

**Der Naturalismus des späten neunzehnten Jahrhunderts in
den Werken *Bahnwärter Thiel* von Gerhart Hauptmann und
Maailman murjoma von Juhani Aho**

Pro-Gradu-Arbeit
Universität Oulu
Germanische Philologie
Susanna Ollila 2014

Und ich wanderte durch die sandige Ebene des Nordens. Und ich klonn nach dem ewigen Eise der Alpen. Und aus der großen Stadt floh ich in die Wüste pyrenäischer Schneefelder und ich irrte am Meere, wo sich die Flut bäumt. Und überall war nur Klage und Not, schrill und herzerreißend. Und nirgends war weder Trost noch Rat, hoffnungslos. (Bahr 1891, 1).

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Naturalismus	7
2.1	Das 19. Jahrhundert: Eine Zeit der Umbrüche	7
2.2	Hintergründe des literarischen Naturalismus	8
2.2.1	Kritik an dem „ekelhaften Realismus“	10
2.3	Gründerwerke des Naturalismus	12
2.4	Eine Strömung, viele Formen	14
2.4.1	Deutscher Naturalismus	16
2.4.2	Finnischer Naturalismus	22
2.5	Symbolismus als Gegenbewegung	26
2.5.1	Naturalistischer Symbolismus	29
3	Malerei des späten Jahrhunderts	31
3.1	Naturalismus	31
3.2	Impressionismus	33
3.3	Symbolismus	33
4	Eisenbahn als naturalistisches Motiv	35
4.1	Geschichte der Eisenbahn	35
4.2	Auswirkungen der Eisenbahn	35
5	Große Naturalisten: Hauptmann und Aho	38
5.1	Gerhart Hauptmann – Leben und Literatur	38
5.2	Juhani Aho – Leben und Literatur	42
6	Naturalismus in den ausgewählten Werken	47
6.1	<i>Bahnwärter Thiel. Eine novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernforst</i> 47	
6.1.1	Menschenbild	47
6.1.2	Natur	51
6.1.3	Technik	52

6.1.4	Symbolismus	52
6.2	<i>Maailman murjoma</i>	55
6.2.1	Menschenbild	56
6.2.2	Natur.....	60
6.2.3	Technik.....	60
6.2.4	Symbolismus	62
6.3	Vergleich der Werke in Hinsicht auf den Stil des Naturalismus.....	64
7	Zusammenfassung.....	67
	Literaturverzeichnis.....	69

1 Einleitung

Du vaste ciel, couleur de plomb, tombait le deuil d'une brume épaisse. Tout l'est de la ville, les quartiers de misère et de travail, semblaient submergés dans des fumées roussâtres, où l'on devinait le souffle des chantiers et des usines; tandis que, vers l'ouest, vers les quartiers de richesse et de jouissance, la débâcle du brouillard s'éclairait, n'était plus qu'un voile fin, immobile de vapeur. (Zola 1898, k. A.¹).

From the far-spreading, leaden-hued heavens a thick mist fell like a mourning shroud. All the eastern portion of the city, the abodes of misery and toil, seemed submerged beneath ruddy steam, amid which the panting of workshops and factories could be divined; while westwards, towards the districts of wealth and enjoyment, the fog broke and lightened, becoming but a fine and motionless veil of vapour. (Zola 2009, k. A.²).

Das Zitat stammt aus dem 1899 erschienenen Roman *Les trois villes: Paris* von Émile Zola, dem französischen Schriftsteller, der häufig als Vater des Naturalismus bezeichnet wird. Die naturgetreue Schilderung des Ausblickes in die Stadt ist typisch für die Stilrichtung, sowie eine „Entidealisierung“ der umgebenden Welt und das Hervorheben des Elenden (Hamann & Hermand 1973, 25ff.). Der Naturalismus als Stil entstand um die Zeit nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870-1871 und reichte ungefähr bis zum Anfang der 1890er Jahre. Die als europäisch gekennzeichnete literarische Epoche verbreitete sich über Frankreich, Skandinavien und Russland erst relativ spät nach Deutschland und Finnland, wobei die deutschen und finnischen Naturalisten aus Schriften der zuerst genannten Länder schöpften. (Lehan 2005, 3; Cowen 1973, 11 und 59; Hamann & Hermand 1973, 20ff.; Rossi 2009, 9-12).

Naturalisten verwarfen die Ästhetik der früheren Epochen und forderten stattdessen eine naturgegebene Wahrheit mit der Betonung der Alltäglichkeit. Dazu gehörte eine Verlagerung des Schwerpunktes von der mächtigen höheren Klasse zu der Klasse der Arbeiter und Verelendeten. In Zolas *L'Assommoir* (1877) wird der Verfall einer Pariser Arbeiterfamilie geschildert, und er war einer der ersten Romane, in dem der Niedergang der Bürgerklasse im Vordergrund stand. Naturalistische Werke behandeln Themen wie Armut, Alkoholismus, familiäre Verderbtheit und Kriminalität. Im Hintergrund wirkte als wichtiges Motiv für die Naturalisten der Kampf gegen den Kapitalismus, in dem Züge der marxistischen Gedankenwelt erkennbar waren. Ebenfalls spielten naturwissenschaftliche Entdeckungen, vor allem die Abstammungslehre von Darwin, eine große Rolle in der Entstehung des Naturalismus. (Hamann & Hermand 1973, 8-9, 18-22 und 30; Lehan 2005, 6-7).

¹ <http://www.gutenberg.org/files/34451/34451-h/34451-h.htm>

² <http://www.gutenberg.org/files/9169/9169-h/9169-h.htm>

In dieser Arbeit werden naturalistische Motive und die naturgetreue Beschreibung der Umgebung sowie andere Merkmale der Stilrichtung in zwei Novellen der 1880er und 1890er Jahre betrachtet: in Gerhart Hauptmanns (1862-1946) *Bahnwärter Thiel* (1888) und Juhani Aho (1861-1921) *Maailman murjoma* (1894). Diese Werke dienen als Exemplare des deutschen und finnischen Naturalismus und haben beide ein gemeinsames Motiv: die Eisenbahn. Dieses Thema, das auch in Zolas *La Bête humaine* (1890) das zentrale Motiv ist, sowie Gemeinsamkeiten der Autoren der Werke haben dazu beigetragen, dass gerade diese zwei Novellen in Betracht gezogen wurden. Beide Autoren, Hauptmann und Aho, wurden in den 1860er Jahren geboren, waren also Angehörige der typischen Naturalisten-Generation, die in ihren 20ern und 30ern naturalistische Werke schufen. Außerdem waren die beiden Literaten vergleichbar berühmt und beliebt in ihrer Heimat und auch im Ausland. Hauptmann bekam den Nobelpreis für Literatur, für den Aho ebenfalls fast 20 Jahre lang nominiert war. (Cowen 1973, 142; Rohmer 1962, 24; Nummi et al. 2011, 18).

In der Arbeit wird zuerst die Zeit dargestellt, in der der Naturalismus entstand, denn die Hintergründe des Stils führten zu dessen Entwicklung. Danach wird die Entstehung des Naturalismus in Frankreich erläutert, sowie die Verbreitung der Strömung nach Europa. Da die untersuchten Werke aus Deutschland und Finnland stammen, werden die Formen des Stils auch in diesen Ländern mit einem Einblick in die Geschichte dieser Länder näher betrachtet. Darüber hinaus wird der nachfolgende Stil als Gegenströmung, der Symbolismus, kurz behandelt, da dieser überlappend mit dem Naturalismus entstand und viele Naturalisten ihre Texte auch durch symbolische Sprache und Motive anreicherten. Da in der Malerei dieselben Strömungen wie in der Literatur Platz fanden, werden auch diese kurz erläutert. Die Geschichte der Eisenbahn sowie deren Wirkungen auf die zeitgenössische Welt werden ebenfalls dargelegt, da die Eisenbahn ein wichtiges naturalistisches Thema und das Hauptthema der beiden Kurzgeschichten darstellt. Dann wird das Leben und die Literatur der beiden Schriftsteller, Hauptmann und Aho, zusammengefasst. Darauf folgt die analytische Phase der Arbeit mit der Betrachtung der naturalistischen Eigenschaften in den Novellen *Bahnwärter Thiel* und *Maailman murjoma*. Abschließend werden diese Werke miteinander in Hinsicht auf den Naturalismus verglichen.

2 Naturalismus

2.1 Das 19. Jahrhundert: Eine Zeit der Umbrüche

Das 19. Jahrhundert ist in Strombergs Worten (1968, xxxvi) für das ganze Europa „an age of ideals and ideologies, a time of acute spiritual tensions; the most decisive and critical century for modern man“. Die Entwicklung in allen Lebensbereichen war überwältigend: Technologie, Industrialismus, Verstädterung, Bevölkerungswachstum, immer wachsender Handel, Kapitalismus, verbesserte Infrastruktur durch Eisenbahn- und Automobilverkehr, wissenschaftliche Entdeckungen, höhere Ausbildung der Bevölkerung und ein Trend zum Liberalismus, um nur einige zu nennen, gehörten alle zu den Faktoren, die das Weltbild des Menschen im späten 19. Jahrhundert geprägt haben (u. a. Rossi 2009, 9f.). Doch war die Entwicklung nicht nur positiver Art. Um die Jahrhundertmitte verursachten überall in Europa schlechte Ernten Nahrungsmittelmangel und Teuerungen der Lebensmittel, darauf folgten Arbeitslosigkeit und Auswanderung vor allem nach Amerika. Auch finanzielle Krisen von Banken und Börsen im Jahr 1847 in Deutschland erhöhten die Problemschwellen. Die bestehenden Verhältnisse und sozialen Unruhen führten zu Revolutionen, die seit den 1830er Jahren und vor allem 1848-1849 in Frankreich und Preußen, aber auch in anderen Ländern Europas, für heftige Auseinandersetzungen zwischen politisch aktiven, nach Freiheit strebenden Bürgern und der Autorität sorgten. Darüber hinaus wurden Kriege geführt und staatliche Grenzen verschoben. Das Königreich Preußen wurde nach dem Sieg über Frankreich 1871 zum Kaiserreich. (siehe u. a. Rürup 1984).

Außer als Zeitpunkt der deutschen Reichsgründung markiert der Anfang der 1870er Jahre den Beginn des literarischen Naturalismus. Diese Strömung entstand in Frankreich und verbreitete sich schnell überall in Europa und Russland sowie, wenngleich weniger ausgeprägt, in England und Amerika. In Mitteleuropa setzte sich die industrielle und wirtschaftliche Revolution nun in Gang, während dies in Frankreich und England schon in der ersten Jahrhunderthälfte erfolgt war. Der bürgerliche Realismus, der seit den 1850er Jahren dem Geist der literarischen Welt entsprochen hatte, wurde durch eine verschärfte Version, den Naturalismus, ersetzt. Manche Autoren sehen die beiden literarischen Stile als einen und denselben³, und sogar Émile Zola

³ z. B. Koskimies (1965) und Müller (1977) schreiben über Realismus-Naturalismus.

(1840-1902), der größte Fürsprecher und Theoretiker des Naturalismus, verwendete in seinen Kritiken der impressionistischen Malerei die Begriffe *Impressionist*, *Realist*, *Aktualist* und *Naturalist* frei und als Synonyme voneinander. Viele Überlappungen der Begriffe *Realismus* und *Naturalismus* kamen in der Zeit vor, in der noch keine wirkliche Definition für die Bezeichnung Realismus existierte. Dennoch unterscheiden sich die beiden literarischen Stile voneinander in vielen Hinsichten. (Furst & Skrine 1971, 4-7). Stoeckius (1903, 2) sieht den Naturalismus als einen Versuch, die Natur, also „die allgemeine Realität“, zu imitieren und zu reproduzieren, während der Realismus, dessen Anfang in der Natur liege und der an die Realität gebunden sei, keine Kopie der Realität darstelle, deren Erleben aber „vertiefe und intensiviere“.

2.2 Hintergründe des literarischen Naturalismus

Die Verwendung des Begriffes Naturalismus ist keineswegs auf die Literatur des späten 19. Jahrhunderts begrenzt, sondern kann zum Beispiel mit Sokrates, dem späten Mittelalter und der Philosophie verknüpft werden (Furst & Skrine 1971, 1-9; Baguley 2005, 41; Scheuer 1974, 7f.). In dieser Arbeit jedoch wird das Augenmerk auf die literarische Stilrichtung und, als Exkurs, auf die Malerei geworfen. Die Entstehung von naturalistischer Literatur hängt eng mit zeitgenössischen Ereignissen und der Entwicklung zusammen. Vor allem die naturwissenschaftlichen Entdeckungen von Darwin, Haeckel und Lamarck, die sich alle mit der Evolution beschäftigten, trugen zur Entstehung des Stils bei (Stoeckius 1903, 5; Furst & Skrine 1971, 15). Darwins *Origin of Species by means of Natural Selection* erschien 1859 und *The Descent of Man* 1871. Beide Werke wurden schnell übersetzt (deutsche und französische Übersetzungen von *Origin of Species* erschienen jeweils 1860 und 1862), und die Evolutionstheorie, die die tierische Herkunft des Menschen beweist, veränderte das Weltbild der Zeitgenossen drastisch. Der erste Schriftsteller, der Darwins Ideen mit der Literatur verband, war Hippolyte Taine (1828-1893) (Stoeckius 1903, 4). Im Vorwort der sechsten Ausgabe seiner *Essais de critique et d'histoire* (1892, xxvi) schreibt er über die Erbschaft, die zusammen mit der Umgebung und dem Druck des Moments den Menschen definiert. Der Mensch, also „l'animal humain“ sei nur eine Fortsetzung des „l'animal brut“ (ebd.). (vgl. Furst & Skrine 1971, 17f.). Obwohl Taine kein Naturalist war, war er ein großes Vorbild der Naturalisten. (Stoeckius 1903, 4).

Taine war ein Anhänger des philosophischen Positivismus, begründet von August Comte (1798-1857), eine Philosophie, die nach Stromberg (1968, xi) das Zweite Reich in Frankreich unter Napoleon III dominierte. Comte verband Positivismus mit der Evolutionstheorie. In einer Serie von Werken, die er zwischen den Jahren 1830 und 1857 schrieb, verkündet Comte, dass nur das, was wissenschaftlich beobachtet und belegt werden kann, wahr sei. Eine ähnliche Philosophie wurde in England und Amerika durch Herbert Spencer (1820-1893) und John Stuart Mill (1806-1873), und in Deutschland durch die Neokantianer und die Hegel-Anhänger, wie Ludwig Feuerbach (1804-1872) und Karl Marx (1818-1883), verbreitet. Wissenschaftler wie Historiker, aber auch Schriftsteller übernahmen diese Philosophie, die Gott als Schöpfer unter anderen wissenschaftlich nicht belegbaren Faktoren ausschloss. So verleugnete der französische Positivist Ernest Renan (1823-1892) in den 1860er Jahren alle Wunder und Mysterien und glaubte stattdessen nur an Rationalität. Der Arzt Claude Bernard (1813-1878), dagegen schrieb in seinem *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), dass Medizin nicht mehr intuitiv praktiziert werden, sondern sich allein auf Beobachtung und Deduktion berufen sollte. Der Naturalismus entstand aus der Gesamtheit dieser und anderer Ereignisse des Jahrhunderts. Er war eine antiästhetische, antiromantische Bewegung, die den Menschen als ein Versuchstier ähnliches Objekt darstellte, das durch seine Erbanlagen und die Umgebung determiniert war. (Furst & Skrine 1971, 18-23; Stromberg 1968, xi-xix). Zola ließ sich unter anderen von Taines und Bernards Schriften inspirieren, aber auch von anderen, meist realistisch-naturalistischen Schriftstellern wie Gustave Flaubert (1821-1880), den Brüdern Goncourt (Edmond 1822-1896 und Jules 1830-1870) und Honoré de Balzac (1799-1850) (Stoeckius 1903, 4; Müller 1977, 34).

“So to the Naturalists man is an animal whose course is determined by his heredity, by the effect of his environment and by the pressures of the moment.”. Dieses Zitat von Furst & Skrine (1971, 18) fasst den Ausgangspunkt des Naturalismus zusammen. Die Evolutionstheorie stellt die Basis der Stilrichtung dar, während andere Faktoren, die der sich rasch entwickelnden Zeit angehörten, sie weiter definierten. Was Comte in der Philosophie anstrebte, wollte Zola als wissenschaftliche Methode in der Literatur mit einbeziehen. Von Taine erwarb Zola die sogenannte Milieutheorie, die die Umgebung des Menschen als einen wichtigen Faktor neben dem Determinismus betonte. Aus Taines Schriften stammt auch der Gedanke, dass der Mensch wie eine Maschine keine Wirkung auf sein eigenes Leben hat, und somit keine Verantwortung für seine Taten

trägt. Dem Schriftsteller bleibt, gleich einem Arzt, Bernards Ansicht nach, nur noch die Beobachtung übrig. Wie die damals neue Erfindung, die Fotografie, soll der naturalistische Schriftsteller das Gesehene als solches speichern. Seine Theorien, die Zola weitgehend von Bernard und Taines Schriften beeinflusst in *Le Roman expérimental* (1880) schrieb (Baguley 2005, 55ff.), fassen diese Grundideen unter der Zugabe Zolas eigener Idee zusammen: „[l’art] est un coin de la nature vu à travers un tempérament“ (Zola 1880, 111), das heißt „Die Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“, (übers. Stammler 1927, 22). (Furst & Skrine 1971, 16-23). Dieser Zusatz lässt dem Schriftsteller trotz der vorausgesetzten wissenschaftlichen und naturgetreuen Beobachtung, doch relativ viel Spielraum, wie unter anderen Stammler (ebd.) und Baguley (ebd., 57) bemerken.

2.2.1 Kritik an dem „ekelhaften Realismus“

Der Begriff Naturalismus ist etwas irreführend und hat zu vielen Missverständnissen bezüglich des Inhaltes naturalistischer Werke geführt. Naturalismus als literarischer Stil hat ein bestimmtes Themengebiet, das von den zeitgenössischen Kritikern oft kritisiert wurde. Denn trotz der observierenden und experimentierenden Ausgangskriterien sind naturalistische Werke keine ausschließlich objektiven Schriften über das alltägliche Leben. In dem Artikel *Naturalism*⁴ in *The Times* aus dem Jahr 1879, der Blütezeit des Naturalismus, übt ein Journalist harte Kritik an den „vulgären“ Schriften von Edmond und Jules de Goncourt und Zola:

If [...] the so-called naturalism consist [sic], as hitherto, in only describing the morbid state, mental and physical, of society, it is no more naturalism than an exhibition of hunchbacks, lame or blind men would be an image of the human race.

Goncourts Roman *Germinie Lacerteux* (1864), auf den der Times-Journalist verweist, ermittelt Baguleys (2005, 77-82) Ansicht nach eine Formel für die naturalistische Tragödie. Die Goncourts (1911, vii zit. n. ebd., 83) selber beschreiben den Roman im Vorwort des Werkes als „L’Histoire morale contemporaine“. Der Begriff *Naturalismus*, hat den Times-Journalisten, unter vielen anderen Kritikern, irreführt, denn er ist keine Ehrenerweisung gegenüber der Natur, die für den Journalisten „the essence of whatever is grand and beautiful, noble and good“ (Naturalism 1879, 6) widerspiegelt. Ganz im

4

<http://find.galegroup.com/ttda/infomark.do?&source=gale&prodId=TTDA&userGroupName=oulu&tabID=T003&docPage=article&searchType=&docId=CS100842789&type=multipage&contentSet=LTO&version=1.0>

Gegenteil berichten naturalistische Werke über das Elend der Arbeiterklasse, über Prostituierte und all die Themen, die, dem Artikel nach nicht die Regel, aber die Ausnahme in der Natur darstellen.

Ein anderer, unbetitelter Artikel von *The Times* aus dem Jahr 1888 (*Those who Deplore the Rise of Realism*⁵), ist nicht weniger hart gegenüber der literarischen Stilrichtung. Überdies behauptet der Verfasser des Textes hier, dass der Stil, den er als „Realism, Naturalism, Zolaism, or by whatever name the most recent development of French fiction may be known“ bezeichnet, rein lokaler Natur, nur in Frankreich verwurzelt wäre, und mit seiner Propaganda keinen Erfolg in anderen Ländern haben könne. Vor allem ist er (ebd.) davon fest überzeugt, dass in den Ländern von Shakespeare und Goethe „the uncompromising brutality“ von Zola niemals eine seriöse Kunstform ausbilden könne. Die Möglichkeit einer Nachahmung des französischen ‚Zolaismus‘ hält er nur in den verwandten romanischen Ländern für wahrscheinlich. In Italien war bereits in den 80ern des 19. Jahrhunderts ein dem Naturalismus entsprechender literarischer Stil, ‚verismo‘, entstanden. In England dagegen, wie die zwei Times-Artikel andeuten, war die Einstellung gegenüber dem Naturalismus allgemein negativ und der Stil wurde da als eine ekelhafte Version des Realismus angesehen. (Baguley 2005, 41). Furst & Skrine (1971, 32f.) sehen den Grund für die schwache eher unbedeutende Aufnahme des Naturalismus in England in der festen Verwurzelung des Realismus mit dessen langer Tradition und Schriftstellern wie Shakespeare, Fielding und dem Künstler-Schriftsteller William Hogarth. Die Realisten des 19. Jahrhunderts, wie Jane Austen, Dickens, die Geschwister Brontë und George Eliot, waren keine neue Erscheinung in England in dem Sinne wie es zum Beispiel Flauberts *Madame Bovary* (1857) in Frankreich war, und regten somit keine großen Auseinandersetzungen an. In Frankreich, dagegen, unterstützte der neue radikale Realismus nach Furst & Skrine (ebd.) die Entstehung des Naturalismus. Sie verbinden die Abneigung der Engländer gegenüber Zolas Naturalismus außerdem mit der strengen Import-Kontrolle seiner Bücher durch das Unterhaus des britischen Parlaments, the House of Commons. (Ebd.).

Die nicht nur in England verbreitete Kritik über die Thematik des Naturalismus ist einerseits gerecht, denn naturgetreu zu schreiben bedeutet nicht, dass nur die negative Welt wahr ist und die schönen Sachen im Leben das nicht wären. Deshalb sollte zu der

5

<http://find.galegroup.com/ttda/infomark.do?&source=gale&prodId=TTDA&userGroupName=oulu&tabID=T003&docPage=article&searchType=AdvancedSearchForm&docId=CS151703375&type=multipage&contentSet=LTO&version=1.0>

Definition von Naturalismus Kritik an den bestehenden Lebensverhältnissen hinzugefügt werden. In gleicher Weise kann aber auch der Realismus kritisiert werden, denn auch die Realisten haben anstatt nur über die Realität zu schreiben, bestimmte Entscheidungen über die Auswahl der Handlungen getroffen. Aus diesem Grund betont Stromberg (1968, xviii-xxii) die Definition dieser beiden literarischen Stile nach deren Entstehungszeit und deren historischem Kontext. Trotzdem können auch klare Unterschiede in den Stilen erkannt werden. Einer der bedeutendsten Unterschiede zu den Realisten war Strombergs (ebd.) Meinung nach der Bekennermut der Naturalisten; sie haben die Zurückhaltung, die die Realisten noch besaßen, aufgegeben und Themen, die damals als empfindlich empfunden wurden, wie Sex und Leiden, in ihre Werke aufgenommen. Vor allem Zola verstand das Leben des ‚niederer‘ Volks als einen seine Werke verbindenden roten Faden. Er schrieb die 20 Romane umfassende über fünf Generationen reichende Familiengeschichte *Rougon-Macquart* auf der Basis der Vererbungslehre. Die Serie behandelt den Verfall einer Familie mittels einer genauen Beschreibung des sozialen Milieus (Bertl & Müller 1984, 26).

2.3 Gründerwerke des Naturalismus

Die Gebrüder Goncourt waren unter den ersten, die das niedere Volk in ihre Romane mit einbezogen, aber Zola vertiefte das Thema und brachte die detaillierte Schilderung auf eine noch minutiösere Ebene. Dieser ‚Materialismus‘ gefiel jedoch nicht allen. Flaubert, der Zola wegen seines Materialismus kritisierte, stimmte nicht mit dem naturalistischen Grundgedanken überein, dass der Mensch wie die Materie bloß ein Objekt, das wissenschaftlichen Studien unterliegt, sei. (Stromberg 1968, xx). Flaubert selber gehört mit den Goncourts und Zola zu den Gründern des Naturalismus – so nach dem Literaturhistoriker Gérard Delfau (1871, 25 zit. n. Baguley 2005, 74f.), dessen Ansicht durch Baguley unterstützt wird. Die beiden nennen als Gründerwerke der Stilrichtung diese drei Romane der oben genannten Schriftsteller: *Germinie Lacerteux* (1864), *Thérèse Raquin* (1867) und *L'education sentimentale* (1869). (Ebd.).

Germinie Lacerteux basiert teilweise auf dem Leben des Dienstmädchens von Jules und Edmond de Goncourt, dessen Lebensweise den Brüdern erst nach ihrem Tod bewusst wurde. Germinie ist ein Opfer von ungünstigen Umständen, die sie zum Ehebruch, zu Alkoholismus, Prostitution und einem frühen Tod führen. Wenn auch vielleicht ungewollt, entwickelten die Goncourts mit ihrem bahnbrechenden Roman folgende

Aspekte, die zu den grundlegenden Merkmalen des Naturalismus wurden: „[...] authentische Einzelheiten, Dokumentation des Menschen“ und Fakten, die durch Untersuchung von Stätten wie Krankenhäusern und Bordellen gesammelt wurden, sowie „Informationen, die aus fachkundigen Büchern oder kooperativen Lesern und Freunden erhalten wurden“ (Baguley 2005, 81). Außerdem ist die Hauptfigur des Romans eine Frau, die hysterische Eigenschaften und unerschöpfliche sexuelle Begierde besitzt. Dieses Thema war damals ganz neu und gewagt und wurde in vielen späteren naturalistischen Werken verwendet. (Ebd., 74-85).

Germinie Lacerteux hat einen direkten Einfluss auf viele naturalistische Werke ausgeübt. Baguley nennt hierbei außer Zolas *Thérèse Raquin* und *L'Assommoir* Werke unter anderen welche von Léon Hennique (1851-1935), Paul Alexis (1847-1901), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Henry Céard (1851-1924) und dem Engländer George Moore (1852-1933). Auch Flaubert war höchst beeindruckt von Goncourts Roman. Zolas *Thérèse Raquin* ist, wie *Germinie*, auch eine Geschichte über Ehebruch und vor allem über eine neurotische Frau mit nymphomanischen Eigenschaften. Sie ist verheiratet mit einem langweiligen Mann und trifft einen spannenden Bahnarbeiter, Laurent, mit dem sie eine leidenschaftliche Affäre beginnt. Zusammen ermorden die beiden Thérèses Ehemann, um öffentlich miteinander leben zu können, aber anstatt dessen gehen sie schließlich selber, von schlechtem Gewissen geplagt und aus physiologischen Gründen, zugrunde und begehen Selbstmord (u. a. Furst & Skrine 1971, 43ff.). Zola, wie die Gebrüder Goncourt für ihren Teil, bekam viel Kritik wegen der elenden Thematik seines Romans. In der zweiten Auflage des Werkes verteidigt er sich mit der Behauptung, sein Roman wäre eine wissenschaftliche Studie und untersuche zwei Temperamente, die die physiologischen Gesetze demonstrieren, welche zu der unvermeidlichen Schlussfolgerung der beiden Hauptfiguren führen. (Baguley 2005, 77-86, 90). Müller (1977, 27) schreibt, dass das Werk „ein Musterbeispiel für ein physiologisches Experiment im Sinne des ‚déterminisme des faits‘“ ist, und Furst & Skrine (1971, 43) nennen ihn „the prototype of the Naturalist novel“.

Das dritte Gründerwerk des Naturalismus war inhaltlich keine Ausnahme in dieser Gruppe. Flaubert behandelte das Sujet einer gefallenen Frau und des Ehebruchs bereits in *Madame Bovary*. Somit war das Thema in *L'éducation sentimentale* nicht neu für ihn. Im Grunde genommen haben alle dieser Gründerwerke, wie auch viele andere naturalistische Geschichten, etwas aus dem realistischen Roman *Madame Bovary* entlehnt, aber andererseits von ihm auch Distanz genommen. Flaubert, der älter als die

meisten Naturalisten war, stellte für seine Nachfolgeneration ein wahres Vorbild dar. Unter anderen waren Zola und Huysmans von *L'éducation sentimentale* beeindruckt, wobei die Bewunderung eher auf die Methode als auf den Inhalt des Romans gerichtet war. Ihnen hat die „anti-romanesque“ (Baguley 2005, 93) Seite des Romans gefallen, die aus der nicht erkennbaren Handlung entsteht und den Roman zu einem strukturellen Experiment macht. (Ebd., 91-96).

Baguley teilt den Naturalismus in zwei Typen anhand der Unterschiede: einerseits erkennt er den Goncourt-Typ, dem auch einige von Zolas Werken angehören, und andererseits den Flaubert-Typ. Werke des erstgenannten Typs verfolgen das tragische Modell, einen „Prozess des Verfallens, der zeitlich verlängert ist und seine Kausalität aus bestimmten determinierenden Faktoren“ (ebd., 95) (erbliche Makel, neurotisches Gemüt, ...) ableitet. Der Verfall in diesem Typ Naturalismus besteht aus bestimmten Phasen von Hoffnung bis zur Degradierung, und die Hauptfigur, die oft ein elendes Opfer ist, wie Germinie oder Thérèse, wird sich kurz vor dem Ende ihres „sozio-biologischen Schicksals“ (ebd., 96) bewusst. In dem zweiten Typ vom Naturalismus, dem Flaubert-Typ, sind die dem Schicksal determinierenden Faktoren nach Baguley (ebd.) nicht so klar festgelegt, es herrscht eher in den Werken eine allgemeine „fundamentale Unzulänglichkeit des menschlichen Zustands“, der den Menschen zur Enttäuschung über das tägliche Dasein führt. Das Leben der nach ihren biologischen Bedürfnissen lebenden Menschen ist voller Betrug und vergeudet sich schließlich. Die Werke von diesem Typ scheinen keine Handlung zu haben, sie sind repetitiv und statisch. (Ebd., 91-96).

2.4 Eine Strömung, viele Formen

In so far as it is possible to generalize at all, given this mass of material, the Naturalist novel is one in which an attempt is made to present with the maximum objectivity of the scientist the new view of man as a creature determined by heredity, milieu and the pressures of the moment. (Furst & Skrine 1971, 42).

Naturalismus als literarische Strömung war keineswegs einheitlich (ebd. 24f.; Baguley 2005, 41), allein in Frankreich wurden, wie oben angeführt, unterschiedliche Formen des Stils beobachtet ganz zu schweigen von den zwischenstaatlichen Variationen. Allein Zolas Theorie über den Naturalismus in *Le Roman expérimental* erhielt viel Kritik von anderen Naturalisten in Frankreich. Nach Baguley waren die größten Kritiker Henry Céard und Ferdinand Brunetière (1849-1906), die, wie viele andere, dachten, dass die

Mischung von experimenteller Methode und Literatur nicht funktioniere und absurd sei. Ein wichtiges Argument von ihnen gegen die experimentelle Methode war, dass der Schriftsteller niemals ein Experiment durchführen kann ohne dessen Ausgang vorausszusehen. Möglicherweise kommt das ‚Temperament‘ Zolas Meinung nach hier zum Ausdruck. Andererseits verwirklichte Zola seine eigenen Theorien nicht so streng wie erwartet werden könnte; Baguley behauptet sogar, dass Zola seine Theorien in den Vorbereitungsnotizen für *Rougon-Macquart* widerrufen hat. Aber, wie wichtig die experimentelle Methode für den Naturalismus auch immer war, auch Baguley betont, dass Wissenschaften die Zeit des späten 19. Jahrhunderts sehr stark prägten und sowohl zur Kunst als auch zu allen anderen Lebensbereichen einen wesentlichen Beitrag leisteten. Der naturalistische Roman, der stark mit seiner Entstehungszeit verbunden ist, ist vielmehr ein neuartiger Roman als ein wissenschaftlicher Roman. (Baguley 2005, 41 und 57-70).

Ein bestimmtes Ereignis wird oft als Gründerereignis der Strömung angesehen, nämlich ein Abendessen veranstaltet von Alexis, Céard, Hennique, Huysmans und Guy de Maupassant (1850-1893) (Furst & Skrine 1971, 27f.; Baguley 2005, 1f.) für die vier Kollegen, Zola, Flaubert und die Gebrüder Goncourt im April 1877. Zusammen mit Zola formt die oben genannte Gruppe von fünf (ohne Flaubert und Goncourts) die sogenannte Médan-Gruppe, von der 1880 der Sammelband *Les Soirées de Médan* veröffentlicht wurde. Dieser aus sechs Kurzgeschichten bestehende Sammelband hatte Baguleys Ansicht nach eine zweifache Absicht: die Zusammengehörigkeit der Gruppe zu festigen und die romantisierte Darstellungsweise des ‚Franco-Preußischen Krieges‘ in der zeitgenössischen Literatur anzugreifen. Der Krieg hat in den Geschichten keine Helden und die Kämpfe werden komisch oder grotesk dargestellt. Furst & Skrine (ebd.) sehen *Les Soirées de Médan* als ein misslungenes Projekt in dem Sinne, dass keine von den Geschichten ihrer Meinung nach zum Naturalismus oder zu dessen Theorie beigetragen hat. Baguley (2005, 151), wiederum erkennt in all diesen Geschichten Spott und Ironie gegenüber ‚bourgeoiser Moralität und Institutionen‘ sowie die Entlarvung von „vices, follies and corruption behind the respectable façade“; alle charakteristische Merkmale des Naturalismus. Mit Hilfe der realistischen Erzählweise und Darstellung von Kontrasten streben die Autoren in Baguleys Worten danach, Reaktionen bei den Lesern zu erwecken. (Baguley 2005, 145-152).

Reaktionen bei den Lesern und Kritiken naturalistischer Literatur wurden besonders erfolgreich durch Skandale hervorgerufen. Nach Baguley ist der Skandal die Basis eines

naturalistischen Werkes. Er findet, dass naturalistische Werke den schockierenden Effekt hinter der scheinbaren Nachahmung der Wahrheit verstecken. Hier bestehe die Gefahr von Übertreibungen, denn der Wahrheitseindruck könne dadurch verloren gehen. Skandal und Schock entstehen durch Verstoß gegen Tabus. Oft erscheint der Anfang eines naturalistischen Werkes jedoch dem Leser bekannt und realitätsnah, während das Ende die Überraschung liefert. Der Eindruck über die Realität bleibt bis zum Schluss bestehen, aber die Thematik liefert den Skandal. Der Schluss ist Baguleys nach entweder überflüssig, wie in *L'Assommoir*, in dem Gervaise Macquart ihr letztes großes Unglück trifft, banal, den Leser enttäuschend und die Trivialität der Geschichte verlängernd, oder in manchen Fällen, sogar moralistisch, wie der Schluss von ebenfalls Zolas Roman *Pot-Bouille* (1882). (Baguley 2005, 176-180). Andererseits, bemerkt Rossi (2009, 186), dass die Moral, die den naturalistischen Werken häufig zu fehlen scheint, gerade in dem schockierenden Effekt liegt: „[...] der naturalistische Text will den Leser mittels eines Skandals schütteln und in ihm das Gefühl von Mitverantwortung und gemeinsamer Moral erwecken“.

Auf der Tatsache, dass Naturalisten über Angelegenheiten geschrieben haben, die sie selber beobachtet haben, also über wirkliche Geschehnisse, die aktuell waren, basiert der Unterschied zwischen Naturalismen in verschiedenen Ländern: Trotz Ähnlichkeiten bezüglich Industrialismus und der technischen Entwicklungen waren die Ausgangspunkte unterschiedlich. Auch die Zeitspanne der Strömung variiert, so dass der Stil gegen 1870⁶ in Frankreich entstand, sich circa zehn Jahre später nach Deutschland und Italien verbreitete, und in den 1890ern in England und erst ab Anfang des ersten Weltkrieges in Amerika zur Geltung kam (Furst & Skrine 1971, 24). Ebenfalls Skandinavien, Finnland und Russland waren in den 1880er Jahren vom Naturalismus betroffen. Die schnelle Verbreitung der literarischen Bewegung wurde durch die neuen Techniken, vor allem durch Eisenbahnverbindungen ermöglicht. (Rossi 2009, 9, 38 und 58).

2.4.1 Deutscher Naturalismus

Die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in Preußen sind gekennzeichnet durch Wirtschaftswachstum, Industrialisierung und Kapitalismus. Die seit dem frühen 19.

⁶ Unter anderen Stoeckius (1903, 10), Baguley (2005, 74) und Rossi (2009, 37) sehen den Beginn des Stil in den 1860er Jahren.

Jahrhundert rapid gewachsene Agrarkultur hing eng mit der Entwicklung zusammen, die zu der industriellen Revolution führte. Das starke Bevölkerungswachstum in Preußen und der dadurch entstandene Überschuss an Arbeitskräften führten dazu, dass von 1850 bis 1870 über zwei Millionen Deutsche in die frühindustriellen Ballungszentren und Gewerbebezonen wanderten. Am Anfang der 50er Jahre stiegen die Preise gewöhnlicher Konsumgüter rasant, während Löhne nicht im gleichen Maße wuchsen. Die junge Industriearbeiterschaft organisierte sich in Gewerkschaften und Parteien, und von 1864 bis 1873 wurden 903 Streiks dokumentiert. Immerhin, abgesehen von der ersten Weltwirtschaftskrise von 1857 bis 1859, war das industrielle Wachstum seit den 50er Jahren rasant. Vor allem spielte dabei der Eisenbahnbau eine entscheidende Rolle, weil er die Entwicklung vieler anderer Industriezweige förderte. Das Wachstum war jedoch ungleichmäßig verteilt: außerhalb der Industrieregionen wurde in traditionellen Verhältnissen gelebt. (Wehler 1980, 20-27 und 41).

Ähnlich wie in Frankreich entstanden in Deutschland verschiedene Formen des Naturalismus, so dass Cowen (1973, 9) schreibt, dass fast jeder Naturalist seinen eigenen Stil entwickelte:

In der Tat stellt es sich heraus, daß es fast so viele Naturalismen gibt wie Naturalisten, daß kaum mehr Ähnlichkeit besteht zwischen einigen zeitgenössischen Naturalisten als zwischen ihnen und vielen naturalistisch geneigten Dichtern früherer Epochen, daß zum Beispiel Karl Bleibtreu manchmal Grabbe und Büchner näher steht als Hauptmann und Holz.

Die in dem Zitat genannten Gerhart Hauptmann und Arno Holz (1863-1929) zusammen mit Johannes Schlaf (1862-1941) sind die meistbekanntesten Naturalisten Deutschlands, wobei der Unterschied ihrer naturalistischen Werke vor allem in der Form zu erkennen ist: Anders als in Frankreich, wo der Roman als Form der Strömung sich durchgesetzt hatte, schrieb Hauptmann hauptsächlich Dramen, während Holz und Schlaf die ersten waren, die den Naturalismus in der Lyrik realisierten. Außer dieser Tatsache hatte der deutsche Naturalismus auch andere Besonderheiten. Furst & Skrine (1971, 37) schreiben, dass er die meist komplexe und gleichzeitig zerstreute Form aller Naturalismen hätte. Dazu hätten sowohl die staatliche Vereinigung aus der nahen Vergangenheit als auch die industrielle Revolution zusammen mit der unvergleichbar schnellen Entwicklung von Populationswachstum, Handel und sozialem Bereich (u. a. Arbeiterversicherungen und staatliche Unterstützung von Oper und Theater) beigetragen. Andererseits war Deutschlands Realismus vom 19. Jahrhundert nach Furst & Skrine nichts im Vergleich zum Realismus von Frankreich und England. Auch Hamann

und Hermand (1973, 17) sehen die Rückständigkeit des deutschen Realismus ein, und fügen hinzu, dass im Vergleich zu Balzac und Dickens „das Biedermeier und der Stimmungsrealismus der fünfziger Jahre [...] weder diese Aktualität noch diese Weltoffenheit“ hatten. Somit ließen sich die deutschen Naturalisten von den einheimischen, in weiterer Vergangenheit liegenden Bewegungen *Sturm und Drang* (aus den 1770ern) und *Jungdeutschland* (vor der 1848-Revolution) beeinflussen, und nannten sich die *Jüngstdeutschen*. Hierbei käme die anderswo nicht gesehene patriotische Leidenschaft der deutschen Naturalisten zum Ausdruck. Doch waren auch die großen ausländischen Realisten-Naturalisten Ibsen, Strindberg, Tolstoi und Dostojewski starke Impulsgeber für die deutschen Naturalisten, während die Meinung über Zola unter ihnen zwiespältig war. (Furst & Skrine 1971, 37-41).

Ein gewisser Patriotismus, auf den Furst & Skrine bei den Deutschen hinweisen, erklärt Cowens (1973, 11) Meinung nach die späte Entstehung des deutschen Naturalismus. Der Sieg über Frankreich und die Reichsgründung haben bei den Deutschen einen Glauben an die Zusammengehörigkeit und an die Machtstellung des Volks hervorgerufen. Dementsprechend erhob sich nach Cowen (ebd., 12) in der Literatur der Gründerzeiten zuerst eine „Heroisierung des großen Individuums“ und „Verherrlichung des Krieges“ mit darauffolgender „Verachtung der Massen“. Bei Dichtern wie Nietzsche und Meyer wird das Tragische in den Vordergrund gerückt, und der Held in eine geschichtlich bedeutende Umgebung gebracht. Die Frühnaturalisten dagegen wollten sich von den romantischen Helden entfernen, waren nach Cowen aber nicht weniger patriotisch, indem sie, wie die Brüder Hart (Heinrich (1855-1906) und Julius (1859-1930)), das Theater als ein nationales Institut fördern wollten. Als sich der Mittelstand aber „immer mehr Allüren“ (ebd., 14) aneignete und sich dadurch von der Arbeiterklasse weiter distanzierte, wuchs die Kluft zwischen den beiden Klassen. Dadurch steigerte sich die Stimme der vernachlässigten Arbeiterklasse, die immer mehr Bürger, und unter ihnen Naturalisten, erreichte. Der Aufstieg der Sozialisten wurde zum Lieblingsthema der Naturalisten in den 80er Jahren. Diese Entwicklung blieb jedoch nur eine Eintagsfliege, da die Naturalisten die Parteipolitik eher mit Skepsis als mit Hoffnung betrachteten, und, wie Osborne (2005⁷, 5) konstatiert, sich in der politischen Arena niemals wirklich zu Hause fanden. Doch sind sie gewissermaßen durch die Sozialdemokraten auf das Elende der Bürger in der modernen Welt aufmerksam geworden. (Cowen 1973, 11ff.).

⁷ <http://en.bookfi.org/book/1283914>

Fritz Martini (1991, 449f.) schreibt über die Folgen der Zeit der Umbrüche in Deutschland und die Entstehung der neuen literarischen Bewegung ‚das jüngste Deutschland‘ wie folgt:

Die materialistische Geschichtsauffassung von Karl Marx, der Atheismus Ludwig Feuerbachs hatten sich mit dem Positivismus der Naturwissenschaften (Darwin, Haeckel) verbunden. Die Welt wurde als soziales Kräftespiel betrachtet, als eine von Stoff und Kraft bestimmte, sich im rücksichtslosen Lebenskampf entwickelnde Wirklichkeit. [...] Im radikalen Protest gegen die bestehenden Zustände suchte die junge Generation eine Daseinsordnung zu finden, die, anders als der überlieferte, von ihr verkannte Realismus des 19. Jahrhunderts, dieser höchst problematischen Wirklichkeit ungeschminkten Ausdruck lieh.

Der „unfruchtbare ‚Historismus‘“ (ebd.) zu dem das Bürgertum des späten Jahrhunderts neigte, gefiel der neuen Literaturgeneration nicht. Sie identifizierten sich mit Zola und den auch von Furst & Skrine (s. oben) genannten Dichtern Russlands und Skandinaviens. Diese verband „der Widerspruch gegen den Zeitgeist [...] und der Mut, das bürgerliche Lebensbehagen zu zerstören“ (ebd., 452). Zola sprach die jungen Schriftsteller Deutschlands mit in der Literatur bisher unbekanntem Lebensschichten an, wie das Elend der Bergwerksklaven, das in *Germinal* (1885) dargestellt wird. Das Werk öffnete die Augen der deutschen Naturalisten für „das Rußgeschwärtzte und Erniedrigende der heimischen Arbeitersiedlungen“ (Hamann & Hermand 1973, 22).

In ähnlicher Weise liefert Leo Tolstoi (1828-1910) dem Leser mit *Krieg und Frieden* (1865) und *Anna Karenina* (1876) bisher unbekannte Massenschicksale durch psychologische Beobachtung. Er kleidet die Lüge der „westlichen ästhetischen Kultur“ (Martini 1991, 451) in Worte, und verleiht somit dem Pessimismus der jungen Generation Ausdruck. Der Norweger Henrik Ibsen (1828-1906) und der Schwede August Strindberg (1849-1912) wurden in Deutschland berühmt für ihre Dramen. Vor allem Ibsens gesellschaftskritische, „pessimistisch-ironischen“ (ebd.) Stücke erregten viel Interesse auf deutschen Bühnen, und der Norweger förderte diese Entwicklung selber, indem er am Anfang der 80er Jahre längere Zeiten in Deutschland verbrachte (Archer 2009, k. A.⁸). Ibsens *Stützen der Gesellschaft* (*Samfundets Støtter* (1877)) wurde bereits 1878 in Berlin aufgeführt, welches Ereignis Osbornes (2005, 3) Ansicht nach für die Entwicklung der naturalistischen Dramatik auf lange Sicht sehr viel bedeutete. Wie das obere Zitat jedoch zeigt, war der größte Beweggrund für die deutschen Naturalisten derselbe wie für alle Naturalisten: der Zeitgeist. (Martini 1991, 448ff.).

⁸ <http://www.gutenberg.org/files/8121/8121-h/8121-h.htm>

Die Kritik über die ‚Salonkultur‘ in Deutschland begann mit Zeitschriftengründungen, so dass innerhalb von 8 Jahren, zwischen 1882 und 1890, neun Zeitschriften von den *Kritischen Waffengängen* der Gebrüder Hart bis zu *Die Gesellschaft* von Michael Georg Conrad (1846-1927), und *Die freie Bühne für modernes Leben* von Otto Brahm und A. Holz herauskamen (Stammler 1927, 31). Diese Zeitschriften kritisierten die großen Werke der siebziger Jahre sowie „alles, was den Anschein des ‚Klassischen‘ hatte, selbst Größen wie Goethe und Schiller“ (Hamann & Hermand 1973, 14). In der Gegenbewegung handelt es sich um die durch die Sozialdemokratie vereinigte Arbeiterklasse und einige bürgerliche Intellektuelle, sogenannte Außenstehende ihrer eigenen Klasse. Sie übernahmen Hamann und Hermands (ebd., 21) Worten nach „[v]on Tolstoi [...] den Bekennermut, von Ibsen die Gesellschaftskritik, von Zola die Schärfe der naturalistischen Milieuschilderung“. Zolas *L'Assommoir*, *Nana* (1879), die theoretischen Werke und vor allem *Germinal* wurden unter den deutschen Naturalisten sehr hoch geschätzt. Paris wurde „zum Mittelpunkt der neuen Bewegung“ (ebd.), was unter anderen in Theophil Zollings (1849-1901) *Reise um die Pariser Welt* (1881) und M. G. Conrads *Madame Lutetia* (1883) zu erkennen ist.

M. G. Conrad, dessen *Die Gesellschaft* (ab 1885) nach Stammler (1927, 16) „die ersten Schöpfungen des Naturalismus brachte und Jahre hindurch die journalistische Hochburg der neuen Bewegung blieb⁹“, war der Leiter des Münchener Naturalismus, und schrieb Romane über das Münchener Leben nach dem von Zola bestimmten Weg (Martini 1991, 452). Dies bedeutet, dass der Roman minutiös beschreibend wurde, Milieunachahmungen die Stelle von Handlungen einnahmen und wissenschaftliches Beobachten und Analyse den Platz von Intuition und Imagination nahmen (Stoeckius 1903, 11). Holz und Schlaf besaßen zwar dasselbe Weltbild mit Zola und ihr Naturalismus enthielt die gleichen Elemente wie seiner, sie gingen aber einen Schritt weiter und fügten eigene Elemente dazu. In der Tat entwickelten sie eine eigene Form der Bewegung, die sie den *konsequenten Naturalismus* nannten. Sie lehnten das ‚Temperament‘ Zolas ab, der zu viel Raum für Imagination ließ, und Holz fand stattdessen eine eigene Formel heraus: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein; sie wird sie nach Maasgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“ (Holz 1892, 92). Diese möglichst naturgetreue Reproduktion kürzt er als folgende Formel ab: „ $K = N - x$ “, wobei K für Kunst, N für die Natur und x für

⁹ Nach Osborne (2005, 8) bis zu der Einführung von der Berliner Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* im 1890.

das „personenbezogene Element“ (ebd., 29 und 60), das die totale Gleichung der Kunst mit der Natur verhindert, steht. Als Lyriker kämpfte Holz gegen die konventionellen Reime, Verse, das poetische Vokabular und „gegen das Klischee lyrischer Erhöhungen“, und strebte nach „eine[r] rhythmische[n] ‚Natürlichkeit‘ der Sprache“ (Martini 1991, 453). Gemeinsam mit Johannes Schlaf schrieb er unter dem Pseudonym B. P. Holmsen *Papa Hamlet* (1889), ein Prosawerk, in dem die Natürlichkeit der Sprache zur Geltung kommt. Dieser Stil, der alle die kleinsten Details von der Art des Sprechens der Menschen bis zu Atempausen zu reproduzieren versucht, wird *Sekundenstil* genannt. (Stoeckius 1903, 11f.; Bertl & Müller 1984, 29ff.; Martini 1991, 453f.).

Der Sekundenstil hat jedoch seine Kehrseite, da er kein „inneres Gestalten“, wie Martini (1991, 454) formuliert, erlaubt. Holz hat seinen konsequenten Naturalismus auch nicht völlig eingehalten, so dass sein Theaterstück und eine Reihe von drei Dramen vom Anfang der 90er Jahre Martinis Urteil nach von den Theorien abweichen, und sein Gedichtzyklus *Phantasmus* (1898-1925) von verschiedenen Stilen, vorwiegend aber vom Impressionismus, beeinflusst war (Bertl & Müller 1984, 32). Stammler (1927, 25), der die Nachteile der „Kleinmalerei“ ebenfalls feststellt, sieht die positive Wirkung, die auf den Holz'schen Sekundenstil folgte: „Er lenkte die Aufmerksamkeit der Schaffenden und des Publikums von dem Was auf das Wie in der Kunst“. Außerdem wirkten Holz und Schlaf auf Gerhart Hauptmann, und setzten somit „der ganzen Bewegung einen neuen Ruck zu“ (ebd., 26).

Hauptmann, der von dem Berliner Literaturkreis beeindruckt war, schrieb die „novellistische Studie“, *Bahnwärter Thiel*, 1887. Diese Kurzgeschichte, die 1888 in der *Gesellschaft* publiziert wurde (Guthke 1980, 64) ist nach Stammler (1927, 33) ein „Seelengemälde, Psychogramm von unerbittlicher Wahrheitsliebe“ und gehört nach Cowen (1973, 78) zu den „Glanzleistungen der naturalistischen Dichtungen“, und nach Martini (1991, 456) zu Hauptmanns „künstlerisch reifsten Leistungen“. Die Aufführung von Ibsens *Gespenster* in Berlin motivierte ihn jedoch dazu, Dramen zu schreiben. Sein *Vor Sonnenaufgang*, das 1889 auf der Freien Bühne seine Uraufführung hatte, markiert, wie Stammler (ebd., 26) konstatiert, den „Beginn einer neuen Ära in der deutschen Dramatik“. Hauptmann strebte nach einer Naturnachahmung ohne jegliche Verschönerung, nach einer milieubetonten Zustandsschilderung, in der der Mensch keine Kontrolle über sein Handeln hat. Die Hauptperson ist, wie in Ibsens Dramen, kein Held, sondern wird von dem Leser eher verachtet als bewundert. In anderen Hinsichten

war Ibsen für die deutschen Naturalisten nicht konsequent-naturalistisch genug, sondern baute seine Akte zu konstruktiv (u. a. Stoeckius 1903, 24). Stammler betont hierbei Hauptmanns Rolle in der Entwicklung des Stils. Wichtige Merkmale der Bewegung waren das Fehlen einer erkennbaren Handlung, die in der realen Welt auch nicht vorhanden ist, und das Ausschalten aller Subjektivität, die in Ibsens Dramen noch zu erkennen ist. (Stammler 1927, 26-35; Martini 1991, 455-463).

2.4.2 Finnischer Naturalismus

Im Gegensatz zu dem Königreich Preußen und dem späteren Deutschen Kaiserreich (1871-1918) war Finnland lange kein selbstständiger Staat. Bereits im 14. Jahrhundert eroberte Schweden Finnland und erhielt diese Macht über mehrere Jahrhunderte, bis zum Jahr 1809. In jenem Jahr wurde Finnland ein autonomer Teil des Russischen Reiches. Wenn um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Preußen die industrielle Revolution durchschlug, bezogen 90 Prozent der Bevölkerung in Finnland ihr Einkommen aus der Agrar- und Forstwirtschaft. Andere Industriezweige, wie Eisenproduktion und Textilindustrie, spielten nur eine mindere Rolle, und waren oft Eigentum russischer Kapitalisten. Obwohl Finnland ein Teil von Russland war, folgte seine Entwicklung im Finanz- und Kulturbereich derjenigen Schwedens, und bis zum Ende der 1850er Jahre wurde in Finnland schwedischer Merkantilismus ausgeübt. Schweden hatte auch in der sprachlichen Hinsicht eine wichtige Bedeutung in Finnland. In den Küstenregionen wohnten viele Schweden, außerdem war Schwedisch Finnlands Amts- und Lehrsprache (die erste finnisch-sprachige Schule wurde 1858 gegründet), weshalb gebildete Finnen oft nur Schwedisch konnten. Die Sprachkenntnisse teilten die Bevölkerung in eine gebildete höhere Klasse und ein einfaches Volk. (Meinander 2010, 120-127; Jutikkala & Pirinen 1964, 34-43, 253-258, 273f. und 282).

Russlands Niederlage im Krimkrieg 1853-1856 wurde zum Wendepunkt in der Geschichte Finnlands. Am Anfang der 1860er Jahre erlaubte der Kaiser Alexander II die Gründung des Reichstags in Finnland, der wiederum die Entwicklung Finnlands zu einem autonomen Staat beschleunigte. 1865 bekam Finnland eine eigene Währung, die Mark, eine Tatsache, die den Export in den Westen erleichterte. Ab 1870 wurde die Eisenbahnverbindung zwischen Helsinki und St. Petersburg eröffnet, was eine positive Wirkung auf den Handel (vor allem den Papier-Export) mit Russland ausübte. Der Bevölkerungszuwachs in Finnland zwischen 1870 und 1910 war ca. 300 000 pro

Jahrzehnt, während die Bevölkerung im Deutschen Kaiserreich zwischen 1871 und 1890 um 4,1 Millionen pro Jahrzehnt zunahm (Wehler 1980, 44). (Meinander 2010, 122ff., 135 und 139-152). Der Ausgangspunkt des literarischen Naturalismus in Finnland war also ganz anders als in Deutschland. Ein nationales Ideal, dessen Vorbild Deutschland darstellte, verbreitete sich unter den schwedisch-sprachigen Ausgebildeten, die die finnische Kultur förderten. Gleichzeitig mit der Entwicklung der geschriebenen finnischen Sprache wurde ebenfalls schwedisch-sprachige Literatur publiziert. Die Kluft zwischen den beiden literarischen Kreisen wuchs, wobei die schwedisch-sprachigen Finnen bis zu den letzten zwei Jahrzehnten internationaler waren als die finnischen National-Schriftsteller. (Lyytikäinen 2003a, 7ff.).

Unter anderem wegen der Nationalitätsideologie ist das späte Jahrhundert in Finnland traditionell als Zeit des literarischen Realismus betrachtet worden, und Naturalismus ist in der Literaturforschung ein relativ neues Thema (Rossi 2003, 31). Der französische Naturalismus, der in Finnland oft Realismus genannt wurde, war mit seinem pessimistischen Bild von dem schwachen Menschen nicht akzeptierbar für die nationalistischen Geschichtskenner (Rossi 2009, 53 und 58f.). Ein Entwickler des finnischen Nationalbewusstseins, der Philosoph und Fennoman J. V. Snellman (1806-1881), war von Hegels Schriften beeindruckt, und sprach für die Verbindung des Staats, der Nationalidentität und der in der Muttersprache geschriebenen Literatur. J. L. Runeberg (1804-1877), der Snellmans Ideologie sonst erfüllte, schrieb auf Schwedisch, und Aleksis Kivi (1834-1872), dessen *Seitsemän veljestä* (1870) der erste finnischsprachige Roman war, wurde wegen des grotesken Volksbildes durch die Fennomanen stark kritisiert. Somit wurde Juhani Aho für seinen ersten Roman *Rautatie* (1884) und den darauffolgenden *Papin tytär* (1885) als Nationalschriftsteller gefeiert. Vielmehr als für die Nationalitätsideologie interessierte sich Aho jedoch für den skandinavischen und französischen Naturalismus, eine Tatsache, die in seinen weiteren Werken immer deutlicher wurde. Seine *Helsinkiin* (1889) und *Yksin* (1890), die er in Paris schrieb, bekamen in Finnland einen kalten Empfang. Vor allem *Yksin* wurde als skandalös und pornographisch betrachtet, und erweckte sogar Reichstagsdiskussionen, die auch in Russland nicht unbemerkt blieben. Aber Aho war nicht der einzige Naturalist in Finnland, auch Minna Canth (1842-1897) und die finnland-schwedische Ida Lang (1849-1914) wurden für ihre von Zola und Strindberg beeinflussten, ‚unanständigen‘ Werke kritisiert. Außer ihnen schrieben auch K. A. Tavaststjerna (1860-1898), Kauppis-

Heikki (1862-1920) und der Ouluer Teuvo Pakkala (1862-1925) naturalistische Werke. (Rossi 2009, 10-19).

Die Verbreitung des Naturalismus aus Frankreich nach Finnland wurde durch die Zweisprachigkeit der Finnen unterstützt: Zolas Romane wurden hier oft als schwedische Übersetzungen gelesen. Auch Flauberts, Maupassants und Goncourts Texte wurden in Finnland bald nach deren Erstveröffentlichungen gelesen. Zeitungen veröffentlichten vor allem Zolas Werke als Fortsetzungsromane, die eine große Verbreitung ermöglichten. Außerdem war Zola in Russland sehr beliebt, was seine Bekanntheit in Finnland förderte. Schriftstellerreisen nach Paris wurden aus Finnland in gleicher Weise wie aus Schweden und Norwegen gemacht. So reiste Tavastsjerna im Jahr 1883 und Lange ein Jahr später, Aho im Jahr 1889 und Pakkala 1896, die beiden letztgenannten mit einem staatlichen Stipendium, nach Paris. Während seines Pariser Aufenthalts im Jahr 1890 übersetzte Aho tief beeindruckt einen Teil von Zolas *La Bête humaine* für die finnische Zeitschrift *Päivälehti*. Auch Darwins Evolutionstheorie wurde durch die schwedische Übersetzung von *Origin of Species* 1872 in Finnland bekannt. Außerdem verbreitete sich hier die Übersetzung von *Physical, Sexual and Natural Religion* von dem englischen Arzt Drysdale (1854). Ein Werk, das die Natürlichkeit der menschlichen Sexualität betont und die christliche Entsagungskultur kritisiert. (Rossi 2009, 54-58).

Der finnische Naturalismus wurde vor allem durch Zola, Flaubert und Ibsen beeinflusst. Zolas Idee von dem Dichter als einem Naturwissenschaftler kann in Minna Canths Texten wiedererkannt werden. Zum Beispiel in der Kurzgeschichte *Köyhää kansaa* (dt. Armes Volk) (1886) und in dem Roman *Hanna* (1886) erkennt Rossi (2009, 62) den Einfluss des physischen Milieus und der Erziehung auf die psychische Entwicklung des Menschen. Auch Pakkala interessierte sich für das arme Volk, und sein *Vaaralla* (1891) und *Elsa* (1894) erinnern an Zolas *L'Assommoir* und *Nana*. Die beiden Romanpaare haben dieselbe Thematik: gesellschaftliche Probleme wie Armut, Alkoholismus und Prostitution. Aho wiederum wurde Rossis (ebd., 69) Meinung nach mehr von Flauberts *Madame Bovary* als von Zolas Naturalismus beeinflusst. Flaubert war in Finnland gleichzeitig mit Zola berühmt, denn die schwedische Übersetzung von *Madame Bovary* erschien erst 1884. Aho war nicht so gesellschaftskritisch wie Zola, sondern seine naturalistischen Werke behandeln statt des armen Volkes die Mittelklasse. Zu dieser Kategorie passen seine naturalistischen Hauptwerke *Helsinkiin*, *Yksin*, *Papin tytär* und *Papin rouva* (1893), während der Kurzroman *Maaailman murjoma* (1894, dt. Übers.

Geächtet) eine Ausnahme bildet, in dem die Hauptfigur ein Knecht ist. *Madame Bovarys* unglückliche Ehe und Dreiecksgeschichte kehren in *Papin rouva* und Canths *Salakari* (1887) wieder. Auch weitere Gemeinsamkeiten können in Aho und Flauberts Werken erkannt werden. (Ebd., 61-77).

Neben gemeinsamen Themen werden auch Unterschiede des finnischen gegenüber dem französischen Naturalismus beobachtet. Rossi bemerkt, dass Pakkala anders als Zola nicht die Vererbung als deterministische Eigenschaft betont, sondern die Wirkung der Gesellschaft. Außerdem erhebt sich ein gemeinsames Thema im finnischen Naturalismus, nämlich die Frauenrolle und Emanzipation, deren Befürworter auch Ibsen war. Die Hauptfigur ist oft eine Frau aus der Mittelklasse, die von einem Mann aus der höheren Klasse verführt wird. Ein unterscheidender Faktor von dem französischen Naturalismus ist Rossis Ansicht nach die Beschreibung der Beziehung zwischen dem einfachen und dem gebildeten Volk im nordländischen Naturalismus. Das Bilden einer einheitlichen Nation setzte voraus, dass die Klassenunterschiede in Finnland gebrochen wurden, anders als in Mitteleuropa. Somit ist die Beschreibung der Klassenunterschiede noch stärker betont im finnischen als im französischen Naturalismus, und in der Hinsicht eigentlich näher zum deutschen Naturalismus. (Ebd., 63-73 und 81f.).

Wenn Zola und Flaubert die Entwicklung des finnischen Naturalismus in der Form des Romans beeinflussten, so war die Wirkung von Ibsen und Strindberg für beide, das Drama und den Roman wichtig. Aber auch Minna Canth trug zu der Entwicklung des Dramas bei, und war sogar eine Pionierin, indem sie als erste ein Drama über das Proletariat schrieb, nämlich noch vor Hauptmanns *Die Weber*. Ihr *Työmiehen vaimo* erschien 1885 und *Kovan onnen lapsia* 1888. Behandelt werden die schwierige Stellung der Frau und, das von *Germinal* bekannte Thema, ein Eisenbahnarbeiterstreik. Rossi sieht eine Verbindung zwischen Ibsens *Dukkehjem* (1879, meist übersetzt als *Nora*) und Canths *Anna Liisa* (1895). Die beiden seien sogenannte analytische Dramen, in denen Geschehnisse aus der Vergangenheit die Gegenwart drastisch verändern. Aber Ibsens Themen, wie der tragische Verfall eines Mittelklassenbürgers und aus Tragödien der Antike entnommene „hamartia“, also ein tragischer „aus Unwissenheit stammender Fehler“, dessen Wirkung verhängnisvoll ist (Rossi 2009, 78), sind sich wiederholende Themen in dem naturalistischen Roman. (Ebd., 75-83).

2.5 Symbolismus als Gegenbewegung

Als der Naturalismus noch blühte, entstanden bereits verschiedene Gegenbewegungen unter anderem aus Unzufriedenheit über die Ideenlosigkeit des Stils. Denn, wie Stromberg (1968, xxii-xxiii) konstatiert, boten die Naturalisten trotz der ganzen Kritik keine Lösungen. Stammler dagegen erläutert, dass die neuen Entdeckungen in der menschlichen Psychologie ein Grund dafür waren, dass der Naturalismus sein Ende fand. Für die Literaten der neuen Bewegungen fängt die Kunst erst da an, „wo der Dienst der Sinne aufhört“ (Stammler 1927, 34) während die Naturalisten alles ‚Übersinnliche‘ geleugnet hatten. Stammler schreibt hierbei jedoch nicht über den Symbolismus, sondern über den Impressionismus, den literarischen Stil, der seinen Namen von der Malerkunst nahm. Er ist vom Naturalismus noch nicht so weit entfernt, da er die Welt von den naturwissenschaftlichen Grundlagen beobachtet. (Ebd., 34ff.). Auch viele Naturalisten selber gaben den Naturalismus auf und ließen sich von neuen Strömungen beeinflussen. Viele Schriftsteller haben außerdem mehrere Stile abwechselnd angewendet. So experimentierten auch die meisten Naturalisten mit verschiedenen Strömungen, unter ihnen Huysmans, Maupassant, Hauptmann und Moore (Furst & Skrine 1971, 24). Auch Zola, der Vater und größte Verteidiger des Naturalismus, war keine Ausnahme in dieser Hinsicht. Zwar ist er meist bekannt für seine naturalistischen gesellschaftskritischen Werke, er schrieb jedoch auch romantische Kurzgeschichten, wie *Contes à Ninon* und sich dem Symbolismus annähernde Romane, wie *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875, *Die Sünde des Abbé Mouret*) sowie ideologische Romane im Zyklus *Les Quatre Evangiles* (1898-1902) (Rossi 2009, 61).

Wie oben angedeutet, sind die verschiedenen literarischen Stile der Jahrhundertwende, der sogenannten *fin-de-siècle*-Literatur, nicht immer ganz klar voneinander trennbar. Die Unterscheidung zwischen den Stilen wird außerdem dadurch erschwert, dass ihre Interpretationen zwischen verschiedenen Autoren variieren. Nach Schmitt (2007, 80f., 92f. und 102f.) ergibt sich, dass der *Impressionismus* in Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts fast parallel zu dem Naturalismus entstand, während der *Expressionismus* in Deutschland erst kurz vor dem ersten Weltkrieg zur Geltung kam. In diesen beiden Strömungen handelt es sich um literarische Stile im umfassenden Sinn im Gegensatz zum *Ästhetizismus*, der eher ein Lebens- als ein Kunststil war und als solcher mittelbaren Einfluss auf Kunst und Literatur ausübte. Eine weitere Strömung, die mit der *fin-de-siècle*-Literatur verbunden wird, ist die *Dekadenz*. Stromberg (1968, xxiii)

verwendet den Begriff allgemein für die *fin-de-siècle*-Dichter, während Bahr (1891, 156) Symbolismus und ‚Décadence‘ synonym verwendet. Nach Lyytikäinen (2003b, 26f.) ist Dekadenz eng gefasst eine um Paul Verlaine (1844-1896) in den 1880ern entstandene Schule, die die kurzlebige Zeitschrift *Le Décadent* publizierte. Außerhalb Frankreichs bedeute der Begriff eine Strömung, die sich von Baudelaire (1821-1867), Verlaine und Huysmans beeinflusst überall in Europa um die Jahrhundertwende verbreitete. Nach der Ansicht von Lyytikäinen (ebd., 13) ist die Dekadenz die Kehrseite des Symbolismus, da sie den Verfall romantisiert und exotisch macht und „die Ekstase von Schönheit [...] zu Krankheit, grotesken Einbildungen oder Darstellung von Perversionen und Überschreitung“ verdreht.

Die Symbolisten sowie die Dekadenten waren, wie Stromberg (1968, xxiii) konstatiert, genauso radikal wie die Naturalisten, genauso im Konflikt mit der Gesellschaft und genauso schockierend, aber mit anderen Waffen ausgestattet. Ihre Themengebiete waren wie aus einem Traum oder Märchen geborgt: symbolistische Dichtungen behandeln „orientalische Göttinnen, mysteriöse Eremiten“ und andere mystische Figuren, aber vor allem sensitive einsame Menschen (ebd.). Wo der Naturalismus natürlich war, war Symbolismus unnatürlich, künstlich. Stilistisch und philosophisch waren die beiden Strömungen Gegenteile von einander. Symbolisten erschufen unklare Bilder mit gemischten Sinneseindrücken. Deren Schriften waren zweideutig, ihre Kunst ähnelte postimpressionistischen Gemälden. Sie experimentierten, anstatt nur zu observieren. (Ebd., xxii-xxv). Hermann Bahr (1891, 156), der den Naturalismus nur als einen „Zwischenakt“, „entweder eine Pause zur Erholung der alten Kunst; oder [...] eine Pause zur Vorbereitung der neuen“ sieht, unterscheidet zwischen dem alten, von Victor Hugo und Richard Wagner betriebenen Symbolismus und dem neuen Stil, der Symbole „ganz anders“ benutzt (Bahr 1894, 111). Nach ihm (ebd., 112) sei das Symbol nur „eine Bereicherung des Handwerkes“, ein „Stellvertreter und Zeichen nicht des Unsinnlichen, sondern von anderen ebenso sinnlichen Dingen“. Die Technik der Symbolisten läge darin, durch Andeutungen oder „ein anderes äußeres Ereigniß“, das erwünschte Ziel zu erreichen, also „das nämliche Gefühl, die nämliche Stimmung [zu] erwecken“ (ebd.). Die mögliche Schwierigkeit bestehe daran, die Symbolsprache richtig zu verstehen und dafür brauche man „empfängliche und empfindliche Nerven“ (ebd., 113). Bahr (ebd.) verteidigt den Stil gegen Vorurteile der „Gegner“ dadurch, dass die Natur selber in Symbolen spräche und zwar durch Träume. Den einzigen Nachteil im Symbolismus sieht er in der Betonung der „Form über das Wesen, die Technik über die Kunst“, die

möglicherweise eine Gefahr für den Stil bedeute, indem er „den Virtuosen verfällt“ (ebd., 114).

Obwohl die Gegenströmungen den Naturalismus wegen seines Pessimismus kritisierten, waren Symbolismus und Dekadenz nicht weniger finster; ganz im Gegenteil sahen Symbolisten Feinde und böse Kräfte überall, sowohl in der menschlichen Seele als auch in Gott. Außerdem waren sie noch weiter distanziert von der Gesellschaft als die Naturalisten, sie sahen keine Hoffnung für Verbesserungen in der „sterbenden Zivilisation“ (Stromberg 1968, xxv). Ihre Kunst war ihr einziger Trost. Dadurch, dass die Symbolisten-Dekadenten von der Gesellschaft Distanz nahmen und dass der Bourgeois die Bewegung zu stoppen versuchte, unterscheiden sie sich nicht von den anderen „post-1848-Schriftstellern“ (ebd., xxvi), aber ihr Kampf war von einem anderen Ausmaß. Ihr Motto war „Épater la bourgeoisie“ (ebd.), sie gingen dementsprechend weiter als die Naturalisten in der Provokation der Mittelklasse. Darüber hinaus waren sie betont subjektiv, eine Charakteristik, die gemeinsam für alle *fin-de-siècle*-Schriftsteller war, inklusive der deutschen Expressionisten. Ein weiteres Merkmal war das durch die Schriften von Nietzsche verursachte Aufgeben der Rationalität des wissenschaftlich geprägten Vorgängerstils. Stattdessen glaubten die Symbolisten an die Macht des Unbewussten, die größte Entdeckung des späten Jahrhunderts. Diese Ansicht wurde auch von den Wissenschaftlern Max Planck und Albert Einstein unterstützt, da sie das Bild von dem Universum als einer „nicht-veränderbarer Gesetze“ unterworfenen Maschine widerlegten (ebd., xxvii). Die Zeit zwischen 1885 bis 1914 kann deswegen als Zeit der Unvernunft gesehen werden, in der der Mensch nicht mehr selber glaubte, die Wahrheit hinter dem Ganzen herausfinden zu können. (Ebd., xxiv-xxviii).

Der Stil, der, Lehans (2005, 3) Worten nach, den Weg vom Realismus-Naturalismus zur Moderne markiert, und unter dessen Namen in den 1880er und 90er Jahren durch Mallarmé, Oscar Wilde, Huysmans, Rimbaud und anderen experimentiert wurde, wurde überall in Europa rasch nachgeahmt. So entwickelten sich verschiedene Formen des Symbolismus unter anderen in England (Swinburne), Belgien (Maeterlinck), Russland (Gorki) und Deutschland (Stromberg 1968, xxiv, xxx). Die bekanntesten deutschsprachigen Symbolisten waren Stefan George (1868-1933), der in Prag geborene Rainer Maria Rilke (1875-1926), sowie Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) aus Wien (Schmitt 2007, 99). Bertl (1991, 43f.) schreibt, dass diese Antinaturalisten den Anspruch erhoben, „allein durch die poetische Sprache eine höhere, über die Subjektivität des Menschen hinausreichende Wahrheit auszudrücken“. Sie wurden von

Arthur Schopenhauers Pessimismus, Nietzsches Irrationalismus und Frankreichs Symbolisten angeregt und entwarfen „eine Dichtung, in der irrationale oder imaginäre Erfahrungen durch die Vollkommenheit des künstlerischen Ausdrucks zu Symbolen der Lebenszusammenhänge werden“ (ebd., 44). Diese Symbole seien, wie Bahr oben beschreibt, nicht klar erfasst, sondern können in Bertls (ebd.) Worte „nur intuitiv, emotional und assoziativ erahnt werden“.

In Finnland war der Symbolismus auch nicht unbekannt, und unter anderen Juhani Aho's *Yksin* enthält symbolistische Eigenschaften, obwohl es oft als ein naturalistisches oder impressionistisches, Werk angesehen wird (u. a. Lappalainen 2000, 35 und 135f.). Laitinen (1994, 13) bezeichnet *Yksin* als erstes Zeichen von „steigender Neuromantik und Symbolismus“ in Finnland. Castrén schreibt (1922, 256), dass Aho in Paris mit literarischen Strömungen in Verbindung gekommen sei, die, obwohl noch in Abhängigkeit von Naturalismus, gegen dessen „Doktrinarismus“ gerichtet waren. Ein in manchen Werken von Aho (z. B. *Papin tytär*) charakteristisches Merkmal, ist das Nutzen der äußeren Landschaft als Spiegel für die inneren Gefühle des Menschen; ein Merkmal des Symbolismus (Lappalainen 2000, 138; Laitinen 1994, 16f.), das zum ersten Mal von Verlaine in seinem Gedicht *Clair de lune* (1869) verwendet wird (Nummi 2002, 70f.). Trotz dieser Tatsachen betrachtet Lyytikäinen (1997, 11 und 13) Eino Leino (1878-1926) mit seinem dramatischen Gedicht *Tuonelan joutsen* (1898) als den ersten finnischen Vertreter des Symbolismus. (Lyytikäinen, ebd. vgl. Lappalainen 2000, 35). In dem Vorwort des Sammelwerkes der finnischen Literaturgesellschaft *Changing Scenes* schreibt Lyytikäinen (2003a, 9), dass die finnischen Symbolisten die Mythologien der Kultur als Quelle für universale Symbole verwendeten. Vor allem Leino schöpfte aus *Kalevala* (1835), Elias Lönnrots (1802-1884) Epos, und seine *Sota valosta* (1900) und *Helkavirsiä* (1903) sind Meisterwerke des finnischen Symbolismus. Aber auch andere Themen, wie Religion, die Antike und mittelalterliche Mythen, wurden durch Volter Kilpi (1874-1939) erprobt. Der Symbolismus und die auf ihn folgende Dekadenz erreichten aber kein großes Lesepublikum in Finnland, das eher nationalistische und historische Werke bevorzugte. (Ebd.).

2.5.1 Naturalistischer Symbolismus

Der Symbolismus, der in manchen naturalistischen Werken als Stilmittel verwendet wird, unterscheidet sich Rossis (2009, 221-224) Meinung nach vom Symbolismus als

literarischer Stil. Denn obwohl zum Beispiel in Juhani Aho's Werke Symbolsprache und Allegorien verwendet werden, ist die Verwendung nur stilistisch und die Werke streben nach einem Realitätseindruck, während sich der Symbolismus davon distanzieren will. Rossi erkennt jedoch, dass Züge des französischen Symbolismus in Aho's Werken erkennbar sind. Diese Verknüpfung von mehreren Stilen ist typisch für die Schriften der Jahrhundertwende sowie für die Literatur allgemein (vgl. Nummi 2002, 30). Aber Allegorien und Symbole kommen immer wieder vor in naturalistischen Schriften. Rossi sieht Allegorien unter anderem in Zolas *Germinal*, in dem das Bergwerk mit der Hölle verglichen wird, und in *Papin tytär* und *Papin rouva*, in denen der Aufstieg der Hauptfigur die Allegorie für das Streben nach besserem Leben oder nach Freiheit, wie Turtola und Lappalainen (2011, 193) schreiben, sei. Außerdem verwende Naturalismus oft die in der Literatur tief verwurzelte Allegorie des Gartens: „[...] der Wald oder Garten ist eine passende Umgebung für das Abwickeln des Labyrinths der Gefühle von Liebenden“. Sowohl Aho als auch Flaubert und Maupassant platzieren ihre Protagonisten in den Wald, der die Gefühle der Figuren reflektiert. Außerdem, konstatiert Rossi, dass der Wald oder Garten im Naturalismus oft mit Gefahr und Schrecklichkeiten verbunden wird, wie mit Inzest in Zolas *La Curéen* (1871) oder mit Selbstmord in *La Faute de l'Abbé Mouret*. (Rossi 2009, 198-210).

3 Malerei des späten Jahrhunderts

3.1 Naturalismus

Auch in der Malerei entstanden ähnliche Stilrichtungen wie in der Literatur, und der Naturalismus der Malerei ist zeitlich ungefähr von den 1880er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg festgelegt. Die Entstehung des Naturalismus in der Malerei erfolgte ebenfalls wie in der Literatur in Paris, und verbreitete sich überall in Europa und größtenteils in den Vereinigten Staaten (Becker & Weisberg 2011, 14). Ähnlich der naturalistischen Literatur wurden auch in der Malerei Themen behandelt, die die Härte des Lebens zum Ausdruck brachten. Doch wurden auch glückliche Momente erfasst, aber das Gewicht lag auf den Alltag der Menschen. Oft wurden schlichte Leute vom Lande gemalt. Naturalistische Gemälde sind meistens sehr groß, weil sie für öffentliche Gebäude und für ein großes Publikum gemacht wurden. (Rüger & Tanninen-Mattila 2011, 10f.). Gegen die Jahrhundertwende waren sie überall zu sehen von Salons und Museen bis zur Öffentlichkeit, und waren bei dem Publikum beliebt. Außerdem war die soziale Botschaft naturalistischer Gemälde für alle Menschen klar verständlich, was den meisten Kritikern jedoch nicht gefiel. (Becker & Weisberg 2011, 13).

Die Unterscheidung des Naturalismus von dem Realismus in der Malerei ist, so wie in der Literatur, auch nicht problemfrei, und Überlappungen der beiden Stile kommen vor, so dass beispielsweise der Kunstkritiker Edmond Duranty (1833-1902) den Naturalismus Realismus nannte. Anders als die Realisten, deren Stil ungefähr von 1830 bis 1870 reicht, wollten sich die Naturalisten von der historischen Malerei ablösen (Farneti 1994, 115-119). Naturalistische Malerei wurde ebenfalls wie die Literatur von Zola beeinflusst, und auch andere Schriftsteller wie Maupassant trugen zur Entwicklung der Kunst bei (Weisberg 2011, 24f.). Genau wie der literarische Naturalismus, hatte auch der Naturalismus in der Malerei eine direkte ungeschminkte Darstellungsweise, einer Fotografie ähnlich. Viele naturalistische Maler nutzten auch Fotografien für die Malerei, so dass sie Posen und Gesichtsausdrücke in einem Foto festhalten und dann in das Gemälde überführen konnten. So benutzten unter anderen Jules-Alexis Muenier¹⁰ (1863-1942) und die Finnen Albert Edelfelt (1854-1905) und Eero Järnefelt¹¹ (1863-

¹⁰ Siehe unter anderem *Aux beaux jours* (1889) von Jules-Alexis Muenier (u. a. in Weisberg & Rauzier 2011, 36-39; ARC: <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=23398&size=large>).

¹¹ Zum Beispiel *Raatajat rahanalaiset* (1893) von Eero Järnefelt (u. a. in Jackson 2011, 120f.; Ateneum: <http://www.ateneum.fi/fi/eero-j%C3%A4rnefelt-raatajat-rahamalaiset-kaski-1893>).

1937) Fotos als Modelle für ihre Gemälde, um den Wirklichkeitseindruck zu erhöhen. (Weisberg & Rauzier 2011, 31f. und 36f.; Jackson 2011, 120ff.). Außerdem wollte die naturalistische Malerei, genau wie die Literatur, ihr Publikum erschüttern und in ihnen Gedanken über aktuelle Fragen erwecken. Beide, Naturalismus und Realismus, sind gekennzeichnet durch ihre kühle Objektivität, aber der Naturalismus brachte noch die psychologische Seite mit dem Einfluss der Umgebung auf den Menschen dazu. (Becker & Weisberg 2011, 13ff.; Weisberg 2011, 19f).

Émile Zola beeinflusste den Naturalismus in der Malerei sowohl durch seine Werke als auch als Kunstkritiker. Seine Literatur motivierte Maler dazu bestimmte Gebiete aufzusuchen, wie Bergwerke, während einige Themen aus der Literatur der Malerei unerreichbar blieben, wie Prostitution oder Inzest (Weisberg 2011, 25). In seiner Kritik unterstützte Zola Naturalisten wie Jules Bastien-Lepage (1848-1884) aber auch impressionistische und moderne Maler wie Édouard Manet (1832-1883). (Becker & Weisberg 2011, 14f.). Bastien-Lepage war ein Vorbild vieler naturalistischer Maler, die nach Paris kamen und sich ausbilden oder auch nur inspirieren ließen¹². Bastien-Lepage beeindruckte unter anderen den Deutschen Max Liebermann (1847-1935) den Russen Wassili Surikow (1848-1916), den Schweden Anders Zorn (1860-1920) und die Finnen Albert Edelfelt und Akseli Gallen-Kallela (1865-1931). Der russische und der nordische Naturalismus unterschieden sich von dem französischen Naturalismus darin, dass sie das Landleben, das vielen der Künstler von zu Hause bekannt war, immer ohne Idylle schilderten. In ihren Gemälden kommt die Not und Armut der Bauern zum Ausdruck. (Jackson 2011, 104f.). In Deutschland waren Liebermann, der in den 80ern in Paris weilte, und Fritz von Uhde (1848-1911) bekannt für ihre „konsequente Entkostümierung“, die als „objektive Sachlichkeit des alltäglichen Lebens“ zu erkennen ist (Hamann und Hermand 1973, 23). Sie haben vor allem Arbeiter in ihrem eigenen Milieu geschildert. Auch Milieus wie Waisenhäuser und Altersheime, aber auch Hafen und Bahnhöfe waren dem Naturalismus eigen. Die Deutschen Hans Baluschek (1870-1935) und Hermann Pleuer (1863-1911) sind vor allem für ihre Bahnhofsmalerei bekannt. (Ebd., 23f.).

¹² Siehe unter anderem *Le père Jacques* (1881) von Jules Bastien-Lepage (u. a. in Weisberg 2011, 26f.; MAM, <http://collection.mam.org/details.php?id=21819>).

3.2 Impressionismus

Der Impressionismus als Kunststil entstand bereits vor dem Naturalismus circa 1865. Er war keine Schule, und besaß weder ein Programm noch eine Kunsttheorie. Stattdessen werden unter impressionistischen Gemälden verschiedenartige, zur gleichen „fruchtbaren Zeit“ (Evangelisti 1994, 125) entstandene Gemälde verstanden, die von der Wirklichkeit der Realisten (und Naturalisten) Abstand nahmen. Impressionisten wollten sich von der Pariser Salonkultur trennen, denn diese unterstützte nicht ihre neuartige und aus den Erwartungen abweichende Kunst. Der impressionistische Stil bedeutete eine Revolution in der Malerei des Jahrhunderts. Wie der Name, der von Claude Monets (1840-1926) *Impression soleil levant*¹³ (1872) für den Stil entlehnt wurde, andeutet, stellen impressionistische Gemälde Eindrücke eines Momentes, eines einzigartigen Augenblickes dar. Impressionisten wollten sich von der Wahrheitsschilderung befreien, und fanden stattdessen Wahrheit in den Sinneseindrücken. Ihre Malerei schildert fröhliche Momente aus der Freizeit oder aus Festlichkeiten der Menschen, und in Sonnenlicht badende Landschaften. Sie sind gekennzeichnet durch klare, grelle Farben, ein Spiel von Licht und Schatten sowie weiche Umrisslinien. Impressionisten malten draußen, „sur le motif“, und konzentrierten sich in die Darstellung des natürlichen Lichtes. Zu den bekanntesten Impressionisten gehören unter anderen Paul Cézanne (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), É. Manet, C. Monet und Pierre Auguste Renoir (1841-1919). (Evangelisti 1994, 125-133).

3.3 Symbolismus

In der Literatur, Musik und Malerei verbreitete sich der Symbolismus am Ende des 19. Jahrhunderts. In der Malerei ist der Symbolismus ebenfalls wie der Impressionismus keine Schule, und symbolistische Bilder unterscheiden sich stark voneinander. Manche Merkmale unter symbolistischen Gemälden sind jedoch verbreitet, wie das Verwenden von grellen Kontrastfarben. Die Symbolisten glaubten nicht, dass Naturwissenschaften alle Rätsel der Welt aufklären könnten. In ihrer Kunst untersuchten sie die menschliche Seele und das Unbewusstsein sowie Gefühle und Gedanken. Da diese nicht anders gebildet werden konnten, verwendeten die Symbolisten Symbole für ihre unterschiedlichen Deutungen. Symbolistische Maler wurden von der Literatur beeinflusst, unter anderem von Huysmans Roman *À Rebours* (1884). Wenn

¹³ Siehe u. a. in TOP: <http://www.timeout.fr/paris/musee/marmottan-monet/impression-soleil-levant>

impressionistische Gemälde lebendig waren, waren symbolistische unbeweglich erstarrt und mysteriös. Wie in der Literatur der Jahrhundertwende wurden auch in der symbolistischen Malerei religiöse, mystische und philosophische Themen behandelt. Der Stil verbreitete sich weit in Europa, so dass außer Frankreich unter anderen in den Niederlanden, in Belgien, Norwegen, England und Italien eigene symbolistische Stile entstanden. Berühmte Symbolisten waren unter anderen Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890), Ferdinand Hodler (1853-1918) und Edvard Munch (1863-1944). (Torza 1994, 135-144).

4 Eisenbahn als naturalistisches Motiv

4.1 Geschichte der Eisenbahn

In Europa ist die Eisenbahn eine direkte Folge der Industrialisierung. Am Anfang des 19. Jahrhunderts ersetzten Dampflokomotiven die Pferde als Triebkraft im Transport der offenen Kohlenwagen in England. Bald darauf entstand die Idee von der Eisenbahn als Mittel des Transports von Menschen, da durch die stark gestiegenen Kosten von Getreide Pferdehaltung teuer geworden war. Für diese Entwicklung sprachen auch die physikalischen Eigenschaften einer Maschine im Gegensatz zu einem Tier, das ermüdete. Der Zug ermöglichte gleichmäßiges Fahren mit einer höheren Geschwindigkeit und unerschöpfliche Ausdauer, und dies mit einer unvergleichbaren Regelmäßigkeit. Während in Europa die Eisenbahn dem bereits existierenden Verkehr diente, war die Entwicklung in Amerika umgekehrt. In Amerika führte die Eisenbahn zur Eroberung von neuen, früher unerreichbaren Gebieten und zur Industrialisierung. Dies erfolgte später als in Europa, erst zwischen 1850 und 1875. Bisher waren Wasserwege, von denen es in Amerika viel mehr gab als in Europa, essentiell für die Besiedlung und für den Transport gewesen. Amerikanische Eisenbahnen wurden nicht geradlinig wie in Europa gebaut, stattdessen sich windend, so dass keine großen Bauarbeiten nötig waren wie in Europa. (Schievelbusch 1996, 8-14 und 82-89).

4.2 Auswirkungen der Eisenbahn

Die Eisenbahn hatte vielerlei Wirkungen auf das Weltbild der Menschen, die die vorindustrielle Zeit kannten. Die größte Änderung, die der Eisenbahnverkehr mit sich brachte, war bezogen auf den Raum und die Zeit. Früher hatte man die Zeit und den geographischen Abstand direkt mit der Erschöpfung des Pferdes verbunden, das heißt, die Natur setzte Grenzen für die Bewegung von einem Platz zum anderen. Durch die Dampfkraft wurden die als natürlich empfundenen Begrenzungen überwunden, und sowohl die Zeit als auch der Raum bekamen ganz neue Dimensionen. Das Ablösen der Technik aus der Natur war ebenfalls in der geraden Linie der Eisenbahn, die alle Wölbungen und Hindernisse schnitt, zu erkennen. Sogar Berge und Flüsse wurden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit Hilfe von Tunneln und Brücken durchquert. Außerdem wurde die ehemals nahe Beziehung der Reisenden zu der Landschaft durch

die Eisenbahn mit deren „Geschwindigkeit und Geradlinigkeit zerstört“ (Schievelbusch 1996, 50): Der durch das Gebiet rasende Zug ersetzte den landschaftlichen Raum durch einen geographischen Raum. Wenn das Reisen vorher durch und mitten in der Landschaft erfolgt war, wurde es jetzt zu einem Sprung von dem Startpunkt zum Ziel, der oft mit einem Geschoss verglichen wurde. (Ebd., 14ff., 22-26, 37 und 50f.).

Obwohl die Reisezeit mehrfach gekürzt wurde, empfanden die Reisenden Langeweile, die sie von früher, aus der Pferdekutsche, nicht kannten. Die Landschaft flog so schnell vor den Augen der Passagiere vorbei, dass sie diese nicht anschauen wollten. Andererseits sahen einige die aus dem schnellen Zug sich öffnende Landschaft als ein Panorama, das die wichtigsten Objekte des Ganzen zeigte, während alle überflüssigen Einzelheiten versteckt blieben. Gegen die 40er Jahre wurde Lesen ein gewöhnlicher Zeitvertreib im Zug und Bahnhöfe wurden zuerst in England und circa zehn Jahre später in Frankreich mit Buchläden versehen. Die Leserschaft bestand ausschließlich aus der Bourgeoisie, denn die Arbeiter in den einfachen, nicht abgeteilten Wagen der dritten und vierten Klasse waren in unmittelbarem Kontakt zu einander und unterhielten sich mit ihren Mitreisenden. Dagegen waren die Wagen der ersten und zweiten Klasse so abgeteilt, dass keine Kommunikation zwischen den einander unbekanntem Reisenden, die in ihre Bücher oder Zeitungen vertieft waren, entstand. Somit hatte die Eisenbahn eine tiefreichende Wirkung auf die Beziehungen der Reisenden zueinander, denn die Reisenden des 18. Jahrhunderts hatten noch eine „lebendige, von einander interessierte Reisegesellschaft“ (Schievelbusch 1996, 62f.) geformt. (Ebd., 49-64).

Dadurch, dass der Raum quasi geschrumpft wurde, und Ortschaften einander viel näher kamen, ging etwas von ihrer lokalen Identität verloren. Eine Eisenbahnreise wurde zu einem Theaterbesuch und Eisenbahnstationen waren mit einem Theaterstück vergleichbar. Eine wichtige indirekte Wirkung wurde außerdem auf die örtlichen Uhrzeiten, die sich vor der Entstehung eines regelmäßigen Eisenbahnverkehrs voneinander unterschieden, ausgeübt. In den 1840er Jahren wurden Uhrzeiten von Eisenbahnstationen, und erst in den 80er Jahren überall in England, vereinheitlicht. In Amerika unterschieden sich die Uhrzeiten der einzelnen Eisenbahnortschaften bis zu den 1880er Jahren. (Ebd., 37-43.).

Ortsveränderungen mittels irgendeiner Art von Dampfmaschinen sollten im Interesse der öffentlichen Gesundheit verboten sein. Die raschen Bewegungen können nicht verfehlen, bei den Passagieren die geistige Unruhe, 'delirium furiosum' genannt, hervorzurufen. Selbst zugegeben, daß Reisende sich freiwillig der Gefahr aussetzen, muß der Staat wenigstens die

Zuschauer beschützen, denn der Anblick einer Lokomotive, die in voller Schnelligkeit dahinrast, genügt, diese schreckliche Krankheit zu erzeugen.¹⁴

Die obere Aussage, die angeblich von „Ärzte[n] eines ‚Königlich Bayrischen Medizinalkollegiums‘ um 1835 über die Gesundheitsrisiken des neuen Transportsystems“ (Schaulinski 2009-2010) geschrieben wurde, zeigt, dass der Zug keinen ausschließlich warmen Empfang genoss. Nach Schievelbusch wurden insbesondere in den 50-60er Jahren ärztliche Untersuchungen über die Wirkungen der Eisenbahnfahrt auf den Fahrer und die Reisenden durchgeführt, und Symptome wie Müdigkeit, Rheumatismus (nur beim Fahrer) und Altern festgestellt. Psychische Leiden, wie eine traumatische Neurose, wurden als Folge von Eisenbahnunfällen beobachtet. Symptome von diesem Typ wurden seit der Einführung eines neuen Schadenersatzgesetzes in den 1860er Jahren studiert. (Schievelbusch 1996, 103-107 und 114-127).

¹⁴ Zitiert nach Schaulinski: <http://www.ringbahn.com/rueckblick-1870-1880/articles/id-1870-1880.html>

5 Große Naturalisten: Hauptmann und Aho

5.1 Gerhart Hauptmann – Leben und Literatur

Gerhart Hauptmann wurde am 15. November 1862 in Salzbrunn, in einem damals unter osteuropäischen Adligen und wohlhabenden Deutschen beliebten Kurort geboren. Seine Eltern besaßen das Hotel *Zur Krone*, welches Hauptmanns Großvater seinem Sohn hinterlassen hatte. Gerhart, das jüngste von vier Kindern, beobachtete schon früh die unterschiedlichen Lebensverhältnisse seiner Umgebung: einerseits die reichen Hotelgäste und andererseits die unter Not leidenden Arbeiter. Er war von Anfang an ein Naturmensch und liebte seine Spaziergänge auf den Wiesen und in den Wäldern des Kurortes, aber auch Literatur und Theater faszinierten ihn schon im frühen Alter. In der Schule hatte er aber wegen des „preußisch militärische[n] Reglement des Unterrichts“ (Rohmer 1962, 5) keinen Erfolg. Aus diesem Grund unterbrach er das Gymnasium nach der Konfirmation 1878. Danach lernte er den Beruf eines Landwirtes, welchen er jedoch wegen eines Lungenleidens aufgeben musste. (Rohmer 1962, 3-6; Hilscher 1979, 23-25).

Nach Jahren des Suchens, die unter anderen eine Ausbildung zum Bildhauer, Reisen durch die Welt und längere Aufenthalte in Rom und auch eine schwere Typhus-Erkrankung einschlossen, schrieb Hauptmann sich 1884 als Hörer an der Universität Berlin ein. Nun wurde er von dem Großstadtleben mit Konzerten und Theater, das ihm schon von der Kindheit in Form von Vorstellungen des Kurtheaters bekannt war, völlig gefangen. Um dieser Zeit nahm er auch Schauspielunterricht bei einem ehemaligen Theaterdirektor, der später in Hauptmanns Drama *Ratten* auftreten würde. Damals hatte Hauptmann Mangel an Geld, seine Eltern hatten den Hotelbetrieb aufgeben müssen, und waren stattdessen in eine Bahnhofswirtschaft umgestiegen. Diese Tatsache begünstigte Gerharts Verlobung (1881) und spätere Heirat (1885) mit der Kaufmannstochter Marie Thienemann, deren zwei Schwestern bereits mit Hauptmanns Brüdern verheiratet waren. Inzwischen hatte der junge Hauptmann einige Gedichte geschrieben und sich mit Literaturkreisen bekannt gemacht. 1885 wurde dann zum ersten Mal ein Werk von ihm publiziert, das *Promethidenlos*. (Rohmer 1962, 7-9; Hilscher 1979, 27-32 und 42-43).

Noch im selben Jahr zog das junge Ehepaar nach Erkner um, das ein kleiner von Kiefernwäldern umgebener Ort in der Nähe von Berlin ist. Die vier Jahre, die das

Paar in der märkischen Landschaft verbrachte, bilden, Hauptmanns eigenen Worte nach die „vier Ecksteine“ für sein Werk (Tank 1966, 7). Dort schrieb er die Geschichten *Fasching* (1887) und *Bahnwärter Thiel* (1888) sowie das erste Drama *Vor Sonnenaufgang* (1889). Hauptmann las russische Literatur von Tolstoi, Turgenjew und Dostojewski sowie französische Schriften, besonders von Émile Zola. In dieser Zeit knüpfte er Kontakte mit den ‚progressiven Literaten‘ den Brüdern Hart, Bleibtreu, Holz und Bölsche, sowie den Promotoren der *Freien Bühne*, Brahm und Schlenther (Bertl & Müller 1984, 33). Außerdem studierte Hauptmann philosophische, soziologische und religiöse Schriften, und beobachtete Erckners Einwohner mit Genauigkeit. Von seinen Bekanntschaften mit „Förstern, Fischern, Kätnerfamilien und Bahnwärtern“ (Tank 1966, 9) machte Hauptmann Notizen und erschuf Figuren, die in seine spätere Werke eingingen. Endlich hat Gerhart Hauptmann seine Berufung gefunden. Er schöpfte aus seinen Kindheitserinnerungen, seinen Kunststudien, seinen Reisen und Beobachtungen und Träumen und wandelte diese zu Geschichten und Dramen um, die ihn schnell in der Form von Vorführungen auf der *Freien Bühne* bekannt machten. (Rohmer 1962, 9-13; Tank 1966, 7-9; Hilscher 1979, 10 und 83-84).

Themen für seine Dramen und andere Werke fand Hauptmann vor allem in der realen Welt der Bürgerklassen und in ihren Problemen. Damit wich er deutlich von den anderen Dichtern seiner Zeit ab, und, wie Hilscher (1979, 74) schreibt, machte das deutsche Theater „zu einem Disputierplatz der jungen Generation“. *Die Weber* (1892), das über die elenden Lebensverhältnisse dieser Arbeiter berichtet, ist ein gutes Beispiel für sozialkritische Werke, die die preußische Reaktion als gefährlich erkannte. Am Ende des 19. Jahrhunderts kämpfte das Proletariat gegen den Kapitalismus, und der Weberaufstand von *Die Weber*, der auf tatsächliche Ereignisse von 1844 basiert, ähnelte der damaligen Situation. Das vorläufige Aufführungsverbot von *Die Weber* hat Hauptmann aber nicht zu politischer „Duckmäuserei“ geführt. Im Gegenteil: Noch im selben Jahr schrieb er die Komödie *Der Biberpelz* (1893), die nach Rohmers (1962, 13-15) Worten „die Borniertheit der aristokratischen preußischen Verwaltungs- und Regierungskaste entlarvte“. Während *Bahnwärter Thiel* und *Vor Sonnenaufgang* naturalistische Züge beinhalten, strebte Hauptmann mit *Die Weber* und *Der Biberpelz* nach Hilscher (1979, 125) nach einer realistischen Darstellung.

Schon Hauptmanns frühes Schaffen ist also vielseitig und reicht von „Diagnosen des bürgerlichen Zerfalls“, wie *Das Friedensfest* (1890) und *Einsame Menschen* (1891), zur Tragödie der Unterdrückten, in *Die Weber*, bis zu naturalistischen Komödien und

Lustspielen „mit tragischen Akzenten“ wie *Kollege Crampton* (1892) und *Biberpelz* (Martini 1991, 456f.). Nach der Einschätzung Hermann Bahrs aus dem Jahr 1891 (152): „Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen“, entwickelte sich auch Hauptmanns Stil seit den neunziger Jahren weg von dem Naturalismus zur Richtung des Symbolismus und Impressionismus. (Vgl. Stammler 1927, 26-35). Martini (1991, 458) glaubt, dass der Grund für Hauptmanns Stilwanderung in der „Fesselung seines Ausdruckswillens“ lag. In *Hanneles Himmelfahrt* (1893) verbindet er die naturalistische Elendsschilderung mit Träumen und Phantasie, aber die nicht-naturalistischen Formen, Vers und Monolog, verdeutlichen die Abwendung von dem Stil. Zwar war diese Abwendung nicht endgültig, und naturalistische Züge können noch in seinen späteren Werken erkannt werden, doch setzte er mit der in *Hannele* erprobten symbolistischen und märchenhaften Welt fort. *Die versunkene Glocke* (1896) schöpft bereits aus alten Mythen und aus Schriften von Goethe und Nietzsche. Diese Entwicklung ist in den Schriften der ‚Antinaturalisten‘ der 90er Jahre zu erkennen. (Martini 1991, 455-463).

Gerhart und seine Frau Marie hatten drei Söhne (geboren 1886, 1887 und 1889) als ihr Familienleben in eine Krise geriet. Hauptmann hatte sich in Margarete Marschalk, die Schwester des Komponisten, der für *Hanneles Himmelfahrt* die Musik schrieb, verliebt. Nach mehreren gescheiterten Versuchen seiner Frau treu zu bleiben, ließ er sich von ihr scheiden und heiratete Margarete (mit der er schon einen Sohn hatte) im Jahr 1904. Über den Verfall seiner ersten Familie schrieb er später das *Buch der Leidenschaft* (1929), wobei er behauptete es handele sich dabei um das Leben eines Bekannten (Hilscher 1979, 188). Zur gleichen Zeit mit der Familienkrise begann für Hauptmann eine Schaffenskrise. *Hannele* wurde von Hauptmanns Verehrern und Kritikern stark kritisiert. Das an seine gesellschaftskritischen Werke gewöhnte Publikum mochte den veränderten Stil nicht, und viele weitere Dramen (historisch oder märchenhaft) wurden verachtet. Nun wurde Hauptmann außerhalb seiner Heimat geschätzt: In Wien wurde ihm der Grillparzer-Preis dreimal verliehen, und 1905 bekam er den Titel eines Ehrendoktors von der Universität Oxford. Erst 1909 genoss Hauptmann die Anerkennung einer deutschen Institution, als die Universität Leipzig ihm die Würde eines Dr. phil. h.c. verlieh. (Rohmer 1962, 16-21).

In den kommenden Jahren knüpfte Hauptmann neue Bekanntschaften mit Künstlern wie Rilke, von Hofmannsthal und Max Klinger. Seine Werke wurden durch Russlands großes Interesse auch in Deutschland in ein gutes Licht gebracht, und wurden als

Gesamtausgabe veröffentlicht. Weltweit berühmt wurde Hauptmann spätestens im Jahr 1912, als der Fünfzigjährige den Nobelpreis in Schweden entgegennahm. In seinen Werken dieser Zeit bearbeitete er antik-heidnische Elemente, die einen gewissen Optimismus trugen, der ab Anfang des Ersten Weltkrieges schnell gegen düstere Motive ausgewechselt wurde. Der Krieg kam vor allem im Drama *Indipohdi* (1919) zum Ausdruck, welches Rohmers (1962, 26) Meinung nach den „Ausdruck höchster Verzweiflung des Dichters im Krieg“ offenbart. Seit dem Krieg wurde Hauptmann unter dem Volk als bürgerlicher Humanist und Demokrat angesehen, und war überall tätig, um die deutsche Kultur zu fördern und zu demokratisieren. Der nun oft als Regisseur seiner eigenen Bühnenwerke arbeitende Hauptmann genoss nach dem Krieg eine neue Berühmtheit und wurde an seinem 60. Geburtstag 1922 mehr geehrt als viele Dichter zu ihren Lebzeiten. In den 20er Jahren schrieb Hauptmann umfangreicher und vielseitiger als je zuvor, und reiste viel. (Rohmer 1962, 21-30).

In den 1930er Jahren entstanden einige biographische Werke und ein Versuch einer Vorgeschichte für Shakespeares *Hamlet, Hamlet in Wittenberg* (1935). Das bedeutendste Werk der Periode wurde aber *Vor Sonnenuntergang* (1931), ein Drama, das den Verfall einer bürgerlichen Familie darstellt und das in das gesellschaftliche Problem tiefer als vorher eingeht. 1932 wurde Hauptmann nach Amerika eingeladen, um dort zu Goethes hundertstem Todestage Gedenkreden zu halten. Der nun 70-jährige Schriftsteller wurde sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Deutschland hochgeehrt und war berühmter als je zuvor. Aber als die Zeit des Faschismus einbrach, erschien Hauptmanns Stellung dazu zwiespältig. Er lebte weiter wie er es gewöhnt war; ohne zu emigrieren oder eine öffentliche Stellungnahme zu machen. Stattdessen schrieb er über Themen, die seine Bitterkeit gegenüber der Gegenwart zum Ausdruck brachten. 1945 war er mit seiner erkrankten Frau in Dresden als die Stadt völlig zerstört wurde. Nach dem Kriegsende, 1946, wurde Hauptmann zum Ehrenpräsident des Kulturbundes ernannt, der einen geistigen Wiederaufbau Deutschlands fordern sollte. Der dreiundachtzigjährige erkrankte jedoch bald danach und starb wenige Tage später in seinem Haus in Agnetendorf. (Rohmer 1962, 33-37).

Gerhart Hauptmanns Schaffen ist sehr umfassend mit über 50 veröffentlichten Werken (Rohmer 1962, 38-42). Er war „immer ein bürgerlicher Dichter, der tief in die Widersprüche der deutschen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jh. eindrang“ (ebd., 18). Den vielleicht größten Beitrag in der deutschen Dichtung leistete Hauptmann durch die Entwicklung des Naturalismus, der nach Martini (1991, 455) ohne ihn „ein

Zwischenspiel geblieben“ wäre, denn, wie Rohmer (1962, 12) konstatiert, war es die „geschickte Stoffwahl“ Hauptmanns zusammen mit der „Kraft seiner Gestaltung“ mit denen „die Mängel der naturalistischen Literatur [...] weitgehend vermied[en]“ wurden. In vielen seiner Werke behandelt Hauptmann in der Gesellschaft häufige (und auch von ihm selber) erlebte Ehekrisen, unter anderen in *Bahnwärter Thiel*, in *Das Friedensfest* und in *Gabriel Schillings Flucht* (1906). Aber hauptsächlich wurden Ungerechtigkeiten der Gesellschaft durch seine Dichtung kritisiert, wie in dem Drama *Rose Bernd* (1903), das auf wahren Geschehnisse basiert, und in dem für das Recht der Frau auf „individuelle Liebe und Mutterschaft“ (ebd., 20) gekämpft wird. Hauptmann sprach für die Demokratisierung der deutschen, aber auch anderer Kulturen, war überall tätig, so dass von ihm in den 20er Jahren erwartet wurde, dass er für das Amt des Reichspräsidenten kandidiert. In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens setzte sich der von dem Krieg verbitterte Dichter in Memoiren mit seinen Erfahrungen auseinander. *Im Wirbel der Berufung* und *Abenteuer meiner Jugend* (beide 1935), ähneln nach Rohmer (1962, 35) Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) und *Dichtung und Wahrheit* (1808-1831). Zusammen mit Shakespeare und Jakob Böhme war Goethe Hauptmanns größtes Vorbild (Hilscher 1979, 16). Die Bitterkeit gegenüber den Kriegen geht aus *Indipohdi* und *Der große Traum* (1942) hervor. In Rohmers (1962, 37) Worten starb Gerhart Hauptmann „an der Schwelle zu einer neuen, besseren Zukunft“. (Ebd., 16-20, 26f. und 33-37).

5.2 Juhani Aho – Leben und Literatur

Johannes Brofeldt¹⁵ ist am 11. September 1861 in Lapinlahti in Savo geboren. Er war das erste von zehn Kindern eines Pfarrerpaares (Aho 1951, 57; Pohjois-Savon Muisti¹⁶). Er liebte die Umgebung seiner Heimat und verbrachte viel Zeit draußen, spielend, und wenn sein Vater ihm eine Angel machte, angelnd. Fischen und später Jagen wurden seine liebsten Freizeitaktivitäten und blieben es sein Leben lang. Als Kind liebte er auch alle Geschichten, die er hörte, von Erzählungen aus der Bibel bis zu Kinder- und Gespenstergeschichten. Als Johannes sieben war, begann für ihn und für seine ein Jahr jüngere Schwester eine Schulausbildung zu Hause. Der Unterricht erfolgte auf Schwedisch, da es damals noch die Elternsprache der Familie war. ‚Hanne‘ lernte lesen

¹⁵ Den Namen Juhani Aho nahm er später als seinen Künstlernamen. *Rautatie* (1884) wurde unter dem Namen Juhani Aho publiziert (Aho 1951a, 192f.).

¹⁶ http://www.pohjois-savonmuisti.fi/taide/kirjallisuus/juhani_aho/rovasti_theodor_brofeldt/

und rechnen, aber zu Hause wurden keine weltlichen Bücher geschätzt. (Aho 1951a, 7-27).

Zur richtigen Schule, zum Lyzeum nach Kuopio, brachte sein Vater den elfjährigen Hanne 1872. Sein Jahrgang war der erste, dessen gesamte Lehre auf Finnisch erfolgte. Der lebhafteste Junge bekam viele Freunde und mochte die meisten Schulfächer, wobei Poesie und Dichtung ihn am meisten begeisterten. Im Finnischunterricht hörte er zum ersten Mal Dichtung von Lönnrot, Kivi, Runeberg und Topelius, die ihm eine völlig neue, vom Pietismus abweichende Welt eröffneten. Dichtung wirkte auf ihn wie ein geistiger Umbruch; sein Weltbild erweiterte sich drastisch und seine Liebe zu seiner Heimat wuchs. So wie Väinämöinen in *Kalevala* das Wort als Waffe benutzte, so sollten Hannes Meinung nach auch Finnen die Welt durch das Wort erobern. Seine neue Aktivität wurde weiter gefördert, als er 1877 mit seinen Mitschülern Mitglied des neuen Vereins *Suomalainen Seura* wurde, der aus Literaturenthusiasten bestand. Da wurden Werke von finnischen und ausländischen Schriftstellern vorgelesen und aufgeführt aber auch Dichtungen der Mitglieder behandelt. Auch Hanne, nun Jussi genannt, schrieb Gedichte, die er mit dem Pseudonym *Aho* in dem Vereins-Magazin publizieren ließ. Im Verein wurden Jussi auch Werke von Schiller, Shakespeare (ins Schwedische übersetzt) und Dickens bekannt, und er erfuhr von Ibsen. (Aho 1951a, 29-45).

Dramen interessierten Jussi auch in Form von Aufführungen im Theater. Seine Eltern sahen es aber als pietistischen Sinn, und der noch minderjährige Jussi musste seinen ersten Theaterbesuch geheim halten. Die Aufführungen, die er sah, inspirierten ihn zum Schreiben eines eigenen Dramas *Taipumus*, welches nach Antti Aho (Juhani Aho's Sohn) die bescheidene Arbeit eines Schulburschen darstellt. In dieser Periode des jungen Literaturenthusiasten war Liebe die größte Muse zum Schreiben, und als Jussi von seinem Schwarm keine Gegenliebe bekam, suchte er Trost in Runebergs *Mustasukkaisuuden yöt* (dt. *Nächte der Eifersucht*). Nach dem Abitur reiste der 19-jährige Jussi nach Helsinki, um dort an der Universität zu studieren. Im ersten Studienjahr hatte er jedoch kein Interesse an Kursen der geschichtsphilologischen Fakultät, und seine Zeit verbrachte er unter anderen in Versammlungen des Vereins *Nuija*, welcher aus Fennomannen bestand. Der Sprachenkampf war heiß, und Jussi stand auf der Seite der radikalen Fennomannen und spürte großen Stolz auf sein Vaterland. In seiner Freizeit las er Liebesgedichte von Heine, Heldengeschichten von Oehlenschläger und Shakespeare, zu dessen Werken er immer wieder zurückkehrte, oder Björnson und Ibsen, die ebenfalls zu seinen Lieblingen gehörten. Im Theater sah er Aufführungen von

Björnson und Ibsens Dramen sowie Shakespeares *Romeo und Julia*. Aber noch mehr als die Theaterstücke wirkte auf ihn die Bekanntschaft mit Elisabet Järnefelt, die ihre Leidenschaft in der Fennomanbewegung fand. (Aho 1951a, 45-52 und 84-125).

Elisabet war eine Russin aus einer künstlerischen Familie, die durch ihre Heirat nach Finnland gekommen war. Trotz ihrer Herkunft war sie stark finnisch-gesinnt. In Jussi, den Bekannten ihrer Söhne, fand sie einen Seelenverwandten, den sie wie ihren eigenen Sohn liebte und dessen künstlerische Begabung sie förderte und in die richtige Richtung steuerte. Jussi fühlte, dass Elisabet ihn besser kannte und viel mehr unterstützte als seine eigenen Eltern. Sie liebte Dichtung und referierte und übersetzte russische Meisterwerke von Dostojewski, Tolstoi, Gogol und Puschkin für Jussi. Durch Järnefelt bekam Jussi eine Stelle als Journalist bei der einzigen finnischsprachigen Zeitung der Hauptstadt, *Uusi Suometar*. Im Theater sah er Stücke von Canth, Ibsen (u. a. *Nora*) und Shakespeare. Er schrieb seine ersten realitätsnahen Volksgeschichten, das Gedicht *Hovin Herra* (1881) und den ersten ‚Splitter‘ (fin. lastu¹⁷) *Siihen aikaan kun isä lampun osti* (1883), welche beide in seine späteren Sammelwerke aufgenommen wurden. In dem letztgenannten fand Aho seinen Stil. Wie ihm Elisabet Järnefelt beigebracht hat, schrieb er wirklichkeitsnah, verwendete keine überflüssigen Effekte, und stellte das Alte dem Neuen gegenüber, ein Merkmal, das in vielen von seinen Werken zu erkennen ist. (Aho 1951a, 120-127, 130, 134f., 143-145, 152 und 159f.).

1882 nahm Jussi eine Stelle als Reichstagsreferent entgegen, und nebenbei schrieb er sowohl eigene Werke als auch Buchrezensionen für Zeitungen. In seinen Berichten über Reichstagsverhandlungen brachte er seine eigene Sichtweise mit Humor versehen hervor. Die Sprachaffäre sowie die Frauenstellung waren seine Lieblingsthemen, sowie die Arbeiterfrage und die fragwürdige Rechtgläubigkeit der Kirche. Die positive Stellung von Jussi zu der Emanzipation der Frau ist vor allem durch seine Bekanntschaften mit Elisabet Järnefelt und Minna Canth zu erklären. Außerdem schöpfte er aus seinen Kenntnissen über Schriften von Snellman, Brandes, Björnson, Ibsen, Zola, Mill, Spencer und andere ‚Propheten‘ der Zeit. Inzwischen hatte sich die ehemalige Mutter-Sohn Beziehung von Elisabet und Jussi zu einer verbotenen Liebe gewandelt, die Jussi in der Kurzgeschichte *Muudan markkinamies* (1884) behandelt. Zur gleichen Zeit mit *Markkinamies* schrieb Aho auch *Rautatie* (1884), das oft als sein bestes Werk angesehen wird. In der zweiten Hälfte der 1880er Jahre beschäftigte sich

¹⁷ Diesen Namen gab er für seine kurzen Novellen, die von ihm einfach, ähnlich wie Splitter beim Schnitzen vom Holz, entstanden (siehe Vorwort in Aho 2004¹⁷).

Aho mit naturalistischen Theorien, und bekannte „seine Zuneigung zu den derzeitigen realistischen Strömungen“ (Aho 1951b, 228). Er wollte über die Wahrheit schreiben und die Wahrheit war, dass die Welt mehr Böses als Gutes enthalte. Nebenbei war er als Chefredakteur der Zeitung *Keski-Suomi* (1885-1886), und ab 1887 der Zeitung *Savo* tätig, in denen auch seine Kurzgeschichten publiziert wurden. (Ebd., 194f., 198, 204-208, 227f., 236f. und 263f.).

Das Jahr 1889 bis 1890 verbrachte Aho in Paris. Da berichtete er über die Weltausstellung, schrieb über seine Erfahrungen, die in *Kosteikko, kukkula, saari* und *Yksin* aufgenommen werden. Bald nach seiner Reise traf er Venny Soldan, eine Malerin, die er 1891 heiratete. Zusammen reiste das junge Ehepaar viel, so dass sie in den ersten drei Jahren unter anderem in St. Petersburg, Italien und Österreich wohnten. Erst am Ende des Jahrzehntes zogen sie in die Nähe von Helsinki und gründeten eine Familie. Aho sah seine Rolle als Entwickler der finnischen Literaturkultur, und konzentrierte sich noch mehr als zuvor auf das Schreiben. In diesen Jahren verliebte er sich in Vennys kleine Schwester, Tilly, die leidenschaftlicher und sentimentaler als ihre Schwester war, und die Ahos Gefühle widerspiegelte. Er blieb trotzdem bei seiner Frau, die seine und Tillys Beziehung tolerierte. 1902 bekam Tilly einen Sohn von Aho, und diesen Sohn liebte Venny wie ihren eigenen. Für diese Eigenschaft seiner Frau schätzte und liebte Aho sie sehr und wollte sie nicht verlassen. Diese Dreiecksgeschichte behandelt er indirekt in manchen Splittern, aber vor allem in *Juha* (1911). (Aho 1951a, 332-351, 393, 416, 456ff., 464 und 482ff.; Aho 1951b, 108f. und 192f.).

Aho schrieb immer viel. Außer den literarischen Werken, die von dem finnischen Volk sehr erwartet und geliebt wurden, schrieb er Zeitungstexte, in denen er seine Meinung und seine Sorgen über Finnlands Zukunft ausdrückte. Außerdem übersetzte er sowohl Literatur als auch, ab 1906, die Bibel als Mitglied des Bibelübersetzungskomitees. Im selben Jahr wurde er auch Vorstandsmitglied des Nationaltheaters und musste zehn Jahre lang praktisch die Rolle des Theaterleiters einnehmen. Die Zweiteilung der Finnen in ein armes sozialistisch-kommunistisches Volk und das wohlhabende Volk, sah Juhani Aho als Bedrohung für das Land. Die politische Situation vor und nach dem Ersten Weltkrieg sowie während den Kämpfen um die Unabhängigkeit Finnlands und unmittelbar danach erschütterten Aho, der nicht verstehen konnte, wie Menschen einander für Ideologien töten konnten. Er versuchte die Streitereien zwischen dem finnischen Volk durch seine Schriften zu beenden, aber vergebens. Dass Finnland noch während er lebte frei von der Kontrolle Russlands und frei von der Zweiteilung des

Volks wurde, bedeutete Aho sehr viel. Juhani Aho starb im August 1921, ein Monat vor seinem 60. Geburtstag an Herzversagen nach einer Diphtherie. (Aho 1951b).

Juhani Aho war Finnlands erster beruflicher Schriftsteller, ein Nationalschriftsteller, der beinahe Nobelpreisträger wurde. Dank seiner Werke, Zeitungstexte und anderer Schriften wurde die finnische Schriftsprache sehr weit entwickelt. Sein Stil war visuell reich, einem Gemälde ähnlich und seine Stärke lag vor allem in der Beschreibung der menschlichen Psychologie, die nach Castrén (1922, 112f.) bereits in der Kurzgeschichte *Sipolan Aapon kosioretki* von 1880 zu erkennen ist. Ein weiteres Merkmal ist die Gegenüberstellung von Altem und Neuem, die unter anderem in *Rautatie* hervorgehoben wird (Aho 1951a, 232). Wie Gerhart Hauptmann in Deutschland, war Aho in Finnland auf der Seite des Volks und schrieb über Probleme der Gesellschaft. (Turtola & Lappalainen 2011, 265-271). Sein Schaffen ist vielleicht weniger vielseitig im Vergleich zu Hauptmann, da Aho einen eigenen realitätsnahen Stil fand, auf dem die meisten seiner Werke basieren. Er schrieb hauptsächlich Romane und ‚Splitter‘, die in acht Sammelbänden veröffentlicht wurden. Seine Werke wurden bereits im 19. Jahrhundert ins Schwedische, Dänische, Deutsche und Französische übersetzt (Nummi et al. 2011, 18).

6 Naturalismus in den ausgewählten Werken

6.1 *Bahnwärter Thiel. Eine novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernforst*

Bahnwärter Thiel ist, wie der Originaltitel des Stückes lautet, eine novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernforst. Diese ‚Studie‘ ist Hauptmanns drittes veröffentlichtes Werk nach *Promethidenlos* und *Fasching* und das erste naturalistische Stück des Dichters. Viele Autoren (u. a. Hilscher 1979, 97; Guthke 1980, 67; Martini 2011, 48) haben die Verbindung von Büchners Novelle *Lenz* (1839) zum *Bahnwärter Thiel* betont, denn in ihr wird ebenfalls ein Mann dargestellt, der wahnsinnig wird und einen Mord begeht. Außerdem sieht Hilscher (ebd., 97f.) in den beiden Werken formale Ähnlichkeiten in der „Verbindung von Realismus und Symbolik“ und in der „Art der Naturbetrachtung und [der] sachlichberichtende[n] Sprache“. *Bahnwärter Thiel* beweist, dass Hauptmann trotz des jungen Alters (er schrieb das Werk mit 25) mit wenigen sparsamen Worten das innere Seelenleben des Protagonisten schildern kann. Wie Martini (2011, 49) konstatiert, „zielt [Hauptmann] auf eine erzählerische Objektivität; der Erzähler tritt hinter dem Dargestellten und hinter der Handhabung des Darstellens zurück“. Dies geht hervor im Fehlen von Kommentaren und Reflektionen darüber, was dem Leser geschildert wird. In diesem Stil, die Umgebung und Beschäftigungen des Protagonisten beschreibend, wird der Großteil der Geschichte erzählt. Dialoge, die für Hauptmanns spätere Werke typisch sind, fehlen fast völlig, und Thiel redet auch meistens nur mit sich selbst oder zu der Vision seiner verstorbenen Frau. Ebenfalls fehlt hier der in vielen anderen Werken Hauptmanns essentieller Dialekt, ein Ausdruck des konsequenten Naturalismus. Doch zeigen sich in *Bahnwärter Thiel* sehr viele andere naturalistische Merkmale wie die genaue Milieubeschreibung und naturwissenschaftliche Schilderung des menschlichen Charakters (vgl. Hilscher 1979, 99).

6.1.1 Menschenbild

Die ersten fünf Seiten der sich schnell entwickelnden Novelle umfassen zehn Jahre von dem Leben des Protagonisten und beschreiben das Aussehen und die Persönlichkeit der zentralen Figuren der Geschichte. Der Protagonist, ein Bahnwärter namens Thiel, ist ein

herkulisch gebauter Mann, der „allsonntäglich“ in „einer sauberen Sonntagsuniform“ und mit „militärisch gescheitelt[en]“ Haaren zur Kirche geht (Hauptmann 1888, 46¹⁸). Seine erste Frau, Minna, die den „Leuten“ (45) kränklich und hohlwangig vorkam, ist im Wochenbett gestorben. Da Thiel sich nicht allein um seinen „schwächlichen“ (47) Sohn, Tobias, kümmern kann, heiratet er erneut. Die zweite Frau, Lene, ist eine ehemalige Kuhmagd mit sogar noch mehr „Gliederfülle“ als Thiel und genauso „grob geschnitten[em] Gesicht, wie das seine, nur daß ihm im Gegensatz zu dem des Wärters die Seele“ abgeht (48). ‚Die Leute‘, durch deren (und des Erzählers) Ansichten die Figuren beschrieben sind, sehen Lene zuerst als eine perfekte Frau für den Bahnwärter, ändern ihre Meinung jedoch schnell. Sie ist zwar „eine unverwüstliche Arbeiterin, eine musterhafte Wirtschafterin“, besitzt aber auch „eine harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und brutale Leidenschaftlichkeit“ (48). Sie predigt Thiel ständig und schreit ihn mit „kreischende[m] Gekeif“ (49) an, während er ihr wortlos aus dem Wege geht; „[E]s war, als trüge er etwas in sich, wodurch er alles Böse was sie ihm antat, reichlich mit Gutem aufgewogen erhielt“ (49). Die Geschichte entwickelt sich schnell zu einer psychologischen Studie, die den Wendepunkt mit dem Tod von Tobias erreicht. Thiel, der bisher sehr phlegmatisch gewesen ist, fällt in eine Psychose, in der er Lene und ihr Baby brutal mordet.

Am Anfang hat Thiel Lenes Herrschaft zu widerstehen versucht, aber gab mit der Zeit auf. „[D]ie Macht roher Triebe“ bringt ihn „in die Gewalt seiner zweiten Frau“ und macht ihn „zuletzt in allem fast unbedingt von ihr abhängig“ (50). Ihre sexuelle, sogar nymphomanische Eigenschaft kann mit dem Goncourt-Typ und den Frauenfiguren Germinie und Thérèse verknüpft werden (siehe Kapitel 2.32.3). Sexualität im späten 19. Jahrhundert wurde nicht mehr als ein reiner Liebesakt angesehen, sondern als etwas „Essentielle[s] des menschlichen Daseins [...], wo sich der Mensch am wahrsten und echtsten zeigt“ (Hamann & Hermand 1973; 69). Thiel leidet an „Gewissensbisse[n] über diesen Umschwung der Dinge“, und um diese auszugleichen, erklärt er „sein Wärterhäuschen und die Bahnstrecke, die er zu besorgen hatte [...] für geheiligtes Land, welches ausschließlich den Manen der Toten gewidmet sein sollte“ (50). Dort verhilft er sich mit Hilfe einer „Photographie der Verstorbenen [...], Gesangbuch und Bibel [...] in eine Ekstase, die sich zu Gesichtern“ steigert, in denen er seine erste Frau „leibhaftig vor sich“ sieht (51). Sein schlechtes Gewissen steigert sich mit der Zeit, wenn seine Liebe gegenüber dem sich langsam entwickelnden Tobias zunimmt, und er zusehen muss, wie

¹⁸ Von nun an wird die Quelle Hauptmann 1888 nur mit der entsprechenden Seitenzahl angegeben.

der „zurückgebliebene“ Junge „unaufhörlich geplagt“ (53) und besonders von Lene, die inzwischen ein Baby bekommen hat, schlecht behandelt wird. Doch „schien von dem Weibe [eine Kraft] auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte“ (63), und wegen der er nicht einmal Tobias vor ihr verteidigen kann. Doch wird er bisweilen für einen kurzen Moment so wütend, dass ihm „die Muskeln schwellen [...] und die Finger der Hand zur Faust“ zusammenziehen, aber dann lässt er nach, und „dumpfe Mattigkeit“ bleibt übrig (61f.).

Thiels Charakter wird nach und nach geöffnet, in dem seine alltäglichen Beschäftigungen zu Hause und bei der Arbeit beschrieben werden. Unter anderem kann seine jedes Detail beachtende Sorgfältigkeit in dem folgenden Abschnitt, in dem Thiel sich für den Dienst im Wärterhaus vorbereitet, entnommen werden. Neben der Sorgfalt wird auch ein gewisser Aberglaube mit diesem Beispiel ausgedrückt, der aus der übertrieben genauen Routine hervorgeht:

Er brauchte dazu, wie zu allen seinen Verrichtungen, viel Zeit; jeder Handgriff war seit Jahren geregelt; in stets gleicher Reihenfolge wanderten die sorgsam auf der kleinen Nußbaumkommode ausgebreiteten Gegenstände: Messer, Notizbuch, Kamm, ein Pferde Zahn, die alte, eingekapselte Uhr, in die Taschen seiner Kleider. (58).

Wozu Thiel den Pferde Zahn verwendet, wird in dem Text nicht erklärt, aber hat sicherlich etwas mit Thiels „mystischen Neigungen“ (51) zu tun, die er in seinem Wärterhäuschen treibt. Bertl & Müller (1984, 33) schreiben, dass Hauptmann die „pietistisch-mystische Religiosität und fatalistische Schicksalsgläubigkeit“ der Menschen aus seiner Kindheit von Schleswig kannte, und daher in sein Frühwerk einbrachte. Lenas Einstellung gegenüber Thiels Sohn ist sowohl in ihrem Anschreien des Kindes („Du erbärmlicher, niederträchtiger, hinterlistiger, hämischer, feiger, gemeiner Lämmel!“ (62)) als auch in ihrem Verhalten zu erkennen. Mit Achselzucken antwortet sie auf Thiels Aufforderung unmittelbar vor dem tödlichen Unfall, dass sie auf Tobias aufpassen soll.

Auf eine zunehmende Unstabilität in Thiels Psyche wird an mehreren Stellen der Erzählung hingewiesen. Thiel wird ein Stück Ackerland in der Nähe seines Wärterhauses geschenkt, und als er dann versteht, dass Lene ihn deswegen öfters zur Arbeit begleiten werde, ist das für ihn fast unerträglich:

Es kam ihm vor, als habe er etwas ihm Wertes zu verteidigen, als versuchte jemand, sein Heiligstes anzutasten, und unwillkürlich spannten sich seine Muskeln in gelindem Krampfe, während ein kurzes, herausforderndes Lachen seinen Lippen entfuhr. Vom Widerhall dieses Lachens erschreckt, blickte er auf und verlor dabei den Faden seiner

Betrachtungen. Als er ihn wiedergefunden, wühlte er sich gleichsam in den alten Gegenstand. (69).

Dies ist nicht das einzige Mal, wenn Thiel nicht der Herr seiner Fassung ist, und bei ihm unwillkürliche Bewegungen und Laute hervorgerufen werden. Außerdem kann ein weiteres Merkmal mit dem späteren psychischen Zusammenbruch verbunden werden, nämlich das Wiederholen seiner Wörter, wenn er zu sich selber spricht: „Nein, nein, das geht ja nicht“, und wieder: „Nein, nein, das geht ja gar nicht.“ (69). Wenn Tobias nach dem Zugunfall schwer verletzt mit dem Zug ins Krankenhaus transportiert wird, spricht der auf seinem Posten zurückgebliebene Thiel wieder zu seiner verstorbenen Frau, und verspricht ihr Blut: „[...] Und da... ja mit dem Beil – Küchenbeil, ja – schwarzes Blut!“ Schaum stand vor seinem Munde, seine gläsernen Pupillen bewegten sich unaufhörlich.“ (89). Hier besteht kein Zweifel mehr daran, dass Thiel irrsinnig geworden ist. Vorübergehend reißt er sich noch zusammen, und erschrickt vor seinen Gedanken, die er nicht mehr kontrollieren kann. „Er ertappte sich auf den unsinnigsten Vorstellungen und schauderte zusammen im Bewußtsein seiner Machtlosigkeit.“ (91). Auch Lene, die durch das Unglück zu einem anderen Mensch umgewandelt worden ist („jede Spur ihres einstigen Trotzes ist aus ihrem Wesen gewichen“ (85)), fürchtet nun ihren Mann, der sie später zu Hause in seinem bewusstlosen Schlaf „regiert“ (96).

Bei der Familie Thiel hat Hauptmann ohne Zweifel an die Gesetze der Erblehre gedacht. Thiel, der von körperlicher Gestalt her kräftig und männlich ist, beeindruckt nicht mit seiner geistigen Seite. Trotz des herkulischen Körperbaus ist er völlig machtlos vor seiner zweiten Frau. Sie, von der er in seiner „Bude“ (50) bei der Bahnstrecke Ruhe haben will, hat ihn unter Kontrolle und übt „eine unwiderstehliche geschlechtliche Faszination auf den äußerlich so ruhigen Mann“ aus wie Heine (2012¹⁹) in seiner Rezension des Bühnenstückes von 2012 in der Zeitschrift *Die Welt* schreibt. Thiels und Minnas Sohn Tobias ist geistig und physisch zurückgeblieben und hat einen ungewöhnlich großen Kopf und ein Gesicht, das „einen unschönen und im Verein mit der übrigen kläglichen Gestalt erbarmungswürdigen Eindruck“ (53) macht. Er hat die „brandroten Haare“ von seinem Vater und „das kreidige Gesicht“ (53) samt „den blutlosen Lippen“ (56) vermutlich von der „kränklich aussehenden“ (45) zärtlichen Mutter geerbt. Der zweite Sohn dagegen strotzt „von Gesundheit“ (53), denn seinem genetischen Erbe fehlen alle körperlichen Schwächen des Stiefbruders. Doch hat Thiels

¹⁹ http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article111307037/Diese-Frau-ist-eine-sexuelle-Lokomotive.html

Herz Platz nur für den älteren Sohn, dessen Sparkassenbuch der Vater niemals aus den Augen lässt und das er „mit besonderer Sorgfalt behandelt“ (58).

6.1.2 Natur

Die Natur spielt eine große Rolle in der Erzählung. Vor allem unterwegs zu und an Thiels Arbeitsplatz wird die umgebende Natur mit ihren Geräuschen und Farben- und Lichtverhältnissen mit Genauigkeit beschrieben. Das folgende Zitat ist ein gutes Beispiel der naturalistisch genauen Schilderung:

Die Sonne goß ihre letzte Glut über den Forst, dann erlosch sie. Die Stämme der Kiefern streckten sich wie bleiches, verwesenes Gebein zwischen die Wipfel hinein, die wie grauschwarze Moderschichten auf ihnen lasteten. Das Hämmern eines Spechtes durchdrang die Stille. Durch den kalten, stahlblauen Himmelsraum ging ein einziges, verspätetes Rosengewölk. Der Windhauch wurde kellerkalt, so daß es den Wärter fröstelte. (90).

Diese Beschreibung dient jedoch nicht nur der Ästhetik, sondern vielmehr der Beschreibung des inneren, psychischen Erlebens Thiels, welches dem Symbolismus eigen ist. Das obere Zitat beschreibt Naturverhältnisse nach dem Unfall, wenn Thiel erahnt, dass sein Sohn sterben wird. In diesem schweren psychischen Zustand erscheint Thiel die Natur finster und kalt, während das Wetter vor dem Unglück herrlich gewesen ist:

Stücke blauen Himmels schienen auf den Boden des Haines herabgesunken, so wunderbar dicht standen kleine blaue Blüten darauf. Farbigen Wimpeln gleich flatterten und gaukelten die Schmetterlinge lautlos zwischen dem leuchtenden Weiß der Stämme, indes durch die zartgrünen Blätterwolken der Birkenkronen ein sanftes Rieseln ging. (80).

In dem fröhlichen Moment, in dem Thiel die Bahnstrecke mit seinem Sohn überprüft, werden weiße Birken mit hellgrün leuchtenden Blättern und zarte Schmetterlinge beschrieben. Von dieser Fröhlichkeit ist beim Sonnenuntergang nichts mehr übrig, stattdessen sehen Kiefern wie entblößte Knochen aus, von Moderschicht bedeckt, während der Wind kalt wie aus dem Keller kommend bläst. Der Text in diesen Abschnitten ist reich an Symbolik.

In den Naturbeschreibungen machen sich Hauptmanns genaue Beobachtungen erkennbar. Als er *Bahnwärter Thiel* schrieb, lebte der junge Schriftsteller in Erkner, dessen Natur in die Geschichte eingegangen ist. Hauptmann ist ein Meister im Auffangen des Visuellen, wie unter anderen das folgende Zitat zeigt:

Die Wolken hatten sich zerteilt und waren mittlerweile hinter den Umkreis des Horizontes hinabgesunken. Die Sonne goß, im Aufgehen gleich einem ungeheuren blutroten Edelstein funkelnd, wahre Lichtmassen über den Forst. // In scharfen Linien schossen die Strahlenbündel durch das Gewirr der Stämme, hier eine Insel zarter Farrenkräuter, deren Wedel feingeklöppelten Spitzen glichen, mit Glut behauchend, dort die silbergrauen Flechten des Waldgrundes zu roten Korallen umwandelnd. (75).

Die Beschreibung hier ist minutiös und genau, dem konsequenten Naturalismus entsprechend, aber mit einer reichlichen Verwendung von Gleichnissen. Hier spielt Hauptmann mit der Sprache, und es entsteht ein Bild einer Wasserlandschaft mit Inseln und Korallen vor die Augen des Lesers. Durch die Hervorhebung der schönen Seite der Natur bekommt der Text außerdem romantische Züge.

6.1.3 Technik

Die Darstellung der technischen Entwicklung des Zeitalters begrenzt sich auf den Arbeitsplatz des Bahnwärters, denn sonst ist das Leben der Dorfleute traditionell und einfach. Das Haus, in dem die Familie Thiel wohnt, wird nur in wenigen Nebensätzen beschrieben, und hat eine „niedrige und rissige Stubendecke“ (56). Auch der Zugverkehr liegt weit von dem Dorf, „mindestens durch einen dreiviertelstündigen Weg von jeder menschlichen Wohnung entfernt“ (51). Somit ist die Technik den Leuten eher fremd, so dass sogar der Bahnwärter, der bereits zehn Jahre seinen Posten pflegt, die Züge mit dämonischen Kräften verbindet. Er leistet seine Arbeit mit Sorgfalt, aber muss niemals sich „um den Inhalt dieser Polterkasten“ (84) kümmern, denn für ihn sind die Züge immer nur vorbei rasende Maschinen. Hauptmanns Erzählkunst beschreibt die Technik der Eisenbahn so, dass sie mit der Natur, aus der sie so stark hervortritt, wie zu einem Bund schmilzt. In dem folgenden Abschnitt zum Beispiel öffnet sich vor den Augen des Lesers eine malerische Landschaft mit Eisenbahntechnik und der Natur, und alles mit Symbolik gewürzt:

Der Wind hatte sich erhoben und trieb leise Wellen den Waldrand hinunter und in die Ferne hinein. Aus den Telegraphenstangen, die die Strecke begleiteten, tönnten summende Akkorde. Auf den Drähten, die sich wie das Gewebe einer Riesenspinne von Stange zu Stange fortranken, klebten in dichten Reihen Scharen zwitschernder Vögel. Ein Specht flog lachend über Thiels Kopf weg, ohne daß er eines Blickes gewürdigt wurde. (66).

6.1.4 Symbolismus

Bahnwärter Thiel enthält sehr viele Symbole, die vor allem mit dem Wald und den Tieren in der Nähe des Wärterhauses zum Ausdruck kommen. Aber auch Lene wird mit

sowohl tierischen als auch maschinellen Eigenschaften beschrieben: „So ein ‚Tier‘ müsse doch kirre zu machen sein, meinten [die Leute]“ (48) und später auf dem Acker: „sie [...] begann zu graben, mit der Geschwindigkeit und Ausdauer einer Maschine“ (79). Aber die Naturschilderung nimmt den größten Teil des Symbolismus von *Bahnwärter Thiel* ein. Das Spiel des Sonnenlichtes gegen den Waldrand an der Bahnstrecke wird besonders schön geschildert. Die Eindrücke des Lichtspiels hängen aber immer davon ab, in welchem geistigen Zustand sich Thiel befindet. Die folgenden Passagen, sowie die obere, erfolgen nach einem Vorfall, in dem Thiel erkennen musste, wie seine Frau Tobias misshandelte und er, anstatt seinen Sohn von der wütenden Frau zu verteidigen, vor seiner plötzlichen sexuellen Lust fliehen musste. Nachher in seiner Arbeit lässt ihn sein schlechtes Gewissen nicht in Ruhe, und alles was er beobachtet trägt einen negativen Hauch:

Die Säulenarkaden der Kiefernstämmen jenseits des Dammes entzündeten sich gleichsam von innen heraus und glühten wie Eisen. // Auch die Geleise begannen zu glühen, feurigen Schlangen gleich, aber sie erloschen zuerst; und nun stieg die Glut langsam vom Erdboden in die Höhe, erst die Schäfte der Kiefern, weiter den größten Teil ihrer Kronen in kaltem Verwesungslichte zurücklassend, zuletzt nur noch den äußersten Rand der Wipfel mit einem rötlichen Schimmer streifend. (66f.).

Thiel steht neben den Schienen hinter der Barriere und schaut nach, wie ein Zug wie ein „dunkler Punkt am Horizonte“ beim Nähern „[v]on Sekunde zu Sekunde“ wächst (67):

Ein Keuchen und Brausen schwoh stoßweise fernher durch die Luft. Dann plötzlich zerriß die Stille. Ein rasendes Tosen und Toben erfüllte den Raum, die Geleise bogen sich, die Erde zitterte – ein starker Luftdruck – eine Wolke von Staub, Dampf und Qualm, und das schwarze, schnaubende Ungetüm war vorüber. So wie sie anwuchsen, starben nach und nach die Geräusche. Der Dunst verzog sich. Zum Punkte eingeschrumpft, schwand der Zug in der Ferne, und das alte heil'ge Schweigen schlug über dem Waldwinkel zusammen. (67f.).

Wenn die heilige Stille der Natur von einem weiteren Zug gebrochen wird, nachdem Thiel von einem Alptraum erwacht ist, bekommt das „Ungetüm“ eine tierische Gestalt:

Zwei rote, runde Lichter durchdrangen wie die Glotzaugen eines riesigen Ungetüms die Dunkelheit. Ein blutiger Schein ging vor ihnen her, der die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte. Es war, als fielen Blutregen vom Himmel. (74).

In dem Traum hat Thiel seine verstorbene Frau mit einem blutigen Bündel in ihrem Schoss gesehen. Sie ist ohne Thiel anzublicken weggelaufen von Angst ergriffen und „nur mit großer Mühe vorwärts“ kommend (73). Dieser Traum ist ein Omen, und wie die Signalglocke eines kommenden Zuges, ein Zeichen für Thiel:

Und plötzlich zerriß etwas wie ein dichter schwarzer Vorhang in zwei Stücke, und seine umnebelten Augen gewannen einen klaren Ausblick.“ (70).

Thiel ist sich endlich seiner „Unterlassungssünde[n]“ (70), seiner Vernachlässigung gegenüber Tobias bewusst geworden. Ihm ist es, als ob er „aus einem zweijährigen totenähnlichen Schlaf“ (70) erwacht sei. Ab diesem Moment ändert sich seine Einstellung gegenüber seiner herrschsüchtigen Frau, und er nimmt sich zur Herzensangelegenheit auf ‚Tobiaschen‘ besser aufzupassen. Doch ist es bereits zu spät, denn am nächsten Tag wird Thiels „Waldeinsamkeit“ (64) durch Lene gestört. Sie kommt das Thiel geschenkte Ackerland neben dem Wärterhaus zu ernten. Wenn die Naturschilderungen in *Bahnwärter Thiel* romantische Züge enthalten, so bezieht sich auch der Begriff *Waldeinsamkeit* direkt auf das romantische Märchen Ludwig Tiecks, *Der blonde Eckbert* (1797) (vgl. Cowen 1973, 145). Ähnlich zu *Dem blonden Eckbert* entwickelt sich auch *Bahnwärter Thiel* zu einem „Psychothriller“ (s. Koch 2006²⁰).

Wie Martini (2011, 52f.) bemerkt, wird der Widerspruch zwischen den beiden getrennten Leben für Thiel zu groß, wenn Lene seinen heiligen, der verstorbenen Frau gewidmeten, Ort betritt. Die Wärterbude ist Thiels „Kapelle“ (51), in der das Christus-Symbol durch Minnas Fotografie ersetzt ist (vgl. Driver & Francke 1972). Mit Minna hatte der Wärter eine „mehr vergeistigte Liebe“ (50), während die Beziehung zu Lene übertrieben sexuell ist. Er lebt in zwei getrennten Welten, im Dorf, wo seine Frau ihn regiert, und in seinem „heiligen Land“ bei der Arbeit, wo alles zur Religion weist, wie in dem Beispiel unten, als er mit seinem Sohn die Bahnstrecke überprüft:

Oft blieb er, Tobiaschen an der Hand, stehen, um den wunderbaren Lauten zu lauschen, die aus dem Holze wie sonore Choräle aus dem Innern einer Kirche hervorströmten. [...] Der Wärter wurde weihevoll gestimmt, ähnlich wie in der Kirche. Zudem unterschied er mit der Zeit eine Stimme, die ihn an seine verstorbene Frau erinnerte. Er stellte sich vor, es sei ein Chor seliger Geister, in den sie ja auch ihre Stimme mische, und eine Vorstellung erweckte in ihm eine Sehnsucht, eine Rührung bis zu Tränen. (80).

Die letzten Seiten der Geschichte sind von Tiersymbolik beherrscht. Wie in den oberen Zitaten gesehen wurde, zeigt sich ab und zu ein Specht in dem märkischen Kiefernwald. Außer dem und anderen Vögeln spielen ein Eichhörnchen und ein Rehbock eine große symbolische Rolle in der Novelle. Vor dem Unfall sieht Tobias ein Eichhörnchen, „das unter kratzenden Geräuschen am Stamme einer alleinstehenden Kiefer hinanhuschte“ (81). Tobias fragt seinen Vater, ob das Tier „der liebe Gott“ sei (81), worauf der Vater nur antworten kann: „Närrischer Kerl“ (81). Tobias selber erinnert an ein Eichhörnchen,

²⁰ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/gerhard-r-koch-psychothriller-der-blonde-eckbert-von-ludwig-tieck-1278957.html>

denn er „hüpfte in seinem braunen Plüschmützchen zwischen den Farrenkräutern umher“ (78); sowohl die Bewegungsart als auch das braune Mützchen stimmen mit dem Eindruck überein. Nach dem Unglück sieht Thiel wieder ein Eichhörnchen, welches über die Geleise „huscht“ (90). Da „mußte [er] an den lieben Gott denken, ohne zu wissen, warum. ‚Der liebe Gott springt über den Weg, der liebe Gott springt über den Weg.‘“ (90). Erst nach einer Weile fällt ihm etwas ein, und er versucht „Ordnung in seine Gedanken zu bringen, vergebens!“ (90). Nach Driver & Francke (1972) ist dies ein Moment, in dem Thiel kurz „beide seinen Irrsinn und seinen geistigen Rückgang“ erkennt. Seine eigene Religion, die er in dem Wald betrieben hat, wird ihm Driver und Franckes Meinung nach bewusst, wovor ihm selbst grauen muss. Wenn er dann aber den Tod des Jungen mit Lene verbindet, gehen alle Kämpfe gegen den Irrsinn verloren: „[J]etzt wußte er was das bedeuten wollte. ‚Tobias‘ – sie hatte ihn gemordet – Lene – ihr war er anvertraut [...]“ (91).

Am Anfang der Geschichte wird ein Zugunfall erwähnt, der „im übrigen den regelmäßigen Ablauf der Dienstzeit Thiels [...] unterbrochen hatte“ (52): „In einer Winternacht hatte der Schnellzug einen Rehbock überfahren.“ (52). Als Tobias Leiche mit einem Arbeiter transportierenden Zug zu seinem Vater gebracht wird, sieht Thiel „[e]in Rudel Rehe [...] seitab auf den Bahndamm“ (93). Der Bock des Rudels bleibt „mitten zwischen den Geleisen“ stehen, und „[i]n dem Augenblick, als der Zug sich in Bewegung setzen wollte, brach Thiel zusammen.“ (94). Thiel hat vermutlich den Rehbock mit dem früheren Überfahren-Ereignis, und dadurch mit Tobias Tod verknüpft, genau wie er früher das Eichhörnchen mit Tobias und Gott assoziiert hatte. (Vgl. Driver & Francke 1972). Diese Ereignisse führen schließlich zu Thiels Regression zu einem tierischen Biest, das sich während der Novelle bisweilen erblicken lässt, und das seine Frau und sein Kind mordet. Nach der Gewalttat wird der Wärter mit dem „Pudelmützchen“ (97) des Jungen an der Stelle gefunden, wo Tobias starb.

6.2 *Maailman murjoma*

Juhani Aho behandelte das Thema der Eisenbahn bereits in *Rautatie*, das Werk, das er zehn Jahre vor *Maailman murjoma* schuf. *Rautatie* enthält ebenfalls naturalistische Züge, vor allem in der Naturbeschreibung und der Gegenüberstellung von alt und neu (vgl. Castrén 1922, 139f.). Doch bietet sich *Maailman murjoma* als ein besseres Gegenstück für *Bahnwärter Thiel*, denn diese beiden Werke haben außer der Eisenbahn

auch viele andere Gemeinsamkeiten. *Maailman murjoma* behandelt die Problematik der modernen Welt mit einer Objektivität, die ausgeprägter war als in Aho's anderen Werken (Castrén 1923, 103). Die Geschichte ist kurzgefasst und enthält für Aho's Stil typisch nur das Wesentliche, ohne jegliche Kommentare und Erklärungen. In ihr können Einflüsse von *Seitsemän veljestä* und *Kalevala*, aber auch Wirkungen von ausländischen Naturalisten wie Maupassant und Zola, erkannt werden (vgl. ebd., 104ff.). Im Gegensatz zu *Bahnwärter Thiel* enthält *Maailman murjoma* nicht sehr viel Symbolik, ausgenommen einiger Tiersymbole und der symbolischen Verwendung des Zuges als Sinnbild der modernen Welt. Gunnar Castrén hält *Maailman murjoma* für eine der besten Leistungen des Dichters (ebd., 105).

6.2.1 Menschenbild

Der Protagonist dieser Kurzgeschichte ist Junnu, ein Knecht, der von allen Leuten belästigt zu werden glaubt. Er ist ein „großer, kräftiger, dunkelhäutiger Mann“, der am Anfang der Geschichte „ohne den Rücken zu strecken“ entfernt von den anderen Feldarbeitern mäht, die ihn niemals in Ruhe lassen wollen (Aho 1894, 5²¹). Sie warten auf seine Entrüstung, die meistens folgt, und bei der Junnu einen riesigen Gegenstand in die Luft hebt und irgendwohin schleudert. „Junnu hat einen langen Rücken und kurze Beine und immer wurde er deshalb verhöhnt.“ (8). Außerdem ist er ein „äpäpäpoika“ (8) („ein Kind der Liebe“), und das Gerücht geht, seine Mutter hätte ihn mit einem russischen Kosaken gezeugt, von denen „in den vergangenen Zeiten“ (9) manche in dem Dorf gehaust hatten. Eine noch schlimmere Ursache für ihre Hämme fanden die anderen darin, dass Junnu im Gefängnis wegen Diebstahl gewesen ist. Er war von anderen zum Einbruch und Stehlen von Sauermilch und Brot überredet worden. Wenn nun die anderen Knechte, und besonders ein Mann namens Tahvo, einander laut fragen, ob ihn nicht sein Kosaken-Vater besser im Griff gehabt hätte, kann Junnu dies nicht mehr dulden und wirft einen riesigen Stein gegen Tahvo. Dieser entgeht nur knapp dem sicheren Tod, denn der Stein landet neben seinen Füßen zur Hälfte in die Erde eingegraben. Junnu flieht von seinem eigenen Benehmen erschreckt:

Junnun silmissä on maailma ollut punasena ja keltasena, maa kuin lainehtinut ja metsän ranta huojahdellut. Mutta voimain ponnistus häntä itseäänkin kauhistuttaa ja hän herpoontuu siitä niin, ett' ei tahdo pysyä pystyssä. Ja vähän aikaa siinä älytönnä seisottuaan lähtee hän kulkemaan suoraan synkimpään korpeen tietämättä minnekkä menee ja muistamatta minkätähden menee. Vasta jonkun matkaa kulettuaan ja tultuaan aidan

²¹ Von nun an wird in den Klammern nur die Seitenzahl der Quelle Aho 1894 angegeben.

kohdalle selviää hänelle sen yli noustessaan, että hän on ollut miehen tappamaisillaan ja että hänellä kiveen ryhtyessään, joka oli sattunut hänen tielleen, todellakin oli ollut se aikomus. (10f.).

Junnus Augen ist die ganze Welt als eine Menge roter und gelber Streifen erschienen, Feld und Wald schwankten. Aber die Überanstrengung seiner Kräfte bereitet ihm auf einmal Übelkeit, und er fühlt sich so schwach, daß er kaum aufstehen kann. Er setzt sich ein wenig hin, dumm und stumpf, dann erhebt er sich und schreitet davon, hinein in die weite Einöde; er geht, ohne zu wissen, wohin, und er geht, ohne daß er weiß, weshalb. Erst eine gute Strecke Weges weiter, als er einen Zaun erreicht, wird es ihm klar, während er hinüberklettert, daß er nahe daran gewesen ist, einen Mann zu erschlagen, und daß er im Grunde auch, als er den Stein schleuderte, diese Absicht gehabt hat. (Gutenberg²², 2²³).

Dieser Moment ist für Junnu der Wendepunkt in seinem Leben. Er hat die Selbstbeherrschung total verloren, und ist in einen Zustand geraten, in dem er nicht mehr weiß, was er macht und wieso. Er begreift, dass er weit weg von allen anderen Menschen leben will. Der einzige Mann, der ihn verteidigt hat und der zu ihm immer schon gut gewesen ist, ist der Hofbesitzer, für den Junnu arbeitet. Dieser willigt darin ein, dass Junnu in seinen Wald an einem Teich ein Haus bauen und dort Getreide anbauen darf. Die Vereinbarung erfolgt mündlich und lautet, dass Junnu zehn Jahre gegen eine geringe Zahlung das Grundstück bewohnen und wirtschaften darf mit der Bedingung, dass das Haus und die Felder dem Hofbesitzer zufielen., wenn Junnu ausziehen sollte. Junnu, der sein Glück fast nicht glauben kann, ist für diese Vereinbarung sehr dankbar:

Mutta mistäs hän olisi voinut aavistaa, että on kuitenkin yksi ihminen tässä maailmassa, joka ei häntä syrji ja vainoo! Ja kymmeneksi vuodeksi ilman arentia, ilman mitään voiton pyyntiä ja ahneutta? Kyllä hän sen miehen vielä palkitsee kymmenkertaisesti, viepi vapaaehtoisena verona kaiken mikä jää yli omista tarpeista. Ja kaikkea tätä hyvyyttä ajatellessa sulaa hänen mielensä niin, että leukaa vetää vääräksi ja täytyy karistaa kyynel silmästään. (20).

Aber wie hätte er auch ahnen können, daß es trotzdem einen Menschen in der Welt gab, der ihn nicht beiseite stoßen und betrügen wollte! Und den Grund zehn Jahre ohne Zins, ohne kleinliche Knauserie oder sonstige Forderungen hinzugeben – ja, diesem Manne wollte er dankbar sein, zehnfach dankbar, freiwillig wollte er ihm alles bringen, was er über seinen Bedarf aus dem Lande zog. Und indem er an alle diese Güte denkt, schmilzt sein Sinn, sein Unterkiefer bebt, und er muß sich mit der runzligen Hand eine Träne aus dem Auge wischen. (G, 4).

Aber Junnu weiß nicht, dass der Hofbesitzer in der Zeitung gelesen hat, dass genau da, wo Junnu sein Haus bauen will, eines Tages die Eisenbahn durchqueren soll. Der Bauer denkt für sich selbst, dass es nicht sicher ist, ob dies geschieht, und wenn Junnu es selber will, dann hat er doch nichts dagegen.

²² <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3971/1>

²³ Von nun an wird an Stelle der Quelle Gutenberg in den Klammern G, Kapitelnummer stehen.

Junnu kann nicht verstehen, warum alle Menschen, außer dem Hofbesitzer – wie er glaubt – ihn so schlecht behandeln. Er hätte in seinem Leben immer versucht mit allen Freundschaften zu knüpfen und in Frieden zu leben. Aber trotzdem haben alle ihn betrogen, sogar ein Polizist im Gericht, der ihm versichert hat, er käme mit einer geringeren Strafe aus, wenn er seine Tat gestände. Auch der Pfarrer hat gelogen. Denn er hat Junnu eingeredet, dass nach dem Verbüßen des Urteils jeder wäre „yhtä hyvä kuin muutkin, jota ei saa kukaan vihata eikä solvata. . . kelpaa kummiksi ja vieraaksi mieheksikin.“ (17) („ebensogut sei wie alle anderen, die keine Erlaubnis hätten, ihn zu quälen und zu plagen – frei könne er Pate und gerichtlicher Zeuge sein.“ (G, 3). Wenn Junnu an diese Ungerechtigkeiten denkt, wird er müde und kann nicht mehr klar denken. Jetzt hat er sich entschlossen ein einsames Leben ohne jegliche Störungen zu führen:

Mutta siitä on hän nyt ainakin selvillä, että hän tekee eron heistä kaikista, tekee ikuisen eron. Hän karkaa korkpeen, painautuu kuin karhu kontoonsa. Ja katsokaat eteensä, koirat, jos käyvät häntä sielläkin hätyyttämään . . ! (18).

Soviel war ihm aber jetzt klar, daß er fort mußte, fort von ihnen allen, fort für alle Zeit. Er wollte in die Einöde flüchten, sich wie ein Bär in seiner Höhle verbergen. Dann konnten sie sehen, die Hunde, ob sie kommen dürften, um sich mit ihm herumzubeißen. (G, 3).

Junnu kauft sich ein Pferd und baut ein Haus und lebt die glücklichste Zeit seines Lebens, aber etwas bedrückt ihn konstant. Er wohnt weit von allen Störungen, aber trotzdem fürchtet er, dass er gefunden und in seiner Ruhe gestört wird. Er ist so wahnhaft, dass er oft lauschen muss, ob nicht jemand auf seinem Land herum läuft. Sonntags verlässt er sein Haus und geht sogar für den ganzen Tag jagen, weil jemand kommen könnte, und kehrt erst abends zurück: „Ja majaansa lähetessään illan hämärissä hän taas hiipii kuin varas omaan pihaansa, väijyy ja kuulostelee metsän sisästä, ennenkun uskaltaa astua esiin“ (22) („Wenn er sich dann später, nach Anbruch des Abends, seiner Hütte nähert, schleicht er wie ein Dieb in sein eigenes Haus, spähend, horchend, ehe er es wagt, in die Stube zu treten.“ (G, 4)).

Den ersten Winter fährt Junnu Fracht von Kaufmännern, um Geld zu verdienen, und eine Kuh zu kaufen. Sein Wahn ist verschwunden und er fühlt sich glücklicher als je zuvor. Sogar der Hofbesitzer kommt ihn besuchen und rät Junnu, wo er sein Feld und seine Wiese anbauen sollte. Aber mit der Zufriedenheit steigt bei Junnu erneut die Angst, dass etwas sein Glück stören könnte. Einmal träumt er von etwas Schwarzem und Lautem, das vom Wald heraus auf ihn zukommt. Deshalb geht er in das Dorf und

zahlt der Gemeinde Zinsen jeder Art, die ihm einfallen. Er kauft ein Kreuz zu dem Grab seiner Mutter, bei derer Beerdigung er nicht dabei war. Sie lebte auf der Straße und wurde ebenfalls wie Junnu von der Welt schlecht behandelt („samalla lailla maailman murjottavana kuin hänkin“ (23)) und war ebenfalls ins Gefängnis geraten. Die Mutter und der Sohn schämten sich füreinander und lösten am Ende ihre Beziehung. Der Erwerb des Kreuzes und die gezahlten Zinsen erleichtern Junnus schlechtes Gewissen, sodass er von seiner Feindseligkeit gegenüber der Welt befreit wird.

Junnu's Glück dauert zwei Jahre, bis zu dem dritten Frühling, wenn aus dem Wald Geräusche von Baumfällen zu seinem Haus herüberschallen. Er findet heraus, dass sich eine gerade Linie aus gefälltten Bäumen seinem Haus nähert. Einige Tage nachher kommt Tahvo, der ehemalige Quälgeist Junnus, zusammen mit Eisenbahningenieuren zu seinem Haus, mit der Nachricht, dass durch dieses eine Eisenbahn verlaufen wird: „Se tulee tästä menemään, aivan tätä suuntaa, ihan kuin ampuen tämän pirtin päällitse .“ (38) („Sie wird hier durchführen diesen Weg, gerade in dieser Richtung, wie durch die Hütte geschossen.“ (G, 6)). Sie berichten, dass Junnu sein Haus abbauen und sein Feld und seine Wiese anderswo anbauen muss. Seine erste Reaktion ist mit Gewalt dagegen zu kämpfen, aber das lässt er, weil er fest davon überzeugt ist, dass das Recht auf seiner Seite steht:

Hänellä on oikeus puolellaan ja hän ei hievahda. Hän kiusaa heitä uhallakin, pakottaa heidät väistymään, tekee sen kostoksi kaikille! Mitäs tulivat häntä hiäritsemään, kun hän antoi heille rauhan! Ajakoot sivu rautateineen, mutta hänen pirttiään ei revitä niin kauvan kuin hän jaloillaan seisoo! (46).

Er habe das Recht auf seiner Seite, und an dem wolle er festhalten. Er wollte sie verscheuchen, sie zum Weichen zwingen, Rache an allen nehmen. // Weshalb kamen sie hierher und störten ihn, da er sie doch in Ruhe ließ! // Sie hätten ja seitwärts vorüberfahren können mit ihrer Eisenbahn, nein, seine Hütte sollten sie nicht niederreißen, solange er aufrecht stehen konnte. (G, 7).

Die Ingenieure, die Junnu für verrückt halten, lassen ihm Zeit bis zur Erntezeit im Herbst. Junnu lebt weiter wie gewohnt, obwohl auf beiden Seiten seines Häuschens die Eisenbahn jeden Tag mehr Form nimmt. Die Situation eskaliert bis zu einer Festnahme von Junnu durch die Polizei. „Lähtipä se karhu pesästään! nauretaan hänelle ja huudetaan pilkallisia hurraahuutoja hänen jälkeensä.“ (53) („So haben wir den Bären aus dem Loch!“ höhnt man hinter ihm her, und spöttische Hurrarufe erreichen sein Ohr.“ (G, 7)). Junnu hat erfahren, dass der Hofbesitzer Entschädigungsgelder für Junnus Haus und Grundstück bekommen hat, und erst jetzt versteht er, dass seine Gutgläubigkeit ausgenutzt worden ist. Vom Herbst bis zum Frühsommer sitzt Junnu

hinter Gittern. Sein Besitztum hat er verloren ausgenommen der Kuh, die er bei einer alten Frau gelassen hat. Er ist erbittert, aber redet kein Wort. Innerlich schwört er Rache und plant das Haus des Hofbesitzers abzubrennen, Tahvo und den Polizisten, der ihn verhaftete, sowie alle Ingenieure zu töten. Seine tiefen erbitterten Gedanken hat er in seinem Inneren verborgen:

Ne eivät enää nousseet päätä pyörryttävinä ja maailmaa mustentavina vihanpurkauksina niinkuin ennen, ne kokoontuivat sydänalään, jäivät sinne jäytämään ja pakottamaan, imeytyivät veriin ja purivat mieltä kuin happamana ruosteena. (56).

Sie machten seinen Kopf nicht mehr schwindeln oder alles vor seinen Augen dunkeln, diese Anfälle von Groll, so wie früher. Nein, sie haben sich im innersten Winkel seines Herzens angehäuft, dort sind sie liegengeblieben und angeschwollen und haben gepreßt, sich in sein Blut eingesogen und in seiner Seele festgebissen wie fressender Rost. (G, 8).

6.2.2 Natur

Wenn Junnu aus dem Gefängnis frei gelassen wird, kehrt er zurück in den Wald, um seine Kuh zu holen, dabei von einem neuen Beginn weit weg von dem Dorf träumend. Die umgebende Natur wird, für ein naturalistisches Werk, sehr spärlich beschrieben. Vielmehr wird die Natur des Protagonisten untersucht. Nur wenige Beobachtungen über die Natur und dessen Geschehnissen erläutern unter anderem welche Jahreszeit gerade herrscht: „Keväinen yö on kolkko ja kostea ja vasta lehteen puhjenneet puutkin näyttävät värisevän.“ (58) („Die Frühlingsluft ist kalt und feucht, und die jung belaubten Bäume scheinen zu zittern.“ (G, 8)). Auch die Umwälzungen in dem Wald, wo Junnu sein Haus hatte, werden geschildert:

Hän hake huoneitaan entiseltä aholtaan, mutta ei löydä ahoa eikä huoneita. Aho ja pellot ovat peitetyt hiekkaan, tupa, navetta ja saunan ja kammarin salvos ovat haihtuneet näkymättömiin ja niiden sijalle on alettu rakentaa uutta kivijalkaa. (60).

Er starrt nach seinem Haus draußen auf seinem alten Brachfeld – aber er findet nichts. Brachfeld und Acker sind mit Sand bedeckt; Hütte, Stall, selbst die Balken der Badestube und Bude sind fort, spurlos fort, und wo sie gestanden haben, ist man dabei, eine neue Grundmauer zu bauen, wohl das Fundament eines großen Hauses. (G, 8).

6.2.3 Technik

Junnu findet eine fertige Eisenbahn auf der Stelle, wo sein Haus vorher stand:

Sehän on jo valmis rautatie . . . pengert tehty, ojat kaivettu, kiskot pantu paikoilleen! Ja keskellä rataa, ihan hänen edessään töröttää korkealla penkereellä jono hiekkavaunuja ja niiden edessä kiiltelevä, ilkkuileva, ilkeästi pihisevä veturi. (60).

Sie ist schon fertig, diese Eisenbahn, der Erddamm ist gebaut, die Gräben sind gegraben, die Schienen gelegt, und mitten auf dem Schienenweg, gerade vor seiner Nase, grinst ihm eine Reihe Sandwagen entgegen, von dem hohen Damm und vor ihnen dampft keuchend eine abscheuliche, pfeifende Lokomotive. (G, 8).

Die alte Sauna, die schon vor Junnus Zeiten an dem Teichufer stand, ist noch übrig, und dort findet er die alte Frau, die sich um seine Kuh gekümmert hat. Von ihr erfährt Junnu, dass Tahvo die Wände seines Hauses gekauft und weiter in den Wald transferiert hat. Er lebe nun in Junnus Haus mit dessen altem Pferd. Später findet Junnu das Pferd in einem mageren Zustand ungepflegt auf einem Feld, das er selber angebaut hat. Er wird von Tahvo gehindert, das Pferd wieder mitzunehmen, und weil er keine Mittel besitzt, sich zu verteidigen, gibt Junnu auf. Und wenn der Leser denkt, nun könnte nichts mehr schlimmer gehen, passiert ein Unfall mit Junnus Kuh. Er hört eine Lokomotive pfeifen und rennt so schnell er kann in die Richtung, wo seine Kuh weidet. Diese erkennt Junnu wieder und galoppiert zu ihm und zu der Eisenbahn zu. Von der Dampflokomotive verwirrt, bleibt die Kuh inmitten der Geleise stehen. Junnu versucht sie weg zu ziehen, was ihm aber nicht gelingt. Er hält das Tier an den Hörnern als es von dem Zug überfahren wird.

Die Schilderung der Technik in der Geschichte ist auf die wenigen Zug- und Lokomotive-Abschnitte beschränkt. Das letzte Kapitel beschreibt die feierliche Eröffnung des neuen Bahnhofs an der Stelle, wo Junnus Haus stand. Junnu hat sich nach dem Unfall nicht mehr gezeigt und alle denken er sei weggezogen. Stattdessen will er den Zug verhindern und die Feier sabotieren:

Siinä missä rata asemalta lähtien ja ojentautuen siitä jonkun matkaa yhtä suorana linjana kulkemaan tekee äkkipolvekkeen ja puskee halaistun kallion läpi korkealle, vetelän suon yli kiertävälle penkereelle,– on mies radalla polvillaan ja koettaa irrottaa kiskoa ratapölkystä. Hiessä päin, kiihkoisin liikkein ja vähän väliä asemalle päin pälyen, hän vuoron takoo kirveen hamaralla kiskoa kiinnittävän naulan kotkausta, vuoron koettaa koivuisella kangella longistaa sitä ylös maasta. (70).

Dort, wo die Bahn, die schnurgerade eine Strecke Weges an der Station vorüberläuft, plötzlich eine scharfe Kurve macht und zwischen gesprengten Felsblöcken hinauf auf einen gewundenen Sanddamm und über einen Morast führt, liegt ein Mann auf den Knien und versucht, eine Schiene von der Bahnschwelle loszureißen. Schweißtriefend, in fieberhafter Bewegung und hin und wieder nach der Station schielend, versucht er mit derbem Schlag mittels einer Birkenstange die Schiene vom Boden loszuzwängen. (G, 10).

Er hat alle seine Kraft gesammelt, um auf einmal alle Ungerechtigkeiten, die er erleben musste, zu rächen. Hier wird ein klarer Bezug zu *Kalevalas* Kullervo-Figur erkennbar. Diese Verbindung wird mit dem Anfangszitat von *Maailman murjoma* bestätigt, denn die Geschichte beginnt mit einem Zitat aus *Kalevala* an der Stelle, wo Kullervo die von

ihm erfahrenen Ungerechtigkeiten zu rächen beschließt. (Rossi 2009, 105f.). Die Schienen sitzen jedoch fest und die großen Nägel sind sehr schwer zu entfernen. Junnus Zorn ist endlos, und er probiert alle Mittel, die ihm einfallen: „Vimmastuneena karkaa hän ylös, ryntää käsin kiinni ratakiskon kimppuun, repii sitä sormillaan, iskeytyy siihen hampaillaan kiinni, tietämättä enää mitä tekee . . .“ (72) („[E]r stürzt rücklings auf die Gleise. Rasend springt er auf, umkrallt mit den Händen die Bahnschiene, hakt seine Finger hinein, erfaßt mit den Zähnen den Nagel und zerrt und rückt, ohne mehr zu wissen, was er tut ...“ (G, 10)). Aber nun ist es schon zu spät und der Zug nähert sich hinter Junnus Rücken. Er kann es nicht zulassen, dass der Zug und die Leute ohne Schädigung davonkommen, und er greift einen riesigen Stein, den er vor den Zug wirft. Er hört einen lauten Knall und „hoipertuu tunnotonna penkereeltä alas ojaan“ (73) („schwankt und fällt bewußtlos in den Graben neben dem Damm“ (G, 10)). Wenn er zu sich kommt, liegt er verletzt und blutig auf dem Rücken in dem Zug, und glaubt sich auf seiner letzten Fahrt zu befinden: „hän ymmärtää olevansa juhlanjunan vietävänä ,kiitämässä kaupunkia kohti ja – ikuteilleen.“ (74) („Er begreift, daß er im Festzug sich befindet, der ihn in die Stadt führt – für immer.“ (G, 10)). Dass dies den Tod von Junnu bedeutet, wird aus dem darauf folgenden von Eero Järnefelt gezeichneten Bild deutlich (74):



Abbildung 1. Die erste Auflage von *Maailman murjoma* wurde mit Zeichnungen von Eero Järnefelt versehen. Dieses Bild mit dem Text „loppu“ (dt. Ende) befindet sich am Ende der Geschichte.

6.2.4 Symbolismus

Ahos *Maailman murjoma* ist nicht so stark von Symbolismus geprägt wie Hauptmanns *Bahnwärter Thiel*. Doch werden auch in diesem Werk wenige symbolische Sprachwendungen beobachtet, vor allem in der Beschreibung von Junnu und der Lokomotive. Junnu wird von Anfang an als eine Kreatur mit tierischen Eigenschaften geschildert. Wenn ihm sein Haus und seine Verdienste genommen werden, akzentuiert

sich diese Seite noch mehr. Wegen seiner Körperform haben die anderen ihn „suden selkä“ (8) (dt. Wolfsrücken) genannt. Nach seiner Gefangenschaft hat er ein besonders trübes Aussehen:

Otsa on synkistynyt ja samentunut, posket käyneet kuopille ja jäykistyneet, niin että näyttää siltä kuin hän lakkaamatta purisi hammasta. Silmät ovat painuneet päähän, mutta vähähtävät välistä salavihkaisesti. (55).

Die Stirn ist düster und gefurcht. Die Wangen sind hohl und gelblich über die Knochen gespannt, so daß es aussieht, als beiße er stets die Zähne zusammen. Die Augen liegen tief im Kopfe; aber sie strahlen hin und wieder in unheimlichem Glanz. (G, 8).

Außerdem wird Junnu mehrmals mit einem Bären oder anderem Raubtier verglichen: „ajaneet hänet kuin metsän pedon pesästään!“ (56) („[haben] ihn wie ein wildes Tier aus seinem Nest gejagt“ (G, 8)) und „Hän karkaa korpeen, painautuu kuin karhu kontoonsa. Ja katsokaat eteensä, koirat, jos käyvät häntä sielläkin häytyttämään . . !“ (18) (siehe oben). Der zweite Satz ist gleichzeitig ein gutes Beispiel von Alliteration (Nutzung von dem Anlaut *k*), die typisch für Aho's Sprachwendung ist. Junnu selber dagegen sieht sich als ein menschliches Opfer, das von Wölfen attackiert worden ist: „susia ne ovat, nälkäisiä hurttakoiria, jotka söisivät suuhunsa, repisivät riekaleiksi, jos saisivat, imisivät viimeisen veripisaran ruumiista . . !“ (56) („Wölfe sind sie, hungrige Köter, die nur fressen, in Fetzen reißen wollen, wessen sie habhaft werden, und die den letzten Blutstropfen aus dem Körper saugen.“ (G, 8)). Ebenfalls dieser Satz ist gekennzeichnet durch Alliteration, dieses Mal mit den Anlauten *s*, *r* und *v*.

So wie in Hauptmanns Werk hat auch die Lokomotive von *Maailman murjoma* Augen und wird ebenso mit tierischen und ungeheuerlichen Eigenschaften geschildert: „Hän hyppää syrjään, näkee veturin liehuvine lippuineen, kiiltävine silmineen, huutaen, ratisten karkaavan kohti [...]“ (73) („Er dreht sich zur Seite, sieht die Lokomotive mit den wehenden Flaggen und strahlenden Glasaugen, sie donnert und rasselt vorwärts [...]“ (G, 10)). Auch das Pfeifen der Lokomotive ist „ilkkuva kirkuna“ (73) („schadenfrohes Zischen“ (G, 10)) passend zu dem Wahn von Junnu, der in allen immer Spott zu erkennen denkt. Für ihn ist der Zug das schlimmste Böse, denn zuerst zwingt er ihn zum Ausziehen und dann tötet er noch sein letztes Eigentum, die Kuh. In *Maailman murjoma* steht der Zug für die neue technische Welt, die in dem einfachen Leben des Landwirtes nicht willkommen geheißen wird.

6.3 Vergleich der Werke in Hinsicht auf den Stil des Naturalismus

Bahnwärter Thiel und *Maailman murjoma* sind naturalistische Werke mit einem bestimmten Thema. Im späten 19. Jahrhundert war die Eisenbahn zwar keine neue Erfindung mehr, aber verbreitete sich allmählich auch zu kleineren Ortschaften, in denen Leute noch sehr traditionell lebten. Dadurch entstanden neue Berufe, wie auch in diesen Werken zu sehen ist. Für die beiden Protagonisten ist der Zug aber etwas Negatives und Unheilvolles. Die Eisenbahngleise der beiden Geschichten durchqueren Wälder, wodurch der Kontrast zwischen Natürlichem und Technischem hervorgehoben wird. Eine Gegenüberstellung des Traditionellen mit dem Modernen und Technischen wie diese wird nicht selten in naturalistischen Texten betrachtet. Dieser Zusammenstoß ist häufig nicht reibungslos, und wie Nummi et al. (2011, 14) konstatieren, rufen die Entdeckungen der modernen Welt oft „melancholische und schmerzhaft[e] Erfahrung[en]“ in den „Alltagshelden“ des Naturalismus hervor. Hier betonen Nummi et al. (ebd.) das Vorbild der psychologischen Romane von Flaubert und Maupassant. Sowohl Thiel als auch Junnu müssen zusehen, wie der Zug ein Tier überfährt. In *Bahnwärter Thiel* trifft der Zug einen Rehbock und in *Maailman murjoma* eine Kuh. Beide Novellen enden außerdem mit einem Zugunfall in dem ein Mensch ums Leben kommt. Wie oben angedeutet (Kapitel 2.4), sind das unglückliche Ende und die Form einer Tragödie typische Merkmale des Naturalismus.

Naturalistische Tragödien, wie diese beiden von Hauptmann und Aho, haben oft einen Antihelden als Protagonisten. Wie oben beschrieben waren neben Zola Ibsens gesellschaftskritische Dramen wichtige Modelle für deutsche und finnische Naturalisten. Der Antiheld von diesem Typ ist nicht gut und allmächtig, wie die traditionellen Helden, aber stattdessen von seiner eigenen psychischen und physischen Veranlagung geplagt. In *Maailman murjoma* können auch direkte Einflüsse von Zolas *La Bête humaine* betrachtet werden (vgl. Castrén 1922, 225; Rossi 2009, 98). Dieser hat nicht nur das Eisenbahnmotiv gemeinsam mit den Kurzgeschichten von Hauptmann und Aho, aber auch den Verfall eines Menschen zum Tier. Beide, Thiel und Junnu, versuchen ihr Leben so gut zu leben wie sie können und wollen keinem etwas Schlechtes antun. Thiel spielt mit seinem Tobias und den Kindern der Nachbarschaft, weil er seinen Sohn liebt und auch, weil er selber geistig auf demselben Niveau mit Kindern ist, wie Hilscher (1979, 99) bemerkt. Junnu dagegen ist bereit alle Ungerechtigkeiten gegen ihn zu entschuldigen, und versucht seine eigenen Verstöße zu

kompensieren. Das tragische Modell der beiden Geschichten passt zu dem Goncourt-Typ, in dem eine Phase von Hoffnung allmählich zur Degradierung führt (Baguley 2005, 95f.). Diese beiden Männer entwickeln sich zu „menschlichen Bestien“ (ebd., 213), die jegliche Selbstbeherrschung verlieren. Wie Zolas Theorie lautet, sind die Antihelden der Werke von ihren Instinkten, die am Ende ihr Verhängnis determinieren, gefangen. Thiel wird nach dem brutalen Doppelmord mit einem Schnellzug zum Irrenhaus eingeliefert, und Junnu stirbt in dem Zug, dessen Fahrt er zu sabotieren versucht hatte.

Thiel und Junnu haben außerdem beide prophetenartige Eigenschaften, denn sie träumen von einem kommenden Unheil, das schließlich in Erfüllung geht. Thiels Traum ist zwar nicht so eindeutig wie der von Junnu, aber Thiel nimmt seinen Traum ernst während Junnu diesen zu vergessen scheint. In Thiels Traum erscheint Minna mit einem blutigen Bündel, und in Junnus Traum kommt ein Schaden, wie eine schwarze Wolke aus dem Wald, reißt seinem Haus die Decke ab und drückt ihn zu Boden. Diese Träume werden möglicherweise von dem schlechten Gewissen, das die beiden Figuren bedrückt, hervorgerufen. Die Träume widerspiegeln den kommenden Skandal des tragischen Modells (vgl. ebd.). Naturalisten, wie Zola, Hauptmann und Aho, waren oft neben ihren Schriftstellerberufen als Journalisten tätig und kannten die Macht von skandalösen Artikeln. Baguley (ebd., 94f.) erkennt auch, dass viele Naturalisten von Zeitschriftennachrichten inspiriert wurden. Sowohl das Schicksal von Thiel als auch von Junnu könnten dementsprechend ihre Ursprünge in Schlagzeilen haben. Hauptmann hatte zwar genügend viele Sensationsquellen vor seiner Haustür, denn wie er Tank (1966, 8) erzählt hat, verging „[k]ein Sommer [...], allein [...] in Erkner, ohne daß ein von Fliegen umsummter, behoster und bekleideter Leichnam, der eines Selbstmörders, im Forst gefunden wurde“. Aho stattdessen hat tatsächlich einen Artikel aufgehoben, in dem berichtet wurde, wie fünf Kühe von einem Zug überfahren worden waren (Aho 1951a, 443).

Warum werden diese anfänglich gut wirkenden Protagonisten am Ende zu Bestien? Hier kommt die Evolutionstheorie zum Ausdruck: Thiel und Junnu werden als äußerlich kräftige und andersartige, sogar tierische Figuren geschildert. Dazu kommen ihre psychischen Eigenschaften: beide scheinen etwas unintelligent zu sein. Das Gesetz der Erbschaft zeigt sich in den Eltern-Kind-Beziehungen: Thiels und Minnas Sohn trägt Eigenschaften beider seiner Eltern, indem er geistig (wie sein Vater) und körperlich (wie seine Mutter) behindert ist, genauso wie Junnu, der von der Welt gleich behandelt

wird wie seine Mutter, und die dunkle Hautfarbe seines unbekanntes Vaters besitzt. Diese beiden Männer fühlen sich am wohlsten inmitten der Natur, in ihren Einöden im Wald, in der ‚Waldeinsamkeit‘. Wie im Kapitel 2.5.1 erläutert, spielt die Allegorie des Gartens beziehungsweise des Waldes in vielen naturalistischen Werken eine wichtige Rolle. In *Bahnwärter Thiel* und *Maailman murjoma* stellt der Wald den heiligen Platz für die Protagonisten dar. Außerdem wird vor allem in *Bahnwärter Thiel* viel Natursymbolik betrachtet, denn die Natur erscheint für Thiel entweder gut oder schlecht, dementsprechend wie er sich selber fühlt. Diese für den Naturalismus typische Anwendung von Symbolismus erscheint in *Maailman murjoma* weniger ausgeprägt, aber Juhani Aho verwendete diese Art von Symbolik in vielen anderen Werken, unter anderem in dem Roman *Juha*, der ebenfalls naturalistische Züge enthält.

7 Zusammenfassung

Obwohl Naturalismus als literarische und künstlerische Stilrichtung nur einen kurzen Zeitraum umfasst, ist der Beitrag naturalistischer Werke bedeutend. Indem sie die aktuelle Zeit mit den wichtigsten Umwälzungen detailliert und naturgetreu schildern, stellen sie einen guten Rückblick in die vergangene Zeit und das Leben der Menschen des späten 19. Jahrhunderts dar. Die Änderungen der Zeit damals können mit der Zeit des Durchbruchs des Internet der 1990er Jahre und der Mobiltechnologie von heute verglichen werden. Viele Zeitgenossen haben die industriellen und kapitalistischen Revolutionen als etwas Drohendes angesehen. Die Kluft zwischen den armen und den reichen Menschen wuchs, und die junge Künstlergeneration, die diese Tatsache beobachtet, hat den Naturalismus als Weg ihre Kritik auszuüben entwickelt. Heute ist ein derartig internationaler Stil kaum denkbar. Die heutige Welt unterscheidet sich in jeder Hinsicht von der Zeit des Naturalismus. Deshalb sind Werke wie *Bahnwärter Thiel* und *Maailman murjoma* so wichtig.

Bahnwärter Thiel und *Maailman murjoma* haben sich in dieser Arbeit als ein gutes Vergleichspaar erwiesen, da sie viele Gemeinsamkeiten miteinander besitzen. Weil sie in Form von Novellen geschrieben wurden, konzentrieren sie sich auf ein relativ enges Thema, wenngleich zum Beispiel *Bahnwärters* Symbolismus sehr viel Raum für Interpretation lässt. Die Symbolik und die Entwicklung der beiden Hauptfiguren zu menschlichen Bestien ist ein Ausdruck der psychologischen Seite des Naturalismus. Der Zusammenstoß von Technik und Natur erweckte unterschiedliche Reaktionen unter den Zeitgenossen, von denen Thiel und Junnu ein äußerstes Ende darstellen. Das späte 19. Jahrhundert brachte auch viele Entdeckungen über die menschliche Natur hervor. Frauen wurden als Individuen mit in der Literatur vorher unbekanntem Eigenschaften geschildert, und die dunkle Seite des Menschen, den die Welt schlecht zu behandeln schien, wurde hervorgehoben. Wegen all der gesellschaftlichen Kritik und dem Determinismus der Menschen wurde die Welt im Naturalismus oft als düster und hoffnungslos dargestellt. Dies war ein Grund für das frühe Ende des Stils. Doch zeigte sich die Gegenbewegung, der Symbolismus, als eine ebenso finstere Strömung, wenngleich in einer anderen Form.

Beide *Bahnwärter Thiel* und *Maailman murjoma* widerspiegeln ihre Entstehungszeit und sind trotzdem immer noch aktuell. Dies wird teilweise durch die Symbolik der

Novellen hervorgerufen, denn die Eisenbahn in ihnen stellt vielmehr eine Allegorie des Modernen als ein physisches Zug-Motiv dar. Außerdem ist die Degradierung der Protagonisten ein universales Thema, dass in den heutigen Unterhaltungsmedien immer noch aktuell ist. Aber um die Kurzgeschichten völlig enträtseln zu können, ist das Kennen der literarischen Stile des späten 19. Jahrhunderts erforderlich. Die objektive Erzählweise der Werke kann die Kritik in ihnen vor manchen Lesern verbergen. Sie zeigen die Kehrseite des Modernen, das in die Natur und in das Leben der ‚einfachen‘ Menschen eindringt. Wichtiger noch jedoch, zeigen sie, wie verletzlich die menschliche Psyche sein kann, wenn auf sie zu viel Druck von außen ausgeübt wird.

In dieser Arbeit wird gezeigt, dass Naturalismus ein umfangreiches Subjekt darstellt, dessen Erscheinungsformen noch viel mehr untersucht werden könnten. Unter anderen könnten umfassendere Vergleiche durchgeführt werden, denn sowohl Hauptmann als auch Aho schrieben mehrere naturalistische Werke. Thematische Variationen in ihnen könnten unter die Lupe genommen werden. Darüber hinaus wären auch zwischenstaatliche Unterschiede des Naturalismus als Untersuchungsthema möglich, so dass mehrere Autoren in Betracht gezogen würden. Immerhin wurde die Auswahl der Werke dieser Arbeit durch viele Faktoren unterstützt, mit der Betonung der vielleicht wichtigsten Entdeckung des 19. Jahrhunderts, die Eisenbahn. Die Bedeutung des mittels Dampfkraft betriebenen Zugs wird sowohl in der Literatur als auch in der Malerei des Naturalismus deutlich. Egal, ob der Zug als ein böses Geschöpf oder als eine bahnbrechende Erscheinungsform eines Wunders dargestellt wurde, war er eine der beliebtesten Inspirationsquellen der nachindustriellen Zeit.

Literaturverzeichnis

- Aho, A. J. (1951a). Juhani Aho : Elämä ja teokset. 1. WSOY, Porvoo.
- Aho, A. J. (1951b). Juhani Aho : Elämä ja teokset. 2. WSOY, Porvoo.
- Aho, J. (1894). Maailman murjoma. WSOY, Porvoo.
- Aho, J. (2004). Lastuja I-III.
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/13691/pg13691.html>. Aufgenommen am 10.03.2014.
- Aho, J. (2009). Geächtet. In: Greiner-Mai, H. (Hrsg.). Finnischer Tango. Übers. k. A. Das Neue Berlin. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3971/1>. Aufgenommen am 30.11.2012.
- ARC. Jules Alexis Muenier : Aux Beaux Jours.
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=23398&size=large>. Aufgenommen am 09.05.2014.
- Archer, W. (2009). Introduction. In: Ibsen, H. Ghosts. The Project Gutenberg EBook.
<http://www.gutenberg.org/files/8121/8121-h/8121-h.htm>. Aufgenommen am 30.11.2013.
- Ateneum. Eero Järnefelt: Raatajat rahanalaiset (Kaski), 1893.
<http://www.ateneum.fi/fi/eero-j%C3%A4rnefelt-raatajat-rahamalaiset-kaski-1893>. Aufgenommen am 09.05.2014.
- Baguley, D. (2005). Naturalist Fiction : The Entropic Vision. 1. digitally printed paperback version. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bahr, H. (1891). Die Überwindung des Naturalismus. E. Pierson's Verlag, Dresden.
- Bahr, H. (1894). Studien zur Kritik der Moderne : Symbolisten. In: Wunberg, G. (Hrsg.). Zur Überwindung des Naturalismus : Theoretische Schriften 1887-1904. W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart. 1968, S. 111-115.
- Becker, E. & Weisberg, G. P. (2011). Koskettavia kuvia ihmisten elämästä – Johdatus naturalismiin. In: Weisberg, G. P. (Hrsg.). Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918. Fin. Hrsg. von Bonsdorff, A.-M. Übers. Pekkanen, H. Die Keure, Brugge. S. 13-17.
- Bernard, C. (1865). Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. J.B. Baillière et fils, Paris.
- Bertl, K. D. & Müller, U. (1984). Vom Naturalismus zum Expressionismus : Literatur des Kaiserreichs. In: Bark, J., Steinbach, D. & Wittenberg, H. (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur. 4. Ernst Klett Verlage GmbH u. Co., Stuttgart.
- Castrén, G. (1922-1923). Juhani Aho. 1.-2. Teil. WSOY, Porvoo.

- Cowen, R. C. (1973). *Der Naturalismus : Kommentar zu einer Epoche*. Winkler, München.
- Delfau, G. (1871). *La fausse coupure : Contribution à l'histoire du naturalisme*. In: (1977) *Recherches en Sciences des Textes*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble. S. 19-53.
- Driver, B. & Francke, W. K. (1972). *The Symbolism of Deer and Squirrel in Hauptmann's "Bahnwärter Thiel"*. In : *South Atlantic Bulletin*. 37 (1972), H. 2, S. 47-51.
- Evangelisti, S. (1994). *Impressionismi*. In: Sproccati (Hrsg.). *Opas taiteen maailmaan : Länsimainen taide varhaisrenesanssista nykypäivään*. Übers. Suolahti, E. & Berger, M. Artes Gráficas Toledo, Toledo.
- Farneti, F. (1994). *Realismi*. In: Sproccati (Hrsg.). *Opas taiteen maailmaan : Länsimainen taide varhaisrenesanssista nykypäivään*. Übers. Suolahti, E. & Berger, M. Artes Gráficas Toledo, Toledo.
- Flaubert, G. (1869). *L'Education sentimentale*. Conard, Paris. 1923.
- Furst, L. R. & Skrine, P. N. (1971). *Naturalism*. Methuen, London.
- Goncourt, E. & Goncourt, J. (1911). *Germinie Lacerteux*. Nouv. éd. Bibliothèque Charpentier, Paris.
- Guthke, K. S. (1980). *Gerhart Hauptmann : Weltbild im Werk*. 2. vollst. überarb. und erw. Aufl. Francke Verlag, München.
- Hamann, R. & Hermand, J. (1973). *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. 2 : *Naturalismus*. 2. Aufl. Nymphenburger Verlagshandlung GmbH, München.
- Hauptmann, G. (1888). *Bahnwärter Thiel : Und andere frühe Meistererzählungen*. Ungekürzte 2. Aufl. Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin. 1997.
- Heine, M. (2012). *Diese Frau ist eine sexuelle Lokomotive : Minnas Minne : Hauptmanns „Bahnwärter Thiel“ im Berliner Maxim-Gorki-Theater*. http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article111307037/Diese-Frau-ist-eine-sexuelle-Lokomotive.html. Aufgenommen am 20.11.2012.
- Hilscher, E. (1979). *Gerhart Hauptmann*. 3., überarb. Aufl. Verlag der Nation, Berlin.
- Holz, A. (1892). *Die Kunst ihr Wesen und ihre Gesetze*. 2. Aufl. Wilhelm Issleib, Berlin.
- Jackson, D. (2011). *Pohjoista naturalismia: Venäjä ja Pohjoismaat*. In: Weisberg, G. P. (Hrsg.). *Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918*. Fin. Hrsg. von Bonsdorff, A-M. Übers. Pekkanen, H. Die Keure, Brugge. S. 100-127.

- Jutikkala, E. & Pirinen, K. (1964). Geschichte Finnlands. Übers. von Harlem, A. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Koch, G. R. (2006). Psychothriller : „Der blonde Eckbert“ von Ludwig Tieck. In: F.A.Z. (2006), H. 14, S. 35. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/gerhard-r-koch-psychothriller-der-blonde-eckbert-von-ludwig-tieck-1278957.html>. Aufgenommen am 05.04.2013.
- Koskimies, R. (1965). Maailman kirjallisuus IV : Realismi ja symbolismi, uusin aika. Otava, Helsinki.
- Laitinen, K. (1994). Miten uusromantiikka tuli Suomeen. In: Krogerus, T. (Hrsg.): Realismista symbolismiin : Kuopio suomalaisen kulttuurin polttopisteenä 1890-luvun taitteessa. Snellman-instituutti, Kuopio. S. 7-19.
- Lappalainen, P. (2000). Koti, kansa ja maailman tahraava lika : Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Lehan, R. (2005). Realism and Naturalism : The Novel in an Age of Transition. University of Wisconsin Press, Madison.
- Lyytikäinen, P. (1997). Narkissos ja sfinksi : Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lyytikäinen, P. (2003a). Foreword. In: Lyytikäinen, P. (Hrsg.). Changing Scenes : Encounters between European and Finnish Fin de Siècle. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. S. 7-11.
- Lyytikäinen, P. (2003b). The Allure of Decadence : French Reflections in a Finnish Looking Glass. In: Lyytikäinen, P. (Hrsg.). Changing Scenes : Encounters between European and Finnish Fin de Siècle. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. S. 12-30.
- MAM. Le Père Jacques (Woodgatherer). <http://collection.mam.org/details.php?id=21819>. Aufgenommen am 09.05.2014.
- Martini, F. (1991). Deutsche Literaturgeschichte : Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19. Aufl. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Martini, F. (2011). Nachwort. In: Hauptmann, G. Bahnwärter Thiel : Novellistische Studie. Philipp Reclam jun., Stuttgart. S. 47-55.
- Meinander, H. & Autio, P. (2010). Suomen historia : Linjat, rakenteet, käännekohdat. 2. überarb. Aufl. WSOY, Helsinki.
- Müller, H. (1977). Der Roman des Realismus-Naturalismus in Frankreich : Eine erkenntnistheoretische Studie. Athenaion, Wiesbaden.
- Naturalism. (1879). In: The Times Digital Archive. 5 Sept. 1879, S. 6. <http://find.galegroup.com/ttda/infomark.do?&source=gale&prodId=TTDA&userGroupName=oulu&tabID=T003&docPage=article&searchType=&docId=CS1008427>

89&type=multipage&contentSet=LTO&version=1.0Aufgenommen am
11.01.2014.

- Nummi, J. (2002). *Aika Pariisissa : Juhani Ahon ranskalainen kausi 1889-1890*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Nummi, J., Rossi, R. & Isomaa, S. (2011). Kansalliskirjailijasta kirjallisuuden moniottelijaksi. In: Nummi, J., Rossi, R. & Isomaa, S. (Hrsg.). *Pariisista Iisalmeen : Kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. S. 7-22.
- Osborne, J. (2005). *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*. 2. bearb. Aufl. Taylor & Francis e-Library. <http://en.bookfi.org/book/1283914>. Aufgenommen am 11.03.2014.
- Pohjois-Savon Muisti. (2012). *Rovasti Theodor Brofeldt*. http://www.pohjois-savonmuisti.fi/taide/kirjallisuus/juhani_aho/rovasti_theodor_brofeldt/. Aufgenommen am 28.8.2013.
- Rohmer, R. (1962). *Gerhart Hauptmann : Sein Leben in Bildern*. Verlag Enzyklopädie, Leipzig.
- Rossi, R. (2003). Finnish Naturalisms : Entropy in Finnish Naturalism. In: Lyytikäinen, P. (Hrsg.). *Changing Scenes : Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. S. 31-53.
- Rossi, R. (2009). *Särkyvä arki : Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki.
- Rossi, R. (2011). Aito suomalainen – vai naturalistinen ihmispeto? : Primitiivisyyden tulkintoja *Juhassa*. In : Nummi, J., Rossi, R. & Isomaa, S. (Hrsg.). *Pariisista Iisalmeen : Kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. S. 92-122.
- Rüger, A. & Tanninen-Mattila, M. (2011). *Esipuhe*. In: Weisberg, G. P. (Hrsg.). *Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918*. Hrsg. von Bonsdorff, A-M. Übers. Pekkanen, H. Die Keure, Brugge. S.10-11.
- Rürup, R. (1984). *Deutschland im 19. Jahrhundert 1815-1871*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Schaulinski, G. (2009-2010). *Rückblick : 1870-1880 : Berlin kommt auf den Hund*. <http://www.ringbahn.com/rueckblick-1870-1880/articles/id-1870-1880.html>. Aufgenommen am 11.11.2013.
- Scheuer, H. (1974). *Naturalismus : Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement*. Kohlhammer, Stuttgart.
- Schievelbusch, W. (1996). *Junamatkan historia*. Übers. Heinämäki, M. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

- Schmitt, G. (2007). *Literarische Stile in Deutschland (1600-1945) : Ein Überblick*. 3. erweit. und durchgeseh. Aufl. Oulun yliopistopaino, Oulu.
- Stammler, W. (1927). *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. 2. durchges. Aufl. Ferdinand Hirt, Breslau.
- Stoeckius, A. (1903). *Naturalism in the Recent German Drama : With Special Reference to Gerhart Hauptmann*. Columbia University, New York.
- Stromberg, R. N. (1968). *Realism, Naturalism, and Symbolism : Models of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*. Harper & Row, New York.
- Taine, H. (1892). *Essais de critique et d'histoire*. 6. Aufl. Librairie Hachette et Cie, Paris.
- Tank, K. L. (1966). *Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. 7. Aufl. Rowohlt, Hamburg.
- Those who Deplore the Rise of Realism. (1888). In: The Times Digital Archive. 15 Oct. 1888, S. 9.
<http://find.galegroup.com/ttda/infomark.do?&source=gale&prodId=TTDA&userGroupName=oulu&tabID=T003&docPage=article&searchType=AdvancedSearchForm&docId=CS151703375&type=multipage&contentSet=LTO&version=1.0>
 Aufgenommen am 11.01.2014.
- TOP. Musée Marmottan-Monet : Impression soleil levant.
<http://www.timeout.fr/paris/musee/marmottan-monet/impression-soleil-levant>
 Aufgenommen am 10.05.2014.
- Torza, M. (1994). Symbolismi. In: Sproccati (Hrsg.). *Opas taiteen maailmaan : Länsimainen taide varhaisrenesanssista nykypäivään*. Übers. Suolahti, E. & Berger, M. Artes Gráficas Toledo, Toledo. S. 135-144.
- Turtola, M. & Lappalainen, T. (2011). *Kansalliskirjailija Juhani Aho*. Edico, Helsinki.
- Wehler, H. (1980). *Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918*. 4. durchges. u. bibliographisch ergänzte Aufl. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Weisberg, G. P. & Rauzier, J-F. (2011). Valokuvaus illuusion apuna: todellisuutta rakentamassa. In: Weisberg, G. P. (Hrsg.). *Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918*. Fin. Hrsg. von Bonsdorff, A-M. Übers. Pekkanen, H. Die Keure, Brugge. S. 30-43.
- Weisberg, G. P. (2011). Todellisuuden illuusioita – Naturalismi. In: Weisberg, G. P. (Hrsg.). *Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918*. Fin. Hrsg. von Bonsdorff, A-M. Übers. Pekkanen, H. Die Keure, Brugge. S. 18-30.
- Zola, É. (1880). *Le Roman expérimental*. 2. Aufl. G. Charpentier, Paris.

Zola, É. (1898). *Le trois villes* : Paris. Bibliothèque-Charpentier, Paris.
<http://www.gutenberg.org/files/34451/34451-h/34451-h.htm>. Aufgenommen am
19.11.2012.

Zola, É. (2009). *The Three Cities* : Paris. Übers. Vizetelly, E. A.
<http://www.gutenberg.org/files/9169/9169-h/9169-h.htm>. Aufgenommen am
19.11.2012.