

kaum möglich erscheint. Die in so vielen Kunstmärchen der Romantik geschilderte, häufig unüberbrückbare, katastrophale Kluft zwischen dem vereinzelt Helden und der ihn umgebenden Gesellschaft scheint somit auch in Hauffs Märchen zumindest schemenhaft auf.

Für die sprachliche Gestaltung der Erzählung charakteristisch ist die kunstvolle Bildsprache Hauffs, die sich in ihrer erinnerungswirksamen Anschaulichkeit zahlreicher Motive und Muster des Volks- und des romantischen Kunstmärchens bedient: So wenn der Schwarzwald zu Beginn kurzzeitig in der Manier des romantischen Märchenwaldes geschildert wird, Sagengestalten wie das Glasmännlein und der Holländer-Michel in vielfacher Gestalt mit ihren Zauberkraften das Schicksal des Märchenhelden beeinflussen, Peter Munk auf wundersame Weise den zweifelhaften Handel mit seinem Herzen überlebt oder Peters Ehefrau schließlich durch Zauberkraft ins Leben zurückkehren kann. Trotz dieses umfangreichen motivischen Rekurses auf die Märchentradition ist Hauffs Text jedoch noch stärker durch detaillierte, realistische Schilderungen der Schwarzwaldgesellschaft geprägt. Auf diese Weise wird dem Leser ein genauer, facettenreicher Einblick in das Berufs- und Sozialleben der dort ansässigen Holzhändler, Glasbläser, Köhler und Uhrenmacher vermittelt.

In einer Zeit, in der die Geldwirtschaft der Moderne auch die märchenhafte Schwarzwaldwelt zu entzaubern beginnt und die „Bewohner dieses Waldes“ nicht mehr an ihre Waldgeister glauben, legt Hauff mit *Das kalte Herz* einen kunstvoll ausgearbeiteten Märchentext vor, der als lokalgeschichtliches Zeugnis gesellschaftliche Veränderungen der Schwarzwaldregion zu Beginn des 19. Jahrhunderts realistisch einfängt und zugleich das kulturgeschichtliche, phantastische Erbe überlieferter regionaler Märchen und Sagen bewahrt, indem er die gesellschaftlichen Entwicklungen im Spiegel dieses Erbes sichtbar macht.

Das in Hauffs Märchen eingezeichnete kritische Porträt einer zunehmend auf Geld und Profit fixierten, von sozialer Kälte bedrohten Gesellschaft erscheint für heutige Leser in ei-

ner von Aktienmärkten geprägten und von Finanz- und Bankenkrisen erschütterten kapitalistischen Gesellschaft aktueller denn je. Für eine Lektüre im Deutschunterricht eignet sich „Das kalte Herz“ auch unter literaturgeschichtlichen Gesichtspunkten, da diese vielschichtig komponierte Märchenerzählung Übergänge zwischen einer Poetik der Romantik und dem beginnenden Realismus transparent macht.

Michael Paafß

LITERATUR: U. Kittstein: Das literarische Werk W. H.s im Kontext seiner Epoche, in: ders. (Hg.): W. H., 2002, 9-44; P. v. Matt: W. H. oder Der Weg in die Klarheit, in: E. Osterkamp u. a. (Hg.): W. H. oder die Virtuosität der Einbildungskraft, 2005, 21-37; S. Neuhaus: Märchen, 2005.

MEDIEN: Hörbuch: Das kalte Herz, S.: V. v. Kerßenbrock, 1999; Das kalte Herz, S.: C. Rode, 2006; Das kalte Herz, S.: C. Brückner, 2009; Hörspiel: Das kalte Herz, R.: R. Schwarz, 2001; Film: Das kalte Herz, R.: P. Verhoeven, 1950.

Gerhart Hauptmann

1862–1946

Bahnwärter Thiel

Novellistische Studie

1888

Bahnwärter Thiel ist ein früher Text des damals noch unbekannteren Gerhart Hauptmann. Erst wenig später wurde er durch sein Drama → *Vor Sonnenaufgang* als Naturalist berühmt. Die Novelle verknüpft – darauf verweist der Untertitel *Studie* – eine naturalistische Schilderung der sozialen und alltäglichen Arbeits- und Dingwelt mit familialen und sexuellen Beziehungen sowie mit der Darstellung psychischer Innenweltpänomene und ihrer Extreme. Die Novelle erzählt die Genese eines im Wahnsinn verübten Doppelmords. Dieses an Georg Büchner (→ *Lenz*, → *Woyzeck*) und Émile Zola (*L'Assommoir* / dt. *Der Totschläger*; *Germinal*) anschließende Erzählprogramm einer Verklammerung von Innen- und Außenwelt, Psyche und Natur bzw. Technik

macht die Modernität des Textes aus. Im Zentrum der Novelle steht als auslösendes Moment der Gewalttat ein tödlicher Eisenbahnunfall. Verhandelt wird vor dem Hintergrund des Begriffs des ‚Unfalls‘ die Schwierigkeit, Zufälle und Kontingenz in Begriffen von Schuld und Kausalität zu deuten.

Das Novellistische des Textes besteht, neben der ‚unerhörten Begebenheit‘ des Zweifachmordes und dem Wendepunkt des Eisenbahnunfalls, vor allem in der reichen Symbolik mit der Eisenbahn als zentralem Dingsymbol und im knappen Erzählstil, in dem eine einzelne lineare Handlung mit wenigen beteiligten Charakteren entfaltet wird.

Der pflichtbewusste und ordnungsliebende Bahnwärter hat nach kurzer Ehe seine geliebte, aber kränkliche Frau Minna im Wochenbett verloren. Um den ebenso kränklichen und schwächlichen Sohn Tobias aufziehen und „wirtschaften zu können“, heiratet Thiel nach Ablauf des Trauerjahrs neuerlich, diesmal eine kräftige „frühere Kuhmagd“ namens Lene, die im Gegensatz zu Minna ganz auf Körperlichkeit reduziert erscheint. Die Beziehung mit der herrschsüchtigen und brutal leidenschaftlichen Frau gestaltet sich konfliktreich. Der passive und phlegmatische Thiel gerät allmählich in eine völlige, vor allem aber sexuelle Abhängigkeit von seiner dominanten Frau. Die dadurch entstehenden Gewissensbisse gegenüber Minna, der er nachtrauert, versucht Thiel einzugrenzen und zu bewältigen, indem er seine Bahnwärter-Bude als „geheiligt Land“ zum Ort des Andenkens an Minna erklärt, zu dem Lene keinen Zutritt hat. Durch die Geburt eines zweiten, gesunden Sohnes verschärft sich der Gewissenskonflikt Thiels. Denn Lene bevorzugt ihr leibliches Kind und misshandelt und verprügelt Tobias vor den Augen des Vaters, wogegen sich dieser, unfähig zum Zorn, nicht zu wehren vermag. Thiel flieht vor der Realität seiner ihm selbst unverständlichen Ohnmacht bzw. Abhängigkeit und macht seine Bahnwärter-Bude immer mehr zum Gegen-Ort seines quasi religiösen Andenkens an seine erste Frau.

In einer Traumsequenz in der Mitte des Textes wird deutlich, dass Thiel das Ausweichen in diese Doppelexistenz unbewusst als Verrat an seinem Sohn und damit zugleich als

Verrat an seiner verstorbenen Frau empfindet: Im Traum sieht er Minna, die mit dem toten Tobias auf dem Arm vor ihm auf den Gleisen davonläuft. Diese Prophezeiung erfüllt sich, als Lene – in einer dazu genau gegenläufigen Bewegung – in seinen ‚heiligen‘ Bezirk eindringt, da die Eheleute einen Acker in unmittelbarer Nähe zu Thiels Wärterbude bekommen. Als Lene beide Kinder zur Arbeit auf dem Acker mitnimmt, aber nicht sorgfältig auf Tobias achtet, wird dieser von einem vorbeifahrenden Schnellzug erfasst und tödlich verletzt. Thiel zerbricht an diesem Unfall, denn er zersprengt und verschleißt unauf löslich die beiden Welten, in denen er lebt. Den Unfalltod sieht er als Minnas Strafe für seine ‚Unterlassungssünden‘, und so verspricht er ihr in einer weiteren Traum- bzw. Wahnsequenz, Lene „braun und blau“ und sogar mit dem Küchenbeil zu schlagen, wenn sie den Jungen nicht wieder herbeige. So vermischt sich die imaginäre Schuldzuweisung an sich selbst (und Minna als seine Strafinstanz) mit der realen Schuldzuweisung an Lene, die den Unfall durch mangelnde Sorgfalt verursacht hat. Aus dieser Gemengelage seiner im Unfalltod des Sohnes implodierenden Doppelexistenz verfällt Thiel dem Wahnsinn und bringt schließlich mit dem Küchenbeil Lene und ihren gemeinsamen Sohn um.

Die Novelle ist motivisch und symbolisch überaus dicht gewebt. Ein zentrales Sinnelement ist die Eisenbahn, die im Text nicht nur als dämonisiertes, technisches ‚Ungetüm‘ und als Symbol der Gewalt erscheint, die Tobias erleidet und Thiel später selbst ausübt, sondern zugleich als das *System* der Eisenbahn, welches das gesamte innerliche und äußerliche Leben des Bahnwärters wie ein „Netz von Eisen“ strukturiert. Hauptmann überblendet dabei in kunstvoller Weise die Welt der naturhaft verblendigten Technik und die in dieser Sphäre sich ereignenden Zufälle mit Begriffen und Deutungsmustern der Religion. Die Bahnwärter-Bude ist „geheiligt Land“ und die Telegrafmasten klingen „wie Choräle aus dem Innern einer Kirche“. In der Anfangsequenz werden in großer Raffung die beiden einzigen Ereignisse aus zehn Jahren Wärterdienst erzählt, die Thiel daran gehindert haben, allsonntäglich

in der Kirche zu sitzen. Diese Ereignisse sind Zufälle aus dem System Eisenbahn: Thiel wird von aus Zügen herabfliegenden Gegenständen getroffen und verletzt. Die ‚Doppel-existenz‘ ist so nicht nur eine psychologische Spaltung in Thiels Innenwelt (Leben unter der körperhaften Gewalt von Lene, die im Text auch als „Maschine“ bezeichnet wird, versus religiöses Andenken an Minna), sondern sie wird zugleich als Signum der Moderne in die Thiel umgreifende Außenwelt verlegt (Eisenbahn versus Kirche). Die Mordtat ist so im naturalistischen Sinne durch die Außenwelt determiniert und zugleich völlig zufällig.

Johannes Lehmann

LITERATUR: F. Martini: Der kleine Thiel und der große Thienwiebel. Das Erzählen auf der Schwelle zur Moderne, in: ders.: Vom Sturm und Drang zur Gegenwart, 1990, 267-279; G. Mahal: Experiment zwischen Geleisen: G. H. „Bahnwärter Thiel“, in: W. Freund (Hg.): Deutsche Novellen, 1993, 199-219; L. Wiese: G. H. „Bahnwärter Thiel“, 2007.

MEDIEN: Hörbuch: Bahnwärter Thiel, S.: M. Adorf, 2004; Film: Bahnwärter Thiel, R.: H.-J. Kasprzik, 1982 (TV).

Vor Sonnenaufgang

Soziales Drama

1889

Hauptmanns erstes Bühnenstück ist zugleich ein Klassiker des naturalistischen Dramas. Mit der Uraufführung am 20.10.1889 wurde der Autor buchstäblich ‚über Nacht‘ berühmt. Der Untertitel *Soziales Drama* lenkt den Blick darauf, dass es hier nicht um die klassische Dramaturgie des Konflikts, sondern um die Dramatisierung sozialer Zustände gehen soll. Hauptmann folgt damit den Tendenzen des Naturalismus, wie sie Arno Holz und Johannes Schlaf in → *Papa Hamlet*, aber besonders wirkungsstark auch Henrik Ibsen in *Die Gespenster* (1887) bereits entwickelt hatten. Die Schwierigkeiten, das Statische sozialer Verhältnisse in die Zeitform eines dramatischen Ablaufs zu bringen, löst Hauptmann, indem er einen fremden Beobachter, den Wissenschaftler Dr. Alfred Loth,

zur Hauptfigur macht, der in eine durch Kohlebergbau reich gewordene schlesische Bauernfamilie kommt, um hier die sozialen Verhältnisse zu studieren. So entfaltet sich das Drama als die allmähliche Enthüllung des Milieus der reichen Bauernfamilie vor dem Hintergrund der ausgebeuteten Kohlebergarbeiter – und führt zum Resümee: „Suff! Völlerei, Inzucht, und infolge davon – Degeneration auf der ganzen Linie“.

Gleichwohl gibt es Konflikte. Denn Loth wählt als Ort seiner Sozialstudien die Familie seines ehemaligen Studienfreundes Hoffmann, der an der Erkundung der Verhältnisse, in denen er lebt, verständlicherweise kein Interesse hat. Denn der Ingenieur Hoffmann hat seine sozialistischen Jugendideale und Träume von Menschheitsbeglückung im Gegensatz zu Loth aufgegeben und in die neu-reiche Bauernfamilie Krause eingehiratet, in der er nun mit seiner alkoholsüchtigen Frau Martha, deren Schwester Helene und ihren Eltern lebt. Das erste Kind von Hoffmann und Martha ist an den Folgen von Marthas Alkoholismus bereits gestorben; die bevorstehende Geburt des zweiten Kindes, das am Ende tot zur Welt kommt, rahmt das Stück. Alkoholiker sind auch Frau Krause, die zweite Frau des Bauern, sowie vor allem dieser selbst. Hauptmann stellt sie als ungebildet, roh und primitiv dar und unterstreicht dies dadurch, dass er sie in breitem schlesischen Dialekt sprechen lässt. Gipfel der allgemein herrschenden Rohheit ist Bauer Krause, der – das zeigen vor allem der zweite Akt und das Ende des Dramas – im Alkoholrausch seine Töchter wie ein „Tier“ sexuell bedrängt. Opfer dieser Zudringlichkeit ist vor allem Helene, die Schwester von Hoffmanns Frau, die einzige Figur im Stück, die von dem „Sumpf“ aus Alkohol, Gewalt und Degeneration unberührt zu sein scheint, da sie in einer Pension der Herrnhuter Brüdergemeinde erzogen wurde.

Der zentrale Konflikt des Stücks entsteht schließlich dadurch, dass sich der radikale Abstinenzler und Sozialist Loth und Helene ineinander verlieben. Helene erscheint Loth zunächst als die Verkörperung seines Ideals einer emanzipierten, gebildeten und gesunden Frau. Diese wiederum sieht Loth wegen

seiner Ideen von Menschlichkeit und sozialer Gerechtigkeit als rettenden Engel, der sie aus dem rohen und dumpfen Milieu der neu reichen Familie erlöst. Zum zentralen Konflikt wird diese wechselseitige Liebe, weil Loth erst am Ende des Stücks die familialen Zusammenhänge erschließt und Helene als Spross einer degenerierten Trinkerfamilie erkennt. Da er selbst nicht nur als Sozialist für die Rechte der Menschen kämpft, sondern zugleich für den Erhalt einer gesunden Rasse, hat er sich geschworen, seine eigene gesunde Erbsubstanz auf keinen Fall durch Vermischung mit einer erblich ‚belasteten‘ Frau der Degeneration anheimfallen zu lassen. Als er erfährt, dass der Trinker, den er in der Kneipe gesehen hat, Bauer Krause und also Helenes Vater ist, verlässt er die Krauses fluchtartig. Helene nimmt sich verzweifelt das Leben. Am Ende hört man das Grölen des betrunkenen Bauern, der nach seinen Töchtern giert.

Das zentrale Thema des Stücks ist – gebündelt in der ambivalenten Figur Alfred Loth – weniger das Soziale selbst als vielmehr der theoretische Zusammenhang zwischen sozialistischem Kampf für Menschenrechte und Eugenik. Hauptmann hat in Dr. Alfred Loth nach eigener Aussage seinen Freund Dr. Alfred Ploetz porträtiert, einen frühen sozialistischen Freund Hauptmanns, der später Begründer der ‚Rassenhygiene‘ wurde. Nachdem Ploetz schon Mitte der 1880er Jahre sein sozialistisches Engagement zur Gründung einer egalitären Gesellschaft in Amerika als gescheitert ansah, konzentrierte er seine Bemühungen auf die rassisch-erbliche Verbesserung der Menschen. 1895 veröffentlichte er das Buch: *Die Tüchtigkeit unsrer Rasse und der Schutz der Schwachen. Ein Versuch über Rassenhygiene und ihr Verhältniss zu den Idealen, besonders zum Socialismus.*

Hauptmann ermöglicht durch sein Drama *Vor Sonnenaufgang* und die Hauptfigur Alfred Loth eine kritische Diskussion dieses Zusammenhangs. So sehr der Leser zu Beginn auf Seiten Loths steht und seine Anprangerung ausbeuterischer Verhältnisse teilen mag, so inhuman erscheint am Ende sein kompromissloses Verhalten Helene gegenüber als Ergebnis seiner Präferenz biologischer Reinheit. Vor dem Hintergrund dieser Entscheidung

erscheint Ploetz alias Loth bei Hauptmann wie sein alttestamentarischer Namensvetter Lot (Genesis 19,1 ff.), der der Stadt Sodom, die dem Zorn Gottes verfallen ist, den Rücken kehrt. So wird er lesbar als die Negativfolie, vor der sich ein neutestamentarischer Liebesbegriff als Leerstelle abhebt. Die Entscheidung für die biologische Reinhaltung und gegen die Liebe und die im Text ausdrücklich erwähnte Möglichkeit, Erbbelastungen durch „Erziehung“ auszugleichen, ist hier das eigentliche *Soziale Drama*.

Johannes Lehmann

LITERATUR: W. Bellmann: G. H. „Vor Sonnenaufgang“, in: *Dramen des Naturalismus*, 1988, 7-46; R. C. Zimmermann: H.s. „Vor Sonnenaufgang“. Melodram einer Trinkerfamilie oder Tragödie menschlicher Blindheit?, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69, 1995, 494-511; T. Bleitner: *Naturalismus und Diskursanalyse. H.s. „Vor Sonnenaufgang“ im Diskursfeld der „Alkoholfrage“*, in: ders. u. a. (Hg.): *Praxisorientierte Literaturtheorie*, 1999, 133-156.

Die Weber

Schauspiel aus den vierziger Jahren 1892

Nach Hauptmanns Frühwerk → *Vor Sonnenaufgang* kann dieses Stück nun im engeren Sinne als soziales Drama bezeichnet werden. Nach Reisen ins schlesische Langenbielau, wo 1844 ein Aufstand der Leinenweber blutig niedergeschlagen wurde, sowie nach Studium der historischen Literatur unternimmt Hauptmann den Versuch, das sozial-ökonomische Elend der schlesischen Weber und ihre gewaltsame Rebellion in dramatische Form zu bringen. Sein Verfahren und seine Schwierigkeiten hierbei machen den Text – neben dem politischen Inhalt – auch für eine Reflexion von Form-, Gattungs- und Theaterfragen interessant. Das Stück löste bei seinem Erscheinen einen Zensurskandal aus, die Uraufführung wurde verboten, obwohl die in ihm behandelten Geschehnisse fast fünfzig Jahre zurücklagen; Kaiser Wilhelm II. kündigte nach der Aufhebung dieses Verbots (1893) seine Loge im Berliner Theater.

Mit der Behandlung eines sozialen Konflikts als Massenphänomen und der Ersetzung des Helden durch ein soziales Kollektiv schlug Hauptmann dramaturgisch einen neuen Weg ein: Zumindest in einigen Szenen verzichtete er auf die für das Drama typische Individualisierung der Konflikte und versuchte, soziale Strukturen durch Serialität sinnfällig zu machen. Das zeigt sich besonders im ersten Akt des – immer noch traditionell fünftaktigen – Dramas.

Im Hause des Fabrikanten Dreißiger (das reale Vorbild war ein Baumwollfabrikant namens Zwanziger) treten die Weber nach Art einer Revue zwar als Einzelne auf, als Wartende, die nacheinander ihre Ware abliefern, repräsentieren aber doch die Masse. Hauptmann inszeniert die von der Arbeit auch körperlich jeweils in ähnlicher Weise deformierten Individuen als serielles Tableau und unterbricht das Geschehen, das den Tausch von Arbeitsprodukt und Lohn, das Gegeneinander von Lohnabhängigen und Lohngeber ins Zentrum stellt, durch einzelne individualisierende Vorfälle, die das Elend und die Ungerechtigkeit der Verteilung in helles Licht rücken. So bricht etwa ein Weberjunge vor Hunger zusammen, sodass ausgerechnet Dreißiger, der Verursacher des Elends, auf die Eltern schimpft, die den Jungen so entkräftet auf einen so weiten Weg schicken.

Vorbild für diesen Akt waren auch bildliche Darstellungen wie etwa das Gemälde *Die schlesischen Weber* (1844) von Carl Wilhelm Hübner, das eine solche Szene der Warenprüfung und Lohnzahlung darstellt. Hauptmann bezieht dieses Warten und Geprüftwerden überdies in einer ausführlichen, typisch naturalistischen Regie-Anweisung zu Beginn des Aktes auf das jüngste Gericht: „Die meisten der harrenden Webersleute gleichen Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peiniger Spannung eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben.“ Diese Perspektive liegt auch dem Weberlied vom „Blutgericht“ zugrunde, das die revolutionären Energien der Masse bündelt.

Die Unerbittlichkeit dieser zugleich ganz sozial-realen wie symbolisch überhöhten Gerichtsinstanz, die im ersten Akt neben Dreißiger durch den Expedienten Pfeifer vertreten

wird, der jeweils den niedrigsten Lohn festsetzt und Bitten um bessere Bezahlung ablehnt, wird im zweiten Akt wiederum episch dargestellt: In der ärmlichen Stube der Baumerts wartet man hungrig auf die Rückkehr des alten Baumert vom Hause Dreißigers. Der gleichzeitig aus der Fremde zurückkehrende Soldat Moritz bietet einerseits in seinen Reden einen Außenblick auf das Elend, indem er beschreibt, was er gesehen hat, andererseits wird er angesichts des schreienden Unrechts und mit Hilfe des Weberliedes, das er am Ende des Aktes vorliest, zu einem Katalysator, der Hunger und Verzweiflung in Wut und Rebellionswillen verwandelt. So changiert der Text zwischen anonymisierender und personalisierender Perspektive.

Die Struktur des fünftaktigen Dramas ist gleichwohl stringent und transparent: Nachdem im ersten Akt gerade die Szene der Lohnzahlung als das Desaster der Weber gezeigt wird, folgt nun über die Einführung bestimmter Figuren (der Jäger Moritz im zweiten Akt, der alte Wittig im dritten Akt) die Schilderung der revolutionären Dynamik, die am Ende in die Plünderung des Hauses Dreißigers und die Gewaltmaßnahmen der Polizei einmündet.

Eine zentrale Rolle bei der Darstellung des sozialen Kollektivs spielen die räumlichen Innen-Außen-Verhältnisse und hierbei wiederum das Akustische. Nicht nur die ersten beiden Akte spielen, wie stets im Naturalismus, in ausführlich beschriebenen Innenräumen, sondern auch alle weiteren: in der Schenkstube, im Privatzimmer Dreißigers und schließlich in der Wohnung des alten Hilde. Die dadurch gegebene Beschränkung des Personals kompensiert Hauptmann visuell durch Glasüren, durch die dann die Masse im Außenraum von innen sichtbar wird, vor allem aber durch Geräusche, wie Lärm, Stiefelgetrappel oder Rufe, und immer wieder durch das Singen des Weberliedes. Auch diese akustischen Zeichen changieren zwischen sozialrealistischer Evokation der Vielen und symbolischer Überhöhung. So wird etwa im dritten Akt von außen ein von Schulknaben gesungener „Grabchoral“ hörbar, der einmal mehr gerade die Kinder mit Tod und Sterben verknüpft, später hört man dann das Weberlied. Im vier-

ten und auch im fünften Akt wird die Gewalt der aufständischen Masse ebenfalls akustisch repräsentiert, indem etwa „von unten herauf ununterbrochen das dumpfe Geräusch einer großen versammelten Menschenmenge heraufdringt“ oder auch „tumultuarisches Gebrüll“. Immer wieder wird auch das Mittel der Mauerschau eingesetzt, um die Bewegungen und Handlungen der Massen – als Bericht des Blicks aus dem Fenster – zumindest verbal auf die Bühne zu bringen.

Die Darstellung der revolutionären Dynamik beschränkt sich dabei nicht auf ein simples Gut-Böse-Schema, sondern entwickelt sich aus dem widersprüchlichen Diskurs über die Situation der Weber, der hier vor Lesern und Zuschauern breit entfaltet wird. Zentral für die steigende revolutionäre Dynamik ist vor allem der dritte Akt, der im Wirtshaus verschiedene Stimmen aufeinander treffen lässt. Hier fühlen sich die anwesenden Weber durch Äußerungen des Bauern wie des Reisenden provoziert, der behauptet, die Regierung habe doch festgestellt, dass es keine Armut gebe. Im vierten Akt ist es die Verhaftung des Moritz Jäger, die dann zu seiner gewaltsamen Befreiung führt, was wiederum weitere revolutionäre Eigendynamik freisetzt, so dass schließlich sogar der Pastor von der Menge misshandelt wird. Es fehlen allerdings auch nicht die Hinweise auf Dreißigers Perspektive, auf den gnadenlosen Konkurrenzkampf des globalen Marktes, etwa auf die Problematik der Schutzzölle, die zum Niedergang des Gewerbes führen.

In der Forschung umstritten ist insbesondere der Schluss des Dramas. Im letzten Akt personalisiert Hauptmann neuerlich das Geschehen. Der alte Hilse sitzt am Fenster, draußen tobt die Revolte, aber der alte Mann hält den Aufstand aus religiösen Gründen für falsch. Nur Gott gehöre die Rache. So lässt er sich auch nicht bewegen, seinen Stuhl vom Fenster wegzurücken, so dass ihn schließlich eine verirrte, durchs Fenster fliegende Kugel trifft und tötet.

Peter Szondi hat in seiner *Theorie des modernen Dramas* (1963) diesen Schluss als Krisensymptom des modernen Dramas gewertet. Hauptmann habe sein im Grunde episches Anliegen, eine Zustandsbeschreibung einer revolutionären Dynamik zu geben, mit dem

Tragödienschluss gleichsam widerrufen. Hierfür sei der „Widerspruch zwischen epischer Thematik und nicht aufgebener dramatischer Form verantwortlich“. Der Schluss ist auch als ein implizites Abrücken von der Parteinahme für die Sache der Weber gelesen worden, wie auch als Kritik an der Gewalt und den unvermeidlichen ‚Kollateralschäden‘, die hier ausgerechnet die Unschuldigen und Unbeteiligten treffen.

Man kann den Schluss aber auch auf eine Reflexion des Mediums Theater selbst beziehen. Franziska Schößler hat gezeigt, dass in der letzten Szene neuerlich das Fenster als Schwelle zwischen Innen- und Außenraum eine zentrale und strukturierende Funktion hat. Während der alte Hilse, sozusagen als Zuschauer, am Fenster sitzt und mit der Revolte, die akustisch ins Innere dringt, nichts zu tun haben will, zeigt der Text, dass man sich dem revolutionären Geschehen nicht entziehen kann. So wie die Geräusche ins Innere dringen, so schließlich auch dies Geschehen selbst in Form der tödlichen Kugel. Das kann als eine Reflexion auf die Position des Publikums verstanden werden, das in einer analogen Position sei wie der alte Hilse als Zuschauer vor dem Fenster. Auch im Theater ist die Position des bloßen Zuschauers nicht möglich, auch er wird getroffen von den Lauten und Bildern der Revolution.

Im Literaturunterricht, wo *Die Weber* lange Zeit einen kanonischen Platz innehatten, kann so neben der intensiven Auseinandersetzung mit dem Inhalt auch das Arsenal der Darstellungsmittel diskutiert werden und damit grundsätzliche Formfragen der Gattung des Dramas sowie die Geschichte des Mediums Theater.

Johannes Lehmann

LITERATUR: P. Sprengel: G. H. „Die Weber“, in: *Dramen des Naturalismus*, 1988, 107-145; D. Walach: G. H. „Die Weber“, 1999; N. Colin: G. H. „Die Weber“ / „Die Ratten“, 2012.

MEDIEN: Hörspiel: Die große Hörspiel-Edition: Die Weber / Der Biberpelz / Fuhrmann Henschel / Michael Kramer / Die Ratten / Vor Sonnenuntergang, R.: U. Lauterbach, 2012; Film: Die Weber, R.: F. Zelnik, 1927; Die Weber, R.: F. Ungelter, 1980 (TV).

Marion Bönninghausen · Jochen Vogt (Hg.)
unter Mitarbeit von Dirk Hallenberger

Literatur für die Schule

Ein Werklexikon zum Deutschunterricht

Wilhelm Fink

Die Herausgeber:

Prof. Dr. Marion Bönninghausen, Germanistik/ Literatur- und Mediendidaktik, Westfälische Wilhelms-Universität
Münster

Prof. Dr. Jochen Vogt, Germanistik/ Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik, Universität Duisburg-Essen

Online-Angebote oder elektronische Ausgaben sind erhältlich unter www.utb-shop.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Das Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn
Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

UTB-Band-Nr: 8522
ISBN 978-3-8252-8522-7