

### III Analyse und Deutung

#### 1 Form

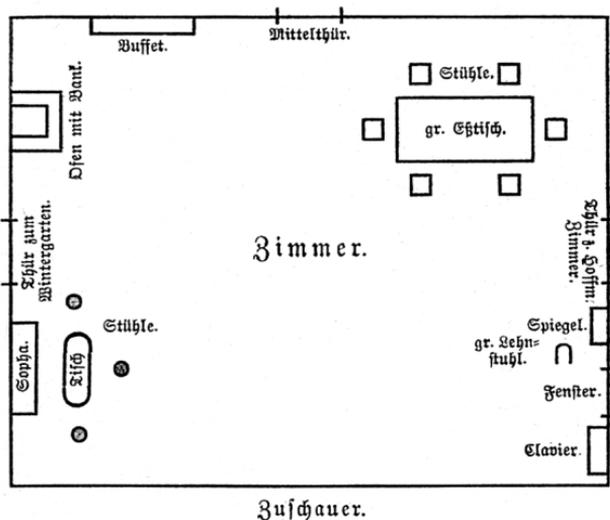
##### **Traditionelle äußere Gestalt**

In seiner äußeren Form ist Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* nicht revolutionär. Formal folgt das Stück den tradierten Normen der dramatischen Gattung, wie sie im späten 19. Jahrhundert noch allgemein anerkannt waren. Diese Normen, die etwa Gustav Freytag (1816–1895) in seinem 1863 zuerst veröffentlichten, vielfach aufgelegten und noch lange verbindlichen Regelwerk *Die Technik des Dramas* beschrieben hat, sind in Hauptmanns Erstlingswerk in ihren Grundzügen gut zu erkennen. Das gilt nicht nur für die klassische Fünfaktigkeit des Dramas, die bereits der römische Dichter Horaz in seiner *Ars poetica* (›Dichtkunst‹) vorgeschrieben hat und die seitdem die Dramengeschichte beherrschte, sondern vor allem auch für die sogenannten ›aristotelischen Einheiten‹, die dem Namen nach auf die *Poetik* des griechischen Philosophen Aristoteles zurückgehen und in der Dichtungslehre der Frühen Neuzeit zu festen Vorschriften erklärt worden sind. Die Forderung, die ›drei aristotelischen Einheiten‹ zu beachten, zielt erstens auf den Handlungsort – das Drama soll an nur einem Ort spielen –, zweitens auf die zeitliche Ausdehnung der Handlung – sie soll möglichst gering sein, am besten nicht mehr als 24 Stunden umfassen – und drittens auf die Handlung selbst: Das gesamte Geschehen soll auf eine folgerichtig aufgebaute Haupthandlung konzentriert sein, es soll keine entbehrlichen Nebenhandlungen geben und jede einzelne Szene soll für den Gesamtaufbau notwendig sein.

Die beiden ersten Kriterien – die ›Einheit des Orts‹ und die ›Einheit der Zeit‹ – hat Hauptmann recht streng erfüllt: Sein Drama spielt durchgehend auf dem Bauerngut der Familie

Krause in einem kleinen schlesischen Dorf nahe der Kreisstadt Jauer. Der Ort der Handlung wechselt lediglich aktweise zwischen Innen- und Außenräumen. Das verdeutlichen die Skizzen aus der Erstausgabe: Die Akte I, III und V sind ganz im Wohn- und Esszimmer der Familie angesiedelt, die symmetrisch dazwischen geschobenen Akte II und IV auf dem Hof zwischen Wohnhaus und Stallungen. Im Haus selbst wird einzig der zentrale, für ein Bauernhaus auffallend luxuriös, auch mit einem typisch bürgerlichen »Möbel« wie dem Klavier ausgestattete Raum gezeigt, in dem die Familie die Mahlzeiten einnimmt und Fremde empfängt. Die anderen, vor allem die privateren Räume des Hauses stehen dem Zuschauer nicht unmittelbar vor Augen, werden aber durch Hinweise im Dialog deutlich angezeigt: Hoffmann verfügt über ein eigenes Zimmer im Erdgeschoss, und für Loth steht trotz seines un-

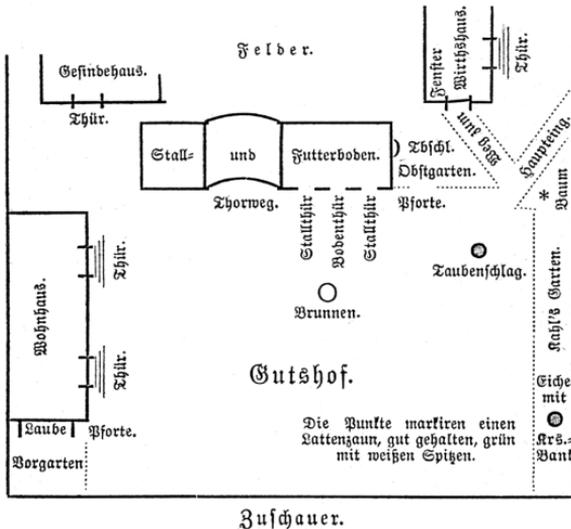
## Erster Akt.



Skizze zum Bühnenraum (Akte 1, 3 und 5) aus der Erstausgabe.

angekündigten Besuchs ein Gästezimmer bereit; vom ehelichen Schlafzimmer, in dem Krauses zweite Frau mit ihrem Neffen verkehrt, ist ebenso die Rede wie von dem Raum im Obergeschoss, in dem Hoffmanns hochschwangere Frau von Dr. Schimmelpfennig behandelt wird und ihr Kind zur Welt bringt. Neben Küche und Keller müssen zudem weitere Zimmer und Kammern vorhanden sein, die von Helene und wohl auch einem Teil der Hausbediensteten genutzt werden. (Die in der Landwirtschaft tätigen Knechte und Mägde dürften dagegen im Gesindehaus neben dem Stall nächtigen). Den Übergang zwischen Innen- und Außenbereich bildet der an das Wohn- und Esszimmer grenzende Wintergarten, in dem sich die im zentralen Raum geführten Gespräche leicht mithören lassen (vgl. S. 82). Unmittelbar an das Wohnhaus angebaut ist auch die Laube im Vorgarten, in der Hoffmann den

## Zweiter Akt.



Skizze zum Bühnenraum (Akte 2 und 4) aus der Erstaussgabe.

Kaffee servieren lässt und Helene ein einigermaßen vor Störungen geschütztes Rendezvous mit Loth haben kann.

Die beiden im Freien spielenden Akte erweitern den Blick in den Mikrokosmos des Hofes und des kleinen Dorfs. Die Bühne ist links begrenzt durch das Wohnhaus mit Laube, rechts durch den Zaun des von Kahl bewohnten Nachbarhofs und hinten durch Krauses Wirtschaftsgebäude mit Stall und Scheune. Wege und Toröffnungen geben die Sicht frei: links auf das zu Krauses Hof gehörende Gesindehaus, nach hinten auf seine Felder und rechts auf das Wirtshaus, den bevorzugten Aufenthaltsort des Bauern. Prägend für das Ortsbild, wie es in der Phantasie des Zuschauers entsteht, dürfte neben dem die Szene beherrschenden Bauernhof vor allem die Kohlegrube sein, in der die Bergleute tätig sind. Auffälligerweise keine Rolle spielen dagegen Kirche und Schule, die für traditionelle Dorfgemeinschaften gewöhnlich wichtigsten Institutionen; das Tischgebet wird bei Krauses nur pflichtgemäß absolviert (vgl. S. 28 f.). Der Zugang zum Bergwerk scheint nahe beim Dorf zu liegen – zumindest weist Helene auf die am eigenen Haus vorbeigehenden Bergleute hin (vgl. S. 23 f.), und Beibst warnt vor gefährlichen Erdrissen in angrenzenden Feldern (vgl. S. 47). Der Ort ist nicht an das Eisenbahnnetz angebunden, aber mit der Kutsche lässt sich die nächste Bahnstation in der Kreisstadt gut erreichen (vgl. S. 80). Anteil an den Errungenschaften der modernen Zivilisation hat man durch die Umstellung auf Gasbeleuchtung (vgl. S. 101) und den Anschluss ans Stromnetz, der den Einbau einer elektrischen Klingel (vgl. S. 18, 21, 69 und 79) und einer internen Sprechanlage erlaubt (vgl. S. 79). Mit Wasser versorgt man sich dagegen noch am eigenen Brunnen: Um frisches Wasser zu trinken, muss Helene über den Hof gehen (vgl. S. 86).

Die Lokalitäten des Dramas, deren genaue szenische Nachbildung für Hauptmann so wichtig war, dass er der Erstauss-

gabe die auf den Seiten 50 und 51 dieses Bands abgebildeten Lageskizzen beigelegt hat, sind mit viel Bedacht gewählt und präzise ausgestattet. Dadurch möchte der Dramatiker erstens bereits im Handlungsraum das Milieu des Stücks deutlich markieren: »*Moderner Luxus auf bäuerliche Dürftigkeit gepfropft.*« (S. 7) Das Bühnenbild soll dabei keine bestimmte reale Ortschaft wirklichkeitsgetreu abbilden, sondern in symptomatischer Konzentration solche Tendenzen der eigenen Zeit sichtbar machen, die zur gefährlichen Auflösung traditioneller Strukturen führen. Durch die Wahl zentraler Innen- und Außenräume sowie durch ihren planmäßigen Wechsel erreicht der Dichter zweitens, dass er die Hauptfiguren auf natürliche Weise in verschiedenen Konstellationen zusammenführen und mit einer Reihe von Nebenfiguren in Kontakt bringen kann.

Wie Hauptmann sein Drama an einem einzigen Ort bündelt, so verdichtet er die Handlung auch auf einen knappen, die »klassischen« 24 Stunden nur geringfügig überschreitenden Zeitraum: Der Einsatzpunkt der Handlung liegt an einem frühen Abend im September, und am Ende des ersten Akts ist es noch hell und warm genug, um in die Laube zu gehen (vgl. S. 40); die Akte II bis IV reichen, lediglich durch minimale Zeitsprünge von »*wenige[n] Minuten*« (S. 60) beziehungsweise einer »*Viertelstunde*« (S. 84) voneinander getrennt, vom frühen Morgen (S. 41: »*gegen vier Uhr*«) bis in den Vormittag des nächsten Tages; und der letzte Akt, der in der darauf folgenden Nacht »*gegen zwei Uhr*« (S. 101) einsetzt, endet mit dem tragischen Schlusspunkt noch vor Sonnenaufgang.

Diesen Rhythmus von Nacht und Tag, Abend und Morgen hat Hauptmann einerseits durch wiederkehrende, für sich genommen wenig bedeutsame Alltagsbegebenheiten betont – etwa durch das morgendliche Futterholen oder die Heimkunft des Bauern, dessen identisch wiederholtes Gelalle (vgl. S. 41

bis 43 und 122–124) anzeigt, in welchem engen Zirkel trunkener Bewusstlosigkeit er sich bewegt. Andererseits jedoch durchkreuzen ›besondere‹, einmalige Ereignisse diesen Zyklus, ohne aber die von der Wiederkehr des Gleichen getragene Macht des Milieus sprengen zu können. Spannung in den von Helene beklagten trostlos-öden Kreislauf alltäglicher Verrichtungen (vgl. S. 23), mit denen je auf ihre Weise Wilhelm Kahl und die Bergleute, der Arbeitsmann Beibst und die Mägde, aber auch der geistig verstörte ›Hopslabaer‹ ihre Tage fristen, bringt Hauptmann durch zwei Ereignisse, die er zufällig zu gleicher Zeit am gleichen Ort stattfinden lässt: Erstens hat sich Hoffmann mit seiner alkoholkranken Frau Martha in deren Elternhaus begeben, damit diese dort ihr Kind unter der Obhut eines bekannt guten Arztes zur Welt bringen kann. Die Erwartung der Geburt sorgt an sich schon für finale Zuspitzung und Spannung, denn der exakte Verlauf ist naturgemäß nicht präzise vorherzusehen. Zweitens bekommt Hoffmann – genau in dieser angespannten Situation – überraschenden Besuch von seinem Jugendfreund. Loth selbst führt diese Begegnung bewusst herbei: Er fährt in die Bergbauregion, um Anschauungsmaterial für eine sozialkritische Schrift zu sammeln, und als er in der Kreisstadt von Hoffmanns Aufenthalt in der Gegend hört (vgl. S. 15 f.), geht er absichtlich in das Dorf, um ihn um Geld und die Erlaubnis zu bitten, in seinen Gruben recherchieren zu dürfen. Von Loth nicht geplant ist hingegen das Zusammentreffen mit dem Studienfreund Dr. Schimmelpfennig und mit der Bauernfamilie, besonders mit Hoffmanns Schwägerin Helene.

Für die Familie Krause ist Loth ein (außer für Hoffmann) unbekannter und (selbst für diesen) unerwartet eintretender Gast. Solche Figuren, die von außen mehr oder weniger zufällig in ein Milieu hineinkommen und dort bewusst oder unbewusst für eine dramatische Zuspitzung der zuvor schon

krisenhaften Situation sorgen, hat der Naturalismus so gerne benutzt, dass man für sie einen eigenen Namen geprägt hat: Loth ist ein typischer ›Bote aus der Fremde‹ (zuerst ausführlich 1936 beschrieben von Ernst Herbert Bleich).

Dass Hauptmann sein Stück auf einem ›Boten aus der Fremde‹ aufgebaut hat, zeigt sich schon daran, dass Anfang und Ende von Loth bestimmt sind. Seine Ankunft markiert den Einsatzpunkt des Bühnengeschehens, und seiner Abreise folgt lediglich noch das davon ausgelöste tödliche Finale. Entscheidenden strukturellen Gewinn zieht der Dramatiker ferner dadurch aus der Figur, dass er sie in eine ihr unvertraute Konstellation hineingeraten lässt. Als Milieufremder hat Loth natürliche Informationsdefizite, und umgekehrt zieht er die Aufmerksamkeit der besuchten Familie auf sich. Beide Umstände ermöglichen es, auf der Bühne einige Themen anzusprechen, die im eingespurten Alltag nicht behandelt werden würden – sei es, weil sie ohnehin allen Familienmitgliedern bekannt sind und es daher keinen Anlass gibt, über sie zu reden; sei es, weil die konflikträchtigen ›Lebenslügen‹ der Figuren tabuisiert und somit aus der familiären Routinekommunikation ausgeklammert sind.

Indem Hauptmann die Form seines Stücks von dem ›Boten aus der Fremde‹ aus konzipiert, kann er zugleich die ›aristotelischen Einheiten‹ erfüllen. Loth ist nämlich nicht nur eine handlungsauslösende und -vorantreibende Figur – seine Ankunft und sein Verhalten Helene gegenüber steigern die familiären Konflikte rasch zur Katastrophe –, sondern auch eine Gestalt, durch deren unerwartetes Kommen in knapper Zeit an gleichbleibendem Ort zurückliegende und verstreute Informationen gebündelt werden können. Wie Hauptmann diese für den Zuschauer nötigen Kenntnisse in möglichst zwanglos herbeigeführte Gespräche integriert, zeigt die Analyse des Aufbaus, den er den einzelnen Akten gegeben hat.