

EDITH WACK

»NOCH EINMAL BJARNE P. HOLMSEN«

Anlässlich eines neuaufgefundenen Manuskripts von
Gerhart Hauptmann zu *Papa Hamlet*

Als Walter Heynen um 1925 die Schulausgaben von Gerhart Hauptmanns *Webern* und der *Versunkenen Glocke* vorbereitete, sandte er den Entwurf für die Einleitung der Bände an den Dichter. Dieser bedankte sich daraufhin freundlich »für die Wärme« des von Heynen Geschriebenen, bat aber zugleich darum, »auf die allzu oft breitgetretene Urhebergeschichte von Arno Holz« doch möglichst zu verzichten.

Glauben Sie nicht, sehr verehrter Herr Heinen, dass mir daran liegen würde, meine Paten zu verleugnen. Johannes Schlaf sowie Arno Holz haben mich angeregt, und ich habe sie ebenfalls angeregt. Diesen beiden Menschen, nicht einem von beiden, also Bjarne P. Holmsen habe ich mein Erstlingsdrama gewidmet. [...] Die Elemente von »Papa Hamlet« sind schon in meinem ersten Drama, geschweige in meinen späteren ein Nebenklang. Es gibt andere, grössere Paten, denen ich, wie ich nicht leugne, unendlich viel zu verdanken habe. Nicht durch Theorien, sondern durch Beispiele. Solche Beispiele waren mir Therese Racun, Gespenster, Macht der Finsternis.¹

Mit der Berufung auf Zola, Ibsen und Tolstoi markiert Hauptmann eine andere Traditionslinie als die von Heynen beabsichtigte, der offenbar unter Hinweis auf die Mitte November 1890 (mit der Jahresangabe 1891) erschienenen kunsttheoretischen Überlegungen von Arno Holz – *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* – dessen Bedeutung für die frühen Dramen Hauptmanns betont hatte. Dem begegnet der Dichter mit der Feststellung, »weder war die Familie Selicke noch Holzens mir ganz fernliegende sogee-

¹ Der Entwurf des Antwortschreibens befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz (im folgenden: SBB PK) im Briefnachlass Gerhart Hauptmann (im folgenden: GH BrNL) C XIII.

nannte Kunsttheorie vor meinen 2 oder 3 ersten Dramen da noch hat sie demnach ihr Stammbaum sein können«.

Die von Heynen herausgegebenen Schulausgaben erschienen ohne Hinweis auf Arno Holz. Lediglich in Form eines anspielungsreichen Zitats ruft die Einleitung beim eingeweihten Leser die Erinnerung wach an die literaturgeschichtlich bedeutungsvolle Beziehung zwischen Hauptmann und dem Dichterpaaar Holz und Schlaf. Die Uraufführung von *Vor Sonnenaufgang* bezeichnet Heynen dort als »Geburtsstunde des Naturalismus« und ergänzt: »Hauptmann selbst sprach von ›konsequentestem Realismus‹.«² Dass dieses Zitat der Bjarne P. Holmsen zugeordneten Widmung entstammt, verschweigt der Herausgeber.

Es war nicht das erste und auch nicht das letzte Mal, dass Gerhart Hauptmann sich zu dem Einfluss von *Papa Hamlet* auf sein dramatisches Frühwerk äußerte. Hatte er *Vor Sonnenaufgang* 1889 noch die Widmung vorangestellt: »Bjarne P. Holmsen, dem consequentesten Realisten, Verfasser von ›Papa Hamlet‹ zugeeignet, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung«, so betonte er nahezu fünfzig Jahre später im *Zweiten Vierteljahrhundert*, dieses Gemeinschaftswerk von Arno Holz und Johannes Schlaf habe ihn »stark, wenn auch, wie sich bald herausstellte, nicht entscheidend, angeregt.« Die empfangene Anregung sieht Hauptmann in deren Versuch, »die Sprachgepflogenheiten minutiös nachzubilden durch unartikulierte, unvollendete Sätze, monologische Partien, kurz, den Sprecher, wie er stammelt, sich räuspert, spuckt, in früher unbemerkten Einzelheiten darzustellen«,³ und fügt hinzu, »der Hauptbeweggrund meiner Widmung war nicht die entscheidende Anregung. Sondern es war der Wunsch, der mich auch später bewegte, Holz und Schlaf bei ihrem Kampfe um Geltung in der Öffentlichkeit hilfreich zu sein.«⁴ Eine vergleichbare Äußerung über die Bedeutung von *Papa Hamlet* für das eigene Schaffen findet sich bereits in einem Tagebucheintrag vom 18. Dezember 1897. Der Schlussfolgerung eines Rezensenten von Paul Schlenthers Hauptmann-Buch, »es sei nun authentisch festgestellt, daß ich durch Holz zum Drama gekommen sei«,⁵ setzt er

² Gerhart Hauptmann, Die Weber. Schauspiel aus den vierziger Jahren, mit Einl. u. Anm. für den Schulgebrauch v. Walter Heynen, Berlin 1926, S. XI.

³ Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke, hrsg. v. Hans-Egon Hass, fortgef. v. Martin Machatzke u. Wolfgang Bungies, Frankfurt/M., Berlin 1962ff. (Centenar-Ausgabe; im Folgenden: CA), Bd. XI, S. 495.

⁴ CA, Bd. XI, S. 495f.

⁵ Gerhart Hauptmann, Tagebücher 1897-1905, hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin 1987, S. 120; bei Schlenther heißt es: »Jene Begegnung mit Arno Holz entschied aber nicht nur für den Naturalismus, sondern auch für das Drama.« (Paul Schlenther, Gerhart

entgegen: »Aus ›Papa Hamlet‹ nahm ich das Bilden *in* der Sprache – nichts, gar nichts für mein Drama«. ⁶ Hauptmanns Distanzierung von Holz lässt sich jedoch für einen noch früheren Zeitpunkt feststellen. Nach der Lektüre von *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* schrieb er am 16. November 1890 ins Tagebuch: »Ich las es zwischen elf und zwölf Uhr mittags sehr bequem. Es ennuyierte mich, ärgerte mich, belehrte mich aber nicht. Hauptsächlich interessant als Document humain des Individuums Holz.« ⁷ Noch aufschlussreicher sind die Randbemerkungen, die sich in Hauptmanns Exemplar von Holz' Schrift befinden. Wie Sprengel aufgezeigt hat, markieren sie grundlegende ästhetische Differenzen. Gerhart Hauptmann verteidigt nicht nur gegen Arno Holz den Genie-Begriff, er vertritt folgerichtig auch ein anderes Kunstverständnis, in dem »viel vom Erbe der klassisch-romantischen Ästhetik wiederauflebt«. ⁸

Obwohl sich also durchaus sachliche Gründe für die Entfremdung von Holz anführen lassen, sieht die Forschung darin im allgemeinen einen Akt der Undankbarkeit gegenüber dem einstigen Weggefährten. Vor allem die Entfernung der Bjarne P. Holmsen zgedachten Widmung aus den späteren Auflagen von *Vor Sonnenaufgang* gilt als Beleg dafür, dass Hauptmann sich nach dem durchschlagenden Erfolg seines Dramas von dem weniger Erfolgreichen abgewandt habe. ⁹ Die spätere Äußerung über die durch *Papa Hamlet* empfangene Anregung – »stark, wenn auch, wie sich bald herausstellte, nicht entscheidend« –, wird als Versuch verstanden, »seine künstlerische Unabhängigkeit« zu manifestieren, »indem er Arno Holz zu einer mediokren Figur erniedrigte«. ¹⁰ Requardt und Machatzke verweisen dagegen auf Gerhart Hauptmanns frühe Novelle *Fasching*, in der bereits wesentliche Elemente des naturalistischen Dialogs vorweggenommen seien: »unter freundschaftlicher Anteilnahme von Holz und

Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung, Berlin 1898, S. 71) Offenbar sieht Hauptmann zwischen dieser Äußerung und der des Rezensenten einen wesentlichen Unterschied, denn er hält Schlenther zugute: »Dies steht zwar keinesfalls in Schlenthers Buch, aber daß es nicht so ist, tritt nicht deutlich genug hervor.« (Tagebücher 1897-1905, a. a. O., S. 120f.).

⁶ Ebd., S. 122.

⁷ Gerhart Hauptmann, Notiz-Kalender 1889-1891, hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S. 283.

⁸ Peter Sprengel, Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses, Berlin 1982, S. 56.

⁹ So etwa Helmut Scheuer, Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883-1896), München 1971, S. 156. Requardt und Machatzke weisen demgegenüber darauf hin, dass die ursprüngliche Widmung erst 1892 im Zuge des Verlagswechsels von C. F. Conrad zu S. Fischer getilgt wurde (Walter Requardt, Martin Machatzke, Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk, Berlin 1980, S. 154).

¹⁰ Scheuer, a. a. O., S. 159.

Schlaf« habe er diesen zwei Jahre später weiterentwickelt und auf die dramatische Gattung übertragen.¹¹

Es gibt außer der Widmung und den späteren Aussagen Hauptmanns kein weiteres Material, mit dem sich das Maß der empfangenen Anregung heute noch zuverlässig bestimmen ließe. Einige Bedeutung dürfte daher einem bislang unbekanntem Manuskript Gerhart Hauptmanns zukommen, das dieser im April 1889 als Reaktion auf Conrad Albertis Besprechung des *Papa Hamlet* geschrieben hat und ursprünglich am selben Ort, in der in München erscheinenden *Gesellschaft*, veröffentlichen wollte. Auch über das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu den Verfassern des *Papa Hamlet* sind in der Forschung nur wenige Einzelheiten bekannt; sie werden, ergänzt um einige neue, vor allem durch Auswertung der Hauptmann-Familienbriefe¹² gewonnene Erkenntnisse, im folgenden zunächst vorgestellt, ehe das Manuskript Hauptmanns im Wortlaut wiedergegeben und diskutiert wird. Abschließend soll versucht werden, die Entfremdung zwischen Holz und Hauptmann als Ergebnis ihrer ästhetischen Differenzen darzustellen, die zugleich unterschiedlichen Positionen in der zeitgenössischen Diskussion entsprachen.

DIE ANFÄNGE DER BEZIEHUNG GERHART HAUPTMANNS ZU ARNO HOLZ IM LICHT NEUER ERGEBNISSE

Über den Beginn der Bekanntschaft lassen sich nur Vermutungen anstellen. Berthold datiert ihn ohne Beleg auf »Ende 1887«,¹³ während Scheuer¹⁴ von 1886 ausgeht. Tatsächlich dürfte Hauptmann Holz jedoch zu Beginn des Jahres 1887 kennengelernt haben, wie die früheste Nennung seines Namens in einem Brief Carl Hauptmanns nahelegt: »Schreibt mir ein Wenig über den ›Durch‹! || *Ueber Hanstein*. || Über *Holz*. etc. etc.«¹⁵ Haupt-

¹¹ Requardt, Machatzke, a. a. O., S. 155.

¹² Diese Auswertung wurde als Vorbereitung für den Kommentar der Edition des Briefwechsels Wilhelm Bölsches mit den Brüdern Carl und Gerhart Hauptmann vorgenommen; der Band wird nach Fertigstellung im Rahmen der von Hans-Gert Roloff betreuten Edition der Werke und Briefe Wilhelm Bölsches erscheinen. – Im Zuge dieser Arbeit wurde auch das unten wiedergegebene Manuskript Gerhart Hauptmanns im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufgefunden. Ich danke Frau Anja Hauptmann für die Genehmigung, dieses hier veröffentlichen zu dürfen.

¹³ Siegwart Berthold, *Der sogenannte »Konsequente Naturalismus« von Arno Holz und Johannes Schlaf*, Bonn 1967 (Phil. Diss.), S. 137.

¹⁴ Scheuer, a. a. O., S. 136.

¹⁵ Undatierter Brief an Martha Hauptmann, Akademie der Künste zu Berlin (im folgenden: AdK), Carl Hauptmann Archiv (CHA K 205), der vermutlich kurz nach Marthas

mann hatte den literarischen Verein Durch erstmals im Januar 1887 besucht und war dort offenbar auch mit Arno Holz bekannt geworden. Man darf wohl von mehreren Begegnungen im Laufe des Jahres ausgehen, denn im April 1888 sandte Hauptmann aus der Schweiz, wo er sich seit Ende Januar aufhielt, eine Postkarte an Holz, auf der es unter anderem heißt: »ich muß aller derer gedenken, die meine Sympathie, sagen wir Achtung und Liebe besitzen. Dass *Sie* zu denen gehören, werden Sie nicht bezweifeln.«¹⁶ Dass Hauptmann seinen Gruß nicht auch an Johannes Schlaf gerichtet hat, stützt Scheuers Argumentation, der den Beginn der Zusammenarbeit von Holz und Schlaf auf den März des Jahres 1888 festsetzt.¹⁷ Zu widersprechen ist Scheuer jedoch, wenn er die Bekanntschaft Hauptmanns mit Holz und Schlaf bereits für das Jahr 1886 konstatiert. Sein Hinweis auf ein aus dem Jahre 1887 stammendes Schreiben von Holz an Hauptmann¹⁸ muss auf einem Lesefehler beruhen. Der betreffende Brief, in dem sich Holz für ein von Hauptmann erhaltenes Darlehen bedankt, ist auf den 15. Januar 1889 datiert.¹⁹ Hauptmann, der sich den Winter über in Hamburg aufhielt, hatte offenbar seinen bevorstehenden Besuch in Berlin angekündigt, dem Holz »mit einiger Ungeduld« entgegenschah:

Es ist schön von Ihnen, daß Sie sich zu diesem Entschlusse aufgerafft haben. Freund »Schmeo« wird darüber sicher ebenso erfreut sein. [...] Vor Allem bitte aber ja nicht ihr Manuskript zu vergessen! Ich bin sehr gespannt! [...] Einstweilen, falls nicht vorher noch eine Karte mit einer anderen Vereinbarung eintrifft, bleibt es also bei Montag d. 21 zwischen 5 und 6 bei Bauer.²⁰

Die Erlebnisse in Berlin fasste Hauptmann in seinem Tagebuch zusammen: »Nach interessanten Tagen in Hamburg wieder eingetroffen. Mit

Ankunft in Erkner im März 1887 geschrieben wurde. Die im Original unterstrichenen Passagen werden hier und im folgenden kursiv wiedergegeben.

¹⁶ Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., Autogr. G. Hauptmann.

¹⁷ Scheuer, a. a. O., S. 100ff.

¹⁸ Ebd., S. 136.

¹⁹ Zitiert wird nach einer Abschrift, die für den von Anita Holz und Max Wagner herausgegebenen Briefband – Arno Holz. Briefe. Eine Auswahl, München 1948 – angefertigt, aber für den Druck nicht berücksichtigt wurde; sie befindet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach (A: Piper; Briefe an Anita Holz).

²⁰ Hauptmann war vom 18. bis 24. Januar in Berlin, wo er bei dem Maler Hugo Ernst Schmidt (»Schmeo«) logierte. Mit dem erwähnten Manuskript dürfte der später vernichtete autobiographische Roman *Lorenz Lubota* gemeint sein. – Etwaige Zweifel an der Datierung des Briefes können durch die Angabe von Datum und Wochentag beseitigt werden: der 21. Januar 1889 war tatsächlich ein Montag.

Holz, Schlaf und Schmeo jeden Tag zusammengewesen.«²¹ Während dieser Zeit, so Requardt und Machatzke, lasen die Verfasser des *Papa Hamlet* »dem Berlin-Besucher aus dem unveröffentlichten Manuskript« vor.²² Am 8. Februar, also gerade einmal zwei Wochen nach seiner Rückkehr nach Hamburg, erhielt Hauptmann den fertigen Band, für dessen Zusendung er sich am 12. Februar mit einem ausführlichen Brief bedankte. Darin kam er auf einen Plan zu sprechen, der während des Berliner Zusammenseins entstanden war. »Bei Raffo regten Sie beide den Gedanken einer Zusammenarbeit an einem Drama an. War das Ihr Ernst? Ich habe die Sache erwogen und würde nun mit Freuden die Nachmittage des Sommerhalbjahres einer solchen Arbeit widmen. Ich habe sogar neulich einen Dramenplan entworfen.«²³ Wie Scheuer dargelegt hat, war für Holz und Schlaf die Idee zu einem Drama naheliegend, da durch die »minuziöse Schilderung der Vorgänge zwischen den handelnden Personen« schon in *Papa Hamlet* dem Dialog eine wesentliche Rolle zukam.²⁴ Aus Hauptmanns Brief wird deutlich, dass auch er den Dialogpassagen die größere Bedeutung beimaß. Während er die äußere Beschreibung der Vorgänge als »sehr, sehr unbeholfen« tadelt – »Sie schildern auch wie ein Kleinmaler, wie einer, der keine distance hat, sondern aus nächster Nähe mit der Lupe beobachtet« –, findet er in den Dialogen wieder, was er schon an Tolstoi bewundert hat: »Lesen Sie Tolstoi ›die Macht der Finsterniß‹; Sie werden Ihren naturalistischen Dialog dort finden, vielleicht nicht so ausgebildet wie bei Ihnen.« Die Wirkung des Dialogs war daher wohl ursächlich für den gemeinsamen Dramenplan, der bekanntlich nicht realisiert wurde.

Es ist der Forschung bislang entgangen, dass Gerhart Hauptmann den entscheidenden Anstoß, von diesem Vorhaben wieder Abstand zu nehmen, von seinem Bruder Carl empfangen hat. Seiner anfänglichen Zustimmung unsicher geworden, hatte Hauptmann sein Vorhaben brieflich mit dem Bruder diskutiert und auf dessen Zureden schließlich noch aus Hamburg, am 9. März 1889, das gemeinsame Projekt wieder abgesagt. Da die entsprechenden Briefe nicht überliefert sind, ist der Entscheidungsprozess im einzelnen nicht mehr nachzuvollziehen. Lediglich das Ergebnis lässt sich einem Brief Marie Hauptmanns an Schwester und Schwager in Zürich entnehmen: »Durch Eure Briefe ist Gerharts Hin und Herüberlegen ein Ende gemacht worden, er hat sich gleich heute hingesetzt und Holz und Schlaaf geschrieben, daß er von der gemeinsamen Arbeit zurücktrete.«²⁵

²¹ So der Eintrag vom 24. Januar 1889, Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 11.

²² Requardt, Machatzke, a. a. O., S. 140.

²³ Brief vom 12. Februar 1889, zit. nach Berthold, a. a. O., S. 227.

²⁴ Scheuer, a. a. O., S. 139.

²⁵ Brief vom 9. März 1889, AdK CHA K 208.

Durch Gerhart war Carl auch in das streng gehütete Geheimnis um die Identität Bjarne P. Holmsens eingeweiht worden, das Holz und Schlaf sieben Monate lang aufrechterhalten konnten – also etwa bis Mitte August 1889, dem Erscheinungstermin von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. Schon davor gab es jedoch Spekulationen, dass der norwegische Name möglicherweise nur als Pseudonym dienen könnte. So war auch Karl Henckell nach der Lektüre von *Papa Hamlet* zu der Überzeugung gelangt, dass Arno Holz der tatsächliche Verfasser sein müsse, und hatte in einen für die Brüder Hart bestimmten Aufsatz eine entsprechende Anspielung einfließen lassen. Carl Hauptmann holte – ob auf Betreiben des Bruders oder aus eigenem Antrieb, wird nicht deutlich – bei Henckell nähere Auskünfte dazu ein:

Henckell behauptet: er sei selbst *vermutungsweise* drauf gekommen, dass Holz d. Verfasser von Papahamlet. I. Habe ihm Holz vor 1½–2 Jahren einige Briefe über derartige novellistische Experimente und seine gesammte Auffassung einer Theorie d. Realismus mitgeteilt, und er habe sich bei Lesen von Papah. daran erinnern müssen. II. Habe er einige typisch Holzsche Wendungen drin gefunden. III. Habe Alberti unumwunden gesagt: es sei das Buch von einem jungen Berliner Schriftsteller und nur eine Mystification. IV. Habe er zur letzten Bestätigung am Namen Arne Holmsen den Autor erkannt. || Daraus leitet er die Berechtigung ab zu seiner Anspielung.²⁶

In der Forschung existieren unterschiedliche Ansichten darüber, wann Arno Holz sein ästhetisches Konzept entwickelt hat, das in Zusammenarbeit mit Johannes Schlaf²⁷ schließlich der Literatur des Naturalismus den entscheidenden Anstoß geben sollte. Holz selbst hat in seiner theoretischen Schrift *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* diese Anfänge auf die zweite Jahreshälfte 1887 datiert; Scheuer, der die wenigen bekannten Fakten ausführlich diskutiert,²⁸ weist diese Darstellung und alle darauf grün-

²⁶ Carl an Gerhart Hauptmann, Brief vom 5. Mai 1889, SBB PK GH BrNL JI Mappe 17 Nr. 4 – Henckells Kritik erschien im Januar 1890 im *Kritischen Jahrbuch* mit einer Anspielung auf Arno Holz (1. Jg., H. 2, 1890, S. 106).

²⁷ Auch die vieldiskutierte Frage, welchen Anteil Holz bzw. Schlaf an den gemeinsamen Werken haben, könnte durch Henckells Aussage einen neuen Impuls erhalten. Angebracht scheint mir daher an dieser Stelle der Hinweis auf Sprengels Feststellung: »Doch zur Umsetzung der Theorie in künstlerische Praxis bedarf es – zumindest außerhalb der Lyrik – eines Stoffs, und genau hier lag offenbar Holz' Problem, genau hier liegt die Wurzel seiner Angewiesenheit auf literarische Partner.« (Peter Sprengel, Holz & Co. Die Zusammenarbeit von Arno Holz mit Johannes Schlaf und Oskar Jerschke – oder: Die Grenzen der Freiheit, in: Text und Kritik, H. 121, Januar 1994, S. 20–32, hier S. 22).

²⁸ Scheuer, a. a. O., S. 90ff.

denden Ausführungen der Forschung zurück. »Falls er sich wirklich schon 1887 mit der Theorie beschäftigt hat, dann sollte sie ihm allenfalls als Stütze für seine Prosaarbeit dienen, aber noch nicht in ein eigenes theoretisches Werk einmünden.«²⁹ Henckells Zeitangabe lässt Zweifel an der von Holz vorgenommenen Datierung nicht länger zu, spätestens nach seiner Rückkehr aus Paris, wo er mit den dortigen ästhetischen Diskussionen in enge Berührung gekommen sein dürfte, war er mit einer »Theorie d. Realismus« und diesbezüglichen »novellistische[n] Experimente[n]« beschäftigt. Seine theoretischen Überlegungen müssen zu diesem Zeitpunkt also schon recht weit fortgeschritten gewesen sein, auch wenn er an eine Publikation erst später gedacht haben mag.

Carl Hauptmann war es auch, der auf Bitten des Bruders einige Monate später, kurz nach Erscheinen von *Vor Sonnenaufgang* versuchte, Arno Holz in die Redaktion des *Magazins für Litteratur des In- und Auslandes* zu vermitteln. Da er sich gerade in der Nähe von Dresden aufhielt, hoffte er zunächst, die Sache in einem persönlichen Gespräch mit Erich Ehlermann,³⁰ dem Verleger des *Magazins*, besprechen zu können. Schließlich empfahl er ihm Holz schriftlich, der sich auch seinerseits an Ehlermann wandte. »Von A. Holz erhielt ich heute einen Brief; vielen Dank für Ihr Gedenken! Aber ich möchte am liebsten das Magazin verkaufen und daher steht für mich die Frage der Neubesetzung erst in zweiter Linie, für den Fall, dass ich nicht verkaufen kann.«³¹ Arno Holz bekam dann Ende 1889, womöglich ebenfalls auf Anregung Gerhart Hauptmanns, von Brahm das Angebot, in der Redaktion der neugegründeten Zeitschrift *Freie Bühne* zu arbeiten. Eine entsprechende Darstellung im *Zweiten Vierteljahrhundert*³² hat Scheuer brüsk zurückgewiesen: »Hauptmanns herablassende Bemerkung: ›auf meine Veranlassung betraute der Herausgeber Arno Holz mit der Redaktion‹, dürfte so kaum zutreffen, denn in der damaligen Situation hatte Holz eine anerkannte Stellung in Berlin.«³³ Carl Hauptmanns Eintreten für Holz bei Ehlermann zeigt, dass Gerhart Hauptmann durchaus das Wohlergehen seines weniger begüterten Kollegen im Blick hatte, dessen Situation sich im August 1889 für seine Bekannten übrigens weitaus weniger günstig darstellte, als es Scheuers Worte erwarten lassen:

²⁹ Ebd., S. 98.

³⁰ Erich Ehlermann war ein guter Bekannter Carl Hauptmanns; in seinem Verlag erschien Ende 1892 (mit der Angabe 1893) dessen wissenschaftliche Arbeit *Die Metaphysik in der modernen Physiologie. Eine kritische Untersuchung*.

³¹ Brief vom 28. August 1889, AdK CHA K 42.

³² CA, Bd. XI, S. 495.

³³ Scheuer, a. a. O., S. 142.

Gestern war Holz da ein netter biederer Mensch und damit komme ich auf einen wichtigen Theil meines Schreibens. Gerh. läßt Dich bitten Ehlermann doch umgehend *Holz* als Redacteur für Magazin in Vorschlag zu bringen. Dem armen Kerl würde dadurch ein großer Dienst geschehen. Und tüchtig ist er ja außerordentlich. Ihn kann man sicher empfehlen mit seiner Gewissenhaftigkeit und Ernst und Liebe zur Sache. Dabei ist er doch vor allem ein bedeutend leistungsfähiger Kopf.³⁴

Marthas Brief an Carl läßt darüber hinaus deutlich die Wertschätzung erkennen, die Gerhart Hauptmann Holz zu diesem Zeitpunkt entgegenbrachte. Sein Rücktritt von dem Plan, gemeinsam an einem Drama zu arbeiten, hatte das Verhältnis zu Holz und Schlaf nicht belastet. Gleich nach seiner Rückkehr aus Hamburg hatte sich Hauptmann am 25. März 1889 mit den beiden im Café Bauer³⁵ getroffen, und auch wenn die Familienbriefe keine weiteren Begegnungen vermelden, lassen die vorliegenden Forschungsergebnisse auf eine engere Verbindung im Sommer 1889 schließen. Bekanntlich geht der Titel von *Vor Sonnenaufgang* auf die Anregung von Arno Holz zurück, und er war es auch, der den ersten (wenn gleich erfolglosen) Versuch unternahm, Hauptmanns Drama in einem Verlag unterzubringen. Und Gerhart Hauptmann revanchierte sich dafür, indem er sein Erstlingswerk unter Wahrung des gewählten Pseudonyms den Verfassern des *Papa Hamlet* widmete.

Wie schon die Zeitgenossen, so wertet auch die Forschung diese Zeilen überwiegend als Ausdruck eines Abhängigkeitsverhältnisses: erst durch Arno Holz habe Hauptmann zum Drama und zu einem spezifisch naturalistischen Stil gefunden. Requardt und Machatzke, die die Widmung als »Keimzelle vieler Mißverständnisse«³⁶ bezeichnen, plädieren für eine andere Gewichtung, indem sie auf zeitgenössische Quellen verweisen, denen zufolge »Hauptmann ursprünglich eine Besprechung des ›Papa Hamlet‹ vorhatte [...]. Da aber Rezensionen seine Sache nicht waren, kam er dieser Aufgabe in der zitierten Hommage an die Verfasser nach, deren gemeinsames Werk unter dem skandinavischen Pseudonym seit einem halben Jahr vorlag.«³⁷ Diese Darstellung folgt im wesentlichen der von Paul Schlenther vorgelegten biographisch-literarischen Studie: »Als Hauptmann es unterließ, mit Holz zusammen an die Arbeit zu gehn, wollte er seine tie-

³⁴ Brief vom 19. August 1889, Universitätsbibliothek Wrocław, Akc. 1991/27, Bl. 294 und 295.

³⁵ So die Mitteilung Marie Hauptmanns an Martha in einem Brief vom 25. März 1889, Gerhart Hauptmann Museum Erkner, Archiv (im folgenden: Archiv Erkner).

³⁶ Requardt, Machatzke, a. a. O., S. 153.

³⁷ Ebd.

fen Eindrücke von ›Papa Hamlet‹ wenigstens in einer öffentlichen Anzeige des Buchs kundgeben. Das Bücherbesprechen ist aber seine Sache nicht. So flüchtete er Dank und ›freudige Anerkennung‹ in jene berühmt gewordenen Widmungszeilen.«³⁸ Nach Adalbert von Hanstein war es freilich nicht bei dem Plan einer kritischen Würdigung geblieben: »Die Widmung war aus einer kleinen Besprechung entstanden, die dem Arno Holzschen Buche ›Papa Hamlet‹ zur Beachtung verhelfen sollte. Aus dieser Besprechung auf der ersten Seite des Manuskriptes wurde im Buche die Widmung«.³⁹

In der Carl und Martha Hauptmann gewidmeten Sammlung Nitsche im Deutschen Literaturarchiv Marbach ist ein bislang unbekanntes Manuskript Gerhart Hauptmanns überliefert, auf das sich wohl die Hinweise auf eine geplante, aber nicht realisierte Besprechung von *Papa Hamlet* beziehen. Es ist im April 1889 als spontane Reaktion auf eine Kritik Conrad Albertis entstanden, die kurz zuvor in der *Gesellschaft* erschienen war, und sollte ebendort veröffentlicht werden.⁴⁰ Von den ursprünglich 13 nummerierten, einseitig beschriebenen Blättern sind nur noch 11 vorhanden, die Seiten 11 und 12 fehlen. Da der Originalhandschrift auch eine von Martha Hauptmann erstellte vierseitige Abschrift beiliegt, ist erkennbar, dass die fehlenden Seiten von Hauptmann selbst ausgeschieden oder zumindest gestrichen wurden (schon Seite 10 endet mit einer gestrichenen Passage). Zwei nachträglich geschriebene (nicht nummerierte) Seiten, die Martha Hauptmann an den Schluss ihrer Abschrift gestellt hat, vervollständigen den Text. Da Hauptmann dort abschließend betont: »Von einer Kritik des Papa Hamlet in diesem Zusammenhange sehe ich ab«, liegt die Vermutung nahe, dass die gestrichenen Seiten den Versuch einer kritischen Würdigung des *Papa Hamlet* beinhaltet haben.⁴¹ Die nachfolgende Wiedergabe des bislang unveröffentlichten Manuskripts folgt der Hand-

³⁸ Paul Schlenther, a. a. O., S. 96.

³⁹ Adalbert v. Hanstein, Gerhart Hauptmann. Eine Skizze, Leipzig 1898, S. 12.

⁴⁰ Carl und Martha in Zürich hatte Gerhart Hauptmann am 13. April 1889 gebeten: »Sendet meinen kl Artikel nur ausdrücklich an M G Conrad München damit er nicht etwa in Bleibtreu's Hände geräth.« (AdK CHA K 208) Zur Entlastung der schwangeren Marie dürfte Hauptmann seine Schwägerin um die Abschrift gebeten haben. So erklärt sich auch das Vorhandensein des Manuskripts in der von Marianne Nitsche angelegten Sammlung, die als Erbin Martha Hauptmanns 1946 nur einen Bruchteil des umfangreichen Nachlasses aus Schlesien mitnehmen konnte. Gerhart Hauptmanns Manuskript hat sie irrtümlich Carl Hauptmann zugeordnet. – Warum das Manuskript nicht in der *Gesellschaft* erschienen ist, erhellt sich aus der gesichteten Korrespondenz nicht, möglicherweise hatte Carl dem Bruder abgeraten, das Manuskript in der vorliegenden Form zu veröffentlichen.

⁴¹ Auf diese könnte sich Hansteins Angabe »auf der ersten Seite des Manuskriptes« beziehen; da er mit Hauptmann während dessen Erkner-Jahren in engerem Kontakt stand, hatte

schrift Gerhart Hauptmanns, auch die Zeichensetzung, insbesondere der eigentümliche Gebrauch des Semikolons wurde beibehalten; lediglich kleinere Flüchtigkeitsfehler wurden stillschweigend korrigiert. In der Handschrift unterstrichene Passagen sind kursiv wiedergegeben. Bedeutsame Abweichungen zu der Abschrift Martha Hauptmanns werden in den Fußnoten mitgeteilt, auf Angaben zur Textkonstitution (Korrekturen, Streichungen, Ergänzungen) wird an dieser Stelle verzichtet; eine Ausnahme bildet die gestrichene Passage auf Seite 10.

GERHART HAUPTMANN'S ANTWORT AUF CONRAD ALBERTI

(1) Noch einmal Bjarne P Holmsen. Zwei Besprechungen, – einander sehr ungleich – welche das Buch dieses Autors im Aprilheft der »Gesellschaft« erfahren hat, liefern schon halb und halb den Beweis, dasz es ein merkwürdiges Buch sein muß.⁴² Wären mir nur die, von M G Conrad, wie mir scheinen will, mit sehr viel Verständniß für die Vorzüge desselben Buches niedergeschriebenen Bemerkungen⁴³ zu Gesicht gekommen; nicht aber die Auslassungen des Herrn C. Alberti; so würde Anlass, auf den Gegenstand zurückzugehen, nur noch unter einem Gesichtspunkt (2) vorhanden gewesen sein, jenem unter dem »die Gesellschaft« als ein Organ anzusehen ist, welches die Mission hat, bedeutende Erscheinungen der Litteratur aus den Krallen der den Tag beherrschenden Afterkritik zu reißen, darunter sie sonst verbluten müßten; denn solch eine bedeutende⁴⁴ Erscheinung ist »Papa Hamlet«.

er womöglich im April 1889 die Gelegenheit, die heute fehlenden Seiten 11 und 12 zu lesen. Die vielzitierte Widmung bzw. eine Vorform davon hätte dann auf Seite 11 gestanden.

⁴² Die Besprechungen von Michael Georg Conrad und Conrad Alberti in Heft 4 der Gesellschaft (S. 568f.) folgen direkt aufeinander. Derjenigen Albertis hat die Redaktion die Bemerkung vorangestellt: »Wir schließen hier sofort noch eine zweite Besprechung dieses Autors an, um den Lesern zu zeigen, mit welcher Parteilosigkeit wir unseren Mitarbeitern das Recht freier kritischer Aussprache wahren« (S. 569).

⁴³ In seiner Kritik schreibt Conrad u. a.: »Die Technik der Darstellung ist in hohem Grade originell. Es sind fast lauter Farbenspritzer, jäh, grell, unvermittelt, die sich in der *Phantasie* [im Original gesperrt; EW] des kunstgeübten Lesers sofort zum brennendsten Lebensgemälde zusammensetzen. Nur Bilder, keine Gedanken. Diese erschreckliche Virtuosität der Wirklichkeitsnachbildung in winzigen Ausschnitten, nur am Tragisch-Banalen geübt, macht den Leser auf die Dauer ganz nervös. Dazu eine pessimistische Grundansicht von allem Menschlichen zum Verrücktwerden. [...] Eine merkwürdige Künstler-Individualität, wenn auch kein Realist in unserem Sinne, ist Holmsen unter allen Umständen.«

⁴⁴ Abweichende Lesart Martha Hauptmanns: »bedeutsame«.

Herr C Alberti erblickt in Holmsens Buch »eine Satyre auf den Realismus« »ein Machwerk traurigster Sorte«, darin »die Äußerlichkeiten der *realistischen Darstellungsweise* (?)« »ins Grotteske übertrieben« sind, »einen Haufen *ekelhafter* Einzelzüge (!)« etc; Er nennt Herrn Holmsen einen »unreifen Knaben« u giebt ihm zu bedenken: »Der Realismus ist eine ernste, heilige Sache, (3) aber er ist keine *Loewenhaut*, in der sich *Esel verstecken dürfen*« etc.⁴⁵

Wenn ich nicht an obiger Blütenlese ein sprechendes Beispiel dafür vor Augen hätte, wohin es führt, wenn der Esel Affect in der Loewenhaut sachlicher Kritik herumtollen darf, so wäre hier der Augenblick gekommen, den Schnitzer zu begehen, ein wenig »gesunde Entrüstung« ins Gefecht zu führen. So aber bin ich gewarnt, und alles, was ich Herrn Alberti persönlich etwa zu sagen hätte schließt der nachfolgende Wunsch ein, welcher lautet: Ich wünsche (4) ihm, er möge seinen Lehrern – denjenigen »Kritikern« die er mit Recht so sehr verachtet⁴⁶ – sobald als

⁴⁵ Zum besseren Verständnis sei hier Albertis Kritik in Auszügen wiedergegeben, die Kursiva markieren die von Hauptmann (nicht immer wörtlich) zitierten Stellen. Die Kritik beginnt mit den Worten: »Ist das vorliegende Buch als *Satire auf den Realismus* gedacht, so muß man gestehen: es ist nicht ungeschickt gemacht, die *Äußerlichkeiten der realistischen Darstellungsweise* sind mit Witz *ins Grotteske übertrieben*. [...] Ist das Buch aber ernst gemeint (man wird sich wirklich darüber nicht klar) so ist es ein *Machwerk der traurigsten Sorte*. Glaubt der Verfasser ein Realist zu sein, wenn er nichts thut als platte Ausdrücke anzuwenden und *ekelhafte Einzelsätze auf einen Haufen* zusammen zu tragen, dann irrt er sich. Solche Bücher wie das vorliegende sind das rechte Futter für unsere Gegner [...]. Gerade wir, die Vorkämpfer der Anschauung, dasz der Künstler vor nichts zurück zuschrecken brauche, wenn er einen wirklichen Zweck damit verfolgt, ein Naturgesetz dadurch plastisch verkörpern will – gerade wir haben im höchsten Grade die Pflicht, uns gegen *unreife Knaben* zu wenden, welche den Realismus discreditiren, indem sie seinen Namen benutzen, um ihre ganz gewöhnliche Unfähigkeit zu bemänteln, die sich hinter Grottesksprüngen a la Hanswurst versteckt. *Der Realismus ist eine ernste, heilige Sache, aber er ist keine Löwenhaut, in der sich Esel verstecken dürfen*. [...] Wir haben uns seiner Zeit gegen Herrn Oskar Welten gewendet, der den Realismus als Deckmantel für seine Schlüpfrigkeiten mißbrauchen wollte – wir müssen auch Herrn Holmsen *von unseren Rockschößen abschütteln*.« – Wie Henckell Carl Hauptmann hatte wissen lassen, war auch Alberti (ganz oder teilweise) in das Pseudonym eingeweiht, denn dieser hatte Henckell mitgeteilt: »es sei das Buch von einem jungen Berliner Schriftsteller und nur eine Mystification« (vgl. Anm. 26). Vor diesem Hintergrund erhalten Albertis Schlussworte eine andere Bedeutung: »Im übrigen scheint es mir, als habe der Übersetzer an Herrn H. stark gesündigt! Vieles in dem Buche will mir gar nicht recht norwegisch erscheinen.«

⁴⁶ In seiner Besprechung von *Papa Hamlet* geht Alberti auf Kritiker des Realismus nur beiläufig ein, Hauptmann bezieht sich vermutlich auf einen Beitrag Albertis im Januar-Heft der *Gesellschaft*, in dessen letztem Absatz die Rede ist von »gewissen böswilligen und niederträchtigen Gegnern [...], welche nicht müde werden, uns mit dem Kote ihrer gemeinsten Verleumdungen zu bewerfen, wie z. B. die ehrenwerten Kritiker der »Magdeburgischen Zeitung«, der »Frankfurter Zeitung«, und ähnliche Dunkelmänner, welche sich immer wieder da-

möglich *aus der Schule laufen*; denn dasz er ihre Schule fleißig besucht hat, wird er nach einem Probestück, wie es seine Holmsen-Besprechung ist, nicht mehr leugnen wollen. Gott sei es geklagt, daß es so ist: d h, dasz ich genöthigt bin, zur Genugthuung B P Holmsens, die Loewenhaut Albertischer Kritik jetzt noch besonders unter die Füße zu treten. Erledigen wir so schnell als möglich dieses im besten Falle nützliche nicht aber angenehme Geschäft.

»Äußerlichkeiten realistischer Darstellungsweise ins Groteske übertrieben« hat, nach Alberti, B P Holmsen. »Realistische Darstellungsweise?« – Was versteht Herr Alberti darunter? – Doch wohl Technik!? (5) Gut also: realistische Technik! Was ist aber *das* für ein Ding? Herr Alberti nennt⁴⁷ Shakespeare, Goethe, Zola, Daudet, Dostojewski Tolstoi, W Alexis, Ibsen etc Realisten u jeder einzelne unter diesen Männern hat seine eigene, scharf ausgeprägte Technik. – Demnach »Realistische Darstellungsweise«: ein Ding welches nicht existiert, folglich auch nicht von B P Holmsen nachgeahmt, oder übertrieben worden sein kann. Victoria! Die Loewenhaut ist herunter. Bitte keinen Applaus! Ich habe entsetzlich leichte Arbeit gehabt. Treten Sie ein wenig beiseit, meine Herrschaften! damit der Schecher,⁴⁸ der darunter gesteckt hat sich unbelästigt⁴⁹ entfernen kann. (6) Im Ernst außer dem wiederlegten Einwurf ist keiner vorhanden, der auch nur mit dem Schein von Sachlichkeit – wie dieser – herumliefere. – »Realistische Darstellungsweise«, ein interessanter Gegenstand, über den vielleicht Herr Holmsen, – wenn er sich zum theoretisieren herbeilassen wollte – mancherlei Neues würde zu sagen haben (möglicherweise auch schon in der Einl. zu: »Ein Städtchen am Fjord«⁵⁰ gesagt hat.) Einstweilen prüfe man die Darstellungsweise seiner letzten Studie: »ein Tod«; u man wird finden, dasz Holmsen in eben *dem* Punkte, worin Herr Alberti ihn der Nachahmung (7) bezüchtigt, durchaus originell ist. Dieser Herr (Alberti) ist mir zu Dank

rin gefallen, in ihren Blättern die gemeinsten Entstellungen und absichtlichen Verdrehungen unserer Ziele und Anschauungen dem denktrügen Lesepöbel vorzukauen« (S. 10).

⁴⁷ Keiner der hier aufgezählten Autoren wird in Albertis Kritik genannt.

⁴⁸ Lies: Schächer, veraltet für Räuber, Mörder; Hauptmann mag eher an den damit verwandten Begriff des Schachern, im Sinne von Lügen oder Betrügen gedacht haben; abweichende Lesart Martha Hauptmanns: »Schrecken«.

⁴⁹ Abweichende Lesart Martha Hauptmanns: »unbehelligt«.

⁵⁰ Der Erstausgabe von *Papa Hamlet* (1889 bei Carl Reissner in Leipzig) ist durch den vermeintlichen Übersetzer Dr. Bruno Franzius eine Einleitung vorangestellt, in der ein Überblick über das bisherige Leben Bjarne P. Holmsens gegeben wird. Darin wird auf ein 1887 in Christiania erschienenes Buch des Autors verwiesen, »Ein Städtchen am Fjord«, in dem dieser erklärt habe, dass er seine bisherigen »Schöpfungen [...] nicht etwa bereits als abgerundete Kunstwerke, sondern nur als ›Studien‹ zu solchen aufgefasst wissen will« (S. 8f.).

verpflichtet, denn ich biete ihm Gelegenheit, das von ihm verketzerte Buch nochmals zur Hand zu nehmen: was soviel heißt, als ihm die Möglichkeit, etwas zu lernen, bieten. Ich eröffne – ihm von neuem einen durch ihn achtlos beiseit geschobenen Schatz, daraus er sich – wenn anders seine Kunst ihm über alles geht – ohne Zweifel noch bereichern wird. Papa Hamlet ist – so scheint mir – nicht ein Buch wie die meisten Bücher: Es steckt (8) etwas darin, das erraten sein will, ein Schatz, der gehoben sein will. – Ganz richtig *bewundert* Herr *Conrad* die Technik der darin enthaltenen Studien, u die damit erreichte Wirklichkeitstreue, u Herr *Alberti* ahnt nicht, dasz z Beispiel in »ein Tod« sich das Streben nach dem kund giebt, was er mit Unrecht vorhanden glaubt: einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise.

Herr *Conrad* spricht von einer »pessimistischen Grundstimmung«, die sich in allen Studien *Holmsens* ausspreche; (9) er verwechselt dabei Ursache u Wirkung. Die pessimistische Grundstimmung ist Wirkung, und dasz diese so stark ist, wie Herr *Conrad* sie schildert, hat seinen Grund in der völligen Objectivität der Darstellung: Einer Objectivität, die, wie sie in »ein Tod« zur Geltung kommt, ihresgleichen nicht hat.

Ich gebe zu, dasz auch ich anfänglich nicht so recht wußte was aus dem Buche machen. – Manches in ihm erschien mir durchaus hieroglyphisch. Schließlich verfiel ich darauf, mir laut daraus vorzulesen u nun erkannte ich sofort, dasz die Buchform (10) für »Studien« wie z B »Ein Tod« nicht die angemessene ist, sondern allein der Vortrag. Ich erkannte eine beispiellose Feinheit der Ausarbeitung, die alles in dieser Richtung bisher geleistete weit, weit zurückläßt. [Der nachfolgende Text ist bis zum Seitenende durch einen senkrechten Strich gestrichen; EW] Man prüfe z B ein Tod u bemerke, welche Wichtigkeit für das Ganze jedes kleine Wörtchen besitzt, wie das scheinbar Unbedeutendste, Nebensächlichste seine bestimmte Bedeutung hat – Man versuche an irgend einer Stelle davon zu nehmen, oder hinzuzuthun u man wird erkennen, wie in beiden Fällen ein Ganzes zerstört wird.

(13) Herr *Alberti* meint: er würde Herrn *Holmsen* von seinen Rockschößen abschütteln (doch nur falls er sich daran hinge?). Er thut recht dies in guter Zeit bekannt zu machen, denn, wenn mich nicht alles trügt, so ist *der* *Schneider* gegenwärtig noch nicht vom *Storche* gebracht worden, der Material und Fähigkeit besitzt, mittels des einen u anderen ein Paar *Rockschöße* anzufertigen, die einen *Bjarne P Holmsen* auszuhalten im Stande wären. [Die folgenden Seiten sind nicht nummeriert, der Seitenwechsel wird mit einem senkrechten Strich markiert, die Reihenfolge orientiert sich an der Abschrift *Martha Hauptmanns*; EW] Wenn Herr *Alberti*, durch die *Lecture* des *Papa Hamlet* nicht einmal zu dieser

Einsicht gelangt ist, nun, dann ... Kurzum, er sollte sich ganz im allgemeinen gesprochen den Sinn für das Lächerliche ein weniger zu schärfen suchen. | Ich beschränke mich auf das Vorstehende, aus dem Grunde zwar weil ich für den Augenblick nichts anderes bezweckte als Herrn Alberti ein »besinne dich auf dich selbst« zuzurufen. Dies war eine Forderung meines Gewissens. Von einer Kritik des Papa Hamlet in diesem Zusammenhange sehe ich ab.

Gerhart Hauptmanns für die *Gesellschaft* geschriebener Aufsatz wäre nicht der erste von ihm veröffentlichte gewesen. Bereits 1887 waren zwei Beiträge von ihm in der *Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung* erschienen: im April eine kurze Besprechung von Hermann Conradis Gedichtband *Lieder eines Sünders*, im August *Gedanken über das Bemalen der Statuen*.⁵¹ Wie das hier wiedergegebene Manuskript waren auch diese vermutlich beide nicht direkt an die Redaktion eingesandt, sondern zunächst Carl Hauptmann zur Begutachtung vorgelegt worden.⁵² Gemeinsam ist diesen frühen Aufsätzen der sachlich klare, leicht dozierende Stil, der wohl nicht zufällig mehr an Carl als an Gerhart Hauptmann erinnert.⁵³ Anders die hier wiedergegebene polemische Auseinandersetzung mit Conrad Alberti, deren Verfasser sichtlich um stilistische Eleganz bemüht ist, inhaltlich aber nicht ganz zu überzeugen vermag. Das Urteil Albertis, bei *Papa Hamlet* könne es sich allenfalls um eine »Satire auf den Realismus«, nicht aber um einen ernst gemeinten literarischen Beitrag dazu handeln, weist Hauptmann auf zweierlei Weise zurück. Zum einen spricht er Alberti die Autorität des kompetenten Kritikers ab, zum anderen erklärt er, von einer »realistischen Darstellungsweise« könne (noch) gar keine Rede sein. Rhetorisch geschickt bedient sich Hauptmann dabei der von Alberti evozierten, auf Äsop zurückgehenden Fabel vom Esel, der sich eine Löwenhaut überstreift, letztlich aber durch sein IA als das erkannt wird, was er nun einmal ist: ein Esel. Bezog Alberti diese Metapher auf den Verfasser des *Papa Hamlet*, der sich anmaße, als realistischer Au-

⁵¹ CA, Bd. VI, S. 895f. und S. 896-898.

⁵² Belegt ist dies nur für den Aufsatz *Gedanken über das Bemalen der Statuen*, der zusammen mit einem weiteren, nicht veröffentlichten Artikel durch Carl Hauptmann an die Redaktion gesandt wurde: »Ein Brief an Sie liegt schon bei meinem Bruder in Jena, den ich beauftragt habe die beiden bewußten Aufsätze an Sie abzusenden.« (Postkarte an Leo Berg vom 22. Oktober 1886, SBB PK Autogr. I/1032-1; der Titel der Aufsätze erhellt sich durch einen Brief vom 30. Oktober 1886, SBB PK Autogr. I/1032-10).

⁵³ Gedacht ist hier weniger an den Dichter als an den Wissenschaftler; Carl Hauptmanns Untersuchung über *Die Metaphysik in der modernen Physiologie* (Dresden 1893) ist, zumal in den ersten drei Kapiteln, in denen er sich kritisch mit den frühen Arbeiten zur Hirnforschung beschäftigt, ein Meisterwerk wissenschaftlicher Prosa.

tor gelten zu wollen, so wendet Hauptmann sie im Gegenzug auf Alberti an, der »nur mit dem Schein von Sachlichkeit« auftrete, sich ohne die schützende Löwenhaut des Kritikers aber als »Schächer« oder Betrüger entpuppe. Entlarvt wird er, ähnlich wie der Esel in der Fabel, durch seinen falschen Sprachgebrauch: »Realistische Darstellungsweise?« – Was versteht Herr Alberti darunter? – Doch wohl Technik!? Gut also: realistische Technik!« Doch auch eine solche, lässt Hauptmann Alberti wissen, gäbe es nicht. Jeder als realistisch geltende Autor habe »seine eigene, scharf ausgeprägte Technik«, folglich sei der Vorwurf, der Verfasser von *Papa Hamlet* habe eine solche »nachgeahmt, oder übertrieben«, gegenstandslos.

Mit seiner sachlichen Argumentation bleibt Hauptmann deutlich hinter den rhetorischen Anstrengungen zurück: er spricht nicht nur der realistischen Literatur jede stilistische Gemeinsamkeit ab, er scheint auch unentschieden zu sein, ob das Fehlen einer solchen als bedauerlicher Mangel oder als logische Folge des individuellen künstlerischen Ausdrucks anzusehen ist. Je nachdem wären »Shakespeare, Goethe, Zola, Daudet, Dostojewski Tolstoi, W Alexis, Ibsen« entweder nur Wegbereiter einer dezidiert realistischen Darstellung, die durch Bjarne P. Holmsen einen entscheidenden Impuls erfahren hätte – »Herr Alberti ahnt nicht, dasz z Beispiel in ›ein Tod‹ sich das Streben nach dem kund giebt, was er mit Unrecht vorhanden glaubt: einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise« – oder dieser könnte sich jenen als »merkwürdige⁵⁴ Künstlerpersönlichkeit«, so das von Hauptmann akzeptierte Urteil in der Kritik Michael Georg Conrads, beigesellen. Hauptmanns Indifferenz in diesem Punkt ließe sich aber auch als (hier noch unbewusste) Vorwegnahme seiner späteren Meinung über Holz interpretieren: »Hochstapelei in Kunsttheorie, Hochstapelei im Drama«. ⁵⁵ Arno Holz erschiene dann als einer, der sich in hoffnungsloser Selbstüberschätzung an »einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise« versucht hätte. Von Albertis Kritik wäre diese Einschätzung nicht weit entfernt.

Intendiert ist diese Lesart von Hauptmann jedoch keineswegs. Sein Aufsatz wendet sich vielmehr in erster Linie gegen Albertis Anmaßung, als Vertreter eines national geprägten deutschen Realismus für die realistische Literatur im allgemeinen sprechen zu wollen.⁵⁶ Im Januar-Heft der

⁵⁴ Im Sinne von bemerkenswert.

⁵⁵ Gerhart Hauptmann, *Diarium 1917-1933*, hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980 – die zitierte Stelle findet sich im Eintrag vom 5. Juni 1922 (S. 69).

⁵⁶ Vor diesem Hintergrund sind vermutlich auch die wiederholten Angriffe Hauptmanns gegen Alberti im Tagebuch zu verstehen, auf die Machatzke nur hinweist, ohne sie erklären zu können; anders als er vermutet, reagiert Hauptmann wohl nicht auf ihn persönlich zielende »veröffentlichte Angriffe seines Gegners« (Notiz-Kalender, 1889-1891, a. a. O., S. 366),

Gesellschaft hatte dieser in »zwölf Artikeln« sein »litterarisches Glaubensbekenntnis« vorgestellt, in dessen neuntem Abschnitt es heißt: »Die moderne Kunst sei national, sie spiegle in ihren Formen, ihren Auffassungen, ihren Empfindungen den Geist der Rasse des Künstlers wieder, denn das beste, was der Mensch und der Künstler besitzt, verdankt er seinem Volke: nationale Unterschiede und Eigenheiten sind natürlich und berechtigt, nicht nur in der äußeren Erscheinung, sondern auch in der geistigen und seelischen Anlage, Weltauffassung und Charakterbildung.«⁵⁷ Im Widerspruch zu dieser Auffassung führt Hauptmann in seiner Erwiderung »Shakespeare, Goethe, Zola, Daudet, Dostojewski, Tolstoi, W Alexis, Ibsen« als Realisten an – dass er sich dabei ausgerechnet auf Alberti beruft, hätte diesen sicher nicht wenig geärgert. Mit seinem Plädoyer für einen ästhetisch, nicht national zu begründenden Realismus ergreift Hauptmann zugleich Partei für die Berliner Literatenszene, denn von dieser wollte sich Alberti (obwohl selbst in Berlin lebend) mit seinem »Glaubensbekenntnis« distanzieren. Im April-Heft der *Gesellschaft* hatte dieser sich nämlich nicht nur mit *Papa Hamlet* kritisch auseinandergesetzt, er polemisierte dort auch gegen den »modernen Ibsenschwindel«, den »einige unreife Köpfe in Berlin [...] einzuführen begannen, hinter dem sich in Wahrheit nichts verbirgt als der purste Neid gegen ihre deutschen Kollegen, welche das Unglück haben, mit produktivem Talent begabt zu sein, das ihnen gänzlich versagt ist«.⁵⁸

Scheuer hat zurecht darauf hingewiesen, dass die Kritik an *Papa Hamlet* die junge Generation der Berliner Schriftsteller in dem Gefühl eines gemeinsamen Aufbruchs vereint hat.⁵⁹ Und Gerhart Hauptmann gibt sich in seinem Aufsatz als Teil dieser Bewegung deutlich zu erkennen, auch in seiner Wertschätzung für *Papa Hamlet*. Das Buch ist für ihn »ein Schatz, der gehoben sein will«, er bewundert dessen »Wirklichkeitstreue« und die völlige »Objectivität der Darstellung«, und er bescheinigt Bjarne P. Holmsen das Streben nach »einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise«. Aufschlussreich ist Hauptmanns Geständnis, dass auch er »anfänglich nicht so recht wußte was aus dem Buche machen«, erst lautes

sondern auf Albertis Äußerungen zur realistischen Literatur, die nicht im Einklang mit denen der Berliner Literaten standen.

⁵⁷ Conrad Alberti, Die zwölf Artikel des Realismus. Ein litterarisches Glaubensbekenntnis, in: Die Gesellschaft, H. 1, Januar 1889, S. 2-11, hier S. 6.

⁵⁸ Conrad Alberti, Berliner Theaterbriefe, in: Die Gesellschaft, H. 4, April 1889, S. 554-559. Literaturgeschichtlich nicht ohne Reiz ist, dass Alberti sich mit dieser Kritik ausgerechnet von dem »widerlichen, neidischen Treiben gewisser Jünglinge à la Schlenther-Brahm« distanziert (S. 555).

⁵⁹ Scheuer, a. a. O., S. 136.

Lesen brachte die Erkenntnis, »dass die Buchform für ›Studien‹ wie z B ›Ein Tod‹ nicht die angemessene ist, sondern allein der Vortrag«. Die überlieferte Fassung des Manuskripts bricht just an der Stelle ab, wo Hauptmann zu einer detaillierten Beschreibung der Vorzüge von *Papa Hamlet* ansetzt, den ästhetischen Nachweis für die »beispiellose Feinheit der Ausarbeitung, die alles in dieser Richtung bisher geleistete weit, weit zurückläßt« – mit diesen Worten endet die zur Veröffentlichung bestimmte Passage – bleibt er daher schuldig. Die gestrichenen Sätze, die darauf folgen, zeigen immerhin das Bemühen, die unmittelbare Wirkung des Textes zu analysieren: »Man versuche an irgend einer Stelle davon zu nehmen, oder hinzuzuthun u man wird erkennen, wie in beiden Fällen ein Ganzes zerstört wird.« Als Schriftsteller, nicht als Kritiker, überprüft er die technischen Mittel auf ihre Wirksamkeit.

Es ist zu bedauern, dass die nachfolgenden (gestrichenen) Seiten nicht überliefert sind, möglicherweise erlaubten sie nähere Aufschlüsse über die durch Holz und Schlaf empfangene Anregung. Doch auch so bietet das Manuskript Anhaltspunkte für Hauptmanns Einstellung zu deren experimentellen Prosaskizzen. Zwei Punkte hebt er besonders hervor: die neuartige Technik, die eine objektive Darstellung der Wirklichkeit erlaubt, sowie deren spezifische Eignung für den Vortrag. An theoretischen Fragen ist er sichtlich weniger interessiert, immerhin räumt er ein, »Herr Holmsen« könnte möglicherweise, »wenn er sich zum theoretisieren herbeilassen wollte – mancherlei Neues [...] zu sagen haben«. Für Hauptmann ist die ästhetische Praxis bedeutsamer, um so mehr, als er zu diesem Zeitpunkt, Anfang April 1889, gerade mit der Arbeit an seinem Drama begonnen hat. Wenn sich Hansteins Aussage über die Widmung in *Vor Sonnenaufgang* tatsächlich auf das hier vorgestellte Manuskript bezieht, dann gibt diese die Einstellung des Autors zu Beginn und nicht nach Fertigstellung seines Dramas wieder.

An der dramatischen Form hatte Hauptmann sich bereits zuvor versucht, doch nun hatte er statt der früheren historischen Stoffe eine aktuelle Problematik gewählt, die in der ihm vertrauten Umgebung eines schlesischen Bauerngutes spielen sollte. Die in *Papa Hamlet* erprobte realistische Darstellungsweise, deren szenische Wirksamkeit Hauptmann durch lautes Lesen für sich entdeckt hatte, dürfte ihm den Weg gewiesen haben für die sprachliche Gestaltung seiner Figuren. Diese Art der »Anregung« hat Hauptmann auch nie bestritten, wogegen er sich jedoch wehrt, ist die Auffassung, *Vor Sonnenaufgang* sei kein Produkt seiner dichterischen Kraft, sondern wesentlich durch Arno Holz inspiriert: »Aus ›Papa Hamlet‹ nahm ich das Bilden *in* der Sprache – nichts, gar nichts für mein Drama«. In dieser irritierenden Formulierung aus dem

Jahr 1897⁶⁰ finden wir die Ambivalenz aus seiner Polemik gegen Alberti wieder, wo er einerseits den individuellen künstlerischen Ausdruck der von ihm genannten realistischen Autoren betont, andererseits Bjarne P. Holmsens Streben nach »einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise« lobend hervorhebt. Zwei Jahre zuvor war für Hauptmann die Unterscheidung von Kunst und Technik noch gänzlich unproblematisch gewesen. In seinem Aufsatz *Gedanken über das Bemalen der Statuen* heißt es dazu:

So ist das Produkt der Kunstfertigkeit in einem Kunstwerk seine Naturähnlichkeit, das Produkt der Kunst, das Künstlerische dagegen das durch seine Naturähnlichkeit zum Ausdruck gebrachte innere, typische Leben. [...] Hier drängt sich nun die Frage auf: in welchem Verhältnis steht die Kunstfertigkeit zum Kunstwerk? Wir antworten kurz: im Verhältnis vom Mittel zum Zweck; die Kunstfertigkeit darf nie Wirklichkeit sein wollen und so die wahre Kunstabsicht verrücken, sie muß ausschließlich im Dienste der Kunstwirkung stehen, das heißt nur gerade so weit wirken, als sie das innere Leben existenzwahr zum Ausdruck bringt. Und hierin liegt das Geheimnis des Maßes in der Kunst.⁶¹

Durch *Papa Hamlet* war Hauptmann offenbar in seinem bisherigen Kunstverständnis verunsichert worden. Hatte er zuvor die nur äußerliche »Naturähnlichkeit« in einem gewissen Widerspruch zur inneren Wahrheit des Kunstwerks gesehen, so konnte er nun der »völligen Objectivität der Darstellung [...], wie sie in »ein Tod« zur Geltung kommt«, eine starke künstlerische Wirkung nicht absprechen. Zwei rivalisierende Konzepte waren mithin bestimmend für Hauptmanns Denken im April 1889: das ihm eigene Verständnis von Kunst als einem schöpferischen Akt und – angeregt durch Arno Holz – Kunst als Ergebnis einer bewusst angewandten Technik. Es lässt sich nur vermuten, dass Gerhart Hauptmann in dem Maße, wie sein Drama Gestalt annahm, zur früheren Sicherheit zurückfand, sich vielleicht sogar erstmals uneingeschränkt als Schöpfer eines Kunstwerks empfinden konnte.

Requardt und Machatzke ist also insofern beizustimmen, als sich die Widmung tatsächlich auf einen früheren Zeitpunkt, auf den Beginn der Arbeit an *Vor Sonnenaufgang*, beziehen lässt. Gleichzeitig drückt sich in ihr aber auch Hauptmanns Haltung zu Holz und Schlaf nach Fertigstellung des Dramas aus. In dem viel zitierten Text sind bei genauer Betrachtung beide Zeitebenen präsent: die freudige »Anerkennung« der durch

⁶⁰ Eintrag vom 18. Dezember 1897, in: Tagebücher 1897-1905, a. a. O., S. 122.

⁶¹ CA, Bd. VI, S. 896f.

Papa Hamlet »empfangenen entscheidenden Anregung« gilt den durch die anfängliche Lektüre gewonnenen Eindrücken, die in dem wiedergefundenen Manuskript zumindest angedeutet werden. Die Würdigung Bjarne P. Holmsens als dem »consequentesten Realisten« dagegen markiert nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine zeitliche Distanz von dem unmittelbaren Leseindruck. Die Ambivalenz, die Hauptmanns für die *Gesellschaft* bestimmten Aufsatz in Hinblick auf die »realistische Technik« noch auszeichnete, ist mit dieser Formulierung überwunden. Der seiner selbst gewiss gewordene Dichter kann den Superlativ für die konsequente Anwendung der technischen Mittel neidlos den befreundeten Autoren zuerkennen.

ÄSTHETISCHE DIFFERENZEN

Hauptmanns Beziehung zu Holz und Schlaf konnte durch das neugewonnene Selbstbewusstsein nur gestärkt werden. Die überlieferten Quellen widerlegen denn auch die Aussage, Hauptmann habe sich nach dem Erfolg von *Vor Sonnenaufgang* »einigermaßen schönede«⁶² von Holz abgewandt. Zunächst einmal sahen sich alle drei Autoren als Wegbereiter einer neuen Kunst. In diesem Sinne bedankte sich Johannes Schlaf für die Zusendung des Dramas: »Im übrigen werden Sie wissen, was Sie für diese Wohltat, die Sie unserer Literatur mit ihm erweisen, zu erwarten haben.«⁶³ Mit dieser Gewissheit feierten Holz und Hauptmann vier Wochen später, dass das Drama vom Verein Freie Bühne aufgeführt werden sollte: »Freudige Nachricht mit Flasche Rheinwein und Heidsieck Monopole gefeiert. Fidelste Stimmung. Holz zum erstenmal Champagner getrunken.«⁶⁴ Und diese Erwartungen wurden durch die Aufführung am 20. Oktober 1889 voll bestätigt, wie dem Bericht Johannes Schlags an Emil Richter, einem Jugendfreund von Arno Holz, zu entnehmen ist. Den Erfolg von Hauptmanns Drama wertet er in seinem Brief als Fanal für die junge deutsche Literatur: »Das litterarische und künstlerische Deutschland wird endlich lebendig, energisch, definitiv lebendig. Man fängt an von einem gewissen sog. ›großen Zuge‹ getragen, gehoben, fortgerissen, begeistert zu werden.« Und mit Anspielung auf den von Holz vorgeschlagenen Titel resümiert er:

⁶² Gerhart Schulz, Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens, München 1974, S. 12; Schulz bezieht sich mit dieser Formulierung auf die Entfernung der Dedikation aus der »zweiten Auflage«, zu diesem Missverständnis vgl. oben Anm. 9.

⁶³ Brief vom 21. August 1889, abgedruckt in: Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 156-159, hier S. 159.

⁶⁴ Ebd., S. 176.

»Wir stehen ›am Vorabend großer Ereignisse‹, unmittelbar ›vor‹ dem ›Sonnenaufgang‹ unsrer Litteratur u. unsres Theaters.«⁶⁵

Dieser Brief, der 1994 erstmals publiziert wurde, relativiert die bis dahin vorherrschende Darstellung der Forschung, Hauptmann habe seinen Erfolg wesentlich den durch Holz und Schlaf empfangenen Anregungen zu verdanken. Die Verhältnisse im literarischen Berlin der Jahre 1889/90 waren weitaus dynamischer. Wenn Hauptmann durch *Papa Hamlet* dazu angeregt worden war, sich der dramatischen Form zuzuwenden, so bedeutete umgekehrt, wie auch aus dem durch Holz angeregten Titel hervorgeht, *Vor Sonnenaufgang* den entscheidenden Durchbruch für die literarischen Vorstellungen der jungen Generation. Hauptmanns Erfolg stellte für das Autorenpaar, das gerade mit der Arbeit an seinem dramatischen Erstling *Familie Selicke* begonnen hatte, keinen geringen Ansporn dar: »Wir stehen auf festen [!] Boden. Wir sehen feste Ziele, sichere Erfolge. Auch wir, wir beide. Gelegentlich des Dinners, das nach der Aufführung stattfand hat man schon die sequentes leben lassen. Die aber sind wir, wir beide.«⁶⁶ Ähnlich empfanden auch die gleichaltrigen Berliner Schriftsteller-Kollegen. Nach den Erfolgen von *Papa Hamlet* und *Vor Sonnenaufgang* fühlte man sich als Mitstreiter im Kampf um eine neue Literatur. Dieser Kampf erhielt weiteren Auftrieb, als im Januar 1890 unter der Leitung Otto Brahms die Zeitschrift *Freie Bühne* gegründet wurde, deren redaktioneller Mitarbeiter Arno Holz (gemeinsam mit Hermann Bahr) wurde. Wie der gleichnamige Theaterverein engagierte sich auch die Zeitschrift für die Durchsetzung einer neuen realistischen Literatur. Holz und Schlaf waren darin nicht nur mit literarischen, sondern auch mit literaturkritischen Arbeiten vertreten.

Die überlieferten Briefe aus jener Zeit lassen auf einen recht engen Verkehr Hauptmanns mit Holz und Schlaf schließen, der sicher auch dadurch gefördert wurde, dass die beiden seit 1. Oktober 1889 im Berliner Westen wohnten, nur wenige Minuten von Gerhart Hauptmanns Wohnung in Charlottenburg entfernt. Als dieser sich im Februar 1890 in Italien aufhielt, grüßte er voller Überschwang die Daheimgebliebenen:

Liebste Leute. Ein Tag liegt hinter uns, so warm und sonnig, wie im Juni. Kein Wölkchen am Himmel, prächtig, sag ich Euch. [...] Wir denken oft Eurer (wovon Ihr allerdings nicht viel profitirt). Stellt Euch einen kleinen Hügel vor, mit Öhlbäumen bepflanzt, oben ein Haus; in diesem

⁶⁵ Brief vom 24. Oktober 1889, abgedruckt in: »Wir werden ... Kerls«. Ein Brief von Holz und Schlaf über die Arbeit an »Familie Selicke« und manches mehr, mitgeteilt v. Peter Sprenkel, in: Text und Kritik, H. 121, Januar 1994, S. 33-42, hier: S. 35.

⁶⁶ Ebd.

Haus bewohnen wir (Ploetz, seine Braut, Simon, meine Frau und ich) zusammen drei Dachstuben. Aussicht über Hügel Thäler Meer und Schneeberge. Seit Ihr zufrieden? Grüßt alles was Ihr seht von mir: Schmeo, Frau, Bruder Zarle und Frau, Brahm, Fischer und Euch selbst gegenseitig. Euer GerhHptm. (Grüße von meiner Frau)⁶⁷

Holz und Schlaf waren offenbar auch mit dem engeren Freundeskreis der Brüder Hauptmann bekannt geworden. Das gilt nicht nur für die hier genannten Schweizer Freunde Alfred Ploetz und Ferdinand Simon (»Seo«), sondern auch für Josepha Krzyżanowska, die im Oktober 1889 in Berlin zu Besuch gewesen war. Im Gedenken an diese Bekanntschaft übersandten ihr Holz und Schlaf im Februar 1890 ein Exemplar der *Familie Selicke*.⁶⁸ Auch zu einem Abendessen, das Gerhart Hauptmann zu Ehren seiner neuen Bekannten Ola Hansson und Laura Marholm am 23. März 1890 veranstaltete, waren die beiden Freunde eingeladen. Als sie den Besuch wegen einer Erkrankung von Holz absagen mussten, suchte Hauptmann diesen am anderen Tag auf, um sich nach seinem Befinden zu erkundigen.⁶⁹ Von Vertrautheit zeugen auch die Äußerungen Carl Hauptmanns nach Lektüre der *Freien Bühne*: »Artikel von Schläfikern nicht besonders, Holzens flott und einnehmend.«⁷⁰

Als am 7. April 1890 die *Familie Selicke* durch den Theaterverein Freie Bühne (zusammen mit einem Einakter des norwegischen Dichters Alexander Kielland) zur Uraufführung kam, befanden sich auch Marie und Gerhart Hauptmann unter den Zuschauern. Die Inszenierung, der Holz und Schlaf mit großen Hoffnungen entgegengesehen hatten, brachte nicht den erwarteten Erfolg. Während das Publikum durchaus gespalten reagierte – wie Holz später einem Freund darlegte, »war der Applaus des Publikums, das durch die Neuheit des Gebotenen hätte verblüfft sein müssen, indem eine starke Opposition gegen das Stück a priori existierte, die alles aufbot, um einen Durchfall zu erzielen, ein gradezu überraschender

⁶⁷ Postkarte vom 18. Februar 1890, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., Autogr. G. Hauptmann.

⁶⁸ »Josefa war ebenso wie alle andern Bekannten in Zürich sehr freundlich [...]. Holz und Schlaf haben ihr Famil. Selike geschickt über die sie sich gefreut« (Postkarte Marie Hauptmanns an Martha Hauptmann vom 15. Februar 1890, Archiv Erkner).

⁶⁹ »[...] dann blieben Holz und Schlaf weg, ersterer soll krank sein. Gerh. ist eben hin um nachzufragen«, lautet die Fassung in dem Brief Martha Hauptmanns an Carl Hauptmann vom 24. März 1890 (Universitätsbibliothek Wrocław, Akc. 1991/27, Bl. 27 bis 29).

⁷⁰ Brief an Martha Hauptmann vom 13. März 1890, AdK CHA K 205; die Äußerung bezieht sich auf die Beiträge in Heft 6 vom 12. März 1890: Johannes Schlaf, Prüderie (S. 161-164); Arno Holz, Die neue Kunst und die neue Regierung (S. 165-168).

gewesen«⁷¹ –, bewertete die Presse Stück und Inszenierung eher negativ. Selbst Befürworter wie Theodor Fontane warnten: »*Einmal* geht das, *einmal* laß ich mir das gefallen [...]. Um Himmels willen keine ›Kontinuation‹«.⁷² Den experimentellen Umgang mit Sprache, den man an *Papa Hamlet* noch bewundert hatte, empfanden auf der Bühne viele als Zumutung. Anders Marie und Gerhart Hauptmann:

der Eindruck war für uns von der Bühne aus nicht bedeutend unterschiedlich als beim Lesen, die Aufnahme beim Publicum fand ich besser, als ich erwartet hatte, obgleich der größte Theil der Zeitungen Alles weglegnet oder fälscht. Der Kiellandsche Einakter war in seinem alten Stil und Spiel kaum zum Ansehen [...]. Bei den Gegnern der neuen Kunst war natürlich begeisterter Beifall nach dem Einakter. Es erschien ihnen als bonbon für das Anhören der »Familie Selicke«.⁷³

Für Gerhart Hauptmann stand der spezifische Reiz der Holz'schen Ästhetik zu diesem Zeitpunkt außer Frage, wie seine Reaktion auf eine Lesung Max Halbes zeigt:

Gestern Abend las Halbe ein Drama bei Holz vor wo Gerhart mit zugegen war. Letzterer sagt, H. habe Fortschritte gemacht, aber das Ganze sei ein unverständener Holzianismus und in dieser Breite nicht für die Bühne verwendbar. Holz wird für seine Kunst gewiß rasch Nachahmer finden, denn da werden sich viele sagen ach, das kann ich ja auch!⁷⁴

Obwohl der Nachsatz wohl eher Marie als Gerhart Hauptmann zuzuschreiben ist, verweist er doch auf die entscheidende Differenz zwischen den beiden Autoren. Das von Arno Holz entwickelte Prinzip – »minuziöse Schilderung der Vorgänge, genaues Einfangen des akustisch Wahrnehmbaren, detaillierte Wiedergabe der tatsächlich gesprochenen Sprache«⁷⁵ – hat das Ziel, die Kunst der Realität soweit als möglich anzunähern. Holz fand dafür kurz darauf die berühmt gewordene Formel »Kunst = Natur – x«, wobei »x« durch die angewandte Technik bestimmt wird. Für Hauptmann dagegen, das wurde schon in seinem *Statuen*-Aufsatz deutlich, steht

⁷¹ Brief an Max Trippenbach vom 22. Juli 1890, in: Arno Holz. Briefe, a. a. O., S. 89.

⁷² Zit. nach Scheuer, a. a. O., S. 149; dort findet sich auch eine ausführliche Darstellung der Aufnahme durch die Presse.

⁷³ Postkarte Marie Hauptmanns an Martha Hauptmann vom 11. April 1890, Archiv Erkner.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Waltraud Wende, Modern sei der Poet, modern vom Scheitel bis zur Sohle ... Zum Verhältnis von Kunsttheorie und literarischer Praxis bei Arno Holz, in: Text und Kritik, H. 121, Januar 1994, S. 43-52, hier S. 49.

die »Naturähnlichkeit« im Dienste der »Kunstwirkung«. Der an Halbe gerichtete Vorwurf, »das Ganze sei ein unverstandener Holzianismus«, verweist auf die Gefahren, die einer reinen Abbildungskunst innewohnen: »die Kunstfertigkeit darf nie Wirklichkeit sein wollen und so die wahre Kunstabsicht verrücken«.76 Auf Holz selbst bezieht Hauptmann diesen Vorwurf nicht, wohl aber auf dessen Epigonen.

Hauptmanns Beziehung zu Arno Holz war demnach, soweit es den Familienbriefen zu entnehmen ist, noch nach der Aufführung von *Familie Selicke* frei von irgendwelchen Verstimmungen. In ihren ästhetischen Vorstellungen stimmten sie offenbar soweit überein, dass sie sich gegenseitig motivieren konnten, und gleichzeitig waren die Unterschiede zwischen ihnen groß genug, um eine Rivalität weitgehend auszuschließen. Zu einer ersten Abkühlung des Verhältnisses kam es, als Arno Holz im Sommer 1890 zusammen mit Hermann Bahr die Redaktion der *Freien Bühne* verließ.77 Ästhetische Differenzen mit dem Herausgeber Otto Brahm waren die Ursache für diesen Schritt, den die beiden gemeinsam mit etlichen Autoren der Zeitschrift vollzogen. In einer Erklärung, die am 26. Juli 1890 in mehreren Zeitungen veröffentlicht wurde, wiesen sie die Leser darauf hin, dass sie die *Freie Bühne* nicht länger als Organ ihrer ästhetischen Anschauungen anerkannten. Die Zeitschrift, deren Zukunft zu diesem Zeitpunkt ohnehin unsicher war – der Verleger Samuel Fischer dachte aus finanziellen Gründen schon daran, die *Freie Bühne* einzustellen78 –, erfuhr dadurch nicht nur eine personelle Schwächung. Die in München erscheinende *Gesellschaft*, die bemüht war, den ästhetischen Konflikt als einen persönlichen darzustellen, mit Otto Brahm in der Rolle des seine Mitarbeiter unterdrückenden Tyrannen, frohlockte:

Und damit hat in der That und Wahrheit die *deutsche Litteratur* [im Original gesperrt; EW] die »Freie Bühne« verlassen; alles was ehrlich,

⁷⁶ CA, Bd. VI, S. 896f.

⁷⁷ Auf diesen Aspekt hat bereits Scheuer hingewiesen, der darin jedoch nur den letzten Schritt einer zunehmenden Entfremdung sieht, die mit der Tilgung der Widmung begonnen habe: »Hauptmanns Verhältnis zu Holz hat sich im Verlauf dieser Entwicklung geändert. Er fühlte sich als Erfolgreicher dem ehemaligen Helfer überlegen. Ungern erinnert er sich dieser Unterstützung und widmet die zweite Auflage von *Vor Sonnenaufgang* realistisch-weise dem neuen Protektor Otto Brahm. Die Lösung von Holz und Schlaf wird ihm erleichtert, als Holz nach einer Auseinandersetzung mit Brahm im Sommer 1890 die Redaktion der »Freien Bühne« verläßt.« (a. a. O., S. 156).

⁷⁸ Dass es dazu nicht kam, ist auch das Verdienst des Wiener Philosophen Christian von Ehrenfels, der sich seit Januar 1891 finanziell an der *Freien Bühne* beteiligt hat. Den bislang unbekanntem Sachverhalt hat Gerd-Hermann Susen ausführlich vorgestellt: Der Mann im Hintergrund: Christian von Ehrenfels, im Vorwort zur Briefausgabe: Wilhelm Bölsche. Briefwechsel mit Autoren der Freien Bühne, Berlin 2010 (Werke und Briefe. Briefe Bd. 1).

gesund, mannhaft, begeistert für die hehren Ziele der neuen Geistesbewegung, hat dem als Primeiger sich proklamierenden Brahm für immer den Rücken gewendet. || Was verbleibt denn der »Freien Bühne« außer Schlenther und ein paar gleichwertigen Federn? Höchstens noch ein paar Ausländer, die überall mitthun, weil sie sich gern produzieren und ihnen der Einblick in die inneren Verhältnisse fehlt.⁷⁹

Diese Zeilen des namentlich nicht gezeichneten Beitrags enthalten im Kern die Positionen, die Conrad Alberti im Vorjahr gegen den Naturalismus Berliner Prägung formuliert hatte: die Betonung des Nationalen, die Angriffe gegen Brahm und Schlenther sowie die Geringschätzung der ausländischen Autoren. In der Zwischenzeit hatte Alberti (im April 1890) zusammen mit Carl Bleibtreu den Theaterverein Deutsche Bühne gegründet, der, anders als der Verein Freie Bühne, nur Stücke deutscher Autoren aufführen wollte, und die Auseinandersetzung um diese konkurrierenden Konzepte war nicht zuletzt in den beiden Zeitschriften ausgetragen worden.⁸⁰ Durch den Rückzug von Holz und Bahr aus der Redaktion der *Freien Bühne* hatte die durch die *Gesellschaft* vertretene Position gute Chancen, sich endgültig gegen die in Berlin vorherrschende literarische Richtung durchzusetzen.

Für Gerhart Hauptmann, der sich mit seiner Antwort auf Albertis Besprechung des *Papa Hamlet* deutlich für einen weltoffenen und ästhetisch aufgeschlossenen Realismus ausgesprochen hatte, dürfte sich die Situation ähnlich dargestellt haben, als er von der Zuspitzung in der Redaktion der *Freien Bühne* erfuhr. Da er während der entscheidenden Tage nicht in Berlin bzw. in der für den Sommer gemieteten Wohnung in Erkner war, wurde er erst am 26. Juli durch einen Brief, den er bei seiner Rückkehr vorfand, von »dem Vorhaben« unterrichtet, »er fuhr sofort nach Berlin es war aber zu spät«, die Zeitungen mit der Rücktrittserklärung waren bereits erschienen. Hauptmanns Urteil war eindeutig: »die Erklärung von Holz Bahr Schlaf etc. in den Zeitungen hinter [Brahms] Rücken ist unentschuldig

⁷⁹ Die *Gesellschaft* vom September 1890, S. 1368.

⁸⁰ Conrad Alberti verschärfte diese Konkurrenzsituation durch seine Polemik *Im Suff! Eine naturalistische Spitalkatastrophe* (Berlin 1890), in der er sich in besonders gehässiger Form über Brahms jüdische Abstammung äußerte. Hauptmann provozierten diese Auslassungen zu dem wenig schmeichelhaften Portrait *Ein räudiger Hund* – in Jahresfrist war aus dem Esel in Löwenhaut ein räudiger Hund geworden. Auch dieser Text wurde zu Lebzeiten nicht veröffentlicht (CA, Bd. XI, S. 42-44). Auf den zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang dieses Textes mit der Gründung der »Deutschen Bühne« hat mich Peter Sprengel aufmerksam gemacht (vgl. auch Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 241 und den dazugehörigen Kommentar).

und hat uns für die Betroffenen sehr geärgert, es ist eine Riesendummheit von ihnen gewesen, die sie selbst am schwersten zu büßen haben werden.«⁸¹

Die durch Marie Hauptmann überlieferte Darstellung wirft die Frage auf, durch wen Gerhart Hauptmann von den Plänen Holz' und Bahrs schriftlich Kenntnis erlangt hat. Da Brahm selbst vor vollendete Tatsachen gestellt worden war, bleiben im Grunde nur die Drahtzieher übrig, die offenbar der Anregung Otto Erich Hartlebens gefolgt waren, auch Hauptmann als Unterzeichner für die Rücktrittserklärung zu gewinnen. Holz hatte sich, Hartlebens Tagebuch zufolge, brieflich mit der Bitte an diesen gewandt, auch seinen Namen unter die für die Presse gedachte Mitteilung zu setzen, was Hartleben am 24. Juli, ebenfalls schriftlich, ablehnte. Obwohl er den Wunsch nach einer stärkeren Profilierung der Zeitschrift durchaus teilte, hielt er die Kritik an Brahm für »unbillig und ungerecht«, war er es doch, »der eigentlich auf unsere ›neue Kunst‹ zum ersten Mal in Berlin mit Nachdruck aufmerksam gemacht« hatte.⁸² Als Reaktion auf seinen Brief erhielt Hartleben am 25. Juli Besuch von Johannes Schlaf, der die Motive für den Austritt aus der Redaktion persönlich darlegen wollte. Hartleben, der auch die Konsequenzen eines solchen Schritts bedachte – »was wird aus dem ›Verein Freie Bühne‹, wenn wir Jungen uns wirklich *solidarisch* [im Original gesperrt; EW] gegen Brahm erklären«⁸³ –, sagte schließlich seine Beteiligung unter der Bedingung zu, dass auch Hauptmann sich der Aktion anschliesse:

Ist Gerhart Hauptmann dabei, der Duzfreund Brahm's, der Mann, der durch die »Freie Bühne« creiert und über Nacht zu einer europäischen Berühmtheit gemacht ist, den ich außerdem als einen honetten, vornehmen Kerl kenne, dann ist mir das eine Garantie dafür, daß der Schritt nicht nur für Holz, Schlaf und Bahr eine subjective, sondern für uns alle eine objective Berechtigung besitzt, das heißt eine Berechtigung um der Sache willen, für die wir alle kämpfen.⁸⁴

Der enge Zeitrahmen lässt kaum ein anderes Szenario zu, als dass Holz auf Schlags Nachricht hin Hauptmann auf dem schnellstmöglichen Wege in die Rücktrittspläne einzuweihen versuchte, um so nicht nur Hartleben, sondern womöglich mit Hauptmann auch den anerkanntesten Autor der *Freien Bühne* für sein Vorhaben gewinnen zu können. Da Hartleben diese

⁸¹ Brief Marie Hauptmanns an Olga Thienemann vom 29. Juli 1890, Archiv Erkner.

⁸² Otto Erich Hartleben, Tagebuch. Fragment eines Lebens, München 1906, S. 133-137, hier S. 134.

⁸³ Ebd., S. 135.

⁸⁴ Ebd., S. 136f.

Möglichkeit immerhin in Betracht zog, mag es auch Holz nicht für aussichtslos gehalten haben, sich um Hauptmanns Zustimmung zu bemühen. Schließlich ging es ihm ja um eine stärkere Profilierung der modernen Literatur. Während Brahm in der *Freien Bühne* mit Rücksicht auf den vorherrschenden Theatergeschmack nicht nur Ibsen und Hauptmann vorstellte, sondern sich auch den beliebten Salonkomödien kritisch widmete, wohl um so langfristig die ästhetische Bildung seiner Leser voranzutreiben, waren Holz und Bahr davon überzeugt, bereits zum gegenwärtigen Zeitpunkt ein ausreichend großes Publikum für ihre ästhetischen Vorstellungen begeistern zu können. Wie Holz seinem Freund Emil Richter gerade erst mitgeteilt hatte, beabsichtigte er, sich mit Bahr »journalistisch zu liieren«. ⁸⁵ Man kann sich aus heutiger Sicht kaum vorstellen, wie ein solches Blatt ausgesehen hätte, denn die beiden vertraten durchaus unterschiedliche ästhetische Richtungen: Holz arbeitete gerade an der Fertigstellung seiner kunsttheoretischen Überlegungen, die im November 1890 mit der Formel »Kunst = Realität – x« Aufsehen erregen sollten, Bahr dagegen verkündete nur wenige Monate später die »Überwindung des Naturalismus«. ⁸⁶ Gegensätzlichere Positionen lassen sich kaum denken.

Die Differenzen in der Redaktion der *Freien Bühne* waren also nicht, wie die *Gesellschaft* es in ihrem eigenen Interesse darstellte, in erster Linie persönlicher Natur, sie betrafen vielmehr konzeptionelle oder besser noch strategische Überlegungen hinsichtlich der Durchsetzung der modernen Literatur bzw. des modernen Theaters. Dies gilt ebenso für Hartlebens Bedenken, und auch Hauptmanns Reaktion auf »die Erklärung von Holz Bahr Schlaf etc. in den Zeitungen« ist primär vor diesem Hintergrund zu sehen. Natürlich ließen sich für alle Beteiligten auch persönliche Umstände oder Gründe anführen – für Hauptmann etwa seine Freundschaft mit Brahm oder seine enge ökonomische Verbindung sowohl mit dem Verein als auch mit der Zeitschrift *Freie Bühne* –, ungeachtet dessen handelt es sich bei dieser »Palastrevolution« ⁸⁷ geradezu um ein Lehrstück über das erfolgreiche Vorgehen bei dem Versuch, eine neue ästhetische Richtung zu etablieren. Während die *Freie Bühne* mit Wilhelm Bölsche als neuem Mitarbeiter in der Redaktion auch weiterhin erschien und Gerhart Hauptmann seinen Rang als führender deutscher Dramatiker sichern konnte, verlor Arno Holz in der Folgezeit den Einfluss, den er durch *Papa*

⁸⁵ Brief vom 22. Juli 1890, in: Arno Holz, Briefe, a. a. O., S. 88.

⁸⁶ Hermann Bahr, Die Überwindung des Naturalismus. Zur Kritik der Moderne, Dresden, Leipzig 1891.

⁸⁷ So Mendelssohns Bezeichnung für den Rücktritt von Holz und Bahr aus der Redaktion der *Freien Bühne* (Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, Frankfurt/M. 1970, S. 127).

Hamlet und seine Position bei der *Freien Bühne* errungen hatte.⁸⁸ Die spätere Feindschaft zwischen Holz und Hauptmann dürfte im wesentlichen auf diese Entwicklung zurückzuführen sein.

Die Beziehung zwischen Arno Holz und Gerhart Hauptmann wird durch die Episode um die *Freie Bühne* einen Dämpfer erhalten haben, beendet wurde sie dadurch (noch) nicht. Holz brachte Hauptmann Mitte November die gerade erschienene Schrift *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, und dieser lud ihn im Gegenzug zu einer Lesung *Der Einsamen Menschen* ein, die wenige Tage später im Freundeskreis stattfand.⁸⁹ In den Familienbriefen wird Holz zum letzten Mal Anfang Februar 1891 im Zusammenhang mit John Henry Mackay erwähnt, der sich kritisch über Holz geäußert hatte – vermutlich im Zusammenhang mit dessen kunsttheoretischen Überlegungen. Marie Hauptmann, die in solchen Angelegenheiten immer auch die Ansichten ihres Gatten miteinfließen ließ, schrieb mit Bezug auf Mackay an Martha: »Holz beurtheilt er zu streng, aber etwas Wahres liegt in seinem Ausspruch.«⁹⁰ Diese kurze Bemerkung belegt, dass ungeachtet der unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen Arno Holz im Hause Hauptmann noch im Februar 1891 ein gewisses Ansehen genossen hat.

Danach verliert sich die Spur von Holz, während Johannes Schlaf noch einmal im November 1891 in einem Brief genannt wird. In Anbetracht des hier vorgestellten Quellenmaterials liegt es daher nahe, anzunehmen, dass die endgültige Entfremdung zwischen Holz und Hauptmann in dem Zeitraum zwischen Februar und November 1891 eingetreten ist. Und dieser Zeitraum wiederum legt die Vermutung nahe, dass die Ursache dafür im Kontext mit den überwiegend negativen Urteilen über *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* zu suchen sein dürfte. Denn nicht nur Gerhart Hauptmann stand Holzens Kunstabsichten abweisend gegenüber. Die Kritiken, die während der ersten Hälfte des Jahres 1891 erschienen waren, verurteilten überwiegend die vermeintliche Gleichsetzung von Kunst und Realität in der bekannten Formel »Kunst = Realität – x«, und selbst dort, wo das »x« angemessen berücksichtigt wurde, stieß man sich an dem Versuch, ein so komplexes Phänomen wie Kunst durch eine mathematische Formel zu bestimmen.

⁸⁸ Scheuer beschreibt diesen Verlust der Führungsrolle ausführlich unter dem bezeichnenden Titel »Die Peripetie« (a. a. O., S. 153-171).

⁸⁹ Vgl. die Einträge unter dem 16. und 24. November 1890 im Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 283.

⁹⁰ Durch den Kontext der anderen Briefe ergibt sich, dass der Brief zwischen dem 31. Januar und dem 7. Februar 1891 geschrieben worden sein muss (Archiv Erkner).

Arno Holz reagierte auf diese Abweisung, indem er seinen kunsttheoretischen Überlegungen ein Jahr später einen zweiten Teil folgen ließ, der sich im wesentlichen mit seinen Kritikern auseinandersetzte. Mit der überwiegenden Mehrzahl war er schnell fertig: »Vergeblich suche ich das mir zur Verfügung stehende Material in zwei grosse Gruppen zu sondern. Es gelingt mir nicht. Lobend oder tadelnd – alles ist über denselben Kamm geschoren! Für seine Behauptungen Beweise beizubringen, scheint keinem der vielen Herren auch nur entfernt in den Sinn gekommen zu sein.«⁹¹ Lediglich eine »rühmliche Ausnahme« führt Holz an:

Sie findet sich in der Beilage der ›Allgemeinen Zeitung‹ und ihr Verfasser nennt sich Carl Erdmann. || Ich bin seinem Namen unter unsern Aesthetikern noch nicht begegnet. Aber ich freue mich, in ihm einen Gegner zu finden, der wenigstens gewisse Formen respectirt. [...] Freilich! Er sieht mich nicht ganz für voll an. Er kann ein kleines Mitleid mit mir ab und zu nicht unterdrücken. Aber das macht seinem Herzen am Ende nur Ehre, und es wäre mehr als verfehlt von mir, wenn ich ihm deswegen zürnen wollte. Kein Mensch kann über seine Nasenspitze weg. Indessen, um so mehr ist es vielleicht mir gestattet, dass ich *ihn* [im Original gesperrt; EW] für voll ansehe? Das erleichtert mir nämlich meine Position ungemein. Das lässt auf Augenblicke die Illusion in mir aufkommen, als stünde mir in ihm die ganze alte Aesthetik gegenüber. Und – warum, frage ich, schliesslich, in aller Welt auch nicht? Ist es nöthig, dass ich Newton heisse, um das Einmaleins zu können?⁹²

In diesem Ton geht es weiter. Auf über 80 Seiten zerpfückt Holz die Kritik Erdmanns Satz für Satz, um sich mit dessen Einwänden auseinanderzusetzen. Der polemische Stil, der darauf zielt, Erdmann als Kritiker lächerlich zu machen, erinnert stark an Hauptmanns Entgegnung auf Alberti in Sachen *Papa Hamlet*, mit dem Unterschied, dass Hauptmanns kurze Replik den Leser amüsiert, während die Polemik von Holz durch ihre bloße Länge bald ermüdend wirkt. Holz selbst ruft dort übrigens, angeregt durch Erdmann, die Erinnerung an *Papa Hamlet* und an Gerhart Hauptmanns Widmung in *Vor Sonnenaufgang* zu Beginn seiner Auseinandersetzung wach:

Herr Carl Erdmann hat seinem Aufsätze den Titel gegeben: »Der consequenteste Realismus und seine Absurditäten«. Wie ich vermuthe, wohl in Anlehnung an die bekannte Widmung Gerhart Hauptmanns »Bjarne P. Holmsen, dem consequentesten Realisten, Verfasser von Papa Ham-

⁹¹ Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Neue Folge, Berlin 1892, S. 11.

⁹² Ebd., S. 13f.

let« u. s. w. u. s. w. Nun, mir kann's recht sein. So, oder so. Jedes Ding muss seinen Namen haben.⁹³

Für den uneingeweihten Leser von Holz' Schrift hat es damit sein Bewenden. Erst die Korrespondenz Carl Hauptmanns eröffnet einen tieferen Einblick in den beziehungsreichen Zusammenhang zwischen Erdmanns Kritik und ihrer Zurückweisung durch Arno Holz. Karl Erdmann,⁹⁴ der in Dresden an einem Lehrerseminar unterrichtete, stand in regem Kontakt mit Carl Hauptmann. Dass Erdmann, der u. a. im *Kunstwart* bereits mehrere Aufsätze veröffentlicht hatte (und von Carl Hauptmann auch mehrmals zu Beiträgen für die *Freie Bühne* aufgefordert worden war), auch für Holz (und sei es nur durch Erzählungen Hauptmanns) kein Unbekannter war, lässt dessen Anspielung auf Newton und das Einmaleins vermuten, denn Erdmann hatte auch Mathematik studiert. Nach dem Erscheinen von Holz' kunsttheoretischer Schrift hat sich Carl Hauptmann, vermutlich im Namen des Verfassers, an Erdmann mit der Bitte gewandt, das Buch zu besprechen. Die Antwort ist überliefert:

Das Buch von Holz, das Sie mir schickten habe ich gestern Nacht gelesen. Als Confessions finde ich es gar nicht so übel – aber als wissenschaftliches Werk! Unglaublich! Dieses Gesetz! Ich möchte das Buch sehr gerne besprechen, ich hätte allerhand dazu zu sagen, aber ich müßte zum Theil doch auch gegen Holz losziehen. Ist Ihnen das unangenehm, laße ich es.⁹⁵

Er ließ es nicht. Der Rest ist Geschichte.

⁹³ Ebd., S. 15.

⁹⁴ Von Karl Otto Erdmann sind mehrere Bücher über Sprache sowie einige Aufsatzsammlungen erschienen. Die Schreibweise seines Vornamens variiert, er selbst schrieb sich mit K.

⁹⁵ Der undatierte Brief wurde vermutlich im Dezember 1890, auf jeden Fall vor der Uraufführung der *Einsamen Menschen* am 11. Januar 1891 geschrieben, der Erdmann in Berlin bewohnte (AdK CHA K 53).