

Dieter Martin

## Tolstoi im deutschen Naturalismus

### *Die Macht der Finsternis* als Vorbild für Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*

Wenn in den heutigen deutschen Medien von Lew Tolstoi (1828-1910) die Rede ist, dann geht es nur gelegentlich – etwa aus Anlass der Neuübertragung eines seiner Werke oder zum runden Todesjahr 2010<sup>1</sup> – um dessen unmittelbare literarische Nachwirkung. Viel häufiger und breitenwirksamer steht dagegen die visuelle Transposition seiner Romane im Zentrum des Interesses: Plakativ-einprägsame Bilder wie beispielsweise das von Keira Knightley in der Titelrolle des *Anna Karenina*-Films von 2012, für die bezeichnenderweise nicht sie oder der Regisseur Joe Wright, sondern die Kostümbildnerin Jacqueline Durran einen Oscar bekommen hat, stehen auch dem Teil des Publikums vor Augen, der noch nie eine Zeile von Tolstoi gelesen hat. Mit dem russischen Autor assoziiert man heute also zuerst seine großen historisch-realistischen Romane und deren thematisch reduktionistische, äußerlich spektakuläre Umsetzung im Film – wie etwa auch den aufwendigen *Krieg und Frieden*-Fernseh-Vierteiler von 2007, bei dem 15.000 Komparsen und 1.500 Pferde mitwirkten. Diese Festlegung Tolstois ist jedoch nicht erst ein Phänomen der Gegenwart: Schon die 1935 herausgekommene Kinoversion der *Anna Karenina* mit Greta Garbo setzt auf opulente Szenen und prächtige Gewänder, schöne Frauen und große Gefühle.

Die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts cineastisch verfestigten und bis heute gültigen Rezeptionskonstanten sind deshalb ein guter Ausgangspunkt für die vorliegenden Überlegungen zu Tolstois Rolle im deutschen Naturalismus, weil sie auf einen schroffen Kontrast verweisen: Das, was man gegenwärtig in der deutschen Öffentlichkeit mit dem Namen Tolstoi vorrangig verbindet, war den Naturalisten ziemlich fremd. Und umgekehrt ist das, was die deutsche Literatur

---

<sup>1</sup> Größere Aufmerksamkeit erregten im deutschen Feuilleton zuletzt die im Münchner Carl Hanser-Verlag erschienenen Übertragungen von *Anna Karenina*, für die Rosemarie Tietze 2009 den Johann Heinrich Voß-Preis erhalten hat, und *Krieg und Frieden*, für die Barbara Conrad 2011 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet worden ist. Eine interessierte Öffentlichkeit erreichten zudem die zu Tolstois 100. Todestag gezeigten Ausstellungen im Literaturhaus München ([www.literaturhaus-muenchen.de/ausstellung/items/11/vars/tolstoj-2010.html](http://www.literaturhaus-muenchen.de/ausstellung/items/11/vars/tolstoj-2010.html)), in der Staatsbibliothek zu Berlin ([http://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user\\_upload/zentrale\\_Seiten/osteuropaabteilung/pdf/Exponate\\_Tolstoj.pdf](http://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/osteuropaabteilung/pdf/Exponate_Tolstoj.pdf)) sowie im Strahofmuseum Zürich ([http://issuu.com/tolstoj-ausstellung/docs/tolstoj\\_ausstellung\\_in\\_z\\_rich](http://issuu.com/tolstoj-ausstellung/docs/tolstoj_ausstellung_in_z_rich); alle zuletzt eingesehen am 5. Oktober 2013).

im Jahrzehnt von etwa 1885 bis 1895 an Tolstoi entdeckt hat, weit entfernt von der aktuellen Breitenwirkung des russischen Schriftstellers.

Erste Stichworte für die frühe, radikal vom jetzigen Tolstoi-Bild abweichende Rezeption liefert ein Text Gerhart Hauptmanns<sup>2</sup>: Der Verband russischer Journalisten und Schriftsteller in Deutschland hatte den prominenten Nobelpreisträger 1920 gebeten, die Gedenkrede zu Tolstois zehntem Todestag zu halten. Hauptmanns Entwurf seiner (zuletzt abgesagten) Rede zeigt, welche Bedeutung Tolstoi für seine deutschen Zeitgenossen allgemein und besonders für die Naturalisten gehabt hat: Wenn Hauptmann schreibt, der „gewaltige und sonderbare Mann“ Tolstoi sei „groß als Schriftsteller“ und ebenso „groß als Ethiker“ gewesen (CA XI 950 ff., hier 950), dann ist das sicher auch eine rhetorische Verbeugung. Aber es ist mehr als das – nämlich ein Hinweis auf die doppelte Perspektive, in der man Tolstoi damals sah: einerseits als Dichter und andererseits als ‚Ethiker‘, der seine moralischen Warnungen „der furchtbaren Weltkatastrophe“ des großen Kriegs „vorausgesendet“ (950) sowie „die Krisis der langen Krankheit der Welt“ scharf analysiert habe (951) und der damit „tatsächlich als das Weltgewissen der durch den Krieg beendigten Epoche anzusehen“ sei (950). Gerade der Zeit *nach* dem ersten Weltkrieg könne der 1910 verstorbene Tolstoi noch ethische Orientierung bieten, denn sein Leben, seine Schriften und seine poetischen Werke weckten den Glauben, „unser fürchterliches Kriegserlebnis“ könne „eine Läuterung und Erneuerung der Menschheit nach sich ziehen“ (953).

Was Hauptmann mit der Aussage meint, Tolstoi lasse auf die „Läuterung“ der Menschheit „durch ein“ ihr auferlegtes „großes Schicksal“ hoffen (953), das illustriert er in seinem Redeentwurf von 1920 mit dessen frühem Drama *Die Macht der Finsternis* – einem Werk also, das für die heutige deutschsprachige Tolstoi-Rezeption vergleichsweise marginal ist, das aber, nach Hauptmanns Worten, seinem eigenen dramatischen Schaffen „ganz allein [...] die entscheidende Wendung gegeben“ habe (953). Um die von Hauptmann noch Jahrzehnte später betonte Wirkung gerade dieses Dramas zu erläutern, stelle ich erstens *Die Macht der Finsternis* knapp vor. Zweitens skizziere ich die Diskussion um die deutsche Uraufführung des Stücks auf der ‚Freien Bühne‘ in Berlin. Und drittens zeige ich Hauptmanns produktive Tolstoi-Rezeption anhand seines dramatischen Erstlings *Vor Sonnenaufgang*.

<sup>2</sup> Aus dessen Schriften wird im Folgenden mit der Sigle CA sowie der Angabe von Band und Seite im laufenden Text zitiert nach Hauptmann, Gerhart: *Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe*. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Fortgeführt von Martin Machatzke. 11 Bde. Frankfurt u. a. 1962-1974.

## 1. Tolstois Drama *Die Macht der Finsternis*

*Die Macht der Finsternis* ist Mitte der 1880er-Jahre entstanden. Veröffentlicht hat Tolstoi das Drama erstmals 1886, zwischen den beiden großen Romanen *Krieg und Frieden* (1868/69) und *Anna Karenina* (1875/77) auf der einen Seite und der *Kreuzersonate* von 1890 und dem späten Roman *Auferstehung* (1899) auf der anderen Seite. Etwa gleichzeitig mit dem Drama publizierte Tolstoi die Erzählung vom *Tod des Iwan Iljitsch* (1886) und *Meine Beichte* (1884).

Gerade die Nachbarschaft zu Tolstois großer Bekenntnisschrift, in der er mit seinem eigenen Leben und Schaffen, mit Welt und Kirche und mit deren Institutionen abrechnet, ist prägend für das Drama.<sup>3</sup> Denn auch *Die Macht der Finsternis* zeigt, wie später die *Kreuzersonate* und der Roman *Auferstehung*, die Geschichte einer Wandlung, den Weg zu einem Bekenntnis. Im Zentrum des Stücks steht der 25-jährige Nikita – ein tief amoralisches Individuum, das sich aber zuletzt läutert und dem Gericht übergibt: Zu Beginn des Dramas, das eine über zwei Jahre reichende Handlung vorführt, sehen wir Nikita als Knecht des reichen Bauern Peter, eines kranken, zum zweiten Mal verheirateten Mannes. Aus dessen Ehe mit Anisja, seiner jetzigen Frau, stammt die jüngere Tochter Anjutka, und auch die Tochter aus erster Ehe, die 16-jährige Akulina, lebt noch im Hause. Die Handlung setzt ein mit dem Besuch von Nikitas Eltern, Akim und Matrena. Vor allem sein Vater Akim, die eigentliche ethische Instanz des Stücks, will den Sohn mitnehmen, um ihn dazu zu verpflichten, Marina, seine frühere Geliebte, zu heiraten. Doch Nikita leugnet die Verführung Marinas und verstößt das Mädchen. Da Nikitas Mutter bemerkt, dass ihr Sohn ein Verhältnis mit der Bäuerin hat, schwenkt sie um und betreibt nun die Reichtum versprechende Eheschließung Nikitas mit Anisja. Von Nikita gebilligt, planen die beiden Frauen, den Bauern zu vergiften. Ein halbes Jahr später, mit Einsatz des zweiten Aktes, stirbt der reiche Mann, und das Verbrechertrio (Nikita, seine Mutter und die Bauersfrau) nimmt das Geld des Sterbenden an sich, bevor dessen Schwester und seine jüngere Tochter dazu kommen. Wieder ein Dreivierteljahr später ist Nikita äußerlich ein gemachter Mann, denn er hat die reiche Bäuerin geheiratet: Statt zu arbeiten, genießt er das Leben. Allerdings hat er sich von seiner Frau bereits abgewandt und ein Verhältnis mit der Stieftochter Akulina begonnen. Nikitas Vater ist entsetzt und redet dem Sohn neuerlich ins Gewissen – zunächst ohne Erfolg. Die Dinge kommen, wie sie kommen müssen: Akulina wird schwanger, und die Stiefmutter will ihre Konkurrentin verheiraten, damit sie aus dem Haus verschwindet. Mit viel Schnaps findet man einen jungen Mann, der sich mit Akulina verlobt, ohne sie vorher richtig in Augenschein zu nehmen. Es

<sup>3</sup> Durch Seitenangaben im laufenden Text wird zitiert nach der für die frühe deutsche Rezeption maßgeblichen, zuerst 1887 erschienenen Übersetzung: Tolstoi, Graf Leo: *Die Macht der Finsternis. Dramatisches Sittenbild aus dem russischen Volksleben in 5 Akten.* Deutsch von August Scholz. Berlin. 1890. Auch die Schreibung der Personennamen folgt dieser Übertragung.

bleibt das Problem ihrer verschwiegenen Schwangerschaft; wenn der Bräutigam davon erführe, würde er den Ehevertrag auflösen. Daher nötigen Anisja und Matrona den Nikita, sein außereheliches Kind gleich nach der Geburt zu töten und im Keller zu verscharren. Auf diese Weise steht Akulinas Hochzeit scheinbar nichts mehr im Wege – nur das Gewissen des Nikita verhindert, dass die Verbrechen ungesühnt bleiben. Statt als ‚Brautvater‘ das Paar zu segnen, tritt Nikita vor die Hochzeitsgesellschaft und gesteht öffentlich all seine Sünden.

Zweierlei, so illustriert diese knappe Skizze, ist charakteristisch für Tolstois Stück: Einerseits führt es drastisch vor, wie *Die Macht der Finsternis*, die Gier nach Geld und das teuflische Verlangen nach einem ungehemmten Ausleben der Triebe, den Menschen zu einem Feind seiner selbst, zu einem Unmenschen macht, der sich bis zum Mord treiben lässt. Und andererseits zeigt der Dramenschluss, wie der Mensch eben diese ‚Macht der Finsternis‘ besiegen und sich zu einem verantwortungs- und schuldbewussten Wesen läutern kann.

Das erste – die Drastik – wird am deutlichsten im vierten Akt, in dem Nikita sein eigenes Kind mordet. Die Kindstötung wird zwar nicht auf der Bühne vollzogen, aber doch so unmittelbar und distanzlos geschildert, dass im Drama des 19. Jahrhunderts schwerlich vergleichbar brutale Szenen aus dem gegenwärtigen Alltag zu finden sein dürften: Anisja kommt mit dem ihrer Stieftochter entrissenen, „in Lumpen gehüllten“ Säugling auf die Bühne, um ihn in den Keller zu bringen, wo Nikita bereits ein Loch aushebt (82). Die Mordumstände werden durch Anisjas Kommentare und Nikitas anschließenden Bericht plastisch veranschaulicht:

Anisja (*in den Keller blickend*). Ein Brett hat er draufgelegt und sich auf das Brett gesetzt. Es muß todt sein.

Matrona. O – o! Wie ungern sündigt man, aber was soll man thun?

Nikita (*kommt herauf, am ganzen Leibe zitternd*). Es lebt noch! Ich kann nicht! Es lebt!

Anisja. Was willst Du denn hier, wenn's noch lebt? (*Will ihn zurückhalten.*)

Nikita (*wirft sich auf sie*). Fort mit Dir, ich schlag' Dich todt! (*Faßt sie am Arme, sie entreißt sich ihm, er stürzt ihr mit dem Spaten nach. Matrona wirft sich ihm in den Weg und hält sie auf. Anisja flüchtet auf die Treppe. Matrona will ihm den Spaten entwenden.*)

Nikita (*zu seiner Mutter*). Ich schlag' Euch todt, auch Dich schlag' ich todt! (*Matrona flieht zu Anisja auf die Treppe. Nikita bleibt stehen.*) Ich schlag' sie todt! Alle schlag' ich todt!

Matrona. Alles nur aus Angst! Hat nichts zu bedeuten, es wird ihn gleich verlassen.

Nikita. Was haben sie gemacht! Was haben sie mit mir gemacht! Hu, wie es winselte! ... Wie es unter mir knackte! Was haben sie mit mir gemacht?! ... Und es lebt noch immer, wahrhaftig, es lebt! (*Schweigt und horcht in den Keller hinein.*) Es winselt – da, es winselt! (*Läuft zum Keller.*)

Matrona (*zu Anisja*). Er geht, er will's gewiß verscharren. Nikita, nimm die Laterne!

Nikita (*antwortet nicht, horcht am Rande des Kellers*). Man hört nichts – es schien mir nur so. (*Entfernt sich und bleibt stehen.*) Und wie die Knöchelchen unter mir knackten – krr ... krr ... (83)

Die ungeschmälerte Brutalität dieser Szene geht über alles hinaus, was motivverwandte Stücke, wie etwa die Kindsmord-Dramen des Sturm und Drang,

zu bieten haben. Die skandalöse Wirkung der Szene und die Unmöglichkeit, sie auf die Bühne seiner Zeit zu bringen, war Tolstoi völlig klar. Denn er hat sein Stück mit einer Variante zum vierten Akt veröffentlicht (86 ff.), in der zwar die Handlung nicht verändert, die Darstellung aber erheblich gemildert wird: Dort ist das Geschehen durch die entfernte und indirekte, mehr ahnende als wissende Wahrnehmung der jüngeren Tochter und eines alten Knechtes geschildert und gefiltert.

Gleich geblieben ist jedoch die spektakuläre Wende im Schlussakt, das zweite charakteristische Merkmal von Tolstois Stück: Nikita kann die bis dahin geleugnete Schuld und die lange ignorierten ethischen Werte seines Vaters Akim nicht länger verdrängen. Aus Selbstekel will er sich umbringen, doch zwei Begegnungen bewegen ihn zum öffentlichen Bekenntnis. Zuerst berichtet ihm die einstige Geliebte Marina, wie sie sich von ihren Sünden reinigen und mit sich selbst aussöhnen konnte: „Hab’ damals meinem Alten Alles gebeichtet, er hat mir verziehen und macht mir keine Vorwürfe. Kann wirklich mit meinem Leben zufrieden sein.“ (99 f.) Und dann gibt ihm der alte Knecht Mitrisch mit seinen trunkenen, aber in einem tieferen Sinne wahren Reden den Mut zur unbedingten Wahrheit: Nur wer lüge, müsse seine Mitmenschen fürchten. „Und wenn Du erst furchtbar bist vor den Leuten, dann hat er Dich schon beim Genick, der Schwarze, und macht mit Dir, was er will. Wenn ich die Leute nicht fürchte, ist mir leicht um’s Herz.“ (107)

Beides, die Drastik der Darstellung und die spektakuläre Schlusswendung, ist für Tolstoi unlösbar miteinander verknüpft. Denn die Pflicht zur Wahrheit, zur ungeschönten Schilderung der hässlichen, amoralischen Realität gründet auf einer tiefen, nicht institutionell gebundenen Religiosität, wie sie Tolstoi auch in seinen weltanschaulichen Schriften als Alternative zur verruchten Gegenwart propagiert hat. Das gleichsam ‚urchristliche‘ Fundament von Nikitas Wandlung zeigt sich etwa schon daran, dass er nicht von der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, sondern von selbst sündigen Menschen zum Schuldbekenntnis geleitet wird.

## 2. Tolstois *Die Macht der Finsternis* im Berliner Naturalismus

*Die Macht der Finsternis* markiert insofern einen Wendepunkt in der deutschen Tolstoi-Rezeption, als der Dichter mit diesem Stück erstmals eine exponierte Stellung unter den zeitgenössischen russischen Autoren eingenommen hat (zum Folgenden Stulz 1958, Hanke 1993 und Sandfuchs 1995). Zuvor war er einer unter mehreren; seit Mitte der 1880er Jahre wurde Tolstoi zum wichtigsten neueren Russen, mitunter gar zum bedeutendsten Schriftsteller der Gegenwart überhaupt erklärt. Die großen Romane hatte man mit einiger Verzögerung übersetzt und ohne besondere Emphase aufgenommen. *Die Macht der Finsternis* aber kam sofort nach dem russischen Erstdruck auch in Deutschland heraus. Das war von nun an die Regel. Tolstois Schriften, sowohl seine biographischen und

weltanschaulichen Texte wie seine poetischen Werke, wurden umgehend ins Deutsche übertragen, oft in mehreren Versionen, und bald schlossen sich Projekte von Tolstoi-Gesamtausgaben an – die in Russland verbotene *Kreutzer-sonate* erschien 1890 sogar weltweit zuerst auf Deutsch.

Tolstois Breitenwirkung in Deutschland wurde vom Naturalismus enorm vorangetrieben: „Um 1890 waren die naturalistischen Blätter, die in München von Michael Georg Conrad begründete *Gesellschaft* und besonders ihr Berliner Pendant, die *Freie Bühne für modernes Leben*, später *Neue Rundschau* bzw. *Neue Deutsche Rundschau*, übervoll mit Artikeln von und über Leo Tolstoi. Er wurde von ihnen als der neue Schriftstellertypus einer sozial engagierten Kunst gefeiert. Er war“, wie es in Otto Brahm's Artikel über *Naturalismus und Sozialismus* von 1891 heißt, „der literarische Anwalt der ‚Mühseligen und Beladenen‘“, der mit seiner realistischen, „nichts beschönigende[n] Darstellung“, seiner „einfache[n], schnörkellose[n] Sprache, Kunst für das Volk“ biete (Hanke 1993: 53). Tolstois Kritik der Gegenwart wurde vom deutschen Naturalismus mitgetragen, mit ihm konnten sich Anhänger „unterschiedlicher politischer und weltanschaulicher“ Positionen zum „gemeinsame[n] Protest“ gegen die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft verbinden (ebd.: 54). Problematisch blieb aber Tolstois „christliche[r] Anarchismus“, seine „weltverneinende Askese“ (ebd.). Diese asketischen Ideen wirkten um 1900 zwar auf die stadtfüchtigen Lebensreformer, ließen sich jedoch auf Dauer nur schwer mit dem in Mitteleuropa vorherrschenden „vitalistisch-künstlerischen Individualismus“ (ebd.) vereinbaren. Mit Edith Hanks Analyse von ‚Tolstoi als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende‘ (1993) lässt sich sagen, dass man seine Kritik an der Moderne in die eigene Moderne zu integrieren versuchte, dass der deutsche Naturalismus die „Modernität des Unmodernen“ Tolstoi für sich adaptierte (ebd.: 57 f.).

Das erste für diese Rezeptionsweise entscheidende Werk des modern-unmodernen Tolstoi war, noch vor der dann auch ins breite Publikum wirkenden *Kreutzer-sonate*, *Die Macht der Finsternis* (Hoefert 1974a: XVIII ff.). Lange bevor das Stück in Russland aufgeführt werden konnte, und lange auch vor seiner ersten Inszenierung auf einem öffentlichen Theater Deutschlands brachte es die Berliner ‚Freie Bühne‘ am 28. Januar 1890 zur deutschen Uraufführung. Wie sehr die naturalistische Vereinsbühne den Dramatiker Tolstoi für ihre Programmatik vereinnahmte, zeigt allein schon der Kontext, in dem sein Werk dort stand: Die ‚Freie Bühne‘ wurde im Herbst 1889 mit Ibsens *Gespensstern* eröffnet, und Tolstois *Macht der Finsternis* wurde in der ersten Aufführungsserie genau zwischen die beiden ersten eigenen Dramen der Berliner Naturalisten placiert, zwischen Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* und Arno Holz' und Johannes Schlags *Die Familie Selicke* (zu den Daten siehe Schley 1966; weiter ausgreifend Pechstedt 1968, 1973).

Welche Bedeutung man der Inszenierung zumaß, belegen Stimmen der Kritiker und Kollegen: Tolstois Stück, das die Zuschauer einerseits mit „Zischen und Pfeifen“, andererseits „mit rauschendem Beifall“ quittiert hätten und das

(trotz eher mäßigender Regieeingriffe) „aus dem Theatersaal den richtigen Circus“ gemacht habe (zitiert nach Schley 1966: 63), wird als „das bedeutendste und gewaltigste Drama der Neuzeit“ gefeiert, das „mit einem grellen Blitz [...] die ganze Trostlosigkeit [...] unserer Theaterzustände [...] beleuchtet“ habe (Hart 1907: 264 ff., hier 264). „Die moderne realistische Kunst hat nichts Besseres und trotzdem wir überall in Nacht blicken nichts heilig Leuchtenderes aufzuweisen als dieses Stück“, hält Theodor Fontane fest (Fontane 1969: 840 ff., hier 840). Heinrich Hart, einer der maßgeblichen naturalistischen Programmatiker, fügt hinzu: „Dieses Ur- und Musterwerk des künstlerischen Realismus“ lasse „neben dem Riesen Tolstoj alle anderen ‚Realisten‘ der Gegenwart, selbst Ibsen, wie Zwerge erscheinen“ (Hart 1907: 265).

Die beiden Charakteristika, die das Stück prägen – die Drastik der Darstellung und der religiöse Ernst –, sehen auch die ersten Rezipienten, gewichten sie aber durchaus unterschiedlich. So betont Heinrich Hart die ethische Seite: *Die Macht der Finsternis* sei „das Drama einer neuen Weltanschauung, die urchristliches Gesinnungsleben wiedererwecken will“; daher müsse es zwar „zunächst erschreckend wirken auf die schwachen Seelen unserer Tage“, doch trage es den Zuschauer „in der Bußszene des fünften Aktes auf die höchsten Höhen idealer Verklärung empor“ (Hart 1907: 265). Andere, wie Paul Schlenther, bemerken zwar ebenfalls die fundamental-christliche Wendung des Stücks, akzentuieren aber wesentlich stärker die Kunst der Darstellung, mit der Tolstoi das verbrecherische Wesen des Nikita aus seinem Milieu und aus seinen genetischen Anlagen heraus erschließe: „In [...] leicht hingeworfener Skizzierung der Charaktere zeigt sich die Kunst eines großen Dichters, der mit einem einzigen Fingerzeig“ alle Facetten „in der Brust des Menschen“ aufdecke. Die analytische Kraft, mit der Tolstoi „nach den Motiven der Tat“ frage, sei bislang ohne Beispiel: Gerade in der „psychologischen Entwicklung“ des Verbrechers, die er „nach der Art des echten Naturalismus aus seiner Umgebung heraus begreiflich“ mache, entfalte Tolstoi seine größte Wirkung und diene „unsern jungen Dichtern“ als „Vorbild“ (zitiert nach Hoefert 1974a: 83 ff., hier 85 ff.).

### 3. Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* im Lichte Tolstois

Unter den „jungen Dichtern“, die sich den Dramatiker Tolstoi zum „Vorbild“ nahmen, steht Gerhart Hauptmann sicher auf dem ersten Platz. Dass er noch im fortgeschrittenen Alter dafür dankte, von der *Macht der Finsternis* „die entscheidende Wendung“ seiner dramatischen Kunst empfangen zu haben, war dem Redeentwurf von 1920 zu entnehmen (CA XI 953). Seine lebenslange Verbundenheit mit Tolstoi konstruiert Hauptmann aber nicht erst im Rückblick. Auch frühere Quellen, die bis in seine dichterischen Anfänge zurückreichen, belegen den prägenden Einfluss Tolstois auf den jungen Hauptmann (zum folgenden Kersten 1966 und Hoefert 1974b). Als ihm Arno Holz und Johannes

Schlaf Anfang 1889 ihr dialogisches Erzählexperiment *Papa Hamlet* schickten, antwortete Hauptmann bereits mit dem Hinweis auf Tolstois damals in Deutschland noch nicht aufgeführtes Stück: „Lesen Sie Tolstoi ‚die Macht der Finsterniß‘; Sie werden Ihren naturalistischen Dialog dort finden“ (zitiert nach Berthold 1967: 229). Und als Hauptmann den beiden Freunden wenige Monate später das Manuskript seines Dramas *Vor Sonnenaufgang* vorlegte, wussten diese sogleich, an welchem Vorbild sie Hauptmanns Stück zu messen hatten: „Der Eindruck, den es [Ihr Stück] auf uns gemacht hat, ist noch größer gewesen, als wir erwartet hatten. Wir halten es für das beste Drama, das jemals in deutscher Sprache geschrieben worden ist. *Tolstoi mit eingerechnet!*“ (Hauptmann 1982: 91 f.; Hervorhebung im Original.) Bemerkenswert ist diese Einschätzung nicht nur durch das superlativische Lob für den damals noch völlig unbekanntem Dramatiker Hauptmann, sondern auch dadurch, dass es Tolstoi mit unter die Dramen „deutscher Sprache“ zählt – man sieht, wie sehr die Berliner Naturalisten den russischen Schriftsteller als einen der ihren betrachtet haben.

Erwägt man etwas genauer, worin die Vorbildlichkeit von Tolstois *Macht der Finsternis* für Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* besteht (vgl. hierzu Kersten 1966: 32 ff., Bellmann 1988: 8 f.), dann wird zunächst deutlich, dass Hauptmann, der sein Werk als ‚soziales Drama‘ bezeichnet, wie Tolstoi eine kritische Analyse gesellschaftlicher Zustände intendiert. Dazu gehört, dass Hauptmanns Handlung ebenfalls in der eigenen Gegenwart spielt und dass er, wie Tolstoi, den Fokus auf das bäuerliche Milieu legt, das in dem Maße seine Werte und seine sozial bindende Kraft verliert wie es die traditionelle Produktionsweise aufgibt und sich kapitalistisch umorientiert: den „Einbruch des Kohlenzeitalters in die dörfliche Existenz mit all seinen gefährlichen und häßlichen Begleiterscheinungen“ habe er schildern wollen, sagte der Dramatiker rückblickend (Behl 1949: 45).

Die grundlegende Verwandtschaft beider Stücke zeigt sich weiter darin, dass der gesellschaftliche Verfall jeweils exemplarisch an familiären Strukturen vorgeführt wird: Wie Tolstois *Die Macht der Finsternis* ist Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* ein Familiendrama, und zwar ebenfalls eines, das vom Zerbrechen familiärer Bande handelt. Die Ähnlichkeit der Stücke reicht aber darüber hinaus in einzelne Motive und Konstellationen. Auch bei Hauptmann ist ein wiederverheirateter reicher Bauer dem Machtstreben seiner zweiten Frau ausgeliefert; auch in *Vor Sonnenaufgang* herrschen Alkoholismus, Triebhaftigkeit und Geldgier; und auch hier ist die Degeneration der Familie durch inzestuöse Beziehungen und schamlosen Betrug geprägt. Dass an Hauptmanns Dramenende ein neugeborenes Kind nicht durch Mord, sondern durch eine suchtbedingte Fehlgeburt umkommt, mildert die Brutalität gegenüber Tolstoi ein wenig und illustriert, was Hauptmann meint, wenn er während der Entstehung seines Stücks im Tagebuch notiert, die „schlechten Menschen in [s]einen Stücken“ seien „immer noch relativ gute Menschen“ (Hauptmann 1982: 171).

Tatsächlich zeichnet Hauptmann, anders als Tolstoi, seine ‚schlechten Menschen‘ nicht so sehr als bewusst handelnde Verbrecher, sondern vielmehr als



Gestalten, die ihren Trieben fast willenlos ausgeliefert und weitgehend durch ihr Milieu determiniert sind. Anders als Tolstois Nikita bleibt den Angehörigen der schlesischen Bauernfamilie Krause kein Raum für sittliche Entscheidungen. Die bittere Zwangsläufigkeit, mit der Hauptmanns Stück in den Selbstmord der unschuldigen Helene mündet, die lebensuntüchtig vor der Macht des Milieus kapituliert, die ausweglose Konsequenz, mit der Hauptmann die Degenerierten im darwinistischen ‚Kampf ums Dasein‘ untergehen lässt, ist von Tolstois Konzept eines urchristlich fundierten Wandlungsdramas substantiell unterschieden. Äußeres Zeichen dieser Differenz sind die abweichenden Formmodelle der beiden Dramen: Tolstoi trennt, wie beschrieben, die Akte durch große zeitliche Intervalle und eröffnet sich dadurch erst die Möglichkeit, einen Wandlungsprozess vorzuführen. Dagegen drängt Hauptmann die Handlung in einen einzigen Moment zusammen. In geschlossener Form, die streng den Vorgaben des klassischen Dramas mit seinen ‚aristotelischen Einheiten‘ der Zeit und des Ortes folgt, zeigt Hauptmann allein eine krisenhafte Zuspitzung. Die Enge des zeitlichen und räumlichen Rahmens verdeutlicht bei ihm die Unausweichlichkeit des Geschehens, aus dem es kein Entrinnen gibt: Die Angehörigen der Bauernfamilie sind, wie es im Drama heißt, durch „Suff! Völlerei, Inzucht, und infolge davon – Degeneration“ so geschwächt (CA I 88), dass sie keine Kraft zu ethischen Entscheidungen haben und entsprechend auch keine Wandlung wie Nikita durchmachen können.

Die Tolstoi-Rezeption in Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* bleibt so – und das ist exemplarisch für den darwinistisch basierten Naturalismus, der die Handlungsoptionen der Figuren durch ein übermächtiges „natürliche[s] Prinzip“ strikt begrenzt, weil er die „Annahme eines freien individuellen Willens“ als „Selbsttäuschung“ bezeichnet (Conrad Alberti zitiert nach Langemeyer Hrsg. 2011: 359) – darauf konzentriert, Tolstois dramatische Sozialkritik zu adaptieren, während dessen urchristliches Fundament ignoriert oder mindestens stark modifiziert wird. Hauptmann lässt sich von Tolstoi zur schonungslosen Analyse gesellschaftlicher Verwerfungen anleiten, blendet aber dessen religiös-missionarische Ideologie aus oder verlagert sie ins Politische: Sein „Sozialreformer Alfred Loth“, der das Milieu als Fremder beobachtet und geht, als er das Ausmaß der familiären Degeneration erkannt hat, ist zwar dem „Tolstoischen ‚Sonderling‘ Akim in mancher Hinsicht vergleichbar“ (Bellmann 1988: 9). Loths gesellschaftspolitische Reformideen (wie etwa seine strikte Abstinenz) gründen aber keineswegs auf religiösen Normen, sondern auf naturwissenschaftlichen Einsichten in die erbgutschädigende Wirkung des Alkohols.

Dass Hauptmann jedoch Tolstois theologische Basis durchaus wahrgenommen hat, mag abschließend ein Hinweis auf sein Ringen um den Titel des Dramas belegen. Die endgültige Formulierung *Vor Sonnenaufgang*, zu der Hauptmann erst kurz vor Drucklegung auf Vorschlag seines Mitstreiters Arno Holz gefunden hat (CA XI 532; vgl. Bellmann 1988: 21), nimmt die Lichtmetaphorik von Tolstois *Macht der Finsternis* auf und zeigt an, dass die Gegenwart eine ‚düstere‘,

hoffnungslose Zeit ist – der Aufgang der Sonne, seit jeher ein Symbol des revolutionären Aufbruchs, darf erst in der Zukunft erwartet werden. In früheren Arbeitsphasen aber dachte Hauptmann daran, seinem tolstoisierenden „Bauerndrama [...] den Titel ‚Der Säemann‘ zu geben“ (CA VII 1078). Damit war nicht nur der Fokus ganz auf Loth gerichtet, der sich wie sein alttestamentlicher Namensvetter (*Genesis* 19,1-29) von Sodom und Gomorrha ab- und seinem politischen Kampf zuwendet, sondern vor allem auch ein deutlich stärkerer theologischer Akzent gesetzt. Denn der ursprüngliche Titel verweist auf das neutestamentliche Gleichnis vom Säemann (*Matthäus* 13,1-23; *Markus* 4,1-20; *Lukas* 8,4-15), dessen Samen teils auf unfruchtbare Steine und Wege fällt, teils aber auch auf guten Boden, auf dem die Saat vielfach aufgeht.

Hauptmann rezipiert zwar keineswegs den ‚ganzen‘ Tolstoi. Vielmehr nimmt er dessen Werk selektiv und funktional einseitig auf. Gleichwohl lässt sich erkennen, dass der weitgehend materialistische Naturalismus einen Sensus nicht nur für die schonungslos realistische Darstellungsweise Tolstois, sondern auch für dessen christlichen Fundamentalismus gehabt hat.

#### Literatur

- Behl, Carl Friedrich Wilhelm (1949): *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter*. München.
- Bellmann, Werner (1988): Gerhart Hauptmann: *Vor Sonnenaufgang. Naturalismus – soziales Drama – Tendenzdichtung*, in: *Dramen des Naturalismus. Interpretationen*. Stuttgart. 7-46.
- Berthold, Siegwart (1967): *Der sogenannte „konsequente Naturalismus“ von Arno Holz und Johannes Schlaf*. Dissertation Universität Bonn.
- Fontane, Theodor (1969): *Sämtliche Werke. Abteilung: Aufsätze. Kritiken. Erinnerungen*. Bd. 2: *Theaterkritiken*. München.
- Hanke, Edith (1993): *Prophet des Unmodernen. Leo N. Tolstoi als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende*. Tübingen.
- Hart, Heinrich (1907): *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Julius Hart. Bd. 4: *Ausgewählte Aufsätze. Reisebilder. Vom Theater*. Berlin.
- Hauptmann, Gerhart (1962-1974): *Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe*. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Fortgeführt von Martin Machatzke. 11 Bde. Frankfurt u. a.

- Hauptmann, Gerhart (1982): *Notiz-Kalender 1889 bis 1891*. Hrsg. von Martin Machatzke. Frankfurt u. a.
- Hoefert, Sigfrid (Hrsg.) (1974a): *Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende. Mit einer Einführung und einer weiterführenden Bibliographie*. Tübingen.
- Hoefert, Sigfrid (1974b): ‚Gerhart Hauptmann und andere‘ – zu den deutsch-russischen Literaturbeziehungen in der Epoche des Naturalismus. In: Scheuer, Helmut (Hrsg.): *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement*. Stuttgart u. a. 235-264.
- Kersten, Gerhard (1966): *Gerhart Hauptmann und Lev Nikolajewič Tolstoj. Studien zur Wirkungsgeschichte von L. N. Tolstoj in Deutschland 1885-1910*. Diss. Universität Frankfurt.
- Langemeyer, Peter (Hrsg.) (2011): *Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart.
- Pechstedt, Eckbert (1968): L. N. Tolstoj's Drama „Macht der Finsternis“ und die deutsche Theaterzensur, in: *Zeitschrift für Slawistik* 13, 1968; 558-564.
- Pechstedt, Eckbert (1973): L. N. Tolstoj auf der deutschsprachigen Bühne (1890-1945), in: *Zeitschrift für Slawistik* 18, 1973; 664-676.
- Sandfuchs, Wolfgang (1995): *Dichter – Moralist – Anarchist. Die deutsche Tolstojkritik 1880-1900*. Stuttgart.
- Schley, Gernot (1966): *Die Theaterleistung der Freien Bühne*. Diss. Freie Universität Berlin.
- Stulz, Christiane (1958): *Lev Nikolaewič Tolstoj in der zeitgenössischen deutschen Literaturkritik. Ein Beitrag zur Geschichte deutsch-russischer Literaturbeziehungen*. Diss. Humboldt-Universität Berlin.
- Tolstoi, Lew (1890): *Die Macht der Finsterniß. Dramatisches Sittenbild aus dem russischen Volksleben in 5 Akten*. Deutsch von August Scholz. Berlin.