

## 『ドイツ韻律による祝典劇』成立前史(2)

—ゲルハルト・ハウプトマンを巡るオットー・ブラームと  
マックス・ラインハルトの相克—

鈴木 将 史

### 序

オットー・ブラーム (Otto Brahm: 1856-1912) は、一般に劇場監督、或いは演劇評論家として大きな功績を残しているが、新人発掘に関しても並外れた手腕を見せた。彼が発掘した新人の代表格という、作家であればハウプトマン、演劇人であればマックス・ラインハルト (Max Reinhardt: 1873-1943) ということになろう。ただ、ラインハルトをブラームは役者として発掘したのであって、その後1900年代初頭から彼が演出活動に手を広げ出すと、作品上演権を巡って師匠のブラームとその弟子ラインハルトがしばしば対立関係に陥ったということは、ドイツ演劇史上でよく知られた事実である。小論は、その両者に劇作家ハウプトマンがどのように関わり、その後の詩人の創作活動に如何なる影響を与えたのかを検証・考察するものである。

### ブラームとラインハルト「相克」の序章

ラインハルトは1894年、ブラーム率いるアンサンブルの一員として「ドイツ劇場」 („Deutsches Theater“) にデビューした。しかし、そもそも自然主義的作品演出に疑問を感じるこの役者は<sup>1</sup>、ハウプトマンほどブラームに忠実

<sup>1</sup> 「以前は人間を演じる役者がいた。今いるのはイプセン役者、ハウプトマン役者、様式俳優などなどだ。—これも時代のひとつの印だろうが、今の時代は芸術の中でも何から何まで箱に入れたがる。引き出しやら戸棚やら形式の中に杓子定規に押し込みたがるのだ。」 (Reinhardt's Brief an Berthold Held. 9. März 1895. In:

ではなかった。彼は直にキャバレー劇場「シャル ウント ラウフ」 („Schall und Rauch“ : 「はかないもの」の意) を設立し、その後は「小劇場」 („Kleines Theater“) や「新劇場」 („Neues Theater“) の監督として演出にも手を広げ、師のライバルにのし上がってくるのである。そうになると、古典はともかく同時代作家の新作の上演権争奪という事態が生じてくる。とはいえドイツ劇場時代のブラームがライバルと目した人物は、「シラー劇場」 („Schillertheater“) 監督であったレーヴェンフェルト (Raphael Löwenfeld: 1854-1910) であったといえよう。彼等はしばしば作家を間にして上演権を争っているが、特に1902年に繰り上げられたシュニッツラーの『ベアトリーチェのヴェール』 („Der Schleier der Beatrice“) を巡る綱引きでは、ブラームと作家の間で盛んに書簡がやり取りされた<sup>2</sup>。そしてそこに「新劇場」の監督として、ラインハルトも横から手を伸ばすのである<sup>3</sup>。この時点のラインハルトはまだブラームのアンサンブルに属しており、ブラームにとっては物の数に入る相手でもなかつただろう。上演権は首尾よくブラームの手に落ちたが、彼の書簡中に競争相手であるシラー劇場の名は散見されるものの、ラインハルト率いる「新劇場」や「小劇場」については全く言及されていない。『ベアトリーチェのヴェール』の上演権獲得をラインハルトが目論んだことを、当時のブラームは事実知らなかった可能性も高い。

だが、後にラインハルトが独立し、ブラームを脅かす地位と名声を得始めた段になっても、彼はかつての弟子の名を書簡中に記すことを意図的に避けた形跡が窺われる。シュニッツラーが、1905年新作二本(『インテルメッツォ』

---

Max Reinhardt: *Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern* [hrsg. v. Hugo Fetting], Berlin 1989. S. 61.)

<sup>2</sup> Vgl. *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler—Otto Brahm*, Tübingen 1975, S. 124-134.

<sup>3</sup> Vgl. Reinhardts Brief an Schnitzler. 31. Aug. 1902. In: *Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern* (hrsg. v. Renate Wagner), Salzburg 1971, S. 41f.

〔„Zwischenspiel“〕及び『命の呼び声』〔„Ruf des Lebens“〕のうち一本のみをブラームに委ね、残りを他劇場（即ちラインハルト）に渡したいと告げた返事で、ブラームは「あなたがどういってお心でかは分かりませんが」<sup>4</sup>と無知を装っているが、実際はシュニッツラーがラインハルトのヴィーン客演に感銘を受けたことをよく知っていた。或いはラインハルトを「良き善人」（„werten Nachbarn“）<sup>5</sup>と皮肉ったりしている（この呼び名は、後に「悪しき隣人」に変化する。後述参照）。それに対してラインハルトが自らのアンサンブルにいた時代には、ブラームは老人役に秀でた性格俳優として彼の名をしばしば引き合いに出した<sup>6</sup>。ブラームの論文やエッセイにおいてもラインハルトはほぼ無視された形となっているが、こうした点をとってみても、「私は彼の劇場に九年間おり、彼とは非常に親しくなった。一彼は本当に立派な人物である。総じてあの頃は素晴らしい時代であった」<sup>7</sup>と後に述懐できたラインハルトに較べ、ブラームの彼に対する怨嗟には「口にするのもおぞましい」と呼べるほど、並々ならぬものがあつたと推察されよう。ブラームとラインハルトが直接交渉することがほとんどなかつたことも、事態を複雑化する要因となつた。つまり、両者の上演権争奪は、間に作家自身を立てて行われたのだが、ハウプトマンやシュニッツラーがその任にあたつたわけである。ハ

<sup>4</sup> Brahms Brief an Schnitzler. 27. Juni 1905. In: Briefwechsel A. Sch. — O. B. a. a. O., S. 176.

<sup>5</sup> Brahms Brief an Schnitzler. 1. Sep. 1905. In: Ebd., S. 161.

<sup>6</sup> (『ミヒャエル・クラーマー』でのクラーマー役をハウプトマンに提案した際の発言)「もし今すぐ、(…)別の役者に決めるなら、まず数日かかりません。パッサーマンやラインハルトやザウアーなどです。」(そして、事実ラインハルトが主役に決まった。) (Brahms Brief an Hauptmann. 15. Nov. 1900. In: Otto Brahm — Gerhart Hauptmann. Briefwechsel, Tübingen 1985, S. 156.) / 「ラインハルトは控えめなので、父親 [役] の方がいいと思う。」 (B's Brief an Georg Hirschfeld. 24. Juli 1898. In: Otto Brahm. Briefe u. Erinnerungen, (mitgeteilt v. Georg Hirschfeld), Berlin 1925, S. 166.) / (当時の名優エマニュエル・ライヒャーの後継者として)「今ではベルリンの『ナンバー1』であるラインハルトとか、ニッセンとかは考えられないだろうか。」 (B's Brief an H. 13. Feb. 1900. In: Ebd., S. 178.)

<sup>7</sup> Reinhardt: Über Otto Brahm. In: M. R.: Leben für das Theater, a. a. O., S. 70.

ウプトマンはシュニッツラーとは違い、ブラームとは「盟友」とも呼びうる交友関係を築いていたため、ブラームのラインハルト嫌いをより肌で感じていたのであろう。ハウプトマン自身も書簡ではラインハルトの名をほとんど出してはいない。

しかしながら、ハウプトマンは劇作家としてラインハルトの「小劇場」及び「新劇場」に当初から注目し、しばしば足を運んでいた。1903年3月に「小劇場」で上演されたゴーリキー『どん底』の感想として、「ゴーリキーでは新たな客観的特徴なし。新たな戯曲形式なし。主観の様相また引き継ぐ」<sup>8</sup>と手帳に書き付けているし、11月6日の日記には「ホーフマンスタール『エレクトラ』には注目。小劇場の上演は秀逸。豊かな舞台芸術で作品が活気付いた。ワイルドの『サロメ』も独特。舞台の印象として。」<sup>9</sup>とあり、彼がラインハルトの演出を少なからず評価していたことを示している。無論ラインハルトもハウプトマンに目を向けぬわけはなかった。1903年春には既にラインハルト・アンサンブルの脚本家でありハウプトマンの友人でもあったフェリックス・ホルンダー（Felix Hollaender: 1867-1931）が『フロリアン・ガイヤー』（„Florian Geyer“）の新劇場での上演許可を書簡で詩人に願い出、ラインハルトも同意見である旨を書き添える<sup>10</sup>。そこでハウプトマンは、同年5月27日にブラームに対して作品上演の許可を求めるのである。この年の1月にラインハルトはドイツ劇場及びブラーム・アンサンブルから正式に脱退し、2月には本格劇場である「新劇場」を設立するが、ブラームが自分が手塩にかけた作家へ伸びるラインハルトの触手をはっきりと認識したのは、恐らくこの時であったと考えられる。ハウプトマンはブラームに上演許可を求めた際、上演希望の常設劇場について「制約があり、劇場の名は挙げることができま

<sup>8</sup> Hauptmanns Nachlaß. GH Hs79. 24r. Hier, Sprengel, Peter: Holland, Japan, Barbison-Gerhart Hauptmann und die Kunst-Topographie um 1900. In: Euphorion, 77. Bd. (1983), S. 203.

<sup>9</sup> Hauptmann: Tagebücher 1897 bis 1905 (hrsg. v. Martin Machatzke), Frankfurt a. M. 1987, S. 380.

<sup>10</sup> Vgl. O. B. -G. H. Briefwechsel, a. a. O., S. 60f.

せん」<sup>11</sup>として名を伏せているのは、彼もブラームとラインハルトの微妙な関係を配慮したのであろう。ところが、ブラームは全てを見通していた。折り返しの手紙で彼は同作品を自分が上演する意向である旨を告げ、

「ですから僕の考えでは、君はその常設舞台(とはいえ、それほど確固としたものでもないでしょう)を断ることができるかと思えます。オランダ人とはそのようなものであることはご存知でしょう(ハーグ事件<sup>12</sup>参照のこと)。<sup>13</sup>

と、ホレンダーをオランダ人 („Holländer“)に見立てた辛辣この上ない返事を認めるのである。ベルリンでの上演権者であるブラームが了承しない以上、ラインハルトは黙って引き下がる他はなかった。だがラインハルト／ホレンダーは次なる上演許可要請として、『ハンネレの昇天』 („Hanneles Himmelfahrt“)上演を早くも同年中にハウプトマンへと持ち掛ける。それを受けて、詩人は殆ど哀願の響きさえ漂う書簡をブラームに宛てて綴るが(ハウプトマンはラインハルト・アンサンプルにいた女優アイゾルト [Gertrud Eysoldt: 1870-1950]を高く評価しており、彼女にハンネレを演じさせたいという強い希望を持っていた<sup>14</sup>)、その許可を得ることもやはり出来なかった。ハウプトマンとブラームの作品上演に関する契約では、ブラーム自身が一定期間中に

<sup>11</sup> Hauptmanns Brief an Brahm. 27. Mai 1903. In: Ebd., S. 179.

<sup>12</sup> 「ハーグ事件」とは、ハウプトマンが1903年4月にオランダを旅行した際、ハーグのホテルでボーイの不注意によりトランクの中身が地面にばら撒かれた出来事を指す。(Vgl. Ebd., S. 181.)

<sup>13</sup> Brahm's Brief an Hauptmann. 29. Mai 1903. In: Ebd., S. 180.

<sup>14</sup> 「(...)アイゾルトのハンネレは、私にとり現在の人選において唯一考えられるものなのです。(…)ーラインハルトとあなたの仲が良好でないことは知っています。私にとっても、あなたがとりたてて好ましく思わないことをするのはつらい。しかしご自身にお尋ねしたい。命を奪ってよいものでしょうか? あなたも、所謂火中に沢山の鉄を持っているのではないですか? そして私はそのひとつに過ぎないのではないですか。ーそうでないわけがありません!」(Hauptmanns Brief an Brahm. 21. Nov. 1903. In: Ebd., S. 187.)

上演の意思を示したハウプトマン作品は、他のベルリンの劇場では上演できない取り決めになっており、それを盾に、ブラームは両作品とも自分の劇場で上演するつもりだと主張したのであった。

この1903年のいざこざは、ハウプトマンを巡るブラームとラインハルトの相克のいわば「序章」ともいえるものであり、この一件でハウプトマンもブラームの束縛を強く意識するようになるのだが、ハウプトマンはこうした状態に一種の諦めともいえる感覚を抱いていたようである<sup>15</sup>。なぜかというと、翌1904年には、ハウプトマンの再婚や新居建設が重なり、先妻の子供達への養育費も支払わなければならなくなったため、安定した収入を見込めるブラームとの上演契約にハウプトマンはますます依存せざるを得なくなるからである。その背景には、1900年代に入ってからブラーム・アンサンブルでのハウプトマン作品初演は、『ミヒャエル・クラーマー』 („Michael Kramer“: 1900), 『赤い雄鶏』 („Der rote Hahn“: 1901), 『ローゼ・ベルント』 („Rose Bernd“: 1903), 『さてピッパは踊る』 („Und Pippa tanzt!“: 1906) など、その大半があまり成功しなかったことがあり、ハウプトマンのストレスは徐々に高まっていく。そうした中で1906年春から、ブラームーラインハルト闘争の「本編」ともいえるいざこざが、ハウプトマンを巻き込み、複数作品の上演権を巡って、前回とは比較にならぬ程激しく繰り広げられることになるのである。

### ブラームーラインハルトの相克からブラームーハウプトマンの確執へ

ブラーム・アンサンブルとして、『沈鐘』 („Die Versunkene Glocke“) の校長、『職工』 („Die Weber“) の教師キツテルハウス、『御者ヘンシエル』

<sup>15</sup> 「『ハンネレ』もやはりダメです。ブラームがまだしっかり握っており手放しません。(…) 私は忠実すぎるのかもしれませんが、こうするより仕方ないのです。」 Hauptmanns Brief an Hollaender. 25. Juli. 1903. In Ebd. S. 61.)

(„Fuhrmann Henschel“) のハウフェ老人、『ミヒャエル・クラマー』のタイトル・ロールなど数々のハウプトマン作品を演じてきたラインハルトは、ブラームの度々の上演不許可に際しても依然として作品上演の希望を捨てず、1906年春、ホレンダーと共にシュレジエン・アグネーテンドルフにあるハウプトマンの自宅を訪れ、その年の冬にオープンする「室内劇場」 („Kammerspiele“) で『ハンネレの昇天』を上演したいと申し入れる。これをブラームは再び拒否するが、その代替策としてホレンダーが申し入れた『平和祭』 („Friedensfest“) の上演をついに許可するのである。(この上演許可のドキュメントとしては、ホレンダーが詩人にブラームへの要請を依頼した書簡は残されているが<sup>16</sup>、当のハウプトマンとブラームの書簡が発見されていないため、ブラームが如何なる思惑で上演を認めたのかは定かではない。恐らくは詩人の心を繋ぎ止めておくためにも、以前に拒否した二作品の引き替えとして、一度成功を収め初演からも相当時間の経過している『平和祭』の上演を許可したというのが実情であろう。)翌年1月7日の初日では、久しく舞台上がらなかったラインハルトも父親フリッツを演じる身の入れようだった。ハウプトマン自身も前日の総稽古を観た感想として、

「上演は、あらゆるラインハルトのもの同様、手段において誠に秀逸、解釈として充分明瞭ならず、更に徹頭徹尾組織的ではないものの、否み難き力、強き息吹あり。」<sup>17</sup>

と日記に記し、ラインハルト演出に充分満足した様子を窺わせる。そこでラインハルトは更に勢いを得、ハウプトマンもラインハルト劇場での自作上演の希望を益々強めるわけだが、そうした情勢を敏感に感じ取ったブラームは、

<sup>16</sup> Vgl. Hollaenders Brief an Hauptmann. 5. Okt. 1906. In: Dreifuss, Alfred: Deutsches Theater Berlin, Berlin 1987, S. 179f.

<sup>17</sup> Hauptmann: Tagebücher 1906 bis 1913, Frankfurt a. M./Berlin 1994, S. 146.

以前にも増して態度を硬化させるのである。

翌1907年は、その意味でハウプトマンとブラームの関係が変質する嵐の年となった。この年の10月にハウプトマンは、ブラーム監督下のドイツ劇場で1900年に初演され不評に終わった喜劇『シュルックとヤウ』 („Schluck und Jau“) を再生するべく他劇場、つまりラインハルト劇場での上演許可を求めた。しかしブラームは、この要請に対して『赤い雄鶏』の上演許可は与えるというものの、『シュルックとヤウ』については頑として頭を縦には振らない。そして詩人の背後に控えるラインハルトに対し激しい敵意を露わにするのである。

「『シュルックとヤウ』に関する長子権を放棄するなどという決心はつきかねました。というのも、僕はこの陽気で美しい作品の復活を、あの邪悪な隣人ではなく、僕達の手で実現することを欲しておりますから。」<sup>18</sup>  
(傍点筆者)

この書簡が書かれた時点で、両者にはハウプトマン作品上演に関する新たな一作者の権利をより重視した一契約が結ばれていた。それによると、既存作品に対する作者の再上演要請があった場合、ブラームは3年以内に当該作品を上演しなければならない。この義務を遂行できなかった場合、上演権は作者の手に委ねられるというものである<sup>19</sup>。従って『シュルックとヤウ』の上演権を確保するためには、ブラームは自劇場での作品上演を言明しなければならなかったのである。ただ、ここでブラームが申し出た代替案としての『赤い雄鶏』上演だが、『ビーバーの毛皮』の続編であったこの農民喜劇にラインハルトはさして興味を示さず、この後も『シュルックとヤウ』に固執し続ける。ラインハルトが興味を示したハウプトマン作品は、つまり『フロリアン・

<sup>18</sup> Brahms Brief an Hauptmann. 10. Okt. 1907. In: O. B. – G. H. Briefwechsel, a. a. O., S. 209

<sup>19</sup> Vgl. Ebd. S. 63.



ガイヤー』、『ハンネレの昇天』そして『シュルックとヤウ』ということになるわけだが、農民戦争を扱う『フロリアン・ガイヤー』にはラインハルトが新境地を拓いた群衆シーンが登場するために、また『ハンネレ』及び『シュルックとヤウ』には、これまたラインハルトがシェイクスピア『真夏の夜の夢』演出で大成功を取めたきらびやかな幻想性が認められるために、彼の食指が動いたと考えられよう。そこでこうしたラインハルトの趣味を知るブラームが、あえて地味な『赤い雄鶏』を持ち出してきたとも考えられるわけである。

こうしたブラームの断固とした上演認可要請拒否に、ハウプトマンもついに苛立ちを隠し切れなくなる。そうして書かれた書簡は以下に挙げる二編の草稿を経て認められたものだが、最初の草稿は正に彼の憤りを端的に綴っている。

「君は僕が『ハンネレ』を解放してくれと頼むとそれをまたレパートリー中に入れた。『フロリアン・ガイヤー』も同じだ。今日君は、ラインハルトが僕のすっかり忘れられた『シュルックとヤウ』を欲しいと言ってきたら、それを上演すると言う。(…)君は他の作品でも成功できるのに、君の行いは野蛮だ。君と関わると僕は失敗続きだ。」<sup>20</sup>

第二の草稿では詩人もやや冷静となるが、今度は最近のブラームのもとで自らの作品は成功を見ず、大体自作品がかつてのようにレパートリーの中心には据えられていないことを嘆き、最後には、当時ブラームが率いていたレッシング劇場 („Lessingtheater“) をこう非難する。

「僕は『シュルックとヤウ』のドイツ劇場(筆者注：ラインハルトはレッシング劇場に移ったブラームの後任として、ドイツ劇場監督に就任して

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 210.

いた)での公演——それもドイツ劇場公演のみ——に期待していることを隠しません。一方レッシング劇場での再演については、君の舞台が現在擁する役者と、最初の失敗を防ぐことが出来なかった演出が変わらないことを考えると、僕は期待が持てません。」<sup>21</sup>

結局ブラームに出された書簡では、『シュルックとヤウ』上演に必要な回り舞台をレッシング劇場が備えていないことや、アンサンブルの不備や、座付演出家エミール・レッシングの力不足など、技術上の問題を前面に立てる論法が取られ、感情的なトーンは後退したが、尚もブラームに対する抜き難い不信感が文面に滲み出ている<sup>22</sup>。ブラームは「演出家」と取られる向きもあるが、実際の演出はほとんど行ってはいない。稽古の最中、彼はもっぱら杖敷席に陣取り、稽古後舞台上がってきて演出に注文をつけるというやり方を通した。エミール・レッシングはその際の「下請け演出家」であり、ブラームの演出意図を忠実に実行するディレクターに過ぎなかった。従って、ハウプトマンはエミール・レッシングを通じてブラーム自身の演出を批判したことになるのである。

それに対してブラームは両者の往復書簡中最長の文面をもって答えているが、ここでついに彼の本音ともいうべきラインハルトへの恨みが一気に吐露される。この書簡から彼の呼び掛けは „Lieber Gerhart“ から „Lieber Hauptmann“ に変わり、以降最後までもとに戻ることはなかった。この手紙の中では、やはりラインハルトは「R監督」と矮小化されて呼ばれ、その筆致の激烈さは、冷静な口ぶりを旨としたブラームにしては極めて珍しいものである。

「R監督<＝ラインハルト>は、その初日からなりふり構わず僕を傷付け

<sup>21</sup> Ebd., S. 211.

<sup>22</sup> Vgl. Hauptmanns Brief an Brahm. 21. Okt. 1907. In: Ebd., S. 212f.

貶めようとしてきたのですが、つまり今度は計画的に、君と僕のじき 20 年になる芸術的人間的関係（その詳しい性格付けは趣味が悪くなるので控えましょう）を徐々に破壊しようと目論んでいるのです。そしてこうした理由から、僕は『シュルックとヤウ』をドイツ劇場で上演させて欲しいという君の希望を、今一度きっぱりと拒否せざるを得ないのです。」<sup>23</sup>

この返答は文字通り最後通告に等しく、ハウプトマンはここでも一旦引き下がるが、彼のラインハルト劇場への憧憬は止みがたく、1907 年末から 1908 年にかけて再び、執拗に『ハンネレ』そして『シュルックとヤウ』の上演許可を求め始める。（『ハンネレ』上演許可を要請したハウプトマン 1908 年 1 月 25 日付書簡は、文面が現存せず<sup>24</sup>。）

**ハウプトマン**：「君は僕の叫びに耳を貸さなかった。」<sup>25</sup>

**ブラーム**：「それでもまだ僕は君が君の言葉にこうした中傷する意味を結び付けた気はないのだと考えようとしている—それでこの件は落着きましょう。」<sup>26</sup>

**ブラーム**：「君がラインハルト以外の劇場に何か出したいというのなら、僕は基本的に乗り気だし、個々のケースは前向きに検討すると考えて下さい。」<sup>27</sup>

**ハウプトマン**：「(…) 改めてお願いしたい。レッシング劇場での上演が最早問題外となった作品シュルックとヤウを、私の選んだ劇場に委ねて下さることを。」<sup>28</sup>ハウプトマンはレッシング劇場ブ

<sup>23</sup> B's Brief an H. 27. Okt. 1907. In: Ebd., S. 215.

<sup>24</sup> Vgl. Ebd., S. 218.

<sup>25</sup> H's Brief an B.. 3. Nov. 1907. In: Ebd., S. 216.

<sup>26</sup> B's Brief an H.. 10. Nov. 1907. In: Ebd., S. 217.

<sup>27</sup> B's Brief an H.. 28. Jan. 1908. In: Ebd., S. 219.

<sup>28</sup> H's Brief an B.. 2. Juli. 1908. In: Ebd., S. 221.

プログラムからこの作品の上演が予定されていないことを知った。〉

**ブラーム：**「僕はあの時シュルック〈とヤウ〉を上演したいと君に言った。君はそれをレッシング劇場では見たくないと言った。それで僕はここでの上演を諦めたのです。僕の示せる好意はここまでです。」<sup>29</sup>〈契約によれば、作者ハウプトマンの再演要請はレッシング劇場を前提としたものであるため、彼がレッシング劇場での再演を望まぬ場合は再演要請そのものが無効となる〉

ここに至り『シュルックとヤウ』に関しブラームの鉄の如き意志が変わらぬことを悟ったハウプトマンは1908年7月、普段なら草稿の段階に留まったであろう激しい非難に満ちた手紙をこの旧友に宛てることで一連のやり取りの締め括りとするのである。

「シュルックとヤウの件で僕が直面したのは、君の僕に対する非常に非常に厳しい、常軌を逸した態度以外の何物でもありません。それは僕の生活の利害に対して向けられており、全く理解に苦しむほど偏狭であるように思われます。君は必要に迫られたわけでもないのに僕の頭から生まれた子供を絞め殺すのです。以前なら君がこのような行動を取るなどは僕も思わなかったでしょう。(…)君とラインハルトの諍いで傷付くのは君でもラインハルトでもなく、経費の多くを負担する僕なのです。」<sup>30</sup>

確かに、ブラーム＝ラインハルトの確執の一番の犠牲者はハウプトマンといえよう。ラインハルトは自らを純然たる演出家と考えており、演劇上演に関わる契約その他の煩雑な事務処理は、ラインハルト一座に属する部下に任

<sup>29</sup> B's Brief an H.. 4. Juli. 1908. In: Ebd..

<sup>30</sup> H's Brief an B.. 6. Juli 1908. In: Ebd., S. 222f.

せていた。そのため、ブラムとのハウプトマン作品の上演交渉に関しては、座付の脚本家であるホルンダーが一手に執り行っていたのである。ところがハウプトマンの友人でもあるホルンダーは、ハウプトマンを交渉の場に引っ張り出し、自らの仲介をさせようとした。ハウプトマンの口から説得した方が、ブラムの了承は得やすいと考えたからであろう。すなわち、ここまでの人間関係の図式は、ブラムとラインハルトの間に、ハウプトマンとホルンダーが入り、両者がラインハルトの側に立つという関係になる。ブラム側から見れば、本来の相手であるラインハルトが仲介者たちの背後に隠れ、部下のホルンダーと自分の親友だったハウプトマンを使って交渉してくるわけであるから、このやり方を極めて卑劣であると感じても不思議ではあるまい。ところが、その怒りは結局直に接するハウプトマンにぶつけられることとなるため、ハウプトマンも憤懣やるかたないところであろうことは容易に想像しうる。この後1910年にも、シーズン開幕作に新作『鼠』(„Die Ratten“)を充てて欲しいというハウプトマンの要請をブラムが断るという事態が生じ<sup>31</sup>、ハウプトマンのブラムに対する反感は、ブラムの亡くなる1912年には頂点に達していたと推察される。この時点で詩人のブラムに対する信頼は完全に失われたといつてよい。その証が、1912年2月20日に密かに認められた『ブラム』と題する散文詩である。

### 「ブラム

(…) 俺らは新たな家を建てたのが  
あいつのおべんちゃんに追い出され  
あいつはそ中のご満悦

<sup>31</sup> ハウプトマン作品は、『日の出前』が『自由舞台』第二回例会で上演されたことが象徴するように、ブラムの劇場においてシーズン開幕を飾ったことがなかった。その要請書面(第二草稿)中、彼は以前の1907年10月27日付書簡でブラムが用いた言葉を流用し、「20年間待ったこと、そして20年来の芸術的・人間的友情に基づき」『鼠』のシーズン開幕上演を請うた。(H's Brief an B. [Entwurf]. 21. Aug. 1910. In: Ebd., S. 233.)

まわりはみんな妬まじげ  
 なんと上手に家を建て、なんと金持ちであることか  
 亡者の群が叫び立てた  
 あいつに万歳、真の棟梁に万歳  
 全くうまいやり口だ  
 あいつは俺の首につかまり  
 俺の胸にもしがみついた  
 俺の喉元に居座り  
 俺の胸にもしがみついた  
 こうして俺は苦しみ抜いた  
 心と体の苦しみを  
 あいつの冴えた頭と大胆な腕  
 そこからは決して逃げられぬ (…)<sup>32</sup>

このような詩を陰で書いておきながら、彼はブラームとの交流を表面上は穏やかに継続する。(両者が最後まで交流を続けられた原因は、ブラームの冷静な態度によるところが大きい。ブラームは無論「人気専属作家」であるハウプトマンの心証を害する意図はなく、ラインハルトへの罵りとは打って変わって友を誹謗する素振りは露ほども見せなかった。先ほどのハウプトマンの激昂した手紙に対しても、ブラームが詩人に立腹したという報告はない。契約による立場の違いはあるが、両者の関係ではブラームが「役者が一枚上」であったといえる。)後のナチス政権に対する姿勢についても、ハウプトマンは同様に裏表のある態度で臨むが<sup>33</sup>、こうした行動は先述した彼の保守性、ひいては優柔不断な性格の一端を垣間見せるものであろう。

<sup>32</sup> Ebd., S. 274.

<sup>33</sup> G. ポール：『私はまだ家にいるのか』(鈴木将史訳)鳥影社 1998、解説 200-211 頁参照。

## 確執がもたらしたハウプトマン文学への影響

だが、表向きは以前と変わらぬ親交が維持されながらも、ブラームとの軋轢はハウプトマンの創作活動に重大な影響を及ぼしていたのである。既に『シュルックとヤウ』上演許可を要請した書簡の中で、ハウプトマンは

「君は僕にハンネレを渡してくれなかった。結構。だがもしまたこの作品を僕に渡さないというのなら、(…)君は僕の創作への意欲と力を完全に削ぐことになるのですよ。」<sup>34</sup>

という警告まがいの表現を用いている。そして実際、『シュルックとヤウ』の挫折により自らが繋がれたブラームの頸木の太さを思い知ったハウプトマンは、束縛の対象となる戯曲の発表を手控え始めるのである。

既に『シュルックとヤウ』騒動の前年9月に完成していた『ガブリエル・シリングの逃走』(„Gabriel Schillings Flucht“)をレッシング劇場で初演することに対してハウプトマンは懸念を抱き、結局この戯曲はブラームの力の及ばぬバート・ラウフシュテットのゲーテ劇場という些か場違いな舞台で1912年6月に初演された。同年文芸誌『新展望』(„Die neue Rundschau“)に発表された同作品には作者による序文が添えられ、そこではこう述べられている。

「本作は大観衆に向けられたものではなく、純粹に受動的で親近感のあるささやかな集いを対象としている。親密な劇場空間で完璧な技法による一度きりの上演というのが、私の見果てぬ夢である。」<sup>35</sup>

<sup>34</sup> H's Brief an B. 21. Okt. 1908. In: O. B. – G. H. Briefwechsel, a. a. O., S. 212f.

<sup>35</sup> Hauptmann: Vorwort von „Gabriel Schillings Flucht“. In: Die neue Rundschau 23. Jg. (1912), 1. Bd., S. 1.

この「親密な劇場空間」がラインハルトの「室内劇場」を指すであろうことは容易に想像しうる。また、1907年にほぼ完成していた『クリスティアン・ローレンツ』は、作者自身が「完成作」と見なさず、詩人の存命中に上演されることはなかった（1990年チューリヒにおいて初演）。その結果、1889年の『日の出前』以来、ほぼ一年に一作のペースで発表され続けてきた戯曲は、1911年初頭の『鼠』を最後にブラームの存命中にはついに一作もベルリンでは発表されていないのである（次のベルリン初演はほぼ3年後の『オデッセウスの弓』〔„Der Bogen des Odysseus“〕となる）。この事実は、明らかにハウプトマンにおける戯曲発表への関心の衰退を示すものだが、さりながら創作エネルギー全体が低下したわけではない。即ち、彼の創作的興味は散文小説に向かったものと考えられる。そうした背景のもとに、日記風紀行小説『ギリシアの春』〔„Griechischer Frühling“: 1908〕そして長編小説『キリスト狂エマニュエル・クヴィント』〔„Der Narr in Christo Emanuel Quint“: 1910〕及び『アトランティス』〔„Atlantis“: 1912〕が矢継ぎ早に上梓されたのだが、それまでの20年間で彼が発表した小説は三編（『謝肉祭』〔„Fasching“: 1887〕、『線路版ティール』〔„Bahnwärter Thiel“: 1888〕、『使徒』〔„Der Apostel“: 1890〕）に過ぎない。またそれらの作品も、それぞれ今挙げた3作品の5分の1から10分の1程度の規模に留まることを鑑みると、この時期のハウプトマンが、戯曲はひとまず脇へ置き、如何に小説執筆へと精力を傾注していたかが見て取れよう<sup>36</sup>。そして『鼠』を境として、彼の戯曲が古代ギリ

<sup>36</sup> 『謝肉祭』以降の3篇の初期小説も立て続けに執筆されているが、この時期の小説執筆は、全く別の意味で為されたと理解するべきである。初期ハウプトマンの自然主義における下地は、彼が家族と共に1885年から1889年まで移り住んだベルリン南東部郊外の小邑エルクナーで形作られたとする見方が一般的だが、特に実り多かった時期として、1888年1月から10月まで兄カールの招きに応じて滞在したチューリヒ時代が挙げられる。ここで彼は様々な若手作家達と交わるが（ペーター・ヒレ [1854-1904]、ジョン・ヘンリー・マッケイ [1864-1933]、カール・ヘンケル [1864-1929]、フランク・ヴェーデキント [1864-1918] など）、皆小説家か詩人であった。また、この頃特に感銘を受けた作家がゾラ、ツルゲーネフ、トルストイ、ケラー、マイヤー、そしてとりわけドストエフスキー



シア・ローマ・モティーフを取り入れた神秘性を示し始めるのもこの事情とは無関係ではあるまい。ミヒャエリスは、この時期のハウプトマン戯曲を概観して端的にこう述べる。

「『鼠』(1911)の後には、題名からはほとんど無名に等しい作品群が続く。『日の入り前』と『ドロテア・アンゲルマン』のみが時折注目される程度である。『オデッセウスの弓』(1914)でハウプトマン戯曲作品のより大きな弓が張られ始めるのである。その弓は、現在の舞台にもまだ発見されていない戯曲を覆っている。しかしまた『オデッセウスの弓』により、1907年のギリシア旅行体験は初めて戯曲の姿を獲得したのである。」<sup>37</sup>

オットー・ブラームは、以上の如くハウプトマン作品群の転換期に色濃く影を落とした人物として、彼の友人中でも特筆される存在である。詩人の個別作品に影響(題材)を与えた人物は少なからず存在するが、より巨視的に彼の基本的な創作態度まで左右した人物はブラームを措いて他には見当たらない。そして『シュルックとヤウ』を始めとした上演権許可に関する数々のやり取りは、構図的には「ハウプトマンを巡るブラームとラインハルトの相

---

とホイットマンだった関係からも、彼が自らの文学活動を小説と詩(『色鮮やかな書』[1888])から開始したことはごく自然な成り行きといえよう。(Vgl. Requardt, Walter / Machatzke, Martin: Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk, Berlin 1980, S. 47-50./Behl, C. F. / Voigt, Felix A.: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, Würzburg 1993, S. 28f.)

ただ、ハウプトマンが自然主義を知る前に書いた最初の本格的な文芸作品は戯曲である。即ち『ゲルマン人とローマ人』であるが、この作品は彼が直前に恋していたアンナ・グルントマンとの結婚が可能になるよう『名声と金』を得るべく構想されたものであり、例外的な存在といえる。(この戯曲は結局最初の妻となったマリリーに捧げられた。/Vgl. Sämtliche Werke (hrsg. v. Hans-Egon Hass), Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters (CA), VII, Frankfurt. a. M./Berlin 1962, S. 830.

<sup>37</sup> Michaelis, Rolf: Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg, Berlin 1962, S. 17.

克」という形を取るものの、その実ラインハルトはホレンダー、ハウプトマンという二重のクッションを間に置き、遙か後方からかつての師と対峙していたわけである。

### 確執の解消

ラインハルトの「名代」としてのハウプトマンとブラームの悶着は、いつしかハウプトマン自身のブラームに対する憎悪を生み、ブラームはハウプトマンを通して姿の見えぬラインハルトに怒りを燃やすという、一種噛み合わぬ奇妙な緊張関係が三者の間には存在していた。このいびつな関係はしかし、1912年11月28日のブラームの死により一気に解消される。10月31日にハウプトマンはブラームが大腸癌であることを知らされ、日記に

ブラームは絶望	}	可哀想な奴!
診断：大腸癌		

と書き付けるが<sup>38</sup>、この時点で詩人のブラームへの恨みはほぼ霧散した感がある。棺を前にして

「ごく簡単に言いましょう。私の魂の如何に重要な部分がこの人と結び付いていたか、そして彼との別れにより損なわれてしまったのか。」<sup>39</sup>

と述べられた彼の弔辞からは、ブラームと彼の緊迫した関係は一切見て取れない。ハウプトマンの目は、ブラームの死の直後から早くも未来へと向けられていたのである。既にブラームの晩年時から、劇場監督を置かず役者と作者で運営する「芸術家劇場」がブラーム・アンサンブル有志の手で設立されており、12年1月29日にはハウプトマンも加入するが、彼の次作『オデッセ

<sup>38</sup> Hauptmann: Tagebücher 1906 bis 1913, a. a. O., S. 316.

<sup>39</sup> CA, VI, S. 701.

ウスの弓』はこの芸術家劇場で初演を迎えるのである（14年1月17日）。

全体、以前の感情を引きずらぬ点は彼の性格の持つ大きな特徴であり、紆余曲折の末に彼の方から離縁した前妻マリーに対し後に詩を捧げている点（„Mary“: 1939）などにも本質的に楽天主であった彼の性格が窺えるが、ブラムに対する彼の感情にも正にこの傾向が当てはまるといえよう。葬儀の翌日（12年12月2日）のメモに短く書き付けられた「新しい生活」<sup>40</sup>という言葉が、当時の詩人の心境を最も的確に表現していると考えられる。彼はブラムの頸木から自由の身となり、それと共にブラムも元の「第一の友」<sup>41</sup>の位置に戻っていったわけである。晩年のハウプトマンが想い返す懐かしい往時には、その象徴的人物として盟友ブラムが登場することを、ベールは詩人との対話録中で報告している<sup>42</sup>。

### ハウプトマン文学におけるブラムという存在の持つ意味

ただ、ブラムの束縛から自由になるということがハウプトマン文学の発展・向上につながったのかどうかは、大いに疑問が残るところである。これで彼は晴れてラインハルトと組むことが可能になったわけだが、その共同作品第1弾として、1913年のプレスラウ解放戦争百周年記念博覧会を彩るべく依頼され、大々的に上演された『ドイツ韻律による祝典劇』（„Festspiel in deutschen Reimen“）は、内容に愛国精神が足りないといわれ批判され、上演途中

<sup>40</sup> O. B. – G. H. Briefwechsel, a. a. O., S. 280.

<sup>41</sup> CA, VI, S. 701.

<sup>42</sup> 1943年2月12日にドレスデンのホテル・ベレピューでローゼ劇場支配人パウエル・ローゼ（1900–1973）も交えて行われた会話について、ベールは次のように伝えている。「非常に盛り上がった歓談を夕食後も続けることは残念ながらもはやできなかった。数時間も話したため、ハウプトマンがやはり疲れてしまったからである。しかしこの日の午後が、彼にとって、どれほどかつての頃やブラムとの演劇談義を想い起こさせたかを、マルグレーテ夫人が追って電話で伝えてくれた。」（Behl, C. F. W.: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München o. J. (1949), S. 133.）

打ち切りの憂き目を見ることになった。その後のハウプトマン＝ラインハルト上演は、1917年の『冬のバラード』 („Winterballade“), 1926年の『ドロテア・アンゲルマン』 („Dorothea Angermann“), そして1932年の『日の入り前』 („Vorsonnenuntergang“) と続いたが、ゲーテ没後100周年を記念して自然主義風に作られた『日の入り前』を除いて、上演はことごとく失敗に終わっている。後世のハウプトマン研究では、これらの作品の不人気は、作品そのものの魅力の乏しさによるところが大きいとされるのが一般的である。つまり、1911年の『鼠』以降のハウプトマン作品には、彼を世に送り出した自然主義的傾向が影を潜め、古代ギリシアやシェイクスピア世界などにモチーフを取ったやや現実離れた作品が増えていくのである。そこには、ハウプトマン本来の文学的志向、或いは、「現代のゲーテ」にならんとする詩人の文学的野望というものが、顕著に認められよう。こうした事態の招来が、ブラームという存在の消滅によりもたらされた部分も大きかったであろうということは、想像に難くない。

ブラームとラインハルトは、戯曲作品に対して全く異なった考えを持っていた。その根本的な違いは、ラインハルトは、戯曲自体を、演劇という総合芸術の中において演出や舞台装置と並ぶ一要素と捉えていたのに対し、ブラームは演劇の中心はあくまで戯曲であり、戯曲を舞台上で忠実に再現することを自らの理想の演劇としていたことである。従って、ブラームの文学的モットーは、「真実 (Wahrheit)」であり、その「作品原理主義」はアルフレート・ケルをして、「オットー・ブラーム：これすなわち忠実」<sup>43</sup> といわしめた程である。彼はしたがって、役者には大げさな演技を禁じ、舞台も簡素に徹し、あくまでも作品に描かれたそのままの情景を舞台上に再現することにこだわった。そして、「作品を忠実に上演する」という基本的態度から、ブラームは作品成立過程も注意深く見守り、ハウプトマンは自作の構想や執筆の途中経過をブラームに報告することを常としていたのである。発表前にブラームに作

<sup>43</sup> Der Briefwechsel A. Sch. - O. B. a. a. O. XX.

品を朗読して聞かせることも度々あり、その際に作品の手直しが行われることも稀ではなかった。こうした作業が『鼠』まで続けられたわけだが、そのひとつの証拠として、現存しているパラリポメナ（補遺）の数では、『鼠』以前の作品と、『鼠』以降の作品を比較すると、圧倒的に『鼠』以前の作品のパラリポメナが多いという事実が挙げられる（全集に収録されている補遺18作のうち、『鼠』以前が12作を占める<sup>44</sup>）。つまり、ブラーム生存中のハウプトマン作品の方が、ブラーム死去後の作品より、数多く手が加えられているということである。『鼠』やそれ以前の『ローゼ・ベルント』、更には『ミヒャエル・クラマー』などが現在も尚上演され、根強い人気を誇るのに較べて、ブラーム亡き後のハウプトマン作品は、『日の入り前』を除いて現在では舞台にかけられることもほとんどない。確かに『鼠』などのブラーム晩年のハウプトマン作品は、レッシング劇場の地味な演出のせいか初演が不成功になる場合が多く、業を煮やしたハウプトマンがラインハルトの演出を求め、ブラームの死後、自らの文学的欲求の赴くままに新境地を拓こうとした構図が浮かび上がるだろう。しかし、こうして見ると、ハウプトマンという作家の才能や資質を最も知り抜いていたのは、やはりブラームだったのではないかと推察し得るのである。そして、ハウプトマン自身もそれに気づかず、ブラームはハウプトマンに最後はひどく疎まれ、ブラームの死後、ハウプトマンは以前の自然主義的作風に戻ることも、もはやほとんどなかった。因みに、シュニッツラーはブラームが自分の最善の批評家であることを理解していたと思われる。なぜなら、彼はブラームの死去と共に戯曲をほとんど書かなくなるからである<sup>45</sup>。

<sup>44</sup> Vgl. CA, IX, S. 8.

<sup>45</sup> シュニッツラーの創作期間のほぼ中間でブラームは死去するが、ブラームが亡くなるまでの17年間（1895–1912）に彼は10編の長編戯曲と12編の一幕物を発表する。対してブラームの死後19年間に発表された戯曲は、長編5編、一幕物3編に激減し、それらの作品の構想もはるか以前に遡るものである。いわばブラームの死後、シュニッツラーは本格的に小説家の道を歩むようになるのである。／Vgl. Der Briefwechsel Arthur Schnitzler-Otto Brahm, a. a. O., XXIV.

付言すると、後のハウプトマンはブラームもラインハルトも等しく「ドイツ演劇界に対する偉大な功労者」と認めてはいるが、両者の特徴を総括して「彼〈＝ラインハルト〉はオットー・ブラームの名と切っても切れない極度に閉鎖的な時代の後に、独創的な開放性の時代をもたらした」とし、「マックス・ラインハルトは、演出家として私に最も近い存在である。」<sup>46</sup>と評したのは興味深い発言である。(対してハウプトマンはブラームの功績を、ドイツ演劇に「理念」を吹き込み、演劇の「威厳」を復活させたことにあるとした<sup>47</sup>。)ハウプトマンは、「古き良き時代」の友人であったブラームを、演劇人としては自然主義同様いずれ克服されるべき存在と見なしていたと思われるが、そのブラームが亡くなると、彼の文学も下降線を辿りだすのは、誠に皮肉な結果であったと言わざるを得ない。

ラインハルトがあれほど渴望して止まなかった『シュルツクとヤウ』は、ブラームの死後、晴れて1915年3月18日に、ドイツ劇場でラインハルト演出のもとに初演された。反響は15年前の初演時に較べ良好なもので、42回という上演回数は初演時の3倍に達した<sup>48</sup>。

(本論は、「日本独文学会2013年度春季研究発表会」における研究発表を大幅に加筆・訂正したものである。)

<sup>46</sup> Hauptmann: Max Reinhardt, CA, XI, S, 1043.

<sup>47</sup> Vgl. Hauptmann: Otto Brahm, CA, VI, S. 701f.

<sup>48</sup> Vgl. Weggefährten Gerhart Hauptmanns (hrsg. v. Klaus Hildebrandt/Krzysztof A. Kuczyński), Würzburg 2002. S. 121f.

## Vorgeschichte der Entstehung von Gerhart Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“ (2)

— Der Konflikt um Gerhart Hauptmann zwischen Otto Brahm und Max Reinhardt —

Masafumi SUZUKI

Es ist in der deutschen Theatergeschichte viel bekannt, dass Otto Brahm, der Entdecker und Förderer des jungen Gerhart Hauptmanns, und Max Reinhardt, der Lehrling Brahms und danach dessen Nachfolger als Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, am Anfang des 20. Jahrhunderts sich um das Aufführungsrecht der Hauptmannschen Dramen heftig stritten. Meine Abhandlung setzt es sich zum Ziel, die bemerkenswerte Komposition des Konflikts beider Theatermänner ausführlich zu analysieren. 1903 fing der Konflikt an, indem Reinhardt seinen Lehrmeister Brahm, der das Aufführungsrecht Hauptmannscher Dramen in Berlin innehatte, darum bat, „Florian Geyer“ in seinem Theater aufführen zu dürfen. Nach Brahms Ablehnung forderte Reinhardt bis 1908 aufeinanderfolgend von ihm „Hanneles Himmelfahrt“ sowie „Schluck und Jau“. Aber darauf reagierte Brahm immer entschieden ablehnend und erlaubte nur die Komödie „Der rote Hahn“, die Reinhardt wenig interessierte, aufzuführen. Die Besonderheit des Konflikts besteht aber nicht nur in der Hartnäckigkeit beider Theaterdirektoren, sondern auch in der menschlichen Konstellation bei ihrer Verhandlung: Reinhardt verhandelte prinzipiell nicht direkt mit Brahm. Er ließ sich durch seinen Theaterdichter Felix Hollaender vertreten, aber Hollaender selbst verhandelte auch nicht mit Brahm, sondern seinem alten Freund Hauptmann, um von Brahm das Erlaubnis der Aufführung zu bekommen. Die

Komposition des Konflikts könnte man also wie folgt bezeichnen: Zwischen Brahm und Reinhardt, die sich streitend miteinander keinen Kontakt aufnehmen wollen, befinden sich Hollaender und Hauptmann, und diese beiden Personen ergreifen für Reinhardt Partei. Diese Tatsache ärgerte Brahm so sehr, dass der Konflikt zwischen ihm und Reinhardt sich bald in den zwischen ihm und Hauptmann, der direkt mit ihm verhandelte, verwandelte. Die Beziehung zwischen beiden verschlechterte sich bis zum Tod Brahms in 1912 immer mehr, was am Ende auf das Dichten von Hauptmann Einfluß ausübte: Er legte von 1908 bis 1912 seinen Schwerpunkt von Dramen auf Prosawerke. So schrieb er in diesen Zeiten „Griechische Frühling“ (1908), „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ (1910) und „Atlantis“, obwohl er bis damals während 20 Jahre nur 3 Novellen geschrieben hatte. Diese Lage schlug mit dem Tod Brahms auf einmal um. Hauptmann fing an, nach seinem literarischen Interesse (d.h. germanisch-römischem Geschmack) zu schaffen, und nichts trat ihm jetzt in den Weg, um mit Reinhardt zusammenzuarbeiten. Aber unter den von Reinhardt inszenierten Aufführungen Hauptmannscher Dramen — „Festspiel in deutschen Reimen“ (1913), „Winterballade“ (1917), „Dorothea Angermann“ (1926) und „Vor Sonnenuntergang“ (1932) — könnte man als Erfolgstück höchstens nur „Vor Sonnenuntergang“ anführen. Nach Brahms Tod konnte der Dichter seine Werke freier schaffen und aufführen lassen, aber im Gegensatz dazu wurden sie immer unbeliebter. Angesichts dieser ironischen Tatsachen könnte man sagen, dass kein anderer als Brahm die Literatur und literarische Begabung von Gerhart Hauptmann am tiefsten verstanden hatte.