

# EUPHORION

Zeitschrift  
für Literaturgeschichte

118. Band · Heft 1 · 2024

Begründet von  
August Sauer

Erneuert von  
Hans Pyritz

Herausgegeben von  
JAN STANDKE und DIRK WERLE

In Verbindung mit  
Barbara Beßlich  
Timo Felber  
Sonja Klimek  
Maurizio Pirro  
Kathryn Starkey

Senior Editor  
Wolfgang Adam



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

# Inhalt des ersten Heftes

## ABHANDLUNGEN

---

- 1 *Bernd Roling (Berlin)*  
Schafzucht, Tiermedizin und das Ende  
der Pastorale in Europa. Louis Jean-Marie  
Daubentons *Instruction pour les bergers*  
als transnationales Ereignis – Teil II
- 39 *Theodor Verweyen (Erlangen-Nürnberg)*  
Über den Mythos vom Dichterdiplomaten  
Georg Rodolf Weckherlin.  
Eine Verflechtungsanalyse
- 73 *Marcel Lepper (Leipzig)*  
1680–1690. Ansätze zur Literatur-  
geschichte eines Jahrzehnts
- 103 *Mario Zanucchi (Freiburg i. Br.)*  
„Mais je me moque parfaitement  
d’Hamlet“. Arno Holz’ und Johannes  
Schlafs *Papa Hamlet* (1889) als  
intertextuelle Zola-Überbietung

## „Mais je me moque parfaitement d’Hamlet“

Arno Holz’ und Johannes Schlafs *Papa Hamlet* (1889)  
als intertextuelle Zola-Überbietung

von

Mario Zanucchi (Freiburg i. Br.)

Interkulturelle Transferprozesse haben in der deutschen Literaturgeschichte stets eine zentrale, wiewohl oft verkannte Rolle gespielt. Die Epoche des deutschen Naturalismus, der an einem gesamteuropäischen Phänomen Anteil hatte,<sup>1</sup> stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. So waren Arno Holz und Johannes Schlaf stark von Émile Zola geprägt, versuchten jedoch zugleich, dessen Naturalismus-Konzept zu überbieten.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dies betont zu Recht Ingo Stöckmann, der den deutschen Naturalismus als „Effekt von kulturellen Transferprozessen“ charakterisiert: „Der Naturalismus ist das erste gesamteuropäische Phänomen der literarischen Moderne. [...] Für den deutschen Naturalismus sind diese übernationalen Orientierungen – Julius Hillebrand betrachtete den Naturalismus 1886 wie selbstverständlich als eine ‚internationale‘ Bewegung – von besonderer Bedeutung. Genetisch nämlich ist der deutsche Naturalismus ohne die vielfältigen und in der Summe sehr kompakten Einflüsse aus Frankreich, Skandinavien und – mit Einschränkungen – auch aus Russland nicht denkbar. Zu einem erheblichen Teil ist der deutsche Naturalismus daher ein Effekt von kulturellen Transferprozessen.“ Ingo Stöckmann, *Naturalismus*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 17.

<sup>2</sup> Während Holz den Romancier Zola hochschätzte, fand er den Theoretiker inadäquat und noch einer prä-naturalistischen Metaphysik verpflichtet. In seinem kritischen Essay *Zola als Theoretiker* (1887), der 1890 publiziert wurde, grenzt er sich konsequent von ihm ab: „Der Praktiker Zola bedeutet einen Fortschritt, der Theoretiker Zola einen Stillstand.“ Arno Holz, *Zola als Theoretiker*, in: *Freie Bühne für modernes Leben* 1 (1890), H. 4, S. 101–104, hier S. 102. Auch rückblickend betont Holz seine Enttäuschung nach der Lektüre von Zolas kritischen Schriften: „das Erste, das mir auf dem ersten grossen Boulevard gleich zwischen die Beine wuselte, war eine Buchhandlung und in ihr – alle sieben, mit dicken Leibern in den bekannten schönen strohgelben Fräcken und in einer Reihe – die *Œuvres critiques par Émile Zola: Mes haines, Le roman expérimental, Nos romanciers naturalistes, Le naturalisme au théâtre, Nos auteurs dramatiques, Documents littéraires und Une campagne*. Und ich Jammermensch kannte noch keinen einzigen von ihnen! Unglaublich! Und alle meine Wunden, die unterdessen schon fast vernarbt gewesen, waren wieder aufgebrochen und bluteten wieder ... Noch am selben Abend, fünf

Diese Dialektik von Aneignung und Überbietung<sup>3</sup> möchte ich im Folgenden an dem Gründungsdokument des deutschen Naturalismus aufzeigen: *Papa Hamlet* (1889).<sup>4</sup> Bevor auf die doppelte, motivische sowie formal-

Treppen hoch in der rue de Miromesnil, sass ich, die sieben Weisen um mich, und – fühlte mich um so ernüchterter, je tiefer ich mich in sie hineinbohrte. Also *das* war die sogenannte Theorie des sogenannten Naturalismus? Mehr steckte nicht dahinter? Du lieber Gott, das war ja genau das selbe alte, leere metaphysische Stroh, das ich nun schon den ganzen Winter über gedroschen hatte! Nur höchstens, hier und da, mit etwas neumodischem Salat vermengt!“ Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin: Wilhelm Issleib (Gustav Schuhr) 1891, S. 66f., Hervorh. im Orig. – Im Folgenden werden Zitate aus literarischen Werken mit Autorname und Titel aufgeführt, die Erzählung *Papa Hamlet* (siehe unten Anm. 4) dagegen nur mit Titel.

<sup>3</sup> Unter dem Begriff der ‚Überbietung‘ wird im Folgenden eine Form der hypertextuellen (Genette), agonalen Bezugnahme eines Nachfolgertextes auf einen Vorgängertext verstanden, die zur Selbstkonstitution durch polemische Abgrenzung auf dem literarischen Feld dienlich ist. Die Frage, wie Vorbilder von einer Generation zur nächsten rezipiert und nachgeahmt werden, wurde lange Zeit in der Klassischen Philologie und dann in der Frühneuezeitforschung durch das Begriffspaar *imitatio / aemulatio* diskutiert; dazu Barbara Bauer, *Aemulatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 141–187, und *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, hg. von Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler und Fabian Jonietz, Berlin 2011. Auch in der Moderne-Forschung und bei der Untersuchung von Autorschaftsinszenierungen wird sie zunehmend berücksichtigt; vgl. Achim Aurnhammer, *Stefan George in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aneignung – Umdeutung – Ablehnung*, Berlin/Boston 2022. Das Konzept der künstlerischen Genealogie beschreibt seit Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York 1973, die Angst vor Einflüssen, die nachfolgende Generationen dazu treibt, sich von ‚Vatertexten‘ durch kreative Korrekturen oder ‚Fehllektüren‘ freizuschreiben. Pierre Bourdieu's Doxa-Theorie zufolge suchen junge Autoren durch heterodoxe Handlungen, die sich gegen die orthodoxen Normen der älteren Generation richten, nach Anerkennung und Etablierung; vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire [1992])*, Frankfurt a.M. 1999.

<sup>4</sup> *Papa Hamlet* erschien 1889 in einem dreiteiligen Erzählband zusammen mit den Novellen *Der erste Schultag* sowie *Ein Tod*, unter dem erfundenen Pseudonym von „Bjarne P. Holmsen“, unter dem sich Arno Holz und Johannes Schlaf verbargen: Bjarne P. Holmsen [Arno Holz und Johannes Schlaf], *Papa Hamlet*, übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Bruno Franzius, Leipzig: Carl Reißner 1889, S. 11–90. Die auf dem Titelblatt abgedruckte Fotografie des fiktiven norwegischen Autors, welche (zusammen mit einer als Teil der „Einleitung des Uebersetzers“ [S. 3–10] abgedruckten Biographie) dessen Autorschaft bekräftigen sollte, stellte in Wirklichkeit einen Vetter von Arno Holz dar. Die Titelgeschichte des Bandes, *Papa Hamlet*, ist die Überarbeitung einer Erzählung von Johannes Schlaf, *Das Dachstubenidyll*, die ein Jahr später, 1890 publiziert wurde. Der Text von *Papa Hamlet* wird im Folgenden nach der Erstausgabe zitiert. Sämtliche Hervorhebungen in den angeführten Zitaten und Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser (M.Z.).

ästhetische Spezifik der Zola-Überbietung eingegangen wird, soll erstens die Entstehung der Erzählung literarhistorisch kontextualisiert sowie – zweitens – der bisher übersehene intertextuelle Dialog mit Zola freigelegt werden.<sup>5</sup> Bis heute blieben nämlich die zahlreichen intertextuellen Anspielungen dieser berühmtesten Erzählung des deutschen Naturalismus auf Zolas Romane völlig unbeachtet.<sup>6</sup> Indes handelt es sich um Filiationen, die bereits entstehungsgeschichtlich durchaus naheliegen. So unternahm der junge Arno Holz 1887 eine Studienreise nach Paris, wo er unter anderem die Schriften Zolas für sich entdeckte.<sup>7</sup> Im unmittelbaren Vorfeld der Abfassungszeit, im Sommer 1888, nachdem die Zusammenarbeit mit Johannes Schlaf in Berlin begonnen hatte, vertiefte Holz weiter seine Zola-Lektüre.<sup>8</sup>

### 1. Auf dem Weg zum naturalistischen Drama

Der Kontext, in dem das ästhetische Experiment von *Papa Hamlet* entstand, das eine ‚narrative Dramatik‘ erprobt und das traditionelle Erzählen – wie es noch von Zola praktiziert wurde – mit der dramatischen Form hybridisiert, war das zeitgenössische Ringen um das naturalistische Drama. In den 1880er Jahren dominierten die Versuche, ausgehend von Zolas Poetik zu einem naturalistischen Drama zu gelangen. Der Naturalismus sollte auf der Bühne seine Erfüllung finden, weil das Drama als gegenüber dem Roman prestigeträchtigere Gattung und als *der* Schlüssel galt, um das bürgerliche Publikum zu erreichen. Auch in Frankreich

<sup>5</sup> Die erfundene Autorschaft des norwegischen Autors Bjarne Peter Holmsen, die auf die zeitgenössische Ibsen-Konjunktur anspielt, kommt *de facto* einer falschen Spur gleich, welche die Filiationen aus dem französischen Naturalismus verschleiert.

<sup>6</sup> Die Studie von Clayton Gray, *Arno Holz and Émile Zola*, M. A. University of Colorado 1960, wie auch sein kurzer Beitrag *Émile Zola's tempérament and Arno Holz' Temperament*, in: *Germanic Notes* 5 (1974), S. 18–20, sind in dieser Hinsicht unergiebig. Die Forschung hat sich vor allem auf die Zola-Rezeption in der naturalistischen Publizistik konzentriert. Erwähnenswert sind vor allem folgende Studien von Winthrop H. Root, *German Criticism of Zola* [1931], Reprint New York 1966; Vera Ingunn Moe, *Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur. Zur Rezeption der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880–1895)*, Frankfurt a.M. u.a. 1983; Rolf Sältzer, *Entwicklungslinien der deutschen Zola-Rezeption bis zum Tode des Autors*, Bern u.a. 1989 (über Holz: S. 177–181). Der Fall *Papa Hamlet* verdeutlicht allerdings, dass Rezeptionsfragen allein durch die Auswertung der poetologischen Programmatik niemals ausreichend geklärt werden können.

<sup>7</sup> *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, hg. von Manfred Brauneck und Christine Müller, Stuttgart 1987, S. 71.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.

wurde das Drama als Prüfstein und Vollendung der naturalistischen Poetik betrachtet.<sup>9</sup> Als Ende der 1880er Jahre *Papa Hamlet* verfasst wurde, lagen in Frankreich bereits die ersten Versuche vor, Zolas Romane für die Bühne zu adaptieren.

Zola war an den Dramatisierungen seiner Romane durchaus interessiert – vielleicht auch deshalb, weil er selbst als Dramatiker durchgefallen war.<sup>10</sup> Er verfasste ein Vorwort zu den dramatischen Adaptationen, welche die Vaudeville-Autoren William-Bertrand Busnach (1832–1907) und Octave Gastineau (1824–1878) von den Romanen *L'Assommoir*, *Nana* und *Pot-Bouille* vorgelegt hatten – kitschig-melodramatische Theaterbearbeitungen, die allerdings bei den unteren Volksschichten einen ungeahnten Publikumserfolg erzielten und zu regelrechten Kassenschlagern wurden.<sup>11</sup> In seinem Vorwort zu dem Bändchen von Busnach und Gastineau verhüllt Zola zwar nicht seine Skepsis gegenüber diesen zweitklassigen Melodramen, er würdigt aber zugleich auch den Mut der beiden Autoren. Seinen Beifall findet vor allem das – nur tentativ erprobte – Prinzip der offenen Dramaturgie, die Auflösung der klassischen Dramentektonik zugunsten einer lockeren Szenenreihung: „Dadurch wurde ich in meiner Anschauung bestärkt, daß es bei der Bearbeitung eines Stü-

<sup>9</sup> Dies betont in Bezug auf Zola der zeitgenössische Kritiker Brander Matthews: „A proof of the importance of the drama in France nowadays, and of the fact that there, at least, it is still the highest form of literature, can be found in M. Zola's anxiety for the success of his principles on the stage. The Naturalists of to-day, like the Romanticists of half a century ago, look upon the theatre as the final battleground on which their theories must conquer or perish.“ Brander Matthews, *French dramatists of the 19th century*, New York: Charles Scribner's sons 1881, S. 279.

<sup>10</sup> Um 1865, als er noch bei Hachette angestellt war, hatte Zola *La Laide* verfasst, eine Komödie in einem Akt, die in Versform begonnen und dann in Prosa umgewandelt wurde. Das Drama wurde vom Théâtre de l'Odéon abgelehnt. Im Jahr 1867 folgte das zusammen mit dem Freund Marius Roux geschriebene Drama *Les Mystères de Marseille*, das zwar unveröffentlicht blieb, aber im Oktober 1867 immerhin dreimal am Théâtre du Gymnase in Marseille aufgeführt wurde. *La Madeleine*, ein 1865 entstandenes Drama in drei Akten, stieß dagegen am Gymnase auf Ablehnung. Aus dem Stück entwickelte Zola 1868 den Roman *Madeleine Férat*. Vgl. Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami. Avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris: G. Charpentier 1882, S. 76f.

<sup>11</sup> Die Bühnenversion des *Assommoir* wurde in Paris nicht weniger als dreihundertmal, die englische Übersetzung von Charles Reade mit dem vielsagenden Titel *Drink* rund fünfhundertmal aufgeführt. Auch am Wiener Stadttheater wurde das Drama 1882 gegeben, in der deutschsprachigen Übersetzung von Karl Saar. Vgl. Émile Zola, Vorrede, in: *Der Todtschläger – L'assommoir – Pariser Volksstück in fünf Akten von William Busnach und Octave Gastineau mit einer Vorrede von Émile Zola. Deutsch von Karl Saar*, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1882 (= *RUB 1574*), S. XXV, XXVIII. Dazu Martin Kanes, Zola and Busnach: The temptation of the stage, in: *MLA 77* (1962) 1, S. 109–115.

ckes nach einem Roman genügt, eine Reihe einzelner Bilder vorzuführen, und die Verwicklung völlig Nebensache bleibt“.<sup>12</sup> Gerade in der offenen Dramaturgie erblickt Zola auch eine künftige „Befreiung des Theaters“.<sup>13</sup> Obwohl er die Grenzen dieser noch unzulänglichen Proben einräumt, die immer noch nach dem Rezept des Melodramas konfektionierte worden seien,<sup>14</sup> verteidigt Zola die prinzipielle Tauglichkeit der naturalistischen Poetik für das Theater und äußert die Hoffnung, dass man diesen ersten unausgegorenen Dramatisierungsversuch künftighin überbieten möge.<sup>15</sup>

Darin liegt ein programmatisches Ziel von Zolas Vorwort: die Verteidigung der theatralischen Würde seiner Romanfiguren. Seine Kritik ist an die Hüter des bürgerlichen Repertoires gerichtet, die an seinen proletarischen Figuren die fehlende tragische Fallhöhe moniert hatten. Deren tendenziöse Kontrastierung des Protagonisten des *Assommoir*, Coupeau,

<sup>12</sup> Zola, Vorrede (wie Anm. 11), S. XIV. („Cela m'a confirmé dans une de mes pensées: c'est que, lorsqu'on tire une pièce d'un roman, il doit suffire de faire défiler une suite de tableaux détachés, sans s'inquiéter d'inventer une intrigue“, Émile Zola, Préface, in: William Busnach, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface de Émile Zola: L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, Paris: G. Charpentier et C<sup>ie</sup> 1884, S. 16). Zitate aus dt. und frz. Fassung im Folgenden zitiert als „Zola, Vorrede“ bzw. „Zola, Préface“.

<sup>13</sup> „So wird die Befreiung des Theaters durchzusetzen sein, will sagen, die Befreiung von den abgestandenen, zum Einschlafen langweiligen Geschichten, von dem beliebten albernem Szenen-Durcheinander und von den alten, abgehetzten Mustern.“ Zola, Vorrede, S. XIV. („L'affranchissement du théâtre est là, je veux dire l'abandon des histoires à dormir debout, des complications ridicules, des poncifs qui sont las de traîner.“ Zola, Préface, S. 16).

<sup>14</sup> Es handelt sich Zola zufolge um Originalfragmente, die in einen melodramatischen Kontext versprengt sind – „morceaux perdus au milieu de partis mélodramatiques“, Zola, Préface, S. 36. Auch eine deutsche Rezension des Pariser Korrespondenten Paul d'Abrest, die 1879 in den von Wilhelm Henzen herausgegebenen *Dramaturgischen Blättern* erschien, konstatiert, dass Zolas Roman in die spanischen Stiefel des Melodrams gezwängt worden sei, *Dramaturgische Blätter. Organ für das deutsche Theater 1* (01.01.1879), S. 144–146, hier S. 144f.

<sup>15</sup> „Mir gilt es denn nicht mehr als ein zwar glücklich ausgefallener, aber doch noch sehr unvollkommener Versuch, dessen Erfolg nicht viel Entscheidendes an sich hat. Aber man wiederhole diesen Versuch, man lasse ihn gelingen und es soll sich zeigen, ob das seit fünfzig Jahren übliche Melodram noch lebensfähig ist. Die Wahrheit birgt den Trost in sich, auf dem Theater sowohl wie anderwärts, daß sie Schritt für Schritt die Lüge überholt und abthut“, Zola, Vorrede, S. XXX. („Pour moi, ce n'est donc qu'un essai, heureux dans ses résultats, mais très incomplet, et dont le succès ne prouve encore rien de bien net. Seulement, qu'on recommence la tentative, qu'on réussisse, et l'on verra si le mélodrame de ces cinquante dernières années est encore possible. La vérité a ceci de décisif, au théâtre comme ailleurs, que chacun de ses pas est un pas gagné sur le mensonge“, Zola, Préface, S. 36).

mit dem Liebling des bürgerlichen Publikums, Hamlet, ist zugleich der Ausgangspunkt von Zolas Argumentation:

On me dit: „Hamlet est plus intéressant que Coupeau“. Je mets de côté la question de réalisation littéraire, et je demande pourquoi? Est-ce parce que personne ne rencontre Hamlet dans la rue et que nous coudoyons Coupeau tous les jours? *Mais je me moque parfaitement d'Hamlet*, qui ne tombe plus sous mes sens, qui reste un rébus, une matière à dissertations, tandis que je me passionne à la vue de Coupeau, que je tiens et sur lequel je puis faire toutes sortes d'expériences intéressantes. Je sais bien que c'est là un point de vue nouveau qui effarouche: détruire le surnaturel et l'irrationnel, proscrire sévèrement toute métaphysique, n'accepter la rhétorique que comme un instrument nécessaire, travailler uniquement sur l'homme physiologique en ramenant même les phénomènes sensuels et intellectuels au déterminisme expérimental, dans le but hautement moral de se rendre maître de ces phénomènes pour les diriger. Voilà pourquoi la critique courante et moi nous ne nous entendons pas.<sup>16</sup>

Die polemische Kontrastierung von Hamlet und Coupeau übernimmt Zola mit provokativer Nachdrücklichkeit, um ausgerechnet an ihr die Grundsätze einer – künftigen – naturalistischen Dramaturgie zu exemplifizieren. Sie soll anstelle der alten Metaphysik den wissenschaftlichen Determinismus praktizieren, das Übernatürliche und Irrationale beseitigen, die Rhetorik nur als Hilfsmittel zulassen. Vor allem soll sie am physiologischen Menschen ansetzen. Im Lichte dieser neuen, realitätsnahen Theaterästhetik erweist sich gerade der „physiologische“ Mensch Coupeau als eine „interessante“ Gestalt – „interessant“ im experimentellen, wissenschaftlichen Sinne. Als Theaterabstraktion bleibt Hamlet demgegenüber – so Zola – ein Rebus, ein Thema für Abhandlungen, zu erhaben, um Anteilnahme auszulösen. Es ist gerade Hamlets Abstraktheit,

<sup>16</sup> Zola, Préface, S. 34f. („Man entgegnet mir: ‚Hamlet erweckt ein höheres Interesse als Coupeau.‘ Ich sehe ganz von der literarischen Werthschätzung ab und frage: Warum? Etwa weil Hamlet keinem Menschen auf der Straße begegnet, während wir an Coupeau täglich vorübergehen? Nun, ich schere mich nicht im geringsten um Hamlet, den ich nicht mehr fassen und greifen kann, der ein Räthsel bleibt, ein Gegenstand gelehrter Abhandlungen, indeß der Anblick Coupeau's, den ich unter der Hand habe, und an dem ich allerlei interessante Erfahrungen machen kann, mich leidenschaftlich bewegt. Ich weiß wohl, daß ich damit einen neuen Standpunkt einnehme, vor dem man sich entsetzt. Das Übernatürliche und Vernunftwidrige zu vernichten, unerbittlich alle Metaphysik zu verbannen, die Rhetorik nur als Hilfswerkzeug zuzulassen, einzig und allein die physiologische Betrachtung des Menschen festzuhalten, und alle sinnlichen und sittlichen Erscheinungen auf den erfahrungsgemäß richtigen Beweggrund zurückzuführen in der hochmoralischen Absicht, dieser Erscheinungen Herr zu werden, um sie lenken zu können: – darnach strebe ich und aus diesem Grunde verstehen wir, die landläufige Kritik und ich, uns nie und nimmer.“ Zola, Vorrede, S. XXIX).



welche Zola sagen lässt: „je me moque parfaitement d'Hamlet“. Über ihn darf sich der künftige naturalistische Dramatiker somit getrost „hinwegsetzen“ – dies ist die Bedeutung des Verbs „se moquer“ im Kontext des Zitats – „Témoigner par des paroles ou par des actes qu'on ne fait nul cas de quelqu'un ou de quelque chose“.<sup>17</sup> Die primäre Bedeutung ist jedoch ‚verspotten‘, ‚auslachen‘, ‚sich über etwas lustig machen‘: „Tourner en ridicule“.<sup>18</sup> Zolas gut dokumentierte Shakespeare-Verehrung<sup>19</sup> macht eine parodistische Intention unwahrscheinlich. Die burleske Semantik schwebt allerdings schon mit – und sie wartete nur darauf, aktualisiert zu werden.

Der mutige Schritt von der Shakespeare-Kritik zur Shakespeare-Parodie wurde erst von Holz und Schlaf in ihrer Hamlet-‚moquerie‘ vollzogen. Es geht ihnen nicht wie Zola bloß darum, sich über Shakespeares Helden „hinwegzusetzen“, sondern ihn humoristisch zu zerstören, um mit ihm die antiquierte klassische Theaterästhetik zu liquidieren. Die zentrale Idee von *Papa Hamlet* – so meine These – dürfte aus der Lektüre von Zolas *Préface* und seiner Forderung entstanden sein, über das ‚naturalistische Melodrama‘ hinauszugehen. *Papa Hamlet* wurde als Etappe auf dem Weg zur Definition des neuen naturalistischen Dramas konzipiert – dies nicht nur aufgrund seiner Liquidation der melodramatischen Verwicklung, sondern auch wegen seines parodistischen Attentats auf das klassische bürgerliche Bühnenrepertoire. Dies geschah indes nicht, wie in Zolas Vorrede, durch eine polemische *Kontrastierung* von Hamlet und Coupeau, sondern durch ihre parodistische *Verschmelzung*. Darin lag der entscheidende Schritt über Zola hinaus – die Umwandlung des polemischen Entweder/Oder in ein parodistisches Sowohl/Als auch. Niels Thienwiebel, der Protagonist von *Papa Hamlet*, ist *sowohl Hamlet als auch Coupeau* – wie auch die Figuren aus seinem proletarischen Umfeld auf die übrigen *Hamlet*-Rollen festgelegt werden. Denn in seiner schauspielerischen Exaltation versucht Niels Thienwiebel alle zu Mitakteuren seines Dramas zu machen, wodurch die Hamlet-Parodie auch auf die anderen Rollen ausgeweitet wird. Seine Gattin wird zu Hamlets Geliebter Ophelia. Ihr Kind wird auf Fortinbras getauft, während der Mitbewoh-

<sup>17</sup> *Dictionnaire de la langue française, par Emile Littré, tome troisième (I–P)*, Paris: Librairie Hachette et C<sup>ie</sup> 1883, S. 622.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> „On ne peut guère comparer Alceste qu'à Hamlet. Shakespeare est le seul poète dramatique qui ait créé, dans une autre donnée, un personnage aussi complexe et aussi vaste“, Émile Zola, *Le théâtre classique*, in: *Nos auteurs dramatiques*, Paris: Charpentier 1881, S. 8. Zu Zolas Shakespeare-Verehrung vgl. auch Kate Griffiths, *Emile Zola and the Artistry of Adaptation*, London 2009, S. 20–21, die den *King Lear*-Anklängen in *La Terre* (1887) nachgeht.

ner und Freund Ole Nissen als Oratio apostrophiert wird – eine „Tollheit“, die durchaus „Methode“ besitzt<sup>20</sup> und mit welcher die beiden Autoren das Ziel verfolgten, *Hamlet* als die Zierde des bürgerlichen Repertoires parodistisch zu dekonstruieren und somit die Voraussetzungen für das naturalistische Drama der Zukunft zu schaffen. Holz charakterisiert es bezeichnenderweise als ein Theater, welches die Theatralität, die konventionalisierte, klassische Dramenästhetik, aus sich verbannt haben wird. Ziel sei es, „aus dem Theater allmählich das ‚Theater‘ zu drängen.“<sup>21</sup>

Die humoristische Demontage setzt an der grotesken Diskrepanz zwischen Shakespeares Kunstsprache und der tristen Alltagsrealität der Berliner Dachwohnung an, wo sie deklamiert wird.<sup>22</sup> So lässt der trostlose Anblick der zum Trocknen aufgehängten Windeln den exaltierten Hamlet-Darsteller stets den Faden seines Monologs verlieren:

„Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:  
Ob's edler im Gemüth, die Pfeil und Schleudern  
Des wütenden Geschicks erdulden, oder ...

oder? ... Scheusslich!“

Der große Thienwiebel hielt wieder inne.

„Nicht zum Aushalten das! Nicht zum Aushalten!“

Die fünf kleinen, gelben Lappen hinter dem Ofen, die dort an einer Wascheleine zum Trocknen aufgehängt waren, hatten ihn wieder total aus dem Concept gebracht.

„Ekelhaft!“<sup>23</sup>

<sup>20</sup> „Ist dieß schon Tollheit, hat es doch Methode.“ (II 2), *Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici*, herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Sechster Band: *Hamlet, Prinz von Dänemark*. Uebersetzt von A.W. von Schlegel, Berlin: Verlag von Georg Reimer, 1869, S. 62. Zitate nach Shakespeares *Hamlet* erfolgen für das englische Original (nach folgender Edition: *The complete works of William Shakespeare*, ed. with a glossary by W.J. Craig, London 1997) mit Angabe von Akt und Szene, im Falle der deutschen Übersetzung Schlegels unter zusätzlicher Angabe der Seite.

<sup>21</sup> Arno Holz, *Das Werk*, Bd. 10: *Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente*, Berlin: J.H.W. Dietz Nachfolger, 1925, S. 214.

<sup>22</sup> Vgl. Peter Sprengel, *Hamlet in Papa Hamlet. Zur Funktion des Zitats im Naturalismus*, in: *Literatur für Leser* 7 (1984), H. 1, S. 25–43. Die erste Aufstellung der Shakespeare-Zitate lieferte die Studie von Satoru Kurisaki, *Shakespeare-Zitate in Papa Hamlet* von Arno Holz und Johannes Schlaf, in: *Bungakuba-Ronso. Kumamoto Journal of Culture and Humanities* 7 (März 1982), S. 67–96. Insgesamt wurden nicht weniger als 135 Zitate aus *Hamlet* gezählt.

<sup>23</sup> *Papa Hamlet*, S. 15.

Nicht nur die Kontrastierung, sondern auch die Umfunktionalisierung von Zitaten und ihre Anpassung an den naturalistischen Kontext erzielt ironische Effekte.<sup>24</sup> Wenn Hamlet den Höfling Osric gegenüber seinem Freund Horatio als „Elster“ bezeichnet, die von „weitläufigen Besitzungen von Kot gesegnet“ sei,<sup>25</sup> so wird diese Stelle auf den kleinen Fortinbras humoristisch umgewidmet.<sup>26</sup> Eine weitere parodistische Technik lässt sich in der Aneinanderreihung dekontextualisierter *Hamlet*-Zitate erkennen.<sup>27</sup> Gerade diese Montage unzusammenhängender Textfetzen bringt absurde Wortkaskaden hervor, welche Thienwiebels Monolog in ein Delirium verwandeln und belegen, dass Hamlets künstliche Theater-Welt inzwischen zu Bruch gegangen ist.

<sup>24</sup> Vgl. Peter Sprengel, *Hamlet in Papa Hamlet* (wie Anm. 22), S. 39.

<sup>25</sup> Shakespeare, *Hamlet*, übers. Schlegel, S. 152 („'tis a chough; but, as I say, specious in the possession of dirt“, V 2).

<sup>26</sup> „Der große Thienwiebel hatte natürlich erst recht keine Zeit für den Schurken. Er hatte den kleinen Ole Nissen, der jetzt kaum noch seine kleinen, wasserblauen Augen aufhalten konnte, vorn an seinem Rockkragen zu packen bekommen und declamierte nur wieder: ‚Er ist eine Elster, Horatio! Eine Elster! Aber, wie ich dir sagte, mit weitläufigen Besitzungen von – Koth gesegnet!‘“ *Papa Hamlet*, S. 28. Später passt der Erzähler die Stelle noch deutlicher, wiewohl unter Aussparung der Vokabel „Kot“, an den skatologischen Kontext an: „Sei's Farbe der Natur, sei's Fleck des Zufalls, kurz und gut, aber der kleine Prinz von Norwegen lag wieder seelenvergnügt mitten in seinen weitläufigen Besitzungen da.“ Ebd., S. 40.

<sup>27</sup> Vgl. Peter Sprengel, *Hamlet in Papa Hamlet* (wie Anm. 22), S. 29. Vgl. etwa folgende Passage, ein wahrhaftiges Sammelsurium aus den unterschiedlichsten *Hamlet*-Zitaten: „– Ja! Es war Wermuth! Sein Verstand war krank! Es fehlte ihm an Beförderung! Im Schosse des Glückes? Oh, sehr wahr! Sie ist eine Metze! Was gibt es Neues? Als Roscius noch ein Schauspieler zu Rom war ... Geharnischt, sagt Ihr? Sehr glaublich! Sehr glaublich! – Ein Mann, der Stöss' und Gaben mit gleichem Dank genommen, der zur Pfeife nicht Fortunen diente, den Ton zu spielen, den ihr Finger griff, ein Bettler, wie er ... Nichts mehr davon!! Sprich weiter, komm auf Hekuba! In der That, es ließ sich nicht mehr läugnen: er war jetzt wirklich zu bedauern, der grosse Thienwiebel! Oh, welch' ein Schurk' und niedrer Slav' er war!! War's nicht erstaunlich? War's zu glauben? War's möglich? War's nur durch Angewohnheit, die den Schein gefälliger Sitten überrostet, war's Uebermass in seines Blutes Mischung: kurz und gut, aber er kam jetzt immer wieder auf sie zurück: auf nichts, auf Hekuba! Wozu sollten Gesellen, wie er, zwischen Himmel und Erde herumkriechen? Dem Staub gepaart, dem er verwandt, so rings umstrickt mit Bübereien ... nicht doch, mein Fürst!! Die Mausefalle? Und wie das? Metaphorisch! Ich bitte, spotte meiner nicht, mein Schulfreund; Du kamst gewiss zu meiner Mutter Hochzeit! Armer Yorick! Denn wenn die Sonne Maden aus einem toten Hunde ausbrütet, eine Gottheit, die Aas küsst ... Armer Yorick! Sein Wahnsinn war des armen Hamlet Feind. –“, *Papa Hamlet*, S. 42f.

## 2. Der intertextuelle Dialog mit Zola

Während die Forschung die parodistische *Hamlet*-Zerstörung, welche die Erzählung betreibt, minutiös herausgearbeitet hat, hat sie die Literarizität ihrer naturalistischen Faktur eher vernachlässigt.<sup>28</sup> Dazu beigetragen hat sicherlich auch Holz' radikales Mimesis-Programm und dessen damit verbundener Anspruch auf absolute Natur-Authentizität. „*Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Massgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung*“<sup>29</sup> – so lautet die lapidare Formel aus dessen theoretischer Hauptschrift *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891). Holz' Diktum negiert tendenziell die selbstreflexive Komponente der Kunst – auch *seiner* Kunst – und macht aus dieser Negation ein Authentizitätskriterium. In *Papa Hamlet* spielt allerdings die Kunst eine derartig zentrale Rolle, dass sich Holz' Definition der Kunst als – voraussetzungsloses – Natur-Duplikat als tendenziös herausstellt.

Weit davon entfernt, ein dokumentarisches Alltags-Protokoll zu sein, zeichnet sich *Papa Hamlet* durch eine ausgeprägte Literarizität aus und erweist sich als ein hochgradig intertextuell strukturiertes Werk. Die selbstreflexive, metaliterarische Faktur der Erzählung betrifft allerdings nicht nur den dichten parodistischen Dialog mit Shakespeare, sondern auch die intertextuelle Aneignung von Zolas Naturalismus. Von großer Bedeutung scheint vor allem ein Roman Zolas gewesen zu sein: *L'Assommoir* – ein Werk, das 1877 in Buchform erschien und seit 1880 auch in deutscher Übersetzung vorlag.<sup>30</sup> Holz' Zola-Lektüre zeigt sich schon an einem scheinbar unbedeutenden, in Wirklichkeit indes signifikanten Detail: dem Gebrauch des genealogischen Namenszusatzes „Papa“. In Zolas

<sup>28</sup> Es ist bedenkenswert, dass Holz in seiner frühen Lyrik Zola als den „Shakespeare des Romans“ verherrlicht. Diese Verbindung von Zola und Shakespeare lässt ahnen, dass die parodistische Auseinandersetzung mit Shakespeares klassischer Dramenästhetik in *Papa Hamlet* zugleich den Weg bahnt, der über Zolas Naturalismus-Konzept hinausführt; vgl. „Grosser Zeitgenosse Emile, / Dich auch, Dich hat sie [die ‚Mätresse‘ des Zeitgeistes] verlästert, / Und der Shakespeare des Romans / Ward zum Dichter der Kloake. // Doch was thuts? Wenn auch die alten / Weiber beiderlei Geschlechts / Prüde sich vor Dir bekreuzgen, / Dein Genie reckt seine Glieder, / Seine giftgeschwollnen Stichler / Fallen von ihm wie die Fliegen / Und sein Haupt ragt in die Wolken!“ Arno Holz, Präludium, in: *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (wie Anm. 2), S. 31–51, hier S. 41.

<sup>29</sup> Ebd., S. 117.

<sup>30</sup> *Das Assommoir von Émile Zola*. Deutsch von Willibald König, Berlin: Verlag von Freund & Jeckel, 1880; *Der Totschläger. (L'Assommoir.) Roman von Emil Zola*. Ins Deutsche übertragen von Roderich Rode. Neue, sorgfältig revidierte Ausgabe, Großenhain: Baumert & Ronge, 1882. Im Folgenden wird nach der zuletzt genannten Übersetzung (als Zola, *Der Totschläger* abgekürzt) zitiert.

Roman spricht Nana Coupeau ständig mit „papa“ an.<sup>31</sup> Zuweilen wird er vom Erzähler gar als „papa Coupeau“ apostrophiert<sup>32</sup> – eine Anrede, welche Holz und Schlaf offensichtlich das Muster für „Papa Hamlet“ lieferte. Verzeichnen lassen sich Entsprechungen auch auf der Ebene des *Figurenpersonals*. Das Ehepaar Niels und Amalie erinnert an das Ehepaar Coupeau und Gervaise in Zolas Roman. Der Kosename des Malers Ole Nissen für seine Geliebte, „Mieze“, evoziert Nana, die Tochter von Gervaise und Coupeau, deren Name ebenfalls ein Zweisilbler ist und die auch zur Prostituierten wird. Ihrerseits präfiguriert Madame Boche, die Hausmeisterin von Gervaise und Coupeau, Frau Wachtel, die Vermietlerin der Thienwiebels.

Auf der Ebene der *Handlungsführung* zeichnen sich ebenfalls Korrespondenzen ab. Wie Gervaise und Coupeau, deren Elendsquartier aus einer Stube und einem Schlafzimmer im sechsten Stock besteht,<sup>33</sup> bewohnen auch Amalie und Niels eine winzige, schmutzige Dachstube<sup>34</sup> und befinden sich ebenfalls in einer prekären finanziellen Lage. Wie Coupeau ist Niels Thienwiebel arbeitslos, und genau wie Zolas Held verfällt auch er letztlich der Trunksucht.<sup>35</sup> Ihrerseits lebt seine Gattin Amalie wie Gervaise in einem verwahrlosten Zustand vor sich hin,<sup>36</sup> sie wäscht sich nicht

<sup>31</sup> Vgl. etwa die sechste Szene in der Dramatisierung durch Busnach/Gastineau: „Papa! papa! voilà ton déjeuner!“ Busnach, *Trois pièces* (wie Anm. 12), S. 114.

<sup>32</sup> „Le papa Coupeau, qui était zingueur comme lui, s'était érabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribote, de la gouttière du n° 25“, Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris: Charpentier 1878, S. 48; „Le papa Coupeau, disait-il, s'est cassé le cou, un jour de ribotte“, ebd., S. 153.

<sup>33</sup> Zunächst bewohnen sie eine komfortable Wohnung im ersten Stock (vgl. *Der Totschläger*, S. 130), müssen aber später in eine enge Dachstube im sechsten Stock umziehen: „Coupeaus wohnten also jetzt Treppe B., im sechsten Stock. [...] Eine Stube und eine Schlafkammer, nicht mehr; noch dazu war die Stube so winzig, daß man sich kaum rühren konnte“, ebd., S. 333.

<sup>34</sup> „Der Himmel drüben über den Dächern war tiefblau; in den nassen Dachrinnen, von denen noch gerade der letzte Schnee tropfte, zankten sich bereits die Spatzen“, *Papa Hamlet*, S. 16.

<sup>35</sup> Beim Festessen wird die Punschbowle bezeichnenderweise „zu drei Dritteln“ geleert, ebd., S. 25f. Später verirrt sich Thienwiebel in die Hafenspelunken: „Er hatte sich jetzt nach und nach bis unten in die Hafenspelunken verirrt. Mehrere Sackträger waren bereits seine Dutzbrüder geworden. Bevor nicht ‚der Hahn, der als Trompete dient dem Morgen‘ bereits mehrere Male nachdrücklich gekräht hatte, kam er jetzt selten mehr die Treppen in die Höhe gestolpert.“ Ebd., S. 72. Im letzten Kapitel (VII) dient eine leere Bierflasche als Kerzenhalter, vgl. ebd., S. 73. Am Ende erfriert Thienwiebel „durch Suff“, ebd., S. 89.

<sup>36</sup> „Ihre [Amalies] dünnen, lehmfarbenen Haare waren noch nicht gemacht, ihre Nachtjacke schien heute noch schmutziger als sonst und stand vorn natürlich wieder weit offen“, *Papa Hamlet*, S. 16; „Gervaise stand erst im Alter von zweiundzwanzig Jahren. [...] Wer sie jetzt sah in ihrem aufgelösten Haar, ihren leichten

mehr.<sup>37</sup> Wie Coupeaus Ehefrau ist sie allein für den Unterhalt der Familie zuständig. Gervaise borgt sich Geld und mietet einen Laden, in dem sie eine Wäscherei einrichtet, während Amalie sich als Näherin verdingt. Wie in der strukturellen Verlaufskurve des *Assommoir* bildet auch in *Papa Hamlet* das gemeinsame Bankett die Klimax der Handlung. Gervaise kann genug Geld aufbringen, um ihre eigene Wäscherei zu eröffnen. Mit dem üppigen Festmahl, das sie anlässlich ihres Namenstags ausrichtet,<sup>38</sup> feiert sie ihren gesellschaftlichen Aufstieg. In *Papa Hamlet* bleibt dieser temporäre Erfolg im Falle von Niels Thienwiebel bezeichnenderweise aus, was die Radikalisierung von Zolas Vorlage belegt. Es ist der verarmte Maler Ole Nissen, der schließlich als Firmenschildmaler eine gewisse finanzielle Sicherheit erlangt, während Niels eine Anstellung bei einer Wanderbühne als nicht anspruchsvoll genug abgelehnt hat. Die aussichtslose Lage des ambitionierten Schauspielers wird durch die Kontrastierung mit dem Erfolg des Werbeschilddermalers zusätzlich hervorgehoben. Ole kann jetzt die Miete bezahlen und sich wieder mit Prostituierten vergnügen. Mit dem Bankett im fünften Kapitel der Erzählung feiert er sein berufliches „Jubiläum“, d. h. den 25. Arbeitsauftrag.<sup>39</sup> Das Festessen erinnert somit strukturell an Gervaises großes Bankett aus dem siebenten Kapitel von Zolas Roman. Hier wie dort wird mit dem Festmahl, in dessen Mittelpunkt ein stattlicher Gänsebraten steht,<sup>40</sup> eine

Hausschuhen, wie sie unter dem leichten *Nachtgewande* zitterte, auf welchem die Möbel noch Spuren von *Staub und Schmutz* hinterlassen hatte, hätte sie für zehn Jahre älter halten können“, Zola, *Der Totschläger*, S. 14.

<sup>37</sup> „Amalie schien schon seit undenklichen Zeiten ihre Nachtjacke nicht mehr in die Waschwanne gesteckt zu haben. Wozu auch große Toilette machen? Man war ja zu Hause“, *Papa Hamlet*, S. 30. Auch Lantier wirft Gervaise mangelnde Hygiene vor: „Es ist recht nett hier!“ brummte er [Lantier], warf Gervaise einen boshaften Blick und fuhr maliziös fort: „Du wäschst Dich wohl gar nicht mehr?“ Zola, *Der Totschläger*, S. 14.

<sup>38</sup> „Der neunzehnte Juni war Gervaises Namenstag“, Zola, *Der Totschläger*, S. 227.

<sup>39</sup> „Abel Gröndal: Materialwarenhandlung, auch Heringe – Lars Brodersen: Canariensien und Hanfsamen – Jacob Lorrensens: Alle Sorten Rauch-, Schnupf- und Kautabak – etc. etc. Hä?! Was?! Noble Putthühner!! [...] Er [Ole] hatte sich jetzt auch seinen prachtvollen Porter eingeschenkt und schwenkte ihn nun fidel gegen die neue Lampe. ‚Putthuhn Nr°. 25!‘ Sein schönes Jubiläum sollte nicht so ohne weiteres zu Wasser werden.“ *Papa Hamlet*, S. 53, 57.

<sup>40</sup> „Endlich war das Werk vollendet und im Triumphzuge begleitete man Gervaise nach der Tafel. Als die Gans auf dem Tische stand, schön goldbraun und von Sauce triefend, wagte man nicht sofort, sich darüber herzumachen. Allgemeines Staunen und ehrerbietige Ueberraschung brachte eine feierliche Pause in der Unterhaltung.“ Zola, *Der Totschläger*, S. 249 – „Die Damen hatten auf dem Sofa Platz genommen, die kleine Mieke, die sich zu den Mannsleuten rechnete, saß dem kleinen Ole vis-à-vis, der große Thienwiebel präsidirte. Die großartige Gans mitten auf dem Tisch, in deren knusprigen Prachtrücken er eben energisch seine blitzende

Erfolgsgeschichte gefeiert. Hier wie dort folgen auf die Klimax die Peripetie und die ‚fallende Handlung‘, die auf die Katastrophe zusteuert.

Das Festmahl, mit dem Gervaise ihren sozialen Aufstieg feiert, läutet den Anfang vom Ende ein. Coupeau verletzt sich bei einem Sturz vom Dach und verfällt während der langen Rekonvaleszenz dem Alkohol. Gervaise ihrerseits häuft unkontrolliert Schulden an und rutscht – nach dem Verlust ihres Wäschereigeschäftes – wie ihr Mann in den Alkoholismus ab. Auch in *Papa Hamlet* folgt auf das Festessen eine Abwärtsspirale. Nachdem ihr Mieter und Liebhaber Ole verschwunden ist, verlangt die wütende Frau Wachtel ihre Mietzahlung von Thienwiebels innerhalb einer Woche. Niels versucht im Hafenviertel Arbeit zu finden, betrinkt sich jedoch bis in das Morgengrauen hinein. In beiden Texten kann das verarmte Ehepaar die Miete schließlich nicht mehr bezahlen und wird – auch darin liegt eine markante Ähnlichkeit – mitten im Winter vor die Tür gesetzt. Bei Zola ist es der Hausbesitzer Marescot, der die Zwangsäumung veranlasst, bei Holz und Schlaf die Vermieterin Rosine Wachtel.<sup>41</sup> Coupeau landet in einer Irrenanstalt,<sup>42</sup> während Gervaise unter einem Treppenabsatz erfriert.<sup>43</sup> In *Papa Hamlet* ist es Amalie, die der

Bratengabel gestossen hatte, roch durch das ganze, kleine Zimmer. Die beiden Lampen rechts und links brannten durch ihren Dampf wie durch einen Nebel.“ *Papa Hamlet*, S. 55 f.

<sup>41</sup> „O! da kam der Januartermin, Vater Boche [der Hausmeister] präsentierte die Quittung und nicht ein Radieschen war im Hause. Am folgenden Sonnabend kam Herr Marescot, mit seinem schönen Überrock angethan und die großen Hände mit wollenen Handschuhen bekleidet; er hatte fortwährend das Wort Exmission auf den Lippen, während draußen der Schnee herniederfiel, als ob er ihnen auf der Straße ein weißes Bett bereiten wollte. Um die Miete zu bezahlen, hätten sie ihr eignes Fleisch und Blut verkauft, denn die Miete brachte sie an den Bettelstab“, *Der Totschläger*, S. 342; „Frau Rosine Wachtel verlangte jetzt energisch ihre Miethe. Heut' war der Siebente: wenn ihr bis zum Vierzehnten nicht alles bezahlt war: – raus!“ *Papa Hamlet*, S. 70.

<sup>42</sup> Zunächst wird Coupeau wegen einer Lungenentzündung, die er sich im betrunkenen Zustand zugezogen hat, ins Krankenhaus und schließlich, nach Anzeichen geistiger Instabilität, in eine Nervenanstalt gebracht: „Als Gervaise sich am zweitfolgenden Tage nach ihm erkundigte, fand sie das Bett leer. Eine Schwester erklärte ihr, man hätte ihren Mann nach dem Asyl Sainte-Anne transportieren müssen, weil er plötzlich lauter verworrenes Zeug geredet habe. Er war ganz rasend geworden, hatte mit dem Kopfe gegen die Wand rennen wollen und so laut geheult, daß die andern Kranken nicht schlafen konnten. Dieser Zustand rührte augenscheinlich von dem Trinken her. Das Schnapsgift hatte den Augenblick seiner Schwäche benutzt und seine Nerven verwüstet, seinen Körper zerrüttet.“ Zola, *Der Totschläger*, S. 349 f.

<sup>43</sup> „Herr Marescot hatte sich entschlossen, sie zu exmittieren aus ihrer Stube im sechsten Stockwerk. Aber da man den alten Bru in seinem Loch unter der Treppe tot vorgefunden hatte, so hatte der Eigentümer darin eingewilligt, ihr diese Nische zu

Depression zum Opfer fällt, während Niels in einem Wahnsinnsanfall sein weinendes Kleinkind erwürgt und schließlich selbst vor einem Schnapsladen erfriert.<sup>44</sup> Tot aufgefunden wird Gervaise vom Bestatter Père Bazouge, Niels von dem Lehrling Tille Topperholt.

Während die naturalistische ‚Alkoholismus-Handlung‘ *L'Assommoir* belehnt, zeigt die ästhetisierende ‚Hamlet-Handlung‘ eine Affinität zu einem weiteren Roman Zolas, *L'Œuvre*. Der vierzehnte Roman der *Rougon-Macquart* war 1886 in der Buchausgabe<sup>45</sup> und gleich in demselben Jahr auch in deutscher Übersetzung erschienen.<sup>46</sup> Johannes Schlaf übersetzte den Roman selbst zu Beginn der 1920er Jahre.<sup>47</sup> Im Mittelpunkt des Textes steht der Künstler, der trotz seines Scheiterns in der Illusion der eigenen Meisterschaft lebt. *Das Werk* beschreibt die Pariser Künstlerszene zu einer Zeit, als die neue Stilrichtung des Impressionismus von der akademischen Kunstkritik abgelehnt wurde. Der impressionistische Maler Claude Lantier,<sup>48</sup> der Ähnlichkeiten mit Paul Cézanne aufweist, träumt davon, seine Werke im Louvre ausstellen zu können. Doch die Auswahljury der Académie des Beaux-Arts lehnt seine Maltechnik ab

überlassen. So bewohnte sie denn jetzt den Treppenverschlag des Vater Bru. Da drinnen lag sie auf altem Stroh und klapperte mit den Zähnen vor Kälte, da lag sie mit leerem Magen und kalt bis auf die Knochen“, ebd., S. 437.

<sup>44</sup> „Als der dicke Sieversen dann endlich angestapft kam, konstatierte er, dass der Mann erfroren war. ‚Erfroren durch Suff!‘“ *Papa Hamlet*, S. 89. Die Situation erinnert an das neunte Bild der Bühnenfassung des *Assommoir* von Busnach und Gasteineau: „Rechts ein Weinhändler ... Gervaise unkenntlich, in Lumpen, ein altes Tuch um den Kopf, sieht durch die Scheiben in den Weinladen“, Busnach/Gasteineau, *Der Todtschläger* (wie Anm. 11), S. 90.

<sup>45</sup> Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris: G. Charpentier et Cie 1886, im Folgenden zitiert unter Zola, *L'Œuvre*.

<sup>46</sup> Émile Zola, *Aus der Werkstatt der Kunst*, übers. von Ernst Ziegler, Dresden: Heinrich Minden 1886.

<sup>47</sup> Émile Zola, *Das Werk*. Roman. Übertr. von Johannes Schlaf, Leipzig: Insel-Verlag [1923] (= *Bibliothek der Romane* [84]). Schlafs Übersetzung erschien auch im Leipziger Hyperionverlag sowie im Kurt Wolff-Verlag, als vierzehnter Band der Gesamtausgabe der *Rougon-Macquart*. Schlaf übersetzte auch *La Terre* (1927) und *Germinal* (1929). Zu seinen Übersetzungen aus dem Französischen vgl. Dieter Kaffitz, *Johannes Schlaf – Weltanschauliche Totalität und Wirklichkeitsblindheit. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs und zur Herleitung totalitärer Denkformen*, Tübingen 1992, S. 272f. – Die dt. Zitate aus Zola, *Das Werk* entstammen der o. g. Übersetzung Schlafs nach der 1924 im Kurt Wolff Verlag erschienenen Ausgabe.

<sup>48</sup> Claude Lantier kommt bereits in zwei weiteren Romanen der *Rougon-Macquarts* vor. Er ist der erste Sohn von Gervaise Macquart und Auguste Lantier aus dem Roman *La Fortune des Rougon* (1871). In *L'Assommoir* kommt er mit seinen Eltern nach Paris und kehrt später nach Plassans zurück, nachdem er einen reichen Förderer seiner Künste gefunden hat. Schließlich ist er der Protagonist von *L'Œuvre*.



und missbilligt seine Aktbilder als unanständig. Mit Niels Thienwiebel teilt er nicht nur die Erfolglosigkeit, sondern auch den Künstlerstolz und die Kompromisslosigkeit. So lehnt Thienwiebel etwa ein Engagement bei einer Wandertruppe als unter seinem Niveau ab.

Bereits Zola hebt das Pathologische an Lantiers Kunstobsession hervor. ‚Das Werk‘ ist das, was den Künstler samt seiner Umwelt ganz und gar in seinen Bann zieht. Von seinem ästhetischen Ideal besessen, instrumentalisiert Lantier die Mitglieder seiner Familie, indem er sie zu Modellen macht – genauso, wie Niels Thienwiebel alle in seine *Hamlet*-Aufführung mit einbezieht. Kritisiert Zola am Beispiel von Lantier eine avantgardistische Kunst, die sich vom Leben entfremdet hat, so rechnen Holz und Schlaf am Beispiel von Niels Thienwiebel dagegen mit einer überlebten, akademischen Dramenästhetik ab, die ebenfalls den Bezug zum Leben verloren hat und deren Held in seiner Diskrepanz zur Wirklichkeit wahnhaftige Züge trägt.

Mit Zolas Roman teilt *Papa Hamlet* ferner das Narrativ hereditärer Degeneration, wie sie von den jungen Söhnen verkörpert wird. Für die künstlerisch ambitionierten Väter sind die lebhaften Kinder lediglich ein Störfaktor. So kann der kleine Jacques als Modell nicht stillhalten, während Fortinbras mit seinem Geschrei die Deklamationen von Thienwiebel unterbricht. Der lärmende Jacques wird von seiner Mutter stets „in seinen Winkel“ gebracht.<sup>49</sup> Der kleine Fortinbras seinerseits wird aus seinem „Winkel“, wo er im Körbchen liegt, nur selten hervorgeholt.<sup>50</sup> Auch die Beschimpfungen, welche die Väter an ihre Kinder richten, ähneln sich.<sup>51</sup> Claudes Ehefrau Christine vernachlässigt den kleinen Jacques, der

<sup>49</sup> „Ging er [Jacques] aber aus dieser unbeweglichen Haltung heraus, und geriet er in ausgelassene Lebhaftigkeit, sprang umher und schrie wie ein junges Tier, das der Instinkt zum Spiel antreibt, so ging es über ihn her: ‚Verhalt dich ruhig!‘ Denn die Mutter konnte dies plötzliche Lärmen nicht verstehen, sondern achtete voller Sorge bloß darauf, wie der Vater vor seiner Staffelei unruhig wurde, lief schnell hinzu und brachte den Kleinen *in seinen Winkel*.“ Zola, *Das Werk*, S. 296f.

<sup>50</sup> „Seit seiner Geburt war er nicht übermässig oft *aus seinem Winkel* hervorgeholt worden“, *Papa Hamlet*, S. 65.

<sup>51</sup> So verflucht Claude, der den kleinen Jacques malen möchte, das lachende und strampelnde Kind als „mioche“, Knirps, weil es als Modell nicht stillhalten kann. „Le père, après avoir ri, se fâchait, jurait contre ce sacré *mioche* qui ne pouvait pas être sérieux une minute“, Zola, *L'Œuvre*, S. 199. Schlaf übersetzt „mioche“ mit „Krabbe“: „dann aber wurde er ungehalten und fluchte auf die verwünschte *Krabbe*, die sich nicht eine Minute still verhalten konnte“, Zola, *Das Werk*, S. 214; und dies ist genau der Fluch, den Thienwiebel gegen den kleinen Fortinbras richtet: „Still, *Krabbe!*!“ *Papa Hamlet*, S. 19. Thienwiebel bezeichnet in *Papa Hamlet* den kleinen Sohn als „Schurken“, nachdem er seinen Schnuller verloren hat und zu schreien anfängt: „Schon verschiedene, liebe Male hatte er [Fortinbras] sich in den Schlaf geweint. Jetzt aber war er wieder aufgewacht und konnte absolut nicht mehr

im Wachstum zurückbleibt und sich weigert, lesen zu lernen.<sup>52</sup> Der kleine Fortinbras seinerseits wird in seinem Körbchen liegen gelassen, bleibt unterentwickelt und lernt nicht sprechen. Ja, seine Verwahrlosung ist noch krasser als jene Jacques'. Er hat sich offenbar eine Pockeninfektion zugezogen,<sup>53</sup> und sein chronisches Husten verrät, dass er schwerkrank ist.<sup>54</sup> Dass beide Väter besondere Hoffnungen in ihre Söhne setzen, darf man als tragische Ironie verbuchen. Im verwachsenen, übergroßen Kopf von Jacques wähnt Claude „den Schädel eines großen Mannes“ zu erkennen,<sup>55</sup> während Thienwiebel seinem Wunderkind eine große Zukunft prophezeit,<sup>56</sup> bevor er es am Ende der Erzählung in einem Anfall von Wahnsinn eigenhändig erwürgt.

Schließlich führt auch das Motiv der bildenden Kunst auf Zolas Roman zurück. So verdingt sich Thienwiebel als Aktmodell in der Akade-

seinen Gummipfropfen finden. Die reizende Ophelia hörte ihn nicht. Sie war längst in ihrer Sophaecke eingeschlafen. Er schrie jetzt, als ob er am Spieße stak. Der große Thienwiebel hatte natürlich erst recht keine Zeit für den *Schurken*“, *Papa Hamlet*, S. 28. Aber so, als „polisson“ apostrophiert auch Claude Lantier seinen kleinen Sohn: „Er betrachtete das Kind nur noch mit den Augen des Malers, als ein Motiv für ein Meisterwerk [...] und war verzweifelt, daß der kleine *Schurke* [*polisson*] gerade zu der Zeit, wo er ihn am besten hätte malen können, nicht schlafen wollte“, Zola, *Das Werk*, S. 214. („Il ne le couvait plus que de ses yeux d'artiste, comme un motif à chef-d'œuvre, [...] exaspéré que ce *polisson*-là ne voulût même pas dormir, aux heures où l'on aurait pu le peindre“, Zola, *L'Œuvre*, S. 199).

<sup>52</sup> „Der Knabe [...] blieb im Wachstum zurück, seine Augen richteten sich groß und ernst auf die Dinge, wie die eines kleinen Mannes. Er ging jetzt in sein fünftes Jahr. [...] Der Junge war sehr still und furchtsam. Stundenlang konnte er, ohne etwas zu sagen, wie in einer geistigen Abwesenheit hindämmern. [...] Die Mutter hatte schon versucht, ihm die Anfangsgründe des Lesens beizubringen: aber er hatte geweint und sich dagegen gesträubt, so daß man noch ein, zwei Jahre wartete, ehe man ihn in die Schule schickte, wo die Lehrer ihm dann ja wohl das Arbeiten beibringen würden.“ Zola, *Das Werk*, S. 296f.

<sup>53</sup> „Dem kleinen Fortinbras ging es noch jämmerlicher. Sein ganzes Gesichtchen war jetzt dicht mit rothen Pusteln betupft. Ein Schächtelchen Zinksalbe, zu dem sich die Familie im Anfang denn doch noch aufgeschwungen hatte, lag jetzt zusammengequetscht, verstaubt hinterm Ofen. Es war nicht mehr erneuert worden.“ *Papa Hamlet*, S. 72.

<sup>54</sup> Vgl.: „der kleine Fortinbras hatte sich drüben in seinem Korb wieder unruhig auf die andere Seite gewälzt. Sein Athem ging rasselnd, stossweis, als ob etwas in ihm zerbrochen war.“ *Papa Hamlet*, S. 73.

<sup>55</sup> „Sein Kopf war übermäßig groß geworden; ein seltsamer Umstand, so daß sein Vater sagte: ‚Der Kerl hat den Schädel eines großen Mannes!‘ Doch schien im Gegenteil seine Intelligenz in dem Maße, wie sein Schädel zunahm, abzunehmen.“ Zola, *Das Werk*, S. 296.

<sup>56</sup> „Nein, gewiss, Amalie! Der Junge berechtigt zu den besten Hoffnungen!“ *Papa Hamlet*, S. 38.

mie.<sup>57</sup> Seinerseits erinnert der Maler Ole Nissen an eine Nebenfigur aus *L'Œuvre*, nämlich den bäuerlichen Maler Chaîne. Wie Ole wird auch Chaîne zum Opfer speißbürgerlichen Mäzenatentums und wird schließlich Budenbesitzer. Ole wird Werbemaler.

### 3. Strategien inhaltlich-motivischer Überbietung

Dass Holz und Schlaf bereits auf der inhaltlich-motivischen Ebene Zola zu überbieten versuchen, soll im Folgenden am siebten Kapitel – dem Schlusskapitel – von *Papa Hamlet* exemplarisch gezeigt werden, welches – wie die bisherige Forschung übersehen hat – das Incipit des *Assommoir* intertextuell verwertet. Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem siebten Kapitel von *Papa Hamlet* um eine besonders intensive ‚naturalistische‘ Sequenz, die aus dem Rahmen der übrigen Erzählung fällt – und dies nicht nur, weil hier die Ermordung des kleinen Fortinbras erzählt wird, sondern auch formal. Der vorher so prominente ironisch-humoristische Duktus kommt abhanden, die *Hamlet*-Zitate bleiben aus.

Dem Anfangskapitel des *Assommoir* und dem Schlusskapitel von *Papa Hamlet* ist bereits der situative Rahmen gemein. Hier wie dort erwartet eine Frau die Rückkehr ihres Mannes in einer schäbigen Wohnung, mitten in der Nacht. Bei Zola wartet die junge, verarmte Wäscherin Gervaise Macquart auf ihren untreuen Liebhaber Lantier, in *Papa Hamlet* die ebenfalls bettelarme Näherin Amalie auf ihren Ehemann Niels Thienwiebel:

Bis zwei Uhr morgens hatte Gervaise auf Lantier gewartet. In ihrem dünnen Nachtgewande zitterte sie am ganzen Körper vor der zum Fenster hereinwehenden scharfen Luft; endlich hatte sie sich, von Fieberfrost durchschauert, mit thränenfeuchten Wangen quer auf das Bett geworfen und war eingeschlummert. Bereits seit acht Tagen schickte er sie, sobald sie in der Restauration ihr Essen eingenommen hatten, mit den Kindern zu Bett und kehrte selbst erst spät in der Nacht nach Hause zurück unter dem Vorgeben, daß er Arbeit suche. Während sie an diesem Abend sehnlichst auf seine Rückkehr lauerte, glaubte sie gesehen zu haben, wie er das Tanzlokal des Grand-Balcon betrat; wenige Schritte hinter ihm hatte sie die kleine Adele bemerkt, eine Poliermamsell, welche in dem gleichen Restaurant aß.

<sup>57</sup> „Jedenfalls wenigstens durften jetzt die naseweisen Aktschüler unten in der Akademie den großen unübertrefflichen Hamlet aus Trondhjem schon seit vollen vierzehn Tagen in den schönen, langen Vormittagsstunden als sterbenden Krieger copieren. Das war freilich eine Entwürdigung, aber sie brachte Geld ein. Nur genügte es leider noch nicht“, *Papa Hamlet*, S. 29–30.

Als Gervaise gegen fünf Uhr ganz steif und kreuz lahm erwachte, brach sie in schmerzliches Weinen aus, denn Lantier war noch immer nicht zurück.

Zum ersten Mal schlief er außer dem Hause. *Sie blieb auf dem Bettrande sitzen*, und über ihr hing von einer mit einem Bindfaden an die Decke befestigten Stange ein verblichener und zeretzter Vorhang herab. [...] Als die Mutter ihre thränenumflorten Blicke auf die Kleinen richtete, brach sie wieder in heftiges Schluchzen aus und *preßte sich krampfhaft* ein Taschentuch auf den Mund, um die leisen Seufzer zu ersticken, welche sich ihrer *Brust* entwandten.<sup>58</sup>

*Sie [Amalie] hatte sich jetzt auf den Bettrand gesetzt.* Die beiden Zipfel des Kopfkissens, das sie um ihre Schultern gepackt hatte, drückte sie vorn mit ihrem Kinn fest *gegen ihre Brust* zusammen. Ihre Arme hatten sich gegen ihren Leib *gekrampt*, ihre hochgezogenen Kniee waren eng *aneinander gepresst*. Sie zitterte über den ganzen Körper! Ihr Gesicht hatte sich verzerrt, stumpf stierte sie vor sich hin.<sup>59</sup>

Wie Gervaise erwacht auch Amalie mitten in der Nacht und setzt sich auf die Bettkante. Wenn bei Zola Gervaises Weinen ihre Verzweiflung signalisiert, so fehlt Amalie offenbar selbst die Kraft dazu. Dass sie von ihrem Kummer regelrecht gebeugt ist, verrät ihre Körperhaltung. Mit dem Kinn drückt sie die beiden Ecken des Kissens gegen die Brust, während die Arme fest an ihren vor Kälte zitternden Körper gepresst sind, die Knie eingezogen und fest gegeneinander gedrückt.

Obwohl sich die Szene in Zolas Roman im Mai abspielt,<sup>60</sup> herrscht auch dort Morgenkälte. Die Hausmeisterin Madame Boche beobachtet, Gervaise sei schon ganz „blau vor Frost“, während vorübereilende Passanten in die froststeifen Finger hauchen:

„Mein armes Frauchen, Sie würden viel besser thun, vom Fenster wegzugehen; Sie werden sich wohl noch krank machen ... Ganz *blau* sehen Sie schon aus vor Frost“. [...] Hierauf waren die Beamten vorübergeeilt, *welche fröstelnd in die Finger hauchten* [...].<sup>61</sup>

Diese Erzählelemente werden in *Papa Hamlet* auf Amalie umgewidmet – und insofern gesteigert, als die Kälte ihr das Nähen, ihre einzige armselige Einkommensquelle, unmöglich macht:

Sie hatte ihr Nähzeug wieder fallen lassen. Ihre *Finger* waren krumm zusammengezogen, sie konnte sie kaum noch aufkriegen. Um die Nägel herum waren sie *blau* angelaufen. *Sie hauchte jetzt in sie hinein.*<sup>62</sup>

<sup>58</sup> Zola, *Der Totschläger*, S. 5 f.

<sup>59</sup> *Papa Hamlet*, S. 76 f.

<sup>60</sup> Zola, *Der Totschläger*, S. 8.

<sup>61</sup> Ebd., S. 11.

<sup>62</sup> *Papa Hamlet*, S. 74.

Allerdings ist nicht nur das Incipit von Zolas Roman in die letzte Szene von *Papa Hamlet* intertextuell eingegangen, verwertet wurde vielmehr auch das neunte Kapitel, als Gervaise mitten in der Nacht den Tod der Mutter Coupeau entdeckt:

Sie ließen nur eine Kerze brennen, welche hinter dem Schranke auf dem Boden stand. Aber gegen drei Uhr morgens *sprang* Gervaise plötzlich *zitternd* und von einer heftigen Angst ergriffen aus dem Bett. *Es war ihr, als sei ein eiskalter Hauch über ihren Körper gegangen. Die Kerze war unterdessen niedergebrannt*, und so *band sie* in der Finsternis *mit fieberhaft zitternden Händen* ihre Röcke *fest. Erst in der Kammer gelang es ihr, nachdem sie sich verschiedene Mal an die Möbel gestoßen hatte, ein Lämpchen anzuzünden.*

Mitten in der nächtlichen Stille hörte man nur das dumpfe *Schnarchen* des Zinkarbeiters, während Nana, auf dem Rücken liegend, ganz leise Atemzüge zwischen ihren schwellenden Lippen hervorstieß.

Gervaise *leuchtete* mit der *Lampe, welche an den Wänden lange Schatten hervorrief*, über das Gesicht der Mutter Coupeau.<sup>63</sup>

Die Korrespondenzen reichen vom erschreckten Aufspringen der Protagonistin über das Erlöschen des Lichtes, das herumtappende Stoßen gegen die Möbel in der Dunkelheit, das dumpfe Schnarchen der Schlafenden bis hin zum Anzünden einer Nachtlampe und dem großen Schatten an der Wand:

Sie war *aufgesprungen* und an's Fenster gestürzt. *Das kleine Talglicht hinter ihr war erloschen.* [...]

*An allen Gliedern bebend* hatte sie jetzt die alte Bettdecke in die Höhe gerafft und suchte nun durch die wirbelnden Schneeflocken draussen unten auf die Strasse zu sehn. Ihre Zähne klapperten vor Frost, die Scheere, die sie *noch fest in der Hand* hielt, *klirrte im Takt* gegen die Scheibe. [...]

*Sie tappte sich auf den Tisch zu.*

*Gegen die Kante stieß sie.* Ein Fläschchen war umgeklirrt, es roch nach Spiritus. *Das Zündholzschächtelchen hatte jetzt geraschelt, es flackerte auf!* *Sie leuchtete über den Tisch hin.* Der schmale Goldrand um die kleine Photographie glitzerte. Die *Nachtlampe* stand auf dem alten, aufgeklappten Buch mitten zwischen dem Geschirr.

Jetzt ein leises Sprüh'n und Knistern, der Docht hatte gefangen. *Ueber ihr, gross an der Decke, ihr Schatten.*

Frau Wachtel nebenan *schnarchte*, der kleine Fortinbras stöhnte.<sup>64</sup>

Ein weiteres gemeinsames Erzählmotiv bildet die Armut.<sup>65</sup> Als Lantier sie nach Geld fragt, antwortet Gervaise, dass sie im Moment so mittellos

<sup>63</sup> Zola, *Der Totschläger*, S. 312.

<sup>64</sup> *Papa Hamlet*, S. 74–76.

<sup>65</sup> Dazu Bernd Blaschke, Riskantes Erzählen von prekären Künstlerexistenzen. Armut und Boheme in *Papa Hamlet* von Arno Holz und Johannes Schlaf, in: *Der Deutschunterricht* 64 (2013) 5, S. 26–35.

sei, dass die einzige Möglichkeit für sie, an Geld zu kommen, ein Diebstahl wäre:

Nachdem sie hierauf schweigend noch ein paar Taschentücher zusammengegrafft hatte, fuhr er fort:

„Hast Du denn auch Geld?“

Da reckte sie sich plötzlich auf und schaute ihm fest ins Gesicht, ohne die schmutzigen Hemden der Kleinen aus der Hand zu legen.

„Geld! ich müßte es gerade gestohlen haben! ... Du weißt wohl noch, daß ich vorgestern drei Frank auf mein schwarzes Kleid erhalten habe. Davon haben wir zweimal gefrühstückt und die Fleischware ist bekanntlich nicht billig ... Nein, nein, ich habe kein Geld mehr. Nur vier Sous bleiben mir noch, und die muß ich für das Waschhaus haben ...“<sup>66</sup>

Was bei Gervaise verworfen und ein *argumentum ad absurdum* bleibt, wird in *Papa Hamlet* ‚in Szene gesetzt‘ und in eine dramatische Aktion verwandelt. So hört Amalie auf einmal von der Straße Hilferufe. Jemand schreit nach den Wächtern, um den Dieb aufzuhalten. Die – bei Zola verworfene – Option des Raubs wird somit dramatisiert:

„Halt’ ihn! Halt’ ihn! Hülfe!! Hülfe!!“

Erschreckt war sie zusammengefahren.

Sie sah jetzt auf. Ihr schlaffes, weisses Gesicht war noch stupider geworden.

„Hierher! Hierher! Hülfe!!“

Der gelbe Lichtklex vor ihr liess jetzt das Zimmer dahinter noch dunkler erscheinen. Nur vom Fenster her durch das eckige Loch in der Bettdecke, von draussen, das matte Schneelicht.

„Hülfe! Hülfe!!“

Sie war aufgesprungen und an’s Fenster gestürzt. Das kleine Talglicht hinter ihr war erloschen. Es war umgekippt und lag jetzt unter dem Nähzeug.

„Wächter!! Wächter!! Halt’ ihn!! Jonas! Jonas!!“<sup>67</sup>

Thienwiebels Heimkehr im weiteren Verlauf der *Papa Hamlet*-Szene knüpft erneut an die Anfangsszene des *Assommoir* und an Lantiers Rückkehr an – und beinhaltet abermals eine Überspitzung von Zolas Modell, diesmal nicht nur in motivischer, sondern auch in formalästhetischer Hinsicht:

Die junge Frau [Gervaise] saß mit schlaff herabhängenden Armen auf einem Stuhle und weinte nicht mehr, als Lantier *ruhig eintrat*.

„Du bist es? Endlich bist Du da!“ rief sie aus und wollte ihn umarmen.

„Jawohl, ich bin es, was ist denn da weiter?“ antwortete er. „*Du willst wohl gar mit Deinen alten Dummheiten wieder anfangen!*“

Er hatte sie von sich gedrängt und *schleuderte mißlaunig seinen alten Filzhut* auf die Kommode.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Zola, *Der Totschläger*, S. 17.

<sup>67</sup> *Papa Hamlet*, S. 74f.

<sup>68</sup> Zola, *Der Totschläger*, S. 12.

Er [Thienwiebel] hatte sich *seinen alten Cylinder*, auf dem noch der dicke Schnee lag, vom Kopf gerissen und *feuerte* ihn nun *wüthend* drüben in die dunkle, schreiende Ecke, wo der Korb stand. Die *Thür* hinter ihm war *dröhnend ins Schloss gekracht*.

„Niels!!“

Das Deckbett, das jetzt quer auf den Dielen lag, hatte zur Hälfte den Stuhl mitgerissen. Sie kniete aufrecht mitten im Bett. Ihre Nachtjacke vorn hatte sich ihr bis oben unter die Arme verschoben, ihr Haar hing in Strähnen um ihr Gesicht.

„Halt's Maul! Fang nicht auch noch an!“<sup>69</sup>

Lantiers „ruhiger“ Auftritt kontrastiert mit dem „dröhnenden“ Zuschlagen der Tür durch Thienwiebel. Schlecht gelaunt schleudert Lantier seinen Filzhut auf die Kommode, während Thienwiebel ihn „wütend“ in Fortinbras' dunkle Ecke „feuert“.

Zudem zeichnet sich auch eine formalästhetische Überbietungsintention ab, die sich durch eine im Vergleich zur französischen Vorlage entschiedene Entrhetorisierung der direkten Rede äußert. In der Vorrede zur dramatischen Bearbeitung des *Assommoir* billigte Zola der Rhetorik – wie man sah – noch eine Hilfsmittelfunktion zu. Dem entspricht die rhetorische Durchstrukturierung seiner Dialogführung in der zitierten Passage. Obwohl Zolas Figuren aus dem Volk stammen, artikulieren sie sich überdeutlich und geschliffen in der Standardsprache. Gervaise richtet an Lantier eine rhetorische Frage („Du bist es?“), die sie selbst beantwortet („Endlich bist Du da!“). Auch Lantier bedient sich einer rhetorischen Frage („was ist denn da weiter?“).<sup>70</sup> Gerade diese Rhetorizität wird von Holz und Schlaf im Horizont ihres konsequenteren Naturalismuskonzepts resolut beseitigt. Von Thienwiebels Ankunft überrascht, bricht Amalie jetzt in einen Ausruf („Niels!!“) aus. Im Vergleich zu Zola ist das Stilniveau noch drastischer gesunken. Anstelle von Lantiers eloquenter Zurechtweisung – „Du willst wohl gar mit Deinen alten Dummheiten wieder anfangen!“ – fordert Thienwiebel seine Frau brutal zum Schweigen auf – „Halt's Maul! Fang nicht auch noch an!“.

Auch der tragische Epilog, die Ermordung des kleinen Fortinbras durch seinen betrunkenen Vater, stellt eine inhaltlich-motivische Steigerung von Zolas Prätext ins Extreme dar. Bereits im französischen Roman lässt der Zwist zwischen Gervaise und Lantier ihre Kinder – Claude und Étienne – aufwachen, die in „lautes Jammern“ ausbrechen – wie später

<sup>69</sup> *Papa Hamlet*, S. 78.

<sup>70</sup> Auch im französischen Original zeigt der Dialog unzweifelhaft literarisches Gepräge, trotz größerer Zugeständnisse an die Grundsätze der Mündlichkeit. Statt der rhetorischen Frage Gervaises findet sich eine emotional gefärbte *geminatio*: „C'est toi! c'est toi! cria-t-elle, en voulant se jeter à son cou“, Zola, *L'Assommoir*, S. 8.

Fortinbras, der ebenfalls durch den Zwist der Eltern aus dem Schlaf geweckt wird und zu weinen anfängt. Während das Jammern der Kinder Lantier in Rage bringt, der daraufhin wieder gehen will, versucht Gervaise, mit Schmeicheleien ihre Tränen zu „ersticken“:

Unterdessen waren durch das laute Reden und Poltern Lantiers soeben auch die Kinder erwacht. Halbnackt und mit ihren Händchen sich die Haare aus dem Gesicht streichend, richteten sie sich empor, und als sie die Mutter weinen hörten, brachen auch sie, ob sie gleich die Augen kaum öffnen konnten, in lautes Jammern aus.

„Ah! eine nette Musik!“ rief Lantier wütend aus. „Ich versichere Euch, ich gehe sofort meiner Wege! aber diesmal im Ernst ... *Wollt Ihr denn immer noch nicht ruhig sein?* Dann adjes! ich gehe wieder dorthin, wo ich hergekommen bin.“

Schon hatte er wieder nach seinem Hute auf der Kommode gegriffen, als Gervaise auf ihn zustürzte und stammelte: „Nein, nein!“

*Mit allerhand Schmeicheleien erstickte sie die Thränen der Kleinen.* Sie küßte ihre Haare und legte sie mit zärtlichen Worten wieder nieder. So lagen die Kleinen endlich ruhig auf ihrem Kissen, lachten und ergötzten sich damit, einander zu zwicken.<sup>71</sup>

Im Unterschied zu Gervaise unterdrückt Niels Fortinbras' Tränen nicht mit Schmeicheleien, sondern „erstickt“ ihn regelrecht:

„Na? *Bist du – nu still?* Na? – *Bist du – nu still?* Na?! Na?!“

„Ach Gott! Ach Gott, Niels, was, was – machst Du denn blos?! Er, er – schreit ja gar nicht mehr! Er ... Niels!“<sup>72</sup>

Bereits bei Zola übrigens beschimpft der brutale Schlosser und gefährliche Alkoholiker Bijard seine im Sterben liegende Tochter Eulalie mit dem Epitheton „Vieh“, genau wie später Niels sein eigenes sterbendes Kind:

„Willst Du 'raus,“ belferte er [Bijard] noch lauter, „oder ich will Dir die Flanken kitzeln! ... *Willst Du 'raus, Du Vieh!*“

Da sagte sie sanft: „Ich kann nicht, hörst Du? ... Ich liege im Sterben.“<sup>73</sup>

„So 'ne Kälte! Na? Wird's nu bald? Na? Nimm's doch, Kameel! Nimm's doch! Na?!“

Der kleine Fortinbras jappte!

Sein Köpfchen hatte sich ihm hinten in's Genick gekrampft, er bohrte es jetzt verzweifelt nach allen Seiten.

„Na? *Willst du nu, oder nicht?!* – *Bestie!*“<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Zola, *Der Totschläger*, S. 13.

<sup>72</sup> *Papa Hamlet*, S. 87.

<sup>73</sup> Zola, *Der Totschläger*, S. 391.

<sup>74</sup> *Papa Hamlet*, S. 86f.



Wie der kleine Fortinbras stirbt auch die arme Eulalie unter den Miss-handlungen ihres alkoholisierten Vaters.

#### 4. Strategien formalästhetischer Überbietung: Über Zolas „Papiersprache“ hinaus

Zu den bereits herausgearbeiteten, inhaltlich-motivischen Tendenzen kommt eine radikale, formalästhetische Transformation hinzu. Sie nimmt die von Zola erhoffte, naturalistische Dramenästhetik durch eine experimentelle Dramatisierung des Erzählens kühn vorweg.

Sein poetologisches Programm verdichtete Holz bekanntlich in der Gleichung „Kunst = Natur – X“. Das X, das Medium der Darstellung (d. h. in der Prosa: die distanzschaffende Erzählinstanz), sollte dabei auf ein Minimum reduziert werden, um das Mimesis-Ideal einzulösen.<sup>75</sup> In *Papa Hamlet* äußert sich dieses radikalnaturalistische Konzept durch eine tendenzielle Zurückdrängung des Erzählers und eine drastische Reduktion des Erzähltextes zugunsten der Figurenrede, die mehr als ein Drittel der Erzählung ausmacht.<sup>76</sup> Die Folge ist eine im Vergleich zur Romanästhetik des 19. Jahrhunderts – und auch zu Zola – hoch-innovative Gattungsmischung, die auf eine transgenerische, narrativ-dramatische Hybridisierung hinausläuft.<sup>77</sup> Der narrative Text wird zur Bühne. Wie bei einem Theaterspiel wird das Geschehen über die Gespräche der Figuren präsentiert. In Abgrenzung von Zolas „Papiersprache“<sup>78</sup> misst die Mimesis-Theorie von Holz ferner gerade der Mündlichkeit größte Bedeutung bei. In den Vordergrund rückt die gesamte komplexe Ästhetik des Gesprochenen, das durch Anakoluthe, Auslassungen, Einwürfe, Stimmmodulationen (etwa durch Vokalvervielfachung als Nachbildung

<sup>75</sup> Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (wie Anm. 2), S. 112.

<sup>76</sup> Der Text der Erzählung beträgt insgesamt 11.067 Wörter. Davon entfallen 30% (3.344 Wörter) auf autonome direkte Rede.

<sup>77</sup> Vgl. Alexandra Tischel, Bühnen des Erzählens. Gattungsmischung und Medienwechsel in *Papa Hamlet* von Arno Holz und Johannes Schlaf, in: *Germanistische Mitteilungen* 31 (2011), H. 1, S. 39–50.

<sup>78</sup> „Überwindung der Papiersprache“ lautete Holzens Ziel (Arno Holz, *Briefe: eine Auswahl*, hg. von Anita Holz und Max Wagner, mit einer Einf. von Hans Heinrich Borchardt, München 1948, S. 167). Die von der Forschung nie untersuchte französische Übersetzung von *Papa Hamlet* (Bjarne P. Holmsen [Arno Holz et Johannes Schlaf], *Papa Hamlet*, in: *La Revue Blanche* 8 (15.05.1892), S. 257–277, und 9 (15.06.1892), S. 329–345, übers. von Jean de Néthy [Pseudonym der Ungarin Emmy de Némethy]), ist ebenfalls in dieser agonalen Perspektive zu lesen und signalisiert offensichtlich den (frustrierten) Wunsch beider Autoren, von französischer Seite Anerkennung zu erhalten.

der Lautintensität – „Amaaaliee!!!“,<sup>79</sup> Dialekt-Einsprengsel („Sparkreeten“),<sup>80</sup> bis hin zur Reproduktion von Hintergrundgeräuschen (z. B. das Fallen von Regentropfen)<sup>81</sup> eingefangen wird. All dies lässt *Papa Hamlet* als eine experimentelle „Lautpartitur“<sup>82</sup> oder, vielleicht treffender, als einen ‚literarischen Tonträger‘ erscheinen. Nur zwei Jahre vor der Publikation von *Papa Hamlet*, 1887, hatte Emil Berliner die Technik des Phonographen von Thomas Alva Edison, mit der Schallwellen mechanisch aufgezeichnet und wiedergegeben werden konnten, durch die Einführung der Schellackscheibe als Tonträger optimiert und das erste Grammophon patentiert. Es ist kein Zufall, dass zeitgenössische Kritiker den Naturalismus von Holz und Schlaf gerade mit dem Adjektiv „phonographisch“ charakterisierten:

Dem Zolaschen Reporter-Naturalismus gegenüber, der an die Objekte herangeht und sie, drastisch gesagt, beschnuppert, predigten Holz und Schlaf [...] die Notwendigkeit, die Dinge an sich herankommen zu lassen, sie gewissermaßen einzusaugen, und gelangten so zu einem intimen Naturalismus, der Sinnen- und dadurch auch Stimmungseindrücke gleichsam *phonographisch* wiedergeben will.<sup>83</sup>

Wie bei einem Tonträger wird das Akustische in *Papa Hamlet* unmittelbar präsentiert, ohne die künstliche Rahmung durch *verba dicendi*. Der Erzähler zieht sich aus der narrativen Vermittlung der Figurenrede zurück. Die Folge davon ist, dass der Sprecherwechsel formal nicht markiert wird und der Leser – wie bei einer Tonaufnahme – oft Schwierigkeiten bei der Zuordnung der Stimmen hat. Auch über die raum-zeitlichen Konturen der erzählten Welt herrscht von Anfang an Unklarheit.<sup>84</sup>

<sup>79</sup> *Papa Hamlet*, S. 52.

<sup>80</sup> Ebd., S. 42 („Sparkröten“, Ersparnisse).

<sup>81</sup> „Eine Diele knackte, das Oel knisterte, draussen auf die Dachrinne tropfte das Thauwetter. Tipp ..... Tipp ..... Tipp ..... Tipp .....“ (Ebd., S. 88).

<sup>82</sup> Stöckmann, *Naturalismus* (wie Anm. 1), S. 165.

<sup>83</sup> Adolf Bartels, *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen*. Vierte verbesserte Aufl., Leipzig: Eduard Avenarius 1901, S. 244 (meine Hervorh., M. Z.); vgl. auch: „Das ist *phonographischer* Realismus. Man stelle in eine Stube einen *Phonographen*, der die darin gesprochenen Worte auffängt und lasse ihn das Aufgenommene abschnurren: man bekommt ein Stück in der Art der *Familie Seli-cke*“, Otto Neumann-Hofer, Berliner Theaterbriefe, in: *Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* 59 (19.04.1890), Nr. 16, S. 241–245, hier S. 245. Diese Charakterisierung wurde auch von der späteren Forschung wieder aufgegriffen, vgl. etwa Rob Burns, *The Quest for Modernity. The Place of Arno Holz in Modern German Literature*, Frankfurt a. M. u. a. 1981, S. 56.

<sup>84</sup> Einer der ersten Leser der Erzählung, Gerhart Hauptmann, machte in einem Brief an die Autoren aus diesen Schwierigkeiten keinen Hehl: „In der That kann man,

Zur Dramatisierung des Erzählens trägt nicht nur diese programmatische Enthaltensamkeit des Erzählers, sondern auch der Umstand bei, dass auch der Erzählertext von der direkten Rede systematisch ‚angesteckt‘ wird. Dies erfolgt vor allem durch das Medium der *erlebten Rede*, welche eine Fusion von Figuren- und Erzählertext bewirkt und in *Papa Hamlet* ausgesprochen extensiv verwendet wird.<sup>85</sup> Ein weiteres Mittel der Dramatisierung stellt der abrupte Übergang von der Erzählerrede in den *inneren Monolog* des deklamierenden Protagonisten durch die *Montage* von *Hamlet*-Zitaten in der ersten Person dar. Diese Technik kommt bereits im Incipit zum Tragen: „Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft?“<sup>86</sup> Da der Sprecher nicht genau gekennzeichnet wird, bleibt letztlich unklar, ob hier Thienwiebel im inneren Monolog selbst spricht oder der Erzähler in seine Hamlet-Rolle schlüpft und dessen Stimme imitiert. In jedem Fall verschwindet der Erzähler hinter dem deklamierenden Schauspieler bzw. wird zum Resonanzboden für dessen Rezitation. Dass der Erzähler als Stimmenimitator auftritt, wird spätestens im Epilog zweifelsfrei deutlich. Denn obwohl hier Thienwiebels Tod konstatiert wird, erklingt seine Stimme noch einmal – wie die seiner ebenfalls abwesenden Frau. Als wollte er sich von seinen Figuren verabschieden, zitiert der Erzähler zum letzten Mal deren ‚Sprachmasken‘:

wie ich mich überzeugt habe z. B. aus dem ersten Absatz absolut nicht klug werden“, Brief an Holz und Schlaf vom 12.02.1889, in: Siegwart Berthold, *Der sogenannte „konsequente Naturalismus“ von Arno Holz und Johannes Schlaf*, Bonn 1967, S. 228.

<sup>85</sup> In diesem Rahmen dient vor allem die intensive Verwendung präsentischer Zeitadverbien wie „jetzt“ (141-mal belegt), „nun“ (46-mal belegt) und „eben“ (27-mal belegt) dazu, die Dramatik zu erhöhen.

<sup>86</sup> *Papa Hamlet*, S. 13; vgl. „I eat the air, promise-crammed“, Shakespeare, *Hamlet* (III 2). Auch zu Beginn des vierten Kapitels geht die dritte Person der erlebten Rede unvermittelt in die erste Person des szenischen Monologs Thienwiebels und das Präteritum ins Präsens über: „– Ja! Es war Wermut! Sein Verstand war krank! [...] Wozu sollten Gesellen, wie *er*, zwischen Himmel und Erde herumkriechen? [...] nicht doch, *mein* Fürst!! Die Mausefalle? Und wie das? Metaphorisch! *Ich* bitte, spote *meiner* nicht, *mein* Schulfreund; *Du* kamst gewiß zu meiner Mutter Hochzeit! Armer Yorick! Denn wenn die Sonne Maden aus einem toten Hunde ausbrütet, eine Gottheit, die Aas küsst ... Armer Yorick!“ *Papa Hamlet*, S. 42. Zunächst wird erzähltechnisch noch die erlebte Rede eingesetzt, wie die Transposition von Hamlets Versen („Wozu sollten Gesellen wie *ich* zwischen Himmel und Erde herumkriechen?“ Shakespeare, *Hamlet*, übers. Schlegel, S. 82 („What should such fellows as *I* do / crawling between heaven and earth?“; III 1) in die dritte Person belegt: „Wozu sollten Gesellen wie *er* zwischen Himmel und Erde herumkriechen?“ *Papa Hamlet*, S. 42. Sodann weicht die erlebte Rede einer Montage von *Hamlet*-Zitaten in der ersten Person.

Als der dicke Sieversen dann endlich angestapft kam, konstatierte er, dass der Mann erfroren war. „Erfroren durch Suff!“ Seinen zerbeulten Cylinder hatte ihm der kleine, buckelige Tille vorhin grade gegen die Laterne gequetscht. Aus seinen zerlumpten, apfelgrünen Frackschößen sah noch die Flasche.

Wohlan! eine pathetische Rede!

Es war der große Thienwiebel.

Und seine Seele? Seine Seele, die ein unsterblich Ding war?

Lirum, Larum! Das Leben ist brutal, Amalie! Verlaß Dich drauf! Aber – es war ja alles egal! So oder so!<sup>87</sup>

Durchsetzt mit *Hamlet*-Zitaten<sup>88</sup> klingen Niels' stereotype Beteuerungen „Das Leben ist brutal, Amalie!“<sup>89</sup>, „Verlass Dich drauf!“<sup>90</sup> sowie Amalies ebenso charakteristische erlebte Rede „es war ja alles egal! So oder so!“<sup>91</sup> am Ende noch einmal ironisch gebrochen in der Erzählerrede nach.

Die dramatische Tendenz spiegelt sich schließlich in der *neuen Rangordnung zwischen Figuren- und Erzählerrede* wider, welche ihre traditionelle Hierarchie subvertiert.<sup>92</sup> So folgt auf die direkte Figurenrede oft erst nachträglich der erläuternde Kommentar des Erzählers im Plusquamperfekt.<sup>93</sup> Diese Sequenzierung festigt das Primat der Figurenstimmen, die sich von der Erzählerrede tendenziell selbständig machen. Der Erzähler dirigiert nicht mehr die Figurenrede, sondern kann nur *post festum* versuchen, sie narrativ einzufangen. Trotzdem bleibt der Er-

<sup>87</sup> *Papa Hamlet*, S. 89f.

<sup>88</sup> Vgl.: „Wohlan, eine pathetische Rede!“ – „*Hamlet*. [...] Laßt uns eine Probe eurer Kunst sehen. Wohlan! eine pathetische Rede“ (Shakespeare, *Hamlet*, übers. Schlegel, S. 70 („*Ham*. [...] Come, give us a taste of your quality; come, a passionate speech“, II 2); „Und seine Seele? Seine Seele, die ein unsterblich Ding war?“ – „*Hamlet*. Was wäre da zu fürchten? / Mein Leben acht' ich keine Nadel werth; / Und meine Seele, kann es der was thun, / Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?“, S. 41 („*Ham*. Why, what should be the fear? / I do not set my life at a pin's fee; / And for my soul, what can it do to that, / Being a thing immortal as itself?“; I 4); „Lirum, Larum!“ – „*Polonius*. Die Schauspieler sind hergekommen, gnädiger Herr. *Hamlet*. Lirum, larum.“, S. 69 („*Pol*. The actors are come hither, my lord. *Ham*. Buzz, buzz!“; II 2).

<sup>89</sup> *Papa Hamlet*, S. 19.

<sup>90</sup> Ebd., S. 21, 22.

<sup>91</sup> Ebd., S. 38, 43, 58.

<sup>92</sup> Vgl. Martin J. Schubert, Das epische Plusquamperfekt im *Papa Hamlet*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 5 (1995), S. 111–115, sowie Tischel, *Bühnen* (wie Anm. 77), S. 44f.

<sup>93</sup> Vgl. etwa: „Nicht zum Aushalten das! Nicht zum Aushalten!!“ Die fünf kleinen gelben Lappen hinter dem Ofen, die dort an einer Waschleine zum Trocknen aufgehängt waren, hatten ihn wieder total aus dem Konzept gebracht. „Ekelhaft!“ Er hatte sich jetzt, die Hände in seinen Schlafrocktaschen vergraben, erbittert vor das Fenster aufgepflanzt.“ *Papa Hamlet*, S. 15, oder: „Da! Nymphe!!“ Er hatte ihr das Kissen ins Gesicht geschleudert. –“, ebd., S. 69.

zähler in *Papa Hamlet* ein immer noch gewichtiges „X“.<sup>94</sup> Er liefert durch seine ironischen Kommentare den archimedischen Punkt, von dem aus die Unzeitgemäßheit der klassischen Theaterästhetik demonstriert wird.<sup>95</sup> Seine ironische Brechung des Geschehens erweist sich als eine unverzichtbare Komponente im Mechanismus der Shakespeare-Parodie.

Dass der von Holz erprobte radikale Naturalismus letztlich auf das Drama zusteuerte, lässt sich in der „Berliner Studie“ *Die Papierne Passion* noch deutlicher beobachten, die 1890 in der Zeitschrift *Freie Bühne* erschien. Im Vergleich zu *Papa Hamlet* bildet sie eine weitere dramaturgische Überspitzung, die den Erzählkommentar auf knappe Regieanweisungen im Kleingedruckten reduziert und stattdessen die phonographische Aufnahme des Berliner Interieurs, der Küche von „Mutter Abendroth'n“, ganz in den Vordergrund rückt. Es überrascht nicht, dass der Text wahrscheinlich als Vorstudie für *Die Familie Selicke* (1890) gedacht war,<sup>96</sup> ein Schauspiel, das, wie Hermann Bahr es ausdrückte, „die Sprache des deutschen Theaters für die nächsten fünfzehn Jahre beeinflusste“.<sup>97</sup> Dass die Prosa des deutschen Naturalismus ihren Fluchtpunkt auf der Bühne hatte, hatte auch der französische Germanist Victor Basch konstatiert, der 1897 in einem Vortrag bemerkte: „ce n'est pas comme chez nous dans le roman que triomphe le naturalisme allemand, c'est sur la scène, sur cette scène que, malgré tous leurs efforts, Émile Zola et ses disciples n'ont pas su conquérir“.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Der auktoriale Status, den der Erzähler zuweilen einnimmt, zeigt sich am deutlichsten in seinen Kommentaren und Urteilen. So moniert er an einer Stelle ironisch die Engherzigkeit der Vermieterin: „Ihr gutes Herz zu betätigen hatte sie in letzter Zeit leider nur zu wenig Gelegenheit gehabt“, *Papa Hamlet*, S. 41.

<sup>95</sup> So betont der Erzähler immer wieder das Gefälle zwischen Theatralität und Realität. Er spottet von dem „grossen Thienwiebel“, von der „reizenden Ophelie“ sowie, im Falle des kleinen Fortinbras und dessen Ausscheidungen, vom „Prinz von Norwegen“ und seinen „weitläufigen Besitzungen“, *Papa Hamlet*, S. 28.

<sup>96</sup> Vgl. Gerhard Schulz, *Prosa des Naturalismus*, Stuttgart 1973, S. 19.

<sup>97</sup> Hermann Bahr, Holz, in: ders., *Bilderbuch* [1921], hg. von Gottfried Schnödl, Weimar 2011, S. 61.

<sup>98</sup> Victor Basch, *Le mouvement intellectuel en Allemagne*, Rouen: E. Cagnard 1897, S. 21.

## 5. Bilanz

Der intertextuelle Dialog, den Arno Holz und Johannes Schlaf in *Papa Hamlet* mit Zola führen, wird von einem Zeugnis bestätigt, das in der Forschung oft übergangen wurde.<sup>99</sup> Es ist ein noch vor der Entstehung von *Papa Hamlet* verfasster, 18-seitiger ‚offener Brief‘ von Arno Holz an Zola, der als Vorwort zu dem geplanten Band *Sociologie der Kunst* konzipiert – und wohl nie verschickt wurde. Der in französischer Sprache verfasste Brief ist einerseits eine Huldigung, welche die Endgültigkeit von Zolas Triumph bekräftigt,<sup>100</sup> andererseits eine Kriegserklärung, die diesen Sieg erneut in Frage stellt,<sup>101</sup> und zwar im Namen des von Zola selbst bemühten Fortschrittsmodells. So wie Zola damals den Romantikern entgegentrat, stellt sich der junge Berliner Schriftsteller nun Zola gegenüber dar – als Verteidiger der Realität gegen eine Poetik, die Holz zufolge immer noch „mitten im Tauwetter der Rhetorik und Metaphysik“ waltet.<sup>102</sup> „Sie, mein Herr,“ schreibt Holz, „haben sich in Ihrer Generation wohlgeföhlt. Ich möchte es heute in meiner eigenen sein. Sie, mein Herr,

<sup>99</sup> So hat es etwa in dem bei Metzler erschienenen Dokumentationsband zum deutschen Naturalismus erstaunlicherweise keine Aufnahme gefunden, vgl. *Naturalismus*, hg. von Manfred Brauneck und Christine Müller, Stuttgart 1987. Der Ausschluss eines solchen gewichtigen Textes aus einer Anthologie, die sich als autoritative Dokumentation über die naturalistische Bewegung gibt, ist mir unerklärlich.

<sup>100</sup> „Votre victoire est définitive. C’est un fait évident que personne ne pourrait nier. Pendant que la médiocrité hurlait et protestait, vous, vous êtes allé en avant, vous avez fait votre besogne. Vous avez dit que c’est le propre du génie de s’affirmer au milieu des obstacles, et qu’il faut mesurer un écrivain à l’école qu’il laisse et à son action sur l’intelligence générale de son siècle, si cela est vrai, vous pouvez, Monsieur, dormir tranquille. Ayant fait de la passion du vrai une religion en dehors de laquelle vous avez nié tout espoir de salut, vous vous êtes donné la joie rare de dire tout haut ce que vous avez pensé tout bas. Aujourd’hui, après vingt années de lutte contre l’imbécillité et contre la mauvaise foi, vous avez terminé par un triomphe. La vieillesse n’est pas encore venue et déjà vous avez conquis le public; les réputations de carton sont tombées autour de vous, et lorsque vous vous en irez un jour, vous vous en irez dans votre gloire, certain de la solidité du monument que vous laissez. Vos grandes œuvres resteront.“ Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (wie Anm. 2), S. 131 f.

<sup>101</sup> „D’ailleurs je vous renvoie à votre propre confession: ‚J’attends toujours un adversaire qui consente à se mettre sur mon terrain et qui me combatte avec mes armes. Cet adversaire, le voici.‘ Ebd., S. 144. Holz zitiert aus Émile Zola, *Polémiques I: À M. Charles Bigot*, in: *Le roman expérimental*, Paris: G. Charpentier et C<sup>ie</sup>, éditeurs 1890, S. 296.

<sup>102</sup> „Vous avez, en effet, commencé à voir où vous allez, mais vous pataugez encore en plein dégel de la réthorique et de la métaphysique.“ Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (wie Anm. 2), S. 133.

Sie haben sich selbst zum Verteidiger der Realität gemacht. Nun, auch ich mache mich zu ihrem Verteidiger, aber nicht gegen irgendwelche alten Romantiker, sondern gegen Sie.“<sup>103</sup> Aus Zolas Stellungnahmen, die der Brief wie ein Cento heranzitiert, versucht Holz, die notwendige Überwindung des alten Naturalismus und die eigene neue Poetik zu legitimieren, die bald in *Papa Hamlet* konkrete Gestalt annehmen sollte.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> „Vous, Monsieur, vous avez été à l'aise parmi votre génération. Moi, je veux l'être aujourd'hui à la mienne. Vous, Monsieur, vous vous êtes constitué le défenseur de la réalité. Eh bien, moi aussi je me constitue défenseur, non contre quelque vieux romantique, mais contre vous.“ Ebd., S. 139f.

<sup>104</sup> Holz' Umgang mit Zola-Zitaten in seinem Brief an den französischen Romancier ist ein Schulbeispiel rhetorischer Anaklasis, wo im Dialog ein von der einen Partei gebrauchtes Wort von der anderen Partei in einem anderen Sinne verwendet und dem Partner somit ‚das Wort im Munde herumgedreht‘ wird. So zitiert Holz etwa eine Passage aus Zolas Aufsatz über Alexandre Dumas fils und wendet sie jetzt gegen Zola. In seinem Aufsatz hatte Zola Dumas die naturalistische Jugend dazu aufrufen lassen, seinen Kampf gegen die ästhetischen Konventionen wieder aufzunehmen und zu Ende zu führen – selbst wenn der Preis dafür sein sollte, dass wahrheitsgetreue Werke die seinen einmal verblassen lassen könnten. Vgl.: „Voulez-vous savoir ce que vous dit par ma bouche l'auteur de la *Dame aux Camélias*, du *Demi-Monde*, de *Monsieur Alphonse*? Voici ce qu'il dit: ‚Vous êtes jeunes, rêvez donc de conquérir le monde. [...] Et c'est pourquoi je vous crie de reprendre mon combat, d'être braves, de ne pas avoir peur de conventions que j'ai entamées et qui céderont devant vous, dussiez-vous, un jour, par des œuvres plus vraies, faire pâlir les miennes.‘ Tel est le seul langage que M. Dumas peut tenir à la jeunesse“, Émile Zola, Alexandre Dumas fils, in: *Nos auteurs dramatiques*, Paris: G. Charpentier, éditeur 1881, S. 19f. Diesen Aufruf legt Holz Zola selbst in den Mund. In Holz' Brief ist es nun der französische Romancier, der die literarische Jugend dazu auffordert, im Namen des Fortschritts gegen seine literarischen Methoden zu rebellieren und sein eigenes Naturalismus-Konzept zu überwinden: „Cependant, une génération déplace l'autre; et c'est vous-même, Monsieur, qui avez dit, que la bataille aux conventions est loin d'être terminée et qu'elle durera sans doute toujours. Et c'est ainsi que vous nous avez encouragés à creuser le sillon davantage, si nous le pouvons: ‚Vous êtes jeunes, rêvez donc de conquérir le monde. Exagérez votre audace, songez qu'il vous faut dépasser vos aînés pour laisser à votre tour de grandes œuvres. Le métier vous glacera assez vite. Chaque conquête sur la convention est marquée par une gloire, personne n'est grand s'il n'apporte dans ses mains saignantes une vérité. Le champ est immense, infini. Toutes les générations peuvent y moissonner. J'ai terminé ma tâche, mais la vôtre commence. Continuez-moi, allez plus avant, faites plus de clarté. Je vous cède la place par une loi fatale, je crois à la marche de l'humanité vers toutes les certitudes scientifiques. Et c'est pourquoi je vous prie de reprendre mon combat, d'être braves, de ne pas avoir peur de conventions que j'ai entamées et qui céderont devant vous, dussiez-vous, un jour, par des œuvres plus vraies, faire pâlir les miennes.‘“ Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (wie Anm. 2), S. 132f. „Bravo!“ fährt Holz nach dem Zitat fort, „Je ne connais pas de paroles ni plus courageuses ni plus nobles. Vous allez même plus loin; vous suppliez les jeunes écrivains de faire une réaction contre vos procédés littéraires.“ Ebd., S. 133.

Im Kontext des Ringens um das naturalistische Drama entstanden, besitzt *Papa Hamlet* – der radikalmimetischen Programmatik zum Trotz – eine immanente Literarizität, die sich nicht nur in der *Hamlet*-Parodie bekundet, sondern auch im agonalen intertextuellen Dialog mit Zola artikuliert. Sowohl die Überspitzung der naturalistischen Motivik als auch die experimentelle transgenerische Hybridisierung von Prosa und Drama, die von der innovativen Allianz der Literatur mit dem neuen phonographischen Medium beflügelt wird, weisen über Zolas traditionelle Formensprache entschieden hinaus und belegen eindrucksvoll das Innovationspotential des deutschen Naturalismus.