



DIETER MARTIN

**„Ein Buch für Schwächlinge“
„Werther“-Allusionen in Dramen des Naturalismus**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Zeitschrift für Deutsche Philologie 122 (2003), S. 237-265.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_martin.pdf>

Eingestellt am 23.04.2004

Autor

PD Dr. Dieter Martin

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Deutsches Seminar II

Institut für neuere deutsche Literatur

79085 Freiburg

Emailadresse: <dieter.martin@germanistik.uni-freiburg.de>

Homepage: <<http://www.germanistik.uni-freiburg.de/ds2/persds2.php>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Dieter Martin: „Ein Buch für Schwächlinge“. „Werther“-Allusionen in Dramen des Naturalismus (23.04.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_martin.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

DIETER MARTIN

**„Ein Buch für Schwächlinge“
„Werther“-Allusionen in Dramen des Naturalismus**

Abstract

Die „Werther“-Allusionen in zwei repräsentativen Dramen des Naturalismus – Arno Holz’ und Johannes Schlags „Familie Selicke“ und Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ – dienen zum einen dazu, Milieu und Protagonisten zu charakterisieren und ihre Prägung durch bürgerliche Moralvorstellungen zu illustrieren. Zum anderen zeigt eine intensive Kontextualisierung der punktuellen Anspielungen, dass die naturalistischen Dramatiker damit programmatisch gegen die bürgerliche Goethe-Verehrung der Zeit und die Dominanz traditioneller Kunstanschauungen opponieren, die ihrer sozial-analytischen Dramatik im Wege stand.

Der Berliner *Verein Freie Bühne* verhalf dem Drama des Naturalismus zu ersten, heftig umstrittenen Aufführungen. Während das *Königliche Hof Theater* zugkräftige Opern, neuere Unterhaltungsdramen und immer wieder Klassiker wie Shakespeares „Sommernachtstraum“, Goethes „Faust“ und Schillers „Tell“ spielte¹, gingen moderne Dramenexperimente über die *Freie Bühne*. Eröffnet im Herbst 1889 mit den „Gespenstern“ von Henrik Ibsen, zeigte der Bühnenverein bald darauf mit Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ sowie mit der „Familie Selicke“ von Arno Holz und Johannes Schlaf zwei Erstlingswerke junger einheimischer Dramatiker, die bis heute als epochemachende naturalistische Stücke gelten.²

¹ Vgl. Helmut Schanze: Drama im Bürgerlichen Realismus (1850–1890). Theorie und Praxis, Frankfurt/Main 1973, bes. S. 119–123, hier S. 122: „Der Erstarrungsprozeß der Hofbühne am Ende des 19. Jahrhunderts wird nirgends deutlicher als an den zunehmenden Klassikerinszenierungen.“ Diese Einschätzung beruht auf der Auswertung der Spielpläne des Königlichen Hoftheaters zu Berlin (1849–1899) (S. 166–210) sowie des Stadttheaters Frankfurt am Main (1849–1886) (S. 211–263). Zwischen 1890 und 1899 wurde der „Faust“ in Berlin 59 Mal gegeben, Schillers „Tell“ 85 Mal, Shakespeares „Sommernachtstraum“ 64 Mal. Vergleichbar hohe Zahlen erreichen auf dem Sprechtheater (Erfolgsopern werden noch öfter aufgeführt) in diesem Jahrzehnt nur wenige neuere Stücke wie Karl Niemanns seit 1894 gespielte Komödie „Wie die Alten sangen“ (95) und Oskar Blumenthals sowie Gustav Kadelburgs 1898 auf dem Hoftheater inszeniertes Lustspiel „Auf der Sonnenseite“ (73).

² Als erste Vereinsaufführung der am 5. April 1889 gegründeten *Freien Bühne* wurden am 29. September 1889 Henrik Ibsens „Gespenster“ gezeigt. Die Uraufführung von Hauptmanns Werk folgte am 20. Oktober 1889 in den Räumen des Lessingtheaters Berlin (vgl. die Abbildung des Theaterzettels bei Gernot Schley: Die Theaterleistung der *Freien Bühne*, Diss. FU Berlin 1966, S. 51, der die Besetzung nennt und als „Dritte Aufführung der *Freien Bühne*“ für den 17. November 1889 „Henriette Maréchal“ von Edmond und Jules de Goncourt ankündigt). Nachdem Leo Tolstois „Die Macht der Finsternis“ am 26. Januar 1890 über die Bühne ging, erlebte das Drama von Holz und Schlaf seine Premiere am 7. April 1890 (vgl. die ausführliche Dokumentation ebd., S. 37–128). – Hauptmann selbst nennt sein Drama im Rückblick „das erste einer neuen deutschen Epoche“ (Gerhart Hauptmann: Nachgelassene Werke. Fragmente, in: Ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Hans-Egon Hass, Bd. 11, Frankfurt/Main u. a. 1974, S. 532). Fontane meinte hingegen in seiner Rezension für die „Vossische Zeitung“, erst die Vorstellung der „Familie Selicke“ sei „insoweit über alle vorhergegangenen an Interesse hinaus[gewachsen], als wir *hier* eigentlichstes

Dem klassischen und klassizistischen Theater, das die repräsentativen Bühnen der Hauptstadt beherrschte, begegnete das moderne naturalistische Drama in erster Linie mit seinen niederen Sujets und seiner symptomatischen Abspiegelung sozialer Probleme, seiner alltagsnahen Sprache und seiner realistischen Ausstattung. Folgerichtig ereiferte sich das bürgerliche Feuilleton über die Vorstellung von Hauptmanns „wüste[m] formlosen und rohen Schnapsdrama“ sowie über Holz’ „Trunksucht-comödie, in die keine anständige Frau einen Fuß setzen“ dürfe.³ Man empörte sich über „Roheiten, Zoten und Geschmacklosigkeiten“⁴, die ein Publikum abstießen, das im Theater angenehme Unterhaltung, moralische Erbauung und idealistischen Kunstgenuss suchte, dort aber nicht die dunklen Seiten des Lebens sehen wollte. Mit der dominanten klassischen Tradition und der Ausstrahlung eines „Faust II“, der anlässlich seiner Berliner Inszenierung von 1889 zum „Prototyp einer antinaturalistischen Ästhetik“ erklärt wurde⁵, konkurrierte das naturalistische Drama jedoch nicht nur durch thematische, stilistische und dramaturgische Neuerungen. Vielmehr integrierte es seine Kritik bürgerlich-idealischer Literatur auch szenisch und motivisch. Gezeigt sei dies anhand von Allusionen auf Goethes „Werther“, die einem auf-

Neuland haben“ (Theodor Fontane: Theaterkritiken, in: Ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Walter Keitel, Abt. III, Bd. 2, hg. v. Siegmund Gerndt, München 1969, S. 845–848, hier S. 845). Diesen Bewertungen entspricht, dass „Vor Sonnenaufgang“ und „Die Familie Selicke“ in der maßgeblichen Anthologie enthalten sind (Dramen des deutschen Naturalismus. Von Hauptmann bis Schönherr. Anthologie in 2 Bänden, hg. v. Roy C. Cowen, München 1981, hier Bd. 1, S. 5–91 [„Vor Sonnenaufgang“] und S. 183–242 [„Die Familie Selicke“]); nach dieser Ausgabe wird der Text beider Werke im folgenden durch einfache Seitenzahlen im laufenden Text zitiert und in der jüngsten einschlägigen Aufsatzsammlung vorgestellt werden: Werner Bellmann: Gerhart Hauptmann: *Vor Sonnenaufgang*. Naturalismus – soziales Drama – Tendenzdichtung, in: Dramen des Naturalismus. Interpretationen, Stuttgart 1988, S. 7–46; Helmut Scheuer: Arno Holz / Johannes Schlaf: *Die Familie Selicke*, ebd., S. 67–106.

- ³ Zitiert nach Schley (Anm. 2), S. 45–47 und S. 68–71, und Helmut Scheuer: Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883–1896). Eine biographische Studie, München 1971, S. 148f. Die Abqualifizierung des Stücks als „Tierlautkomödie“, die „für das Affentheater zu schlecht“ sei, zitieren Holz und Schlaf selbst im Vorwort der zweiten Auflage von 1892, um am Unverständnis der Kritik die Modernität des eigenen Dramas zu erweisen (Dramen des deutschen Naturalismus [Anm. 2], Bd. 1, S. 812). – Vgl. zuletzt Hartmut Baseler: Gerhart Hauptmanns soziales Drama „Vor Sonnenaufgang“ im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Eine rezeptionsgeschichtliche Modellanalyse: Karl Frenzel, Theodor Fontane, Karl Bleibtreu, Wilhelm Bölsche, Diss. Kiel 1993, zur moralischen Verurteilung in der konservativen Presse hier bes. S. 102–108.
- ⁴ So Conrad Alberti in einer Vorbemerkung zu seiner Naturalismus-Parodie „Im Suff“, die in Anmerkungen Parallelstellen aus den ironisch so titulierten „Meisterwerken der ‘Freien Bühne’“ anführt, nämlich „Vor Sonnenaufgang“, „Die Macht der Finsternis“ und „Die Familie Selicke“ (in: Dramen des deutschen Naturalismus [Anm. 2], Bd. 1, S. 243–286, hier S. 244).
- ⁵ Karl Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, 2 Bde., München 1980–1989, hier Bd. 1: 1773–1918, S. 254, der sich auf die Besprechung einer kurz vor Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ in Berlin inszenierten „Faust II“-Fassung bezieht. Gegen den „abendduftigen Zauber“ der „Faust II“-Szenen sei „alles naturalistische Salbadern“ entbehrlich: „Der Naturalist, der einzig dem Alltagsgetriebe lauscht und am liebsten das Tier im Menschen sucht, er hat seinen Teil dahin, wenn er dem Alltäglichen in uns genug tut, aber er soll es uns nicht verdenken, wenn wir auch Festtage feiern wollen, Festtage des zu Gott sich aufschwingenden Idealismus [...]. [...] wer sie [Goethes Verse] vernimmt, hat nur ein Lächeln des Mitleids für die Ibsen und ihresgleichen, die gegen die höchste dichterische Form anstürmen, weil sie zu ihren Alltagsgeschöpfen nicht paßt, wie Alpenglühen nicht zur Zimmerbeleuchtung paßt.“ (Zitiert nach dem vollständigen Abdruck in: Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, hg., eingeleitet und kommentiert v. Karl Robert Mandelkow, 4 Bde., München 1975–1984, hier Bd. 3: 1870–1918, S. 178–181, Zitat S. 178f.)

fälligerweise sowohl in „Vor Sonnenaufgang“ als auch in „Familie Selicke“ begegnen.

Diese Anspielungen, von der Forschung nur am Rande kommentiert, nicht aber zusammenhängend interpretiert⁶, dienen – so meine These – den Dramatikern erstens als kolorierende Elemente, die Milieu und Protagonisten charakterisieren und ihre Prägung durch bürgerliche Moralvorstellungen illustrieren. Zweitens aber kritisieren die Naturalisten mit diesen Allusionen die bürgerliche Goethe-Verehrung der Zeit und damit die Dominanz traditioneller Kunstanschauungen, die der Durchsetzung ihrer modernen, sozial-analytischen Dramatik im Wege stand. Die Anspielungen lassen sich historisch nur angemessen würdigen, wenn man sie intensiv auf die zeitgenössische Goethe-Rezeption bezieht. Erst dann erweist sich neben ihrer charakt-

⁶ Vgl. zu Hauptmann am eingehendsten Bellmann (Anm. 2), S. 30f. und S. 33f., sowie zu Holz und Schlaf die Studien von Dieter Kafitz: Struktur und Menschenbild naturalistischer Dramatik, in: ZfdPh 97, 1978, S. 225–255, hier S. 232, und Scheuer: Holz/Schlaf (Anm. 2), S. 75. – Erstaunlicherweise entgeht die dramatische „Werther“-Rezeption der breit angelegten Arbeit von Ariane Martin: Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes *Werther* in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus. Würzburg 2002. Andere Untersuchungen zur Goethe-Rezeption haben auf die eine oder andere Stelle hingewiesen, so etwa Georg Jäger: Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes *Leiden des jungen Werthers* und Plenzdorfs *Neuen Leiden des jungen W.* Mit einem Beitrag zu den Werther-Illustrationen von Jutta Assel, München und Wien 1984, S. 34 (knapp zu Hauptmann). Rüdiger Bernhard: Goethe und der deutsche Naturalismus, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle 18, 1969, H. 2, S. 213–221, begnügt sich mit dem pauschalen Hinweis: „Goethe und sein Werk wurde in zahlreichen naturalistischen Dramen zwischen 1886 und 1890 zitiert“ (hier S. 216f. mit Anm. 36). Doch lassen sich die in der Fußnote neben Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ angegebenen drei Dramen nur teilweise dem Naturalismus zurechnen. Richard Voß: Magda. Trauerspiel in fünf Aufzügen, Zürich 1879 (Goethe-Zitat dort S. 8), war mir bislang nicht zugänglich, liegt aber weit vor der einschlägigen Zeit. Bei Richard Voß: Unehrl. Volk. Trauerspiel in fünf Aufzügen, Dresden und Leipzig 1884, handelt es sich um eine im 15. Jahrhundert spielende historische Tragödie in Blankversen, in der auf S. 74 eine Variante von Goethes „Röslein auf der Heiden“ gesungen wird. Interessanter ist hingegen Bernhards dritter Nachweis einer Goethe-Reminiszenz in Hermann Bahr: Die neuen Menschen. Ein Schauspiel, Zürich 1887, das in seinen frühen Berliner Jahren (1884–1887) unter dem Einfluss von Arno Holz entstand und während Bahrs Mitwirkung an der Zeitschrift „Freie Bühne“ (1890–1891) in Berlin uraufgeführt wurde (vgl. Heinz Kindermann: Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Mit einer Hermann-Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger, Graz und Köln 1954, S. 30 u. 42f.). Dargestellt ist das Dreiecksverhältnis zwischen den beiden politischen Aktivisten Georg und Anne sowie der von ihnen aufgenommenen edlen Prostituierten Hedwig, die am Weihnachtsfest bei Georg eine sentimentale Ader freilegt, ihn zum gemeinsamen Weggang von Anne veranlasst und heiratet. Der eineinhalb Jahre später spielende Schlussakt zeigt die gebrochene, aber aufopferungsvolle Anne, die den stark gealterten einstigen Kampfgenossen bei dessen feudaler Villa am Gardasee aufsucht, als seine lebenslustige Frau Hedwig eben zu einer Bootsfahrt mit ihrem künftigen Liebhaber Lothar aufbricht und ihre Naivität durch eine peinliche Selbststilisierung nach Goethes „Italienischer Reise“ (13. bis 14. September 1786) bekundet: „Wir wollen nach Malcesine hinüber an den Strand, wo der junge [!] Goethe gelandet, auf die Burg, wo der junge Goethe geträumt. Ich habe auch meine Mappe mitgenommen und dort, wo er saß und malte, will ich auch sitzen und malen und vielleicht sperren sie mich dann auch ein, wie ihn damals. Und du kannst dann einen Aufsatz schreiben: Goethe und Hedwig und Malcesine, und du und ich, wir würden alle beide unsterblich. Mein Gott! Er ist auch unsterblich geworden und war doch nichts als ein junger Fand, der das Herz voll von Liebe gehabt. Und das Herz voll von Liebe haben wir auch!“ (Bahr: Die neuen Menschen, S. 48.) – Zu Bahr vgl. Barbara Beßlich: Die Leiden des Jungen Wien. Hermann Bahrs Roman ‘Die gute Schule’ (1890) und Goethes ‘Werther’. In: Sprachkunst 33, 2002, S. 23–40.

sierenden und milieuzzeichnenden Funktion auch ihre bislang nicht hinlänglich bestimmte literaturprogrammatische Intention.

I. 'Berlin und Weimar'

– eine Denkformel im Wohnzimmer der „Familie Selicke“

Wenn sich der Vorhang zum ersten Akt der „Familie Selicke“ hebt, sticht dem Zuschauer die zentral an der Rückwand gehängte „Werther“-Illustration „*Lotte, Brot schneidend*“ ins Auge (185). Deren Bedeutung für das Drama ist vom Milieu abhängig, in dem das Stück spielt. Das „*Wohnzimmer*“, einziger Schauplatz des äußerlich ganz klassizistisch angelegten Dramas, „*ist mäßig groß und sehr bescheiden eingerichtet*“ (185). Dass es neben der separaten Küche überhaupt ein Wohnzimmer gibt, weist nicht auf proletarische Lebensumstände, sondern auf einen etwas höheren Sozialstandard. Hier lebt offenkundig eine kleinbürgerliche Familie, freilich auf dem Weg ins soziale Abseits. Denn die sechs Familienmitglieder schlafen gemeinsam in einer Kammer, da man ein weiteres Zimmer einem milieufremden „*Chambregarnist*“ (184) vermietet hat – dem gerade examinierten Theologen Gustav Wendt, dessen Auszug *ohne* die ihm zugeneigte, aber aus Familienrücksichten entsagende Tochter Toni den rührend-tragischen Endpunkt des Dramas setzt. Dass diese älteste Tochter für die Weihnachtsfeiertage Näharbeiten mit nach Hause bringt, indiziert die bescheidende pekuniäre Lage der Familie ebenso wie der Umstand, dass man sich eine angemessene medizinische Versorgung des kleinen Linchen – ihr daher unvermeidlicher Tod in der Christnacht markiert die katastrophale Wende – nicht leisten kann, sondern auf die unzureichenden Fähigkeiten des alten Gelegenheitsheilpraktikers Kopelke setzt: seinerseits ein heruntergekommener Handwerker, den die „ollen Fabriken rujenier[t]en“ und der sich mit Prozesshilfe und kleinen Schuhmacherarbeiten, mit „Homöopathie und denn mit det Silewettenschneidern [Anfertigen von Silhouetten], wie det jrade so kommt“ (195f.), durchs Leben schlägt.

Die augenfälligen Symptome des Niedergangs kontrapunktiert ein Netz von Motiven, das die soziale Orientierung der Selickes an geordneten bürgerlichen Verhältnissen anzeigt. So vergleicht sich Frau Selicke, „*etwas ältlich, vergrämt*“ (185), mit „*andre[n] Leute[n] in unsrem Stande*“ und schaut schmerzlich auf einen Bekannten, der „’n einfacher Handwerker gewesen“ ist und „jetzt sein schönes Haus“ hat (219). Die Weihnachtsfreude in den Nachbarhäusern führt ihr den sozialen Abstieg und das eigene Scheitern vor Augen. Wenn die Nachbarskinder an Selickes Unglücksmorgen „*Des freuet sich der Engel Schar ...*“ singen, ist dies nicht nur für den Zuschauer ein zynischer, den kleinen Sängern freilich unbewusster Kommentar auf den Tod Linchens, sondern auch für Frau Selicke ein Indiz für die Zerrüttung ihrer Existenz: „*D i e kennen keine Sorgen ...*“ (229). Doch blickt man mitten in der sozialen Deklassierung nicht nach unten, sondern nach oben. Das belegt die modische Aufmachung des älteren der beiden Söhne, der als beruflich wenig ehrgeiziger Kaufmannslehrling⁷ mit Glacés, Ziga-

⁷ So charakterisiert ihn die Mutter: „*Statt den ganzen Tag, wenn du frei hast, hier umherzuliegen, könntest du noch ’n bißchen Sprachen lernen! Das braucht ’n Kaufmann heutzutage! Aber du hast nich ’n bißchen Lerntrieb!*“ (212f.)

rette, Kneifer, Hut und Stöckchen wenigstens äußerlich das Bild eines halb bürgerlichen, halb dandyhaften Flaneurs abgibt (187). Und sein Vater, zwar noch auf dem Comptoir angestellt, dem Alkohol aber schon weit verfallen, hält zur nächtlichen Unzeit, als die Bescherung anderswo längst vorüber ist (212), mit einem hereingeschleiften „kleinen Christbaum“ und einigen in die Kammer geworfenen „Pfannkuchen“ an der Illusion fest, er Sorge rollengerecht für seine Familie und ermögliche eine nach bürgerlichen Vorstellungen gelungene Inszenierung des Weihnachtsfestes (221–223).

Einen Zerrspiegel des „ganze[n], unglückliche[n] Familienleben[s]“ (205), das der Ideologie jenes Standes verhaftet bleibt, dem die Selickes zunehmend entgleiten⁸, bietet die dekorativ-bildkünstlerische Ausstattung des Bühnenraums. Während Kopelke einen etwas weiteren Horizont verrät, wenn er die Entwicklung der sozialökonomischen „Umstände“ (195), den Prozess der Industrialisierung sowie das „ville Elend in de Welt“ beklagt (241) und sich für „de ollen, deemlichen Krankenkassen“ einsetzt (194)⁹, bleibt das kommunikationsunfähige Ehepaar Selicke¹⁰ einer politisch wie kulturell rückwärtsgewandten Mixtur überlebter Leitfiguren verhaftet: So bekennt sich Eduard Selicke nicht nur gesänglich zum ‘Neuen Reich’ von 1871, indem er seinen ersten Auftritt leitmotivisch mit einem mehrfach angestimmten „Nicht Roß, nicht Reisige ...“ untermalt (222), dem Eingangsvers der zweiten Strophe der preußischen Kaiserhymne „Heil dir im Siegerkranz“.¹¹ Gleichgerichtete politische Bekenntnisse zieren die Wohnzimmerwand: „zwei große, alte Lithographien in fingerdünnem Goldrahmen, der alte Kaiser und Bismarck“ (185), also der 1888 gestorbene

⁸ Vgl. Kafitz (Anm. 6), S. 231f., der die „Proletarisierung der Angestellten“ und ihre „soziopsychische[n] Spannungen“ mit Hinweis auf die spätere Studie Siegfried Krakauers („Die Angestellten“, 1930) erörtert.

⁹ Aus dem Hinweis auf seine anstehenden Verpflichtungen – „ick muß heite noch unjelogen hinten in de Druckerei! ... Se wissen ja! Det mit de ollen, deemlichen Krankenkassen!“ (194) – darf man mutmaßen, dass Kopelke, in welcher Weise auch immer, am Druck einer Schrift beteiligt sein mag, die Angelegenheiten des damals politisch aktuellen Krankenversicherungswesens behandelt. Aus dem abfälligen Gestus seiner Aussage ist freilich kaum auf sein entschiedenes sozialpolitisches Engagement zu schließen.

¹⁰ Die Eheleute sind nur zu Beginn des dritten Aktes kurz gemeinsam auf der Bühne, ohne dass dort ein Gespräch zustandekäme (230). In der Nacht zuvor weicht Frau Selicke, obschon auf die Ankunft des angetrunkenen Gatten wartend, ihrem endlich eintreffenden Mann konsequent aus. Symptomatisch für die tiefe Störung ihrer Kommunikation sind die jeweiligen Gespräche von Herrn und Frau Selicke mit ihrer Tochter, in die sie typische Aussagen des abwesenden Partners als verzerrte Zitate einlagern, um in einem simulierten Dialog die eigenen Vorurteile über den anderen zu bekräftigen: „SELICKE [...] So ’n Weib! ... So ’n Weib! [...] ‘Ach, mein Fuß!’ – ‘Ach, mein Fuß!’ – Weiter weißte nischt! ... Immer ich – ich – ich! – Ich brauchte dich nicht zu heiraten! – ’s war meine guter Wille! – Zu d u m m war ich! Zu d u m m! – Du alte ... Ae! Du! – ‘Wir sind so arm!’ – ‘Wir haben kaum’s liebe Brot!’ – ‘Nichts in die Wirtschaft!’ – Wer ist denn schuld?! – Wie kannst du mir das sagen! – Verdien dir was, dann haste was!“ (226; ähnlich Frau Selicke im dritten Akt kurz nach ihrer fast stummen Begegnung mit ihrem Mann [231f.]) Zu dieser Dialogtechnik vgl. Scheuer: Holz/Schlaf (Anm. 2), S. 83–86.

¹¹ Die zweite Strophe des 1790 von Heinrich Harries gedichteten „Kriegsliedes“, das – von Balthasar Gerhard Schumacher 1793 verändert – mit der Melodie der englischen Nationalhymne zur preußischen Königs- und Kaiserhymne avancierte, lautet: „Nicht Roß und Reisige | Sichern die steile Höh’, | Wo Fürsten steh’n: | Liebe des Vaterlands, | Liebe des freien Manns | Gründet den Herrscherthron | Wie Fels im Meer“ (vgl. Hans Jürgen Hansen: Heil dir im Siegerkranz. Die Hymnen der Deutschen, Oldenburg und Hamburg 1978; das vom zeitgenössischen Publikum natürlich sofort identifizierte Zitat bleibt in Cowens „Dramen des deutschen Naturalismus“ [Anm. 2] unkommentiert).

Kaiser Wilhelm I. und der 1890 entlassene ‘Eiserne Kanzler’.¹² Die Lithographien, Schaustücke des konservativen Kaiser- und Bismarck-Kults der Zeit, mussten dem Publikum signalisieren, dass hier kein kritischer, sozialdemokratisch engagierter Geist wohnt, sondern einer, der am Gestrigen festhält.

Holz’ und Schlafs Arrangement stellt die zum Dekor gewordene Koalition von Kaiser und Kanzler in ein doppeltes Bezugsfeld. Erstens hängen die Staatsmänner unmittelbar über dem Sterbebett des Kindes: als fahrlässige Wächter gleichsam, die dem Kleinbürger zwar national-politische Orientierung bieten mögen, ihn aber sozial so verelenden lassen, dass er seine Familie medizinisch nicht versorgen lassen kann. Zugeordnet sind dem Politikerpaar zweitens die Dioskuren der nationalen Dichtung, Schiller und Goethe, anwesend in „zwei kleinen, vergilbten Gipsstatuetten“ (185). Zusammen mit den „alten“ Lithographien sind die „vergilbten Gipsstatuetten“ der Weimarer Klassiker nicht allein Relikte eines bildungsbürgerlichen Anspruchs, den sich die Selickes in ihrem sozialen Abstieg bewahrt haben, sondern sie repräsentieren auch den ideologischen Überbau¹³, in dem sich das patriotisch gesinnte Bürgertum des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufgehoben wähnt – umfängen die gipsernen Nationaldichter doch „eine Anzahl photographischer Familienporträts“, die „im Halbkranze, symmetrisch angeordnet“ (185), über Selickes Sofa bürgerlich-preußische Ideale wie Ordnungsliebe und Familienstolz hochhalten und damit einen schroffen Kontrast zu den tatsächlich zerrütteten Verhältnissen abgeben.

Das Bildprogramm der Bühnenausstattung, das die ideologische Orientierung der kleinbürgerlichen Familie an Repräsentanten Weimarer Klassik und preußischer Politik aufzeigt, verweist präzise auf eine damals virulente Denkformel, nach der die nationale Identität des ‘Neuen Reichs’ in einer Synthese politischer Stärke mit kultureller Tradition gründe, in der Verbindung von Macht und Geist, von ‘Berlin und Weimar’. ‘Berlin und Weimar’ – deren „Arbeitsteilung“ haben nationale Politik wie patriotische Goethe-Philologie nach 1871 als Garant der „vollen nationalen Wohlfahrt“ beschworen.¹⁴ „Berlin, die neue Reichshauptstadt [...], und Weimar, die bisherige heimliche Hauptstadt des geistig-literarischen Deutschland, sind endlich vereinigt, die nationale Geschichte der Deutschen, verkörpert [...] von Schiller und Goethe, und die politische Geschichte der Deutschen sind durch die Reichsgründung von

¹² Dieses Ausstattungsdetail fehlt im Erstdruck (vgl. Dramen des deutschen Naturalismus [Anm. 2], Bd. 1, S. 813), der im Januar 1890 und damit knapp vor Bismarcks Entlassung (20. März 1890) erschienen war. So wird man die Einfügung in die zweite Auflage von 1892 als kritische Reaktion auf den zwischenzeitlich einsetzenden Bismarck-Kult des nationalen Bürgertums interpretieren dürfen. – Zum Bismarck-Kult in der poetischen Literatur und speziell in der Lyrik vgl. zuletzt Achim Aurnhammer: ‘Der Preusse’. Zum Zeitbezug der ‘Zeitgedichte’ Stefan Georges im Spiegel der Bismarck-Lyrik, in: Stefan George. Werk und Wirkung seit dem ‘Siebenten Ring’, für die Stefan-George-Gesellschaft hg. v. Wolfgang Braungart u. a., Tübingen 2001, S. 173–196, hier S. 174–184.

¹³ Religiöse Orientierung dagegen, das verdeutlichen die selbst schon haltlose Figur des angehenden Pastors und die kontrastverschärfende Situierung des heillosen Dramas in die heilige Christnacht, fehlt in diesem Milieu vollständig.

¹⁴ So im Jahre 1890, dem Erscheinungs- und Uraufführungsjahr von Holz’ und Schlafs „Die Familie Selicke“, der Goethe-Philologe Gustav von Loeper in seinem „Berlin und Weimar“ betitelten Weimarer Festvortrag (zuerst in: Deutsche Rundschau 16, 1890, H. 10, S. 30–39; zitiert nach: Goethe im Urteil seiner Kritiker [Anm. 5], Bd. 3, S. 197–207, hier S. 197 und 199).

1871 endlich versöhnt.“¹⁵ Die „ideologische Achse Berlin – Weimar“¹⁶ lassen Holz und Schlaf mitten durch das Wohnzimmer der „Familie Selicke“ verlaufen, um ihr Versagen im sozialen Alltag aufzuweisen. Indem sie den bildhaft repräsentierten Überbau mit der Tristesse der realen Verhältnisse konfrontieren, antizipieren die Pioniere des Naturalismus die Kritik am „harmonische[n] Modell einer konfliktlosen Kooperation von Macht und Geist“, wie sie um 1910 etwa Franz Mehring, Heinrich Mann und Carl Sternheim vortragen sollten.¹⁷

¹⁵ Mit dieser Zusammenfassung bündelt Mandelkow (Anm. 5), Bd. 1, S. 207, die Argumentation eines Herman Grimm, der „in seinen 1874/75 an der Königlichen Universität zu Berlin gehaltenen Vorlesungen über Goethe“ den „ersten großangelegten Versuch“ unternommen habe, „Reichsgründung und Goetherezeption in ein produktives Wechselverhältnis zu setzen“ (ebd., S. 206). Vgl. neben Mandelkows einschlägigem Kapitel, das auch das „dauerhafte[] Nachleben“ der „Syntheseformel ‘Berlin und Weimar’“ skizziert (ebd., S. 205–211), dessen Einleitung zur Dokumentensammlung: Goethe im Urteil seiner Kritiker (Anm. 5), Bd. 3, S. XVII–XX, und Warren R. Maurer: *The Naturalist Image of German Literature. A Study of the German Naturalists' Appraisal of their Literary Heritage*, München 1972, der S. 119f. auf eine frühe, von Herman Grimm nachhaltig geprägte Schrift von Otto Brahm hinweist, dem späteren Leiter der *Freien Bühne: Goethe und Berlin*. Festschrift zur Enthüllung des Berliner Goethe-Denkmal, Berlin 1880.

¹⁶ Mandelkow (Anm. 5), Bd. 1, S. 208.

¹⁷ Ebd., S. 209. – Zu Mehrings politischer Goethekritik, die Mandelkow an einem Artikel von 1909 verdeutlicht, vgl. ebd., S. 282f. Anzumerken ist, dass Hauptmann zwei Artikel aus der von Franz Mehring redigierten liberal-antimilitaristischen Berliner „Volks-Zeitung“ in seinen Notiz-Kalender einklebte, die die Goethe-Verehrung der Zeit kritisierten: So ein am 2. August 1889 veröffentlichtes (politisch harmloses) Spottgedicht Eduard von Bauernfelds über den „Unfug der modernen Goethe-Forschung“ und einen Feuilleton-Artikel vom 12. Juli 1889, der zuletzt auf Georg Brandes' kritischen „Essay über die Geistesheroen Weimars und den Militärstaat Preußen“ hinweist, der einen „üblen Eindruck in Deutschland“ hervorgebracht habe (Gerhart Hauptmann: Notiz-Kalender 1889 bis 1891, hg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/Main und Berlin 1982, S. 148f. und S. 128–135, hier S. 135). – Zu Heinrich Manns 1910 vorgetragener Kritik an der Koalition von Macht und Geist vgl. Mandelkow (Anm. 5), Bd. 1, S. 209–211; einen einschlägigen Artikel von Carl Sternheim enthält: Goethe im Urteil seiner Kritiker (Anm. 5), Bd. 3, S. 453f. – Vgl. Viktor Žmegač: Goethe-Kontroversen zu Beginn unseres Jahrhunderts, in: *SchillerJb* 27, 1983, S. 172–184, der Gerhart Hauptmanns Drama „Die Ratten“ (1910/11) in diesen Zusammenhang stellt und beim ehemaligen Theaterdirektor Hassenreuter, der anhand von Chören aus Schillers „Braut von Messina“ dramatischen Unterricht erteilt, eine symptomatische „Gleichsetzung von ästhetischem Konservatismus im Namen Weimars und politischem Konservatismus wilhelminischer Prägung“ erkennt (ebd., S. 173); vgl. ferner Friedhelm Marx: „Schiller ganz anders“. Gerhart Hauptmanns Spiel mit der Weimarer Klassik in der Tragikomödie „Die Ratten“, in: *ZfdPh* 115, 1996, Sonderheft, S. 122–136. – Ideologiekritisch zu werten ist auch der bislang übersehene Rekurs auf die ‘Berlin und Weimar’-Formel in Georg Kaisers expressionistischem Stationendrama „Von morgens bis mitternachts“ (1912/16): Die Sinnsuche des namenlosen Kassierers scheitert sowohl in der „kleine[n] Stadt W.“ wie in der „große[n] Stadt B.“ (Georg Kaiser: *Von morgens bis mitternachts*. Stück in zwei Teilen, Fassung letzter Hand hg. v. Walther Huder, Anm. v. Ernst Schürer, Stuttgart 1994, S. 3).



Abbildung 1

Wilhelm Kaulbach: Lotte. Photographische Reproduktion einer Zeichnung (1859). Aus: Goethe-Galerie. Nach Original-Cartons von Wilhelm Kaulbach. Mit erläuterndem Text von Fr[iedrich] Spielhagen, Neue Ausgabe, München [ca. 1885].

Das optische Zentrum der ideologiekritisch lesbaren Wohnungsdekoration bildet der „bekannte Kaulbachsche Stahlstich *‘Lotte, Brot schneidend’*“ (185), als Blickfang zwischen die Klassiker-Statuetten und über die Familienporträts gehängt. Die bislang vernachlässigte Reproduktion – „Wilhelm von K[aulbach] (1805–1874) illustrierte viele Werke Goethes“, heißt es wenig erhellend im jüngsten Kommentar zur „Familie Selicke“¹⁸ – lässt sich zweifelsfrei identifizieren. Zwar hat Kaulbach die Szene zweimal gestaltet. Doch drang nicht die vergleichsweise schlichte erste Darstellung, seit 1836 als Titelpuffer postumen Cottaschen Goethe-Ausgaben vorgebunden, als Ausstattungsstück in die bürgerlichen Wohnzimmer, sondern die ungleich opulenter zweite Version.¹⁹

Kaulbachs 1859 signierte Zeichnung mit dem einfachen Titel „Lotte“ (Abb. 1) kam zunächst in einer Folge photographisch nachgebildeter Goethe-Illustrationen auf den Kunstmarkt und wurde von den 1860er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg in verschiedenen Reproduktionstechniken, diversen Ausstattungen und unterschiedlichen Formaten vertrieben. Größte Verbreitung fand Kaulbachs „Werther“-Illustration, die bereits für einen Taler einzeln erhältlich war, in dessen „Goethe-Galerie“, einem ge-

¹⁸ Dramen des deutschen Naturalismus (Anm. 2), Bd. 1, S. 813.

¹⁹ Vgl. den gründlichen und kunstgeschichtlich erhellenden Beitrag von Jutta Assel: Werther-Illustrationen. Bilddokumente als Rezeptionsgeschichte, in: Jäger (Anm. 6), S. 57–105 und S. 190–208 (Anm.), die beide Gestaltungen der Szene (hier Abb. 4 und 5, S. 61f.) im ikonographischen Zusammenhang würdigt und zu Kaulbachs späterer Illustration bereits Friedrich Spielhagens erläuternden Text heranzieht (S. 84–88), nicht aber auf die Verwendung des Bildes in „Die Familie Selicke“ eingeht. Kaulbachs erste Ausführung weist Assel, S. 196, Anm. 61, in folgendem Druck nach: Goethe’s poetische und prosaische Werke in zwei Bänden, Bd. II 1: Romane und Novellen, Stuttgart und Tübingen 1837.

bundenen Album, das jeder Reproduktion einen „erläuternde[n] Text“ von Friedrich Spielhagen folgen lässt.²⁰

Dass die naturalistischen Dramatiker den Bühnenraum mit einer Illustration ausstatten, die im Bürgertum der Zeit immens verbreitet war, entspricht ihrem ästhetischen Postulat, reale Lebensverhältnisse detailgetreu nachzustellen. Doch geht es ihnen nicht zuerst um die bloße Wiedergabe eines zufällig herausgelösten Stücks Wirklichkeit, sondern um die symptomatische Erfassung sozialer Umstände und überdies um die programmatische Konfrontation ihrer modernen ästhetischen Maximen mit denen der ‘Kunstperiode’ und ihrer Epigonen. Das veranschaulicht unser Beispiel besonders eindrücklich dann, wenn man erstens Wilhelm von Kaulbachs „Werther“-Illustration mit Friedrich Spielhagens „erläuterndem Text“ als exemplarisches Zeugnis eines verklärenden bürgerlichen Realismus auffasst, zweitens den kontrastiv ins Bild gesetzten Abstand zwischen bildungsbürgerlichem Ideal und sozialer Realität erkennt sowie drittens erwägt, inwieweit die dargestellte ‘Brotschneide’-Szene gleichwohl Handeln und Denken der Dramenfiguren Vorbildet.

1) Wilhelm von Kaulbach transponiert die Szene, seit Daniel Chodowiecki *das* ‘klassische’ Sujet der „Werther“-Illustratoren, in ein großbürgerliches Milieu.²¹ Prunkvolle Raumausstattung und üppige Gewänder, in denen schon zeitgenössische Kritiker eine gefährliche Tendenz zum „Pathetischen und Prächtigen“ erkannten, überladen die Szene und idealisieren die kunstvoll komponierten Figuren, deren künftig spannungsvolles Verhältnis allenfalls in Details wie dem bedrohlichen Blickwechsel zwischen Katze und Holzpferd sowie dem hinter Lottes Rücken nach Früchten greifenden Knaben angedeutet ist.²² Die beigefügte Rezeptionsanleitung Friedrich Spielhagens, wie Kaulbach ein Vertreter des idealisierenden Realismus, unterstreicht die bildkünstlerische Verklärung der Szene. Dazu vergegenwärtigt Spielhagen den dargestellten Moment ganz aus der Perspektive Werthers, der eben bei Lotte anlangt und nun bewegungslos in der Tür verharrt:

Wer kennt sie nicht, die reizende Geschichte, wie Werther Lotten zum Ball abholen will und sie beim Butterbrotschneiden unter ihren Geschwistern überrascht! Diese so reizende Geschichte. Hat sie doch ein Jeder von uns gelesen – nein nicht gelesen! – mit erlebt; ist doch ein Jeder von uns mit seiner Tänzerin, „einem guten, schönen, übrigens unbedeutenden Mädchen“, und ihrer Base in der Kutsche durch den ausgehaue- nen Wald gefahren, um Charlotte S.... abzuholen, und hat die Sonne beobachtet, die

²⁰ Assel (Anm. 19), S. 196, zitiert eine auf 1866 datierte Anzeige des Münchner Verlegers Friedrich Bruckmann, die die damalige Verbreitung von Kaulbachs Illustrationen erlassen lässt. Die spätesten heute (in Bibliotheken und auf dem Antiquariatsmarkt) nachweisbaren Auflagen werden auf ca. 1910 datiert. – Unsere Abbildung folgt einem handschriftlich gewidmeten Exemplar, das an „Weihnachten 1885“ den Monogrammistern „H. L.“ und „G. B.“ zum Freundschaftszeichen diente: Goethe-Galerie. Nach Original-Cartons von Wilhelm Kaulbach. Mit erläuterndem Text von Fr[iedrich] Spielhagen, Neue Ausgabe, München [ca. 1885], S. 5–8.

²¹ Zur ikonographischen Tradition vgl. Assel (Anm. 19), S. 81–88, hier S. 87; ferner Klaus Laermann: Werther auf der Schwelle. Überlegungen zu einer Illustration von Daniel Chodowiecki, in: Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen, hg. v. Irmela von der Lühe u. Anita Runge, Göttingen 1997, S. 84–106.

²² Vgl. Assel (Anm. 19), S. 87, die ebd. und S. 197f. (hier Anm. 72) aus der Rezension des Kunstkritikers Moritz Thausing zitiert.

nur noch eine Viertelstunde vom Gebirge entfernt war, und die weißgrauen Gewitterwolken, und hat seine ängstlichen Begleiterinnen mit anmaßlicher Wetterkunde getäuscht; ist dann, als der Wagen am Hofthor hielt, hinabgesprungen, durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause gegangen, die vorliegende Treppe hinaufgestiegen, in die Thüre getreten und – Welch' ein Bild, das sich nun plötzlich seinen erstaunten Augen zeigt!²³

Spielhagens einvernehmliche und zugleich dynamisierende Paraphrase von Goethes Text²⁴ appelliert an die identifikatorische Lektüre des „Werther“ und überhöht die Bildbetrachtung zum Nachvollzug von Werthers Erleben: Wie Werther „das reizendste Schauspiel in die Augen“ gefallen ist²⁵, soll sich Kaulbachs „Bild“ – die Wortvariation referiert auf den Medienwechsel – den „erstaunten Augen“ des Betrachters zeigen.

Übergeht Spielhagens Einleitung den Hinweis auf Lottes bestehende erotische Bindung und damit den deutlichsten Vorverweis auf die kommenden Verwicklungen²⁶, so reduziert er die junge Frau in der eigentlichen Bildbeschreibung, die der Perspektive gemäß Werther ausklammert²⁷, auf ihre Rolle als „holde, jungfräuliche Mutter“. Kennzeichen ihrer Funktion als ‚alma mater‘ der halbverwaisten Familie ist das Brot, das Kaulbach in die Bildmitte komponiert und, um es zusätzlich zu exponieren, monogrammiert hat. Nicht Werther, sondern diesem Brot und seiner angemessenen Verteilung gilt Lottes Aufmerksamkeit.²⁸ So dient ihr das Brot als wahrer „Schmuck“, als Merkmal für die Akzeptanz ihrer familiären Rolle, als Signal, dass

²³ Goethe-Galerie (Anm. 20), S. 7 (im weiteren ohne Einzelnachweise zitiert). Spielhagens Einleitung folgt zwar einerseits bis hin zu wörtlichen Zitaten exakt Werthers Brief vom 16. Juni, andererseits aber unterstützt sie Kaulbachs Transponierung der Szene auf ein höheres soziales Niveau. Ist bei Goethe keine Rede davon, dass das von Lotte geschnittene Brot belegt werden würde, so spricht Spielhagen vom „Butterbrodschneiden“ – eine, nebenbei bemerkt, schon in sich fehlerhafte Wortbildung. Ein ähnlicher Lapsus unterläuft Spielhagen, wenn er über die „zweiunddreißig Zähne“ im Munde des Kleinsten „auf dem hohen Kinderstühlchen“ spekuliert: bekanntlich erreicht das Milchgebiss überhaupt nur zwanzig Zähne. – Dass Spielhagen der zu seiner Zeit allein verbreiteten zweiten Fassung des „Werther“ folgt, erweist in seinem Zitat die Variante „übrigens unbedeutenden“, die die Lesart „weitere unbedeutenden“ der Erstfassung ersetzt (vgl. Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Studienausgabe. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787, hg. v. Manfred Luserke, Stuttgart 1999, S. 36f.).

²⁴ Spielhagen dynamisiert die Beschreibung, indem er Werther nicht einfach „ausgestiegen“, sondern ihn (und den Leser) „hinabgesprungen“ sein lässt. Auch dass Werther Lotte „überrascht“ habe und dass ihm die Szene „plötzlich“ vor Augen stehe, ist in der literarischen Vorlage nicht vorgegeben (vgl. Goethe [Anm. 23], S. 39).

²⁵ Goethe (Anm. 23), S. 39.

²⁶ Anders als Werther, der die „Nachricht“, Lotte sei „schon vergeben“ zwar „ziemlich gleichgültig“ aufgenommen haben will, sie aber doch als Präteritio in seinen Briefbericht integriert (Goethe [Anm. 23], S. 37 u. 39), lässt Spielhagens Paraphrase dieses antizipierende Signal aus.

²⁷ Assel (Anm. 19), S. 86, vermerkt die Auslassung Werthers, erklärt sie aber nicht mit der Perspektivierung von Spielhagens Bildbeschreibung, sondern als Desinteresse an der Figur.

²⁸ Spielhagen akzentuiert dies, indem er den Bildbetrachter die mutmaßlichen Gedanken Lottes beim Abschneiden der Brotscheiben nachvollziehen lässt und dabei Werthers knappe briefliche Darstellung stark ausmalt, pathetisch auflädt und zugleich mit einem leicht ironischen Unterton verniedlicht: „Ihr Gesicht mit den bedeutenden Zügen ist ruhig und ernst; die schönen braunen Augen blicken auf die Kinderschaar herab und scheinen [!] dasjenige aufzusuchen, welches ‚dieses Stück haben soll‘. Das Stück ist noch nicht ganz abgeschnitten; es kann noch ein wenig größer gemacht werden, und dann wird es wohl der pausbäckige prächtige Bengel bekommen, der ordentlich kläglich bittend zu der Göttergestalt der großen Schwester hinaufschaut.“

sie in ihrer Familie „zur Mutterstelle berufen“ ist. Das Brot „fest gegen den schönen Busen drückend“, scheint Lotte gegen jede sinnliche Irritation gefeit und völlig ihrer Rolle als Ersatzmutter gewidmet. Kaulbachs Darstellung und Spielhagens Deutung lassen die Figur ganz in ihrer familiären Pflichterfüllung wurzeln und in der innigen Verbindung mit dem Brot ihre Identität bekunden.

2) Die Stilisierung Lottes nach der bürgerlichen Familienideologie des 19. Jahrhunderts erklärt sowohl die Beliebtheit des Blattes als Dekorationsstück wie seine Verwendung in der „Familie Selicke“. Denn das naturalistische Drama führt kontrastiv den Abstand zwischen bildungsbürgerlichem Ideal und sozialer Realität vor. Ohne im Drama allzu plakativ parallele Szenen zu gestalten, knüpft der Anfang der „Familie Selicke“ motivisch doch offensichtlich an das Sujet des ‘Brot Schneidens’ an.²⁹ So gilt das erste Interesse des jüngeren Sohnes Walter, als er in den Weihnachtsabend hinausgeschickt wird, um den Vater vom Comptoir abzuholen und von seiner Zechtour fernzuhalten, der Frage, ob er sich „noch schnell ’ne Stulle schneiden“ dürfe (185). Doch anders als Kaulbachs Lotte, die ihre Rolle als nährende Ersatzmutter erfüllt, beschimpft Frau Selicke ihren Sohn als „ungezogene[n] Junge[n]“ (186), der den Schlaf des todkranken Kindes störe und, mehr noch eine Erklärung ihrer schroffen Reaktion, sie aus selbstmitleidig-sorgenvollen Gedanken aufschrecke. Wie um die Einschätzung der Mutter zu bestätigen, die freilich den Bankrott eigener didaktischer Anstrengungen bedeutet, bedient sich der „*aufs Sofa geklettert[e]*“ Junge an den Resten der unaufgeräumten Kaffeetassen und holt sich den „*Zucker [...] mit dem Löffel extra raus*“ (186). Gegen den robusten Erziehungsratschlag des Älteren – „Ach was, Mutter! Jieb ihm lieber ’n Katzenkopp un denn is jut!“ – schneidet und streicht die autoritätslose Mutter denn doch mechanisch die Stulle, um sie Walter „*Unwirsch*“ einzuhändigen: „Da – haste! Klapp se dir zusammen und dann macht, daß ihr endlich fortkommt! Aus euch wird auch nischt!“ (186f.)³⁰

Die motivische Verbindung zwischen dem „*bekannte[n] Kaulbachsche[n] Stahlstich ‘Lotte, Brot schneidend’*“ (185) und der Eingangsszene der „Familie Selicke“ erweist solchermaßen die Diskrepanz zwischen dekorativem Ideal und realer Misere. Hiermit klagen die naturalistischen Dramatiker die idealisierende Tendenz des bürgerlichen Realismus an und halten ihr zugleich die eigene schonungslose Offenlegung wirklicher Lebensverhältnisse entgegen. Gezielt demonstrieren sie die – in ihren Augen – verfehlte Ästhetik bürgerlich-realistischer Kunst an einem zeitgenös-

²⁹ Zu einer weiteren motivischen Anknüpfung vgl. unten Anm. 33.

³⁰ Die weiteren Erwähnungen von Walters Butterbrot belegen, wie sorgsam Holz und Schlaf ein eingeführtes Motiv verfolgen: Als es gleich nach Frau Selickes Worten klingelt und kurzzeitig die Hoffnung keimt, der Vater könne doch schon heimkehren, „*starrt*“ Walter, „*die Stulle in der Hand, mit offenem Munde über die Lampe nach der Tür*“, um sie dann „*liegen [zu] lassen*“ und „*auf die Tür*“ zuzulaufen (187). Indem sich der Besucher als der alte Kopelke entpuppt, der mit einem Hampelmann das Interesse auf sich zieht, ist Walter die Stulle, die er als Zeichen mütterlicher Zuwendung so dringlich einforderte, nicht mehr wichtig. Jedenfalls muss ihn Frau Selicke erst daran erinnern, als Walter schließlich das Haus verlässt: „*Na, und die Stulle? Reicht sie ihm noch schnell nach, Walter beißt sofort in sie hinein.*“ (189) – Angesichts der motivischen Anknüpfung an die „Werther“-Illustration und ihrer präzisen Durchführung ist es kaum richtig, mit Scheuer: Holz/Schlaf (Anm. 2), S. 76, von einem „banalen Dialog zwischen den Kindern und Frau Selicke“ zu sprechen.

sisch weit verbreiteten Zeugnis der Goethe-Rezeption, um Kaulbachs wie Spielhagens verklärenden Realismus auf seine idealistischen Wurzeln zu verweisen und vor dem Hintergrund eines epigonalen Klassizismus die Modernität naturalistischer Darstellungsverfahren zu verdeutlichen.

3) Holz und Schlaf verschärfen ihre Opposition gegen die ‘real-idealistiche’ Kunst dadurch, dass ihr Bühnenarrangement Kaulbachs „Lotte“ zum Sinnbild der ideologischen Prägung von Selickes Tochter Toni geraten lässt. „Du mußt doch sehen, daß ich jetzt – hier – nicht fort kann!“, erklärt Toni am Morgen nach dem Tod ihrer kleinen Schwester, der ihr nicht erlaube, dem angehenden Pastor zu folgen, sondern sie zwingt, zu entsagen und der absehbaren Verschlimmerung innerfamiliärer Spannungen entgegenzuwirken: „Und – da mußt du dich also – opfern!“ (234f.) Tonis Unfähigkeit jedoch, sich aus dem Milieu absinkenden Kleinbürgertums zu befreien, ist nicht zuletzt jenen Sinnangeboten geschuldet, die die von Kaulbachs Illustration repräsentierte bildungsbürgerliche Klassikerpflege bereithält. Wie ihre Familie, indiziert durch trivialisierte Bildungsgüter, an die ideologische Achse ‘Berlin-Weimar’ gebunden bleibt und gerade dadurch kein Verständnis für die gesellschaftlichen Ursachen ihrer alltäglichen Misere entwickeln kann, so ist die Tochter dem längst nicht mehr gelebten Programm gegenseitiger Aufopferung verpflichtet und der Lebenslüge sinnstiftender familiärer Solidarität verhaftet.

Mit Kaulbachs „Lotte“ illustriert das Drama die Bedingungen und prägenden Kräfte, die Toni Selicke dazu nötigen, sich einer „unverstandenen [...] Familienideologie“ zu unterwerfen.³¹ Gegen den (freilich in sich brüchigen und seinerseits egoistischen) Versuch des angehenden Landpastors, sie zum Ausbruch aus ihren familiären Bindungen zu bewegen, bleibt Toni letztlich immun, weil sie in einer „fortgeschrittenen Phase“ der „bürgerlichen Verinnerlichung“ lebt.³² Sie orientiert sich an idealisierten Mustern der Vergangenheit, statt ihre Gegenwart und Zukunft unverstellt zu diagnostizieren. Indem ihr Lotte als Modell einer „holde[n], jungfräuliche[n] Mutter“ vor Augen steht, ergibt sich Toni der Illusion, durch Erfüllung vermeintlicher familiärer Pflichten dem Unglück ihrer Eltern entgegensteuern zu können und zu müssen. Damit aber bleibt sie hilflos jener familiären Umklammerung ausgeliefert, die die Schlussbilder des zweiten und dritten Aktes gestisch überdeutlich markieren.³³

³¹ Vgl. Scheuer: Holz/Schlaf (Anm. 2), S. 101, der richtig darauf hinweist, dass ideologische Prägung und soziale Umstände sich nach der Darstellung des Dramas gegenseitig bedingen und nur gemeinsam eine Erklärung für Tonis selbstverleugnende Entsagung bieten.

³² Ebd., S. 100.

³³ Während am Ende des ersten Aufzugs Wendt und Toni zum Kuss finden, der das auf die Katastrophe vorausweisende „Wenn...“ (gemeint ist: ‘ich folge dir, wenn meine kleine Schwester am Leben bleibt’) kurzzeitig verstummen lässt (211), stürzt Toni am Ende des zweiten Aufzugs, als Linchen eben gestorben ist und Wendt (das Scheitern seiner Absichten vor Augen) das Zimmer betritt, zum Vater, „ihm die Arme um den Hals schlingend“ (229). Und am Schluss des letzten Aktes hält Toni, während sich Wendt von ihr mit dem vagen Versprechen „Ich komme wieder“ verabschiedet, „mit dem einen Arm [...] ihre Mutter umschlungen“ (242). Wie diese Gesten Tonis Familienbindung sinnfällig machen, so deutet auch die Tatsache, dass sie jeweils nur *einen* Elternteil umfängt, voraus auf das notwendige Scheitern ihrer Absicht, die Eltern nach dem Tod der Jüngsten wieder näher zusammenzuführen. – Das Schlusstableau des zweiten Aktes verweist zugleich auf Kaulbachs Illustration: Wie Werther steht Wendt ‘auf der Schwelle’ und sieht sich einer Szene gegenüber, die die Eingebundenheit der jungen Frau in ihre Familienpflichten anzeigt. Auch mögen Wendts Ab-

Mit der sinnbildhaften Wohnungsdekoration zeigt Holz' und Schlags „Die Familie Selicke“ auf, wie das Kleinbürgertum des ausgehenden 19. Jahrhunderts seinen sozialen Niedergang durch die Orientierung an hergebrachten Werten zu kompensieren versucht und wie dieser Versuch scheitern muss, weil eben die ideologische Ausrichtung an national-konservativ vereinnahmten Leitfiguren den Blick auf die eigenen sozialen Verhältnisse verstellt. Zugleich deuten die naturalistischen Pioniere programmatisch darauf hin, dass ihre analytische Dramatik derartige Lebenslügen zu entlarven vermag, statt – wie der idealisierende Realismus mit seiner verklärenden Klassiker-Pflege – ihren Fortbestand zu sichern und die soziale Misere ästhetisch zu verbrämen.

II. Werthers „Krankheit zum Tode“ in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“

Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ schildert ein gänzlich anderes Milieu als „Die Familie Selicke“. Porträtiert Holz und Schlaf Repräsentanten des sozial absinkenden großstädtischen Kleinbürgertums, so spielt Hauptmanns Drama auf dem Gutshof einer durch den Bergbau reich gewordenen Bauernfamilie in der schlesischen Provinz. Wie Holz und Schlaf, denen Hauptmann sein Drama „in freudiger Anerkennung“ der von diesen „konsequentesten Realisten [...] empfangenen, entscheidenden Anregung“ gewidmet hat³⁴, indiziert jedoch auch Hauptmann den sozialen Prozess, in dem sich die Familie Krause befindet, bereits durch die Innenausstattung der Wohnstube:

Das Zimmer ist niedrig; der Fußboden mit guten Teppichen belegt. Moderner Luxus auf bäuerische Dürftigkeit gepfropft. An der Wand hinter dem Eßtisch ein Gemälde, darstellend einen vierspännigen Frachtwagen, von einem Fuhrknecht in blauer Bluse geleitet. (9)

Das Herkommen der Familie aus „bäuerische[r] Dürftigkeit“ ist durch das „Bild an der Hinterwand“ markiert, das die jüngere Tochter Helene dem eben zu sozialen Studien in Witzdorf angelangten Alfred Loth erläutert:

Sehen Sie da – mein Großvater war Frachtfuhrmann; das Gütchen gehörte ihm, aber der geringe Boden ernährte ihn nicht, da mußte er Fahren machen. – Das dort ist er selbst in der blauen Bluse – man trug damals noch solche blaue Blusen. – Auch mein Vater als junger Mensch ist darin gegangen. (20f.)

Doch dient das Bild, das Krauses kleinbäuerliche Abkunft festhält, der Familie kaum mehr dazu, sich einer traditionellen Lebensweise zu versichern und sich auf ein entsprechendes Leistungsethos zu verpflichten. Statt weiter von den Früchten des be-

schiedsworte Werthers leitmotivisch-vieldeutiges „Wir sehn uns wieder“ alludieren, das er am Ende des ersten Teils ausspricht (im Brief vom 10. Sept., den er doch mit der Gewissheit eröffnet: „Ich werde sie nicht wieder sehn“) und dann am Ende des zweiten Teils, der wie „Familie Selicke“ kurz vor Weihnachten spielt, im letzten Gespräch mit Lotte sowie in seinen Abschiedsbriefen an sie und Wilhelm spannungsvoll aufnimmt (Goethe [Anm. 23], S. 117, 125, 255, 261, 269).

³⁴ Dramen des deutschen Naturalismus (Anm. 2), Bd. 1, S. 806.

scheidenen Grundbesitzes und den ergänzenden Einkünften aus Transportdiensten zu leben, sind die einst „armen Bauern“ durch die unter ihren Feldern gefundene, in den Industrievieren massenhaft benötigte Kohle „im Handumdrehen steinreich“ geworden (20) und zugleich der Dekadenz verfallen. Der „Einbruch des Kohlenzeitalters in die dörfliche Existenz“ zeitigt seine „gefährlichen und häßlichen Begleiterscheinungen“³⁵ nicht allein bei Vater Krause, der als Haupt einer „Potatorenfamilie [...] überhaupt gar nicht mehr aus dem Wirtshaus“ herauskommt (87) und nicht mehr begreifen kann, dass die Degeneration seiner Familie und die vermeintliche Macht des Besitzes, die er bei seinen einzigen beiden Auftritten leitmotivisch beschwört³⁶, ursächlich zusammenhängen. Seine zweite Frau betrügt ihn mit ihrem Neffen, der doch – um am familiären Reichtum zu partizipieren – Krauses jüngere Tochter Helene heiraten soll; und während sich Helene am Ende des Dramas umbringt, weil Alfred Loth eine Familiengründung mit ihr aus sozialhygienischer Konsequenz nicht verantworten mag, wird das erwartete Kind ihrer schwer alkoholkranken Schwester „totgeboren“ (90).

Im Witzdorfer Milieu mit seiner letalen Mischung aus pekuniärem Überfluss, inhumanem Geschäftssinn und barem Stumpfsinn bleibt kein Raum für ideelle Orientierung. Frau Krause, „*hart, sinnlich, bössartig*“ (9), in deren amoralischer Profitgier sich markant die Symptome eines plötzlichen sozialen Aufstiegs zeigen, opponiert konsequenterweise heftig gegen jede literarische Bildung: weniger aus dem Bewusstsein eigener geistiger Minderbedarftheit, das der äußere Luxus nur unzureichend kompensiert, als vielmehr aus der Einsicht, dass „Bildung“ ohnehin nur den „Kupp verdrehn“ könne (30) und ihre Stieftochter Helene etwa zum Aufbegehren gegen die geplante Verheiratung mit ihrem Neffen Wilhelm Kahl bewege: „Hängst de wieder amol de Gnädige raus, wie? – Asu fährt se a Zukünftigen oa. *Zu Loth, auf Kahl deutend.* 's is nämlich d'r Zukünftige, missen Se nahmen, Herr Dukter, 's is alles ein reenen. [...] na, do sprecha Se, Herr Dukter, iis das wull Bildung, hä?“ (29f.) Sogleich benennt Frau Krause auch die Repräsentanten jener Bildungstradition, die Helene von der Einordnung in die von ihr geführte „Wertschoft“ abhalte:

Stats doab doas Froovulk ei der Wertschoft woas oagreeft ... bewoahre nee! Doa zeucht se an Flunsch biis hinger beede Leffel. – Oaber de Schillerisch, oaber a Gethemoan, asu 'ne tumme Scheißkarle, die de nischt kinn'n als lieja: vu dan'n läßt se sich a Kupp verdrehn. Unnar zum Kränke krieja iis doas. (30)

³⁵ Dies bildet nach Hauptmanns rückblickender Gesprächsäußerung vom Juni 1940 den historischen Hintergrund seines Dramas (C[arl] F[riedrich] W[ilhelm] Behl: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München [1949], S. 45).

³⁶ Vgl. die Auftritte zu Beginn des zweiten Aktes, wo Vater Krause mit den Worten „'s Gaartla iis mei-ne!“ und zahlreichen weiteren besitzanzeigenden Aussagen die Szene betritt, um dann der ihn stützenden Tochter Helene „*mit laszivem Blicke*“ zu bekunden: „'s Geld iis mei-nee!“ und ihr für (im anderweitig belegten ehelichen Schlafzimmer nicht mehr zu erwartende) sexuelle Dienste „a poar Toalerla“ anzubieten (33f.). Am Ende des Dramas betritt Bauer Krause mit gleichen Formeln das Wohnzimmer und mündet in die Frage: „Hoa iich nee a poar hibsche Tächter?“ (91) Da seine ältere Tochter soeben ein totes Kind zur Welt gebracht hat und seine jüngere Tochter sich gleichzeitig das Leben nimmt, muss die rhetorisch gemeinte, hier aber gegenteilig zu beantwortende Frage schneidend bewusst machen, dass das Ende der Familie Krause bevorsteht und dass sein Besitz in andere Hände fallen wird.

Aus dem kleinen Gemeinwesen, das sie durch ihre Heiratspolitik weiter zum eigenen Vorteil hin festigen will, möchte Frau Krause, gemäß dem hier auf unterstem Niveau repetierten platonischen Topos von den ‘lügenden Dichtern’, Schiller und Goethe ausgeschlossen sehen, weil sie für die mangelnde Subordination ihrer Stieftochter verantwortlich seien.³⁷

Frau Krause belässt es nicht bei verbalen Sticheleien gegen Helenes Interesse an der klassischen Literatur. Vielmehr berichtet Helene im Gespräch mit Loth, dass ihr „die Stiefmutter [...] vorgestern den ‘Werther’ aus der Hand riß“ (40). Dies mitzuteilen ist Helene aber veranlasst, weil sie eine seltsame Koinzidenz zwischen den Aussagen des ihr sympathischen Alfred Loth und der verhassten Stiefmutter sieht. Wie jener sein gesamtes Handeln und Denken „einem praktischen Zweck“ dienstbar machen will (40), ganz so habe sich Frau Krause geäußert, als sie Helenes ‘zwecklose’ „Werther“-Lektüre unterband. Die vermeintliche und für Helene bedenkliche Geistesverwandtschaft zwischen den doch so gegensätzlichen Personen ist der Ausgangspunkt eines interpretationsbedürftigen kleinen ‘Literaturgesprächs’ in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“:

HELENE. Genau das [*dass man sein Handeln an einem praktischen Zweck ausrichten sollte*] meinte die Stiefmutter, als sie mir vorgestern den „Werther“ aus der Hand riß.

LOTH. Das ist ein dummes Buch.

HELENE. Sagen Sie das nicht!

LOTH. Das sage ich noch mal, Fräulein. Es ist ein Buch für Schwächlinge.

HELENE. Das – kann wohl möglich sein.

LOTH. Wie kommen Sie gerade auf dieses Buch? Ist es Ihnen denn verständlich?

HELENE. Ich hoffe, ich ... zum Teil ganz gewiß. Es beruhigt so, darin zu lesen. *Nach einer Pause*. Wenn’s ein dummes Buch ist, wie Sie sagen, könnten Sie mir etwas Besseres empfehlen?

LOTH. Le ... lesen Sie ... na! ... kennen Sie den „Kampf um Rom“ von Dahn?

HELENE. Nein! Das Buch werde ich mir aber nun kaufen. Dient es einem praktischen Zweck?

LOTH. Einem vernünftigen Zweck überhaupt. Es malt die Menschen nicht, wie sie sind, sondern wie sie einmal werden sollen. Es wirkt vorbildlich.

HELENE *mit Überzeugung*. Das ist schön. *Kleine Pause, dann*. Vielleicht geben Sie mir Auskunft; man redet so viel von Zola und Ibsen in den Zeitungen: sind das große Dichter?

LOTH. Es sind gar keine Dichter, sondern notwendige Übel, Fräulein. Ich bin ehrlich durstig und verlange von der Dichtkunst einen klaren, erfrischenden Trunk. – Ich bin nicht krank. Was Zola und Ibsen bieten, ist Medizin.

HELENE *gleichsam unwillkürlich*. Ach, dann wäre es doch vielleicht für mich etwas. (40)

³⁷ Tatsächlich, daran lässt das Drama keinen Zweifel, gründet Helenes Auftreten der Stiefmutter gegenüber kaum allein auf ihrer Bildung als vielmehr auf dem Wissen um ihr Recht auf einen Erbteil. Denn als Loth befürchtet: „Deine Stiefmutter würde mich wohl – abweisen“, entgegnet Helene: „Ach, meine Stiefmutter [...] gar nichts geht’s die an! Ich mache, was ich will ... Ich hab’ mein mütterliches Erbteil, mußt du wissen. [...] Ich bin majorenn, Vater muß mir’s auszahlen.“ (70) – Die Bezeichnung Goethes und Schillers als „Scheißkarle“ fiel in der ersten öffentlichen Aufführung von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ (30. Nov. 1889) der Zensur zum Opfer (Hauptmann: Notiz-Kalender [Anm. 17], S. 406).

Loths harrsche Ablehnung des „Werther“, sein merkwürdiges Eintreten für Felix Dahns „Ein Kampf um Rom“ und seine nicht weniger irritierende Beurteilung der naturalistischen Idole Zola und Ibsen als „notwendige Übel“ haben besonders denjenigen Interpreten ins Konzept gepasst, die Loth als unmenschlichen Prinzipienreiter und „bornierte[n] Rassenhygieniker“ abqualifizierten.³⁸ Von ihm distanzieren sich Hauptmann schon dadurch nachhaltig, dass er Loth hier als „Inbegriff ästhetischen Banausentums“ erscheinen lasse.³⁹

Doch abgelöst von der – bis zuletzt kontrovers diskutierten – Frage, ob die Dramenfigur Loth in keiner Weise oder wenigstens partiell oder gar gänzlich als Sprachrohr des jungen Hauptmann gelten könne⁴⁰, wird man die drameninterne Funktion des Literaturgesprächs näher bestimmen müssen, um Loths Wort vom „Werther“ als „Buch für Schwächlinge“ angemessen zu würdigen. Dabei lässt sich plausibel machen, dass erstens Loths Gründe für seine Ablehnung des „Werther“ entschieden von denen der Frau Krause abweichen, dass zweitens Helenes „Werther“-Rezeption intensiv der Charakterisierung dieser Figur dient und dass sich drittens programmatische Verbindungen zwischen dem Literaturgespräch in „Vor Sonnenaufgang“ und der „Werther“-Rezeption in „Die Familie Selicke“ ergeben.

1) Frau Krause und Alfred Loth halten Helenes „Werther“-Lektüre übereinstimmend für schädlich. Sie haben dafür jeweils durchaus gute, aber voneinander verschiedene, ja gegensätzliche Gründe. So bewertet Frau Krause die „Werther“-Lektüre ihrer Stieftochter zweifellos zu Recht als Zeichen der Opposition gegen ihre rein materialistische Lebensführung. Wie ihr jede Beschäftigung zuwider ist, die vom praktischen Ziel des schieren Gelderwerbs abführt, so müssen Frau Krause die „tumme[n]

³⁸ Walter Requardt und Martin Machatzke: Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk, Berlin 1980, S. 144.

³⁹ Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung, München 1984, S. 72. – Beeinflusst von den moralisierenden Einschätzungen der älteren Hauptmann-Forschung, die Bellmann (Anm. 2), S. 10–13, und Rolf C. Zimmermann: Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. Melodram einer Trinkerfamilie oder Tragödie menschlicher Blindheit?, in: DVjs 69, 1995, S. 494–511, hier S. 494–498, kritisch zusammenfassen, zeigt sich auch Jäger (Anm. 6), S. 34, wenn er meint, Loths Urteile über „Werther“ und den „Kampf um Rom“ entlarven dessen „hohles Geschichtspathos“, das im Widerspruch zu seinem schändlichen privaten Verhalten stehe: „Helene, ohne ein Wort des Abschieds sitzengelassen, wird in den Tod gehen.“

⁴⁰ In der neuesten Forschung überwiegen vermittelnde Positionen. Rüdiger Bernhardt: Sieg und Überwindung des Naturalismus. Gerhart Hauptmanns soziales Drama *Vor Sonnenaufgang*, in: *Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hg. v. Gerhard Rupp, Würzburg 1999, S. 117–160, spricht von einem epochentypischen „unentschiedenen Helden“ und dessen Scheitern: „Die Bühne verläßt ein gescheiterter Loth, der in gleicher Weise wie Helene den Tod hätte wählen können“ (S. 146f.). Während Hansgerd Delbrück: Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. Soziales Drama als Bildungskatastrophe, in: DVjs 69, 1995, S. 512–545, Loth (und weitere Figuren aus Hauptmanns Drama) allzu forciert mit dem sophokleischen Ödipus parallelisiert, plädiert Heinz-Peter Niewerth: Die schlesische Kohle und das naturalistische Drama. Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. Ideologie, Konfiguration und Ideologiekritik, in: *Die dramatische Konfiguration*, hg. v. Karl Konrad Polheim, Paderborn u. a. 1997, S. 211–244, aufgrund zahlreicher Parallelen zu in Hauptmanns Umkreis nachweisbaren Ansichten eindeutig dafür, Loth als „Sprachrohr Hauptmanns“ zu deklarieren (S. 234). Zimmermann (Anm. 39), S. 502, vertritt die These, Loth sei „zwar kein überwältigend sympathischer, aber immerhin doch ein begreiflicher und sogar ehrenhafter Mann“, kurz ein „mittlerer Charakter“, der im Sinne aristotelischer Poetik an Erkenntnisfehlern scheitere.

Scheißkarle“ Goethe und Schiller schon deshalb zutiefst suspekt sein, weil sie in deren Werken – gewiss ohne tiefere Einsicht – die Vermittlung schöngeistig-realtätsfremder Ansichten vermutet, die ihren eigenen ‘familienpolitischen’ Absichten entgegenstehen.

Mit nicht weniger Recht erkennt hingegen Alfred Loth in Helenes „zum Teil ganz gewiß“ vorhandenem Verständnis des „Werther“ die Gefahr einer selektiv identifikatorischen Rezeption, die dem vom ihm proklamierten „Kampf um das Glück aller“ (41) hinderlich ist. Denn der „Werther“ dient Helene – wie sie ausdrücklich bestätigt: „Es beruhigt so, darin zu lesen“ (40) – als Quietiv, das im Mitempfinden mit der literarischen Figur die eigenen Existenznöte besser ertragen lässt, aber ein entschlossen emanzipatorisches und sozial förderliches Handeln gerade unterbindet. Helenes selbstbezügliche Empathie mit den „Leiden des jungen Werthers“ indiziert für Loth eine charakterliche Disposition zur Schwäche, eine introspektive Haltung, die von gesellschaftlich nützlichem Wirken abführt. In dieser Bewertung werden sich beide Gesprächspartner auffällig einig. Während Helene nämlich Loths Einschätzung des „Werther“ als „dummes Buch“ noch widerspricht, konzidiert sie dessen besondere Eignung für „Schwächlinge“: „D a s – kann wohl möglich sein.“ (40)

2) Dieses Motiv der Schwäche lässt die knappe „Werther“-Allusion als Schlüsselstelle für die Charakterisierung der Helene erscheinen. Denn Helene, eine Verwandte der Toni in „Die Familie Selicke“, lebt wie diese in einem fortgeschrittenen Stadium der ‘Verinnerlichung’. Sie verharrt nicht nur im Bewusstsein weiblicher Inferiorität, das ihr die Durchsetzung eigener Vorstellungen verwehrt: „Ich sollte bloß’n Mann sein!“ (19) Auch sind die Ansätze emanzipatorischen Handelns, die sie im Laufe der Dramenhandlung entwickelt, offensichtlich bloß eine rasch aufgehende, aber nicht selbständig lebensfähige Saat der von Loth ausgestreuten Lehren. Den Einfluss Loths, dessen sozialreformerischen Impetus Hauptmann mit dem ursprünglichen Titel „Der Säemann“ bezeichnet hatte⁴¹, bemerkt in aller Deutlichkeit Helenes Schwager Hoffmann, der sich zur Niederkunft seiner alkoholkranken Frau in deren Elternhaus aufhält, zugleich aber seine Schwägerin sexuell bedrängt (50). Als Helene, die Hoffmanns Verführung schon einmal erlegen war⁴², sich seiner neuerlichen Annäherung verweigert, sieht er darin ganz zu Recht eine Wirkung Loths, dessen „Maulwurfsarbeit“ im Kohledistrikt (18) ihm von Anfang an suspekt ist: „ich wette, du hast ... Helene, du hast heute früh schon mit Alfred Loth geredet“ (50). Mit welcher „naiver Andacht“ Helene „an Loths Lippen hängt“ (55), zeigt sich ebenso bei der ersten Lie-

⁴¹ Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 2), Bd. 11, S. 532, und Bd. 7: Autobiographisches, Frankfurt/Main u. a. 1962, S. 1078.

⁴² In der „Beichte“, die sich Helene und Alfred ablegen, bekennt Helene Sexualkontakte nicht nur mit Wilhelm Kahl, dem verhassten „Zukünftigen“, sondern auch mit Hoffmann. Ohne dessen Namen zu nennen, weist sie doch eindeutig auf diesen hin: „s war jemand – mußst du wissen – den ich ... weil ... weil er unter den Schlechten mir weniger schlecht vorkam. Jetzt ist das ganz anders.“ (72) Diese Bewertung greift genau das auf, was Helene Hoffmann gegenüber ausspricht, als er sie neuerlich dazu bewegen will, „ganz klein wenig Licht in mein Leben“ zu bringen: „Jetzt weiß ich ganz gewiß, daß du nicht um ein Haar besser bist ... was denn! schlechter bist du, der Schlecht’ste von allen hier!“ (50) Bestätigt wird Hoffmanns Zudringlichkeit durch den Arzt Schimmelpfennig: „ihren [Helenes] Ruf hat er sicherlich j e t z t schon verdorben. [...] zu allem halte ich ihn fähig, wenn für ihn ein Vergnügen dabei herauspringt.“ (87)

besehrklärung. Wie um Loth zu erweisen, dass sie seinem Ideal einer „über gewisse gesellschaftliche Vorurteile“ erhabenen Frau nahe kommt, ringt sich Helene dazu durch, „zuerst [...] das bewußte Bekenntnis abzulegen“ (57 und 63).

Doch macht Helene – Hauptmann charakterisiert sie in einer „Apologie für Alfred Loth“, den „Abc-Lehrer“, als dessen „Abc-Schütz“⁴³ – in der kurzen Handlungszeit des Dramas keine wirkliche Entwicklung durch, die sie nachhaltig von ihrer Herkunft und Erziehung befreien würde. Vielmehr bleibt für Helene zweierlei prägend: Zum einen ihre bäuerliche-familiäre Abstammung, die ihre „ganze Erscheinung [...] nicht ganz“ „verleugnen“ kann (10), zum anderen ihr Aufenthalt im Mädchenpensionat zu Herrnhut, den ihre leibliche Mutter „auf dem Sterbebett noch“ für sie bestimmt hat (72). Diesem pietistischen Erziehungsinstitut verdankt Helene nicht nur eine „Pensionskorrespondenz“ (22) und Erinnerungen an eine dortige Lehrerin, die sich bezeichnenderweise gerade in dem Moment einstellen, als Helene verschämt darüber nachsinnt, wie sie sich Loth „an den Hals geworfen“ habe (68). Vor allem haften ihr die Herrnhuter Erfahrungen⁴⁴ als Kontrastbild einer besseren Lebensweise im Gedächtnis und bedingen so erst ihr tiefes Leiden an der Gegenwart:

HELENE *immer noch weinend*. Hätte mein – gutes – M-Muttelchen das geahnt – als sie ... als sie bestimmte – daß ich in Herrnhut – erzogen werden sollte. Hätte sie – mich lieber ... mich lieber zu Hause gelassen, dann hätte ich ... hätte ich wenigstens – nichts anderes kennengelernt, wäre in dem Sumpf hier auf ... aufgewachsen. – Aber so ... (49)

Aus dem schroffen Gegensatz zwischen dem empfindsam-behüteten Leben im pietistischen Pensionat und der rauhen Realität ihrer zwischenzeitlich verrohten Familie resultiert Helenes anhaltende Weinerlichkeit: „Seit ich hier bin“, hält ihr der egoistisch-trostbereite Schwager vor, „vergeht nicht ein Tag, an dem ich dich nicht weinen sehe“ (48).

Als temporäres Refugium vor der familiären Hölle pflegt Helene – auch das darf man ihrer pietistischen Erziehung zuschreiben – die tröstliche Versenkung in schöngeistige Literatur. Helene tritt zuerst als wie versunken Lesende auf (10), wenig später markiert sie den Gegensatz zwischen Bauerntum und Bildung als Dilemma ihres Daseins⁴⁵, und gleich im ersten Gespräch mit Loth beklagt sie den Mangel an geistigem Austausch als Kennzeichen der öden Witzdorfer Lebensweise (21). Hele-

⁴³ Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 2), Bd. 11, S. 754f. (aus einem in Hauptmanns Nachlass überlieferten, wohl Ende 1889 entstandenen Entwurf einer ‘Erwiderung auf die Kritik’ zu „Vor Sonnenaufgang“).

⁴⁴ Den Hintergrund des Motivs bilden Hauptmanns eigene Jugenderfahrungen in einem herrnhutischen Milieu, das er von „leisetreterische[r] Schwäche“ und „selbstische[r] Tatenlosigkeit“ charakterisiert sieht, und die Prägung seiner späteren Frau durch die Erziehung im pietistischen Pensionat: „in Herrnhut hat man ihre Seele krank gemacht“ (vgl. die Zitate bei Bellmann [Anm. 2], S. 25f.).

⁴⁵ Als Hoffmann erzählt, wer der Fremde sei, reagiert Helene ablehnend und resignativ: „O Jeses! Da komme ich nicht zum Abendessen. [...] Was brauche ich auch unter gebildete Menschen zu kommen! Ich will nur ruhig weiter verbauern.“ (18) Diese frühe Aussage ist als antizipierendes Motiv zu interpretieren. Denn Helenes Scheu drückt freilich weniger die Ablehnung (in Wirklichkeit ersehnter) „gebildete[r] Menschen“ aus, als vielmehr die durchaus berechtigte Ahnung, dass der Kontakt mit dem Fremden ihr umso schroffer die Ausweglosigkeit ihres Daseins vor Augen stellen und die zwangsweise Eingliederung in die Familie schwerer erträglich machen wird.

nes ambivalenter Versuch, dem Leiden an ihrem Familienleben durch Literatur und Bildung zeitweise zu entfliehen, findet seinen bedeutendsten Ausdruck in der Lektüre der „Leiden des jungen Werthers“. Ihre identifikatorische Rezeption des monologischen Briefromans folgt wohl der Rezeptionsanleitung des Herausgebers, versagt weder Werthers „Geiste und seinem Character [ihre] Bewunderung und Liebe“, noch „seinem Schicksale [ihre] Thränen“, schöpft als „gute Seele“, die „eben den Drang“ fühlt wie Werther, „Trost aus seinem Leiden“ und lässt das „Büchlein [ihren] Freund sein“, da sie „aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden“ konnte.⁴⁶ So „beruhigt“ das Buch Helene zwar (40), ändert aber freilich nichts an ihrer Lage. Es fördert vielmehr ihre selbstgrüblerisch-eskapistische Resignation und hemmt damit mögliche emanzipatorische Handlungen.

Ihre „Werther“-Rezeption charakterisiert Helene – nach Loths von ihr bestätigtem Wort – als „Schwächling“. Mit dieser nicht eben freundlichen, im Dramenkontext aber präzise motivierten Typisierung lässt Hauptmann seinen Alfred Loth einerseits ein in Goethes „Werther“ angeschlagenes Motiv in das Drama hinein verlängern und andererseits eine spezifische Position in der zeitgenössischen „Werther“-Wertung einnehmen.

a) Am 12. August berichtet Werther von einem Gespräch über den Selbstmord, das er kürzlich mit Albert geführt habe. Ihr unüberbrückbarer Dissens gründet in der gegensätzlichen ethisch-moralischen Bewertung des Selbstmordes. Zweifellos bereits in eigener Sache sprechend, zielt Werther darauf, den Suizid als ein unter Umständen verständliches, unausweichliches oder gar großes Handeln erscheinen zu lassen, das dem Selbstmörder jedenfalls nicht als schuldhaftes Vergehen zuzurechnen sei. Dazu bedient er sich einer Reihe disparater und keineswegs widerspruchsfreier Argumente und Vergleiche. Mit der empathisch vergegenwärtigten Geschichte einer jungen Selbstmörderin aus enttäuschter Liebe antizipiert Werther nicht allein sein Geschick, sondern er will illustrieren, dass ein derartiger Suizid als natürliche „Krankheit zum Tode“ zu betrachten und somit nicht als lasterhaft-widervernünftige Untat abzuurteilen sei.⁴⁷ Werthers antirationalistischer „Combinationsart“, die „manchmal an’s Radotage“ grenzt, entspricht es aber, wenn er dem Selbstmord, der gemäß der ethisch entschuldigenden Gleichsetzung mit einer Krankheit doch als Ausdruck psychischer Schwäche gelten müsste, zuvor Kennzeichen der Stärke, Größe und Außerordentlichkeit zubilligt: „du überspannst alles“, hält Albert dieser Relativierung gängiger moralischer Urteile entgegen, „und hast wenigstens hier gewiß Unrecht, daß du den Selbstmord [...] mit großen Handlungen vergleichst: da man es doch für nichts anders, als eine Schwäche halten kann.“⁴⁸

Nun ist gut zu erkennen, dass auch die dichte Kette suizidaler Motive in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ auf die Opposition von ‘Stärke’ und ‘Schwäche’ ausgerichtet ist und dass Alfred Loth dabei weitgehend die Position Alberts aus Goethes „Werther“ vertritt. Als Hoffmann etwa den ideologisch motivierten Selbstmord eines

⁴⁶ Goethe (Anm. 23), S. 7.

⁴⁷ Ebd., S. 99. – Erstmals bringt Bellmann (Anm. 2), S. 30f., Hauptmanns Helene in Beziehung zu der im „Werther“ exemplarisch integrierten Geschichte der jungen Selbstmörderin.

⁴⁸ Goethe (Anm. 23), S. 97 u. 99.

ehemaligen Freundes zynisch kommentiert: „Hätt' ihm das nicht zugetraut, war doch sonst keine Heldennatur“, hält Loth dagegen: „Deswegen hat er sich eben erschossen.“ (11) Gleichermäßen Eingeständnisse der Schwäche und Kapitulationen vor der Inhumanität des industriellen Fortschritts sind zwei weitere narrativ integrierte Selbstmorde: der des „Bauunternehmer[s] Müller“, dem der rücksichtslose Hoffmann die Verlobte ausspannte, um in die Familie Krause einzuheiraten und ins Kohlegeschäft einzusteigen (16f.), und der einer achtfachen Mutter, die sich nach dem Tod ihres an arbeitsbedingter „Lungenschwindsucht“ gestorbenen Mannes in jenen „Fluß“ stürzte, „in den die verbrauchte Lauge unserer Fabrik abfloß“ (43).

Wie diese ganz und gar unheroischen Selbsttötungen ist Helenes abschließender Suizid kaum als „Freitod“ zu klassifizieren, der die „Autonomie des Subjekts [...] über den Zwang der Verhältnisse“ siegen lasse.⁴⁹ „Helenes Tod signalisiert“ gerade *nicht* „die Grenzen der Milieu-Determination“⁵⁰, sondern er resultiert aus einer durch Herkunft und Erziehung bedingten Wesensschwäche, die Helene an einer selbständigen Befreiung aus ihrem sozialen Umfeld hindert: „wenn ihr mich nicht loslaßt, dann ... Strick, Messer, Revolver!“ (49) Die zweite Variante („Hirschfänger“ [90]) wählt Helene, als das eintritt, was ihr von Loths ersten antialkoholischen Bekenntnissen an klar vor Augen steht⁵¹, was sie immer stärker befürchtet und was sie vor einer rückhaltlosen Aufklärung des Geliebten zurückschrecken lässt: dass Loth sie aufgeben wird, wenn er ihre Abstammung aus einer Trinkerfamilie erkennt, und dass sie nicht alleine die Kraft finden wird, diese Familie zu verlassen. Helenes „Werther“-Lektüre ist somit durch das Motiv suizidaler Schwäche eng in Hauptmanns Drama eingeflochten und markiert ihre Disposition „zum Tode“.

b) Als „Buch für Schwächlinge“ charakterisiert der „Werther“ seine Leserin Helene Krause. Alfred Loths Etikettierung adaptiert aber nicht nur Alberts rationalistischen Einspruch gegen Werthers Legitimierung des Selbstmordes, sondern nimmt auch eine spezifische Position in der zeitgenössischen „Werther“-Wertung ein. Anknüpfend etwa an Urteile Heinrich Heines, deren Einfluss auf Loths Äußerung man bereits erwogen hat⁵², wurde der „Werther“ zu Hauptmanns Zeit nämlich gerne als Indiz einer epochalen Schwäche betrachtet. Wie Franz Dingelstedt 1876 von Werthers „krankhafter Empfindsamkeit“ spricht, mit der der Held „nichts anderes anzufangen“ wisse, „als daß er sie und sich mit einem Pistolenschuß aus der Welt schafft“, so sieht Emil Du Bois-Reymond 1882 den Verfasser des „Werther“ „nicht eben“ von „besonderer Tatkraft“ geprägt und diese „Naturanlage“ noch verstärkt durch eine „übermäßige Subjektivität“ sowie durch eine Rousseau geschuldete „verdüsterte[] Weltanschau-

⁴⁹ Sprengel (Anm. 39), S. 74. Jüngst mündet Niewerth (Anm. 40), S. 244, in diese wörtlich von Sprengel übernommene These.

⁵⁰ Sprengel (Anm. 39), S. 73.

⁵¹ „LOTH. [...] dies [...] ist der Punkt: ich bin absolut fest entschlossen, die Erbschaft, die ich gemacht habe [seine kernige *Gesundheit*], ganz ungeschmälert auf meine Nachkommen zu bringen. [...] HELENE: Ach! so etwas vererbt sich? LOTH. Es gibt Familien, die daran zugrunde gehen, Trinkerfamilien.“ (29)

⁵² Bellmann (Anm. 2), S. 33, sieht sich „erinnert an Äußerungen Heines über die ‘unmännliche Werther-Periode’, über die ‘weichliche Schwärmerei, die unfruchtbare Sentimentalität, die durch diesen Roman aufkam’“ (mit Stellennachweisen einer Heine-Ausgabe aus der Zeit des Naturalismus).

ung und lähmende[] Selbstquälerei“.⁵³ Ebenso verbucht Albert Bielschowskys breitenwirksame Goethe-Biographie (1896) die Werther-Gestalt unter dem Stichwort ‘Schwäche’: „Der Held ist ein hochbegabter Jüngling, ungefähr von der geistigen Konstitution Goethes, nur noch etwas empfindlicher, weicher und ungleich schwächer.“⁵⁴

Als Symbolfigur einer weit ins 19. Jahrhundert hineinreichenden „Werther-Krankheit in Europa“ dient Goethes Romanheld der gleichnamigen kulturhistorischen Abhandlung des von Heine geprägten Essayisten Karl Hillebrand (1829–1884):

Werther ist ganz ein Kind seiner Zeit, seines Volkes. [...] Er gefällt sich im Leiden; das Handeln ist ihm zuwider. Er läßt sich deshalb auf den offenen [!] Kampf mit der ungerechten Gesellschaft nicht ein, die ihn so unsanft berührt. In seiner sentimentalischen Ueberreiztheit flüchtet er sich in einsame Träumereien und fühlt sich wohl in seiner unfruchtbaren Melancholie. [...] Man verkennt nicht ungestraft das Gesetz der Arbeit und der gesellschaftlichen Thätigkeit; ein Sichbeschränken auf das innere Leben [...] muß zum Pessimismus führen. [...] Und in Werther hat sich diese Anschauungsweise bis zum Selbstmord zugespitzt. Hätte er nur ein wenig Energie, ein wenig Muth [...] – er könnte kämpfen, sich retten, siegen; aber nein, der Kampf erschreckt ihn, er zieht es vor, sein Herzchen wie ein krankes, verwöhntes Kind zu behandeln, dem man jeden Willen thun muß. Werther ist blasirt, blasirter als der corrupteste Wüstling [...].⁵⁵

Hillebrands Worte verdeutlichen die Position, von der aus Alfred Loth den Roman beurteilt. Der Titelfigur wird ihre extreme Neigung zur Introspektion als schuldhaftes Versagen zugerechnet. Werther müsse sich den Selbstgenuss seiner „Leiden“ vorwerfen lassen, mit dem er dem aussichtsreichen „Kampf“ gegen deren soziale und individuelle Ursachen ausweiche: „er könnte kämpfen, sich retten, siegen“. Ganz in diesem Sinne kann auch Alfred Loth für Werther keinerlei Sympathie aufbringen. Ja, Werther mag Loth, der sich eben über „das Gesetz der Arbeit und der gesellschaftlichen Thätigkeit“ definiert, als Kontrastbild seines eigenen Lebensplans dienen. Daher entscheidet sich Loth im Moment des Entschlusses, die geliebte, aber erblich belastete Helene nicht zu heiraten, gegen „die bewußte Kugel“, die „Ruhe“ verheißt:

⁵³ Goethe im Urteil seiner Kritiker (Anm. 5), Bd. 3, S. 31–48, hier S. 35 (aus Dingelstedts „Faust-Trilogie“), sowie S. 103–117, hier S. 106f. (aus Emil Du Bois-Reymonds „Goethe und kein Ende“).

⁵⁴ Albert Bielschowsky: Goethe. Sein Leben und seine Werke, 2 Bde., München 1896–1904, hier Bd. 1, S. 193.

⁵⁵ Karl Hillebrand: Culturgeschichtliches, in: Ders.: Zeiten, Völker und Menschen, Bd. 7, aus dem Nachlasse hg. v. Jessie Hillebrand, Straßburg 1885, S. 102–142, hier S. 111–113. Ein ‘terminus post quem non’ für die Entstehung des Aufsatzes ergibt sich aus folgender Bemerkung: „George Sand aber lebt noch [...]“ (S. 136; dazu als Anm.: „Dieser Aufsatz wurde vor mehreren Jahren geschrieben, seitdem ist die große Schriftstellerin auch dahin geschieden“, nämlich im Jahre 1876). Zum Autor, der um 1850 als Sekretär Heines in Paris wirkte, vgl. Wolfram Mauser: Karl Hillebrand. Leben, Werk, Wirkung, Dornbirn 1960, hier S. 25f. Mandelkow (Anm. 5), Bd. 1, S. 235f., zitiert Hillebrands Abhandlung exemplarisch für die abnehmende „Wertschätzung des vorweimarer Jugendwerkes“ Goethes, das in der Zeit um 1880 „in Widerspruch treten“ musste „zu dem Lebensgefühl einer Epoche, das in der narzistischen Selbstdarstellung Werthers [...] nur wenig Anknüpfungspunkte einer identifikatorischen Rezeption“ gefunden habe. „Männlich-sieghafte Tüchtigkeit und produktive gesellschaftliche Bewährung waren gefragter als sentimentale Introspektion“.

„so was kann man sich einstweilen“, angesichts der anstehenden sozialpolitischen Aufgaben, „noch nicht leisten – also: leben! kämpfen! – Weiter, immer weiter.“ (88) Loth verpflichtet sich dem „Kampf um das Glück aller“ (41), in Hillebrands Worten: dem „Kampf mit der ungerechten Gesellschaft“. So kann er keine Rücksicht nehmen auf Helenes Verharren in der „unfruchtbaren Melancholie“, das sich wie bei ihrem Seelenverwandten Werther „bis zum Selbstmord zu[]spitzt“.

3) Wenn Loths „Werther“-Kritik dessen „ästhetisches Banausentum“ signalisiert⁵⁶, dann nur insofern, als er wegen der Werther-*Figur* den „Werther“-*Roman* ein „dummes Buch“ (40) nennt, also nicht zwischen der figurenperspektivisch verengten Selbstaussprache Werthers und dem weiteren Blickwinkel von Goethes Werk differenziert. Tatsächlich handelt das ‘Literaturgespräch’ in „Vor Sonnenaufgang“ nicht von der poetischen Qualität, sondern ausschließlich von der Wirkung und dem lebenspraktischen Nutzen der Dichtung. Das erklärt die offensichtliche Diskrepanz zwischen Loths Worten über Zola und Ibsen und ihrer Hochschätzung durch den Autor Gerhart Hauptmann.⁵⁷

Alfred Loth und Helene Krause betrachten Literatur unter dem Aspekt ihrer individuellen wie gesellschaftlichen Wirkung und ihrer Eignung für unterschiedlich disponierte Leser. Leitend ist dabei die Frage nach der ‘Krankheit’ oder ‘Gesundheit’ des Rezipienten und nach der Funktion, die Literatur für ihn haben kann. Unter diesem Gesichtspunkt werden drei Funktionen von Literatur kenntlich:

Zum einen kann sie den Kranken beruhigen. Dafür steht der „Werther“. Seine identifikatorische Lektüre mag Symptome mildern, aber kaum zur Diagnose gesellschaftlicher Missstände und schon gar nicht zum „Kampf“ für ihre Verbesserung anleiten. Insofern wird der „Werther“-Rezeption in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ eine ähnlich stabilisierende, aber nicht diagnostisch bewusstmachende Funktion zugeschrieben wie in der „Familie Selicke“. Wie Toni die von Kaulbachs Illustration repräsentierte Familienideologie verinnerlicht hat, so zieht sich Helene mit dem „Werther“ in den Schutzraum ihrer Innerlichkeit zurück. Einer Lösung aus inhumanen Familienbanden sind die vom „Werther“ ausgehenden Identifikationsangebote in beiden Fällen durchaus hinderlich.

Zum zweiten kann Literatur den Gesunden stärken, indem sie „vorbildlich“ wirkt (40) und ihn auf das Ideal des künftigen Menschen verpflichtet. Derartig idealistische Literatur schätzt Loth, in dem Johannes Schlaf den „*kerngesund*“, fest auf seinen beiden Füßen stehenden *Menschen*“ bewundert hat, der einen „durchaus gesunden Konflikt [...] in gesunder und natürlicher Weise“ überdauere.⁵⁸ Loths Litera-

⁵⁶ Wie Anm. 39.

⁵⁷ Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 2), Bd. 11, S. 753f.: „Dieses Urteil Loth[s] setzt man auf meine Rechnung. Herr Wichmann in Bern meint sogar, es wäre mir entgangen, daß in diesem Urteil eine Verurteilung meiner eigenen Arbeit stecke. Dem ist nicht so. Vielmehr weiß niemand besser als ich, daß Alfred Loth meinen ‘Vor Sonnenaufgang’ nicht goutieren, auch niemand zur Lektüre empfehlen würde. Alfred Loth ist eben Alfred Loth, der Optimist. [...] ich selbst bin durch und durch Verehrer von Zola und Ibsen und halte diese beiden in der Tat für große Dichter.“

⁵⁸ Hauptmann: Notiz-Kalender (Anm. 17), S. 156–159, hier S. 157 (Johannes Schlaf an Gerhart Hauptmann, 21. Aug. 1889). Loth, in dem keine „Schwäche“ liege, sei „ein Charakter, ein ganzer Mensch. In all die schwache, sich hinaufrappelnd wollende und nicht könnende, halbkranke Lite-

turauffassung, wie überhaupt seine Kunstauffassung, mag ästhetische Unsensibilität signalisieren und konservativen Positionen bedenklich nahe kommen. Wie er jedoch den „Werther“ aus anderen Gründen verwirft als Frau Krause, so stimmt Loth auch mit Hoffmann nur darin überein, dass beide der Bildhauerei des im Selbstmord endenden Freundes ästhetisch nichts abgewinnen können (11f.). Will Hoffmann aber „von der Kunst“ schlicht nur „erheitert sein“ (12), so verpflichtet Loth sie auf ihren „vernünftigen Zweck“ (40), auf ihren gesellschaftlichen Nutzen. Loth, dem Sozialreformer, der „nicht krank“ (40) und auf die Utopie einer besseren Zukunft hin orientiert ist, kann eine bloß abschildernde Literatur nicht genügen. Denn er verlangt „von der Dichtkunst einen klaren, erfrischenden Trunk“ (40), der seine eigene kämpferische Haltung befestigt. Und dazu dient ihm Dahns darwinistisch fundierter „Kampf um Rom“ fraglos besser als Goethes „Leiden des jungen Werthers“.⁵⁹

Zum dritten kann jedoch eine solche in Loths Sinne progressiv-idealistische Literatur den Kranken kaum kurieren. Das verdeutlicht Helenes Interesse an den naturalistischen Musterautoren Zola und Ibsen, das gerade durch Loths Urteil noch verstärkt wird: „dann wäre es doch vielleicht für mich etwas“, sagt sie, als Loth das von Zola und Ibsen Gebotene als „Medizin“ deklariert (40). Loths Bezeichnung der naturalistischen Vorzeigedichter als „notwendige Übel“ und Helenes „gleichsam unwillkürlich[e]“ Replik (40) markieren den letztlich unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den beiden Hauptpersonen von Hauptmanns Drama, bestimmen aber auch die analytisch-therapeutische Funktion naturalistischer Literatur, die den krankhaften Zustand der Gesellschaft diagnostiziert und deren ökonomische Ursachen benennt: den „Einbruch des Kohlenzeitalters in die dörfliche Existenz mit all seinen gefährlichen und häßlichen Begleiterscheinungen“.⁶⁰

Das Gespräch zwischen Helene und Loth bestimmt mögliche Funktionen von Literatur und prägt dabei eine doppelte Opposition aus. Einerseits wird nach dem ‘Gesundheitszustand’ des Rezipienten unterschieden: dem „kerngesunden [...] Menschen“ eignet andere Literatur als dem durch Vererbung, Erziehung und soziale Umstände Erkrankten. Andererseits aber, und das ist wohl entscheidender, wird ein Gegensatz innerhalb der ‘Literatur für Schwächlinge und Kranke’ aufgetan: der empfindsamen, zur identifikatorischen Lektüre verleitenden Dichtung, die wie der „Werther“ bloß als handlungshemmendes Quietiv wirke, steht als Therapeutikum die naturalistische Literatur gegenüber, die soziale Analyse betreibt und so mittelbar zur so-

raturmenschheit von heutzutage haben Sie ein herzerfrischendes, gesundes Stück Positivismus gesetzt mit Ihrem Drama und dessen ‘Helden’. [...] Kunst und Pessimismus, Kunst und Negation ist etwas ganz Unverträgliches“ (ebd., S. 158).

⁵⁹ Vgl. Niewerth (Anm. 40), S. 234–236, der zuvor Loths Vorliebe für ‘gesunde’ Literatur zu Wilhelm Bölsches „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ (1887) in Beziehung setzt (ebd., S. 227–231; zu Bölsches Rezeption von Hauptmanns Drama vgl. Baseler [Anm. 3], S. 219–247). – Überhaupt sollte man Loths Empfehlung von Dahns „Kampf um Rom“ nicht aus heutiger literarhistorischer Sicht beurteilen. Michael Georg Conrad bezeichnet Dahn bei manchen Einschränkungen doch als „Schriftsteller nach unserem Herzen“ (Die Gesellschaft 1, 1885, S. 141). Und auch Arno Holz, anfänglich ganz für Felix Dahn begeistert, lässt noch seiner Lyriksammlung „Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen“ (1886) Dahns „Kampf um Rom“ uneingeschränkt gelten; vgl. Scheuer: Holz (Anm. 3), S. 29 und 58.

⁶⁰ Wie Anm. 35.

zialen ‘Gesundung’ beitrage – und sei es, indem sie vorführt, wie die „Krankheit zum Tode“ der unrettbar degenerierten Glieder krisenhaft beschleunigt wird.

Zusammengefasst: Weniger plakativ und illustrativ als Arno Holz und Johannes Schlaf in ihrer „Familie Selicke“, aber ebenso eindringlich und beziehungsreich integriert Gerhart Hauptmann eine „Werther“-Allusion in sein Drama „Vor Sonnenaufgang“. Bei intensiver Kontextualisierung erweisen sich diese Anspielungen auf Goethes Roman nicht nur als Schlüsselstellen für die Charakterisierung der in ihrer Verinnerlichung befangenen weiblichen Hauptpersonen, sondern auch als Versuche naturalistischer Pioniere, durch gezielte Affronts gegen die zeitgenössische Klassiker-Verehrung programmatisch den eigenen Standpunkt zu bestimmen. Dass dieses Streben, sich gegen die mächtige literarische Tradition zu behaupten, nicht unbeachtet geblieben ist, belegt der Wiener Dichter und Journalist Ernst Wechsler in seinem skeptischen Panorama „Berliner Autoren“ (1891): in der gärenden literarischen Szene der Hauptstadt legten sich „so manche grüne Jungen den Ehrentitel ‘radikale Realisten’“ bei, um „Schiller und Goethe von ihren Postamenten zu stürzen“.⁶¹

⁶¹ Ernst Wechsler: *Berliner Autoren*, Leipzig [1891], S. 37. Während Wechsler (1861–1893), der Holz und Hauptmann nicht namentlich nennt, die konsequent-realistische ‘Partei’ ablehnt, fällt sein Gesamturteil über die von „Berliner Autoren“ getragene Modernisierung der Literatur positiv aus: Berlin sei „auch litterarisch die Hauptstadt des Deutschen Reiches“ und beheimate Dichter, die „in einer Zeit, die unter dem Zeichen Darwins“ stehe, den „lähmenden Bann der Klassiker durchbrechen“ und „die Ideen der Gegenwart glänzend und ergreifend zum Ausdruck bringen“ könnten (ebd., S. 322f.).