



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die unpersönliche Dichtkunst. 1

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

ans Ende der Dinge. Aber heute lobt man die alte Zeit und entrüstet sich über die gegenwärtige Zuchtlosigkeit aus politischer Berechnung. Unter dem Vorwande, für bessere Zucht der Jugend zu sorgen, will man die Polizei- und Justizmaßregeln vermehren, von denen man hofft, daß sie die Sozialdemokratie ausrotten werden. Und da ist es nun einer der köstlichsten aller Weltgeschichtsscherze, daß es eben diese durchgreifende Sittigung ist, was die Sozialdemokratie erzeugt.



## Die unpersonliche Dichtkunst

### 1



Die schrecklichsten Erfindungen der Neuzeit sind offenbar nicht das rauchlose Pulver und das „kleinkalibrige“ Gewehr, sondern die Stereotypie und der Rotationsdruck. Seit das Drucken so leicht und schnell von statten geht, schreit die Masse des Gedruckten geradezu zum Himmel. Aber wie verschwindend klein ist neben den Bergen von Tageblättern, Zeitschriften und Büchern, die täglich in die Welt gesetzt werden, die Menge dessen, dem eine Bedeutung über den Tag hinaus zukommt! Und nun gar dessen, das von bleibendem Werte wäre! Was für ein Geschrei haben die „Modernen“ um ihre und ihrer Genossen Werke erhoben! Und wer hat sich darum gekümmert? Das Häuflein der Litteraten, das, trotz seines ungesunden Anwachsens, im Vergleich zum ganzen deutschen Lesepublikum doch immer noch klein ist. Aber das Volk? Für das Volk war der ganze Lärm ein Mönchsgezänk. Von den zahllosen Schriftstellern der Berliner Schule hat nur einer die Teilnahme des ganzen Volks, wenigstens Norddeutschlands, auf sich zu lenken vermocht: Hermann Sudermann. Das will zwar nicht viel sagen, denn die gleiche Teilnahme erweckten einst Claren und Kogebue, während Goethe dem Publikum dieser beiden fremd blieb. Aber es ist doch der Mühe wert, die Kunst, die Sudermann vertritt, auf ihre besondere Natur hin zu betrachten und ihren Erzeugnissen eine obere Grenze zu ziehen. Eine untere ist nicht nötig, da sie zweifellos der Vergessenheit anheimfallen wird.

Das Stück, wodurch der begabte Erzähler und anmutige Plauderer Sudermann über Nacht zum ersten deutschen Dramatiker wurde, war die „Ehre.“ Die Weisen des Berliner Tageblatts, die von der sozialen Frage so viel verstehen wie der Esel vom Lautenschlagen, nannten es ein soziales Drama. Allerdings

stehen sich unsre gesellschaftlichen Gegensätze in dem Stücke gegenüber: Bildung und Besitz auf der einen, Handarbeit auf der andern Seite. Auch sind ihre Vertreter nicht übel geschildert, die Familie Heineke sogar recht gut. Der Verfasser geht auch unparteiisch zu Werke, keine Partei hat einen Vorzug vor der andern, die Gesellschaft bei Kommerzienrats taugt genau so wenig wie Heinekens und ihre Anhängsel, nur daß da im Vorderhause eine wunderliche Pflanze der Gattung höhere Tochter gewachsen ist — na, auch das mag im Leben vorkommen. In diese Gesellschaft, die sich ganz gut verträgt, plazieren nun zwei Fremdlinge hinein, die das Drama in Fluß bringen sollen: ein lebendig gewordnes Feuilleton modernster Richtung, das sich Graf Trast-Sarberg nennt, und der Held des Stückes Robert Heineke, der in den schwierigsten Lagen die schönsten Reden halten kann, und wenn er dann zum Revolver greift, doch soviel Besinnung übrig behält, daß er einem Freunde Zeit läßt, ihm in den Arm zu fallen. Dieser Robert stammt aus der Klasse der Ungebildeten, der Handarbeiter, aber er hat sich in der Fremde Bildung und ein gutes Auskommen erworben. In der Heimat nimmt er eine ungemütliche Zwitterstellung ein, er fühlt den Druck, den die herrschende Klasse auf die besitzlose ausübt, aber bei seinen Angehörigen findet er kein Verständnis für seine Gefühle, mag er sie auch in noch so rührende Worte kleiden, und die Vertreter von Bildung und Besitz behandeln ihn grob, mit Ausnahme der Tochter des Kommerzienrats. Aber Herr Robert Heineke ist nur Idealist, wo es sich ums Reden handelt; wo es auf Thaten ankommt, ist er so nüchtern und praktisch wie ein jüdischer Handlungsbesiffener: er nimmt seine Kommerzienratstochter unter den einen, sein fleischgewordnes Feuilleton unter den andern Arm und kehrt der unbequemen Sippschaft mit philosophischer Gelassenheit den Rücken. Sonst bleibt alles beim alten, und der Vorhang fällt unter großem Jubel des Publikums, das sich immer sehr geschmeichelt fühlt, wenn es in seiner unbedeutenden Alltäglichkeit auf der Bühne verherrlicht wird.

Vor hundert und einigen Jahren fühlte sich ein junger Dichter auch berufen, ein soziales Drama, oder wie man damals geschmackvoller sagte, ein bürgerliches Trauerspiel zu schreiben. Warum auch nicht? Das Zeug hatte er dazu, denn er hatte die „soziale Frage“ nicht nur aus Zeitungen und Flugschriften kennen gelernt, er hatte am eignen Leibe den unerhörten Druck erfahren, den damals die herrschende Klasse, der Adel, auf die gesellschaftlich tiefer stehende, das Bürgertum, ausübte. Nicht minder unparteiisch als Sudermann stellt er die Gegensätze einander gegenüber; auch seine „Hinterhausleute“ sind keine Mustermenschen, wenn sie auch weniger vorkommen sind als die Heinekens. Aber die gesellschaftliche Stellung des Helden und der Heldin hat der junge Schiller mit der unbewußten Sicherheit des gebornen Bühnendichters ganz anders angefaßt als der Erzähler Sudermann: sein Held stammt aus der herrschenden Klasse, und indem er bei dem ehrlichen Streben, die bürgerliche

Geliebte zu heiraten, mit ihr von den Ränken seiner Standesgenossen in den Tod getrieben wird, gewinnt der Dichter nicht nur einen wirkfamen, sondern auch einen wirklichen Abschluß für sein Stück. Wenn der Vorhang zum letztenmale gefallen war, so standen seine Zuhörer nicht mit dummen Gesichtern vor ungelösten Aufgaben. Sie brauchten sich nicht zu fragen: Wozu der Lärm? oder sich Mühe zu geben, da Tiefsinn zu finden, wo nur Stümperei zu suchen ist; sie hatten die sehr bestimmte Empfindung: hier ist ein himmelschreiendes Unrecht geschehen, und die Gesellschaft, die solches Unrecht auf sich läßt, ist dem Untergange geweiht. Daß der junge deutsche Dichter den Pulsschlag seiner Zeit richtig gefühlt hatte, hat ihm ja die Weltgeschichte selber bescheinigt, als das Bürgertum in der französischen Revolution die Herrschaft des Adels gewaltsam zerbrach. Ein Drama, das das Leben mit so sicherer Hand da packt, wo es interessant ist, muß auch heute noch seine Wirkung thun. Und während sich der Lärm um die „Ehre“ unverhältnismäßig rasch gelegt hat, kann „Kabbale und Liebe“ noch heute kaum so schlecht gegeben werden, daß das Publikum nicht tief ergriffen wäre.

Nach dem Erfolg der „Ehre“ versuchte Sudermann eine dramatische Sittenschilderung zu entwerfen. Erquicklich ist das Bild, das „Sodoms Ende“ aufrollt, nicht, und die dramatische Technik läßt gleichfalls zu wünschen übrig, denn auch hier läuft wieder ein verkörpertes Feuilletton herum, das die Aufgabe hat, die Absichten und Ansichten des Verfassers aufdringlich zu erläutern. Aber es war doch ein Bild aus dem Leben, wie der Fall Friedländer und Sommerfeld und die nachfolgenden Schmutzgeschichten bewiesen haben. Leider fehlt der Schilderung dieses Lebens das, was sie für die Allgemeinheit interessant machen könnte, der tragische Ernst oder der überlegne Humor. In dem Dr. Weiße, seinem andern Ich, bespöttelt der Verfasser sich selbst, damit er nur um Gottes willen nicht in den Verdacht komme, als wollte er mit sittlichem Pathos dieser Gesellschaft eine Menetekel an die Wand malen. Sittliches Pathos ist in Berlin nicht chic. Aber der Dichter ist auch wieder zu eng mit dieser Gesellschaft verwachsen, um ihre kleinlichen Schmerzen nicht ernst zu nehmen und sich mit einem überlegnen Lächeln über ihre Thorheiten zu erheben. Andererseits ist das Provinzpublikum über die allgemeinen Beziehungen zwischen Vorderhäusern und Hinterhäusern noch aus der Zeit unterrichtet, wo die Romane der Marlitt beliebt waren; dagegen ist der Schmutz, in dem sich der vornehme Pöbel der Hauptstadt wälzt, den Bewohnern der mittlern und kleinern Provinzstädte noch wenig vertraut. So fehlte die breite Grundlage, die den Erfolg der „Ehre“ verbürgte, die platte Alltäglichkeit der Vorgänge und der Charaktere, der Erfolg blieb aus, und mit ihm die Tantiemen.

Praktisch wie sein Robert Heineke, verließ nun Herr Sudermann die undankbare Gesellschaft der Berliner Lebemänner am Arm seiner alten Liebe, der „Ehre,“ die diesmal die „Heimat“ genannt wurde. Das fleischgewordne

Feuilleton begleitete ihn ebenfalls, diesmal in geistlichem Gewande. In der That, Magda Schwarze ist nichts anderes als der ins Weibliche überfetzte Robert Heineke, und das Thema, über das in der „Heimat“ im echten Feuilletonstil viel schöne Worte gemacht werden, ohne daß man schließlich weiß, was man gehört hat, ist im Grunde das gleiche wie in der „Ehre.“ Magda ist wie Robert Heineke dem Kreise entrückt worden, in dem sie aufgewachsen war, in der Fremde haben sich in ihr andre Grundsätze entwickelt, als in ihrer Familie herrschen; wenn sie heimkehrt, plagen die Gegensätze auf einander, und nachdem man sich gründlich die Meinung gesagt hat, trennt man sich, wie man zusammengekommen ist, und das Publikum ist der Genarrte. Daß die Trennung hier durch einen Schlaganfall erfolgt, der den Hauptvertreter der Familienehre rechtzeitig beiseite schafft, ist für unser Empfinden ohne Bedeutung; es hätte ihm gerade so gut ein Stein aus der Decke auf den Kopf fallen können. Aber Magda und der alte Pfarrer und der Oberstleutnant geben so hübsche Phrasen zum besten über hübsch allgemeine Begriffe, wie Heimat, Ehre, Recht der Persönlichkeit, „Etwas mit Selbst,“ daß die Leute meinen, bei so vielen schönen Worten müsse sich doch auch irgend etwas denken lassen. Und da sitzen sie dann hinterher am Bierisch, stecken die Köpfe zusammen und geben tiefsinnige Bemerkungen von sich über „unlösbare Konflikte.“

Für den Philister und seine Alltagsmoral sind ja nun solche „unlösbare Konflikte“ eine gar bequeme Einrichtung, mittels deren er seiner matten Seele einen Anschein von Gehalt geben kann. Aus der Kunst aber wollen wir sie hübsch herauslassen, solange es noch Dichter giebt, die auf Fragen der Moral, vor denen Herr Sudermann mit offenem Munde stehen bleibt, eine ernste und männliche Antwort bereit haben. Da steht der feigen Judenmoral der „Heimat,“ die den Kopf in den Sand steckt, wo es zu handeln gilt, die „Maria Magdalena“ des starren Dietmarschen Hebbel gegenüber. Hebbels Heldin Clara befindet sich in derselben Lage wie Magda: sie hat sich einem unwürdigen Manne hingegeben, der sie im Stiche läßt; ihr alter Vater aber erklärt ihr, daß er den Flecken auf seiner Ehre nicht dulden werde. Sie weiß, daß sie des Vaters Anschauung nicht beugen kann, da thut sie, was ihr zu thun allein übrig bleibt: sie sühnt ihr Vergehen mit dem Tode. Da ist ein klares Urteil gesprochen, und unser Empfinden bleibt nicht im Zweifel. Ein gleich klares hätte Herr Sudermann auch sprechen können: auch Magda ist bereit, den Flecken von der Ehre des unbeugsamen Vaters zu entfernen, nicht mit dem Tode, sondern indem sie den Verführer heiratet. Wenn sie sich nun weigert, sich des Rechts an ihr Kind zu begeben, so stellt sie sich damit auf denselben Standpunkt, den ihr Vater ihr gegenüber einnimmt. Das braucht der Dichter den Vater nur anerkennen zu lassen, so ist unser Gerechtigkeitsgefühl beruhigt. Wenn der Vater sagt: „Kind, du hast gethan, was du thun konntest, zieh hin in Frieden,“ dann mag er hinter der Scheidenden einsam und kopfschüttelnd

murmeln, wie der Meister Anton in „Maria Magdalena“: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“ Dann liegt in diesen schlichten Worten mehr Tragik als in dem schönsten Phrasengeklingel, und es verschlägt wenig, ob ein Schlaganfall den gebrochenen Mann noch auf der Bühne tötet, oder ob wir annehmen dürfen, daß er des Lebens Bürde noch eine Weile weiter schleppen werde.

Es giebt noch eine andre Lösung des „unlösbaren Konflikts“, die hat der erste unter den österreichischen Dichtern gefunden. Aber vor dem Riesenbilde der Medea schrumpft Sudermanns anspruchsvolle Komödiantin vollends zusammen. Auch Medea hat sich einem Mann ergeben, der ihrer nicht würdig ist. Auch sie ist bereit, sich der gesellschaftlichen Überlieferung ihrer neuen Heimat zu fügen. Aber als sich die „Gesellschaft“ einen Eingriff in ihre Mutterrechte erlaubt, da ist es mit dem Sichfügen vorbei. Dem gesellschaftlichen Herkommen stellt sie das eigne Recht der schwerbeleidigten Persönlichkeit entgegen. Der Grundsatz „Ich bin ich“, den sie freilich auch nicht in der abstrakten Form des alten Fichte, sondern in der sehr konkreten Fassung ausspricht: Medea, ich bins! gebiert bei ihr nicht schöne Worte, sondern furchtbare Thaten, vor denen uns schaudert. Aber das unermüdliche Ringen einer starken Persönlichkeit gegen die geschlossene Macht der Gesellschaft erweckt auch tiefen Anteil, und der bleibt ihr über das Stück hinaus. Das schwächliche Schlußwort der „Heimat“ spricht das Salonsfeuilleton, der Pfarrer: „Es wird Ihnen niemand wehren, an seinem Sarge zu beten.“ Was soll man sich dabei denken? Was dabei empfinden? Dagegen fallen die letzten Worte der Medea wie Donnerschläge in die Seele des Hörers: Trage! Dulde! Büße!, und man fühlt es deutlich: sie selbst ist es, die bis an ihr Lebensende tragen, dulden und büßen wird.

Worin beruht nun die starke Wirkung, die diese schwächlichen Stücke ausgeübt haben, die man, an den Werken echter Meister gemessen, für verpfuschte Arbeit eines Talents erklären muß, das auf falsche Bahnen geraten ist? Die Apostel der neuen Kunst sagen, der Erfolg Sudermanns beruhe darin, daß er mit rücksichtsloser Wahrheit ein Stück aus dem Leben der Gegenwart auf die Bühne gebracht habe. Sie wissen dabei selbst nicht, was sie stärker betonen sollen: die Wahrheit oder die Gegenwart. Der unbefangene Beobachter wird das Wort Gegenwart ganz streichen. Allerdings spielen Fragen, die die Gegenwart hervorragend beschäftigen, in die „Ehre“ und in die „Heimat“ hinein. Da sie aber nur gestellt und nicht erörtert, geschweige denn beantwortet werden, so kann darin der besondere Reiz der Stücke nicht liegen. Schiller spricht in „Kabale und Liebe“ der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit das Urteil, wie es Lessing in der „Emilia Galotti“ gethan hatte. Das verstärkte die Wirkung dieser Stücke bei ihrem Erscheinen in einem Maße, von dem wir kaum eine Vorstellung haben. Sudermann teilt uns nur mit, daß es Gegensätze in der Gesellschaft giebt. Aber das wußten wir auch ohne ihn, und so

geht der Ausblick auf den gesellschaftlichen Hintergrund bald verloren, und die Teilnahme des Publikums bleibt lediglich an den Personen und ihren persönlichen Schicksalen haften. So bliebe noch die rücksichtslose Wahrheit. Aber was ist Wahrheit? Ein ebenso dehnbarer Begriff wie Ehre und Heimat und das vorzügliche „Etwas mit selbst.“ Man wird sich diese besondere Art von Wahrheit also etwas genauer ansehen müssen.

Was zunächst die Personen angeht, so ist der Kommerzienrat Mühling nicht wahrer als der Präsident von Walter, das Ehepaar Heineke nicht wahrer als der Musiker Miller und seine schwaghafte Frau. Aber auch Robert Heineke ist an sich nicht wahrer als Ferdinand von Walter. Robert ist ein Phrasenheld, der schöne Worte macht, wo er handeln sollte. Aber giebt es dergleichen etwa nicht im Leben? Leider nur zu viel. Und auch Ferdinand ist ein schwärmerischer Schönredner, aber nebenbei ein starrer Charakter, der mit dem Kopf durch die Wand will. Das ist nun eine Verbindung von Eigenschaften, die vielleicht nicht allzu oft vorkommt, aber undenkbar ist sie doch auch nicht, und folglich ist Ferdinand an und für sich auch nicht unwahr. Nur das ist sicher: Maulhelden à la Robert Heineke giebt es beträchtlich mehr im Leben, und darum haben die Roberts den für den tantiemenbeziehenden Verfasser unschätzbaren Vorzug vor den Ferdinands, daß sie beim großen Publikum auf breiteres Verständnis stoßen. Ähnlich steht es um die „Heimat.“ Viel häufiger wird man im Leben Frauen begegnen, die sich wie Magda von den Verhältnissen treiben lassen und ihren Mangel an innerer Selbständigkeit durch anspruchsvolles äußeres Wesen zu verdecken suchen, als solchen, die wie Hebbels Maria Magdalena eine Schuld mit dem Tode sühnen, wenn sie keinen andern Ausweg mehr sehen, oder gar solchen, die wie Medea das beleidigte Sch furchtbar rächen. Aber ist Magda darum wahrer als jene andern? Ist der Kieselstein wahrer als der Diamant, weil er häufiger vorkommt? Doch wohl nicht. Aber was ein Kieselstein ist, kann jeder beurteilen, den Wert des Diamanten wissen nur wenige zu schätzen.

Die Wahrheit der Charakterzeichnung ist also durchaus kein Vorzug der neuern Stücke. Wie steht es nun um die Wahrheit der Vorgänge, die sie darstellen? Da muß man nun gestehen: ein Zusammenstoß gesellschaftlicher Gegensätze wird sich im Leben viel, viel häufiger nach Art der „Ehre“ vollziehen, nämlich derart, daß sich die handelnden Personen in die bestehenden Verhältnisse schicken, so gut sie können, als in der Form von „Rabale und Liebe,“ wo eine unbeugsame Natur lieber an den Mauern der gesellschaftlichen Vorurteile zerschellt, als daß sie auf das gute Recht ihrer Persönlichkeit verzichtete. Viel häufiger auch wird eine Verwicklung im Leben durch einen läppischen Zufall gelöst werden, wie in der „Heimat“ durch den Schlaganfall des Oberstleutnants, als dadurch, daß ein dämonisches Wesen wie Medea sich eigenmächtig aus unhaltbarer Lage befreit. Ja man kann noch weiter gehen und

sagen: nirgends auf dieser Erde entwickeln sich die Thaten der Menschen mit so unerbittlicher Folgerichtigkeit wie in dem Trauerspiele vom Goldenen Bließ; so etwas giebt's gar nicht im Leben. An treuer Wiedergabe des Lebens sind diese neuern Stücke den alten daher unbedingt überlegen. Aber nun entsteht die weitere Frage: Wenn die Bühne dem Publikum nichts andres bietet, als was es im Leben auch haben kann, warum geht es dann noch ins Theater?\*) Es ist wahr, man beguckt auch Photographien, aber man betrachtet sie doch nicht, um Photographien zu sehen, sondern um der Personen willen, die sie darstellen. Hat man zu diesen keine Beziehungen, so sind Photographien langweilig. Aber wenn ich mit meinen Ausführungen über die Charaktere Recht habe, so hat das Publikum zu den Gestalten Sudermanns viel mehr Beziehungen als zu denen eines Heibel oder Grillparzer. Es erkennt in den Sudermannschen Photographien sich selbst, und es hat eine so außerordentliche Freude daran, weil diese Photographien in prunkvolle Rahmen gesteckt sind. Magda ist im Grunde genommen ein ganz gewöhnliches Weib, das handelt, wie Duzende dort unten im Parterre in ihrer Lage auch handeln würden. Aber der Verfasser hat die nüchterne Alltäglichkeit ihres Charakters mit dem blendenden Glitterkram der fahrenden Sängerin und mit ein paar modernen Phrasen behängt; das Publikum fühlt sich gehoben, wenn es seine Seelenverwandtschaft mit dieser tragischen Heldin entdeckt, während es sich wie ein Zwerg vorkommt, wenn Medea riesengroß vor ihm empors wächst.

Die größere Lebenstreue ist also ohne Zweifel auf Seiten Sudermanns. Aber ist die treue Wiedergabe des Lebens auch schon eine Kunst? Photographiren kann schließlich jeder lernen, und über den Wert von Photographien kann mancher klug schwätzen, der von Gemälden noch lange nichts versteht. Sollte die Lebenstreue vielleicht nicht die einzige Wahrheit sein, die beim Drama in Betracht kommt? Sollte man mit dem einen Worte Wahrheit wieder einmal zwei ganz verschiedene Begriffe gedeckt haben, um nach Belieben bald den einen, bald den andern hervorziehen und zu irgend welchem hinverwirrenden Hokusfokus benutzen zu können? Lebenstreue ist eine Eigenschaft, die dem Kunstwerk an sich anhaftet, und die ich erkennen kann, so wie ich erkenne, daß der Himmel blau ist. Und die bloße Erkenntnis, daß der Himmel blau ist, macht Freude, wenn man gerade kein verbittertes Gemüt besitzt. Wie aber, wenn ich erkenne, der Himmel sei grau? Das macht keine Freude, mitunter sogar das Gegenteil. So kommt es auch bei einem Kunstwerk nicht nur darauf an, daß ich irgend etwas an ihm erkenne, wie z. B. es sei lebensstreu, sondern es kommt auch noch darauf an, was ich dabei empfinde. Ja, das muß wohl bei einem Kunstwerke die Hauptsache sein, denn wodurch soll es sich sonst von Werken

\*) Vgl. Shakespeares Schatten: Aber das habt ihr ja alles bequemer und besser zu Hause!

der Natur unterscheiden? Wozu soll der Mensch Kunstwerke hervorbringen, da man doch an ihnen nichts anderes erkennen kann, als was man in der Natur auch erkennt? Man wird also die Sudermannschen Dramen nicht nur auf die Wahrheit der Darstellung zu untersuchen haben, sondern auch auf die Wahrheit der Empfindung, die sie im Hörer erregen, wenn anders man sie als Kunstwerke will gelten lassen.

Kann ich überhaupt von Wahrheit der Empfindung sprechen? Warum denn nicht! Allerdings ist Wahrheit ein Begriff, der ursprünglich dem Gebiete der Erkenntnis angehört, aber wir übertragen ja viele Begriffe aus dem Bereiche der Erkenntnis in das der Empfindung, um bestimmte Arten von Gefühlen zu bezeichnen, z. B. wenn wir von einer „anziehenden“ Erscheinung, von einer „erhebenden“ Wirkung sprechen. Die Bezeichnung „wahr“ wende ich in ihrer eigentlichen Bedeutung an, wenn ich davon überzeugt bin, daß die Aussage von einer Erkenntnis eins ist mit der Erkenntnis, die ich mir selbst verschaffen kann. Wenn jemand zu mir sagt: „In meinem Garten blühen die Rosen,“ so halte ich das für wahr, wenn ich der Überzeugung bin, daß ich die blühenden Rosen sehen, riechen und fühlen kann, wenn ich mich in den Garten bemühe. Wahrheit ist also ein Begriff, der auf der Überzeugung von einer wirklichen oder möglichen Erkenntnis beruht. Warum soll ich diesen Begriff nicht auch auf eine Überzeugung ausdehnen, die ich nicht erst aus einer sinnlichen Erkenntnis, sondern unmittelbar aus dem Selbstbewußtsein schöpfe? Mir scheint, wenn ich die Empfindung wahr nenne, deren ich mir als einer einheitlichen unmittelbar bewußt bin, so kann der Begriff Wahrheit auch eine ganz bestimmte Art von Gefühlen bezeichnen. Und darauf kommt es ja doch nur an, daß man nicht nur leere Worte handhabt, sondern daß jedermann weiß, welchen Begriff er mit dem Worte verbinden soll. Gesezt den Fall, ich hätte vor langen Jahren einen Menschen gekannt, der sehr reich, aber auch sehr leichtsinnig war. Nun bettelt mich eines Tages ein Mensch in verlumpten Kleidern an, und ich erkenne in diesem Bettler unvermittelt meinen Jugendfreund wieder. Was ich da empfinde, ist keineswegs ein einheitliches Gefühl. Ich bin im Zweifel, soll ich ihn wegen seines Unglücks bedauern oder ihm wegen seines Leichtsinns zürnen? Mein Gefühl schwankt zwischen Zu- und Abneigung, und ich reiche ihm eine Gabe, nicht aus Mitleid, sondern um ihn nur los zu werden. Denn diese gemischte Empfindung erzeugt einen Zustand des Unbehagens, dem man sich gern so rasch wie möglich entzieht. Diese gemischten Empfindungen sind nun im Leben bei weitem überwiegend, und das kommt daher, daß uns zwischen den meisten Erscheinungen, die wir beobachten, der Zusammenhang fehlt. Wo ich aber ein Menschenleben als Ganzes überblicken kann, da erweckt es auch eine wahre Empfindung. Wenn ich weiß: dieser Mensch hat sein Vermögen durchgebracht, hat guten Rat in den Wind geschlagen, hat die Unterstützung, die ihm Freunde anboten, nur

dazu benutzt, sein altes Leben fortzusetzen, hat dann sein Elend zu einer neuen Erwerbsquelle gemacht, um dem Laster immer tiefer in die Arme zu sinken, so wende ich mich von dem Menschen mit Verachtung ab, wenn ihn mir der Zufall oder seine Absicht in den Weg führt. Das ist dann eine wahre Empfindung. Oder ich weiß: der Mensch war leichtsinnig und hat sich und die Seinen ins Elend gebracht; aber dann hat er sich aufgerafft und redlich gearbeitet, um sein Verschulden wieder gut zu machen. Doch seine Lieben, für die er sich plagte von früh bis spät, hat ihm eine tödtliche Krankheit entrisen, und die Gespenster der Vergangenheit, die Wucherer, denen er in die Hände gefallen war, ließen ihn zu nichts kommen. Das letzte, was ich von ihm sehe, ist sein abgezehrter Leichnam auf einem Bett im Spital. Dann ist meine Empfindung bei diesem Anblick auch einheitlich und wahr. Ich weiß, der Mann hat geerntet, was er gesät hat, aber er hat sich redlich bemüht, die böse Saat auszurotten und seinen Acker neu zu bestellen, und so darf ich ihn bedauern. Das ist etwas umständlich ausgedrückt, aber man wolle darauf achten, daß man nur sehr wenige und nur sehr allgemeine Empfindungen mit einem einzigen Worte bezeichnen, die meisten dagegen, von deren Einheitlichkeit der Empfindende völlig überzeugt ist, nur durch eine Beschreibung auf Umwegen einigermaßen sicher bestimmen kann. Eine andre Frage ist nun die: Gibt es überhaupt vollkommen wahre Empfindungen, die auch nicht durch die leiseste Spur des Zweifels getrübt sind? Nun, vielleicht in den Sudermannschen Dramen.

Die Moral der „Ehre“ ist die, daß die Ehre eines Proletariers mit vierzigtausend Mark gut und gern bezahlt ist, und daß die Ehre eines gebildeten Mannes wie Robert Heineke etwa eine Kommerzienratstochter wert ist; um diesen Preis steht er ja von seiner „idealen Forderung,“ wie man es mit Ibsen nennen möchte, ab. Ob es viele Zuschauer giebt, die bei der Ausführung dieses Gedankens, soweit er klar ausgeführt ist, mit ihrem Gefühl nicht in Widerspruch geraten? Ich möchte es bezweifeln. Und am Schluß des Stückes, kann da eine einheitliche starke Empfindung aufkommen, wo so wesentliche Fragen ungelöst bleiben? Muß nicht Robert annehmen, daß seine Familie das Sündengeld in kurzer Frist durchbringen und dann noch tiefer in Schande und Elend versinken wird? Ist es überhaupt denkbar, daß Robert je zum ruhigen Genuß seines Liebesglücks kommen werde, mit der Erinnerung an die entehrte Schwester im Herzen, mit dem Bewußtsein, daß seine Familie von der Schande dieser Schwester lebt? Läßt sich das Andenken an Eltern und Schwester, die man einst geliebt hat, abstreifen wie ein Handschuh? Ist also die scheinbar gelassene Lösung des Stückes in Wirklichkeit nicht eine große Lüge? Ich glaube, wir haben wenig Dramen, die unser Gefühl so sehr in Zwiespalt mit sich selbst lassen, wie die „Ehre.“ Desgleichen kommt sonst nur im Leben vor.

Magda Schwarze wirkt auf jede einigermaßen feinfühligte Natur von vornherein abstoßend. Sie hat die Gewohnheiten der fahrenden Komödiantin, bringt den unangenehmen Dufte der Bohème in ein stilles Bürgerhaus, und wir sollen sie doch für eine große Künstlerin halten! Wohl stammt sie aus einer andern Welt, aber daß sie sich mit den Umgangsformen dieser Welt in einem Kreise spreizt, in dem diese Formen Anstoß erregen, das zeugt von dem beschränkten Verstande des Emporkömmlings und von Mangel an Gemütsiefe. Ob Gemütsiefe mit großer Künstlerschaft notwendig verbunden sein müsse, kommt hier nicht in Frage. Aber eine Frau, die so wenig weibliches Taktgefühl besitzt wie diese Magda, kann wohl die große Menge blenden, aber kein tieferes Empfinden für sich einnehmen. Man möchte Anteil an ihr nehmen, und doch läßt ihr Wesen keine rechte Teilnahme aufkommen. Es ist sehr lehrreich, zu sehen, wie eine große Künstlerin wie Rüscha Buzze die Magda aus freier Hand nachschafft. Sie entfernt all den anspruchsvollen Glitterkram der Komödiantin, sie spricht keinen Laut Italienisch — wie lächerlich auch, eine deutsche Mutter in der höchsten Angst um ihr Kind ausrufen zu lassen: *mio bambino, mio povero bambino!* —, sie unterläßt auch das unverschämte Anstarren durch die Vorgnette, das Sudermann ausdrücklich vorschreibt; kurz, man merkt von der Sängerin gar nichts, aber man merkt von Anfang an ein warmes Gemüt, und für dieses Weib, das ist wie andre auch, hegen wir warmen Anteil. Wie aber sollen wir der aufgeklärten Magda Sudermanns glauben, daß sie wahr empfinde, wenn sie von der Verirrung ihrer Jugend als von einer Sünde und Schuld spricht? Und wie sollen wir für jemand wahr empfinden, dem wir selbst keine wahre Empfindung zutrauen? Was sollen wir vollends zu dem Schlusse sagen? Sollen wir Magda bedauern? Nun ja, ihr Vater ist gestorben. Aber was kann sie dafür? Hat sie nicht alles für ihn thun wollen, was er von ihr verlangen konnte? Muß sie also nicht seinen Tod als eine Erlösung empfinden? Schließlich wird sie das wohl thun, so wie wir sie kennen gelernt haben. Aber es war doch ihr Vater; sollte da nicht doch ein kleiner Stachel zurückbleiben? Also auch dieses Stück läßt unser Gefühl in einer Unsicherheit zurück, die wir in manchen Lagen des Lebens empfinden, aber doch mit Unbehagen empfinden. Den Menschen aber möchte ich sehen, der eine Vorstellung von „Rabale und Liebe,“ von „Medea“ oder auch von „Maria Magdalena“ mit dem unbestimmten Gefühl des Unbehagens verlässe! Zorn, Mitleid und Schmerz, Grauen und Bewundrung, was der Zuschauer auch empfinden mag, er empfindet es stark und einheitlich, sein Gefühl ist nicht mit sich selbst im Zweifel, wenn er sich auch seines Gefühls im Augenblick nicht bewußt ist. Und der Zweifel ist bekanntlich das Gegenteil der Wahrheit, nicht etwa die Unwahrheit.

(Schluß folgt)