
Peter Sprengel

»Mit einem Fleischerbeil seziert«

Gerhart Hauptmann und Paul Ernst im Lichte ihrer gegenseitigen Kritik

Eine Dichterfreundschaft hat zwischen Gerhart Hauptmann und Paul Ernst nicht bestanden, nicht einmal eine kontinuierliche persönliche Beziehung. Dennoch soll hier kein abstrakter Vergleich zwischen zwei Autoren unternommen werden, deren Werke vielleicht zu einer bestimmten Form der Zusammenschau einladen, sondern ist tatsächlich die Rekonstruktion der Bedeutung geplant, die die beiden Generationsgenossen über einen längeren Zeitraum füreinander hatten. Es geht um die wechselseitige Wahrnehmung und Bewertung ihrer Positionen und Personen einschließlich der zugehörigen biographischen Voraussetzungen, und es kann keinesfalls überraschen, dass dabei die Momente der Kritik und Ablehnung, ja Abstoßung überwiegen.

Denn natürlich stehen Gerhart Hauptmann und der vier Jahre jüngere Paul Ernst für unterschiedliche literarische Richtungen. Die Literaturgeschichte verbucht den einen als prominentesten Repräsentanten des Naturalismus im deutschen Sprachraum, den anderen als Begründer und charakteristischsten Vertreter der gegen diesen Naturalismus gerichteten neuklassischen Bewegung. Eine andere unsere heutige Auffassung bestimmende Differenz und Disproportionalität ist damit eng verbunden: Während dem Dramatiker Hauptmann schon in jungen Jahren spektakuläre öffentliche Aufmerksamkeit und ökonomische Prosperität zuteil wurden, die auch alle späteren Fehlschläge überstanden, ist Paul Ernst, der sich – jedenfalls bis 1918 – gleichfalls in erster Linie als Dramatiker verstand, zu Lebzeiten nie aus seiner Nischenexistenz herausgetreten.

Diese vertraute Schematisierung wird durch die im Folgenden vorzustellenden Dokumente zwar nicht aus den Angeln gehoben, aber doch in entscheidenden Punkten durchbrochen und relativiert. Denn zum einen zeichnet sich deutlich die anfängliche Verwicklung Paul Ernsts in die Geschichte der naturalistischen Bewegung ab. Zum anderen wird sich zeigen, dass gerade der erfolgsverwöhnte Hauptmann von den Publikationen seines Antipoden (allerdings nicht den eigentlichen dichterischen Werken) immer wieder wichtige Anregungen empfing, so dass man – bei großzügiger Rechnung – geradezu von zwei Hauptmann-Dramen sprechen kann, die durch Ernst inspiriert wurden.

Ein drittes Stück allerdings blieb ungeschrieben: Es sollte Paul Ernst als dramatische Figur enthalten.

Skeptische Distanz kann auch produktiv und hellichtig machen. Wenn dem Hauptmann-Kritiker Ernst immer deutlicher die Strukturen des Literaturmarkts und -betriebs aufgehen, denen er nolens volens auch selbst ausgesetzt ist, so gelangt Hauptmann im distanzierteren Umgang mit der ›Gestalt‹ des Neuklassikers an die Schwelle von Einsichten in die Verführbarkeit des Schriftstellers – auch seiner selbst – durch die Macht.

Gemeinsame Anfänge

Als Hauptmann am 14. Januar 1887 erstmals jenes Hinterzimmer einer Kneipe in der alten Poststraße unweit des Berliner Spittelmarkts betrat, in dem der für die Ausbildung des Berliner Naturalismus so folgenreiche literarische Verein ›Durch!‹ tagte, stieß er nicht nur auf jenen Geheimpolitisten, der dort nach Ernsts Erinnerung den polizeilich nicht gemeldeten Verein im Sinne des Sozialistengesetzes überwachte, sondern unter anderen eben auch auf Paul Ernst.¹ An wieviel weiteren Sitzungen des von Leo Berg und Theodor Wolff geleiteten, von der *Deutschen Akademischen Zeitschrift* und der *Deutschen Universitäts-Zeitung* publizistisch begleiteten Vereins² beide gleichzeitig teilgenommen haben, ist schwer zu eruieren. Bei Hauptmanns Büchner-Lesung im Juni 1887 war Ernst nicht anwesend; möglicherweise befand er sich aber unter den 30 Vereinsmitgliedern, die im Rahmen des Stiftungsfestes im Mai 1887 Hauptmanns Villa in Erkner besuchten und dort üppig bewirtet wurden.³ Eine engere Beziehung zwischen den beiden angehenden Schriftstellern scheint sich vor Hauptmanns Abreise nach Zürich im Februar 1888, der sich ein langer Zeitraum beiderseitiger Abwesenheiten anschloss,⁴ allerdings nicht angebahnt zu haben. So klingt eine gewisse Distanz in der Formulierung an, mit der Hauptmann im Juli 1889 auf eine Publikation in der von ihm abonnierten sozialistischen Parteizeitschrift Bezug nimmt: »Herr Paul Ernst hat in der *Neuen Zeit* vom Juli *Die Frau vom Meere* mit einem Fleischerbeil seziert.«⁵ Tatsächlich bleibt in dieser marxistisch angehauchten Analyse von Ibsens Drama und seinen ästhetischen Qualitäten nicht viel übrig: Der Fokus von Ernsts Besprechung liegt auf der Verlogenheit der bürgerlichen Ehe und dem aufklärerischen Beitrag des Norwegers zu ihrer Enttarnung.⁶

Ernsts Name befindet sich auch nicht auf der Liste der 80 Personen, an die Hauptmann im August 1889 die druckfrische Erstausgabe seines ersten naturalistischen Dramas *Vor Sonnenaufgang* verschenkt oder versendet.⁷ Dennoch muss die Bekanntschaft damals so weit gediehen sein, dass Ernst sich während

seiner langwierigen Kur in einem schlesischen Lungenheilort nachträglich ein Exemplar vom Autor erbitten konnte, für das er sich dann am 20. Januar 1890 emphatisch bedankt. Der Brief aus Bad Görbersdorf, den sich der junge Dramatiker stolz in den Notiz-Kalender klebte, in dem er die Trophäen seines literarischen Durchbruchs sammelte, ist das einzige erhaltene Bruchstück der Korrespondenz. Er verdient schon deshalb ein längeres Zitat, weil sich die hier geäußerte Herzlichkeit und Offenheit in den nachfolgenden Dokumenten nicht wiederholen wird:

Sehr geehrter Herr Hauptmann!

Vor Sonnenaufgang habe ich vorgestern bekommen und sofort ausgelesen. Ich sage Ihnen meinen herzlichsten Dank, daß Sie mir diesen Genuß bereitet haben. Ich bin hingerissen von dem Stück, Sie dürfen es mir nicht verdenken, daß ich in so starken Ausdrücken spreche, allein, ich wüßte nicht, was ich anders sagen sollte. [...]

Um eins jedoch möchte ich Sie gern fragen. Es betrifft das nicht die ästhetische Seite des Stückes, sondern die sittliche Frage, die ihm zu grund liegt. Ich bin darin anderer Ansicht, als Sie. Er liebt das Mädchen, darf es aber nicht heiraten, weil ihre Kinder belastet sein werden: gut, er soll ihr keine Kinder machen, er soll die Conception verhüten. Der Ausweg klingt freilich etwas trivial, aber nach meinem Gefühl ist er doch der richtigste. Die Beiden lieben sich: durch die Trennung wird sie unglücklich für immer, er wird sich längere Zeit unglücklich fühlen; wenn sie sich heiraten, so sind sie glücklich. So sollte er calculieren. Er ist doch nicht moralisch verpflichtet, partout Kinder zu machen! Jetzt wird er sehr wahrscheinlich so leicht keine Andre finden, die für ihn paßt, und wird also wohl auch nicht dazu kommen. Ich z. B. bin in derselben Lage; ich bin krank, meine Braut ist krank – sollen wir deshalb auf das Glück der Ehe verzichten, das den Menschen so notwendig ist? Es würde ein Verbrechen sein, wenn wir Kinder in die Welt setzten, denn sie würden unseren schwindsüchtigen Habitus erben; aber wir werden keine in die Welt setzten! Ohnehin wird nach meiner Überzeugung in Zukunft die Beschränkung der Kindererzeugung eine viel größere Bedeutung bekommen, wie jetzt; erstens aus Gründen der Erhaltung der Rasse, zweitens aus socialen Gründen. Sobald eine Gesellschaft existiert, welche nicht der »industriellen Reservearmee« bedarf, wird man nicht mehr ins Blaue hinein Kinder erzeugen dürfen.³

Mit erstaunlicher Naivität werden hier die Optionen, die sich dem Sozialreformer Alfred Loth in seinem Verhältnis zu der einer Alkoholikerfamilie entstammenden Helene Krause stellen – oder stellen würden, wenn Hauptmann das Stück anders geschrieben hätte – auf Ernsts eigene Ehepläne mit Wera Kossenko bezogen. Die durch das Ausblenden der ästhetischen Seite⁹ ermöglichte Identifikation mit der Problematik der Protagonisten ist nicht untypisch für die Wirkung des sozialen Dramas – als Tendenzdrama – im Naturalismus.

Auch der Lösungsvorschlag, den Ernst anbietet, liegt ganz im Geist der Zeit und dürfte Hauptmann keineswegs fremd gewesen sein. Der wenige Jahre zuvor von ihm mitfinanzierte sozialutopische Verein ›Pacific‹ in Breslau hatte ganz ähnliche Vorstellungen vom Zusammenleben der Mitglieder in der geplanten nordamerikanischen Kolonie.¹⁰ Bleibt nur zu bemerken, dass sich das Ehepaar Ernst-Kossenko nicht an die im Brief geäußerten Vorsätze hielt: Wera starb 1891 nach der Geburt eines Sohnes, der ihr ein Jahr später im Tode nachfolgen sollte.¹¹

*Ein mittelmäßiges Zirkuspferd: Kritik an Hauptmann
als Kritik am Literaturbetrieb*

Ganz andere Akzente setzt Ernst, wenn er Anfang 1891 erstmals öffentlich zu *Vor Sonnenaufgang* Stellung nimmt – in einem längeren Beitrag zur *Neuen Zeit*, der unter der Überschrift *Die neueste literarische Richtung in Deutschland* einen (im Fazit eher skeptischen) Überblick über die Entwicklung des Naturalismus gibt. Der entscheidende Passus lautet hier: »Hauptmann ist in diesem Stück noch weit entfernt von der feinen, nervösen Kunst in *Papa Hamlet*; er geht hier noch sehr derbknochig einher; er läßt sich sogar vom Sozialen so beeinflussen, daß sein Stück ein Tendenz- und Problemstück wird, ganz noch in der Manier von Ibsen und Björnson. Der neuen Art entsprechend ist nur die Sprache.«¹²

In der nachdrücklichen Betonung der formalen Abhängigkeit vom Novellenband *Papa Hamlet* und der vorangehenden Würdigung seiner Autoren Arno Holz und Johannes Schlaf als (in Anführungszeichen) »reine Künstler« oder »Fanatiker der Form« kündigt sich schon die künftige Positionierung des Verfassers innerhalb der beiden Lager an, in die sich der Berliner Naturalismus im Juli 1890 durch den Austritt von Bahr und Holz aus der Redaktion der *Freien Bühne* gespalten hatte. Ernst hatte den Protestbrief der beiden Redakteure gegen den Herausgeber Otto Brahm mitunterzeichnet, wodurch natürlich auch seiner zuvor recht regen Beteiligung an der prominenten Zeitschrift ein jähes Ende gesetzt war. Nicht so dagegen Hauptmann, der mit Brahm schon durch die Aktivitäten des gleichnamigen Theatervereins verbunden war und dem Theaterdirektor bis zu dessen Tod 1912 die (üppig honorierte) Treue halten sollte. Die »Palastrevolution« (Brahm¹³) in der Zeitschrift beschleunigte und radikalisierte die Ausdifferenzierung zweier Varianten des Naturalismus auch und zumal im Drama: der stoff- und handlungsorientierten publikumswirksamen Hauptmann-Schule einerseits und andererseits einer avantgardistischen Formkunst des Sekundenstils und einer reinen Zuständlichkeit auf der Linie der (von Brahm missbilligten und lieblos in Szene gesetzten) *Familie Selicke* des Autorengespans Holz/Schlaf.

Wie eng sich Paul Ernst an das letztere Paradigma anschloss, ergibt sich nicht nur aus den dichterischen Experimenten, die um die Mitte der 1890er Jahre unter dem Einfluss und wohl auch unter partieller Beteiligung von Arno Holz entstanden: den *Polymetern* als Parallele zur frühen *Phantastus*-Lyrik, den Einaktern *Lumpenbagasch* und *Chambre séparée* als Abwandlung und Fortführung der *Familie Selicke*. Die Nachbarschaft Ernst/Holz ist sogar eine ganz wörtliche: Ernst mietet sich in der Pariser Straße (Wilmersdorf) in die Nebenwohnung ein und ist regelmäßiger zahlender Tischgast bei Familie Holz. In dieser geradezu intimen Nähe zum einstigen Hauptmann-Freund, der längst mit neidischem Argwohn die Futtertröge des Erfolgsdramatikers beäugte, erlebt er einen Wendepunkt in der Entwicklung der naturalistischen Bühne: den sensationellen Durchfall von Hauptmanns großangelegtem Geschichtsdrama *Florian Geyer* am Deutschen Theater Otto Brahm am 4. Januar 1896. Dank zweier vom Hauptmann-Freund Hugo Ernst Schmidt überlassener Karten sitzt Ernst mit Holz in der Premiere und bekommt ganz unmittelbar die eigenartige Ermutigung mit, die sein Freund und Mentor aus der Niederlage des scheinbar übermächtigen Konkurrenten zieht. In den nächsten Tagen nimmt er spielerisch an Holz' Plänen für ein eigenes – Hauptmanns »Klumpatsch« (Holz) überbieten sollendes – historisches Drama über die Wiedertäufer in Münster teil,¹⁴ das allerdings bald durch die Niederschrift einer Gegenwartskomödie, nämlich der *Sozialaristokraten*, verdrängt wird. Auch die unglückliche Bühnengeschichte dieses Stücks, dem sich Brahm (als Leiter des Deutschen Theaters) und Paul Schlenther (als Leiter der Freien Bühne) verweigern und das nach der privat organisierten Uraufführung von Schlenther als »Bierulk« verrissen wird,¹⁵ bleibt ihm nicht verborgen. Nicht anders als Holz, der noch im *Phantastus* den »Hauptmatador, Stichwortgeber / und / Fähnkeführer / HerrInl / Doktor Paul Schlenther«¹⁶ anklagt, muss sich Ernst das Bild von einem nahezu mafiösen Hauptmann-Clan aufgedrängt haben, der in der Verteidigung seines Marktmonopols keine Rücksichten kennt. Auch keine Rücksichten übrigens auf den Dramatiker, für und von dem er lebte. Aber diese letzte kritische Volte geht Ernst erst später auf.

Der erneute Überblick über die Entwicklung des naturalistischen Dramas, den er 1897 wiederum für die *Neue Zeit* verfertigte, ist schon von der Besorgnis getragen, dass die marktbestimmenden Mechanismen ihre eigene Geschichte schreiben könnten und einer späteren Generation die Identität der eigentlichen »Bahnbrecher« vielleicht gar nicht mehr zugänglich wäre. Hauptmann erscheint hier als durchaus mittelmäßiger Autor, der seine epochale Führungsrolle nur dem Umstand verdankt, dass er »aus irgend welchen äußeren Gründen« als erster das auf der Straße liegende Gold aufgehoben hat:

Er war der erste Schüler, welcher die von Holz und Schlaf gefundene neue Technik anwendete. Sein erstes Stück, obwohl bedeutend minderwerthiger als das der beiden anderen, machte trotzdem mehr Aufsehen; er konnte weiter arbeiten, ergriff den Stoff, der auf der Straße lag, an den jeder Gleichstrebende schon gedacht hatte, und schuf in den *Webern* das erste große soziale Stück. Ihm verdankt er, neben dem glücklichen Zufall, daß in der Oeffentlichkeit die ganze Theaterrevolution ihm als geistiges Eigenthum zugeschoben wurde, seine gegenwärtige literarische Stellung und voraussichtlich ihm allein seine spätere in der Geschichte. [...] Durch den reinen Zufall ist Hauptmann so ein »Bahnbrecher« geworden, ohne auch nur die geringsten Anlagen dazu zu haben; und wenn nicht zufällig die moderne Technik sozusagen aktenmäßig ihren bestimmten Ursprung hätte, so würde Hauptmann als Haupt einer ganzen Künstlergeneration dastehen, und nach hundert Jahren wäre er der große schöpferische Genius, der einfach eine neue Kunst aus dem Boden gestampft hat.¹⁷

Gänzlich unbegründet waren die hier anklingenden Befürchtungen nicht – bedenkt man etwa, dass Paul Schlenther gerade ein Jahr später die erste aus den Quellen gearbeitete Hauptmann-Biographie¹⁸ veröffentlichen und ein weiterer Scherer-Schüler, der von Holz alsbald heftig befehdete¹⁹ Privatdozent Richard Moritz Meyer, schon im Jahr 1900 eine Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts vorlegen sollte, in der Hauptmanns Führungsposition unter Berufung auf Schlenthers Biographie und hymnischem Rekurs auf die *Weber* nachdrücklich unterstrichen wird: »[...] – ich begreife die Leute nicht«, heißt es abschließend bei Meyer, »die danach noch den Mut haben, Hauptmann den Rang eines großen Dichters abzusprechen.«²⁰

Genau das aber tat wiederholt Paul Ernst, und er tat es zunehmend in direktem Widerspruch zur sich zeitgleich formierenden Literaturgeschichte – einer Literaturgeschichte übrigens, die sich schon dadurch dem Verdacht einer Steuerung durch äußere Interessen aussetzte, dass Scherer-Schüler wie die Kritiker Brahm und Schlenther auf beiden Seiten agierten: einerseits als Regisseure und Theaterdirektoren direkt – und mit Folgen für das eigene Portemonnaie – in das Schicksal von Dramen und Autoren eingriffen, andererseits als Biographen und Memoirenschreiber einer künftigen Literaturgeschichte zuarbeiteten. Eben diese Verwicklungen hat Paul Ernst im Blick, wenn er um das Jahr 1910 herum einen Aufsatz *Die Schererschule* betitelt, der erst nach seinem Tod unter anderem Titel und ohne den auf Hauptmann bezogenen Einleitungsteil gedruckt wird.²¹ Es ist jedoch gerade diese Ouvertüre, die direkt an die Befürchtungen des Aufsatzes von 1897 anzuknüpfen scheint, jetzt aber Ross und Reiter nennt und eine soziologische Interpretation erprobt:

Mit dem Hochkommen Hauptmanns hängt eng zusammen die Herrschaft einer gewissen Richtung in der Literaturgeschichte an den gegenwärtigen deutschen Uni-

versitäten. Wenn die Menschen jetzt allmählich aus der merkwürdigen Suggestion erwachen, in Hauptmann einen großen Dichter und in der von den Berliner Cliques Brahm-Reinhardt-S. Fischer-Schlenther hochgebrachten immer noch sogenannten modernen Richtung in der Literatur einen wertvollen Besitz zu haben, so liegt die Annahme nahe, daß man das Ganze nun einfach für das Resultat eines schlauausgedachten und raffiniert durchgeführten Planes hält.²²

So hatte es ja Holz gesehen, der etwa in der Übereinstimmung zwischen Meyer und seinen »Mitmeyern« Schlenther/Brahm ein »verschwörerisches Einvernehmen« witterte.²³ Der alte Marxist Ernst hält aber nichts von Verschwörungstheorien – mögen die Geldsummen noch so groß sein, die dabei im Spiel sind, und die Unterdrückung der Konkurrenz noch so gnadenlos. Vielmehr arbeitet er mit einem Ideologieverständnis, wonach sich bestimmte Interessen quasi unbewusst durchsetzen:

Denn solche Erscheinungen kommen nicht aus freiem Himmel und durch irgend eine Absicht besonders böswilliger Menschen; sie entwickeln sich aus den bestehenden Verhältnissen und durch indifferente Menschen, bei denen man oft schwer behaupten kann, daß sie sich ihrer Schädlichkeit überhaupt bewußt sind. Es ist eine ganz falsche Meinung, daß Schurken Erfolge haben können; nur die gutgläubigen Menschen haben sie.

Schlenther und Brahm, die beiden Hauptvertreter der Clique, stammten aus der Schererschule; mit Mitgliedern der Schererschule sind wohl überall die Professuren für deutsche Literatur an den Universitäten besetzt; diese Professoren teilen wohl alle die günstige Meinung der Beiden über Hauptmann; und bei dem Ansehen, das in Deutschland nun einmal der Professor genießt, war diese Meinung der Gelehrten die stärkste Stütze für Hauptmanns Ruhm.²⁴

Wenn Ernst um 1910 derartige Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Markt und Literaturgeschichte anstellt, geht es ihm allerdings kaum noch um das Schicksal von Arno Holz. Er hat zweifellos inzwischen das Schicksal seiner eigenen Stücke und die unsicheren Chancen der von ihm propagierten Neuklassik auf einen angemessenen Platz in der Literaturgeschichte der Zukunft vor Augen. Hauptmanns vorher alles verdunkelnder Stern wird gleichsam im Sinken neu interessant, weil der Programmierer des Neuklassizismus in Abgrenzung von ihm eigene Akzente setzen kann. Das gilt beispielsweise für die Auseinandersetzung mit Hauptmanns Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910) am Schluss des ersten Bandes von Ernsts Essay-Sammlung *Ein Credo* (1912).²⁵ Im Widerspruch zu manchen kritischen Stimmen verteidigt Ernst Hauptmanns Hinwendung zur Romanform, weil er dieser Gattung seit jeher eine Affinität zum soziologischen Ansatz des Naturalismus zuerkennt –

und umgekehrt letzterem die Befähigung zu eigentlich dramatischer Gestaltung stets abgesprochen – hat.²⁶ Auch die Wahl der religiösen Thematik wird nachdrücklich anerkannt – hier kann man Zoë Ghyselincks Thesen über die religiösen Anteile schon der neuklassischen Theoriebildung bei Ernst vor 1914 oder 1918 bestätigt finden.²⁷ Freilich schlägt dessen Anerkennung sofort in Kritik um, wenn der pathologische Charakter konstatiert wird, der die Darstellung der Jesus-Nachfolge in Hauptmanns Roman – nämlich als Messiaswahn²⁸ – kennzeichnet. Ernsts Versuch einer eigenen »Erlöserdichtung«²⁹ im Roman *Saat auf Hoffnung* (1915) konnte daher nur begrenzt an Hauptmanns Vorbild anknüpfen; immerhin nennt er ihn in einem Brief von 1912 ausdrücklich als eines von mehreren Vorbildern.³⁰

Ein Jahr später gibt Hauptmann Ernst Gelegenheit, ein zweites Postulat seiner neuklassischen Literaturtheorie, nämlich den Stellenwert des Nationalen, in Form eines kritischen Referats zu akzentuieren. Wenige Tage nach der Absetzung von Hauptmanns *Festspiel in deutschen Reimen* vom Spielplan der Breslauer Jahrhundertausstellung zur Erinnerung an die antinapoleonischen Befreiungskriege schaltet sich Ernst am 23. Juni 1913 mit einem Beitrag zur *Kölnischen Zeitung* in die erregte öffentliche Debatte ein³¹ – und zwar nicht im Sinne eines Protests gegen die Einschränkung der künstlerischen oder politischen Freiheit, wie das in der liberalen und sozialdemokratischen Presse damals unisono der Fall war. Vielmehr hält Ernst Hauptmann vor, allein schon mit der Puppentheater-Bildlichkeit der Rahmenfiktion berechnete Erwartungen eines patriotisch gestimmten Publikums zu verletzen. Nur ein »sehr großer Dichter« hätte die Aufgabe bewältigen können, sowohl den »naiven Mann« hinzureißen als auch den »geistig und seelisch Höherstehenden« zu begeistern. Und prompt fällt der uns schon bekannte erwartbare Satz: »Ein solcher sehr großer Dichter ist nun Hauptmann ganz gewiß nicht.«³²

Der im Zeitungsartikel anklingende moralische Vorwurf an den Festspiel-dichter, dass er sich nämlich leichtfertig einer ihn überfordernden Aufgabe unterzogen habe, bleibt nicht Ernsts letztes Wort in der Sache. Wenig später entsteht ein Manuskript, das auch Hauptmann tendenziell in der Opferrolle sieht – allerdings nicht als Opfer des Kaisers oder konservativer Ultras, wie man es sonst lesen konnte, sondern als Opfer eines übermächtigen Literaturagenten aus der »Schererschule«: des »Impresario« Schlenther. Unter der Überschrift *Der Impresario in der Litteratur* spricht der Text offen den Rücktritt Schlenthers als Burgtheaterdirektor (1910) und seine Initiative zur Uraufführung des Künstlerdramas *Gabriel Schillings Flucht* im Goethe-Theater Bad Lauchstädt (1912) an; in diesem schon sechs Jahre zuvor entstandenen Drama hatte Hauptmann übrigens dem gemeinsamen Freund Hugo Ernst Schmidt

ein postumes Denkmal errichtet. Ausdrücklich heißt es in dem von Paul Ernst eigenhändig korrigierten Typoskript:

Seit Schlenther nun wieder aus Wien zurückgekehrt ist und als Kritiker wiederum seinen früheren Kollegen sagt, wie sie es machen müssen, um mit solchen Ehren wie er seine Stellung zu verlassen, hat er das bereits von selbst erlöschende Interesse für Hauptmann wieder künstlich angefacht. Das war auch ein Unrecht gegen Hauptmann; wie der richtige Impresario hat er ihn mit dem unglückseligen Gabriel Schillings Isiel, den Hauptmann selber in richtigem Gefühl nicht zur Aufführung bringen wollte, vor die Rampen gezerrt; nur durch die Reklame wurde der doch wohl auch für den Dichter beschämende Zug durch Deutschland zum fünfzigsten Geburtstag möglich. Jetzt, gelegentlich des Festspiels, bricht offenbar eine lange vorhandene Erbitterung los: sie sollte sich aber gegen Schlenther richten, nicht gegen Hauptmann.³³

Man fühlt sich fast an Kafkas Parabel *Auf der Galerie* erinnert und an die Zirkusreiterin, die unter dem mechanischen Klatschen der »Dampfhämmer«-Hände unaufhörlich die Manege umkreisen muss.³⁴ Hauptmann erscheint in *Der Impresario in der Litteratur* als ein überfordertes Zirkuspferd, dem der Direktor keine Pause und keinen Rückzug aus der Arena gönnt.

Das Berufsbild des »Impresario« und seine Problematik werden in der Einleitung des nachgelassenen – aber sichtlich für den Zeitungsdruck bestimmten – Textes unter Rückgriff auf die von Ernst auch sonst gern thematisierte³⁵ Herr-Diener-Dialektik und am Beispiel der »ausübenden« Künste erläutert, wo der Begriff eigentlich zu Hause ist:

So kann man sich [...] nicht wundern, wenn das Verhältnis von Künstler und Impresario sich leicht umkehrt, dass der Künstler zum Diener des Impresario wird. Und da der Künstler seine Arbeit ja immer mit seiner ganzen Persönlichkeit, nicht mit einem Teil seines Wesens leisten muss, so geht die Dienstbarkeit ins Persönliche über und erscheint als eine Art Sklaverei. Der Sänger will ein Glas Wein trinken, der Impresario verbietet es ihm; er möchte eine Fusswanderung machen, der Impresario weist ihn auf die mögliche Erkältung hin; der Sänger hat ein Stelldichein verabredet, der Impresario produziert einen Vertrag, auf Grund dessen er zu der verabredeten Stunde an einem entfernten Ort zu singen hat.³⁶

In den letzten Sätzen ist keimhaft schon eines der *Erdachten Gespräche* Paul Ernsts angelegt, in dem unter der Überschrift *Don Juans Dämonie* der kurze Aufenthalt eines Opernsängers in einer Residenzstadt geschildert wird. Der Sänger, der nach der umjubelten Vorstellung in seinem Hotelzimmer einen Lorbeerkranz vorfindet, den ihm mutmaßlich die junge Fürstin geschickt hat, raucht heimlich eine Zigarette, bevor ihn der Impresario ins Bett schickt. Im

Traum erscheint dem Don-Juan-Darsteller der Steinerne Gast aus der abendlichen Opernaufführung mit väterlichen Ratschlägen und treffenden Bemerkungen zum »Fluch des Gastspiels«. Bevor er den Träumer jedoch mit seiner Tochter verheiraten kann, tritt der Impresario dazwischen, der auch schon die Einladung der Fürstin abgesagt hat, und mahnt zum Aufbruch:

Impresario: Nun erheben Sie sich nur; in zwei Stunden müssen wir in der Bahn sitzen.

Don Juan: Der Tee bei der Oberhofmeisterin –

Impresario: Wollen Sie vielleicht zwanzigtausend Emm Konventionalstrafe blechen?

Don Juan: Aber die Fürstin –

Impresario: Was koof ich mir für die Fürstin!³⁷

Der Dialog ist Anfang 1914 im *Simplicissimus* erschienen³⁸ und wirkt dort wie eine Satire auf das Gastspielwesen oder ein ironischer Reflex der Differenzen zwischen Kunst-Illusion und Wirklichkeit. Wer die motivlichen Überschneidungen mit dem Essay *Der Impresario in der Litteratur* kennt, wird im berlinernden Manager und seinem herrischen Auftreten auch den Typus Schlenther erkennen – und im jammernden, so ganz und gar undämonischen Sängers den »armen Hauptmann«.

Anregungen durch einen Ofenhocker

Zwei Wochen nach dem Erscheinen von Don Juans Dämonie im *Simplicissimus* notiert Hauptmann ohne klar ersichtlichen Anlass: »Paul Ernst / Widerlicher Ofenhocker«³⁹. Nach Zeugnissen für eine freundschaftliche Neigung zu Ernst muss man danach bei ihm nicht suchen. Umgekehrt könnte es sein, dass eine andere Freundschaft das ohnehin durch Ernsts enge Verbindung mit Holz belastete Verhältnis zusätzlich erschwerte: Ernst wurde nach dem Tode Clara Schmidts 1902 Vormund der von Hugo Ernst Schmidt hinterlassenen Tochter Lotte.⁴⁰ Hauptmann, der den 1899 verstorbenen Maler in den Gestalten des Lachmann (in *Michael Kramer*), Gabriel Schilling und Emmerich Rauscher (im *Buch der Leidenschaft*) porträtierte, könnte dem Schriftstellerkollegen das Eindringen in die Sphäre seines vielleicht wichtigsten Jugendfreundes als unzulässige Einmischung oder Usurpation verübelt haben.

Der äußersten Distanz auf der menschlichen Ebene steht ein auffälliges Interesse des Lesers Gerhart Hauptmann an Paul Ernsts Schriften gegenüber. Wie eingangs schon bemerkt, beschränkt sich dieses Interesse allerdings auf die publizistischen, übersetzerischen und herausgeberischen Aktivitäten von

Ernst. Ein Jahr nach seinem Erschrecken über das »Fleischerbeil« des Ibsen-Kritikers exzerpiert Hauptmann aus einer bisher nicht ermittelten Quelle eine Bemerkung Ernsts über die »mangelnde innere Bildsamkeit«⁴¹ im Drama. Und schon sechs Wochen vorher, nämlich am 13. Mai 1890, verbindet sein Notiz-Kalender einen Eintrag über die Zugehfrau Marie Heinze (»offen bekennd, daß sie herrschen muß über den Mann«) mit dem Hinweis auf eine Publikation in der *Freien Bühne*: »Paul Ernsts Proletarierweib. (*Frauenfrage und soziale Frage*).«⁴² Unter dieser Überschrift hatte Paul Ernst einen vielbeachteten Beitrag zur Diskussion der Frauenfrage beige-steuert.⁴³ Dem tendenziell sexualistischen bürgerlichen Frauenbild, das Laura Marholm in der *Freien Bühne* anhand der skandinavischen Gegenwartsliteratur entwickelt hatte,⁴⁴ stellte Ernst in schroffen Tönen die Verhältnisse in der Arbeiterklasse entgegen: »Eine Arbeiterin hat mit einem Weib der Bourgeoisie weniger Ähnlichkeit wie die Bürgerin mit dem Bürger. Hervorgegangen ist die deutsche Frauenbewegung bewußt aus der Sozialdemokratie. [...] Der Anknüpfungspunkt ist die gegenwärtige Klassenlage der Arbeiterin, durch welche die alte Familie bereits revolutioniert wird.«⁴⁵ Im Industrie-proletariat war offenbar das familiäre Patriarchat schon im 19. Jahrhundert überwunden – Ernsts Ausführungen lieferten damit den soziologischen Rahmen zur Einordnung des Dominanzanspruchs von Hauptmanns Zugehfrau und wurden in dessen Augen gleichzeitig durch den Heinze-Ausspruch bestätigt.

Der zitierte Kalender-Eintrag hat in der Hauptmann-Forschung einige Beachtung gefunden,⁴⁶ weil er mit gutem Recht als Keimzelle eines der populärsten Dramen Hauptmanns gelten kann, nämlich der Komödie *Der Biberpelz* (1893), deren weibliche Hauptfigur unzweifelhaft die Züge von Marie Heinze trägt. Das betrifft auch und gerade Frau Wolffs Dominanz gegenüber den Männern – ihrem eigenen Mann, ihren Arbeitgebern und Hehler-Kunden, aber erst recht im Verhältnis zu ihrem eigentlichen Kontrahenten, dem autoritär-reaktionären Ortsvorsteher, den sie geradezu an der Nase herumführt. Der weibliche Herrschaftsanspruch hat also auch im Drama eine politische Dimension, wenngleich das genuin Proletarische, auf das Ernsts Beitrag abhob, in Hauptmanns Konturierung der Figur weitgehend verloren ging.

Die historische Abfolge von Matriarchat und Patriarchat spiegelt sich noch im *Sophokles*-Büchlein von 1905, das Hauptmann Anfang 1906, also im weiteren Vorfeld seiner Griechenlandreise (1907), gelesen hat.⁴⁷ Ernst schließt sich – allerdings ohne Nachweis – an Hegels geschichtsphilosophische Interpretation der *Antigone* und der aischyaischen *Orestie* an, was Hauptmann mit einem Hinweis auf denjenigen Autor quittiert, durch dessen Mutterrechts-Studie er selbst in jungen Jahren erstmals mit der Sozialgeschichte der Familie

vertraut geworden war: Paul Lafargue.⁴⁸ Im Übrigen ergeben die Marginalien des Buchlesers kein einheitliches Bild: Sie schwanken zwischen Einordnungen wie »Oberlehrer«, »Unsinn« oder »Esel« und »Grossartig«.⁴⁹ Besonders angesprochen haben Hauptmann offenbar die Epigramme, die am Schluss des schmalen Bandes den antiken Figuren in den Mund gelegt werden, die im Vorhergehenden auf den Bildtafeln zu sehen waren (und die beim Wiederabdruck 1940 mitsamt den Abbildungen entfielen⁵⁰). »Hart, eckig, aber wahr«, bemerkt er zu den Versen, die Ernst der »Mänade mit dem gesenkten Haupt« zuordnet:

Erde, versinke, versinke du Himmel, versinket, ihr Sterne,
Seit ich Notwendigkeit bin; starre, du Fluss, nun starrt,
Rauschende Bäume des Berges, den Atem haltet ihr Tiere.
Alles, was lebt, vergeht, jauchzend muss alles vergehen.
Jauchzend zur Erde senk' ich den Blick, ich senk' ihn zum Kerker.
Denn sie lieb' ich in Hass, denn ich will, weil ich muss.⁵¹

Paul Ernsts Gedanke der tragischen Notwendigkeit wird hier offenbar im Sinne des naturalistischen Determinismus bejaht.

Nachvollziehbare literarische Folgen hatte vor allem Hauptmanns Lektüre derjenigen Passage des Sophokles-Buchs, die einen heftigen Ausfall auf Hofmannsthals *Elektra* enthielt.⁵² Hauptmann, der sich zum Wiener Dramatiker durchaus zwiespältig verhielt,⁵³ aber mit ihm die Vision einer barbarischen Antike teilte, sah sich vom neoklassizistischen Bannfluch Ernsts gleichsam mitgetroffen und konterte im Tagebuch wie noch später in der Aphorismensammlung von 1922:

Der Dichter, der zum Pathologischen seine Zuflucht nimmt, habe schlecht komponiert, sagt P. E. Darf der Dichter den Menschen universell betrachten? Muß er die medizinische Fachunterscheidung von krank und gesund machen und dann das krank ausschalten? Wieviel ärztliches Fachwissen würde aber allein dieser Prozeß voraussetzen, und, nach seiner Vollziehung, was bliebe übrig? Ein Restermensch? Würde dieser in seiner notwendigen Existenzunfähigkeit noch Objekt der Kunst sein können? Warum nicht ebenso gut der vollkommene Mensch? Das gleiche Unding und von Subalternen gesucht.⁵⁴

Im Tagebuch schließt Hauptmann noch die ironische Bemerkung an: »Lieber Doctor med reichen Sie mir doch einige gesunde Stück Menschenfleisch aus ihren Anatomiekellern – ich möchte Dramen verfertigen.«⁵⁵ Man fühlt sich unwillkürlich an das »Fleischerbeil« erinnert, das Hauptmann schon 1889 bei Ernst verspürt hatte.

Eine Abwendung von den Büchern, die Paul Ernst herausbrachte, war mit dieser satirischen Kritik freilich nicht verbunden. Im Gegenteil gewinnt man den Eindruck, dass Hauptmanns Lese-Interesse zu Anfang des 20. Jahrhunderts gerade durch die antinaturalistische Attitüde erregt wurde, in der sich der angehende Neuklassiker gefiel. War doch auch der Vorzeige-Naturalist damals auf der Suche nach neuen Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmöglichkeiten. So sprach ihn offenbar auch Ernsts zweibändige Insel-Sammlung *Altitalänische Novellen* (1902) an, die er im Juli 1906 in die Hand nahm. Dem Leser, der sich damals in der Endphase seiner Affäre mit der jungen Schauspielerin Ida Orloff befand, hatte es vor allem die Novelle Sebastiano Erizzos angetan, der Ernst die Überschrift gab: »Wie Kaiser Karl der Grosse eine todte Jungfrau liebte.«⁵⁶ Für die Buchausgabe seines bald danach in Angriff genommenen Dramas *Kaiser Karls Geisel* (1908) wählte Hauptmann folgenden Passus aus Ernsts Übersetzung als Motto, der erst während der Drucklegung durch den italienischen Originaltext ersetzt wurde:

Man schreibt, dass der König Karl, den die Franken durch den Beinamen des Grossen neben Pompejus und Alexander gestellt haben, eine über die Maassen hitzige Liebe zu einer Jungfrau fasste, welche, wie es wenigstens in seinen Augen schien, jede andere des fränkischen Reiches an Schönheit zu diesen Zeiten übertraf. Es war dieser König von so hitziger Liebe zu ihr entzündet, er war so verderbt, und seine Seele war so bestochen von ihren zarten und feinen Liebkosungen, dass er sich um den Schaden nicht kümmerte, den er dadurch an Ruf und Ehre nahm, und seine Gedanken von der Regierung des Reiches abwendete.⁵⁷

Der als Motto vorgesehene Textausschnitt lässt sich als Kurzfassung der Dramenhandlung lesen, entspricht aber nicht dem inhaltlichen Schwerpunkt von Erizzos Erzählung, der vielmehr ganz auf der nach dem Tode des Mädchens andauernden Liebe des Kaisers liegt. Seine Novelle lässt sich damit dem Stoffkreis der Nekrophilie zuordnen, der Hauptmanns dichterische Phantasie zu unterschiedlichen Zeiten beschäftigt hat,⁵⁸ sich aber einer theatergerechten dramatischen Bearbeitung vollständig versagte. Erst durch die Entfernung eines Rings, den das tote Mädchen unter der Zunge trägt, kann bei Erizzo die Verzauberung des Kaisers gebrochen werden – das Drama übernimmt das Ringmotiv, aber in stark veränderter Form (Gersuind reißt Karls Ring an sich und bindet so seine Neigung zu ihr noch über den Zeitpunkt der Verstoßung hinaus).

Bedenkt man die Begrenztheit, in der Hauptmann Ernsts literarisches Schaffen zur Kenntnis nahm – nämlich offenbar unter Ausschluss des dramatischen und epischen Werks –, so erhält der Befund, dass gleich zwei seiner Dramen wesentliche Anregungen aus Arbeiten des Kollegen aufnehmen, einen

Nimbus des Ausnahme- oder Rekordhaften. Erinnert man sich überdies der ehrlichen Antipathie, in der sich Hauptmann Ernst verbunden wusste, rückt dieser Rekord fast in den Bereich psychischer Auffälligkeiten.

Der schmutzige Intellektuelle

Auf das Stichwort der Antipathie ist nochmals zurückzukommen, denn diese scheint zu den Voraussetzungen einer neuen – dann aber nicht mehr realisierten – Dimension der literarischen Befruchtung durch Ernst zu gehören: seinem Aufstieg nämlich zu einer Figur in einem (ungeschriebenen) Drama. Nach einem seiner wiederholten Besuche im alt-neuen Literaturzentrum Weimar notiert Hauptmann im Tagebuch vom 19. Februar 1909: »Bei meinem ersten Ausgang begegnete Schlaf, ohne ihn anzusprechen. Später dem mir höchst unsympathischen Paul Ernst: er war schmutzig gekleidet: er erscheint mir auch innerlich nicht gerade sauber: ein Geist mit vielen verstaubten Winkeln.«⁵⁹

Hier rundet sich schon die Kontur einer dichterischen Gestalt mit symbolischen Qualitäten, die von einem grundlegenden Widerspruch getragen ist: zwischen den von der Neuklassik repräsentierten höchsten ästhetischen und ethischen Normen einer- und einem äußeren Auftreten andererseits, das jedenfalls einem distinguiert gekleideten Bürger-Dichter wie Hauptmann⁶⁰ als »schmutzig« erscheint. Zum Bild des Widerspruchs mag dabei auch die Erinnerung beigetragen haben, dass derselbe Autor, der sich nunmehr an Goethes Wirkungsstätte der Erneuerung der Klassik hingab, zwei Jahrzehnte vorher vulgärmarxistische Beiträge zu linkssozialistischen Zeitungen wie der *Berliner Volks-Tribüne* abgeliefert hatte. Thomas Mann könnte Ähnliches verspürt haben, als er Hinweise auf Ernst und dessen Neuklassik in das Porträt des Leistungsethikers Gustav Aschenbach in *Tod in Venedig* (1912) einbaute⁶¹ – auch bei Aschenbach verbirgt sich hinter der »preußischen« Fassade etwas Anderes, das sich in der Bildsprache der Novelle mit Schmutz verbindet. Man denke nur an seinen letzten Gang durch die von der Cholera heimgesuchte Lagunenstadt: in »von Fäulnisdüsten erfüllter« Luft, einen »schmutzigen Quai entlang«, an »Abfälle« vorbei.⁶²

Nach der Weimarer Begegnung vergehen ganze sechs Jahre, bis Hauptmann im März 1915 notiert: »Gestalt / Der Dichter P. E. in W. / Stecke ihn in ein Drama.« Derselbe Tagebucheintrag endet mit dem Hinweis auf ein literarisches Projekt, das allerdings nie konkretere Form angenommen hat und von dem sich nur sagen lässt, dass es sich – ganz im Sinne von Hauptmanns ähnlich benanntem Lustspiel *Schluck und Jau*⁶³ – mit dem Gegensatz von Illusion, Traum oder Märchen zur platten Wirklichkeit befasste: »*Görgen und Plepp* ging mir durch den Kopf.«⁶⁴ Derselbe Titel begegnet zusammen mit dem Namen von

Paul Ernst schon in einem Tagebucheintrag von Ende Dezember 1914. Dort stehen untereinander sieben Namen:

Der Kanzler B. [= Bülow]
Excellenz H. [= Harnack]
Paul Ernst.
Görgen
Plepp
Zöllner
Thiel.⁶⁵

Heissgeschärfe Sichel
Der »Hersager«

Der Hauslehrer Dr. Zöllner und der Waldarbeiter Hermann Thiel waren persönliche Bekannte Hauptmanns, die im Ersten Weltkrieg früh gefallen sind oder verwundet und schwer traumatisiert wurden.⁶⁶ Der ehemalige Reichskanzler Bernhard von Bülow und der Theologe Adolf von Harnack dagegen waren Hauptmann im Oktober 1914 bei einer gemeinsamen Abendunterhaltung als Kriegs-Schwadroneneure aufgefallen. Darauf beziehen sich auch zwei Zusätze in den ersten Zeilen: Neben Bülow steht »Heissgeschärfe Sichel«, neben Harnack »Der »Hersager« (vielleicht in Anspielung auf das Vertrauen des Kaisers, das Harnack angeblich genoss). Bei Paul Ernst fehlt jeder Zusatz. Dennoch gibt die Beschreibung von Harnacks Auftreten im Tagebucheintrag vom 15. Oktober vielleicht einen Hinweis, wie das Auftauchen seines Namens hier zu verstehen ist:

Harnack ist ein besonderes Kapitel. Er gehört zu den Naturen, deren Rückgrat einen Knick hat. Dieser Knick ist peinlich bemerkbar, wenn er sich in »hohen« Kreisen bewegt, schmerzlich bemerkbar. Er ist maskiert, wenn Harnack unter seinesgleichen oder über seinesgleichen zu stehen kommt.

[...]

Harnack hat schlechtes Schuhwerk, verschrumpte Strümpfe ungeschickte und unsichere Manieren: er ist von gar nicht zu überschender hystrionischer Eitelkeit.⁶⁷

Offenbar erscheint Harnack als eine Wiederauflage Paul Ernsts, wie Hauptmann ihn 1909 in Weimar angetroffen hat. Im Unterschied zu den am Schluss genannten Männern, die ihr Leben opfern oder dazu in der Realität bereit sind, repräsentiert dieser Kriegsrhetoriker eine bestimmte Verlogenheit, die sich in seiner äußeren Verwahrlosung – als Symptom innerer Unsauberkeit – ankündigt. Dieser neue Paul Ernst gehört mit dem von seiner eigenen Rhetorik hingerissenen Exkanzler auf die eine Seite von *Görgen und Plepp*, die Schein-Seite der Glorifizierung des Krieges, während die Namen am Schluss

die Kehrseite der Medaille vertreten: die Erfahrung seiner blutigen Realität jenseits aller schönen Worte.

Es gibt jedoch noch eine andere Möglichkeit, Ernsts Auftauchen auf der Namensliste von 1914 zu erklären. Diese zweite hier vorgeschlagene Lesart geht gleichfalls vom Gegensatz zwischen Kriegs-Gloria und Kriegs-Elend aus und verbindet letzteres mit den Namen Zöllner und Thiel, erstere mit Bülow und Harnack. Sie unterscheidet sich jedoch in der Auffassung der Bedeutung, die Paul Ernst in dieser Reihe zukommt. Als Ausgangspunkt dient dabei die Feststellung, dass Hauptmanns Tagebucheintrag vom Oktober 1914 ja von keinem Zweiergespräch berichtet, sondern von einer Unterhaltung zu dritt: Hauptmann selbst nimmt an ihr teil und lässt sich vom Furor des anregenden Gesprächs vorantreiben: »Die Deutsche Diplomatie gab man Preis. Ich legte mir dabei ebensowenig Zwang auf.«⁶⁸ Nicht ohne Selbstkritik reflektiert der Diarist die Emotionalität, mit der er sich hier an einem aggressiven Kriegsdiskurs beteiligt – in den zwei Monaten, die bis zur Erstellung der uns beschäftigenden Namensliste vergingen, sind ihm, auch vor dem Hintergrund gravierender militärischer Misserfolge, zusätzliche Zweifel an seinem seit August 1914 betriebenen öffentlichen Engagement für die deutsche Kriegspolitik gekommen. Paul Ernst, der sich ja ähnlich bedingungslos für die deutsche Sache im Weltkrieg eingesetzt hat, wäre ein möglicher Stellvertreter, den ein Dramatiker, der das Autobiographische vermeiden will, als Strohhalm und Sinnbild der eigenen Problematik einsetzen könnte.

Paul Ernst als komische Ersatzfigur für Hauptmann? Dessen Distanz zum »Ofenhocker« in Weimar scheint plötzlich geschwunden. Angesichts der mörderischen Aktivitäten an der Front schrumpfen ihm offenbar alle Schriftsteller zu Ofen- oder Stubenhockern ein. So fragt sein Tagebuch vom 18. Oktober 1914, unmittelbar nach der Verabschiedung von Hauptmanns zweitem Sohn Eckart, der als Soldat an die Front ging: »Was ist dagegen der Mann der Geschwätzigkeit, der stubenhockende Schriftsteller: der Mann der Aufbauschungen, dem die Dinge nur sind, wenn sie aufgebauscht, genügend beschwätzt und eitel vor Hörern ausgebreitet sind.«⁶⁹

Nachspiel

Hauptmann und Ernst haben aus ihrem Kriegsengagement 1914–1918 unterschiedliche Konsequenzen gezogen. Während sich letzterer mit der Aufnahme der Arbeit am *Kaiserbuch*⁷⁰ in die geistige und politische Welt des Mittelalters flüchtete, erprobte Hauptmann, auch als Freund Rathenaus und Eberts,

zeitweilig den Schulterchluss mit der Demokratie. Er verstand sich als deren Sachwalter wohl auch dann noch, als die ursprünglich auf die Weimarer Republik gesetzten Hoffnungen längst dahingeschwunden und nationale oder nationalistische Anschauungen auch von ihm selbst Besitz ergriffen hatten. In dieser Zeit der Verunsicherung und des Übergangs erfährt er vom Tod Paul Ernsts am 13. Mai 1933. Im Tusculum-Kalender, den ihm ein Hiddenseeer Verehrer zum 70. Geburtstag geschenkt hat, nimmt er dazu folgende Eintragung vor: »Paul Ernst gestorben † Ein Nachzügler gleicher Gruppe, der jetzt erst seine Zeit für gekommen hielt.«⁷¹ Die letzte Bemerkung zielt sicher nicht nur auf die Aufnahme von Paul Ernst in die Sektion für Dichtung der Preußischen Akademie der Künste genau eine Woche vor seinem Tod. Sie unterstellt ihm die Spekulation auf eine NS-Konjunktur, die dem Autor – nicht zuletzt dank Will Vesper als erstem Vorsitzenden der neugegründeten Paul-Ernst-Gesellschaft⁷² – postum dann tatsächlich zugute kam. Ernsts Herausgeber und Nachlassverwalter Karl August Kutzbach wusste den Geist der Zeit durchaus zu nutzen, wenn er beispielsweise 1935 eine Neuauflage des *Credo* veranstaltete, bei der nur noch eine Minderheit der Essays der Erstausgabe von 1912 entstammte. Dafür kamen jetzt Aufsätze aus den letzten Lebensjahren des Autors hinzu wie *Wer ist ein Deutscher?* oder *Des Volkes Not und Aufgabe*, die mindestens passagenweise – im Ruf nach einem Führer, nach Härte der Leitung und völliger Neuordnung – die *Lingua Tertii Imperii* antizipierten.⁷³

Das sieht bei Hauptmann, der Ernst um tragische dreizehn Jahre überleben sollte, gar nicht so anders aus. Doch soll der unglückliche, zwischen Opportunismus, nationaler Begeisterung und innerem Protest schwankende Kurs des Dramatikers nach 1933 hier nicht erneut diskutiert werden.⁷⁴ Es genügt die Feststellung, dass Hauptmann nicht anders als der gerade verstorbene Ernst auch ein Autor des Dritten Reichs geworden ist, dass der eine wie der andere im literarischen System des Unrechtsstaates einen privilegierten Platz einnahm. Zu Hauptmanns 80. Geburtstag erscheint Ende 1942 – auf dem Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs eine beträchtliche logistische Leistung – in 17 Bänden die umfassendste Werkausgabe zu Lebzeiten. Im selben Jahr erscheint von Paul Ernst nicht nur eine Erzählungssammlung bei Reclam mit Nachwort des stramm-nationalsozialistischen Hellmuth Langenbucher,⁷⁵ sondern auch der zweite Band von *Völker und Zeiten* mit den Aufsätzen zur deutschen Literatur; darin sind im Kapitel »Zwanzigstes Jahrhundert« die kritischen Besprechungen des *Christus-Romans* und des *Festspiels* nachgedruckt.⁷⁶ Von den Antagonismen, aus denen die auf Kriegspapier daherkommenden Texte ursprünglich hervorgingen, war mittlerweile nichts mehr zu spüren. In ihrer parallelen Hinwendung zum Konservatismus, die ihnen die Integration in das literarische

NS-Deutschland ermöglichte, hatten der einstige Marxist und der Verfasser seinerzeit als revolutionär verschrieener Dramen objektiv längst miteinander Frieden geschlossen und das »Fleischerbeil« begraben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Peter Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München 2012, 131.
- 2 Zur Geschichte des Vereins und der ihn begleitenden Zeitschriften vgl. Leo Berg, *Im Netzwerk der Moderne. Briefwechsel 1884-1891. Kritiken und Essays zum Naturalismus*, hg. von Peter Sprengel, Bielefeld 2010.
- 3 Vgl. Sprengel, *Hauptmann*, 133 f.
- 4 Hauptmann verbrachte das Sommerhalbjahr 1888 in Zürich und den anschließenden Winter in Hamburg. Ernsts Kuraufenthalt in Bad Görbersdorf 1889/90 erstreckte sich über anderthalb Jahre; vgl. Hildegard Châtellier, *Verwerfung der Bürgerlichkeit. Wandlungen des Konservatismus am Beispiel Paul Ernsts*, Würzburg 2002, 69.
- 5 Gerhart Hauptmann, *Notiz-Kalender 1889-1891*, hg. von Martin Machatzke, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1982, 115 (03.07.1889).
- 6 Paul Ernst, *Henrik Ibsens »Frau vom Meere«*, in: *Die Neue Zeit*, 7 (1889), 331-333.
- 7 Hauptmann, *Notiz-Kalender*, 383-385; zum nachträglichen Charakter der Liste vgl. Wilhelm Bölsche, *Briefwechsel mit Carl und Gerhart Hauptmann. Ein Familienbriefwechsel*, hg. von Edith Wack, Berlin lerscheint demnächstl.
- 8 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Gerhart-Hauptmann-Nachlass, GH Hs 265, 4. Vgl. den normalisierten Abdruck in: Hauptmann, *Notiz-Kalender*, 214 f. – Auch die nachfolgend zitierten GH-Signaturen sind Teil des Berliner Hauptmann-Nachlasses; ich danke der Handschriftenabteilung für Unterstützung und Zitiererlaubnis.
- 9 Ernst begründet es in seinem Brief damit, dass Hauptmann »gewiß schon allerhand Lobsprüche in allen möglichen Tonarten gehört haben« dürfe. Eventuell lässt sich die Aussparung als versteckter Vorbehalt werten.
- 10 Vgl. Sprengel, *Hauptmann*, 91.
- 11 Vgl. Châtellier, *Verwerfung*, 56-59.
- 12 *Die Neue Zeit*, 9(1890/91)16, 509-519, hier 517.
- 13 Otto Brahm, Gerhart Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, hg. von Peter Sprengel, Tübingen 1985, 16.
- 14 Vgl. Thorsten Fricke, *Arno Holz und das Theater. Biografie - Werkgeschichte - Interpretation*, Bielefeld 2010, 360-363.
- 15 Vgl. ebd., 372-375.
- 16 Arno Holz, *Das Werk. Erste Ausgabe*, mit Einführungen von Hans W. Fischer, 10 Bde., Berlin 1924/25, Bd. 9, 1168; vgl. auch Bd. 3, 53 (*Die Blechschmiede*).
- 17 Paul Ernst, *Die Anfänge des modernen Dramas*, in: *Die Neue Zeit*, 15(1896/97)41, 452-460, hier 453. In auffälliger Übereinstimmung auch der (allerdings räumlich verkehrten) Metaphorik spricht Gerhart Hauptmann in seiner Autobiographie davon, dass das »soziale Drama« seinerzeit »als Postulat in der Luft« gelegen habe: *Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe*, hg. von Hans-Egon Hass u. a., 11 Bde., Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1962-1974, Bd. 7, 1078.

- 18 Paul Schlenther, *Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung*, Berlin 1898. Zur Wirkungskraft der Biographie vgl. auch die spätere Aktualisierung: Paul Schlenther, *Gerhart Hauptmann. Leben und Werke. Neue Ausgabe*, umgearb. und erw. von Arthur Eloesser, Berlin 1922.
- 19 Arno Holz, *Dr. Richard M. Meyer Privatdozent an der Universität Berlin ein literarischer Ehrabschneider. Mit einem Anhang*, Berlin 1900.
- 20 Richard Moritz Meyer, *Die deutsche Litteratur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1900, 845. Zum Zusammenhang der Argumentation und ihrer Rezeption durch Hauptmann vgl. Peter Sprengel, *Scherer und die Folgen - die erste Generation der »Modernes« und die Literaturgeschichte*, in: Matthias Buschmeier, Walter Erhart, Kai Kauffmann (Hg.), *Literaturgeschichte. Theorien - Modelle - Praktiken*, Berlin-Boston 2014, 195-214, hier 205-207.
- 21 Paul Ernst, *Gedanken über Literaturwissenschaft*, in: *Die Neue Literatur*, 35 (1934), 339-345. Zur Freundschaft mit dem 1931 der NSDAP beigetretenen Herausgeber vgl. Paul Ernst, Will Vesper, *Briefwechsel 1919-1933. Einführung - Edition - Kommentar*, hg. von Alexander Reck, Würzburg 2003. - Ich danke dem Stellvertretenden Vorsitzenden der Paul-Ernst-Gesellschaft Ralf Gnosa für den Hinweis auf Ernsts Essay und seine Überlieferung.
- 22 Universitätsbibliothek Regensburg, Paul-Ernst-Archiv/Sammlung Kutzbach, Sign. 250/AM 95801 M2-10,6, [1]. Ich danke Frau Helga Pfahler für ihr freundliches Entgegenkommen.
- 23 Fricke, *Holz*, 336.
- 24 Wie Anm. 22, [2].
- 25 Paul Ernst, *Ein Credo*, 2 Bde., Berlin 1912, Bd. 1, 226-230. Die später von Kutzbach isoliert nachgedruckte Passage (vgl. Anm. 73) ist Teil eines Überblicks *Neueste deutsche Dichtung* von 1911, dessen ursprünglicher Erscheinungsort dem Band nicht zu entnehmen ist.
- 26 Vgl. Paul Ernst, *Das Drama und die moderne Weltanschauung* (1899), in: ders., *Der Weg zur Form*, München 1928, 30-48; vgl. Zoë Ghyselinck, *Form und Formaauflösung der Tragödie. Die Poetik des Tragischen und der Tragödie als religiöses Erneuerungsmuster in den Schriften von Paul Ernst (1866-1933)*, Berlin-Boston 2015, 76 f.
- 27 Vgl. Ghyselinck, *Form*, 113 f. und 148-151.
- 28 Zur Kontroverse um die Auffassung des Messiaswahns im Roman vgl. Peter Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*, Berlin 1982, 80-83.
- 29 Vgl. den gleichnamigen Essay von 1916 in: Paul Ernst, *Gedanken zur Weltliteratur*, hg. von Karl August Kutzbach, Gütersloh 1959, 41-45.
- 30 »Es handelt sich um das Problem Raskolnikow - Idiot - Gelobtes Land (Pontopidan, sehr gut!!) und Emanuel Quint: eine religiöse Figur, die sich mit dem modernen Leben nicht bloß abfindet, sondern es sogar benutzt« (an Karl Scheffler, 02.11.1912, zit. Günter Hartung, *Ein unbekanntes Meisterwerk. Paul Ernsts Roman »Saat auf Hoffnung«*, in: *Der Wille zur Form*, Folge 3, Heft 6 [2006], 65-97, hier 73).
- 31 Paul Ernst, *Das Hauptmannsche Festspiel*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 274 vom 23.06.1913. Zum Hintergrund der Vorgeschichte, Inszenierung und Rezeption vgl. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913. Mit ausgewählten Texten*, Tübingen 1991, 69-104 und 159-179.
- 32 Paul Ernst, *Völker und Zeiten im Spiegel ihrer Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur*, hg. von Karl August Kutzbach, München 1942, 259.

- 33 Universitätsbibliothek Regensburg, Paul-Ernst-Archiv/Sammlung Kutzbach, Sign. 250/AM 95801 M2-2,4/31, 7.
- 34 Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 1994, 262.
- 35 Vgl. Ghyselinck, *Form*, 150.
- 36 Wie Anm. 33, 1.
- 37 Paul Ernst, *Erdachte Gespräche*, München 1931, 102.
- 38 *Simplicissimus*, 18(1913/14)43 vom 19.01.1914, 256 f.
- 39 GH Hs 203, 9r (03.02.1914). Eventuell ist die Bemerkung durch die negative (anonyme, bibliographisch bisher nicht erfasste) Rezension des *Bogens des Odysseus* in der *Kölnischen Zeitung* ausgelöst, die Hauptmann oder einer seiner Zuträger Paul Ernst zugeschrieben haben könnte; vgl. *Kölnische Zeitung*, Mittags-Ausgabe, Nr. 68 vom 19.01.1914, III. Da Hauptmann sich in vorangehenden Notizen mit Alfred Kerrs abfälliger Kritik dieses ersten seiner auf dem antiken Mythos basierenden Schauspiele auseinandersetzt, lag ein Seitenblick auf Ernst und dessen griechische Dramen (*Demetrios*, 1905; *Ariadne auf Naxos*, 1912) grundsätzlich nahe.
- 40 Vgl. Bölsche, *Briefwechsel mit Carl und Gerhart Hauptmann*, Kommentare zu Carl Hauptmanns Brief an Bölsche vom 14.04.1902 und Bölsches Brief an Gerhart Hauptmann vom 13.01.1930.
- 41 Hauptmann, *Notiz-Kalender*, 274 (28.06.1890).
- 42 Ebd., 243.
- 43 Vgl. Dieter Bänseh, *Naturalismus und Frauenbewegung*, in: Helmut Scheuer (Hg.), *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement*, Stuttgart 1974, 122–149; Susan Brantly, *The Life and Writings of Laura Marholm*, Basel–Frankfurt/Main 1991, 73–78.
- 44 Laura Marholm, *Die Frauen in der skandinavischen Dichtung*, in: *Freie Bühne*, 1 (1890), 168–171, 261–265 und 364–368.
- 45 Paul Ernst, *Frauenfrage und sociale Frage*, in: *Freie Bühne*, 1 (1890), 423–426, hier 425.
- 46 Werner Bellmann, *Gerhart Hauptmann. Der Biberpelz. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1978, 24; Walter Requardt, Martin Machatzke, *Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk*, Berlin 1980, 193–195.
- 47 Paul Ernst, *Sophokles*, Berlin–Leipzig [1905]. Exemplar Hauptmanns, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sign. GHB 202546.
- 48 Vgl. die Marginalie Lafargue ebd., 47. Sie bezieht sich auf Hauptmanns Lektüre von: Plaul Lafargue, *Das Mutterrecht. Studie über die Entstehung der Familie*, in: *Die Neue Zeit*, 4(1886)7, [289]–303.
- 49 Ernst, *Sophokles*, 11, 51, 8 und 22.
- 50 Vgl. Ernst, *Völker und Zeiten*, 58–89.
- 51 Ernst, *Sophokles*, 75.
- 52 Ebd., 67; zum Verhältnis Ernst-Hofmannsthal vgl. auch Ghyselinck, *Form*, 94.
- 53 Vgl. Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. *Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929*, aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt von Martin Stern, in: *Hofmannsthal-Blätter*, 37/38 (1988), 5–150.
- 54 Gerhart Hauptmann, *Gesammelte Werke*, 12 Bde., Berlin 1922, Bd. 12, 22. Erst die Centenar-Ausgabe löst die Initialen zugunsten von »Paul Ernst« auf: *Werke*, Bd. 6, 1044.
- 55 Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1906–1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907*, hg. von Peter Sprenkel, Frankfurt/Main–Berlin 1994, 11.
- 56 Paul Ernst (Hg.), *Altitalänische Novellen*, 2 Bde., Leipzig 1902, Bd. 2, 14–25. Dazu

- Anstreichungen und Marginalien in Hauptmanns Exemplar, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sign. GHB 972343.
- 57 GH Hs 379, 42r mit dem Zusatz: »Italienische Novelle von Sebastiano Erizzo aus dem sechszehnten Jahrhundert, übersetzt von Paul Ernst«. Ob die Ersetzung des deutschen Textes durch das italienische Original primär dazu diente, die Anregung durch Ernst zu kaschieren, ist schwer zu entscheiden; in jedem Fall fügt sie sich der esoterisch-elitären Attitüde ein, mit der sich Hauptmann im Zuge seiner damaligen Stilisierung zu einem neuen Klassiker zu schmücken pflegte.
- 58 Vgl. Sprengel, *Wirklichkeit*, 269, 334 und 376 f.
- 59 Hauptmann, *Tagebücher 1906-1913*, 231.
- 60 Anschauung von Hauptmanns äußerem Auftreten geben die Photographien im Ausstellungskatalog *Gerhart Hauptmann. Obrazy z Życia. Lebensbilder. Pictures from Life* (Erkner u. a. 2016). Zu erinnern ist im gleichen Kontext auch daran, dass das Abendessen in Hauptmanns schlesischer Villa Wiesenstein im Smoking eingenommen wurde.
- 61 Vgl. Bernhard Böschstein, *Der Tod in Venedig*, in: Volkmar Hansen (Hg.), *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1993, 89–120, hier 95.
- 62 Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912*, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt/Main 2004, 586–588.
- 63 Das bei der Uraufführung (1900) durchgefallene Stück gewann im referierten Zeitraum für Hauptmann neue Aktualität durch die einer Rehabilitation gleichkommende Neuinszenierung Max Reinhardts (Deutsches Theater Berlin, 18.03.1915).
- 64 Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1914-1918*, hg. von Peter Sprengel, Berlin 1997, 91 (19.03.1915).
- 65 Ebd., 78 (30.12.1914).
- 66 Ebd., 39–41 und 303 f.
- 67 Ebd., 51 (15.10.1914).
- 68 Ebd., 50.
- 69 Ebd., 52.
- 70 Vgl. Holger Dainat, *Die Herrscher, das Reich, die Dichter. Vorstellungen sozialer Ordnung eines konservativen Revolutionärs. »Das Kaiserbuch« von Paul Ernst*, in: Horst Thomé (Hg.), *Paul Ernst - Außenseiter und Zeitgenosse*, Würzburg 2002, 101–132.
- 71 GH Hs 682, 11. Vgl. die sachlich fast identische Feststellung Eberhard Wolfgang Möllers im Nachruf des *Völkischen Beobachters* zum 5. Todestag 1938: Ernst sei leider »in dem Augenblick« gestorben, »in dem die Tür aufging, gegen die er sein Leben lang geklopft hatte, die Tür zu einem neuen Zeitalter, das alle seine Forderungen zu erfüllen bereit war« (zit. Andreas Wöhrmann, *Das Programm der Neuklassik. Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski*, Frankfurt/Main u. a. 1979, 129).
- 72 Vgl. Ernst, *Vesper, Briefwechsel*, 21 f.
- 73 Paul Ernst, *Ein Credo*, München 1935 (vgl. 324 und 339). Zur grundsätzlichen Problematik vgl. Châtellier, *Verwerfung*, 229–231.
- 74 Vgl. Peter Sprengel, *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich*, Berlin 2009.
- 75 Paul Ernst, *Stolzer Adel. Erzählungen*, Leipzig 1942. Exemplar Hauptmanns, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sign. GHB 202545 ohne Lesespuren.
- 76 Ernst, *Völker und Zeiten*, 255–262.