S.25.
- 80 Siehe Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.307.
- 81 Siehe Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm. 5), S.307.
- 82 Ebd., S.307.
- 83 Günther Mahal, (Anm.23), S.182.

KAPITEL 3

- 1 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, Naturalismus, Berlin: Akademie 1959, S.9.
- 2 Günther Mahal, Naturalismus, UTB/363 München: Wilhelm Fink 1975, S.11.
- 3 Arno Holz, zitiert nach Theo Meyer (Hg), Theorie des Naturalismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1973) ²1977, S.25.
- 4 Arno Holz, "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze". In: Theo Meyer (Hg), Theorie des Naturalismus, Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1973) ²1977, S.25.
- 5 Arno Holz, "Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen" zitiert nach G.Schultz, Naturalism. In: James Ritchie, Periods in German Literature. London W1: Oswald Wolff (1966) 1977, S.199.
- 6 Günther Mahal, (Anm 2), S.24.
- 7 Vgl. dazu Michael Georg Conrad, "Die Sozialdemokratie und die Moderne." In: Theo Meyer, Theorie des Naturalismus, (Anm.3) S.64.
- 8 Ebd., S.64.
- 9 Ebd., S.64.
- 10 Vgl. Günther Mahal, (Anm.2), S.18.
- 11 Ebd., S.18.
- 12 Ebd., S.150.
- 13 Ebd., S.150.
- 14 Ebd., S.150.
- 15 Ebd., S.17.
- 16 Ebd., S.13.
- 17 Vgl. dazu Wilhelm Emrich, "Arno Holz - sein dichterisches Experiment". In: Neue Deutsche Hefte 94 (10) 1963, S.45.
- 18 R. Leppla, zitiert nach Paul Merker und Wolfgang Stammler (Hg), Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte Band II, Berlin: Walter de Gruyter

- und Co. 1926/1928, S.452.
- 19 Ebd., S.452.
- 20 Vgl. Theo Meyer, (Anm.3), S.31.
- 21 Ebd., S.31.
- 22 Vgl. J.M. Ritchie, (Anm.5) S.200.
- 23 Vgl. Michael George Conrad, "Flammen! Für freie Geister." In: Theo Meyer, (Anm.3), S.56-59.
- 24 Ebd., S.56-59.
- 25 Vgl. dazu Theo Meyer, (Anm.3), S.4.
- 26 Ebd., S.5.
- 27 Vgl. Conrad Alberti, "Der Deutsche und die Kunst." In: Theo Meyer, (Anm.3), S.86.
- 28 Ebd., S.87.
- 29 Vgl. Emil Reich, "Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen." In: T. Meyer, (Anm.3), S.188-191.
- 30 Vgl. Karl Bleibtreu, "Der Kampf ums Dasein der Literatur." In: Theo Meyer, (Anm.3), S.123.
- 31 Vgl. Heinrich und Julius Hart, zitiert nach Theo Meyer, (Anm.3), S.17.
- 32 Vgl. Theo Meyer, (Anm.3). S.12.
- 33 Arno Holz, zitiert nach Theo Meyer, (Anm.3), S.12.
- 34 Vgl. dazu Theo Meyer, (Anm.3), S.13.
- 35 Ebd., S.11.
- 36 Vgl. Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. München: Wilhelm Fink 1980, S.85.
- 37 Günther Mahal, (Anm.2), S.16.
- 38 Ebd., S.17.
- 39 Hans Merian, "Lumpe als Helden. Ein Beitrag zur modernen Ästhetik." In: Theo Meyer, (Anm.3), S.183.
- 40 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm, 1), S.26.
- 41 Vgl. Günther Mahal, (Anm.2), S.149-157.

- 42 Ebd., S.149.
- 43 Ebd., S.150.
- 44 Ebd., S.150.
- 45 Ebd., S.150.
- 46 Theo Meyer, (Anm.3), S.38.
- 47 Ebd., S.39.
- 48 Hippolyte Taine, zitiert nach Günther Mahal, (Anm.2), S.152.
- 49 Emile Zola, zitiert nach Günther Mahal, (Anm.2), S.153.
- 50 Vgl. dazu Günther Mahal, (Anm.2), S.153.
- 51 Arno Holz, "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze."
In: Theo Meyer, (Anm.3), S.174.
- 52 Arno Holz und Johannes Schlaf, Vorwort zu Papa Hamlet.
S.10.
- 53 Ebd., S.12.
- 54 Vgl. dazu Günther Mahal, (Anm.2), S.156.
- 55 Vgl. Arno Holz, "Evolution des Dramas." Zitiert nach
Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.146.
- 56 Arno Holz, "Zola als Theoretiker." Zitiert nach Richard
Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.145.
- 57 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.145.
- 58 Georg Büchner, zitiert nach Roy C. Cowen, Der
Naturalismus, Kommentar zu einer Epoche. München:
Winkler 1973, S.40.
- 59 Ebd., S.40.
- 60 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.36), S.76.
- 61 Vgl. Theo Meyer, (Anm.3), S.23.
- 62 Arno Holz, zitiert nach Theo Meyer, (Anm.3) S.25.
- 63 Vgl. dazu Klaus R. Scherpe, "Die Literaturrevolution der
Naturalisten: Der Fall Arno Holz." In: K.S., Poesie der
Demokratie. Literarische Widersprüche zur deutschen
Wirklichkeit vom 18. bis 20. Jahrhundert. Köln: Pahl
Rugenstein 1980, S.196.

- 64 Theo Meyer, (Anm.3), S.312.
- 65 Theo Meyer, (Anm.3), S.24.
- 66 Arno Holz, "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze."
In: Theo Meyer, (Anm.3), S.171.
- 67 Ebd., S.171.
- 68 J. St. Mill, zitiert nach Arno Holz, "Die Kunst.
Ihr Wesen und ihre Gesetze." In: Theo Meyer, (Anm.3),
S.174.
- 69 Arno Holz, "Die befreite deutsche Wortkunst."
In: Theo Meyer, (Anm.3), S.177.
- 70 Arno Holz, "Vorwort zu Sozialaristokraten."
In: Theo Meyer, (Anm.3), S.282.
- 71 Arno Holz, zitiert nach Fritz Martini, "Nachwort" zu
Papa Hamlet. In: Arno Holz, Johannes Schlaf Papa
Hamlet, S.106.
- 72 Arno Holz, "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze."
In: Theo Meyer, (Anm.3), S.169.
- 73 Vgl. Wilhelm Bölsche, zitiert nach Theo Mayer, (Anm.3),
S.11.
- 74 Vgl. Wilhelm Emrich, "Arno Holz und die moderne Kunst."
In: W.E., Protest und Verheissung. Studien zur
klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt am Main
und Bonn: Athenäum 1968, S.157.
- 75 Günther Mahal, (Anm.2), S.162.
- 76 Wilhelm Emrich, (Anm.17), S.157.
- 77 Vgl. Theo Meyer, (Anm.3), S.18.
- 78 Klaus R. Scherpe, (Anm.63), S.180.
- 79 Fritz Martini, "Arno Holz. Papa Hamlet". In: Das Wagnis
der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von
Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Ernst Klett 1954, S.106.
- 80 Ebd., S.106.
- 81 Ebd., S.106.
- 82 Ebd., S.197.
- 83 Vgl. Emil Zola, zitiert nach Theo Meyer, (Anm.3), S.37.
- 84 Vgl. Theo Meyer, (Anm.3), S.24.

- 85 Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs, Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz in literarischer Struktur und geschichtlichem Wandel. Aufriss wissenschaftlicher und methodologischer Probleme. München: Wilhelm Fink 1971, S.49.
- 86 Ebd., S.49.
- 87 Heinz-Georg Brands, Theorie und Stil des sogenannten "Konsequenten Naturalismus" von A. Holz und J. Schlaf. Bonn: Bouvier Verlag Herberg Grundmann 1978, S.171.
- 88 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1) S.84.
- 89 Vgl. dazu Hans Merian "Lumpe als Helden. Ein Beitrag zur modernen Ästhetik." In: Theo Meyer, (Anm.3), S.183.
- 90 Ebd., S.183.
- 91 Leo Berg, "Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst." In: Theo Meyer, (Anm.3), S.186.
- 92 Hanno Möbius, (Anm.36), S.97.
- 93 Ebd., S.97.
- 94 Vgl. Fritz Martini, (Anm.79), S.105.
- 95 Ebd., S.105.
- 96 Ebd., S.107.
- 97 Ebd., S.109.
- 98 Ebd., S.109.
- 99 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.145.
- 100 Vgl. dazu Volker Knüfermann, "Collage in Papa Hamlet ." In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. 93 1974 S.278.
- 101 Vgl. Theo Meyer, (Anm.3), S.23.
- 102 Heinz-Georg Brands, (Anm.87), S.219.
103. Ebd., S.221.
- 104 Ebd., S.221.
- 105 Klaus R.Scherpe, (Anm.63) S.209.
- 106 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.297.
- 107 Vgl. dazu Fritz Martini, (Anm.79), S.106.

- 108 Vgl. dazu Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.307.
- 109 Fritz Martini, "Nachwort" zu Papa Hamlet, S.114.
- 110 Vgl. Klaus R.Scherpe, (Anm.63), S.216.
- 111 Vgl. G.Lukács, zitiert nach Klaus R.Scherpe, (Anm.63), S.216.
- 112 Vgl. dazu Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.307.
- 113 Vgl. dazu Klaus R.Scherpe (Anm.63), S.183.
- 114 Ebd., S.216.
- 115 Ebd., S.216.
- 116 Hanno Möbius, (Anm.36), S.96-97.
- 117 Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.297.
- 118 Fritz Martini, (Anm.79), S.120.
- 119 Ebd., S.108.
- 120 Klaus R. Scherpe, (Anm.63), S.193.
- 121 Ebd., S.216.
- 122 Fritz Martini, (Anm.79), S.111.
- 123 Roy C.Cowen, Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1973 (1977), S.32.
- 124 Ebd., S.32.
- 125 Fritz Martini, (Anm.79), S.112.
- 126 Ebd., S.112.
- 127 Ebd., S.109.
- 128 Ebd., S.112.
- 129 Wilhelm Emrich, (Anm.74), S.43.
- 130 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.1), S.297.

KAPITEL 4

- 1 Fritz Martini, "Arno Holz. Papa Hamlet." In: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, Ernst Klett 1954, S.106.
- 2 Vgl. Hanno Möbius, Der Naturalismus. Epochendarstellung und Werkanalyse. Heidelberg: Quelle und Meyer 1982. S.58.
- 3 Ebd., S.58-60.
- 4 Ebd., S.58-60.
- 5 Ebd., S.58-60.
- 6 Vgl. Rüdiger Bernhardt, "Die Programmschriften des frühen deutschen Naturalismus." In Weimar Beiträge 28 (7) 1982, S.18.
- 7 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.2), S.58-60.
- 8 Ebd., S.60.
- 9 Ebd., S.60
- 10 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, Naturalismus. Berlin: Akademie 1959, S.84.
- 11 Ebd., S.84.
- 12 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.2), S.61.
- 13 Ebd., S.61.
- 14 Ebd., S.61.
- 15 Ebd., S.61.
- 16 Vgl. Theo Meyer (Hg), Theorie des Naturalismus, Stuttgart: Philip Reclam jun. 1977, S.8.
- 17 Hanno Möbius, (Anm.2), S.62.
- 18 Vgl. Theo Meyer, (Anm.16), S.7.
- 19 Ebd., S.9.
- 20 Hanno Möbius, (Anm.2), S.62.
- 21 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.2), S.62.
- 22 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.2), S.62.

- 23 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.2), S.62-64.
- 24 Ebd., S.62.
- 25 Ebd., S.63.
- 26 Ebd., S.63.
- 27 Ebd., S.63.
- 28 Ebd., S.63.
- 29 Ebd., S.64.
- 30 Vgl. ebd., S.62-64.
- 31 Hanno Möbius, (Anm.2), S.64.
- 32 Theodor Fontane, zitiert nach Andreas Huyssen (Hg):
Bürgerlicher Realismus. Stuttgart: Philip Reclam jun
1974 (² 1976), S.294.
- 33 Vgl. Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des
Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und Soziale Frage bei
Arno Holz. München: Wilhelm Fink 1980, S.78.
- 34 Hanno Möbius, (Anm.33), S.78.
- 35 Ebd., S.82.
- 36 Ebd., S.82.
- 37 Fritz Martini, (Anm.1), S.105.
- 38 Ebd., S.106.
- 39 Peter Sprengel, " Hamlet in Papa Hamlet." In: Herbert
Kaiser und Dieter Meyer (Hg) in Zusammenarbeit mit Rolf
Geissler. Literatur für den Leser. Zeitschrift für
Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennung.
Oldenbourg 1984, S.29.
- 40 Ebd., S.35.
- 41 Arno Holz, zitiert nach Hanno Möbius, (Anm.33), S.82.
- 42 Vgl. Ebd., S.83.
- 43 Rüdiger Bernhardt, (Anm.6), S.28.
- 44 Vgl. Klaus R.Scherpe, "Die Literaturrevolution der
Naturalisten. Der Fall Arno Holz." In: Poesie der
Demokratie. Literarische Widersprüche zur deutschen
Wirklichkeit vom 18.Jahrhundert. Köln: Pahl Rugenstein
1980, S.205/206.

- 45 Vgl. ebd., S.206-209.
- 46 Ebd., S.206.
- 47 Ebd., S.206.
- 48 Siehe Roy C.Cowen, Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1973 (1977), S.23.
- 49 Hanno Möbius, (Anm.33), S.96.
- 50 Ebd., S.97.
- 51 Ebd., S.97.
- 52 Ebd., S.97.
- 53 Ebd., S.97.
- 54 Günther Mahal, Naturalismus. UTB 363. München: Wilhelm Fink 1975. S.68.
- 55 Ebd., S.72.
- 56 Ebd., S.72.
- 57 Hanno Möbius, (Anm.33), S.88.
- 58 Ebd., S.87.
- 59 Ebd., S.88.
- 60 Ebd., S.88.
- 61 Günther Mahal, (Anm.54), S.110.
- 62 Peter Szondi, Theori des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956 (1964), S.85-86.
- 63 Ebd., S.85-86.
- 64 Ebd., S.85.86.
- 65 Ebd., S.19.
- 66 Hanno Möbius, (Anm.33), S.118.
- 67 Klaus R.Scherpe, (Anm.44), S.185.
- 68 Günther Mahal, (Anm.54), S.110.
- 69 Vgl. Bruno Markwardt, Geschichte der Deutschen Poetik. Band 4 - das 19.Jahrhundert. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1959. S.9.
- 70 Ebd., S.9.

- 71 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, (Anm.10), S. 328.
- 72 Günther Mahal, (Anm.54), S.178.
- 73 Ebd., S.178.
- 74 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.35), S.99.
- 75 Ebd., S.99.
- 76 Günther Mahal, (Anm.54), S.179.
- 77 Vgl. Roman Jakobson, "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik." In: Jens Ihwe (Hg): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd.1 Grundlagen und Voraussetzungen. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S.329.
- 78 Ebd., S.329.
- 79 Ebd., S.327.
- 80 Ebd., S.327.
- 81 Ebd., S.327.
- 82 Ebd., S.326.
- 83 Günther Mahal, (Anm.54), S.177.
- 84 Ebd., S.177.
- 85 Ebd., S.177.
- 86 Ebd., S.176.
- 87 Arno Holz, "Die neue Form und ihre bisherige Entwicklung." In: Theo Meyer (Hg), (Anm.16), S.180.
- 88 Roman Jakobson, (Anm.77), S.332.
- 89 Hanno Möbius, (Anm.35), S.96.
- 90 Ebd., S.96.
- 91 Ebd., S.97.
- 92 Ebd., S.97.
- 93 Hanno Möbius, (Anm.2), S.80.
- 94 Ebd., S.80.
- 95 Ebd., S.81.

- 96 Ebd., S.81.
- 97 Hanno Möbius, (Anm.33), S.88.
- 98 Ebd., S.88.
- 99 Ebd., S.88.
- 100 Ebd., S.88.
- 101 Klaus R.Scherpe, (Anm.44), S.208.
- 102 Fritz Martini, (Anm.1), S.105.
- 103 Ebd., S.105.
- 104 Siehe Hanno Möbius, (Anm.33), S.98.
- 105 Ebd., S.98.
- 106 Klaus R.Scherpe, (Anm.44), S.188.
- 107 Hanno Möbius, (Anm.2), S.38.
- 108 Ebd., S.39.
- 109 Günther Mahal, (Anm.54), S.95.
- 110 Ebd., S.125.
- 111 Ebd., S.127.
- 112 Ebd., S.128.
- 113 Hanno Möbius, (Anm.33), S.74.
- 114 Ebd., S.75.
- 115 Ferdinand Freiligrath, Gedichte. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1975, S.55.
- 116 Peter Sprengel, (Anm.39), S.36.
- 117 Vgl. Hanno Möbius, (Anm.33), S.85.
- 118 Wilhelm Bölsche, "Die Eroberung des Menschen."
Zitiert nach Theo Meyer (Hg), (Anm.16), S.12.
- 119 Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart: Ernst Klett 1968, S.79.
- 120 Ebd., S.79.
- 121 Günther Mahal, (Anm.54), S.61.

- 122 Arno Holz und Johannes Schlaf, "Vorwort" zu Papa Hamlet, S.5.
- 123 Klaus R.Scherpe, (Anm.44), S.179.
- 124 Edward Hubler, "Introduction." In: Edward Hubler (Hg). William Shakespeare: Hamlet, S.xxiii.
- 125 Vgl. dazu Rüdiger Bernhardt, (Anm.6), S.19.
- 126 Siehe Erich Trunz, Anmerkungen Wilhelm Meisters Lehrjahre. Goethes Werke Bd. VII. Hamburg: Christian Wegner 1955, S.629.
- 127 Ebd., S.618.
- 128 Ebd., S.614.
- 129 Ebd., S.634.
- 130 Ebd., S.612.
- 131 Ebd., S.634.
- 132 Ebd., S.634.
- 133 Ebd., S.635.
- 134 Ebd., S.616.
- 135 Ebd., S.616.
- 136 Ebd., S.616.
- 137 Ebd., S.616.
- 138 Ebd., S.616.
- 139 Heinz-Georg Brands, Theorie und Stil des sogenannten "Konsequenten Naturalismus" von A.Holz und J.Schlaf, Bonn: Bouvier Herbert Grundmann 1978 S.174.
- 140 Vgl. Peter Sprengel, (Anm.39), S.26.
- 141 Ebd., S.26.
- 142 Ebd., S.25.
- 143 Hanno Möbius, (Anm.33), S.90.
- 144 Ebd., S.88.
- 145 Ebd., S.89.
- 146 Ebd., S.89.

- 147 Fritz Martini, (Anm.1), S.106.
148 Peter Sprengel, (Anm.39), S.29.
149 Vgl. Fritz Martini, (Anm.1), S.111-113.
150 Ebd., S.111-113.

KAPITEL 5

- 1 Arno Holz, "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze."
In: Theo Meyer (Hg), Theorie des Naturalismus.
Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1973 (1977), S.171.
- 2 Vgl. Hanno Möbius, Der Naturalismus. Epochendarstellung
und Werkanalyse. Heidelberg: Quelle und Meyer 1982,
S.12.
- 3 Vgl. Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur
des Naturalismus. München: Wilhelm Fink 1980, S.69.
- 4 Ebd., S.69.
- 5 Fritz Martini, "Papa Hamlet" in Das Wagnis der Sprache.
Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn.
Stuttgart: Ernst Klett 1954, S.114.
- 6 Ebd., S.114.
- 7 Vgl. Arno Holz, "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze"
In: Theo Meyer (Hg), (Anm.1), S.172.
- 8 Fritz Martini, (Anm.5), S.107.
- 9 Günther Rebing, Der Halbruder des Dichters. Friedrich
Spielhagens Theorie des Romans. Frankfurt a. Main:
Athenäum 1972, (Literatur und Reflexion.8) S.5.
- 10 Ebd., S.5.
- 11 Vgl. ebd., S.8-9.
- 12 Ebd., S.2.
- 13 Ebd., S.11.
- 14 Ebd., S.216.
- 15 Ebd., S.11.
- 16 Ebd., S.41.
- 17 Vgl. ebd., S.41.
- 18 Ebd., S.216.
- 19 Vgl. ebd., S.174-179.
- 20 Ebd., S.180.
- 21 Ebd., S.180.

- 22 Ebd., S.181.
- 23 Wilhelm Emrich, "Arno Holz und die moderne Kunst". In: Protest und Verheissung. Frankfurt a. Main: Athenäum 1960, S.157.
- 24 Klaus R.Scherpe, "Die Literaturrevolution der Naturalisten. Der Fall Arno Holz." In: Poesie der Demokratie. Literarische Widersprüche zur deutschen Wirklichkeit von 18. zum 20. Jahrhundert. Köln: Pahl Rugenstein 1980, S.213.
- 25 Wilhelm Emrich, (Anm.23), S.157.
- 26 Ebd., S.157.
- 27 Theo Meyer, (Anm.1), S.47.
- 28 Günther Rebing, (Anm.9), S.53.
- 29 Ebd., S.54.
- 30 Ebd., S.55.
- 31 Ebd., S.56.
- 32 Ebd., S.57.
- 33 Ebd., S.58.
- 34 Vgl. ebd., S.65.
- 35 Ebd., S.68.
- 30 Ebd., S.76.
- 37 Ebd., S.76.
- 38 Arno Holz, "Die befreite deutsche Wortkunst". In: Theo Meyer (Hg), (Anm.1), S.177.
- 39 Theo Meyer (Hg), (Anm.1), S.24.
- 40 Ebd., S.23.
- 41 Ebd., S.23.
- 42 Fritz Martini, (Anm.5), S.104.
- 43 Ebd., S.104.
- 44 Theo Meyer (Hg), (Anm.1), S.215.
- 45 Fritz Martini, (Anm.5), S.107.
- 46 Theo Meyer (Hg), (Anm.1), S.46.

- 47 Fritz Martini, (Anm.5), S.118.
- 48 Ebd., S.118.
- 49 Vgl. dazu Arno Holz, "Vorwort zu Sozialaristokraten." In: Theo Meyer (Hg), (Anm.1), S.282.
- 50 Theo Meyer, (Anm.1), S.47.
- 51 Ingrid Strohschneider-Kohrs, "Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz" in Literarische Struktur und geschichtlicher Wandel. Aufriss wissenschaftlicher und methodologischer Problematik. München: Wilhelm Fink 1971, S.50.
- 52 Arno Holz, Johannes Schlaf, "Vorwort zur Familie Selicke." In: Theo Meyer, (Anm.1), S.275.
- 53 Hanno Möbius, (Anm.3), S.122.
- 54 Ebd., S.122.
- 55 Ebd., S.122.
- 56 Ebd., S.123.
- 57 Ebd., S.123.
- 58 Ebd., S.123.
- 59 Ebd., S.123.
- 60 Ebd., S.123.
- 61 Ebd., S.123.
- 62 Ebd., S.123.
- 63 Ebd., S.123.
- 64 Peter Sprengel, "Hamlet in Papa Hamlet." In: Herbert Kaiser und Dieter Meyer (Hg), Literatur für den Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis. Oldenbourg 1984, S.38.
- 65 Ebd., S.38.
- 66 Ebd., S.38.
- 67 Hamlet in Hamlet von W. Shakespeare, zitiert nach Peter Sprengel, (Anm.64), S.39.
- 68 Fritz Martini, (Anm.5), S.122.

- 69 Arno Holz, Brief an die Ibsen-Vereinigung von 1 März 1907. Zitiert nach Theo Meyer, (Anm.1), S.47.
- 70 Fritz Martini, (Anm.5), S.123.
- 71 Vgl. Fritz Martini, (Anm.5), S.122.
- 72 Günther Mahal, Naturalismus. UTB 363 München: Wilhelm Fink 1975, S.99.
- 73 Ebd., S.100.
- 74 Ebd., S.93.
- 75 Ebd., S.32
- 76 Fritz Martini, (Anm.5), S.122.
- 77 Ebd., S.122.
- 78 Ebd., S.123.
- 79 Ebd., S.123.
- 80 Ebd., S.123.
- 81 Hanno Möbius, (Anm.3), S.120.
- 82 Jochen Vogt, Aspekte erzählender Prosa. Düsseldorf: Bertelsmann 1972, (Grundstudium Literaturwissenschaft.8), S.24.
- 83 Fritz Martini, (Anm.5), S.130.
- 84 Hanno Möbius, (Anm.3), S.130.
- 85 Ebd., S.130.
- 86 Fritz Martini, (Anm.5), S.127.
- 87 Ebd., S.119.
- 88 Ebd., S.120.
- 89 Ebd., S.125.
- 90 Heinz-Georg Brands, Theorie und Stil des sogenannten "Konsequenten Naturalismus" von Arno Holz und Johannes Schlaf. Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung. Bonn: Bouvier Herbert Grundmann 1978, S.180.
- 91 Vgl. Fritz Martini, (Anm.5), S.111.
- 92 Ebd., S.111.

- 93 Ebd., S.112.
- 94 Ebd., S.112.
- 95 Ebd., S.112.
- 96 Fritz Martini, (Anm.5), S.119.
- 97 Jochen Vogt, (Anm.82), S.24.
- 98 Ebd., S.25.
- 99 Käte Hamburger, Logik der Dichtung.
Stuttgart: Ernst Klett 21968, S.115.
- 100 Vgl. Ebd., S.115.
- 101 Ebd., S.115.
- 102 Jochen Vogt, (Anm.82), S.28.
- 103 Ebd., S.31.
- 104 Ebd., S.32.
- 105 Klaus R.Scherpe, (Anm.24), S.66.
- 106 Ingrid Strohschneider-Kohrs, (Anm.51), S.54.
- 107 Ebd., S.54.
- 108 Hanno Möbius, Der Naturalismus. Epochendarstellung
und Werkanalyse, Heidelberg: Quelle und Meyer 1982,
S.32.
- 109 Ebd., S.32.
- 110 Ebd., S.32.
- 111 Ebd., S.32.
- 112 Hanno Möbius, (Anm.3), S.130.
- 113 Ebd., S.130.
- 114 Ebd., S.131.
- 115 Ebd., S.131.
- 116 Ebd., S.131.
- 117 Ebd., S.131.
- 118 Ebd., S.131.
- 119 Ebd., S.131.

- 120 Ebd., S.116.
- 121 Ebd., S.116
- 122 Ebd., S.116
- 123 Ebd., S.117.
- 124 Ebd., S.117.
- 125 Ebd., S.117.
- 126 Ebd., S.117.
- 127 Ebd., S.117.
- 128 Ebd., S.117.
- 129 Ebd., S.118.
- 130 Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas.
Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956 (1964), S.85.
- 131 Ebd., S.85.
- 132 Jochen Vogt, (Anm.82), S.17.
- 133 Ebd., S.17.
- 134 Ebd., S.74.
- 135 Ebd., S.74.
- 136 Ebd., S.79.
- 137 Ebd., S.79.
- 138 Hanno Möbius, (Anm.3), S.129.
- 139 Ebd., S.129.
- 140 Ebd., S.123.
- 141 Ebd., S.124.
- 142 Fritz Martini, (Anm.5), S.117.
- 143 Hanno Möbius, (Anm.3), S.114.
- 144 Ebd., S.114.
- 145 Heinz-Georg Brands, (Anm.90), S.175.
- 146 Fritz Martini, (Anm.5), S.116.

- 147 Ebd., S.117.
- 148 Ebd., S.119.
- 149 Ebd., S.119.
- 150 Ebd., S.120.
- 151 Ebd., S.120.
- 152 Vgl. Ebd., S.131.
- 153 Ebd., S.130.
- 154 Ebd., S.131.
- 155 Ebd., S.119.
- 156 Vgl. Volker Knüfermann, "Collage in Papa Hamlet." Zeitschrift für Deutsche Philologie (93) 1974. S.278.
- 157 Günther Mahal, (Anm.72), S.160.
- 158 Ebd., S.162.
- 159 Ebd., S.162.
- 160 Peter Sprengel, "Hamlet in Papa Hamlet." In: Herbert Kaiser und Dieter Meyer (Hg), Literatur für den Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennung. Oldenbourg 1984, S.43.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

HOLZ, A. und
SCHLAF, J.

Papa Hamlet. In: Holz, A. und Schlaf,
J. Papa Hamlet. Ein Tod. Stuttgart:
Philipp Reclam jun. 1963 (1978).

SEKUNDÄRLITERATUR

1. ALBERTI, C. "Der Deutsche und die Kunst."
In: Meyer, T.(Hg), Theorie des
Naturalismus. S.86-87.
2. BERG, L. "Der Naturalismus. Zur Psychologie
der modernen Kunst." In: Meyer T.(Hg),
Theorie des Naturalismus. S.185-188.
3. BERNHARDT, R. "Die Programmschriften des frühen
deutschen Naturalismus." In:
Weimarer Beiträge 28(7) 1982, S.5-34.
4. BLEIBTREU, K. "Der Kampf ums Dasein der Literatur."
In: Meyer, T.(Hg), Theorie des
Naturalismus. S.123-126.
5. BÖLSCHKE, W. "Die Abstammung des Menschen." In:
Meyer, T.(Hg), Theorie des
Naturalismus. S.98-100.
6. BORN, K.E. Wirtschafts- und Sozialgeschichte
des Deutschen Kaiserreichs (1867/71-
1914). In: Pohl, H.(Hg),
Wissenschaftliche Paperpacks 21
Sozial- und Wirtschaftsgeschichte.
Stuttgart: Franz Steiner Wiesbaden
GmbH 1985.
7. BRANDS, H.G. Theorie und Stil des sogenannten
"Konsequenten Naturalismus" von Arno
Holz und Johannes Schlaf. Kritische
Analyse der Forschungsergebnisse und
Versuch einer Neubestimmung. Bonn:
Bouvier Herbert Grundmann 1978.
8. CONRAD, M.G. "Flammen! Für freie Geister."
In: Meyer, T.(Hg), Theorie des
Naturalismus. S.56-59.

9. CONRAD, M.G. "Tradition und Fortschritt."
In: Meyer, T. (Hg), Theorie des Naturalismus. S.53-54.
10. COWEN, R.C. Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1973 (1977).
11. EMRICH, W. "Arno Holz und die moderne Kunst."
In: Emrich, W. Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt am Main und Bonn: Athenäum 1960 (³1968), S.155-168.
12. EMRICH, W. "Arno Holz - sein dichterisches Experiment." In: Neue Deutsche Hefte 94(10) 1963, S.43-58.
13. FONTANE, T. "Summa summarum". In: Huyssen, A. (Hg), Bürgerlicher Realismus Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1974 (²1976) (Die deutsche Literatur. Bd.11).
14. FREILIGRATH, F. Gedichte. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1975.
15. HAMANN, R. und HERMAND, J. Gründerzeit. München: Nymphenburger Verlag 1971.
16. HAMANN, R. und HERMAND, J. Naturalismus, Berlin: Akademie 1959.
17. HAMBURGER, K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Ernst Klett ²1968.
18. HOLZ, A. (1) "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze." S.168-174.
(2) "Revolution der Lyrik." S.214-224.
(3) "Vorwort zu Sozialaristokraten". S.281-285.
(4) "Die neue Form und ihre bisherige Entwicklung." S.180-181.
(5) "Die befreite deutsche Wortkunst." S.176-178. In: Meyer, T. (Hg), Theorie des Naturalismus
19. HOLZ, A. und SCHLAF, J. "Vorwort zur Familie Selicke." In: Meyer, T. (Hg), Theorie des Naturalismus. S.274-276

20. HUBLER, E. "Introduction". In: Hubler E. (Hg), W. Shakespeare: Hamlet. New York and Toronto: Signet ¹⁵1963.
21. JAKOBSON, R. "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik." In: Jens Ihwe (Hg), Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven. Grundlagen und Voraussetzungen. Bd.1 Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S.235-243.
22. KNÜFERMANN, V. "Collage in Papa Hamlet." In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. 93 1974, S.275-279.
23. LEPPLA, R. "Naturalismus". In: Merker, P. Stammler, W. (Hg), Reallexicon der Deutschen Literaturgeschichte. Band II. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1926/1928.
24. MAHAL, G. Naturalismus. München: Wilhelm Fink UTB 363 1975.
25. MARKWARDT, B. Geschichte der deutschen Poetik. Band IV. Das neunzehnte Jahrhundert. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1959.
26. MARTINI, F. Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Ernst Klett 1954.
27. MERIAN, H. "Lumpe als Helden. Ein Beitrag zur modernen Ästhetik." In: Meyer, T. (Hg), Theorie des Naturalismus. S.183-184.
28. MEYER, T. (Hg) Theorie des Naturalismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1973) 1977.
29. MÖBIUS, H. Der Naturalismus. Epochendarstellung und Werkanalyse. Heidelberg: Quelle und Meyer 1982.
30. MÖBIUS, H. Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. München: Wilhelm Fink 1980.

31. REBING, G. Der Halbbruder des Dichters.
Friedrich Spielhagens Theorie
des Romans. Frankfurt am Main:
Athenäum 1972 (Literatur und
Reflexion. Bd.8).
32. REICH, E. "Die bürgerliche Kunst und die
besitzlosen Volksklassen." In:
Meyer, T. (Hg), Theorie des
Naturalismus. S.188-191.
33. RITCHIE, J.M. Periods in German Literature.
London W.1: Oswald Wolff (1966)
1977.
34. SCHERPE, K.R. "Die Literaturrevolution der
Naturalisten: Der Fall Arno
Holz." Poesie der Demokratie.
Literarische Widersprüche zur
deutschen Wirklichkeit von 18.
zum 20. Jahrhundert. Köln: Pahl
Rugenstein 1980.
35. SCHEUER, H. Arno Holz im literarischen Leben
des ausgehenden 19. Jahrhunderts
1883-1896. Eine biographische
Studie. München: Winkler 1971.
36. SCHULZ, G. "Evolution des Dramas" In: Arno
Holz. Dilemma eines bürgerlichen
Dichterlebens. München: C.H.Beck
1974.
37. SOERGEL, A. Dichtung und Dichter der Zeit.
Leipzig: R.Voigtländer ¹⁹1928.
38. SPRENGEL, P. "Hamlet in Papa Hamlet."
In: Literatur für den Leser.
Zeitschrift für Interpretations-
praxis und geschichtliche
Texterkenntnis. Herausgegeben
von Kaiser, H. und Meyer, T.
In Zusammenarbeit mit Geissler,
R. Oldenbourg 1984 S.25-43.
39. STANZEL, F.K. Theorie des Erzählens. Göttingen:
UTB Vandenhoeck und Ruprecht 1979.
40. STROHSCHNEIDER-
KOHRS, I. "Sprache und Wirklichkeit bei
Arno Holz." In: Literarische
Struktur und geschichtlicher
Wandel. Aufriss wissenschaft-
licher und methodologischer
Problematik. München:
Fink 1971.

41. SZONDI, P. Theorie des modernen Dramas.
Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956
(1964).
42. TRUNZ, E. Anmerkungen zu Wilhelm Meisters
Lehrjahre. Goethes Werke Bd. VII
Hamburg: Christian Wegner 1955.
43. VOGT, J. Aspekte erzählender Prosa.
Düsseldorf: Bertelsmann 1972.
(Grundstudium
Literaturwissenschaft. Bd.8).