

MICHAEL BIES

DER EUROPÄISCHE NATURALISMUS
ZUR BESTIMMUNG EINER LITERATURGESCHICHTLICHEN
KATEGORIE

Ähnlich wie viele literaturgeschichtliche Begriffe ist auch der des ›Naturalismus‹ schillernd und schwer fassbar: So schnell man oft eine Vorstellung von ›Naturalismus‹ hat, so schwierig ist diese meist zu präzisieren und zu begründen. Dieses Problem wird dadurch noch verschärft, dass der Naturalismus sich kaum angemessen innerhalb einer national orientierten Literaturgeschichte bestimmen lässt, sondern als »das erste gesamteuropäische Phänomen der literarischen Moderne«, wie Ingo Stöckmann festgehalten hat,¹ auch entsprechend inter- und transnational ausgerichtete Beschreibungen fordert. An solchen Darstellungen fehlt es noch immer. Häufig ist es deshalb so, dass die europäische Dimension des Naturalismus zwar beschworen, dieser dann aber doch weitgehend mit den Mitteln einer nationalen Literaturgeschichte zu fassen versucht wird.

Dieses Desiderat haben auch die europäischen Literaturgeschichten der letzten Jahrzehnte nicht beheben können. Im Rahmen der groß angelegten *Comparative History of Literatures in European Languages*, die seit 1973 erscheint, war lange auch ein Band zum Naturalismus angekündigt, doch ist dieser bislang nicht erschienen. Obwohl seit Anfang der 1980er Jahre vorbereitende Publikationen zu dem Band vorliegen,² zum Teil sogar Gliederungsentwürfe publiziert wurden,³ hat der designierte Herausgeber Yves Chevrel zuletzt nur mehr bemerkt, dass der Naturalismus in der Reihe bislang keinen Platz gefunden habe.⁴ Ein glücklicheres Schicksal war dem Naturalismus in der 1992 von Annick Benoit-

1 Ingo Stöckmann, *Naturalismus*. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 2011, S. 17.

2 Vgl. *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*. Actes du Colloque international tenu à l'Université de Nantes, 21–23 septembre 1982, hg. von Yves Chevrel, Nantes 1983 und *Le Naturalisme en question*. Actes du Colloque tenu à Varsovie, 20–22 septembre 1984, hg. von Yves Chevrel, Paris 1986.

3 Vgl. Carla Valentino, *L'histoire comparée des littératures de langues européennes*. Notes pour une reconstruction du projet, in: *Neohelicon* 19 (1992), H. 2, S. 147–158, hier S. 157.

4 Vgl. Yves Chevrel, *La littérature comparée*, 7. Aufl., Paris 2017, S. 89.

Dusausoy und Guy Fontaine herausgegebenen *Histoire de la littérature européenne* beschieden, wenngleich es auch hier an einem wirklich europäischen Zugriff auf das Phänomen fehlt: So behandelt Hélène Marmarinou in ihrem Abschnitt zum Naturalismus zunächst Émile Zola als den »fondateur incontesté du naturalisme«,⁵ streift danach die in der französischen Literaturgeschichte immer wieder hervorgehobene Autorengruppe um den 1880 erschienenen Novelband der *Soirées de Médan*, bevor sie auf die Zola-Rezeption in Europa eingeht und schließlich nacheinander die Entwicklung des Naturalismus in einzelnen anderen europäischen Staaten skizziert. Eine als europäisch verstandene Literatur wird hiermit – vielleicht nicht zufällig für ein französisches Projekt dieser Zeit – als Ausstrahlung der französischen Literatur auf andere europäische Literaturen beschrieben.

Dieser fehlende oder nur sehr verkürzte Zugriff auf einen als europäisch verstandenen Naturalismus hat natürlich Gründe. Diese mögen zunächst darin liegen, dass der Naturalismus in den Nationalgeschichten unterschiedlich periodisiert wird, sofern er überhaupt als eigene literaturgeschichtliche Periode aufgefasst wird. Hinzu kommt, dass der Begriff des ›Naturalismus‹ in Europa verschieden und mancherorts auch gar nicht verwendet wird, und das bereits im 19. Jahrhundert: Anders als in Frankreich, wo Zola sich seit der Mitte der 1860er Jahre als ›Naturalist‹ positioniert, wird das, was wir heute als ›Naturalismus‹ verstehen, in anderen Staaten nicht selten zu großen Teilen als ›Realismus‹ diskutiert. Des Weiteren mag der bislang unbefriedigende Zugriff auf einen als europäisch verstandenen Naturalismus damit zu tun haben, dass dieser sich in unterschiedlichen Gebieten in unterschiedlichen Gattungen formiert: Während in Frankreich der Roman und die Novelle dominieren, spielt in den skandinavischen Ländern und in Deutschland das Drama eine entscheidende Rolle; zudem gibt es in Deutschland eine naturalistische Lyrik, die in anderen europäischen Staaten weitgehend fehlt. Schließlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass die politisch keineswegs neutrale und aus heutiger Sicht vielleicht auch etwas angestaubt klingende Rede von einer ›europäischen Literatur‹ die Bestimmung eines ›europäischen Naturalismus‹ nochmals erschwert hat.

Eine solche Bestimmung kann auch hier nicht gegeben werden. Vielleicht aber lässt sich zu einem Vorschlag gelangen, wie man mit dem Naturalismus in Europa umgehen kann. Hierzu werde ich zunächst drei Forschungsansätze vorstellen, die für die bisherigen Auseinandersetzungen mit dem europäischen Na-

5 Hélène Marmarinou, Le naturalisme, dans le sillage du réalisme, in: *Lettres européennes. Histoire de la littérature Européenne*, hg. von Annick Benoit-Dusausoy und Guy Fontaine, Paris 1992, S. 645–656, hier S. 645.

turalismus charakteristisch sind, und hieraus einige Dimensionen ableiten, die für dessen Bestimmung relevant sein können. Im Anschluss möchte ich auf ein literarisches Beispiel eingehen, bevor ich zuletzt erneut die Frage nach einem europäischen Naturalismus vor allem in seinem Verhältnis zu den nationalen Naturalismen aufnehme.

I. Drei Poetiken des Naturalismus

Einer der wichtigsten Versuche, den Naturalismus als ein europäisches Phänomen zu beschreiben, stammt von dem Komparatisten Yves Chevrel, der 1982 sein Buch *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international* veröffentlicht hat. Der Untertitel deutet bereits an, dass Chevrel den Begriff des ›europäischen Naturalismus‹ in seinem Buch gar nicht verwendet, sondern vom Naturalismus zuallererst als ›mouvement littéraire international‹ spricht. Gleichwohl behandelt er diese ›internationale Bewegung‹ letztlich allein als eine ›europäische Bewegung‹, die in Frankreich und dort wiederum in Zola und seinem Werk eine modellhafte Ausprägung gefunden habe.⁶

Diese ›internationale Bewegung‹ konturiert Chevrel aus mehreren Perspektiven. Nachdem er den Begriff des ›Naturalismus‹ in Absetzung von dem des ›Realismus‹ positioniert und zudem betont hat, dass er als ›naturalistisch‹ verstehen wolle, was vom zeitgenössischen Publikum als ›naturalistisch‹ rezipiert wurde,⁷ unterteilt er den Naturalismus in vier Perioden: in eine Periode der ›ersten Werke‹ (1864–1869), eine Periode der ›ersten Welle‹ (1879–1881), eine Periode des ›Triumphs‹ (1885–1888), der er neben erwartbaren Autoren wie Émile Zola (*Germinal*, 1885) und August Strindberg (*Fräulein Julie*, 1888) auch Theodor Fontane (*Irrungen Wirrungen*, 1887) zurechnet, und schließlich in die Zeit der ›letzten Welle‹ (1891–1895).⁸ Den Hauptteil seiner Studie widmet Chevrel jedoch der ›Poetik‹ des Naturalismus. In anregenden Analysen, etwa von Buchtiteln und Romananfängen, arbeitet er dabei heraus, wie die Literatur des Naturalismus sich programmatisch von althergebrachten Deutungsmustern wie dem Tragischen und dem Mythischen löst und tradierte Gattungszuschreibungen unterläuft, um stattdessen scheinbar alltägliche Geschehnisse darzustellen

6 Vgl. Yves Chevrel, *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, 2. Aufl., Paris 1993, S. 31.

7 Vgl. ebd., S. 32.

8 Vgl. ebd., S. 33–49. Für einen überarbeiteten Periodisierungsvorschlag vgl. Yves Chevrel, *Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international?*, in: *Le Naturalisme en question*, S. 9–20.

und diese auf die Verfasstheit der Gesellschaft und die Integration des Individuums in die Gesellschaft hin zu befragen. Die Antwort, die die Literatur hierauf präsentierte, sei klar: »La réponse est, bien souvent, en termes littéraires, une catastrophe: rupture, dégradation, solitude, départ, mort, suicide ...«⁹ Aus poetologischer Perspektive sei dabei zentral, so betont Chevrel, dass die Literatur des Naturalismus in eine nur schwer auflösbare Spannung gerate, wenn sie die gesellschaftliche ›Realität‹ möglichst unverfälscht darstellen und analysieren wolle, sie hierzu aber mit den Mitteln von Literatur und Sprache inszenieren müsse. Gerade die Fokussierung auf die gesellschaftliche ›Realität‹ führe deshalb oft zu einer Fokussierung auf Sprache, die den ›Naturalismus‹ in die Richtung eines modernistischen ›Formalismus‹ treibe, wie er sich vor allem in der experimentellen Prosa von Arno Holz nachvollziehen lasse.¹⁰

Während Chevrel die ›internationale Bewegung‹ des Naturalismus mithilfe einer eklektischen, polyoperspektivischen Herangehensweise zu fassen versucht, die tendenziell auf eine Pluralisierung und Entkonturierung des Phänomens ›Naturalismus‹ hinausläuft,¹¹ wählt der Romanist David Baguley einen engeren Ansatz. In seiner 1990 veröffentlichten Monografie *Naturalist Fiction. The Entropic Vision* begreift Baguley den Naturalismus nämlich nicht als eine ›Bewegung‹ oder auch als eine ›Periode‹ oder ›Methode‹, wie es bei Chevrel im Anschluss an Zola der Fall ist, sondern zuallererst als ein ›Genre‹, dessen Charakteristika er am Gegenstand der französischen und, mit Abstrichen, auch der englischen Romanliteratur herausarbeitet.¹² Ähnlich wie Chevrel redet also auch Baguley nicht explizit von einem ›europäischen Naturalismus‹, geht implizit aber davon aus, dass es diesen gibt, indem er den Naturalismus als ein Phänomen charakterisiert, das die europäischen Literaturen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend prägt.

In seiner Untersuchung setzt Baguley bei der Beobachtung an, dass als ›naturalistisch‹ verstandene Texte im zeitgenössischen literarischen Feld sowie in der späteren Forschung zwar beständig auf eine als singular verstandene ›Realität‹ bezogen werden, sich zugleich aber erstaunlich ähneln. So würden diese Texte, selbst wenn sie ganz verschiedene ›Wirklichkeiten‹ darzustellen versuchen, im-

9 Chevrel, *Le naturalisme*, S. 105.

10 Vgl. ebd., S. 167.

11 Das bemerkt schon Ulrich Schulz-Buschhaus in seiner Rezension des Buchs, in: *Arctia* 19 (1984), H. 1, S. 98–101, hier S. 101.

12 Vgl. David Baguley, *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge 1990. Fünf Jahre später erscheint in Frankreich eine überarbeitete Ausgabe des Buchs, die sich nun allein auf französische Literatur konzentriert. Vgl. David Baguley, *Le naturalisme et ses genres*, Paris 1995.

mer wieder die gleichen Dinge erzählen und die gleichen Konfliktstrukturen und das gleiche Figurenarsenal von »Mr Booze« und »Mrs Hysteria« über »Miss Vice« bis hin zu »Master Crime« bemühen.¹³ Hieraus schließt Baguley, dass der Naturalismus sich am besten als ›generisches Phänomen‹ oder eben als ›Genre‹ begreifen lässt. Dieses ›Genre‹ habe sich in den 1860er Jahren in Romanen wie Edmond und Jules de Goncourts *Germinie Lacerteux* (1865), Zolas *Thérèse Raquin* (1867) und Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale* (1869) erstmals ausgeprägt – in Romanen, die sich in verschiedener Weise an naturwissenschaftlichen und soziologischen Fragestellungen und Methoden orientieren, die das Schmutzige und Banale ästhetisieren, die mit trivialen, wenig ›heldenhaften‹ Plots arbeiten und die zuletzt oft alles Bürgerliche verspotten.¹⁴

Dieses ›Genre‹ des Naturalismus, so fährt Baguley fort, habe zwei Romantypen ausgebildet, die sich ebenfalls schon in den 1860er Jahren angelegt finden. Den ersten dieser Typen charakterisiert er als »Goncourtian type«, wie er sich in *Germinie Lacerteux*, aber auch in *Thérèse Raquin* realisiert finde, »that takes up the tragic model of the fall, presenting it as a process of deterioration, prolonged in time and deriving its causality from particular determining factors [...] rather than from transcendent forces«.¹⁵ Den zweiten Typ beschreibt Baguley hingegen als »a more Flaubertian type of novel«, wie er die naturalistischen Romane ab 1880 besonders stark präge, »in which the determining factor is more generalised, a fundamental inadequacy in the human condition which traps the individual in the inextricable dilemmas, frustrations and disillusionment of daily existence.«¹⁶ Diese beiden Typen, in denen es entweder »steadily downhill« oder »steadily nowhere« gehe,¹⁷ konturiert Baguley im Verlauf seines Buchs aus erzähltheoretischer und poetologischer Perspektive, bevor er betont, worin sie ihre Einheit finden. Diese liege nun gerade nicht darin, dass naturalistische Literatur eine wie auch immer verstandene ›Wirklichkeit‹ wissenschaftlich analysiere, wie seit Zola so oft behauptet worden ist. Entscheidend sei stattdessen, dass naturalistische Literatur eine ›entropic vision‹ der Welt transportiere und den ›Skandal‹ einer wissenschaftlich erklärten Welt offenlege: »Naturalist writers assume the prevalent scientific vision of man, but demonstrate the degrading, dehumanising implications of that vision«, so schreibt Baguley.¹⁸

13 Baguley, *Naturalist Fiction*, S. 106.

14 Vgl. ebd., S. 71–96.

15 Ebd., S. 95 f.

16 Ebd., S. 96.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 217.

Nochmals anders als Chevrel und Baguley nähert sich schließlich Hans Vilmar Geppert dem europäischen Naturalismus. In einem 2013 veröffentlichten Aufsatz redet Geppert nun tatsächlich von einem ›europäischen Naturalismus‹ und verspricht, eine Theorie dieser ›literarischen Epoche‹, wie es bei ihm heißt,¹⁹ zu liefern. Jedoch löst er diese Ankündigung kaum ein. So besteht die annoncierte ›Theorie‹ letztlich aus sieben recht allgemeinen und wenig überraschenden ›Thesen‹, die Geppert an Beispielen vor allem aus der französischen, deutschen und englischen Literatur konkretisiert. In diesem Sinne betont er etwa: »Die Schriftsteller des Europäischen Naturalismus gehen von gemeinsamen Voraussetzungen aus, folgern literarisch aber durchaus Verschiedenes.«²⁰ Zudem verweist er darauf, dass »Naturalisten« wie Zola »mit Systemen [experimentieren]«²¹ und mit Vorstellungen einer ›romantischen Natur‹ operieren,²² um ihr gegenüber eine ›naturalistische Natur‹ zu profilieren.²³ Schließlich erklärt Geppert, dass die Naturalisten im Versuch, eine krisenhafte Gesellschaft in ihrer Totalität darzustellen, modernistische Darstellungsformen entwickeln, die den ›Naturalismus‹, wie etwa bei Hauptmann und Holz zu beobachten sei, in einen ›Anti-Naturalismus‹ umschlagen lassen.

II. Dimensionen eines europäischen Naturalismus

Den Ansätzen von Chevrel, Baguley und Geppert entsprechen drei Herangehensweisen an den Naturalismus – eine eher breite, polyperspektivische, eine eher enge, spezifische und eine eher allgemeine, oberflächliche Herangehensweise –, die in jeweils verschiedener Hinsicht problematisch sind: Während Chevrels eklektischer Ansatz oft äußerst erhellend ist, aber mit einem recht unscharfen Naturalismus-Begriff korrespondiert, geraten bei Baguley aufgrund der Konzentration auf ›Fiction‹ und ein am Roman ausgerichtetes ›Genre‹ hingegen die Formenvielfalt sowie die programmatischen und politischen Dimensionen von Naturalismus in den Hintergrund; und Geppert schließlich vermag schon deshalb nur wenig zur Bestimmung von Naturalismus beizutragen, weil er sich kaum auf die damit verbundenen Probleme einlässt.

19 Hans Vilmar Geppert, Von der »humanen Bestie« zum »unbekannten Gott«? Theorie eines Europäischen Naturalismus, in: Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, hg. von Günther Butzer und Hubert Zapf, Bd. 6, Tübingen und Basel 2013, S. 181–203, hier S. 186.

20 Ebd., S. 181.

21 Ebd., S. 186.

22 Vgl. ebd., S. 189–192.

23 Vgl. ebd., S. 192–194.

Ungeachtet solcher Unschärfen, Unvollständigkeiten und Ausblendungen, die sich nie ganz vermeiden lassen, geben die rekapitulierten Ansätze aber einige Dimensionen zu erkennen, die für die Bestimmung eines europäischen Naturalismus berücksichtigt werden können. Hierzu gehört, *erstens*, die Dimension der Geschichte, in der ein europäischer Naturalismus, nach einem Vorschlag Chevrels, beispielsweise auf die Jahre von 1864, dem Jahr des Vorworts der *Germine Lacerteux*, bis 1904, dem Jahr der Uraufführung von Tschechows *Kirschgarten*, datiert werden könnte.²⁴ Zu diesen Dimensionen gehört, *zweitens*, die Dimension des Raums, der mit Europa zwar als recht klar definiert erscheinen mag, aber nie ohne Ausblendungen und Schwerpunktsetzungen, wie in der Konzentration auf Frankreich oder auf Deutschland, behandelt wird und zudem stark von Europa-Imaginationen und damit auch von dem geformt wird, was Matthias Buschmeier mit Blick auf den ›Westen‹ als »historiographische Fiktion« bezeichnet hat.²⁵ Darüber hinaus haben die betrachteten Ansätze, *drittens*, mit Programmatiken gearbeitet, wie sie sich in der Forderung nach einer möglichst ungeschminkten Darstellung von Wirklichkeit, in der Orientierung an den Wissenschaften, vor allem den Natur- und Sozialwissenschaften, und in der Absetzung von im engeren Sinne ›realistischen‹ Erzählformen äußern; *viertens* haben sie auf Thematiken abgehoben, die sich zum Beispiel in der Behandlung von Phänomenen wie Ehebruch, Armut und Alkoholismus, vor allem aber in der Darstellung einer Welt im Zerfall auffinden lassen; und sie haben, *fünftens*, dominant die Dimensionen von Poetik und Form adressiert, indem sie Fragen der Gattung sowie der literarischen Darstellung überhaupt breit diskutiert haben. Schließlich sind sie, *sechstens*, auf die Dimension der Rezeption eingegangen. Diesen Dimensionen ließen sich natürlich weitere zugesellen. So etwa mag aus heutiger Perspektive auffallen, dass die vorgestellten Ansätze institutionelle Aspekte, sofern sie sich nicht auf Gattungen beziehen,²⁶ oder auch die Dimension des Publikationswesens und damit auch der Übersetzungen nur schwach berücksichtigen.

24 Vgl. Chevrel, *Le naturalisme*, S. 215 und ders., *Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international?*

25 Matthias Buschmeier, *Einfache Überkomplexität. Für eine Weltliteraturgeschichte des ›Westens‹*, in: *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart 2017, S. 507–540, hier S. 534.

26 Zu literarischen Gattungen als Institutionen vgl. hier nur die klassischen Arbeiten von Austin Warren und René Wellek, *Theorie der Literatur*, übers. von Edgar und Marlene Lohner, Bad Homburg 1959, S. 256–269 und Wilhelm Voßkamp, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie*, in: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, hg. von Walter Hinck, Heidelberg 1977, S. 27–44.

Obgleich alle diese Dimensionen sich als Ausgangspunkte für weitere Bestimmungen anbieten, liefert besonders die Priorisierung von Rezeption und die Beschreibung von Rezeptionsgeflechten schnell erste Ansichten eines europäischen Naturalismus. Solche Rezeptionsgeflechte, die auch in »abstrakten Modellen« darstellbar wären, wie Franco Moretti sie prominent in die Literaturgeschichte eingebracht hat,²⁷ und die zudem als Basis von Ex-nunc-Epochenbildungen dienen können, wie Nikolas Buck sie jüngst rehabilitiert hat,²⁸ lassen sich gut am Leitfaden einzelner Gattungen, wie zum Beispiel der Literaturtheorie des späteren 19. Jahrhunderts, rekonstruieren. Um zu verstehen, was ein europäischer Naturalismus ist, könnte etwa vom Vorwort der *Germinie Lacerteux* ausgegangen werden, in dem die Brüder Goncourt ihr Buch 1864 als »un roman vrai« ankündigen und betonen: »[C]e livre vient de la rue.«²⁹ Von dort aus wäre es nur ein Schritt zum Vorwort zur zweiten Auflage der *Thérèse Raquin* von 1869, in dem Zola den Roman als Schauplatz einer »analyse scientifique« erklärt und sich selbst als Teil einer »groupe d'écrivains naturalistes« charakterisiert;³⁰ und ein weiterer Schritt wäre es zu *Le Roman expérimental*, der berühmten, noch immer kontrovers diskutierten Abhandlung, in der Zola den Romanschriftsteller als »Experimentator« und den Naturalismus als Anwendung der wissenschaftlichen Methode des Experiments auf die Literatur beschreibt: »[L]e naturalisme, je le dis encore, consiste uniquement dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience appliquées à la littérature.«³¹ Gerade diese Abhandlung, die 1879 zunächst in der Petersburger Zeitschrift *Vestnik Evropy* und 1880 in der französischen Buchausgabe erschien, erfährt eine Rezeption in nahezu ganz Europa. So wird sie nicht nur in Frankreich und Russland,³² sondern auch in Skandinavien, wie das Vorwort von Strindbergs *Fräu-*

27 Vgl. Franco Moretti, *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, übers. von Florian Kessler, Frankfurt a. M. 2009.

28 Nikolas Buck, *Geschichte schreiben. Ein Modell zum Prozess literaturhistorischer Epochenbildung*, Baden-Baden 2021.

29 Edmond und Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, hg. von Gérard Delaisement, Paris 1990, S. 27.

30 Émile Zola, *Thérèse Raquin*, in: Ders., *Œuvres complètes*, hg. von Henri Mitterand, Bd. 3, Paris 2003, S. 17–175, hier S. 30 f.

31 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, in: Ders., *Œuvres complètes*, hg. von Henri Mitterand, Bd. 9, Paris 2004, S. 324–348, hier S. 345.

32 Vgl. knapp, am Beispiel v. a. von Dmitrij Ovsjaniko-Kulikovski, Phillip A. Duncan, *Echoes of Zola's Experimental Novel in Russia*, in: *The Slavic and East European Journal* 18 (1974), H. 1, S. 10–19 und John McNair, »Zolaizm« in Russia, in: *The Modern Language Review* 95 (2000), H. 2, S. 450–462.

lein *Julie* zeigt,³³ in Deutschland und weiteren Ländern diskutiert. Zu denken wäre im Falle Deutschlands etwa an Wilhelm Bölsche, der sich 1887 in der Abhandlung *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* ausführlich mit Zola auseinandersetzt und dessen experimentelle Methode in einem in »Führung mit den Naturwissenschaften« stehenden ›wahren‹ oder ›gesunden Realismus‹ erfüllt sehen will, wie er das deutsche Pendant des Naturalismus nennt;³⁴ zu denken wäre aber auch an Arno Holz, der sich zumindest vom »Theoretiker Zola« klar distanziert und die Idee des Experimentalromans 1890 als »einfaches Unding« kritisiert.³⁵

III. Die Fiktion des Bjarne P. Holmsen

Obwohl sich an den Gattungen des Romans und des Dramas ähnliche Rezeptionsgeflechte herausarbeiten ließen, in denen gerade Zolas Romanen *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880) und *Germinal* (1885) sowie Ibsens Familiendrama *Gelesenster* (1881) Schlüsselpositionen zukämen, soll hier darauf verzichtet werden: Zu sehr würden Texte, die auf die Überschreitung von Gattungsgrenzen zielen, dadurch in tradierte Gattungserzählungen gesperrt; zu erwartbar wären die Ansichten eines europäischen Naturalismus, die dabei entstünden. Stattdessen soll mit der Erzählung *Papa Hamlet*, die Arno Holz und Johannes Schlaf als Gemeinschaftsarbeit verfasst und 1889 zusammen mit zwei weiteren Texten in dem gleichnamigen Erzählband *Papa Hamlet* veröffentlicht haben, nun ein etwas ›kleineres‹ literarisches Beispiel betrachtet werden.

In dieser Erzählung, die in Christiania spielt, dem heutigen Oslo, zeigen Holz und Schlaf in sieben Abschnitten, »wie ein großwahn sinniger, beschäftigungsloser Schmierkomödiant verschnapst«, so schreibt Michael Georg Conrad 1889 in *Die Gesellschaft*, einem Zentralorgan des Naturalismus in Deutschland.³⁶ Bei dem ›Schmierkomödianten‹ handelt es sich um den arbeitslosen Hamlet-Darsteller Niels Thienwiebel, der gemeinsam mit seiner schwindsüchti-

33 Vgl. August Strindberg, Vorwort zur Erstausgabe, in: *Fräulein Julie*. Ein naturalistisches Trauerspiel, übers. von Christel Hildebrandt, Stuttgart 2019, S. 9–21.

34 Wilhelm Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, in: *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*, hg. von Manfred Brauneck und Christine Müller, Stuttgart 1987, S. 98–113, hier S. 98.

35 Arno Holz, *Zola als Theoretiker* (1890), in: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*, S. 66–72, hier S. 68 und S. 70.

36 Michael Georg Conrad, Rezension zu »Bjarne P. Holmsen: *Papa Hamlet*«, in: *Die Gesellschaft* 5 (1889), S. 568.

gen Frau Amalie, einer ehemaligen Schauspielerin, und seinem kleinen Sohn in einem Zimmer bei der Vermieterin Rosine Wachtel lebt und der, nachdem er zu Beginn der Erzählung noch »vor Wonne [schwelgte]«,³⁷ zunehmend verfällt. Da Thienwiebel es trotz zwischenzeitlicher Engagements als Aktmodell nicht vermag, seiner Familie ein Auskommen zu sichern, und auch die kranke Amalie durch Nährarbeiten nur wenig hinzuverdienen kann, fehlt bald das Geld für Essen und Miete. Der Protagonist wendet sich daraufhin immer stärker dem Alkohol zu, wird immer eigensinniger und brutaler gegenüber Frau und Kind und schließlich, nachdem er betrunken Amalie vergewaltigt und den Sohn getötet hat, tot im Schnee aufgefunden. »Erfroren durch Suff!«, so kommentiert der Polizist Sieversen das Ende des Protagonisten am Ende der Erzählung.³⁸

Damit ist eine Handlung umschrieben, die die These, dass es sich beim Naturalismus um ein ›Genre‹ handle, das eine ›entropic vision‹ produziere, in geradezu vorbildlicher Weise belegt. Nicht nur geht es in *Papa Hamlet* tatsächlich »steadily downhill«, wie Baguley es mit Blick auf seinen ersten Typ des naturalistischen Romans erklärt.³⁹ Darüber hinaus wird auch das Ende der Erzählung unübersehbar als Ende einer durch zunehmende Entropie gekennzeichneten Welt beschrieben. So wird gerade im letzten Kapitel der Erzählung überdeutlich auf die Erstarrung und immer größere Unordnung verwiesen, unter der die Familie Thienwiebel leidet, bevor der Protagonist den Kältetod stirbt: Der »Ofen« ist »eiskalt«, weil nichts mehr zum Heizen da ist,⁴⁰ ein »kleines Talglicht« kippt um und erlischt,⁴¹ die »Schere«, die Amalie zum Nähen benötigt, ist »heruntergekippt«,⁴² ein »kleine[s] Spiegelchen« zerbricht, als Thienwiebel betrunken nach Hause kommt,⁴³ »eine Tasse war umgekippt«,⁴⁴ »eine Flasche war heruntergeschlagen«.⁴⁵

Interessant ist nun, wie diese tatsächlich recht generische Handlung in *Papa Hamlet* erzählt wird. Das lässt sich schon zu Beginn der Erzählung beobachten:

37 Arno Holz und Johannes Schlaf, *Papa Hamlet*, in: Dies., *Papa Hamlet, Ein Tod*. Im Anhang: *Ein Dachstubenidyll* von Johannes Schlaf, Stuttgart 1999, S. 19–63, hier S. 20.

38 Ebd., S. 63.

39 Baguley, *Naturalist fiction*, S. 96.

40 Holz und Schlaf, *Papa Hamlet*, S. 53.

41 Ebd., S. 54.

42 Ebd., S. 56.

43 Ebd., S. 57.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 58.

Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen? ...

»He! Horatio!«

»Gleich! Gleich, Nielchen! Wo brennt's denn? Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?«

»N ... nein! Das heißt ...«

-- »Donnerwetter noch mal! Das, das ist ja eine, eine – Badewanne?«

Der arme kleine Ole Nissen wäre in einem Haar über sie gestolpert. Er hatte eben die Küche passiert und suchte jetzt auf allen vieren nach seinem blauen Pincenez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war.⁴⁶

Obleich naturalistische Literatur das Publikum oft nicht langsam in die fiktionale Welt hineinführt, sondern es vielmehr direkt in sie hineinversetzt,⁴⁷ ist bemerkenswert, wie unmittelbar Holz und Schlaf ihre Leserschaft mit der Welt des *Papa Hamlet* konfrontieren. Nachdem in einer Erzählerrede der Protagonist vorgestellt und sogleich eine Entgegensetzung zwischen Thienwiebels Bühnenerfolgen in der Vergangenheit und der Gegenwart in der Dachkammer hergestellt worden ist, folgt eine unmarkierte Passage aus dem dritten Aufzug von Shakespeares *Hamlet*, die sich bereits als Verweis auf den Hunger lesen lässt, der im Verlauf der Erzählung eine immer größere Rolle spielen wird: »I eat the air, promise-crammed – you cannot feed capons so«, so lautet die Passage bei Shakespeare.⁴⁸ Auf diesen Eingangsabsatz folgt ein Dialog ohne jede Inquit-Formel, der im Zusammenspiel mit der folgenden Erzählerrede als Dialog zwischen der Hauptfigur Thienwiebel und seinem Nachbarn Ole Nissen erkannt werden kann, den Thienwiebel hier mit »Horatio« anredet.

Damit sind bereits einige Aspekte benannt, die die Erzählweise des *Papa Hamlet* prägen: Immer wieder wechselt unvermittelt die Perspektivierung der Erzählung wie etwa zu Beginn der Shakespeare-Passage im ersten Absatz, bei der unklar bleibt, um welche Form von Rede es sich eigentlich handelt; immer wieder wird direkte Rede ohne weitere Einbettung und ohne Inquit-Formeln verwendet, wodurch die Erzählung über weite Strecken einen eher dramatischen Charakter gewinnt; und immer wieder wird auf *Hamlet* referiert, indem die Erzählstimme Passagen aus dem Drama in den Text einmontiert, indem der

46 Ebd., S. 19.

47 Vgl. Chevrel, *Le naturalisme*, S. 127–147.

48 William Shakespeare, *Hamlet*. Englisch/Deutsch, hg. und übers. von Holger Klein, Stuttgart 2014, S. 246.

Diese Autorschaftsfiktion hielt einige Monate, wurde dann aber durchschaut, woraufhin Holz und Schlaf sie zu einem Teil ihrer Literaturprogrammatisierung erklärten. So erläutern sie im Vorwort zu ihrem 1890 publizierten Drama *Die Familie Selicke*, die Fiktion des Bjarne P. Holmsen sei ein »Experiment« gewesen, durch das sie die »Hypothese« bestätigen wollten, »daß heute nur die Ausländer bei uns Anerkennung fänden und daß man namentlich, um ungestraft gewisse Wagnisse zu unternehmen, zum mindesten schon ein Franzose, ein Russe oder ein Norweger sein müsse.«⁵² Dieses »Experiment« sehen Holz und Schlaf als gelungen an und betonen, dass die Unterscheidung zwischen »Inlandstum und Auslandstum« längst obsolet sei: Entscheidend für den »Kampf heute« sei allein der Konflikt zwischen »Idealismus und Realismus, zwischen Konvention und Naturwollen!«⁵³

Interessant ist der *Papa Hamlet* hier schließlich aber auch, weil er einen bislang nicht weiter berücksichtigten Zugang zum Phänomen des europäischen Naturalismus eröffnet. An die Stelle der Frage, ob und warum ein konkreter Text einem »europäischen Naturalismus« zuzurechnen wäre oder auch nicht, rückt dieser Zugang die Frage, inwiefern ein Text, der als »naturalistisch« bezeichnet werden kann, selbst schon »europäisch« ist oder zumindest als ein europäischer Text angelegt ist. Wie gesehen, ist das bei *Papa Hamlet* auf mehreren Ebenen der Fall. Denn nicht nur inszenieren Holz und Schlaf den gleichnamigen Band als Produkt eines norwegischen Autors und verbinden damit im Nachgang den Versuch, die Unterscheidung zwischen in- und ausländischer Literatur durch die Unterscheidung zwischen alter und neuer Literatur zu ersetzen. Darüber hinaus erschließt die in Norwegen spielende Erzählung *Papa Hamlet* selbst schon einen europäischen Resonanzraum, indem sie beständig auf Shakespeares *Hamlet* zurückgreift, auch um die »neue Literatur« des Naturalismus in Abgrenzung von ihm zu profilieren.

Darin ist der *Papa Hamlet* kein Einzelfall. Auffallend ist vielmehr, wie viele literarische Texte des späteren 19. Jahrhunderts selbst schon einen europäischen Naturalismus skizzieren und sich im Verhältnis zu ihm positionieren. Beobachten lässt sich das auch an Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang*, das am 20. Oktober 1889 vom Verein »Freie Bühne« in Berlin uraufgeführt wurde. Dieses »soziale Drama«, das Hauptmann »Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von »Papa Hamlet«, zugeeignet« hat,⁵⁴ nimmt mit

52 Arno Holz und Johannes Schlaf, Vorwort, in: Dies., *Papa Hamlet*, Ein Tod, S. 5–14, hier S. 5 f.

53 Ebd., S. 6.

54 Gerhart Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang*, Soziales Drama, in: Ders., *Sämtliche Werke*. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters, hg. von Hans-Egon Hass, Berlin 1996, S. 9–98, hier S. 10.

dem Sonnenaufgang ein Motiv auf, das seit Ibsens *Gespensstern* durch die europäische Dramenliteratur ›geisterte‹,⁵⁵ und schließt nicht zuletzt in der Darstellung von Alkoholismus an Tolstois äußerst unbarmherziges Drama *Macht der Finsternis* an.⁵⁶ Darüber hinaus reflektiert Hauptmann im Dramentext aber auch explizit auf einen europäischen Naturalismus, indem er den Wissenschaftler Alfred Loth und die von ihm geliebte Helene Krause, die dieser später wegen ihrer Herkunft aus einer Alkoholikerfamilie verlässt, über Literatur sprechen lässt. Im Verlauf dieses Gesprächs rät Loth zunächst von der Lektüre von Goethes *Werther* ab, weil das ein »dummes Buch« sei, und empfiehlt Helene stattdessen Felix Dahns Erfolgsbuch *Der Kampf um Rom* (1876): Denn dieses »mal[e] die Menschen nicht, wie sie sind, sondern wie sie einmal werden sollen. Es wirkt vorbildlich.«⁵⁷ Daraufhin fragt die Bauerntochter den Wissenschaftler, was er »von Zola und Ibsen« halte: »Sind das große Dichter?«⁵⁸ Die Antwort des bornierten, die Macht der Vererbung fürchtenden Loth ist deutlich: »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.«⁵⁹ Diese Passage, die Helene mit der Antwort beschließt: »Ach, dann wäre es doch vielleicht etwas für mich«,⁶⁰ muss hier nicht weiter behandelt werden. Es sollte bereits deutlich geworden sein, dass auch hier, in den Verweisen auf Zola und Ibsen, ein europäischer Naturalismus umrissen wird, in den *Vor Sonnenaufgang* sich gerade in Distanzierung vom Felix Dahn-Leser Loth einreicht.

IV. Schluss: Das Geflecht des europäischen Naturalismus

Diese knappen Lektüren von *Papa Hamlet* und *Vor Sonnenaufgang* legen es nahe, die hier zuvor eingenommene und für einen größeren Teil der Forschung charakteristische Perspektive auf den Naturalismus zu verschieben: Statt zu betonen, dass der Naturalismus eine ›internationale Bewegung‹ oder ein ›gesamt-

55 Vgl. Juliane Vogel, Sonnenpartituren. Solarität im Drama des Naturalismus, in: *Poetica* 51 (2020), S. 148–169.

56 Vgl. Dieter Martin, Tolstoi im deutschen Naturalismus. *Die Macht der Finsternis* als Vorbild für Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, in: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland* 27 (2012/13), S. 83–93.

57 Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang*, S. 46.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

europäisches Phänomen« ist, könnte vielmehr gezeigt werden, dass literarische Texte, die als naturalistische Texte verstanden werden können, selbst schon einen europäischen Horizont aufspannen und sich in einem europäischen Literaturraum positionieren; und statt zu überlegen, wie der Naturalismus bestimmt werden kann, könnte gefragt werden, wie der Naturalismus in Literatur entworfen und reflektiert wird. Das ist tatsächlich nur eine Verschiebung der Perspektive – schließlich muss auch ich in den Lektüren von *Papa Hamlet* und *Vor Sonnenaufgang* auf einen Begriff von Naturalismus zurückgreifen, den ich nicht allein aus diesen Texten beziehe –, doch bleibt selbst solch eine relativ kleine Verschiebung nicht ohne Folgen.

Zu diesen Folgen gehörte, einen europäischen Naturalismus nicht als Synthese, also nicht als einen die nationalen Naturalismen übergreifenden Naturalismus zu verstehen, wie das etwa im Abschnitt zum Naturalismus in der *Histoire de la littérature européenne* von Benoit-Dusauroy und Fontaine der Fall ist, sondern ihn als einen Naturalismus aufzufassen, der sich auf der gleichen Ebene wie andere Naturalismen befindet, der also neben einem französischen oder deutschen, neben einem norwegischen, russischen, englischen oder auch portugiesischen Naturalismus steht und nicht über ihnen. Darüber hinaus gehörte zu diesen Folgen, einen europäischen Naturalismus nicht als eine feste Einheit und schon gar nicht als eine ›Epoche‹ zu verstehen, die etwa im Ausgang von Zola beschrieben werden kann, sondern ihn zunächst einfach als loses, unregelmäßiges und immer auch ausfransendes Geflecht von Bezügen und Verweisen zu begreifen, das gerade in Literatur und mithilfe von Literatur geknüpft und geknotet wird. In einem solchen Geflecht könnten neben Zolas Romanen auch Texte einen Platz erhalten, die in den nationalen Naturalismen, sofern diese denn überhaupt etabliert sind, lediglich am Rande vorkommen: Max Kretzers soziale Romane der 1880er Jahre könnten hier beispielsweise eine größere Beachtung finden, als sie ihnen in Darstellungen des deutschen Naturalismus üblicherweise zuteilwird, die nationalliterarischen Projekte von Heinrich und Julius Hart hingegen stärker in den Hintergrund geraten. Schließlich gehörte zu den Folgen der hier vorgeschlagenen Perspektivverschiebung, einen europäischen Naturalismus anders zu beschreiben, als es bei den nationalen Naturalismen traditionell der Fall ist: Statt in einer eher linearen Erzählung könnte das Geflecht eines europäischen Naturalismus vielmehr von einzelnen Werken wie eben *Papa Hamlet*, der im Mai und Juni 1892 in *La Revue blanche* auch in einer französischen Übersetzung erschien,⁶¹ oder von Institutionen wie

61 Vgl. Bjarne P. Holmsen, *Papa Hamlet*, in: *La Revue blanche* 2 (1892), H. 8, S. 257–277 und H. 9, S. 329–343.

der »Freien Bühne« in Berlin her erschlossen werden, die vor der Uraufführung von *Vor Sonnenaufgang* 1889 mit Ibsens *Gespenster* ihre Arbeit aufgenommen hatte und die 1890 auch Tolstois *Macht der Finsternis* inszenierte.

Die damit skizzierte Literaturgeschichtsschreibung wäre natürlich nicht neu, sondern wird zumindest in Ansätzen schon seit Längerem in »neuen Literaturgeschichten« praktiziert. Allerdings findet der Naturalismus in Denis Holliers *New History of French Literature* von 1989 nur seinen alten Platz – er wird hier einmal mehr allein am Beispiel von Zola behandelt – und in David Wellberys *New History of German Literature* von 2004 gleich gar keinen Platz – der Begriff wird hier nur ein einziges Mal in einem ganz anderen Kontext verwendet, Arno Holz nicht einmal erwähnt.⁶² Eine wirklich »neue Geschichte« des Naturalismus und vor allem eines europäischen, möglicherweise auch eines globalen Naturalismus,⁶³ so scheint es, ist noch zu schreiben.

62 Vgl. Sandy Petrey, 1877 – Nature, Society, and the Discourse of Class, in: *A New History of French Literature*, hg. von Denis Hollier u. a., Cambridge und London 1989, S. 774–780; Charles Bernheimer, 1880 – Prostitution in the Novel, in: Ebd., S. 780–785; sowie Robert E. Norton, 1897 – Stefan George and Symbolism, in: *A New History of German Literature*, hg. von David Wellbery u. a., Cambridge und London 2004, S. 641–647, hier S. 641.

63 Für eine über den europäischen Kontext hinausgehende Untersuchung des naturalistischen Romans vgl. jüngst Christopher Laing Hill, *Figures of the World. The Naturalist Novel and Transnational Form*, Evanston 2020.