
Franz-Josef Deiters

›Natur – x‹ auf der Bühne?

Zur Mediologie des Theaters des Naturalismus

I.

Als Beginn der Theatermoderne gelten der Forschung gemeinhin Max Reinhardts vielgestaltige Versuche, das etablierte Modell des Repräsentationstheaters zu überwinden.¹ Konzeptionell niedergeschlagen haben sie sich erstmals in den Überlegungen zur innenarchitektonischen Ausgestaltung des Berliner ›Kleinen Theaters‹, die Reinhardt in seinem Brief an den mit dem Projekt betrauten Freund Berthold Held vom 4. August 1901 anstellt: »Von der Bühne müssen meiner Ansicht nach *unbedingt* Stufen ins Publikum führen. Das können wir gut brauchen und erhöht die Intimität, vielleicht an jeder Seite ein paar Stufen, worauf in der Skizze gleich Rücksicht genommen werden möge.«² Die von Reinhardt gewünschten Stufen sollen die Einheit des den Bühnen- und Zuschauerraum umfassenden Raum-Zeit-Kontinuums markieren und so die programmatische Revision der im Laufe des 18. Jahrhunderts erfolgten Ausgliederung des Zeichenraums Bühne aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum symbolisieren.³ In gleicher Weise markiert wird diese Revision der etablierten Kommunikationssituation Theater schon in Hugo von Hofmannsthals frühem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892), in dem dieser die Figur des Pagen ins Proszenium treten und das Publikum direkt ansprechen lässt, um die den Zuschauerraum vom Zeichenraum Bühne trennende Rampe in metaleptischer Geste zu überspielen.⁴ Bestimmt man das Repräsentationsparadigma, das durch diese Operationen überwunden werden soll, mit Jacques Derrida semiologisch als ein wesentlich durch die »Exteriorität des Signifikanten«⁵ bestimmtes Zeichenmodell, dann ist es wohl angemessen, die (im gemeinsamen Konzept der Salzburger Festspiele kulminierenden) Versuche Reinhardts und Hofmannsthals, mit dem Repräsentationsparadigma zu brechen, als ein von der Intention zur *Interiorisierung* des Signifikanten gesteuertes Programm zu bezeichnen. Deutlich wird dies insbesondere auch an Hofmannsthals Praktik, die Rollen seiner Stücke auf bestimmte Schauspielereigenschaften hinzuschreiben und so die für das Theater des Repräsentati-

onszeitalters grundlegende Differenz von dramatischer Figur (Signifikat) und Bühnendarsteller (Signifikant) zu unterminieren.⁶

Gegenüber solch offensichtlichen Gesten des Bruchs wird dem Bühnennaturalismus der 1890er Jahre Modernität zumeist allenfalls hinsichtlich der Wahl seiner Themen konzedierte, formal wird er als eine Schule angesprochen, die im Rahmen der Guckkastenbühne und damit im Horizont des Repräsentationsparadigmas verharrt. Im Folgenden möchte ich nun aber zeigen, dass der Naturalismus den ersten kohärenten Versuch darstellt, das Repräsentationsparadigma auf dem Theater dadurch zu überwinden, dass er die Wiedereingliederung des Zeichenraums Bühne in das weltliche Raum-Zeit-Kontinuum intendiert oder, anders formuliert, die Interiorisierung des Signifikanten betreibt – und somit in den Zusammenhang jener modernen Künstleravantgarden des 20. (und frühen 21.) Jahrhunderts einzuordnen ist, die ihren gemeinsamen Nenner eben darin finden, dass sie dem Repräsentationsparadigma mittels einer Interiorisierung des Signifikanten zu entkommen trachten.⁷ Die spezifisch naturalistische Strategie zur Interiorisierung des Signifikanten werde ich in diesem Zusammenhang als einen Versuch bestimmen, das etablierte Repräsentations- durch ein an den positiven Wissenschaften orientiertes *Demonstrationsparadigma* zu ersetzen. Abschließend wird die Frage zu diskutieren sein, ob die naturalistische Strategie aufgeht, eine – die Kommunikationssituation Theater grundlegend verändernden – Demonstrationsdramaturgie zu etablieren.

II.

Dass dem Bühnennaturalismus hinsichtlich der Wahl seiner Themen ›Modernität‹ zukommt, ist unbestritten. So sind seine dramatischen Konfigurationen – in epistemologischer Verpflichtung auf den monistischen Determinismus der sich etwa zeitgleich ausdifferenzierenden Lebens- und Sozialwissenschaften⁸ – durch genetische Disposition und soziales Milieu bestimmt. Wenn die Figurenrede vieler naturalistischer Dramen sozio- und dialektal markiert und wenn sie von Anakoluten und unartikulierten Lauten durchsetzt ist, dann geschieht dies indes noch aus einem anderen und, wie ich meine, grundsätzlich weiterreichenden Grund als demjenigen der dramatischen Repräsentation einer neuen, sich im Horizont des Industrialisierungsprozesses konstituierenden gesellschaftlichen Formation. So erklärt Arno Holz im Vorwort zu seinem Stück *Socialaristokraten* (1896) programmatisch, an die Stelle ›des bisher überliefert gewesenen posierten Lebens [...] das nahezu wirkliche zu setzen, mit einem Wort, aus dem Theater allmählich das ›Theater‹ zu drängen.‹⁹ Wird im Drama der klassischen Episteme (sie findet ihren Höhepunkt und Abschluss in der

Weimarer Theaterreform) die Symbolizität des Bühnengeschehens und damit der Status der Bühne als aus dem pragmatischen Raum-Zeit-Kontinuum ausgegliederter Zeichenraum mittels Techniken wie der Verwendung gebundener Rede, der Installierung eines Chors et cetera markiert,¹⁰ so stellt die von Holz und anderen Naturalisten propagierte Orientierung der Figurenrede am durch Situativität geprägten Kommunikationsmodus der Mündlichkeit hingegen eine Strategie dar, die Wahrnehmung des Publikums neu zu orientieren. Die programmatische Ausrichtung der Bühnensprache auf die Sprechgesten des Alltags, wie sie in Gerhart Hauptmanns Sozialdrama *De Waber/Die Weber* (1892) ganz zweifellos ihre radikalste Ausformung findet, zielt nämlich auf die Umlenkung der Aufmerksamkeit des Publikums von der semantischen auf die phonetische Dimension der Rede ab – und das heißt auf ihre Phänomenalität.

Gleiches gilt für die von Alfred Kerr als für »die realistische Dramatik« charakteristisch genannte Ersetzung des »Monologs« durch die »Pantomime«.¹¹ Während sich das empirische Individuum im Monolog¹² des klassischen Dramas im Hinblick auf sein transzendentes Doppel reflektiert und die dramatische Rede sich als Medium eines die Situation transzendierenden Wahrheitsbezuges ausweist, auf den die Aufmerksamkeit des Publikums ausgerichtet wird (vergleiche Schillers *Maria Stuart* oder Goethes *Iphigenie auf Tauris*), soll die Pantomime des naturalistischen Dramas die Aufmerksamkeit des Zuschauers hingegen auf die Körperlichkeit der Figur im situativ spezifizierten Hier und Jetzt lenken. Die Figur soll in ihrer Phänomenalität – und nicht mehr in ihrer Transzendentalität – ausgestellt werden. Auch diesbezüglich stellte Gerhart Hauptmanns Stück *De Waber/Die Weber* in seiner bis dato ungekannten Ausweitung des Nebentextes das Paradigma dar. Alle fünf Akte beginnen mit einer nicht nur das Bühnenbild detailliert ausmalenden, sondern auch die standardisierten Handlungsabläufe minutiös vorgebenden – und auf der Bühne pantomimisch auszuführenden – Szenenbeschreibung. Als Beispiel sei hier diejenige des ersten Aktes angeführt:

Ein geräumiges, graugetünchtes Zimmer in Dreißigers Haus zu Peterswaldau. Der Raum, wo die Weber das fertige Gewebe abzuliefern haben. Linker Hand sind Fenster ohne Gardinen, in der Hinterwand eine Glastür, rechts eine ebensolche Glastür, durch welche fortwährend Weber, Weberfrauen und Kinder ab- und zugehen. Längs der rechten Wand, die wie die übrigen größtenteils von Holzgestellen für Parchent verdeckt wird, zieht sich eine Bank, auf der die angekommenen Weber ihre Ware ausbreitet haben. In der Reihenfolge der Ankunft treten sie vor und bieten ihre Ware zur Musterung. Expedient Pfeifer steht hinter einem großen Tisch, auf welchen die zu musternde Ware vom Weber gelegt wird. Er bedient sich bei der Schau eines Zirkels und einer Lupe. Ist er zu Ende mit der Untersuchung, so legt der Weber den Parchent auf

die Waage, wo ein Kontorlehrling sein Gewicht prüft. Die abgenommene Ware schiebt derselbe Lehrling ins Repositorium. Den zu zahlenden Lohnbetrag ruft Expedient Pfeiffer dem an einem kleinen Tischchen sitzenden Kassierer Neumann jedesmal laut zu.

Es ist ein schwüler Tag gegen Ende Mai. Die Uhr zeigt zwölf. Die meisten der harrenden Weberleute gleichen Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peiniger Spannung eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben. Hinwiederum haftet allen etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewußtsein, nur geduldet zu sein, sich so klein als möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen, bohrenden Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutziggelber Gesichtsfarbe: Geschöpfe des Webstuhls, deren Knie infolge vielen Sitzens gekrümmt sind; ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick; sie sind aufgelöst, gehetzt, abgetrieben - während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen - und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind. Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz; wächserne Blässe, zarte Formen, große, hervorstehende, melancholische Augen sind ihnen dann eigen.¹³

Die Positionen der dramatischen Figuren im Raum sind minutiös durch die Abläufe eines rein sachlichen, die Individualität der Charaktere negierenden Funktionszusammenhangs determiniert. Wenn in der Szenenanweisung etwa von der »Glastür« die Rede ist, »durch welche fortwährend Weber, Weberfrauen und Kinder ab- und zugehen«; wenn die »Bank« genannt wird, »auf der die angekommenen Weber ihre Ware« zu Prüfungszwecken ausbreiten; wenn vom »Expedienten Pfeiffer« gesagt wird, dass er »hinter einem großen Tisch« stehe und dass er sich zum Zweck der Warenbeschau »eines Zirkels und einer Lupe« bediene; oder wenn es heißt, dass »ein Kontorlehrling« das »Gewicht prüf«e, bevor er »[d]ie abgenommene Ware [...] ins Repositorium« schiebe, dann wird hierdurch die im Horizont der klassischen Episteme etablierte Hierarchie von Ding- und Menschenwelt hintergangen und eingeebnet, dann büßen die menschlichen Individuen jenen ausgezeichneten Rang von Bürgern zweier Welten ein, der für das klassische Drama konstitutiv war. An die Stelle eines dramatischen Antagonismus, mittels dessen Austragung die jeweilige Titelfigur – im Falle von Johann Wolfgang Goethes und Friedrich Schillers Weimarer Dramen – zum Symbol menschlicher Subjektivität stilisiert wird, tritt der alleinige Bezug auf die phänomenale Welt und die ihr inhärenten Gesetzmäßigkeiten. Die Figuren sind nicht mehr im Sinne eines dualistischen Idealismus als Erscheinungen ihres transzendentalen Doppels angelegt, vielmehr stellen sie »Natur« im Sinne des monistischen Determinismus dar, das heißt ihr Handeln wird als allein durch ihre Position innerhalb des Geflechts der gesellschaftli-

chen Funktionszusammenhänge determiniert dargestellt. Dem naturalistischen Drama geht es um die Ausstellung funktionsgebundener Handlungstypen. In diesem Sinn merkt Alfred Kerr an: »Das moderne Drama [...] will nicht nur solche Vorgänge vermeiden, die im Leben niemals beobachtet werden, sondern auch solche, die sehr selten beobachtet werden. In technischer Hinsicht äußert sich dieses Streben darin, daß die sogenannten merkwürdigen *Zufälle* vermieden und ein deutlicher Einblick gewährt wird in die ursächliche Verknüpfung der einzelnen Bestandtheile der Handlung.«¹⁴

Die beschriebenen Operationen zielen indes nicht nur auf eine Umbesetzung des Signifikates ab – das heißt auf die Repräsentation eines als durch äußere Faktoren determiniert begriffenen anstelle des als autonom postulierten Individuums –; was die Naturalisten mittels der beschriebenen Operationen zu instituieren trachten, stellt viel grundsätzlicher eine Umstellung des theatralen Zeichenregimes dar. Bei der Etablierung einer Außensicht auf die Figuren – und nichts anderes wird durch die Umlenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihre Phänomenalität intendiert – geht es nämlich darum, dem Bühnengeschehen den Status einer Fallstudie zuzuschreiben. Die von den Naturalisten propagierte Ausrichtung der Kunst an den empirischen Wissenschaften manifestiert sich in dem Versuch einer Verwissenschaftlichung des Theaters. Man könnte auch sagen, dass die Dramaturgie des Naturalismus darauf angelegt ist, die Theatersituation derjenigen des akademischen Hörsaals anzunähern und damit den Bühnenraum in das pragmatische Raum-Zeit-Kontinuum des Zuschauerraums einzugliedern. Statt – wie im Theater der klassischen Episteme – eine symbolische Handlung zu rezipieren, die sich in einem gegenüber dem Zuschauerraum verschlossenen Zeichenraum Bühne vollzieht, soll der Zuschauer im Theater des Naturalismus einer wissenschaftlichen Demonstration folgen, anhand deren die dem präsentierten Fall inhärenten Gesetze veranschaulicht werden.¹⁵ Das Theater wäre damit nicht mehr ein Ort der Repräsentation, sondern ein solcher der *Demonstration* – und also aus dem Horizont des Zeichenregimes der klassischen Episteme insofern herausgetreten, als für den »Fall« die klare Unterscheidung und Scheidung der Ebenen von Signifikat und Signifikant und damit die von Jacques Derrida für das Repräsentationsparadigma konstatierte Exteriorität des Signifikanten nicht mehr gilt. Vielmehr ist das Verhältnis von Fall und Gesetz, in semiologischer Formulierung, als ein solches der metonymischen Verschiebung und Kontinuität (oder auch als *pars pro toto*) zu bestimmen. Der Beginn der durch die Intention zur Interiorisierung des Signifikanten gekennzeichneten Moderne wäre im Bereich des Theaters daher mit der naturalistischen Demonstrationsdramaturgie anzusetzen.

III.

Gesteuert wird dieser Prozess in den Dramen selbst zumeist über die Figur eines milieufremden Besuchers, mittels deren eine textimmanente Beobachterposition etabliert wird. Am deutlichsten gilt dies wohl für das Erstlingsdrama des deutschen Naturalismus, Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1889). In diesem Stück kommt der im Fach Nationalökonomie promovierte Alfred Loth in das sich industrialisierende schlesische Kohlrevier, um die Lage der Arbeiterklasse zu studieren. Der Zufall führt ihn in das Haus eines alten Studienfreundes, mit dem er vormals revolutionäre politische Überzeugungen teilte. Besagter Freund hat indes zwischenzeitlich in eine lokale Bauernfamilie eingehiratet, die von der industriellen Erschließung der Kohlevorkommen profitiert hat und zu Wohlstand gekommen ist. Ausführliche Szenenanweisungen und die dia- und soziolektal gefärbte Figurenrede zielen auch in diesem Stück auf eine Etablierung jener Außensicht auf die Figuren ab, die ich zuvor als für den Naturalismus konstitutiv beschrieben habe. Wenn zudem die Handlung, insbesondere des ersten Aktes, um metabolische Vorgänge kreist – es wird fortwährend gegessen, getrunken und geraucht –, und wenn das Thema des Essens, Trinkens und Rauchens auch die Dialoge beherrscht, so dient dies der dramaturgischen Absicht, die Figuren in ihrer Bestimmtheit durch sinnliche Bedürfnisse zu exponieren, welcher gegenüber das Publikum die Haltung einer objektivierenden Beobachtung einnehmen soll.

Die intendierte Etablierung des Wahrnehmungsmodus eines Fallstudiums wird nun dadurch gesteuert, dass Alfred Loth in eine Distanzhaltung gegenüber den anderen Figuren gerückt wird. Nicht nur lehnt er die permanent an ihn ergehenden Aufforderungen zur Teilnahme am geselligen Alkoholkonsum radikal ab (»Trinkst du was? Sag! – Bier? Wein? Kognak? Kaffee? Tee? Es ist alles im Hause«; I, 16), vielmehr tut er dies in Form von durch aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse untermauerten Vorträgen zum nationalökonomischen Schaden des Alkoholkonsums:

[...] du, Hoffmann! weißt wahrscheinlich nicht, welche furchtbare Rolle der Alkohol in unserem modernen Leben spielt ... Lies *Bunge*, wenn du dir einen Begriff davon machen willst. – Mir ist noch gerade in Erinnerung, was ein gewisser Everett über die Bedeutung des Alkohols für die Vereinigten Staaten gesagt hat. – Notabene, es bezieht sich auf einen Zeitraum von zehn Jahren. Er meint also: Der Alkohol hat direkt eine Summe von drei Milliarden und indirekt von sechshundert Millionen Dollars verschlungen. Er hat dreihunderttausend Menschen getötet, hunderttausend Kinder in die Armenhäuser geschickt, weitere Tausende in die Gefängnisse und Arbeitshäuser getrieben, er hat mindestens zweitausend Selbstmorde verursacht. Er

hat den Verlust von wenigstens zehn Millionen Dollars durch Brand und gewaltsame Zerstörung verursacht, er hat zwanzigtausend Witwen und schließlich nicht weniger als eine Million Waisen geschaffen (I, 34f).¹⁶

Überhaupt wird er als eine Figur etabliert, die zu den anderen Figuren nicht in einem antagonistischen, sondern in einem objektivierend-kommentierenden Verhältnis steht.¹⁷ Statt die Einlassungen seines Gegenübers Hoffmann in der Sache zu parieren, kommentiert und analysiert er sie: »Ich bin aus dem, was du eben gesagt hast, nicht klug geworden« (I, 21).

Wesentlich für die dramaturgische Strategie Hauptmanns ist zudem, die vom Wissenschaftler Loth vorgetragene These zum durch den Alkoholismus verursachten gesellschaftlichen Schaden am Fall der Familie Hoffmann-Krause als stichhaltig zu demonstrieren. Den alten Bauern Krause etwa hat der Alkohol völlig depersonalisiert. Die Figur wird im zweiten Akt mittels einer die Außensicht etablierenden Szenenanweisung eingeführt:

In dem ein wenig helleren Morgenlichte erkennt man die sehr schäbige Bekleidung des etwa fünfzigjährigen Mannes, die um nichts besser ist als die des allergeringsten Landarbeiters. Er ist im bloßen Kopf, sein graues, spärliches Haar ungekämmt und struppig. Das schmutzige Hemd steht bis auf den Nabel herab weit offen; an einem einzigen gestickten Hosenträger hängt die ehemals gelbe, jetzt schmutzig glänzende, an den Knöcheln zugebundene Lederhose; die nackten Füße stecken in einem Paar gestickter Schlafschuhe, deren Stickerei noch sehr neu zu sein scheint. Jacke und Weste trägt der Bauer nicht, die Hemdärmel sind nicht zugeknöpft (I, 40).

Weiter demonstriert wird die Fallgeschichte der Familie Krause-Hoffmann, die die These von der genetischen Determination der Alkoholsucht belegt, wenn der Hausarzt der Familie, Dr. Schimpfelpfennig (ebenfalls ein alter Studienfreund Loths und dramaturgisch betrachtet eine weitere Beobachterfigur), Loth in einer grotesken Schilderung über die Trinksucht der ältesten Krause-Tochter, Hoffmanns Frau, und den Sachverhalt in Kenntnis setzt, »daß Hoffmann einen Sohn hatte, der mit drei Jahren bereits am Alkoholismus zugrunde ging. [...] Die Sache war kein Spaß. Sie waren gerade wie jetzt zum Besuch hier. Sie ließen mich holen, eine halbe Stunde zu spät. Der kleine Kerl hatte längst verblutet. [...] Nach der Essigflasche hatte das dumme Kerlchen gelangt in der Meinung, sein geliebter Fusel sei darin. Die Flasche war herunter- und das Kind in die Scherben gefallen. Hier unten, siehst du, die vena sphenica, die hatte es sich vollständig durchgeschnitten« (I, 93).

In diese Umstände eingeweiht, nimmt Loth von einer sich zwischenzeitlich anbahnenden Liebschaft mit der anderen Krause-Tochter, Helene, Abstand

und erneuert dadurch seine analytische Distanzhaltung gegenüber den anderen Figuren. Helene ist dabei in gewisser Weise als Gegenfigur zu Loth angelegt. In Herrenhuth erzogen und Goethes *Werther* lesend, repräsentiert sie das Innerlichkeitsparadigma – und damit eine moralisch begründete Distanzhaltung zum verkommenen Familienmilieu, dem sie durch eine Verbindung mit Loth zu entkommen hofft. Wenn Loth Goethes Empfindsamerroman indes als »ein Buch für Schwächlinge« (I, 46) abtut, ist damit das Urteil auch über dessen Leserin gesprochen, die, so das deterministische Weltbild des Wissenschaftlers, ihrer genetischen Disposition nicht entkommen kann, denn der freie Wille ist nur eine Illusion. In diesem Sinne urteilt auch Werner Bellmann: »Helenes Handeln, ihr Leiden und ihr Untergang sind hergeleitet aus den Faktoren der Vererbung, Milieu und Erziehung. Das Stück entspricht somit in weit höherem Maße als bislang angenommen der Wissenschaftsprogrammatik des Naturalismus (insbesondere der positivistischen Determinationslehre) und den sich daraus ergebenden Forderungen an die Werkkonzeption. [...] Das Stück zeigt die Protagonistin nicht als selbstmächtige Heldin, sondern als vielfach determiniertes, in seiner Handlungsfreiheit beschränktes Wesen und »dokumentiert« exemplarisch, daß die »Frauenfrage« eine noch zu lösende ist, eine Aufgabe des sozialpolitischen Kampfes.«¹⁸ Der Darstellung des drei Generationen umspannenden Schicksals der Familie Krause kommt in Hauptmanns Stück mithin die Funktion zu, die Stichhaltigkeit der von Loth vorgetragenen These zu demonstrieren. Sie lautet:

Die Wirkung des Alkohols, das ist das Schlimmste, äußert sich sozusagen bis ins dritte und vierte Glied. – Hätte ich nun das ehrenwörtliche Versprechen abgelegt, nicht zu heiraten, dann könnte ich schon eher trinken, so aber ... meine Vorfahren sind alle gesunde, kernige und, wie ich weiß, äußerst mäßige Menschen gewesen. Jede Bewegung, die ich mache, jede Strapaze, die ich überstehe, jeder Atemzug gleichsam führt mir zu Gemüt, was ich ihnen verdanke. Und dies [...] ist der Punkt: *ich bin absolut fest entschlossen, die Erbschaft, die ich gemacht habe, ganz ungeschmälert auf meine Nachkommen zu bringen* (I, 35).

Loth stellt in Hauptmanns Drama den sich in seinem Lebensvollzug an den Erkenntnissen der empirischen Wissenschaften ausrichtenden, modernen Menschentypus dar; und seine Zeichnung als Distanzfigur die Etablierung des neuen Demonstrationsparadigmas auf der Bühne.

IV.

Trotzdem ist, unter mediologischem Gesichtspunkt, von einem Scheitern des naturalistischen Programms einer Verweltlichung des Theaters zu sprechen. So ist in der Forschung regelmäßig darauf hingewiesen worden, dass *Vor Sonnenaufgang*, ebenso wie Hauptmanns andere naturalistische Dramen *Das Friedensfest* (1890), *Einsame Menschen* (1891), *Kollege Crampton* (1892), *Die Weber/Die Weber* (1892) und *Der Biberpelz* (1892/93), der klassischen Fünfkaktigkeit folge und also einer Grammatik des Dramas verhaftet bleibe. Karl S. Guthke etwa spricht davon, dass es sich bei Hauptmanns Stücken um »gegliederte Ganzheiten« handle: »Mit einem Spannungsmoment wird ein energischer Auftakt gegeben, und diese Spannung wird bis zum Schluß hin durchgehalten, so daß das Ganze nicht nur dramatisch wird, sondern auch eine feste Kontur bekommt.«¹⁹ Diese etablierte Form aber aktualisiert die Ausgliederung des Symbolraums Bühne aus dem lebensweltlichen Raum-Zeit-Kontinuum des Zuschauerraums und somit die fortdauernde Exteriorität des Signifikanten. Entsprechend kommt es, ausgehend von einer Kritik an Hauptmanns Verhaftetsein in der klassischen Form, innerhalb der naturalistischen Bewegung zu Radikalisierungen. Mittels eines Abbaus der klassischen Form wird versucht, die Rampe zugunsten eines den Signifikanten interiorisierenden Demonstrationstheaters zu überspielen. Wenn etwa Arno Holz und Johannes Schlaf mit ihrem Drama *Die Familie Selicke* (1890) in Überbietung Hauptmanns einen »konsequenten Naturalismus« dadurch zu realisieren versuchen, dass sie mittels des sogenannten »Sekundenstils« Spielzeit und gespielte Zeit asymptotisch zur Deckung zu bringen versuchen,²⁰ oder wenn Arthur Schnitzler die Form des psychologischen Einakters im deutschsprachigen Drama etabliert,²¹ dann handelt es sich bei diesen Experimenten um Versuche, das von Arno Holz proklamierte »Kunst = Natur - x«²² formtechnisch zu realisieren, das heißt, den Abstand von Signifikat und Signifikant zu schließen. Im Ergebnis werden indes lediglich neue Formen generiert, welche die Idee der Natur im positivistischen Sinne repräsentieren. Mit anderen Worten: Die Grammatik des Dramas wird umgeschrieben, aber nicht hintergangen.²³

Dass der Naturalismus dem Repräsentationsparadigma im Theater nicht entkommt, lässt sich an vielen Details zeigen. Denn wenn die naturalistischen Dramen die Figurenrede an der Mündlichkeit orientieren und damit die Abkehr vom der klassischen Episteme korrespondierenden Schriftmedium signalisieren, so geschieht dies doch im Rahmen jener Wissensordnung, deren mediale Gesetze überwunden werden sollen. Gestik und Mimik etwa, die für die Unmittelbarkeit mündlicher Interaktion bestimmend sind, werden in

ausführlichen Regieanweisungen vorgeschrieben; die phonetische Dimension der Sprache wird im Medium der Schrift textgraphisch (mittels Sperrungen, Gedankenstrichen, Auslassungspunkten et cetera) repräsentiert; dia- und soziolektale Färbungen werden schriftlich notiert. Das heißt, dass die im Horizont der monistischen Erkenntnistheorie angestrebte Interiorisierung des Signifikanten (und nichts anderes ist, mediologisch betrachtet, die Orientierung an der Mündlichkeit) in jenem Medium der Schrift simuliert wird, für welches die Exteriorität des Signifikanten konstitutiv ist. Mit anderen Worten: Das naturalistische Theater überwindet das Repräsentationsmodell nicht zugunsten eines Demonstrationsmodells; vielmehr repräsentiert es die Idee der Demonstration – und bleibt damit selbst Repräsentationstheater. Es lässt sich daher feststellen, dass der behauptete epistemische Bruch, der das Wissen in der phänomenalen Welt zu verankern versucht und im Theater die naturalistischen Formexperimente provoziert, in mediologischer Hinsicht keine anderen Konsequenzen zeitigt als diejenige, den Zeichencharakter der Bühnenhandlung unsichtbar zu halten und damit unmarkiert zu lassen. Die Weimarer Theaterreform stellte den Zeichencharakter der Bühnenhandlung hingegen aus, da sie darauf abzielte, die Ausschließung des Bühnenraums aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum zu markieren.

Wie sehr dies gilt, bezeugt in anekdotischer Weise die Kritik von Arno Holz an der Uraufführung von Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, an der er rügt, »dass Gustav Kadelburg als Ingenieur Hoffmann [...] nicht in allen Punkten den Absichten des Dichters gerecht« geworden sei. »Jedenfalls«, urteilt er, »improvisierte er zu oft und verfuhr mit den Textangaben des Dichters entschieden zu willkürlich.«²⁴ Holz' Kritik am improvisatorischen Spiel Kadelburgs impliziert die Differenz von Schauspieler und dramatischer Figur, über die im Theater der klassischen Episteme die Schließung des Zeichenraums Bühne gegenüber dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum gesteuert wird. Wenn er den Schauspieler auf den Dramentext verpflichtet, dann fordert er von ihm eben jene Anästhetisierung der eigenen Subjektivität, die ihn zum exterioren Signifikanten der zu repräsentierenden dramatischen Figur macht. Holz affirmiert mithin die Strategie einer Literarisierung des Theaters, mittels derer Johann Christoph Gottsched im frühen 18. Jahrhundert diese Kunstform für das Repräsentationsmodell der klassischen Episteme zurichtete.²⁵

V.

Die Intention der Naturalisten, »aus dem Theater allmählich das ›Theater‹ zu drängen«²⁶ und mittels der Installation einer Demonstrationsdramaturgie die

Interiorisierung des Signifikanten zu betreiben, reflektiert sich indes nicht allein auf der Ebene der Dramentexte. Auch der schauspieltheoretische Diskurs ist durch diese Intention geprägt. Der avancierteste Beitrag zu einer naturalistischen Schauspieltheorie, die das in Holz' Kadelburg-Kritik sichtbar werdende Problem zu überwinden trachtet, ist zweifellos von dem russischen Theaterreformer Konstantin Sergejewitsch Stanislawski formuliert worden. In seiner berühmten Schrift *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1938) wird das Credo der neuen Methode wie folgt formuliert: »Man kann nicht Leidenschaften und Gestalten spielen, sondern man muß unter dem Einfluß der Leidenschaften in der Gestalt handeln.«²⁷ Ziel ist die weitestgehende Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle in dem Sinne, dass der Darsteller nicht, wie seitens der (von Gotthold Ephraim Lessing bis Heinrich von Kleist reichenden) Schauspieltheorie der klassischen Episteme gefordert,²⁸ seine eigene Persönlichkeit zugunsten der dramatischen Rolle anaesthetisiert, sondern mittels eines Erlebens der Rolle die Differenz von eigener Persönlichkeit und dramatischer Figur nivelliert. Die Stanislawski-Methode will dem Schauspieler hierzu ein Repertoire von Selbsttechniken der Autosuggestion bereitstellen. *Die Arbeit des Schauspielers im schöpferischen Prozess des Verkörperns*, so der Titel des zweiten Bandes von Stanislawskis Fragment gebliebenem Großwerk, ist mithin auf die Interiorisierung des Signifikanten und also auf eine Überwindung des Repräsentationsparadigmas abgestellt. Arkadi Nikolajewitsch Torzow, der fiktive Schauspiellehrer in Stanislawskis Text, fordert die fiktiven Schauspielschüler auf: »Schaffen Sie erst die vorgeschlagenen Situationen, versuchen Sie ehrlich daran zu glauben, dann entsteht die ›Echtheit der Leidenschaften‹ von selbst.«²⁹ Nicht zufällig lässt Stanislawski seine Figur von »magischen! Wenns«³⁰ sprechen, um diese Art von autosuggestiven Selbsttechniken zu charakterisieren. Deren Ziel ist es, für den Schauspieler die Ebenendifferenz von eigener Persönlichkeit und dramatischer Figur zu nivellieren. Das ist gemeint, wenn Stanislawskis fiktiver Schauspiellehrer dekretiert, es gehe darum, »auf der Bühne nicht schauspielerisch ›im allgemeinen‹, sondern menschlich zu handeln – einfach, natürlich, organisch; folgerichtig, frei, nicht nach den Konventionen des Theaters, sondern nach den Gesetzen der ›lebendigen, organischen Natur‹.«³¹ Stanislawskis Schauspielersystem kann mithin als der zentrale Hebel angesehen werden, um die Theatersituation im Sinne des naturalistischen Programms von Repräsentation auf Demonstration umzustellen.

Doch so, wie im Falle der naturalistischen Dramentexte von einer Simulation der wissenschaftlichen Demonstration im Medium der literarischen Repräsentation zu sprechen ist – bei Hauptmanns Familie Hoffmann-Krause handelt es sich schließlich nicht um einen echten Fall, sondern um eine literarische

Konfiguration –, so stellt auch Stanislawskis Schauspielkonzept eine Simulation des Magischen im Repräsentationsmedium der Schrift dar. Die erfolgreiche Nivellierung der Differenz von Schauspieler und dramatischer Figur, das heißt die Interiorisierung des Signifikanten, gelingt allein den Schauspielschülern in Stanislawskis literarischer Konfiguration. Dieser Sachverhalt, dass es sich bei Stanislawskis Text um eine literarische Fiktion handelt, wird aber, bis auf den heutigen Tag, von all jenen hartnäckig ausgeblendet, die seinen Text als eine direkte Anleitung für Schauspieler betrachten. Damit sitzen sie der literarischen Strategie Stanislawskis zur Rezeptionssteuerung auf, die dem entspricht, was Sören Kierkegaard »indirekte Mitteilung«³² genannt hat, und die sich, literatursemiotisch, als Figur der Metalepse³³ bestimmen lässt. Die Ebenenunterscheidung von Schauspieler und dramatischer Figur, darstellendem und dargestelltem Gestus im realen Theater bleibt davon unberührt. Arno Holz war sich dieses Scheiterns im Grunde bewusst, wenn er die Kunst programmatisch als »Natur – x« bestimmte. Das » – x« bezeichnet nämlich, mediologisch formuliert, nichts anderes als den exterioren Status des Signifikanten. Dieses Scheitern teilt der Bühnennaturalismus indes mit allen ihm nachfolgenden Theateravantgarden.³⁴ Seine Feststellung stellt daher kein gültiges Ausschlusskriterium dar, wenn es um die Einordnung des Naturalismus in den Zusammenhang der modernen Theateravantgarden geht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. beispielsweise Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen 2006.
- 2 [An Berthold Held.] 4. August 1901, Nordseebad Fanø Dänemark – Kurhaus, in: *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. von Hugo Fetting, Berlin 1989, 76–82, hier 80.
- 3 In *Die Ordnung der Dinge* sieht Michel Foucault das Repräsentationszeitalter (die sogenannte »klassische Episteme«) dadurch gekennzeichnet, dass das »Zeichen« aufgehört habe, »eine Gestalt der Welt zu sein« (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Zur Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1990, 92). – Zur Ausrichtung des Theaters auf das Repräsentationsparadigma siehe Franz-Josef Deiters, *Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme*, Berlin 2015, 51–63.
- 4 Vgl. Franz-Josef Deiters, *Ästhetisierung des Autors. Überlegungen zur meta-diskursiven Funktion des literarischen Pseudonyms*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 54 (2010), 63–81, hier 76–79.
- 5 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1996, 29.
- 6 Vgl. die Ausführungen von Konstanze Heiningner »Ein Traum von großer Magie«, *Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, München 2015, 104.
- 7 In der bildenden Kunst gilt dies etwa für das Genre des Materialbildes (vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München

2013), in der Musik für die moderne Klangkunst (vgl. Helga de la Motte-Haber [Hg.], *Klangkunst. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 12, Laaber 1999), und in der Literatur für Dada und Konkrete Poesie. – Man kann die Strategien zur Interiorisierung des Signifikanten auch als Strategien der Verweltlichung der Kunst bezeichnen. Dieser Begriff hat den Vorzug, dass über ihn die Gemeinsamkeiten zwischen den künstlerischen Avantgarden und den zeitgleich erfolgenden philosophischen Bemühungen sichtbar werden, eine moderne Epistemologie zu begründen. So ist es für moderne Epistemologien kennzeichnend, dass sie die Wissensordnung nachmetaphysisch in der phänomenalen Welt zu verankern trachten. Man könnte die modernen Wissenssysteme – und es gibt sie nur im Plural – daher im weitesten (nicht im spezifisch Husserl'schen) Sinne als phänomenologisch bezeichnen. Verankert – und damit zur Ordnung konstituiert – wird das Wissen in einem Aspekt der empirischen Natur des Menschen: seiner Sexualität (Sigmund Freud), seiner Sterblichkeit (Martin Heidegger), seiner mangelhaften körperlichen Umweltpassung (Arnold Gehlen), seiner Sozialisation, seiner genetischen Disposition, oder aber im Sprechakt (John Austin; hier im Unterschied zu grammatisch orientierten Ansätzen der Sprachphilosophie).

- 8 In seinem programmatischen Essay *Die Kunst - ihr Wesen und ihre Gesetze* [1891] konstatiert Arno Holz: »Mit Taine hob in der Kunstwissenschaft eine neue Aera an. Er war der Erste, der die naturwissenschaftliche Methode in sie einführte; der sie nicht mehr auf Dogmen gegründet wissen wollte, sondern auf Gesetzen.« (Arno Holz, *Die Kunst - ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin 2010, 46).
- 9 Arno Holz, *Vorwort*, in: ders., *Socialaristokraten. Berlin. Das Ende einer Zeit in Dramen*, Leipzig 1896, 3–7, hier 4.
- 10 Hierzu Deiters, *Entweltlichung der Bühne*, 74–83.
- 11 Alfred Kerr, *Das neue Drama*, Frankfurt/Main 1905, 296.
- 12 Hierzu immer noch maßgebend Peter von Matt, *Der Monolog*, in: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, 71–90.
- 13 Gerhart Hauptmann, *De Waber/Die Weber. Schauspiel aus den vierziger Jahren*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Hans-Egon Hass, Bd. 1: *Dramen*, Darmstadt 1966, 319–479, hier 324f. Nach dieser Ausgabe werden Hauptmanns Werke im Folgenden unter Nennung der Bandzahl in römischen und der Seitenzahl in arabischen Ziffern zitiert.
- 14 Kerr, *Drama*, 303.
- 15 Insofern ist Walter Fähnders' Urteil, dem zufolge »der Naturalismus [...] keine vierte Wand einreißen« wolle, »sondern [...] seinen szenischen Illusionismus [...] durch den Einsatz ausgefeilter mimetischer Mittel« befördere und verstärke, problematisch. (Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne. 1890–1933*, Stuttgart–Weimar 1998, 49). Der Illusionismus, im naturalistischen Verstande, zielt vielmehr auf eine Öffnung des Zeichenraums Bühne.
- 16 Hauptmann lässt Loth sich auf Gustav von Bunge's Schrift *Die Alkoholfrage. Ein Vortrag* (Leipzig 1887) berufen, die einen Grundtext der Abstinenzbewegung des späten 19. Jahrhunderts darstellte, sowie die volkswirtschaftliche Argumentation des amerikanischen Ministers Everett, die er ebenfalls von Bunge übernimmt. (Ebd., 14).
- 17 Loth ist daher weit mehr als ein »Bote aus der Fremde, der in einem zeitgenössischen, festgefügtten Milieu zumeist Verwirrung auslöst und [...] das Geschehen in Gang« bringt, als den ihn in Übereinstimmung mit der älteren Hauptmann-Forschung zuletzt Barbara Běllich gesehen hat. (Barbara Běllich, *Anamnesen des Determinismus. Diagnosen der Schuld. Ärztlicher Blick und gesellschaftliche Dif-*

- ferentialdiagnostik im analytischen Drama des Naturalismus, in: Nicolas Pethes, Sandra Richter (Hg.), *Medizinische Schreibweisen*, Tübingen 2008, 285–299, hier 286, 292). Passender ist hier schon Georg Guntermanns Bezeichnung Loths als »Perspektivfigur« des Dramas. (Vgl. Georg Guntermann, *Warum Alfred Loth aus der Tiefe des Raumes kommen muß oder: Vom ästhetischen Mehrwert naturalistischer Naturanweisungen. Zu einem Auftritt in Hauptmanns Drama »Vor Sonnenaufgang«*, in: Zygmunt Mielezarek (Hg.), *Erinnerte Zeit. Festschrift für Lothar Pikulik zum 70. Geburtstag*, Czestochowa 2006, 117–137, hier 117).
- 18 Werner Bellmann, *Gerhart Hauptmann. »Vor Sonnenaufgang«*. Naturalismus - soziales Drama - Tendenzdichtung, in: *Dramen des Naturalismus. Interpretationen*, Stuttgart 1988, 7–46, hier 32 f. – Ähnlich Dieter Martin, »Ein Buch für Schwächlinge«. »Werther«-Allusionen in Dramen des Naturalismus, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 122 (2003), 237–265. Dagegen Peter Sprengel: »Helenes Selbstmord ist ein Freitod, weil sie sich durch ihn von den erniedrigenden Zwängen ihrer Umgebung freimacht.« (Peter Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Epoche - Werk - Wirkung*, München 1984, 74).
- 19 Karl S. Guthke, *Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk*, zweite, vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., München 1980, 71.
- 20 Adalbert von Hanstein, *Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte*, Leipzig 1900, 158, 157.
- 21 Ingo Stöckmann konstatiert meiner Ansicht nach mit Recht, dass »[z]u den wirkungsgeschichtlich bleibendsten Leistungen des Naturalismus [...] der Einakter« gehört. (Ingo Stöckmann, *Naturalismus*, Stuttgart 2011, 133).
- 22 Holz, *Die Kunst*, 63.
- 23 Ingo Stöckmann spricht durchaus in diesem Sinne davon, dass »die universale Mythologie des Monismus, in der sich Natur und Kunst, Natur und Kultur noch einmal versöhnen sollen, [...] auf einer semiotischen Dimension ruht, die gerade nicht aus der Welt der Zeichen hinausführt, sondern einen fortwährenden Semiotisierungsprozess anstößt«. (Ingo Stöckmann, *Im Allsein der Texte. Zur darwinistisch-monistischen Genese der literarischen Moderne um 1900*, in: *Scientia Poetica*, 9 [2005], 263–291, hier 265).
- 24 Arno Holz, *Die Freie Bühne II*, in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, 58 (1889), 716–780, hier 717.
- 25 Vgl. Deiters, *Entweltlichung der Bühne*, 27–30.
- 26 Holz, *Vorwort*, 3–7, hier 4.
- 27 Konstantin S. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, in: Jens Roselt (Hg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2009, 237–251, hier 243.
- 28 Vgl. Deiters, *Entweltlichung der Bühne*, 64–73.
- 29 Stanislawski, *Die Arbeit*, 237–251, hier 244.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., 250.
- 32 Sören Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Erster Teil*, in: ders., *Gesammelte Werke und Tagebücher*, hg. von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Simmerath 2003 f. [1950–1974], Bd. 10, 245.
- 33 Zur rhetorischen Figur der Metalepse siehe Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1998, 167–169.
- 34 Hierzu demnächst: Franz-Josef Deiters, *Verweltlichung der Bühne? Zur Mediologie des Theaters der Moderne*, Berlin (in Vorbereitung).