

## „EIN EINZIGES GROSSES EXPERIMENT“

Zu Arno Holz' und Johannes Schlags  
›Neue Gleise‹ (1892)

Von Florian Gelzer (Bern)

Zum Abschluss ihrer literarischen Partnerschaft versammelten Arno Holz und Johannes Schlaf ihre gemeinschaftlichen Arbeiten, darunter Klassiker wie ›Papa Hamlet‹ oder ›Die Familie Selicke‹, in der Anthologie ›Neue Gleise‹. Der Beitrag untersucht, wie die Stücke in diesem Sammelband eingeführt und neu arrangiert werden. Die paratextuelle Rahmung, die typographische Gestaltung und die thematische Anordnung, so die These, machen aus ›Neue Gleise‹ ein eigenständiges literarisches Werk.

To conclude their literary partnership, Arno Holz and Johannes Schlaf collected their collaborative works, among them classics such as ›Papa Hamlet‹ or ›Die Familie Selicke‹, in an anthology entitled ›Neue Gleise‹. The article examines the ways in which the pieces are introduced and rearranged in this collection. On account of the paratextual framing, the typographic design, and the thematic arrangement, ›Neue Gleise‹ may arguably be regarded as a self-contained literary work.

Ich möchte annehmen, daß der Verfasser des ›Phantasmus‹, so dogmatisch und so theoretisch er ist, zu der Kategorie der Künstler gehört, die nachträglich ihre Regeln notieren.

ALFRED DÖBLIN

### I.

Der vorliegende Beitrag widmet sich dem Sammelband ›Neue Gleise‹ (1892) von Arno Holz und Johannes Schlaf.<sup>1)</sup> Die gemeinschaftliche Arbeit der beiden Autoren – sie umfasst neben den in ›Neue Gleise‹ versammelten noch einige weitere

---

<sup>1)</sup> Zitiert wird im Folgenden mit Angabe der Seitenzahlen in Klammern aus: ARNO HOLZ/ JOHANNES SCHLAF, *Neue Gleise. Gemeinsames von Arno Holz und Johannes Schlaf*. In drei Teilen und einem Band, Berlin: Fontane 1892. Über die Editionsfrage informiert: JENS STÜBEN, *Zur Edition der von Johannes Schlaf und Arno Holz gemeinsam verfassten Werke und ihrer Vorlagen*, in: *Quelle – Text – Edition [...]*, hrsg. von ANTON SCHWOB und ERWIN STREITFELD, Tübingen 1997, S. 291–300. Zu Schlags Nachlass liegt eine kaum beachtete zweibändige Dissertation vor: INGOLF SCHNITTKA, *Der Nachlass Johannes Schlags. Biographie, Bibliographie und Kommentar*, Diss. Halle 1989; einige Hinweise auch bei: INGEBORG STOLZENBERG, *Der Nachlaß des Dichters Arno Holz in der Staatsbibliothek*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 1976, S. 259–263.

Texte – kann grundsätzlich als gut erforscht gelten. Einzelstudien befassen sich vor allem mit dem Verhältnis zwischen Holz' theoretischen Schriften und seiner literarischen Praxis und dem wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund, dem jeweiligen Anteil der beiden Autoren an den gemeinsam produzierten Arbeiten, daneben auch mit sprachlich-stilistischen Aspekten.<sup>2)</sup> Dabei fällt auf, dass vor allem zwei in ›Neue Gleise‹ enthaltene Texte besonders ausgiebig untersucht worden sind: die Prosaszene ›Papa Hamlet‹ (1889) und das Drama ›Die Familie Selicke‹ (1890).<sup>3)</sup> Weitere Titel wie ›Der erste Schultag‹ oder ›Die papierne Passion‹ werden manchmal ergänzend oder vergleichend herangezogen, jedoch zumeist als Vorstufen zu den genannten beiden ‚Meisterwerken‘ betrachtet.<sup>4)</sup> Die folgenden Ausführungen möchten nicht die bestehenden Einzelstudien ergänzen; sie widmen sich dezidiert den ›Neuen Gleisen‹ als einem geschlossenen Sammelband. Im Vordergrund stehen somit nicht Fragen nach der Entstehung der Texte und ihrem Zusammenhang mit Holz' theoretischen Entwürfen. Es interessiert vielmehr die Anlage, die Gesamtkomposition der ›Neuen Gleise‹. Denn es handelt sich – dies die Ausgangsthese – nicht um einen beliebigen Sammelband, sondern um ein bewusst konzipiertes und arrangiertes Werk, das *in seiner Gesamtheit* eine vertiefte Untersuchung verdient. Durch die überlegt inszenierte Zusammenstellung fügen sich die Einzeltexte zu einer Komposition, die auf ihren von den Autoren behaupteten Charakter als „ein einziges grosses Experiment“ (5) befragt werden will: Auf welche Weise werden die

<sup>2)</sup> Die recht umfangreiche Sekundärliteratur wird hier nur punktuell herangezogen. Mit Nachdruck sei aber auf zwei wichtige neuere Arbeiten verwiesen: RALEIGH WHITINGER, Johannes Schlaf and German Naturalist Drama, Columbia 1997; GESINE LEONORE SCHIEWER, Poetische Gestaltkonzepte und Automatentheorie. Arno Holz – Robert Musil – Oswald Wiener, Würzburg 2004. Whitingers Studie legt den Schwerpunkt auf Schloß Dramen, befasst sich jedoch auch ausführlich mit den ›Neuen Gleisen‹. Schiewer bietet die bislang wohl eindringlichste wissenschaftsgeschichtliche Kontextualisierung von Holz' theoretischen Konzeptionen. In beiden Arbeiten ist die bestehende Forschung umfassend aufgearbeitet. Als grundlegend können ferner noch immer gelten: HELMUT SCHEUER, Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883–1896). Eine biographische Studie, München 1971; HEINZ-GEORG BRANDS, Theorie und Stil des sogenannten „Konsequenten Realismus“ von Arno Holz und Johannes Schlaf. Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 277), Bonn 1978 (dort auch eine ausführliche Analyse der älteren Forschung, S. 91–146).

<sup>3)</sup> Diese sind denn auch die beiden einzigen Texte aus ›Neue Gleise‹, die im 20. Jahrhundert mehrfach neu aufgelegt worden sind (vgl. u. a. die von Fritz Martini besorgten Reclam-Ausgaben der ›Familie Selicke‹ [1. Aufl. 1966] und ›Papa Hamlet‹ [1. Aufl. 1963] sowie die von Theo Meyer herausgegebene ›Papa Hamlet‹-Ausgabe bei Suhrkamp [1. Aufl. 1979]). ›Neue Gleise‹ hingegen erfuhren keine Neuauflage; eine 1967 geplante Ausgabe der „Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt“ kam nicht zustande (SCHEUER [zit. Anm. 2], S. 270, Anm. 82).

<sup>4)</sup> ›Der erste Schultag‹ fehlt zwar in Martinis ›Papa Hamlet‹-Ausgabe, ist aber durch die Aufnahme in eine weit verbreitete Anthologie von Schulgeschichten einigermaßen bekannt geworden (vgl. Vor dem Leben. Schulgeschichten von Thomas Mann bis Heinrich Böll, hrsg. von MARTIN GREGOR-DELLIN, München 1965). ›Die papierne Passion‹ ist u. a. in der von Gerhard Schulz herausgegebenen Reclam-Anthologie ›Prosa des Naturalismus‹ (1. Aufl. 1973) sowie im Reclam-Band ›Gedichte und Prosa des Impressionismus‹ von Hartmut Marhold (1. Aufl. 1991) enthalten.

Einzeltexte in den ›Neuen Gleisen‹ arrangiert und präsentiert? Verleiht die Anlage den Texten eine zusätzliche Sinnstruktur, indem sie diese in eine bewusste Abfolge bringt? Inwiefern werden durch die Komposition verbindende Grundthemen hervorgehoben? Dies die Fragen, denen im Folgenden unter drei Aspekten nachgegangen wird: Zunächst werden die verschiedenen Paratexte<sup>5)</sup> (II.) sowie typographische Eigenheiten (III.) des Bandes diskutiert, sodann einige Leitmotive freigelegt (IV.). Die drei Aspekte sollen schließlich eine Charakteristik des Bandes ermöglichen, die die Umriss einer Gesamtinterpretation skizziert.

## II.

Zur Orientierung sei kurz an den Aufbau der Sammlung erinnert. ›Neue Gleise‹ enthält die beiden Einzelpublikationen ›Papa Hamlet‹ (diese umfasst die Prosatexte ›Papa Hamlet‹, ›Der erste Schultag‹ und ›Ein Tod‹) sowie das Drama ›Die Familie Selicke‹. Hinzu kommt ein dritter, ›Die papierne Passion‹ betitelter Teil, der vier kürzere, teilweise zuvor separat publizierte Prosatexte enthält.<sup>6)</sup> Insgesamt handelt es sich also um acht Texte – sieben Prosastücke und ein Drama –, die folgendermaßen angeordnet sind:<sup>7)</sup>

### Neue Gleise

I. Die papierne Passion	Vorwort Die papierne Passion <sup>8)</sup> Krumme Windgasse 20 <sup>9)</sup> Die kleine Emmi Ein Abschied
II. Papa Hamlet <sup>10)</sup>	Vorwort <sup>11)</sup> Einleitung des Übersetzers Papa Hamlet Der erste Schultag Ein Tod
III. Die Familie Selicke <sup>12)</sup>	Vorwort <sup>13)</sup> Die Familie Selicke Zum Ausklang

<sup>5)</sup> Orientierung bot – natürlich – GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris 1987 (dt.: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von HARALD WEINRICH aus dem Französischen von DIETER HORNIG, Frankfurt/M. und New York 1989).

<sup>6)</sup> Offenbar war zunächst an eine separate Publikation dieses Teils „à la ›Papa Hamlet‹“ gedacht (vgl. ARNO HOLZ, *Briefe. Eine Auswahl*, hrsg. v. ANITA HOLZ und MAX WAGNER, München 1948, S. 89 [Brief an Emil Richter vom 22. Juli 1890]).

<sup>7)</sup> Ergänzend hinzugezogen werden folgende weitere Gemeinschaftspublikationen: ARNO HOLZ/JOHANNES SCHLAF, *Gedichte* [›April; ›In der Sonnengasse ...‹; ›Tagebuchblatt; ›Ein Abschied], in: *Freie Bühne für modernes Leben*, Jg. 1, H. 10 (9. April 1890), S. 304; DIES., *Abber Paule!*, in: *Freie Bühne für modernes Leben*, Jg. 1, H. 11 (16. April 1890), S. 323–325;

Zunächst soll das Augenmerk auf die Titel und die Vorworte der Sammlung gerichtet werden. Auf die im Falle Holz' und Schlags außerordentlich zahlreichen Epitexte dagegen – die umfangreichen nachträglichen Erklärungen und Stellungnahmen – wird hier nicht eingegangen. Die Titel der Beiträge sind allesamt „thematisch“ (und nicht „rhematisch“), das heißt sie verweisen mit Genette gesprochen auf das „diegetische Universum der Werke“. <sup>14)</sup> Zur Hauptsache handelt es sich zudem um ‚wörtliche‘ Titel, die den Protagonisten oder den zentralen Gegenstand benennen: den Schauplatz (›Krumme Windgasse 20‹), die Hauptperson(en) (›Die kleine Emmi‹, ›Die Familie Selicke‹) oder das Geschehen (›Ein Abschied‹, ›Der erste Schultag‹, ›Ein Tod‹). Mehrdeutiger sind Titel wie ›Die papierne Passion‹ und ›Papa Hamlet‹. Der erste verweist synekdochisch auf einen vermeintlich marginalen Gegenstand der Erzählung – eine aus Papier gebastelte Passionsgeschichte –, der eine symbolische Bedeutung erhält. Beim zweiten fällt zunächst die Kombination von Shakespeareschem Tragödienheld und kindlich-familiärer Anrede auf. Der Titel des ganzen Buchs, ›Neue Gleise‹, schließlich ist von programmatischer Metaphorik: Ankündigt wird ein Vorstoß in neues, unbekanntes Gelände – angespielt wird zudem auf das neue Transportmittel Eisenbahn. Weggelassen sind in der Buchpublikation alle nach Genette „rhematischen“ (Unter-)Titel: die Kennzeichnung der ›Papiernen Passion‹ als „Berliner Studie“, die Bezeichnung von ›Krumme Windgasse 20‹ als „Studie aus dem Studentenleben“ oder der Untertitel der ›Familie Selicke‹, „Drama in drei Aufzügen“. Durch das Freistellen der Titel ohne rhematische Bestimmung wird die Eigenständigkeit und Neuheit der Texte unterstrichen. Denn präsentiert werden sie nun nicht mehr als „Drama“ oder „Studie“ – als Beispiele bestehender Gattungen also –, sondern als Teil eines einzigen großen Schreib-Experiments, das die traditionellen Genre-

---

DIES., Der geschundne Pegasus. Eine Mirlitoniade in Versen von Arno Holz und 100 Bildern von Johannes Schlaf, Berlin 1892. Ferner: JOHANNES SCHLAF, Eine Mainacht [1890], abgedruckt in: STEGWART BERTHOLD, Der sogenannte ›Konsequente Naturalismus‹ von Arno Holz und Johannes Schlaf, Diss. Bonn 1967, S. 181–226; DERS., Ein Dachstubendidyll. Novellistische Skizze, in: Die Gesellschaft, Jg. 1890, 2. Quartal, S. 637–651.

<sup>8)</sup> Erstdruck: ARNO HOLZ/JOHANNES SCHLAF, Die papierne Passion. (Olle Kopelke). Eine Berliner Studie, in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg. 1, H. 9 (2. April 1890), S. 274–288.

<sup>9)</sup> Erstdruck: ARNO HOLZ/JOHANNES SCHLAF, Krumme Windgasse 20. Studie aus dem Studentenleben, in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg. 1, H. 12 (23. April 1890), S. 351–360. Der Text ist enthalten im von Walter Schmähling herausgegebenen Band 12 der Reclam-Reihe ›Die deutsche Literatur in Text und Darstellung‹ [1. Aufl. 1977].

<sup>10)</sup> Entspricht (mit wenigen Abweichungen): BJARNE P.[ETER] HOLMSEN [d. i. ARNO HOLZ und JOHANNES SCHLAF], Papa Hamlet. Uebersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. BRUNO FRANZIUS, Leipzig: Reißner, 1889.

<sup>11)</sup> Vorwort der ersten Auflage von ›Die Familie Selicke‹ (zit. Anm. 12).

<sup>12)</sup> Entspricht: ARNO HOLZ; JOHANNES SCHLAF, Die Familie Selicke. Drama in drei Aufzügen, Berlin: Ifleib 1890.

<sup>13)</sup> Vorwort der dritten und vierten Auflage von ›Die Familie Selicke‹ (Berlin 1891).

<sup>14)</sup> GENETTE (zit. Anm. 5), S. 78: „des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler“.

grenzen verwischt.<sup>15)</sup> Hier zeichnet sich das Bemühen der Autoren ab, ›Neue Gleise‹ nicht nur als Blütenlese, sondern als Folge von „Studien“ zu präsentieren, die sich zu einer Gesamtkonzeption fügen.

Die Betonung der Eigenständigkeit sowie der Unabhängigkeit von allen denkbaren Einflüssen ist auch die hauptsächliche Intention der insgesamt vier Vorreden, die ›Neue Gleise‹ enthält. In der Reihenfolge ihrer Entstehung sind dies die Einleitung des fingierten Übersetzers Dr. Bruno Franzius zu ›Papa Hamlet‹ (105–109); das Vorwort zur ersten Auflage der ›Familie Selicke‹, das sich auf die Rezeptionsgeschichte von ›Papa Hamlet‹ bezieht und deshalb dem zweiten Teil von ›Neue Gleise‹ vorangestellt ist (89–104); die Vorrede zur dritten Auflage von ›Familie Selicke‹ (221–223) und schließlich das Vorwort zum gesamten Band ›Neue Gleise‹ (3–5). Die Einleitung des vermeintlichen Übersetzers Franzius ist Teil der erfolgreich durchgeführten Fingierung, ›Papa Hamlet‹ sei das Werk eines jungen norwegischen Autors, Bjarne Peter Holmsens,<sup>16)</sup> dessen Biographie Franzius ausführlich nachzeichnet.<sup>17)</sup> Diese fingierte Lebensbeschreibung gilt es genau zu lesen, ist sie doch aus Versatzstücken des ‚naturalistischen Diskurses‘ zusammengesetzt. Seinen Werdegang als Schriftsteller habe Holmsen mit Lyrik begonnen, die er „in den Sezirsälen der Anatomie“ (106) verfasst habe. Nachdem seine akademische Laufbahn gescheitert war, habe er einen kaufmännischen Beruf ergriffen und dadurch an Lebenserfahrung gewonnen. So habe er, gereift, die ›Papa Hamlet‹-Texte – sowie einen bald erscheinenden Sozialroman ›Fremud‹ – in Angriff genommen. Interessant sind nun die Charakteristiken, die dem Autor Holmsen zugeschrieben werden. Die Rede ist von „grandiosem Humor“ (106), „unbestreitbare[r] Originalität“ (107) sowie von „eign[er] Individualität“ (108). Das Düstere seiner literarischen „Studien“ erkläre sich aus dem „trüben Schein“ der „Mitternachtssonne seiner nordischen Heimath“ (ebenda) sowie aus einem „hartnäckige[n] Augenübel“ (109).

Im zweiten Vorwort (das wie gesagt ursprünglich der ›Familie Selicke‹ vorangestellt war) erklärt Arno Holz dann – nicht ohne Genugtuung –, dass die „Mystifikation“ (89) erfolgreich gewesen sei. Die Fiktion des norwegischen Naturalisten Holmsen wird nachträglich zu einem „Experiment“ erklärt – wobei sich Holz tatsächlich am klassischen Aufbau eines naturwissenschaftlichen Experiments anlehnt (Beobachtung – Hypothese – Experiment – Resultat – Interpretation – Schlussfolgerung). Am Anfang habe die *Beobachtung* gestanden, dass gegenwärtig nur ausländische Autoren bei den Rezensenten Anklang fänden. Dies habe zur *Hypothese* geführt, dass es sich dabei weniger um einen Kampf zwischen „Inlandsthum und

<sup>15)</sup> Im ersten Vorwort ist allerdings die Rede von den „nachfolgenden Studien“ (3). Auch spricht Holz rückblickend davon, dass „anfänglich [...] ein einziges Buch ›Studien‹ geplant war“ (ARNO HOLZ, *Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente* [= *Die neue Wortkunst; ›Evolution des Dramas; ›Evolution der Lyrik*] [= Das Werk von Arno Holz 10], Berlin 1925, S. 344).

<sup>16)</sup> BRANDS (zit. Anm. 2) verwechselt ihn mit dem Übersetzer (S. 141 Anm. 140).

<sup>17)</sup> Auf der Titelseite der Erstausgabe (zit. Anm. 10) ist sogar ein photographisches Porträt Holmsens abgebildet – in Wirklichkeit stellt es einen Vetter von Holz, Gustav Uhse, dar (vgl. HOLZ [zit. Anm. 6], S. 291 Anm. 28).

Auslandsthum“ (90) handle, sondern um einen zwischen „Idealismus und Realismus, zwischen Convention und Naturwollen“ (ebenda). Somit habe das *Experiment* darin bestanden, einen „inländischen“ Text als einen „ausländischen“ auszugeben. Als *Resultat* habe sich herausgestellt, dass literarische „Wagnisse“ nur dann ungestraft unternommen werden können und Anklang finden, wenn sie – vermeintlich – aus dem Ausland stammen: „Und in der That hat denn auch unser Experiment unsere Hypothese bestätigt“ (ebenda). Eine eigentliche *Interpretation* wird nicht geboten. Stattdessen folgt eine „kleine Blütenlese“ (93) in- und ausländischer Kritiken (94–104), die offenbar für sich selbst sprechen und die *Schlussfolgerung* nahelegen soll: wie beliebig, ignorant und ideologisch borniert die Literaturkritik über innovative Werke urteilt. Mit Bedacht werden gerade solche Ausschnitte aus – offenbar allesamt authentischen – Kritiken nebeneinander gestellt, die sich jeweils widersprechen.<sup>18)</sup> Nonchalant setzt ein salopper Vers den Schlusspunkt hinter die Dokumentation: „Und unsere eigene Meinung? | ‚Der eine betracht’s, | Der andre beacht’s, | Der dritte verlacht’s – | Was macht’s?“ (104)

An den verschiedenen Paratexten wird das Virtuose und Schillernde des Spiels mit dem Leser deutlich. Zunächst werden die gängigen Attribute eines naturalistischen Autors (anatomisches Interesse, Schulung am Leben, soziales Engagement etc.) auf den angeblichen norwegischen Autor projiziert.<sup>19)</sup> Dann wird dieses Täuschungsmanöver nachträglich zu einem – naturwissenschaftlichen – Experiment erklärt. Dabei findet eine folgenreiche Verschiebung statt. Wenn etwa Émile Zola im ›Roman expérimental‹ von ‚Experiment‘ spricht, dann ist damit die Romanhandlung gemeint: Der Autor, gleichzeitig „observateur“ und „expérimentateur“, erfindet nach Beobachtungen eine Situation als Hypothese, die dann durch die Handlung des Romans verifiziert wird.<sup>20)</sup> Holz jedoch versteht hier die *Reaktion*

<sup>18)</sup> Der Verfasser sei ein Realist (Conrad Alberti in der ›Gesellschaft‹) oder eben gerade nicht (›Hamburger Nachrichten‹); ›Papa Hamlet‹ sei bar jeglichen Humors (›Allgemeine Kunstchronik‹) oder von „quellfrischem Humor“ (›Magazin‹); die Wirklichkeit rede unmittelbar zu dem Leser (›Hamburger Nachrichten‹) oder das Buch sei voller Unwahrheit (›Allgemeine Kunstchronik‹) etc. Auch wird in den Rezensionen durchaus auf die Biographie Holmsens eingegangen, wenn zum Beispiel vom „düstren Kolorit“ die Rede ist, über das die „Leute aus dem Lande der Mitternachtssonne[ ] so einzig verfügen“ (94). Die „Blütenlese“ weist übrigens auffällige Ähnlichkeiten mit der Collage-Technik am Eingang von ›Der erste Schultag‹ auf. Diese Erzählung beginnt mit einer Reihe von vollständig zitierten Briefen an den Schulrektor Borchert (161–163).

<sup>19)</sup> In der Forschung wird diese Charakteristik Holmsens oft kurzerhand auf die Autoren von ›Neue Gleise‹ übertragen (vgl. z. B. DIETER SCHICKLING, Interpretationen und Studien zur Entwicklung und geistesgeschichtlichen Stellung des Werkes von Arno Holz, Diss. Tübingen 1965, S. 76f.).

<sup>20)</sup> „[N]ous voyons également que le romancier est fait d’un observateur et d’un expérimentateur. L’observateur chez lui donne les faits tels qu’il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l’expérimentateur paraît et institue l’expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l’exige le déterminisme des phénomènes mis à l’étude“ (ÉMILE ZOLA, Le Roman expérimental. Ed. par FRANÇOIS-MARIE MOURAD, Paris 2006, S. 52). Holz

des *Publikums* auf den literarischen Text als das eigentliche Experiment. Dadurch erhält aber der behauptete wissenschaftliche Charakter des Bandes eine ironische Wendung, die sich auch in den anderen Paratexten wiederfindet. So wird in der fingierten Biographie Holmsens bereits ironisch auf das Ideal des beobachtenden und experimentierenden Schriftsteller-Naturwissenschaftlers angespielt, wenn gesagt wird, es sei eine Zeit, „von der das Wort geht, dass ihre Anatomen Dichter und ihre Dichter Anatomen sind“ (108). Und die sowohl von den Autoren selbst wie der Sekundärliteratur vielbeschworene Wissenschaftlichkeit der Beschreibungen von Nachtlicht-Effekten<sup>21)</sup> erhält zweifellos einen ironischen Beigeschmack, wenn gleichzeitig gesagt wird, dass Holmsen Opfer der Mitternachtssonne und eines Augenleidens sei. Aus demselben Jahr wie ›Neue Gleise‹ stammt zudem ›Der geschundne Pegasus‹, eine an Wilhelm Busch angelehnte Bildergeschichte, in der sich die Autoren als skurril-tölpelhaft Max-und-Moritz-Figuren darstellen.<sup>22)</sup> Nimmt man dieses Satyrspiel zur ›Familie Selicke‹-Tragödie hinzu, wird umso deutlicher, dass Holz und Schlaf das naturalistische Selbstbild vom Schriftsteller als einem Anatom oder Vivisekteur bereits deutlich ironisieren.<sup>23)</sup>

Der unübersehbar spielerische Grundton der Paratexte sollte aber nicht vergessen machen, wozu die gesamte aufwändige Mystifikation der Autorschaft des ›Papa Hamlet‹ letztlich dienen sollte. Betont werden sollte die Neuheit der ›Papa Hamlet‹-Texte, und zwar als *deutsche* Originaltexte. Dieses nationale – oder nationalistische – Element, das in der Forschung gerne übersehen wird, kommt auch im Vorwort zur ›Familie Selicke‹ zum Ausdruck. Auf ein Zitat aus der berühmten Rezension

---

hat Zolas Verwendung des Begriffs des Experiments scharf kritisiert. Ein sich „bloß im Hirne des Experimentators“ abspielendes Experiment sei keines, sondern bestenfalls ein „Rückerinnerungsbild“ eines durchgeführten Experiments, ansonsten aber ein „Uning“ wie ein „Kaninchen, das zugleich ein Meerschweinchen“ ist: „Ein solches Kaninchen und ein solches Meerschweinchen hat es nie gegeben und wird es nie geben, gottseidank! Abgesehen natürlich von den Vorstellungen der Theoretiker. Bei denen ist eben Alles möglich, auch Mondkälber und Experimentalromane ...“ (ARNO HOLZ, Zola als Theoretiker, in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg. 1, H. 4 [26. Februar 1890], S. 101–104, hier: S. 104).

<sup>21)</sup> Vgl. HOLZ (zit. Anm. 15), S. 253: Die „Nachtlichteffekte“ seien „die gelungenste[n] des ganzen Buches [›Papa Hamlet‹]“.

<sup>22)</sup> Zur Entstehung der ›Familie Selicke‹ heißt es dort z. B.: „Der Kaffee dampft, der Knaster schmeckt | Es summt das häusliche Insekt. | Dazu von Phantasiegestalten | Ein oben angedeutet Walten“ (HOLZ/SCHLAF [zit. Anm. 7], S. 9). Holz selbst urteilt rückblickend über ›Papa Hamlet‹: „Es hat meiner Ansicht nach selten ein Buch gegeben, durch dessen ernste Seiten zugleich so viel Humor ging“ (HOLZ [zit. Anm. 15], S. 221). Peter Sprengel teilt mit, dass das Manuskript von ›Papa Hamlet‹ voller karikaturistischem Bildschmuck sei, der „statt von Johannes Schlaf von Wilhelm Busch gezeichnet sein könnt[e]“ (PETER SPRENGEL, Hamlet in ›Papa Hamlet‹. Zur Funktion des Zitats im Naturalismus, in: Literatur für Leser 17 [1984], S. 25–43, hier: S. 40). Den „Spiel-Charakter“ des ›Papa Hamlet‹ betont auch und insbesondere: VOLKER KNÜFERMANN, Collage in ›Papa Hamlet‹, in: ZfdPh 93 (1974), S. 275–279.

<sup>23)</sup> Dies muss wieder einmal betont werden, da der sogenannte konsequente Naturalismus oft genug auch als konsequent humorlose Richtung festgeschrieben wird. Eine eingehende Untersuchung der ›Experimentieranordnung‹ von ›Papa Hamlet‹ findet sich in: HANNO MÖBIUS, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz, München 1980, S. 81–139.

der Erstaufführung von Theodor Fontane<sup>24</sup>) folgt ein Ausschnitt aus Arno Holz' ›Kunst-Schrift: Nichts sei verkehrter und ignoranter, als die Autoren „als Nachtreter der grossen Ausländer“ (222) zu etikettieren. Denn noch nie habe es in der deutschen Literaturgeschichte eine Bewegung gegeben, die „so von innen heraus gewachsen, die mit einem Wort nationaler war“ (ebenda) als die von ihnen, Holz und Schlaf, initiierte. ›Die Familie Selicke‹ sei „das deutscheste Stück, das unsere Litteratur überhaupt besitzt“ (ebenda).

Ähnlich klingt es auch in dem kurzen Text ›Zum Ausgang‹, einer Art gereimtem Epilog zu ›Neue Gleise‹, der in der Literatur zu Holz und Schlaf – wenn ich recht sehe – nirgends erwähnt wird.<sup>25</sup>) Hier wird sogar der kraftmeierische Ton der ›Modernen Dichter-Charaktere‹ und des ›Buchs der Zeit‹ mit ihren Bildern von Kampf und Aufbruch noch einmal angeschlagen: „Wir wollen die neue deutsche Kunst | Dem deutschen Volke verkünden! [...] Wir hatten das Tuten endlich satt | Und wollten endlich Thaten!“ (309). ›Zum Ausgang‹ bildet überdies ein genaues Gegenstück zu ›Zum Eingang‹, dem Anfangsgedicht des ›Buchs der Zeit‹, so dass über die Buchgrenzen hinweg ein Rahmen geschaffen wird.<sup>26</sup>) Doch nicht *diese* Selbstdeklarationen haben das Bild von ›Neue Gleise‹ – und der Zusammenarbeit von Holz und Schlaf überhaupt – geprägt, sondern das der Sammlung vorangestellte Vorwort. Dort wird jene berühmte Stelle aus ›Die Kunst‹ zitiert, an der Holz die gemeinsame Arbeit mit Schlaf als ärmliche, aber heimelige Poetenidylle beschreibt.<sup>27</sup>) Daneben wird auch in dieser Vorrede die Verbundenheit der Texte von ›Neue Gleise‹ unterstrichen: Es sei von Anfang an nie etwas anderes als „ein einziges grosses Experiment gewesen, und dieses Experiment war geglückt!“ (5). Und wieder werden Bilder von Kampf, Stärke und Sieg evoziert: „Kein Homunculus war unserer Retorte entschlüpft, kein schwindsüchtiges, bejammernswerthes Etwas [...], sondern eine neue Kunstform hatten wir uns erkämpft“ (ebenda).

So vielseitig die Paratexte von ›Neue Gleise‹ sein mögen, ihr gemeinsamer Tenor wird doch offensichtlich. Angefangen vom Titel ›Neue Gleise‹ über die Vorworte zu ›Papa Hamlet‹ bis zum Ausklanggedicht werden mit den unterschiedlichsten Mitteln die Neuheit, die Originalität der Texte und ihr Bruch mit der Tradition – der „alten Schablone“ (90) – hervorgehoben. Überraschenderweise erweist sich dabei gerade die virtuose Fingierung des norwegischen Autors von ›Papa Hamlet‹ als aufwändigste ‚Beweisführung‘ für die Eigenständigkeit der Texte. So

<sup>24</sup>) Vgl. HOLZ (zit. Anm. 15), S. 108f. Wohlweislich verschweigt Holz allerdings Fontanes Fazit: „Um Himmels willen keine ‚Kontinuation‘! Ein Punkt, der nicht genug betont werden kann!“ (THEODOR FONTANE, Die Familie Selicke [aus: ›Kritische Causerien über das Theater‹], in: DERS., Schriften und Glossen zur europäischen Literatur, Bd. 2, Zürich, Stuttgart 1967, S. 443–445, hier: S. 444).

<sup>25</sup>) Einzig Holz' dienstfeirigster Anhänger, Robert Röss, findet auch noch für diese trivialen Verse einen Superlativ (ROBERT RÖSS, Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk, Dresden 1913, S. 28f.).

<sup>26</sup>) ARNO HOLZ, Das Buch der Zeit · Dafnis · Kunsttheoretische Schriften, hrsg. von WILHELM EMRICH und ANITA HOLZ (= Werke 5), Neuwied am Rhein 1962, S. 21–28.

<sup>27</sup>) Vgl. HOLZ (zit. Anm. 15), S. 106f.

groß sei nämlich deren Innovationskraft, dass die Literaturkritik sie nur einem ausländischen Text zutraue. Deshalb habe die Fingierung ‚aus dem Norwegischen übersetzt‘ auch problemlos funktioniert. Durch die Mystifikation sollte also gerade nicht die nahe Verwandtschaft des ›Papa Hamlet‹ mit ausländischen Vorbildern nahegelegt werden. ‚Experimentell bewiesen‘ werden sollte vielmehr die Tatsache, dass die Literaturkritik mangels einheimischen Vergleichsmöglichkeiten mit den Neuerungen von ›Papa Hamlet‹ heillos überfordert gewesen sei. ›Papa Hamlet‹ und ›Die Familie Selicke‹ werden mithin dezidiert als *deutsche* Literatur präsentiert, die frei von ausländischen Einflüssen sei. Neben der Neuheit wird aber auch mehrfach die Einheit des Werks betont: Es handle sich um *ein* „grosses Experiment“ (5), um das Resultat *einer* „Campagne“ (4). Die einzelnen Texte von ›Neue Gleise‹ werden mithin ausdrücklich als verknüpfte Teile *einer* Entwicklung präsentiert, die durch die Anlage und paratextuelle Rahmung inszeniert wird. Diese Entwicklung sollte aber nicht vorschnell – wie das in der Sekundärliteratur oft geschieht – mit der tatsächlichen Entstehung der Texte ineins gesetzt werden. Deren Entstehungs- und Publikationsgeschichte ist ein eigenes Problem, das nur aufgrund gründlicher editorischer Vorarbeiten umfassend angegangen werden könnte.<sup>28)</sup> Hier geht es einzig um die Verfahren des Arrangements der Texte zu einem neuen Werk.

### III.

Originalität – dies ist das zentrale Charakteristikum, das die Paratexte den Beiträgen in ›Neue Gleise‹ zuschreiben. Dieses Bemühen um Neuheit soll an einem zweiten Aspekt weiter illustriert werden, und zwar an der eigenwilligen typographischen Einrichtung der ›Neuen Gleise‹.<sup>29)</sup> Die darstellerischen Besonderheiten der gemeinschaftlichen Arbeiten von Holz und Schlaf werden in der Sekundärliteratur regelmäßig erwähnt<sup>30)</sup> und gewöhnlich als Hilfsmittel zur angestrebten möglichst akribischen Wiedergabe der ‚Natur‘ gedeutet. Ihre Herkunft aus Holz' theoretischen Überlegungen ist unbestritten – allerdings soll nicht vergessen werden, dass viele der entsprechenden Hinweise vermutlich *nachträglich* verfasst wurden. Und es kommt etwas zweites, zunächst vielleicht trivial erscheinenderes, hinzu. Die eigenwillige Typographie besitzt *auch* eine ästhetische Komponente: Sie ist von

<sup>28)</sup> Hierzu wären umfangreiche Archivarbeiten bzw. eine historisch-kritische Ausgabe unabdingbar, die genaue Auskunft über die Entstehung der Texte gibt. Bevor solche Vorarbeiten vorliegen, müssen Thesen zur Chronologie sowie zum konzeptionellen und künstlerischen Anteil der beiden Autoren an den Texten notwendigerweise spekulativ bleiben.

<sup>29)</sup> Da es hier einzig darum geht, auf einen bestimmten Aspekt der ›Neuen Gleise‹ aufmerksam zu machen, wird hier der verallgemeinernde Begriff ‚typographische Einrichtung‘ gewählt. Selbstverständlich stellt die Forschung mittlerweile ein weit differenzierteres begriffliches Instrumentarium für die typographische Semantik bereit. Vgl. hierzu v. a. die grundlegenden Beiträge in: Text. Kritische Beiträge, H. 11: Edition & Typographie, Frankfurt/M. 2006.

<sup>30)</sup> Z. B. SCHIEWER (zit. Anm. 2), S. 155–167; MÖBIUS (zit. Anm. 23), S. 122; ROB BURNS, *The Quest for Modernity. The Place of Arno Holz in Modern German Literature* (= Europäische Hochschulschriften I, 431), Frankfurt/M. und Bern 1981, S. 56–59.

großem Wiedererkennungswert und erlaubt es den beiden Autoren, sich angesichts des offensichtlich hohen Konkurrenzdrucks<sup>31)</sup> mit einem eigenen Stil abzuheben. Und dass gerade Arno Holz ein außergewöhnlich ausgeprägtes Interesse an Fragen der Buchgestaltung und der Typographie besaß, muss angesichts von Werken wie dem ›Dafnis‹ oder dem ›Phantasia‹-Projekt nicht eigens betont werden.

›Neue Gleise‹ ist ein verhältnismäßig unauffällig gestaltetes Buch, dessen Aufmachung im damaligen Kontext aber als modern gegolten haben muss. In einer in Deutschland noch ganz von gebrochenen Schriften dominierten Zeit ist die Verwendung einer Antiqua ein Zeichen für Fortschrittlichkeit (bereits die Erstausgabe von ›Papa Hamlet‹ benutzt eine Antiqua). Hierzu passt auch der Name der verwendeten Schrifttype – es ist die „Modern“ von Stephenson & Blake. Als Beispiel für die typographische Einrichtung des Bandes sei zunächst eine Passage aus der ›Papiernen Passion‹ herausgegriffen (vgl. Abb. 1):

„Hil-fe! Hil-fee!! – Er – schlägt – mir – ja – doot!! Hiiil-fe! – Hiiil-fe!!!“  
 „Det is wieder der verfluchtije Schlosser!“

Mutter Abendroth'n ist mit Wally schon beim Fenster. Herr Haase ist ebenfalls in die Höhe gesprungen. Er zittert am ganzen Körper.

„Hiiil-fee!!!!“

„... Nanu?!“

Auch olle Kopelke ist jetzt aufgestanden. (30)

Der Unterschied zwischen dem unruhigen, zersplitterten Satzbild und einem Ausschnitt aus einem zeitgenössischen Roman Fontanes etwa springt sofort ins Auge.<sup>32)</sup> Die typographischen Hilfsmittel, die ›Neue Gleise‹ dieses neuartige, moderne Gepräge verleihen, sind überaus vielseitig und können nicht mit einem pauschalen Hinweis abgetan werden. Wenn die Eigenheiten im Folgenden bewusst in aller Ausführlichkeit besprochen werden, dann um zu zeigen, dass es sich dabei nicht um ein nebensächliches Detail, sondern ein wesentliches Element der ›Neuen Gleise‹ handelt.

Zunächst fällt auf, dass mit Ausnahme von ›Die papierne Passion‹ und ›Die Familie Selicke‹ sämtliche Prosastücke der Sammlung in kürzere Einheiten unterteilt sind. Die inhaltlich eng verbundenen Texte ›Krumme Windgasse 20‹, ›Die kleine Emmi‹ und ›Ein Abschied‹ sind jeweils in kleinere, durch eine Linie voneinander getrennte,

<sup>31)</sup> Neue Einblicke gibt hierzu die aufschlussreiche Studie: WOLFGANG BUNZEL; UWE SCHNEIDER, Hermann Conradis und Otto Erich Hartlebens Anthologieprojekt ›Jahrbuch für realistische Dichtung. Eine Fallstudie zum Zusammenhang von Schriftstellerkonkurrenz, Publikationsverhalten und Gruppenbildung in der mittleren Phase des deutschen Naturalismus, in: IASL 30 (2005), S. 118–166.

<sup>32)</sup> Auch Schlafs ohne Holz' Mitwirkung entstandenen Prosarbeiten, etwa das ›Dachstubendidyll‹ (zit. Anm. 7), sind auf den ersten Blick an ihrem ruhigeren und gleichmäßigeren Schriftbild zu erkennen. Schlaf hat später auch eigene Werke nachträglich geglättet und ihnen einen einheitlicheren Stil verliehen (vgl. HELMUT PRASCHEK, Zum Zerfall des naturalistischen Stils. Ein Vergleich zweier Fassungen des ›Meister Oelze‹ von Johannes Schlaf, in: Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag, hrsg. von GUSTAV ERDMANN und ALFONS EICHSTAEDT, Berlin 1961, S. 315–321).

Abschnitte aufgeteilt. ›Papa Hamlet‹ und ›Der erste Schultag‹ sind in nummerierte Kapitel gegliedert, die ihrerseits aus kleineren Abschnitten bestehen; auch ›Ein Tod‹ ist aus Einzlepisoden zusammengesetzt. Die Binnengliederung veranschaulicht einerseits die szenische, skizzenhafte Anlage der Prosatexte und ihren Charakter als Momentaufnahmen. Andererseits sind Kapiteleinteilungen, verschiedene Perspektiven und sorgfältig gewählte Titeilen aber auch Anzeichen für die Präsenz eines arrangierenden Autors.<sup>33)</sup> Während die Prosatexte durch diese ähnliche Gliederung als zusammengehörig erscheinen, bestehen ›Die papierne Passion‹ und ›Die Familie Selicke‹ – der erste und der letzte Text des Bandes – jeweils aus langen, kaum unterbrochenen Figurendialogen. Auf die Rahmung der Sammlung durch gerade diese beiden Texte wird unten noch einmal zurückgekommen.

Eine weitere, im obigen Beispiel erkennbare Eigentümlichkeit ist die Verwendung unterschiedlicher Schriftgrade. Bereits in den ›Papa Hamlet‹-Texten stehen zitierte ‚fremde‘ Texte in kleinerem Schriftgrad: ein einmaliges Geräuschzitat in ›Der erste Schultag‹ (181), ein Esaias-Tegnér-Zitat (201) in ›Ein Tod‹ oder die petit gesetzten Passagen in ›Papa Hamlet‹ (112, 113, 114, 122, 127). Diese haben dort eine wichtige Funktion, heben sie doch die originalen ›Hamlet‹-Zitate von den Paraphrasen Niels Thienwiebels ab.<sup>34)</sup> Ungewöhnlicher ist der konsequente



Abb. 1: Arno Holz und Johannes Schlaf, *Neue Gleise*. Gemeinsames von Arno Holz und Johannes Schlaf, Berlin 1892, S. 30.

<sup>33)</sup> Ob man deshalb wie etwa KNÜFERMANN (zit. Anm. 22) bereits von ‚Montage‘ sprechen sollte, ist eine andere Frage.

<sup>34)</sup> Hierzu präzise Hinweise bei BRANDS (zit. Anm. 2), S. 185–190.

Einsatz zweier Schriftgrade in der ›Papiernen Passion‹ und der ›Familie Selicke‹:<sup>35)</sup> Wie im Beispiel ersichtlich, besteht der Haupttext ausschließlich aus – durch Anführungszeichen kenntlich gemachter – direkter Rede. ›Die papierne Passion‹ ist



Abb. 2: Arno Holz und Johannes Schlaf, *Krumme Windgasse 20*. Studie aus dem Studentenleben, in: *Freie Bühne für modernes Leben*, Jg. 1, H. 12 (23. April 1890), S. 351.

erscheint der Text nämlich in unmittelbarer Nachbarschaft von Dramentexten wie Gerhart Hauptmanns ›Friedensfest‹, in denen ebenfalls von zwei Schriftgraden (für

nichts anderes als *ein* langes Gespräch zwischen den Figuren. Dazwischen sind in kleinerem Schriftgrad beschreibende oder überleitende Texte gesetzt, die die sparsame Handlung skizzieren. Die typographische Unterscheidung stellt die direkte Figurenrede unmissverständlich in den Vordergrund. Die Dialoge, so wird verdeutlicht, sind die Hauptsache, die beschreibenden Passagen bleiben Verständnishilfen ohne erzählenden Charakter.<sup>36)</sup>

Der offenkundige Eindruck, dass sich diese Anordnung aus Dialogen und Zwischentexten einem Dramentext annähert, wurde oft festgestellt.<sup>37)</sup> Die Ähnlichkeit wird umso frappanter, wenn man ›Die papierne Passion‹ in ihrem ursprünglichen Kontext, als Beitrag in der ›Freien Bühne‹, betrachtet: Dort

<sup>35)</sup> In der Erstpublikation von ›Krumme Windgasse 20‹ in der ›Freien Bühne‹ (zit. Anm. 9) werden ebenfalls zwei unterschiedliche Schriftgrade verwendet.

<sup>36)</sup> In einem Brief an Carl Meißner vom 1. Mai 1916 kommt Holz auf den „Effekt“ der „starken Gradunterschiedenheit“ (in seinem Drama ›Ignorabimus‹) zu sprechen: „[Ich] wählte [...] die starke Unterschiedenheit beider Grade mit Absicht, grade um das Auge springen zu lassen! Wer die Zwischenbemerkungen ‚entbehren‘ kann – für mich der ‚Idealleser‘! – soll sie überspringen können und zwar möglichst schnell!“ (HOLZ [zit. Anm. 6], S. 224).

<sup>37)</sup> Bereits Samuel Lublinski spricht in Bezug auf ›Die papierne Passion‹ von einem „sehr embryonalen Einakter“ (SAMUEL LUBLINSKI, Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte, Stuttgart 1905, S. 13).

Dialoge bzw. Bühnenanweisungen) Gebrauch gemacht wird.<sup>38)</sup> Gleiches gilt für die Verwendung zweier Schriftgrößen in ›Krumme Windgasse 20‹ im Erstdruck der ›Freien Bühne‹ (vgl. Abb. 2). Die sparsamen Handlungsmomente werden dort zwischen die Dialogpartien eingeschoben:

„Kusch! Infame Tele! Na, Fuchs? He? Wie jesagt: Zu haben is die Kleene!“

„Ach was! Du bist'n alter Sauigel!“

Heinz ging jetzt wieder mit großen Schritten auf und ab.

„So ein reizendes Mädél!“

„Nanu, Fuchs?! Du bist wohl in sie verliebt?!“

Der lange Wüstenhäuser lachte aus vollem Halse.<sup>39)</sup>

Diese in der ›Papiernen Passion‹ und ›Krumme Windgasse 20‹ erprobte Verwendung zweier Schriftgrade geht in ›Die Familie Selicke‹ nahtlos in einen Dramentext über. Häufig beginnt zum Beispiel in der ›Papiernen Passion‹ eine Figur einen Satz, unterbricht ihn durch eine Handlung, um ihn danach noch einmal aufzunehmen:

„Det hier ...“

Olle Kopelke hat zwei andere Schnitzel aufgeknipt und mit den Spitzen unter dem Kreuze gegeneinandergelegt.

„Der hier is Joljatha, jenannt de Schädelstätte! Se wissen doch!“ (30)

Solche Einschübe kurzer Zwischenbemerkungen werden in der ›Familie Selicke‹ zum durchgehenden Prinzip, wobei sie dort in Klammern gesetzt in den Figurentext eingerückt werden:

K o p e l k e : A s o (Blinzelt ihm zu.) Na! Ibrijens bin ick darin durchaus keen Unmensch! (Kneift sich mit den Fingernägeln die Spitze von der Cigarre und bückt sich über die Lampe.) Abber ... nee, wissen Se! (241)

Im oben zitierten Beispiel aus der ›Papiernen Passion‹ wird jedoch deutlich, dass sich der Einsatz zweier Schriftgrade nicht auf eine solche, dem Drama analoge Hierarchie von direkter Rede und Zwischenbemerkungen beschränkt. Offenbar wird durch die Differenz zwischen den Schriftgrößen auch eine räumliche und akustische Abstufung evoziert: Die *petit* gesetzten Rufe („Hiil–fee!!!!“) ertönen von hinter der Szene und sind entsprechend als leiser vorzustellen als die der Figuren im Vordergrund. Der Übergang zwischen ‚lebendiger Szene‘<sup>40)</sup> und ‚episiertem Drama‘ ist jedenfalls gleitend, und die Verwendung unterschiedlicher Schriftgrade spielt dabei

<sup>38)</sup> GERHART HAUPTMANN, Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe, in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg. 1, H. 1 (29. Januar 1890), S. 16–30; H. 2 (12. Februar 1890), S. 49–61; H. 3 (19. Februar 1890), S. 78–88.

<sup>39)</sup> ›Krumme Windgasse 20‹ (zit. Anm. 9), S. 357.

<sup>40)</sup> Der Begriff fällt u. a. in einem Brief Holz' an Schlaf, den er in ›Evolution des Dramas‹ zitiert: „Keine Verse mehr, keine Romane mehr, für uns existiert nur noch die offene, lebendige Szene!!!“ (HOLZ [zit. Anm. 15], S. 330).

eine wichtige Rolle.<sup>41)</sup> Die Unterscheidung kommt jedoch nur in der ›Papiernen Passion‹ – übrigens dem einzigen im Präsens gehaltenen Prosatext<sup>42)</sup> – und der ›Familie Selicke‹ konsequent zum Einsatz. Damit werden diese beiden Texte als Auftakt und Abschluss der Sammlung auch optisch besonders ausgezeichnet. Die Schriftgrößen in ›Krumme Windgasse 20‹ hingegen wurden im Unterschied zum Erstdruck wieder vereinheitlicht, wodurch dieser Text auch typographisch als Teil der ›Trilogie‹ ›Krumme Windgasse 20‹ – ›Die kleine Emmi‹ – ›Ein Abschied‹ kenntlich gemacht wird.

Um noch einmal auf das Beispiel aus der ›Papiernen Passion‹ zurückzukommen: Optisch auffallend ist neben den unterschiedlichen Schriftgraden die eigenwillige Verwendung von Satzzeichen. Das charakteristische unruhige Satzbild der ›Neuen Gleise‹ verdankt sich vor allem dem exzessiven Einsatz von Satzzeichen. So sind etwa Ausrufezeichen ungewöhnlich häufig. Oft werden mehrere hintereinander verwendet („Schwein!!!“ [74]) oder eine zunehmende Anzahl zur Kennzeichnung eines crescendo:

Frau Wach–tel! Frau Wachtell!! Frau Wachtell!!! (119)

Au Knaatsch! Au Knaatsch!! Au Knaatsch!!! (190)

Los! Los!! – Los!!! ... Lasst mich doch! Lasst mich doch!! ... Aah! Aaah!! (207)

Das ka n n ich einfach nicht! Das ka n n ich nicht!! (249)

Auch das Fragezeichen wird nicht nur in einfacher Form, sondern in zwei-, drei- oder vierfacher Ausführung eingesetzt („Emmichen??“ [69]). Und auch hier wird mit zunehmender Anzahl eine Steigerung dargestellt: „Todt?? ... Du meinst ... todt???“ (216). Ausrufe- und Fragezeichen kommen ferner in vielfältigen Kombinationen vor, so etwa bei verdutzten Fragen oder erregten Ausrufen: „Würscht jetzt in di Mauke?!“ (45); „Mach uff!!! – Machste uff???!“ (32); „... Pavian?!“ (146). Hinzu kommt die vielfältige Verwendung des Halbgeviert- oder Gedankenstrichs. Oft erscheint er am Satzbeginn („– – Donnerwetter nochmal!“ [111]). Geradezu typisch für die Texte der ›Neuen Gleise‹ ist jedoch der Gedankenstrich am Schluss eines Satzes: „Lieber machte er seine Augen schon fest zu. –“ (169). In einigen Fällen stehen am Satzende auch zwei Gedankenstriche („Der kleine Jonathan war in Thränen ausgebrochen. – –“ [170]); oder drei („In der Mitte die blanke, funkelnde Helmspitze. – – –“ [32]); oder fünf („Ein wildes, wehes Zucken lief ihr über den ganzen Körper. – – – –“ [76]). In einigen Fällen wird mit Gedankenstrichen ein Anakoluth markiert („Das ganze Leben is – – –“ [277]); an anderen Stellen dienen sie dazu, das Stocken von Rede kenntlich zu machen („On – kel – Ko – pel – ke?“ [235]).

<sup>41)</sup> Gemeinhin wird in der Forschung Holz' Erklärung übernommen, dass ›Familie Selicke‹ aus zunehmend ›dramatisierten‹ Prosavorlagen hervorgegangen sei. Die Konvention der kleingedruckten Bühnenanweisungen sowie andere typographische Eigenheiten sind jedoch in der Dramen-Typographie der Zeit so gängig, dass umgekehrt die Möglichkeit einer Übernahme von Konventionen des Dramas in der Prosa zumindest nicht auszuschließen ist.

<sup>42)</sup> Laut STÜBEN (zit. Anm. 1) ist die Manuskriptfassung zur ›Papiernen Passion‹ noch im Präteritum gehalten.

Innovativ ist auch der Gebrauch von Auslassungspunkten: Häufig stehen sie am Ende eines Satzes („Der Rest war Schweigen ... [143]), insbesondere im ›Ersten Schultag.<sup>43)</sup> Überdies dienen sie zur Markierung von Stocken und Pausen in direkter Rede: „Was hatt' ich ... was, hatt' ich ... für ... rosenrothe Ansichten ... als ... als ich ... brrr! ... vor acht Semestern ... brrr! ... nach ... nach ... Breslau kam! ... Man muss ... bloss die Welt kennen lernen! ... Ich sage Dir: alle!“ (43). Besonders ausgeprägt sind solche unterbrochenen Passagen bei den zwei großen Sterbeszenen der Sammlung, beim sterbenden Linchen in der ›Familie Selicke‹ sowie beim Tod des Studenten Martin Brömme in ›Ein Tod.<sup>44)</sup> Eine weitere Verwendung der Auslassungspunkte findet sich bei der Wiedergabe von Onomatopoetika;<sup>45)</sup> schließlich kommen ganze mit Punkten gefüllte Zeilen vor (159). Differenziert ist auch der Gebrauch von Anführungszeichen. Außer zur Kennzeichnung direkter Rede werden sie auch für Redezitate innerhalb von Figurenrede verwendet, etwa wenn Eduard Selicke seine Frau nachhäft: „Du alte ... Ae! Du! – „Wir sind so arm!“ – „Wir haben kaum's liebe Brot!“ – „Nichts in die Wirthschaft!“ – Wer ist denn Schuld?!“ (283). Auch der Einsatz von Auszeichnungen ist vielfältig. Die (in modernen Ausgaben meist durch Kursive ersetzten) Sperrungen können verschiedene Aufgaben übernehmen. Neben der Markierung von Eigennamen, Onomatopoetika („Zing, zing!“ [16]) oder Liedziten werden durch sie Betonungen bezeichnet.<sup>46)</sup> In der besonders komplex ‚orchestrierten‘ Skizze ›Die papierne Passion‹ sind direkt gesprochene Passagen, die sich im Hintergrund des Geschehens abspielen, gleich mehrfach markiert. Da sie innerhalb der beschreibenden Textabschnitte stehen, sind sie wie diese in kleinem Schriftgrad abgesetzt, zudem werden sie durch Sperrungen und doppelte Anführungszeichen hervorgehoben:

„Was jiebt's denn hier??!!““

Eine schnarrende, durchdringende Stimme. Im Thorweg funkelt eine Helmspitze.

„Der Schutzmann!! Der Schutzmann!!““ (32)

<sup>43)</sup> „Dazwischen, ab und zu eine Knubbelnase, die schnurchelte ...“ (168); „Die Handvoll Haare, die man ihm dann noch gelegentlich austriss, zählte nicht ...“ (173); „Jetzt durfte er endlich, endlich mal rausgehn ...“ (175); „Die Sonne auf seiner langen, goldgelben Balancirstange glitzerte ...“ (177).

<sup>44)</sup> „Ja! – Ja ... Die Sonne scheint so wunderschön ... Draussen ... Heut Abend bei Bergenhuis ... am Strand ... Nicht wahr, Nora? ... Ach, schon Morgen ... Blos ein Frosch! ... Nicht doch ... blos ein Frosch ... Hier! Hier! ... Das Gras ist so schön ... O, nicht wahr? Wir werden uns nie vergessen? ... Nie ... nie ... O, nicht wahr? ... Noch ein Kuss? ... Hm? ... Gute Nacht ... Der Mond ... so schön ... dort ... über der See ... so roth ... so gross ... so groooss ...“ (208).

<sup>45)</sup> „Grrr ... grrr ... grrr ...“ (142); „Schnurr ... schnurrr ... schnurr“ (192); „Tipp-tapp ... tipp-tapp ... tipp-tapp“ (192).

<sup>46)</sup> Z. B.: „Hier diese Schnitzelkens unter dem Kreize sind die Kriegsknechte“ (34); „[...] eine verkehrte Methode, Amalie!“ (116); „Deshalb kannst Du und darfst Du einfach gar nicht ‚Nein‘ sagen!“ (259); „Die hat Kleider?! ... Kleider hat die!“ (273); „Und an allem bin ich Schuld: ... Ich verzieh' die Kinder! Ich vernachlässige die Wirthschaft! Alles geht auf mich! ...“ (276).

Das kleine Inventar der typographischen Hilfsmittel zeigt, dass diese dem übergeordneten Ziel einer möglichst nuancierten und verfeinerten Darstellung vor allem von gesprochenen Worten dienen und die getreue Wiedergabe von phonologischen Eigenheiten mündlicher Rede perfektionieren sollen. Versteht man dieses flexible typographische Instrumentarium richtig zu lesen, so erkennt man in Passagen wie der zitierten aus der ›Papiernen Passion‹ eine raffinierte Partitur, welche phonetische Nuancen wie Lautstärke und Intonation akribisch wiederzugeben vermag. Diese Bezüge zu den theoretischen Absichten der beiden Autoren sind gründlich erforscht.<sup>47)</sup> Hier sollte jedoch noch einmal auf den *ästhetischen* Charakter dieser typographischen Umsetzung aufmerksam gemacht werden.<sup>48)</sup> Es soll nicht vergessen werden, dass solche nuancierten typographischen Darstellungsweisen im Umfeld der Autoren um Holz und Schlaf keineswegs einzigartig dastehen. In der Prosa und im Drama aus der Nachbarschaft der ›Freien Bühne‹, etwa bei Hermann Conradi oder Gerhart Hauptmann, ist mehr oder weniger dasselbe Inventar an typographischen Eigenheiten festzustellen.<sup>49)</sup> Der Unterschied zur Darstellung bei Holz und Schlaf ist kein fundamentaler, sondern ein gradueller – er besteht vor allem in der *Überbietung* dieser typographischen Konventionen. Die Besonderheit der Texte von ›Neue Gleise‹ ist die deutliche Steigerung der im Umkreis der Naturalisten gängigen Eigenheiten zu einem wiedererkennbaren Personalstil.<sup>50)</sup> Durch die intensive Verwendung der typographischen Hilfsmittel entsteht mithin *auch* ein ästhetischer Effekt, eine Art Schrift-Bildlichkeit, die sich nicht nur vom unaufgeregten Gleichmaß konventioneller Buchtypographie abhebt, sondern darüber hinaus die bereits ‚aufgerauhten‘ Schriftbilder anderer naturalistischer Schriftsteller an ungewohnter Darstellungsweise überbietet. Dadurch erhält ›Neue Gleise‹ einerseits ein eigenständiges und originelles Gepräge; andererseits wird dadurch auch die Einheit der darin versammelten Texte unterstrichen. Die typographische Ein-

<sup>47)</sup> Meist wird jedoch auch hier vor allem auf Holz' eigene Erklärungen abgestellt. Aufschlussreich wäre einmal eine eigene Untersuchung des ‚Notationssystems‘.

<sup>48)</sup> Dieser Punkt wird von BRANDS (zit. Anm. 2) miteinbezogen, wenn er, wohl unbewusst, in Bezug auf die phonetische ‚Notation‘ in ›Papa Hamlet‹ von „graphischer Gestaltung“ (S. 189) spricht. Auch Hartmut Marhold hält fest, dass die Typographie impressionistischer Dichtung – zu der er auch ›Papa Hamlet‹ zählt – „das sprachliche Gebilde zum Bilde werden lassen“ könne: „Auch diese Möglichkeit ist zu bedenken, daß impressionistische Dichter ihren Text als optisch reizvolles Phänomen ins Bild setzen“ (HARTMUT MARHOLD, *Impressionismus in der deutschen Dichtung* [= Europäische Hochschulschriften I, 870], Frankfurt/M., Bern, New York 1985, S. 195).

<sup>49)</sup> Vgl. z. B. Conrads „Skizzen und Studien“ ›Brutalitäten‹ (Zürich 1886), in der sämtliche hier gezeigten typographischen Eigenheiten ebenfalls vorhanden sind, aber weitaus gemäßigter eingesetzt werden. Eine Erzählung wie ›Die Gewitternacht‹ (ebenda, S. 51–61) z. B. weist zudem alle Elemente des dramatischen Modus bzw. eines konsequenten Naturalismus auf (autonome direkte Rede – Ausschnitthaftigkeit – Angleichung von erzählter und Erzählzeit etc.).

<sup>50)</sup> Querbezüge zwischen Texten naturalistischer Autoren sind noch wenig erforscht. Das berühmte gewordene Tropfen des Wasserhahns in ›Papa Hamlet‹ (159) findet z. B. eine Art überbietende Wiederaufnahme bei: HEINZ TOVOTE, *Fallende Tropfen. Ein Stimmungsbild*, in: *Freie Bühne für modernes Leben* 1 (1890), S. 1198–1201.

richtung illustriert, dass es sich um eine Reihe experimentierender Texte handelt, die von denselben Stilmitteln Gebrauch machen – ob sie nun als Prosaszene oder als dramatischer Text konzipiert sind. Und auch hier zeigt sich, dass ›Die papierne Passion‹ und ›Die Familie Selicke‹ dieses Verfahren am konsequentesten anwenden. Ist die Verwendung der typographischen Eigenheiten in den ‚mittleren‘ Texten noch einigermaßen zurückhaltend, weisen das erste und letzte Stück deutlich am meisten typographische Besonderheiten auf.

#### IV.

Ausgegangen wurde von der Frage, ob ›Neue Gleise‹ über den Charakter einer dokumentierenden Anthologie hinaus Züge einer Gesamtkonzeption aufweist. Es konnte gezeigt werden, dass die Paratexte des Bandes die Einzelbeiträge als Teile *eines* großen Experiments präsentieren und dessen Originalität und Einheit hervorheben. Die exzentrische Typographie trägt insofern zu dieser vereinheitlichenden Präsentation bei, als die Einzeltexte von denselben typographischen Stilmitteln geprägt sind: Prosaskizzen und Dramentext verschmelzen dabei zu *einer* Form der ‚lebendigen Szene‘. Es bleibt abschließend zu fragen, ob die postulierte Einheit des Bandes nur eine äußerliche ist oder ob sie sich auch auf seinen Inhalt erstreckt. Hier müssen einige Hinweise genügen, die aber vielleicht zu einer übergreifenden Interpretation anregen mögen.

Bei eingehender Betrachtung wird eine deutliche thematische Verbindungslinie zwischen den Texten der ›Neuen Gleise‹ erkennbar. Sie sind durch gemeinsame Motive und Themen so eng miteinander verflochten, dass sich tatsächlich eine Art Entwicklung, von der ›Papiernen Passion‹ zu ›Familie Selicke‹, abzeichnet.<sup>51)</sup> Oben wurde auf die Sonderstellung der ›Papiernen Passion‹ hingewiesen. Im Kontext des ganzen Bandes erscheint es nun als folgerichtig, dass gerade diese Erzählung dem ersten Teil von ›Neue Gleise‹ den Titel gibt. Denn der Eröffnungstext stellt die Hauptthemen und Leitmotive des ganzen Bandes vor. Setting und Figurenarsenal sind prototypisch für die von Holz und Schlaf gemeinsam verfassten Texte: die beengende Wohnung in einem ärmlichen Mietshaus, die energische Wirtin mit sentimental Anflügen (Mutter Abendroth'n), der sensible Student (Haase), der resolute Bohémien (Röder), die junge Tochter des Hauses (Wally), der ältere humorige Hausfreund (Kopelke). Ähnliche Figuren tauchen in den ›Neuen Gleisen‹ immer wieder auf: So findet etwa – um nur ein paar Bezüge zu nennen – Mutter Abendroth'n ein Pendant in der Wirtin Wachtel aus ›Papa Hamlet‹.<sup>52)</sup> Das Kontrastpaar von empfindsamem Student und forschem Bohémien kehrt wieder in der ‚Emmi-Trilogie‘, wo der nachdenkliche Heinz Kummer dem grobschlächtigen Valentin Geyer gegenübergestellt wird. Das Thema der unschuldigen jungen Frau

<sup>51)</sup> Noch einmal: Diese Entwicklung entspricht nicht der tatsächlichen Chronologie der Entstehung der Texte.

<sup>52)</sup> Sie ist übernommen aus dem ›Dachstubendidyll‹ (zit. Anm. 7).

oder Tochter ist nicht nur grundlegend in den Emmi-Geschichten, sondern zentral in der ›Familie Selicke‹. Die Figur des Ollen Kopelke aus der ›Papiernen Passion‹ schließlich hat einen weiteren Auftritt in der ›Familie Selicke‹ – übrigens mit wörtlichen Übernahmen.

›Die papierne Passion‹ erhält aber nicht nur aufgrund dieser motivischen Bezüge den Charakter einer Ouvertüre, die die wichtigsten Figurenkonstellationen vorstellt. Der Eingangstext bündelt auch einige der zentralen Themen des ganzen Bandes. Mit dem Motiv der „papiernen Passion“ – der christlichen Passionsgeschichte, die aus Zeitungspapier gefaltet und schließlich weggepustet wird (29–35) – wird das dominante Thema der *Desillusionierung* angeschlagen.<sup>53)</sup> Durchgehend wird die Sphäre der ‚schönen‘ Literatur, des Lyrischen im allgemeinen Sinn, desillusionierend kontrastiert mit dem Elend des Alltags: Im ›Ersten Schultag‹ zum Beispiel wird der kleine Jonathan von Kotel Thiel gequält, der gleichzeitig einen Aufsatz über den „Edelmuth des Horatius Cocles“ (188) vorbereitet. In ›Ein Tod‹ lesen die Studenten bei der Wache am Totenbett eines Kameraden Lyrik von Tegnér, während im Nebenzimmer ein Philologe „eine alte Volksballade“ (214) spielt. ›Papa Hamlet‹ schließlich lebt vor allem vom Kontrast zwischen majestätischem Shakespeareschem Vers und erbärmlichem Elend. Mit dem brutalen Gewaltausbruch des Nachbarn, der seine Frau beinahe zu Tode prügelt (30–33), wird das Thema der *Gewalt* und des *Todes* eingeführt: Die ‚Emmi-Trilogie‘ etwa handelt erneut und auf eindringliche Weise von häuslicher Gewalt.<sup>54)</sup> Die sich in ›Die papierne Passion‹ noch ‚hinter der Bühne‘ abspielenden Gewaltszenen treten in ›Papa Hamlet‹ oder der ›Familie Selicke‹ in den Vordergrund. Auch in ›Der erste Schultag‹ und ›Ein Tod‹ stehen Gewalterfahrungen und das Sterben im Zentrum. Ein drittes Hauptthema der ›Papiernen Passion‹ könnte grob mit *Unterdrückung der Frau* umschrieben werden. Die Tochter Wally, die sich unter den Männern des Hauses behaupten muss, verweist auf die kleine Emmi aus der gleichnamigen Erzählung beziehungsweise auf Toni in ›Die Familie Selicke‹.

Die Bezüge könnten um zahlreiche weitere ergänzt werden. Wohlverstanden: Es handelt sich bei ›Neue Gleise‹ nicht um einen von Anfang an geplanten Zyklus.<sup>55)</sup> Doch der Sammelband ordnet die Texte zu einer Abfolge, die zwar nicht der Chronologie ihrer Entstehung entspricht, sie aber als – gleichsam musikalisches – Arrangement mit verschiedenen Sätzen erscheinen lässt. Am Anfang, als Ouvertüre, steht

<sup>53)</sup> ›Verlorene Illusionen‹ sollte der Titel eines von Holz 1887 begonnenen Romans lauten (vgl. SCHEURER [zit. Anm. 2], S. 96f.).

<sup>54)</sup> Die Brisanz der in der älteren Forschung gerne gönnerhaft oder verharmlosend behandelten Erzählung ›Die kleine Emmi‹ zeigt ausführlich: GESINE LEONORE SCHIEWER, Über Gewalt sprechen. Darstellungsperspektiven sexuellen Missbrauchs in Literatur und Justiz, in: IASL 32 (2007), S. 153–168.

<sup>55)</sup> So ist zum Beispiel bekannt, dass ›Der erste Schultag‹ in der ersten Ausgabe von ›Papa Hamlet‹ als „Verlegenheitsfüllsel“ (HOLZ [zit. Anm. 15], S. 346) für die dort ursprünglich als zweiter Text geplante Erzählung ›Die kleine Emmi‹ gewählt wurde, nachdem letztere vom Verlag wegen ihres „angeblich ‚unsittlichen‘ Inhalts“ (ebenda) abgelehnt worden war (vgl. SCHEURER [zit. Anm. 2], S. 106f.).

›Die papierne Passion‹, die die Leitthemen der Illusionszerstörung, der Gewalt und des Todes sowie der Unterdrückung der Frau anschlägt. Es folgen zwei Mal je drei Texte, in denen diese Themen, meist mit ähnlichem Setting und vergleichbarem Personal, variiert werden. Die drei Episoden um die kleine Emmi führen vor allem das Thema der Unterdrückung der Frau aus. In den drei ›Papa Hamlet‹-Texten steht jeweils ein Todesfall im Zentrum: der Mord an dem kleinen Fortinbras in ›Papa Hamlet‹, der makabre Tod von Vater Lorenz im ›Ersten Schultag‹, das Sterben des Studenten Martin Brömme in ›Ein Tod‹. Das Finale stellt ›Die Familie Selicke‹ dar, in der die verschiedenen Themenstränge enggeführt werden: Die Szenerie ähnelt derjenigen der ›Papiernen Passion‹ und ›Papa Hamlet‹, im Zentrum der Handlung stehen sowohl ein Kindstod (wie in ›Papa Hamlet‹) als auch eine junge, in ihrer Familie ‚gefangene‘ Frau (wie in der ‚Emmi-Trilogie‘). Und in der Darstellungstechnik nimmt ›Die Familie Selicke‹, bis hin zur Typographie, wieder die Elemente von der ›Papiernen Passion‹ auf, so dass die beiden Texte auf einleuchtende Weise die Sammlung umrahmen.

Die Anlage der ›Neuen Gleise‹ leistet also zweierlei. Erstens: Sie inszeniert eine Reihe von Texten als Teile „ein[es] einzige[n] große[n] Experiment[s]“ (5) und betont dadurch ihre thematische Verbundenheit.<sup>56)</sup> Dass die Beiträge *in ihrer Gesamtheit* dadurch eine Art Zyklus über einige Grundthemen bilden – Desillusionierung, Gewalt und Tod, Unterdrückung der Frau –, wurde noch zu wenig beachtet.<sup>57)</sup> Zweitens: Die Anlage unterstreicht den Charakter des Bandes nicht nur als Dokument der Umsetzung eines konsequenten Naturalismus, sondern der literarischen Virtuosität. ›Neue Gleise‹ bezieht seinen wesentlichen Reiz aus der Spannung zwischen dem behaupteten naturalistisch-naturwissenschaftlichen Charakter und dem poetischen Eigenleben der Texte. Der überbordende Sprachwitz, die Bildhaftigkeit und Symbolkraft der einzelnen Erzählungen sind mit dem Versuch, sie als Verstöße gegen ein absolut gesetztes naturalistisches Erzählideal – positiv oder negativ – zu bewerten, kaum genügend erfasst.<sup>58)</sup> Die Diskrepanz zwischen der postulierten objektiven Experimentierhaltung und der

<sup>56)</sup> Dies sollte bei Interpretationen der Einzeltexte verstärkt beachtet werden. Dass gerade ›Papa Hamlet‹ und ›Die Familie Selicke‹ die am meisten beachteten Texte der ›Neuen Gleise‹ sind, liegt nicht nur an ihrer fraglos außerordentlichen Qualität, sondern auch an der Editions- und Rezeptionsgeschichte. Die frühe Rezeption der ›Neuen Gleise‹ hat ganz andere Texte – wie etwa ›Der erste Schultag‹ oder ›Ein Tod‹ – als repräsentativ bevorzugt. So hält z. B. auch Adalbert von Hanstein bei seiner klassischen Definition des ‚Sekundenstils‘ in seiner Literaturgeschichte ›Das jüngste Deutschland‹ die Erzählung ›Ein Tod‹ für die einzige, in der Holz „sein neues Künstlerideal“ erreicht habe (ADALBERT VON HANSTEIN, *Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte*, 2. Aufl., Leipzig 1901 [1. Aufl. 1900], S. 155). Auch in einer der frühesten Dissertationen zu Holz wird ›Ein Tod‹ gelobt, ›Papa Hamlet‹ dagegen als die „am wenigsten gelungene Skizze“ bezeichnet! (OSKAR SCHÄR, *Arno Holz. Seine dramatische Technik*, Diss. Bern 1926, S. 13).

<sup>57)</sup> Eine Ausnahme bilden die ausgezeichneten Einzelinterpretationen bei WHITINGER (zit. Anm. 2).

<sup>58)</sup> Vgl. hierzu die nützliche Analyse der Forschungspositionen bei BRANDS (zit. Anm. 2), S. 91–119.

sprachbildnerischen Fabulierkunst ist vielmehr eine – offenbar bewusst inszenierte – Grundfigur der ›Neuen Gleise‹.<sup>59)</sup>

Welche interpretatorischen Aufgaben sich im Hinblick auf diese Einschätzung der ›Neuen Gleise‹ eröffnen, sei abschließend kurz an einem Beispiel skizziert. Es wurde vorgeschlagen, die Paratexte von ›Neue Gleise‹ sowie die prominente Einreihung der ›Papiernen Passion‹ an den Beginn des Bandes als Hinweise auf die Rezeption zu verstehen. Die aus Papier gebildete Passion Christi erscheint somit als vielschichtiges Symbol (mit der Pointe, dass dieses Symbol über einem Text steht, der programmgemäß *nicht* symbolisch gemeint, sondern bloßes Abbild sein will): Einerseits ist die Vision der Erlösung und der Transzendenz aus alltäglichem Zeitungspapier, genauer: den vermischten Meldungen eines „Localanzeiger[s]“ (29) gebildet. Auf den ganzen Band bezogen, hieße dies, dass aus unspektakulären Alltags-Szenen bedeutungsvolle Literatur oder Kunst entstehen kann. Andererseits ist die Passion, die erhabene Vision „papiern“, sie wird weggepustet und verbrannt (34f.). Dies verweist auf die Vergänglichkeit idealistischer Visionen, auf das Motiv der Desillusionierung, das die Sammlung durchzieht. Wie auch immer man das Symbol der „papiernen Passion“ – und es lässt sich schwerlich bestreiten, dass es sich um eines handelt – interpretiert: Nahe gelegt wird dem Leser, von Anfang an und unmissverständlich, die Gemachtheit, die Künstlichkeit der folgenden Skizzen. Die Paratexte präsentieren die Beiträge also keineswegs nur als „Szenen nach der Natur“: Vielmehr kann sich, so wird der Leser belehrt, ein vermeintlich norwegischer Text als einheimischer entpuppen (›Papa Hamlet‹), kann ein hehres Kunstwerk unversehens zu bloßen Papierschnitzeln zerfallen (›Die papierne Passion‹) – einige Figuren wie etwa Niels Thienwiebel in ›Papa Hamlet‹ können geradezu als Allegorien dieser Desillusionierungserfahrung gelten. Der Leser wird also, so scheint es, zu einer distanzierten Haltung aufgefordert, mit der er dem poetischen Text entgegen treten soll.<sup>60)</sup> Denn die dort gebotenen Illusionen, so lehrt ›Neue Gleise‹, sind zwar ‚naturalistisch‘, können sich aber jederzeit in Luft auflösen. Auf diese Weise erhält die Sammlung eine Bedeutungsebene, die aus den darin enthaltenen Texten, werden diese einzeln präsentiert, nicht in dieser Deutlichkeit hervorgeht. Mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln werden die Texte als „neue Gleise“ in

<sup>59)</sup> Auf die Eigendynamik, die naturalistische Verfahren entwickeln können, hat Gotthard Wunberg in verschiedenen Beiträgen hingewiesen. Gerade bei Holz sieht er einen gleitenden Übergang zwischen naturalistischer Darstellung und moderner „Lexemautonomie“ (vgl. z. B.: GOTTHARD WUNBERG, *Naturalismus und Décadence als Verfahren*, in: *Historismus und literarische Moderne*, hrsg. von MORITZ BASSLER, CHRISTOPH BRECHT u. a., Tübingen 1996, S. 105–133).

<sup>60)</sup> Diese Ansicht widerspricht somit fundamental der – kanonischen – Fritz Martinis, der festhält, dass die dargestellte Wirklichkeit (pars pro toto: in ›Papa Hamlet‹) nirgends „durch irgendeine erzählerische Distanzierung“ relativiert werde und die Technik dieser Erzählweise „keine Distanzierung“ auf Seiten des Lesers zulasse (FRITZ MARTINI, Arno Holz: ›Papa Hamlet‹, in: DERS., *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954, S. 98–132, hier: S. 120; DERS., *Nachwort*, in: ARNO HOLZ/JOHANNES SCHLAF, *Papa Hamlet. Ein Tod*, Stuttgart 2003 [1. Aufl. 1961], S. 103–117, hier: S. 112).

Szene gesetzt. Die Vorreden, die exzentrische Typographie und das markige Schlussgedicht sind aber weit weniger Elemente eines ‚naturwissenschaftlichen‘ Stils als ein selbstbewusstes Hervorheben einer neuen – deutschen – Schreibart, einer virtuoson Literarizität, die Alltagsbegebenheiten zu Literatur formt. Indem aber nicht nur die Kunstfertigkeit, sondern ebenso ausdrücklich die *Künstlichkeit* der Texte betont wird, warnen die Autoren vor einer einfühlenden Rezeption, die sich unkritisch der Illusionswirkung hingibt. Aufgrund dieser anspruchsvollen Konzeption ist ›Neue Gleise‹ nicht nur als eine Anthologie im Wortsinn einer Blütenlese, sondern als eigenständiges Werk zu betrachten.

