



Ein Vergleich zwischen Schillers "Kabale und Liebe,"
Hebbels "Maria Magdalena" und Sudermanns "Die Ehre."

By

Helen C. Wilhelmina Magerkurth

Submitted to

The Department of Germanic Languages and Literature

In Partial Fulfillment of

The Requirements for

The Degree of Master of Arts.

1915.

Thesis under the direction of
H. O. Kruse

Approved by

E. F. Engel

of the Department of German.

*U-B-Techn-
8.6*

Inhalt.

I. Vorwort

II. Kategorische Klassen-Ordnung der Dramen.

- a. Sturm-und Drangperiode: „Kabale und Liebe“
- b. Poetischer Realismus: „Maria Magdalena“.
- c. Naturalismus: „Die Ehre“.

III. Der Realismus in den Dramen

- a. Handlung
- b. Psychologische Motivierung
- c. Sprache

IV. Die Charakterisierung,

- a. Klassen Einteilung
- b. Vergleichung.

V. Bibliographie.

Vorwort.

Diese Abhandlung ist ein Versuch die Einheiten des Titels so genau zu beobachten wie möglich. Das Hauptgewicht ruht auf dem Vergleich dieser Dramen in Bezug auf ihrer Klassen-Ordnung, ihren Realismus, und auf Charakterisieren. Gleichzeitig aber mit der Vergleichung dieser Dramen in Bezug auf die hiergenannten Züge findet auch ein Vergleich zwischen den literarischen Tendenzen des achtzehnten, des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts statt. Diese drei Dramen stellen uns die charakteristischen Richtungen der Sturm- und Drangperiode, des poetischen Realismus, und des naturalistischen Realismus deutlich vor. Diese Tatsache erfordert eine kurze Darstellung der Hauptzüge dieser Perioden und die Vergleichung derselben. In jeder Hinsicht, nichtdestoweniger, ist diese Arbeit ein Versuch besonders die Züge des Realismus darzustellen, und dieser Begrenzung gemäss ist die folgende Abhandlung geschrieben worden.

II. a. Sturm- und Drangperiode.

Es gibt schwerlich geistig bewegtere Jahrzehnte in der deutschen Geschichte als die von dem Jahre 1760 bis 1790. In der Sturm- und Drangperiode sehen wir eine intellektuelle Revolution. Der Weg geht aufwärts, es genügt dem Deutschen nicht mehr sich selbst zu finden und sein Herz im Stillen zu erfreuen, die ganze weite Welt will er erobern, den Himmel stürmen und in die Abgründe der Hölle hinabsteigen, nichts ist ihm zu gross oder zu klein, zu hoch oder zu tief, alles will er nun in seinem Busen tragen und durch die Kunst der Menschheit wiedergeben. Es ist eine Periode in welcher die Fülle des Lebens, ungebundene Freiheit verlangt wird, das ist, der volle Sturm- und Drangklang. Es ist eine Periode in welcher keine Beschränkungen geduldet werden. Die deutsche Seele will die Welt farbig und weit und tief schauen, und ihr Bestes an sie hingeben, sie empört sich eben immer wieder einmal gegen die Nüchternheit und blossen Nützlichkeit der Dinge. Später, bei Schiller, wird der Sturm und Drang politisch, aber er wird um so idealischer, und beabsichtigt nichts Geringeres, als alles Unrecht aus der Welt zu schaffen. So durchdringt die Bewegung in der That die besten Geister des deutschen Volkes, exaltiert sie zum Teil, macht sie auch unglücklich, aber

der grosse Erfolg bleibt nicht aus, indem das deutsche Leben im ganzen freier, reicher wird, fruchtbarer an eigentümlichen Erscheinungen und tieferem Gehalt. "Befreiung des Individuums aus den Banden der aufklärerischen Verstandesdürre und äusserlichen Tugendmoral, Befreiung des deutschen Lebens, das war die grosse Aufgabe des Sturmes und Dranges." Auf die Stürmer und Dränger passt was Dorothea Schlegel von ihren romantischen Freunden, für die es ungleich weniger zutrifft, meinte: "Ihr revolutionären menschen müsstet erst mit Gut und Blut fechten; dann könntet ihr, um auszu-ruhen, schreiben wie Götz von Berlichingen seine Lebensgeschichte".

Damals wie heute, begnügten sich die Dramatiker nicht mit einer bloss ästhetischen Wirkung: sie wollten dazu beitragen, für einmal aufgeworfene Fragen Stimmung zu machen, und sie in ihrem Sinne zu fördern.

Die Losungsworte dieser Sturm-und Drangperiode finden wir in dem Kampf gegen die Autorität aller Art; in der Verherrlichung der ursprünglichen, unverderbten Natur, des Naturtriebs, der Leidenschaft, des Genies; in dem Schmähnen der existierenden sozialen Ordnungen der Wissenschaft, und des bewussten Bestrebens. Es war eine Periode in der die sozialen Vorurteile, die Tyrannei des Standes, und moral-ische Verwesung sich auf einer Seite aufstellten; und die freie Menschheit, selbstbestimmte Individuen, die Apostel einer neuen Moralität, auf der anderen Seite des

Schlachtfelds der deutschen Literatur. Das Ideal menschlicher Vollkommenheit, das den Anstoss zu dieser Bewegung gab, war nicht der Mensch als ein soziales Wesen, abhängig von den ihm umgebenden Zuständen, und durch sie beschränkt, sondern der Mensch als solcher, über die Schranken seiner politischen, sozialen, und moralischen Umgebung empor gehoben; der Mensch in der vollsten Willensfreiheit seiner eigenen freien, geistlichen Natur.

Somit sehen wir in dieser Zeit nicht so ^{viel} will die reine Kunst, als das laute Geschrei einer Seele überfliessend von Mitludseifer für die kämpfende, strebende und leidende Menschheit. Und diesen Kampf sehen wie in Schillers "Kabale und Liebe" deutlich dargestellt.

In "Kabale und Liebe" stellte Schiller die republikanischen Ideale bildlich dar, im Verhältniß zur äusseren Stellung Deutschlands zu der Zeit, und zu dem Despotismus und der Bedrängnis, welche er unmittelbar um sich sah.

"Kabale und Liebe" ist eine Dichtung von dem Unsegen der Standesvor^{ur}teile und Standesscheidungen und zugleich von der grossen, der den ganzen Menschen erfüllenden Liebesleidenschaft, ein Lied für ^Menschheit und Natur, gerichtet gegen die Konvention, den Regelzwang und die Formel. Auch hier bedeutet, Natur' in menschlichen Dingen die Aufhebung der alten Standesvor^{ur}teile, und das Sehnen nach Natur ist zugleich

das Ungestüm der grossen Leidenschaft.

Das Interesse in diesem Drama ruht auf ein Paar Liebende, die durch (den) Standesvorurteil zu grunde gerichtet werden, es stellt das wohlbekannte Elend der Kleineren deutschen Staaten bildlich vor, den Sultan-sprinzen derr all-mächtigen Günstling, den jämmerlichen Hof, den schurkischen Staatsminister und sein gemeines Werkzeug; die Unsittlichkeit des Adelsstandes und seine hochmütige Verachtung des Bürgertums; die Erpressung, welche auf das Volk geübt wurde; den Soldatenhandel und Verkauf an fremde Herrscher, die Unumschränktheit der Herrscher, --alle Züge aus trauriger Wirklichkeit genommen, welche der Dichter wahrnehmen konnte in seinem eigenen Lande.

Mit "Kabale und Liebe" der in der dramatischen Technik, der Bewegung des dichterischen Bühnenapparats vollendetsten dramatischen Dichtung Schillers, endete der Sturm-und Drang titanischer Leidenschaftlichkeit.

"Kabale und Liebe" ist ein Griff Schillers in das volle Leben seiner Zeit, in die Sphäre des Bürgers, des Proletaries, der Ausgestossen und Enterbten. Dieses Drama ist ein Spiegelbild der Zeit, von der grössten Dichterseele zurückgestrahlt; es ist ein phänomenales werk. Es steckt etwas von der Ahnung der Revolution darin.

Jedes Wort gegen die Grossen der Erde ist in Hasz getaucht. Das monumentale und zugleich nahvertraute in diesem Stück besteht darin, dass durch die Draperie dieser worte immer und immer wieder der menschliche Körper sichtbar wird, dass es trotz aller ausholenden Bilder doch noch immer wesen unseres Gleichen sind, die wir da handeln und leiden sehen. Das Geheimniss der grossen wirkung dieses Drama liegt in dem furchtbaren nachdruck, den der Dichter in diesem Kampf gegen den kalten weetverstand und das ganze Rüstzeug seiner verderblichen mittel auf die Empfindung legt; dieses allein genügt unsere Sympathien gefangen zunehmen.

Doch sehen wir, dass Schiller in "Kabale und Liebe", nicht so viel den historischen Stoff behandelt, als die freie Erfindung des menschlichen Herzens. Herz und welt stehen sich feindlich gegenüber, und die menschheit ist mit der mode im Kampf begriffen. Hier eifert Schiller gegen die Ungleichheiten der Stände, ergreift die Partei der niedrigen Stände gegenüber den vornehmen, er tobt gegen die Hofkreise mit ihrer kalten und herzlosen Etikette; kurz, er predigt hier gegen die gesellschaftlichen vorwrteile, und gegen die Standesehre. Alles dies erinnert au den vergasser der neuen "Heloïse" und zugleich auch an den verfasser des "Discours sur l'inegälite."

II b. Der Realismus.

Unwillkürlich lenkt sich der Blick von hier zu einer Betrachtung der zwei neueren Dramen, "Maria Magdalena" und "Die Ehre". Mit "Maria Magdalena" betreten wir den festen Boden der Wirklichkeit, des Realismus. Die Zustände der Zeit, in welcher Hebbel wirkte, waren im ganzen nicht befriedigend, die Moralität wurde unterdrückt zum Besten der konventionalen, bürgerlichen Sittenlehre. Die idealistischen Dichter verhehlten sorgfältig irgend eine Widerschein des Zeitgeistes; das bürgerliche Drama, sowohl das ernsthafte wie das heitere, verlor den wichtigen Charakter, welchen das Standbewusstsein und die Behandlung sozialer Verschiedenheiten ihm ehemals gegeben hatten, und richtete seine Absicht nur auf Unterhaltung.

Aus diesem Hintergrunde trat Hebbel mit seiner Idee des psychologischen Dramas. Er sah die tief lästigen Flecken seiner Zeit, er fühlte in sich das kalte Wechselieber, welches die überdrüssige Gesellschaft zerschüttelte, die Seelen kämpfte, und die Uneinigkeiten des Lebens für welche es keine Auflösung gibt. Die Literatur, in welcher allen diesen Umständen des Lebens künstlerisch vorgestellt werden, ist für Hebbel die Tragödie. Sie handelt von dem

Unheilbaren und dem Unvermeidlichen im menschliche Schicksal, und Hebbel kämpft gegen das Einseitige im Drama, weil es entweder historisch, sozial oder Philosophisch ist. In "Maria Magdalena" sehen wir alle drei Teile verbunden in einem Ganzen, welches, obwohl es die Vergangenheit darstellt, doch noch mehr die Verzerrungen der Gegenwart widerspiegelt, und von einem hohen Standpunkte den inneren Zeitgeist beleuchtet.

Von dem Drama, welches wir hier betrachten, sagte Hebbel selbst: "Nirgendwo bleibt eine Lücke, alle Mauselöcher sind verstopft". Und so ist es auch, denn eines folgt aus dem anderen, das Schicksal aus den Umständen, die Scheinbar zufälligen Verhältnisse aus den Charakteren und die Handlung der Personen aus ihrer Natur, ihrer Umgebung, ihrer Entwicklung, alles aber aus einem Urgrund, den notwendigen Bedingungen des kleinbürgerlichen Familien- und Staatslebens. In "Maria Magdalena" finden wir zwei Hauptmotive des bürgerlichen Trauerspiels beisammen: die Verhaftung des Sohnes, die Verführung der Tochter, und den Selbstmord des Mädchens, da sie keine Verzeihung vom Geliebten erhält. Hebbel plante als Nebenmotiv das Verhältnis eines Mädchens zu ihrem Verführer, der sie verlassen will.

Dieses Stück hebt an mit der Krankheit der Mutter und ihren ersten Ausgang nach der Genesung, "Ungezwungen ergibt sich daraus die Exposition der Lage im Hause des Tischlermeisters, ungezwungen folgt daraus eine weitere Stimmung, in der auch Meister Anton einmal etwas aus sich herausgeht und zu einer offenen Aussprache mit Leonhard kommt," Um so schneidender wirkt dann die Nachricht vom Diebstahl, und der plötzliche Tod der Mutter erscheint nicht mehr theatralisch, sondern begründet. Die Krankheit erklärt das zeitweilige Fernbleiben Leonhards wie auch Friedrichs Zurückhaltung. Vom Anfang an sehen wir Karls Leichtsinns, als eine Folge der häuslichen Verhältnisse, als Ursache der späteren Verwickelungen. Naturgemäß wird Leonhards Benehmen mit seiner Bewerbung um den Kassiererposten motiviert, woraus sich aber zugleich die weitere Wendung seiner inneren Gemeinheit ergibt. Somit hat alles seinen triftigen Grund in der Vergangenheit und greift darum mühelos ein, wo es nötig ist.

Gerade wie in "Kabale und Liebe" ist hier alles unfroh, herb und erbarmungslos. In keinem dieser beiden Dramen, dürfen die Saiten des Humors erklingen, kein Märchenzauber waltet darin, und die Phantasie reckt sich nicht bis zur Himmelsdecke empor. Nur der Geist der

wirklichkeit waltet hier, "Maria Magdalena" ist das erste bürgerliche Trauerspiel der deutschen Literatur nach "Kabale und Liebe". Es ist ein echtes, erschütterndes Drama, in welchem der tragische Konflikt nicht aus dem walten der freien natur entkeimt, sondern aus den besonderen Begriffen der niederen Stände von Gott und Tugend, Recht und Ehre, aus der "schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit". Diese Darstellung bezieht sich aber gerade sowohl, und mit der selben Richtigkeit auf unser letztes Drama, "Die Ehre".

II c. Naturalismus.

Bei Sudermann, dem Verfasser unseres dritten Dramas, finden wir uns in einer ganz anderen Periode, in der modernen Zeit, und sie könnte wohl die moderne Sturm- und Drangperiode genannt werden. Der intellektuelle Zustand dieser Zeit gleicht den Zuständen der alten Sturm- und Drangperiode, in vielen Beziehungen. Wie zuvor gesagt, fanden wir zu der Zeit einen ungeheuren, wogenden Strudel von Empörung, in welchem das Verlangen zur Selbstdarstellung und das Sehnen nach Freiheit sich empörten gegen den existierenden sozialen und politischen Ständen.

Heute, wie vor hundert zwanzig Jahren, ist wieder der dominierende Gedanke der deutschen Literatur, einer der Empörung. In dem achtzehnten Jahrhundert, bedeutete dieser Aufruhr die Empörung der Mittelklassen gegen den Erbadel, welcher dem Geiste nach nicht mehr als echter Adel existierte; heute ist es eine Empörung der Arbeitsklassen gegen eine "bourgeoisie" welche abgesehen hat Repräsentant eines ganzen Volkes zu sein. Es ist heute wieder sowohl wie damals, eine Emporhebung der Rasse, eine Ausdehnung menschlicher Würde und Selbstachtung.

In "Die Ehre", sehen wir dass die verschiedenen Stände einen verschiedenen Begriff von Ehre haben; der Reserve-Affizier einen anderen als der Kaffeekönig, der Kommerzienrat, eine andere Ehre als die armen Leute im Hinterhause. Die verschiedenen Repräsentanten der Stände kommen zum Konflikt, als Robert, der Sohn des Hinterhauses, und zugleich der Liebhaber der Kommerzienratstochter, zurückkehrt, Er findet seine jüngere Schwester als Dirne, und zwar von seinem künftigen Schwager verführt. Er findet sich als ein Fremder in seiner eigenen Heimat:

"Ich glaubte, zur Heimat
Zurückzukehren, und stehe einer
fremden Welt gegenüber....."

Zuletzt aber macht er sich mit seiner Braut davon nachdem ihn Graf Trast überzeugt hat, dass es eben so viele Sorten von Ehre gibt als Gescellschafts-Klassen. So richtig dies auf der einen Seite sein mag, so falsch ist dieser Satz ohne die Ergänzung, dass es für alle Menschen eine Ehre, nämlich die Selbstachtung, die Billigung des Gewissens gibt.

Dieses Drama ist gegen die Willkürherrschaft der moralischen und sozialen Konventionen gerichtet, die Befreiung wovon eine höhere Entwicklung des Charakters bedeutet. "Die Ehre", wie auch "Kabale und Liebe" und "Maria Magdalena", ist geschrieben um die Gleichartigkeit,

und so auch die Wesenlosigkeit dieses sozialen Ideals in einer Gesellschaft so kräftig beherrscht von dem Kastentum will bei den Hindus, darzustellen. In jedem von diesen Dramen schlägt eine Seele ihre Flügel gegen die Riegel der Konvention, und ohne Erfolg, ausser dass sie Kraft in dem Kampf selbst findet. Sudermann, wie auch Schiller und Hebbel, bringt hier in geistreichen Gegensatz den moralischen Horizont des Arbeitsmannes mit dem des Mannes von grosser Erbschaft, und den Horizont des Ehrbegierigen. Was Sudermann hier sagen will ist, dass ein jeder der Schöpfer seines eigenen Ideals ist, der Behüter seiner eigenen Ehre; und wenn auch die Umgebung und Freunde diese Entwicklung hindern, ist es besser Umgebung und Ehre zurückzulassen, und suchen wie Robert und Lenore, des Handwerkers Sohn und des Kapitalisten Tochter, "eine neue Heimat, eine neue Pflicht, und eine neue Ehre."

Dieses Drama zeigt uns ein völlig verlottertes Lumpenpack, das mit dem gierig errafften Schandgeld behaglich zurück bleibt, während Alma, als Prachtstück ihrer Familie, ihr Gewerbe mit Nachdruck aufnehmen kann. Es ist ein echt realistisches Stück; es stellt ein Problem dar, welches wir täglich um uns sehen können.

Robert kehrt von der Freiheit seines selbständigen Lebens nach seiner geringen, schlichter Heimat zurück, ebenso wie hunderte, die um uns leben. Sudermann stellt hier das Leben vor wie es wirklich ist, und gerade wie in "Kabale und Liebe", und "Maria Magdalena", reckt sich auch hier die Phantasie nicht bis zur Himmelsdecke empor.

Sudermann gibt uns hier zwei verschiedene Gesellschaftsschichten mit allen Vorzügen und Mängeln, ohne die eine zu idealisieren oder die andere schlechter zu machen, und trotzdem bleibt unsere Sympathie auf der Seite der Bewohner des Hinterhauses. Nach dem, wie der Dichter sie zeichnet, sieht man deutlich, dass das schwache moralische Empfinden dieser Menschen des Hinterhauses, ein unmittelbares Produkt ihrer schrecklichen Armut ist. Diese Familie Heinecke merkt gar nicht einmal wie teuer sie die Almosen bezahlen müssen, sondern lassen sich freudig überraschen von den "Brocken vom Vorderhause". In dieser Beziehung ist Herr Heinecke ein Gegensatz zum Musikmeister Miller. Dieser ist furchtbar entrüstet über das Geld, welches Ferdinand ihm zuwirft und antwortet darauf:

"Nein, Satanas! Du sollst mich
nicht daran kriegen." "

Miller hat eine tiefere Einsicht in die Motive, die im Hintergrund dieser Tat liegen und obwohl er solch eine

Summe besitzen möchte, sehen wir in der letzten Scene wie er die Börse Ferdinand vor die Füße wirft und sagt.

"Giftmischer! Behalt dein verfluchtes Gold!--
Wolltest du mir mein Kind damit abkaufen?"

Ganz unähnlich ist die Scene wo Mühlingk dem Alten Heinecke ein Abstandsgelt bietet und dieser durch Freude entsetzt, erwidert mit einem Aufschrei!

"Herr Kommerzienrat, ist das ihr Ernst?.....
Vierzigtausend! Immer noch furchtbar nobel....."

Robert, der eine andere Idee von der Ehre hat, probiert seinen Vater zu überreden das Geld wieder zurückzugeben, doch der alte leichsinnige Heinecke antwortet ihm:

"Das ist alles ganz schön und gut.
Aber die Taube in der Hand ist mir lieber als.....
wollt' ich sagen....."

Die Empörung der Heineckes ob dem Fall seiner Tochter verschwindet im Augenblicke, als der Herr Kommerzienrat ihnen die Tausende bringt. So ungeachtet scheinen die Ärmsten, die die Tochter verkaufen, besser und reiner als die Bewohner vom Vorderhause. Durch das Benehmen dieses reichen Mannes den Armen gegenüber, den Handel den er mit diesen Notleidenden treibt, durch ihn, den Vertreter der höheren Gesellschaft, der die ritterliche Ehre repräsentiert, wird allen nur Ekel und Abscheu eingebläht.

Es ist klar, das in der "Ehre" alles aufgebaut ist auf der sozialen Verschiedenheit zweier gesellschaftlichen Klassen. Der ganze Konflikt des Dramas ruht in der

tiefen Kluft zwischen den beiden hier in den vordergrund
gerückten Klassen. Und ist auch dieses nicht der Fall
in "Kabale und Liebe" und "Maria Magdalene"? Es ist
deutlich klar dasz sie soziale Dramen sind. Wir sehen
deutlich die Grundidee des Dramas am Schlusse, wo
Sudermann die vorbedingung des Genesens und der ^Neubelebung
der Gesellschaft durch die verbindung der jungen Generation
erhofft. Die höheren Stände müssen von den vorurteilen
ihrer Klasse lassen und ihr Schicksal mit einem Angehörigen
des "niedereren Standes" vereinigen, und dieses geschieht
im Drama durch die Entscheidung Lenores, ihr Schicksal mit
Röbert zu teilen.

III

Die Handlung in diesen Dramen ruht auf den selben entscheidenden Grund, dass die Menschen von vornherein bestimmt sind so zu handeln wie sie es tatsächlich tun, und in allen drei Fällen gehören sie zwei entgegengesetzten Welten an. Die Frage in allen drei Fällen ist sozial gestellt. Auch ist die Auffassung die gleiche: gesellschaftliche Überlegenheit auf der einen Seite, ein schlichtes Rechtgefühl auf der anderen. Der männlicher Ausdruck des Rechtgefühls ist die rauhe polternde Kraft bei Miller, der unnachgiebige, unerweichliche Radikalismus bei Anton, und die unüberlegende Passivität Herrn Heinecke. Für die Verlockung der höheren Welt eitel empfänglich finden wir jedes mal die Frauen. In "Kabale und Liebe" ist Frau Miller die Ehestifterin, in "Die Ehre" ist Frau Heinecke die Anreizerin dieses Verhältnisses, aber in "Maria Magdalena" spielt die Mutter eine weniger bedeutungsvolle Rolle, und zudem lebt sie nur am Anfang des Stückes, aber doch selbst hier ist sie besorgt um das Wohl ihrer Kinder.

Auch sehen wir hier die Entwicklung der Idee der Tragödie. In "Kabale und Liebe" besteht die Tragödie in dem Konflikt, der dargestellt ist. Dennoch ist der

Konflikt in sich selbst nicht notwendigerweise tragisch, sondern er mag tragisch sein oder nicht. Um echt tragisch zu sein, muss der Konflikt einen Kampf des menschlichen Willens darstellen, der gegen das Schicksal und das Verderben strebt und ficht. Dieses war die Idee der Tragödie, welche im achtzehnten Jahrhundert herrschte. Auch in "Maria Magdalena" ist dieser Kampf gegen das Schicksal das ganze Wesen der Tragödie. In diesem Drama ist alles unbedingte Unvermeidlichkeit. Der Charakter der

Personen ist vollständig von dem Stande zu welchem sie gehören, bedingt; für sie ist dieser Zustand das Schicksal, und die ethischen Gesichtspunkte, der diesem Stande eigen ist, erleidet keinen Widerstand von irgend einem Individuum. Keiner vermag die Welt, die ihn umschänkt, zu beurteilen; die Umgebung entscheidet für ihr Glück, oder Unglück, Leben oder Tod, und aus diesem Zustand entwickelt sich das niederschlagende Gefühl welches dieses Kunstwerk hinberlässt uns lässt. Die bürgerliche Achtungswürdigkeit aufzuhalten ist das Hauptmotiv, der ganze Leitfaden, der durch dieses Drama führt. Es ist hier kein Kampf zwischen gleichstän- dige Gegner, sondern wir sehen hier wie der ganze bürgerlicher Stand zusammen bricht von innen vor den Augen der Zuschauer von aussen, ohne dass im Hintergrund irgend ein Ersatzmitte

sich darbietet. Dieses sehen wir in der letzten Scene wo Klara den verhängnisvollen Tritt macht, aber er bleibt nicht unbekannt, andere schauen zu; Klara vertitt hier den bürgerlichen Stand der zusammenbrechen soll, und so zeigt Hebbel auch zugleich wie viel Teures und Schätzbares zerstört wird nur wegen Anschein. Klara kann nicht anders handeln, vom psychologischen Standpunkte aus sie kämpft gegen das Schicksal und wird besiegt. In der "Ehre" besteht das tragische Motiv in dem Gegensatz der Geisteswelten. Hier ist es ein Streit zwischen dem höheren künstlerischen Leben und dem alltäglichen prosaischen Leben der Heimat. Sudermann stellt diesen Konflikt durch Robert dar, den Sohn des Hinterhauses, der in die Welt gekommen ist wo er Reichtümer und Kenntnisse gesammelt hat, und darum das niedrige, gemeine Leben, welches er jetzt wieder findet in seiner Heimat, wozu er zurückgekehrt, nicht ertragen kann. Es ist der starke Kontrast zwischen diesen zwei wichtigen Lebensmomenten der unharmonisch lautet und den Konflikt verursacht. Robert, nach seiner Rückkehr, versteht das Leben und Walten seiner Heimat nicht mehr, gerade so wie Meister Anton und sein Sohn sich nicht mehr verstehen.

Der Vergleich zwischen diesen drei typischen Dramen ist ein sehr interessanter. Alle drei Dramen sind realistisch, doch sind sie verschieden. In "Kabale und Liebe", z.B. zeigt uns Schiller die Welt wie er sie fand, ohne viel zu idealisieren. Hebbel in "Maria Magdalena" zeigt uns nicht so viel was er fand als was er suchte. Bei Hebbel kündigt sich schon in dem poiternden Ton, dem sprunghaften Gedankengang, der unruhig nach einer Form suchende Geist an. Er selbst sagt: "Die einzige Wahrheit, die das Leben mich gelehrt hat, ist die, dass der Mensch über nichts zu einer unveränderlichen Überzeugung kommt, und dass alle seine Urteile nichts, als Entschlüsse sind, Entschlüsse, die Sache so oder so anzusehen" (T. II. 18 3 u.) Sudermann, nun wieder, gibt uns plötzliche Realisierungen über was das Leben wirklich ist. Er hat nicht viel zu sagen über das Ideale, sondern gibt uns einen klaren Begriff über die Weise wie unsere Persönlichkeit in Berührung mit den Persönlichkeiten in unserer; Bei Hebbel aber stehen wir auf vulkanischem Boden, der die Spuren aller Eruptionen trägt und alles hat einen stark subjektiven Charakter. Das charakteristische Motiv bei Sudermann ist in den Konventionen des

Lebaus, oder wenigstens ist es in dem Antagonismus und in der Zwietracht des Lebens welche einjeder in den Lebensverhältnissen? in Betracht nehmen muss.

Schiller wird oft der Dichter der Kant'schen Philosophie genannt, und Hebbel kann in noch höherem Grade der Dichter der absoluten Philosophie bezeichnet werden. Das Drama soll bei Hebbel den Lebensprozess an sich darstellen (W. X 13 u.), und zwar in dem Sinne, dass es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtige, worin das aus seinem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben sei, gegenüberstehe. In der "Ehre" zeigt Sudermann die Unmöglichkeit dass ein Volk in seiner geistigen Entwicklung abgeschlossen von den anderen leben kann; es ist der Geist des modernen Internationalismus, welcher Arno Holz in schwungvoller Art Ausdruck gegeben hat:

"Ich bin ein Adler, und ich fliege,
Die Ewigkeit ist mein Gewant,
Das Herz der Welt ist meine Wiege,
Die Menschheit ist mein Vaterland?"

Der Realismus in der Handlung, die wir in diesen Dramen sehen, ist gleichfalls stark dargestellt. Wir sehen wie in "Maria Magdalena" das tragesche Resultat nicht vermildert werden könnte. Die Handlung fließt aus den

Charakteren selber. Sie handeln wie sie müssen. Der eine Fleck, und der grosse, bezieht sich auf den Charakter der Klara. Dieser Fleck hängt zusammen mit der Neigung des Dichters, aus der Liebe ein Problem zu machen, aber doch ist er so unheilbar wie unentschuldig. Das Motiv dieser Tat entwickelt sich aus der Umgebung, und ihr Charakter macht einen glücklichen Ausgang selbst unmöglich, deshalb konnte die Handlung keine andere Wendung nehmen. Halb aus Trotz, halb um dem Spott der kleinen Stadt und dem Zureden der Mutter zu entgehen, verlobt sie sich einem anderen. Aber der Beliebt kehrt zurück, die alte Liebe flammt in ihrem Herzen auf, und da sie Gefahr wittert, gibt sie sich ihm, der die Braut durch das letzte Band unauflöslich an sich zu knüpfen sucht, hin, vollkommen kalt, ohne jede Regung der Leidenschaft, und nur zu beweisen, dass sie den anderen nicht mehr liebt, oder um die Neigung zu ersticken, wenn sie noch nicht völlig erloschen sein sollte. Hebbel möchte zeigen, dass Klara nicht soviel vom geraden Wege gewichen sein soll, als vielmehr gewaltsam von ihm heraus gedrängt und gestossen ist. Sie hat sich mit einer Schnelligkeit und einer Gewissenslosigkeit von ihm fortbegeben, welche ihr Charakter-

bild, bedenklich entstellt. Es ist der elend Gedankenprozess der Klara zu Fall gebracht hat, ein Gedankenprozess, der ihr alle Sympathie rauben musste, und es ist diese Schwäche, die uns das tragische Mitleid von ihrem ersten Auftreten bis zu ihrem Todesweg zum Brunnen an ihrer Seite lässt. Alle Motivierung dieses tragischen Handels folgt aus dem Charakter und der Individualität dieser Personen selbst. Aber folgt die Motivierung auch aus dem Charakter, so müssen wir doch zugeben, dass sie nur aus dem symbolisch betrachteten Charakter, nicht aus dem rein individuellen, folgt, sonst wäre es ja nur als ob es hiesse "Anekdoten in Scene setzen" und "Charaktere" in ihrem psychologischen Räderwerk auseinander legen" (W. X. 480). Doch sollten psychologische Unmöglichkeiten nicht vor kommen.

Klaras Fall und seine motivierung ist ein gegen Hebbel gerichteter vorwurf. Böhrig sagt, Hebbel behandle, neben sozialen und etischen, psychologische Probleme und die Entwicklung tiefer oder rätselhafter Zustände (Böhrig, 75 m.). Mehrere Kritiker haben gegen Hebbel den vorwurf erhoben, dass er zur Darstellung absonderlicher verhältnisse und motive und psychologisch-pathologischer Entwicklungen hinneige, und dass hierin die gefährlichste Klippe liege,

vor der seine Dichtung sich zu hüten habe.

Scheunert vermag diesem Vorwurfe des Hinneigens zu psychologisch-pathologischen Entwicklungen nicht beizustimmen. Er sagt dieser Vorwurf kann viel mehr auf einen anderen, noch späteren zubesprechenden, zurückgeführt werden, auf den Vorwurf einer Inkongruenz von Symbol und zu Symbolisierendem, von Gewolltem und Vollbrachtem. In Bezug auf diesen Fall, sagt Scheunert: "Rein individuell betrachtet, ist es allerdings höchst unwahrscheinlich, dass gerade ein Mädchen, wie Klara, unter den gegebenen Verhältnissen fiel. Jede individuell-psychologische Erklärung ihres Falles als solchen wird nach den bisherigen Erwägungen von vornherein als Gezwungen und dem Überindividuellen Geistes der Tragödie nicht entsprechend anzusehen und mit Misstrauen aufzunehmen sein, da, wie wir bereits gesehen haben, der Fall Klaras selbst symbolisch zu betrachten ist, und da ferner nur aus den symbolisch betrachteten Charakteren motiviert werden darf".

Immerkin ist hier doch noch ein realistischer Punkt. Klara steht nicht für sich allein; es ist klar dass es Mädchen geben kann, die erliegen, wenn sie sich in der gleichen Lage befinden, welche natürlich im

speziellen Fall immer wieder modificationen erleiden wird. Was Hebbel in dieser Tragödie darstellen will ist nicht der Fall eines Mädchens, sondern die "Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" (W. X 61), dieser Fall ist nur eine der äusseren Folgen jener Gebundenheit. Das Klaras Unterliegen im vordergrunde der Handlung zu stehen scheint, kommt daher, sagt Scheunert, dass es eben nicht symbolisch betrachtet und jeglichen individuellen Beigeschmackes entkleidet wird. Scheunert gibt drei Gründe für diesen symbolisch aufzufassenden Schritt:

1) Klara fühlt sich vom Sekretär vernachlässigt, und dass seit Jahren, während der Dauer seines Studiums.

2) Sie hat deswegen von allen Seiten Spott und Hohn zu ertragen gehabt: "Spott und Hohn von allen Seiten als du auf die Academie gezogen warst und nichts mehr von dir hören liesset." Die denkt an den! "Mit diesen Worten erklärt Klara dem Sekretär ihren Fall selbst. Ihre eigene Mutter redete ihr zu, den Jugendgeliebten aufzugeben und nicht hochmütig zu sein.

3) Klaras Herz, wie sie es nennt, d. h., ihr Stolz. "Hat er dich vergessen, zeig' ihm dass auch du-- o Gott!" So hat sie sich selbst zugerufen. Sie musste

Über des Sekretärs jahrelanger vernachlässigung tief gekränkt sein, er kam zurück, ohne sich sofort zu erklären, er tanzte noch einen Abend mit ihr, sie musste also glauben, er betrachte sie nur wie eine Art Spielzeug, und ihre Beziehungen wie eine an die Kindereien der Jugend anknüpfende Unterhaltung. Und das in dem Augenblick, in dem der Heissgeliebte zurückkehrte, und ihr Herz ihm um so heftiger entgegenschlagen musste, weils ein Mensch, wie Leonhard, Absichten und Aussichten auf ihre Hand hatte. Was sollte sie tun? Sich dem Sekretär an den Hals werfen? Weiter sagt Scheunert:

"Ich meine, Klaras That ist wollauf motiviert, wenn man sie symbolisch betrachtet, und die Gesetze der menschlichen Seele, wie bei Hebbel erforderlich, auf die symbolisch zu betrachtenden Charaktere anwendet. Klaras Fall ist ein Abbrechen aller Brücken, die zur welt des Sekretärs zurückführen, aber nicht das pure Preisgeben ihrer Jungfräulichkeit oder gar eine unsittliche Handlung. Alles, so sagt sie selbst, stürmte auf sie ein, "um ein armes Mädchen verrückt zu machen".

In der "Ehre" finden wir ein ähnliches Problem, obwohl die psychologische motivierung kein solchen fraglichen

Fleck lässt. In diesem Fall ist es der Sohn der wieder aus der Fremde zurückkehrt und findet, dass seine Schwester die Maitresse des Sohnes seines Brotherrn geworden ist. Die Motivierung hier ist ganz psychologisch; das Verhältnis hier ist unterstützt von der verheirateten Schwester, und die Eltern erblicken auch eine Zahlung von so und so viel tausend Mark, ein genügendes Äquivalent für die Schmach ihres Hauses. Dieses Motiv ist ganz realistisch, denn vor dem Gelde katzbuckelt die Welt. Derartige Naturen gibt es glücklicherweise in allen Ständen genug--und es gibt noch ein schmutzigeres Gesindel als die Heineckes und Michalskis auf der einen, die Mühlings und Genossen auf der anderen Seite. Aber durch diese Erhebung des Talers, welche nur für die Kreise dieser Hinterhausmenschen gestempelt ist, beleidigte Sudermann den sogenannten "vierten Stand", der von Robert vertreten ist. Im Schlussakt wo Robert Heinecke dem alten Kommerzienrat seine entrüstet Abrechnung vorhält, "Aussert er Stellung zu dieser Tat, in dem er sagt "Die Sonne vom Himmel habt ihr mir herabgestolen--ihr seid die Diebe ihr!" Hier spüren wir wieder den Jammer des musikanben Millers und

die Not meister Antons.

Doch tritt auch in diesem Drama ein Fehler ein, in dem Charakter des Herrn Trast, Seine Erscheinung liegt dem Zufall näher als dem Realismus, aber da der Zufall eine Unmöglichkeit ist, so erscheint die Handlung hier nicht völlig natürlich. Die Figur des Grafen Trast kann mit recht eine art "deus ex machina" genannt werden. Das Erscheinen des Grafen Trast gehört zu den schwachen momenten des Stückes. Die ernste und kluge Lenore würde auch ohne die von Trast versprochenen Millionen mit Robert gehen. Der Dichter brauchte aber diesen Grafen, wie es scheint, um zu zeigen, dass die Bewohner des vorderhauses trotz ihres Reichtums bereit sind, wie die Armen des Hinterhauses, für Geld ihre ritterliche Ehre zu verkaufen; dieser Handel ruft aber mehr verachtung hervor. Die Phrase der Kommerzienrats, als der Graf ihm von den in Aussicht stehenden Millionen spricht, ist ganz Charakteristisch.--

"Aber--Herr graf--warum haben
Sie das nicht-----"

Wegen dieser Phrase, scheint Sudermann sich entschlossen zu haben, einen guten Teil der natürlichkeit in diesem Stücke zu opfern.

Die Grundidee des Dramas äussert sich deutlich am Schlusse, wo Sudermann die Vorbedingung des Benesens und der Neubelebung der Gesellschaft durch die Verbindung der jungen Generation erhofft. Das soziale Problem steht in diesem Drama im Vordergrund. Es ist ein Problemdrama und Sudermann will uns durch den Mund seines Orakels zu seinen Ansichten über die Ehre bekehren. Sudermann spricht hier den Gedanken aus, dass man die Sitten und Gebräuche nicht als etwas Absolutes und Unwandelbares betrachten dürfe. Des Grafen Trast Raisonement über die Ehre ist keine neue Weisheit, denn auf der Bühne hat lang vor ihm, obwohl knapper und drastischer, der Weltreisende Prosper von Block in Sardous "Letztem Brief" dasselbe gesagt.

Eine andere Eigentümlichkeit dieses Dramas finden wir in der Lösung. Zuerst drängt alles mit innerer Notwendigkeit auf eine tragische Lösung hin; diesem aber biegt der Dichter ängstlich aus dem Wege und gibt uns statt dessen einen sogenannten "befriedigenden" Abschluss, dem ein stark theatralischer Beigeschmack nicht abzuspüren ist.

Sudermann gibt uns von der Hauslichkeit des Herrn

Heinecke eine Schilderung, die von jeder Schönfärberei weit entfernt ist. Er lässt die Leute in ihrer Sprache reden gerade so wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, sagt ein Kritiker. Er gibt uns ein Bild der Wirklichkeit in ihrer ganzen Nacktheit und herzbeklemmenden Erbärmlichkeit. Wir sehen mit Grimm, wie in diesen Köpfen die Welt sich spiegelt, und wie die schleichende Sorge des täglichen Lebens das Gefühl der Abhängigkeit und Dienstbarkeit auch den letzten Rest von Scham und Ehrgefühl aufzehrt. Doch zwischen diesen hässlichen Wirklichkeitsbildern und einer gewissen modernen Schmutzmalerei besteht denn doch ein ganz erheblicher Unterschied. Während dieser die Kleinmalerei der widrigsten Wirklichkeit Selbstzweck ist, sind bei Sudermann jene trüben und widerlichen Schilderungen notwendige Bestandteile in dem künstlerischen Organismus seines Dramas. Man wird deshalb auch die künstlerische Berechtigung dieser Hinterhausszenen nicht bestreiten können.

Kawerau bezeichnet dieses Drama als ein "Kompromisstück", zur Hälfte ein Theaterstück alten Schlages, zur anderen Hälfte ein modernes realistisches Milieustück.

Aus dieser Stillosigkeit baut er ein Drama auf, welches beiden Parteien recht machen soll.

In "Maria Magdalena" haben wir nicht eine zerfallene Welt, wohl aber eine heftig erschütterte. Scheunert betrachtet Karl als Repräsentant einer neuen Welt, denn wenn so wie hier im Drama eine zerfallene, erschütterte Welt dargestellt wird, so muss sich neben ihr eine neue, aufblühende erheben, obwohl diese nicht eine sittliche und edle sein muss, die alle Dagesene in Schatten stellt; das Sittliche liegt in der Korrektur. In Karl haben wir den Vertreter neuer, revolutionärer Tendenzen, er repräsentiert eine in ihrer Hilflosigkeit noch "Marklose und ungestaltete Welt, die aus der alten, erschütterten, hervorwächst. Klara ist eigentlich nicht eine Vertreterin einer neuen Welt, ihre Leiden sind leuchtende Anklagen gegen das Bestehende.

Der scheinbar unglückliche Zufall, der Karls Verhaftung herbeiführt, kommt als Notwendigkeit. Auf diese Weise wird Karl von der bestehenden Welt sogleich heftig angegriffen, und der Meister Anton stimmt selbstverständlich mit in die Anklage ein. Obwohl der Umstand nebensächlich ist, besagt es nur, dass das in

Karl verkörperte Element von der bestehenden welt aufs heftigste, als ein durchaus feindseliges, angegriffen wird. Der Tod der mutter ist von vesondereer wichtigkeit, nur darin, dass er als vergeltung am meister Anton angesehen werden kann, dass er den Anklagen gegen Karl zustimmte, oder als vergeltung an der mutter dafür, dass sie Klara zuredete, sich mit Leonhard zu verheiraten, d. h. die welt, der sie ihr Kind preisgeben wollte, zeigt sich sogleich in ihrer abscheulichen Beschaffenheit. Der vertreter der bestehenden welt ist Leonhard, und diese welt fällt jedenfalls in Schuld, und springt sogleich mit strafender wirkung auf ihren vertreter zurück.

Durch Karls sich offenbarende Unschuld wird Leonhards Schuld noch gravierender; der gegen Karl geführter Schlag fällt also auf die entartet Potenz zurück und trifft sie in ihrem entartetsten vertreter, in Leonhard, der sich jetzt in seiner ganzen Erbärmlichkeit zergt, und notwendig so zeigen muss. Der Schmuck findet sich nicht zufällig wieder, er muss unschuldig sein. Also ist Karl ebenfalls symbolisch zu betrachten.

Gleichfalls ist auch die "Ehre" gegen die erkünstelten Schranken der Gesellschaft gerichtet. Das Drama widersteht der gemeinen Gesinnung, dass die Ehre ein höchst idealer Besitz ist, indem ein jeder mitteilen kann. Sudermann zeigt hier dass die Ehrbegriffe verschieden sind als die verschiedenen Menschen, und dass wenn die konventionelle Ehre erlassen würde zum Besten der Pflicht, würde die Welt um so viel besser sein. Der trastischen Ehrenkodex fasst eben die Ehre ganz äusserlich:

"Was wir gemeinhin Ehre nennen, das ist wohl nichts weiter als der Schatten, den wir werfen, wenn die Sonne der öffentlichen Achtung uns bescheint."

weiter sagt er:

"Es hegt im Wesen der sogenannten Ehre, dass sie nur von wenigen, einem Häuflein Halbgötter, besessen werden darf; denn sie ist ein Luxusgefühl, das in derselben Masse an Wert verliert, in dem der Pöbel wagt, es sich anzueignen."

Ein Kunstfehlerurteil, in "Kabale und Liebe" besteht in der charakteristischen Empfinderei, welche die Gemütsbewegung der menschlichen Natur erhöht. Diese Ausserung des Gefühlslebens kam aber zu Schillers Zeit häufig vor. Obwohl diese Sentimentalität in der modernen

zeit ein anstössig ist war sie doch ganz realistisch im achtzehnten Jahrhundert. Gleichfalls gibt dieses Drama auch die echte Ausserung des sogenannten Welt-schmerzes.

Auch in "Kabale und Liebe" ist der entschiedene Konflikt im Charakter der Luise selbst. Sie ist das duldende Opfer einer verruchten Intrigue, welchen sie nicht zu ewiderstehen vermag. Es ist nur weil sie ihrer eigenen natur untrew ist, dass sie untergeht. Sie hiebt Ferdinand über alles in der welt, selbst über das Leben, aber ihre kindliche Liebe und das soziale vorurteil haben die Oberhand über sie.

Was der Sprache anlangt, sind die Dramen auch in dieser Beziehung ganz realistisch. In "Kabale und Liebe" sprechen die Personen gerade so wie es ihre Stelle im Leben verlangt; Schiller gibt uns auch hier wieder die wirklichste wirklichkeit, und nicht Phantasie. Wir finden dass die höhere Klasse eine gelehrten Sprache besitzt als die niedere Stand; jene sprechen wie es am Hof sitte war, diese brauchen die Sprache des gewöhnlichen volkes. Obwohl sie oft rauh und ungeschliffen, und oftmals pöbelhaft vorkommt, ist sie nur um so viel mehr realistisch.

In "Maria Magdalena" finden wir auch wieder die echte, prosaische, gemeine Sprache des Alltäglichen Lebens. Hier gibt es keine gelehrte Sprache ausser die des Sekretärs und Leonhards, und es ist eine Frage ob ihre Sprache "gelehrt" genannt werden sollte. Wie in "Kabale und Liebe" wird hier auch kein Dialekt gebraucht, sondern alle sprechen ein reines Hochdeutsch, und gerade so wie es ihrer Stelle im Leben zukommt.

Sudermann, aber, in "Die Ehre", bringt Dialekt hinein, welcher die Sprache der Einwohner des Hinterhauses bildet. Nur Robert, der etwas mehr gebildet ist, benützt eine höhere Sprache. Dieser niedere Stand gebraucht nicht den Dialekt sondern auch eine Umgangssprache. Die Bewohner des Vorderhauses, im Gegenteil, leben in einer höheren Welt, und ihre Sprache stimmt damit überein.

IV.

In Bezug auf die Personen, ist wieder gewisse Ähnlichkeit zu finden. In "Kabale und Liebe" und "Maria Magdalena" treffen wir zwei Hauptfiguren des deutschen Dramas. Auf der ganzen deutschen Bühne gibt es keine echttere, treuere Charaktere als der Musikmeister Müller und der alte Tischlermeister Anton. Herr Heinecke ist bemerkenswert, mehr als Kontrast zu diesen zwei Hauptfiguren. Wollen wir von diesen Personen zuerst den alten Musikmeister betrachten. Otto Ludwig schätzte diesen Charakter als die naturgetreueste dramatische Figur, die Schiller je erschaffen hat.

"Müller ist ein Urbild des erlichen, starken Vaters des Bürgerstandes; er ist äußerlich rauh und grob, aber doch zart in seiner väterlichen Liebe; viel auf seinen Namen, seine Ehre, und auf seine eigenen Vorrechte haltend. Er kommt vom niedrigem Stande, etwas höher als die Bauernschaft aber dennoch etwas niedriger als der höhere Bürgerstand. Er ist Musikant und Lehrer, aber für ihn ist die Musik ein Geschäft eher als eine

Kunst Seine stärkstep Ehrbeigier äussiert sich in seinem Streben sein eigenes verhältnis, noch mehr dasjenige seiner Tochter zu verbessern; dieses sehen wir deutlich im letzten Akte nachdem Ferdinand ihm das Gold zugereicht hat, und wo er darauf sagt:

"Für mich ist das Plunder-
Aber dem mädel soll der Segen
bekommen; was ich ihr nur
an den Augen absehen kann,
sol sie haben."

Er ist stolz darauf, dass er ein ehrliches Leben verdient und verlangt keine Gefälligkeiten von seinen Patronen, und seine Tochter soll sich nicht schämen, dass ihr Vater Miller der Geiger ist.

Der Tischlermeister Anton, ist ein Mann, der das Leben wie ein Atlas trägt, ein Fanatiker der Ehre, ein frommer Christ. Den Grundriss seines Charakters finden wir schon in dem Satz wo er sagt:

"Es giebt keinen Ärgern
Tyrannen, als den gemeinen
Mann im häuslichen Kreise".

Wie der Musikkmeister Miller, tritt er als Repräsentant der Familie und ihrer Ehre aufs schärfste in Aktion, und gleichfalls tragisch aber mit vollstem Recht. Rein persönlich betrachtet, erscheint er als zu hart, selbst als eigen-

sinnig und verbohrt. Er waltet streng als Familienvater, aber ist ganz und gar nicht in Wiederklang mit den Absichten und Beweggründen der Jugend. Er wirkt und lebt in seinem engen Leben, und ist völlig ausser Über einstimmung mit seiner Umgebung. Auf die Absichten der Jugend legt er keinen wert, er übt keine Mitempfindung, er hat keine Teilnahme selbst mit seinem eigenen Sohn. In seinem Kreise muss sein Gebot gelten, ohne Nachlassung, und als Resultat sehen wir ihn am Schluss mit niedergebeugtem Haupt, allein auf der Bühne sinnend stehen, mit den worten auf seinen Lippen: "Ich verstehe die welt nicht mehr". Scheunert schreibt über ihn: "Seine fortgesetzten und schliesslich nicht ausgeführten Drohungen, sich den Hals abschneiden zu wollen, die auf was sie hervorrufen, unangenehm wirken, erscheinen, tragisch betrachtet, in einem anderen Lichte und als vollständig berechtigt und am Platze. Seine Schuld liegt natürlich in seinem Verhalten, aber sein verhalten ist notwendig, er kann nicht ander handeln, wenn er nicht als vertreter seiner welt vollständig in sich zusammenfallen und von einem tragischen Charakter zu einer episodischen Schattenfigur herabsinken soll."

Anders steht es in "Die Ehre". Hier ist der Herr

Heinecke der Vertreter der niederen Bürgerklasse. Ungleich Miller und Anton, hat er keine echte, feste Idee von Ehre und Sittsamkeit. Er sich an den derben und geschmacklosen Aufwand des Hinterhauses, und wir finden bei ihm keine hohe Ideale für seinen Stand so wie bei Miller und Anton. Er ist ein ganz ungeschliffener, unwissender, unverantwortlicher Charakter, und gibt sich ganz willkürlich als das Spielzeug der schlauköpfigen Bewohner des Vorderhauses. Er ist ganz kunstlos und ungebildet, wie es seine Redensweise verrät, und auch er selbst sagt: "Soll ich wissen, was mein Schulmeister nicht mal konnte?" Wenn Anton zu streng in seinen Überzeugungen waltet, ist Heinecke zu kleindenkend und beschränkt um irgend höhere Überzeugungen zu empfinden. Geld regiert ihn und nicht redliche Sittsamkeit. Als der Kommerzienrat Mühlhank ihm das Abstandsgeld anbietet, kann er sich kaum fassen:

"Ich kann's nicht glauben, Herr
Kommerzienrat-----so ville
Jeld gibt's nicht,-----Das ist
Unsinn. Zeigen sie mir das Jeld".

Die drei Frauen spielen eine kleinere Rolle nach den ersten Szenen. Sie sind typische Mütter des bürgerlichen Trauerspiels, thöricht ehrbegierig um das zukünftige Wohl ihrer Töchter. Frau Miller aber mangelt der gesunde Verstand

ihres mannes, und sie strebt inbrünstig seine Disciplin zu vernichten. Somit wird sie das Objekt seines derben Tadels, und sie hat fast keine Gelegenheit ihre mütterliche Empfindsamkeit zu üben. Frau Anton ist eine schwächere Figur, hat aber doch diesen selben Ehrgeiz um ihre Tochter, so lange sie lebt. Frau Heinecke ist eine moralisch schwächere Persönlichkeit, und obwohl sie für das Wohl ihrer Tochter streben will, ist sie, so wie Herr Heinecke, zu engsinnig das Beste für sie zu wirken. Hier ist wieder ein Kontrast indem hier Frau Heinecke mit ihrem manne eifert und seine Mitschuldige ist, während Frau Anton und Frau Miller gegen die Restrebungen ihrer Männer wirken.

Bei den drei Liebhaber-Paaren sind auch Ähnlichkeiten zu bemerken. Alle haben einen Kampf zu fechten, und nur Robert und Lenore erlangen die Erfüllung ihres Sehnen. Beide Luise und Klara sind auferzogen worden in schlichter Frömmigkeit, die Sanftmut und Ergöbung zu einem anderen willens lehrt, möge dieser wille von dieser welt, oder von einer anderen sein. Diese Ergöbung ist das Resultat des ungeschriebenen Watsens ihrer Väter. Ehe ihre Liebhaber in ihr Leben traten, hatten sie keine Probleme aufzulösen, keine Entscheidungen zu treffen, somit waren sie unvorbereitet für dieses wichtige Problem. Wenn Luise uns zu empfindsam

-43- erscheint, müssen wir nicht vergessen dass diese übertriebene Sentimentalität charakteristischem des achtzehnten Jahrhundert war eine Periode, die am glücklichsten war wenn sie zu Tränen geführt wurde durch die Kunst des Dichters. Nicht so bei Lenore. Lenore ist der positive Frauentypus der höheren Stände, der die Gefühlsreinheit und die Sympathie für Kraft und Harmonie noch behalten hat, sie wird kaum aus ihrer nächsten Nähe jemanden lieb gewinnen, sie müsste dem Glücke der Liebe entsagen oder von den Vorurteilen ihrer Klasse lassen und ihr Schicksal mit einem Angehörigen des "niederen Standes" vereinigen, und somit geht Lenore mit Robert.

Ferdinand ist das Gegenteil von Luise in Tugenden wie in Fehlern; Brahm, (Schiller I. 322) sagt ihre tragische Schuld ist "ein Zuwenig", die seinige "ein Zuviel". Ihre Kraft liegt in der Entsagung, seine in Eroberung. Ferdinand handelt leidenschaftlich, und beachtet nicht die augenscheinlichen Eingebungen der Vernunft und der Erfahrung. Die Schuld des Sekretärs besteht darin, dass er sich eine Zeitlang nicht um Klara bekümmert, obwohl er sie wie sie ihn, liebt. Diese Vernachlässigung meint Scheunert, ist aus ihm, als Repräsentanten seiner Welt zu erklären. Durch seine Vernachlässigung Klaras liess er der durch Leonhard

verkörperten welt zeit, ihm zuvorzukommen. Wie der Sekretär, war Robert auch weg und kehrt wieder nach seiner Heimat zwürck als ein Idealist, das Herz schwellend durch Hoffnungen. Er hat die guten Sitten der gebildeten welt kennen gelernt, und hat ein Herrengfühl bekommen, das er gegen die Unmanier und die Knechtsnatur seiner Angehörigen nie wieder eintauschen kann. Wie bei Ferdinand, ist auch bei ihm das Handeln leidenschaftlich.

Im Hintergrunde aller dieser Verwirrungen und Truggewebe, finden wir die drei Werkstätten der Ränkeschmiede. Am meisten imponierend sind hier der Präsident von walter, Leonhard und Herr Mühlingk. Diese drei Intriganten wirken nicht allein, sondern alle, bis auf Leonhard, haben ihre Hilfsgenossen. In allen dreien Fällen sind sie kalte, niederträchtige Rechner. Sie sind niederträchtige, gefühlslose, Schniken, und über sie möchte man fast sagen wie wurm beim Anblick der Leiche Luisens, "bei diesem Anblick, der alles mark in meinen Gebeinen erkaltet." Herr Mühlingk ist eine mehr menschliche natur, sein tiefstes Interesse liegt in seinem Geschäft und bei seinem Geld, ob er ehrlich damit handelt oder auf andere weise, ist ihm natürlich dasselbe. In "Maria Magdalena"

-45-

und besonders in "Kabale und Liebe" sind diese Intriganten derber, und man kann mit Recht über sie sagen, wie Gretchen über mephistopheles ragt (Faust, 3489):

"Es steht ihm an der
Stirn geschrieben,
Dass er nicht mag eine
Seele lieben."

Bibliographie.

A. Verzeichnis der Benutzten Literatur.

1. Azelrod, Ida, Hermann Sudermann,
Eine Studie.
2. Bellermann, Ludwig, Schillers Dramen. B. I.
3. Brahm, Otto, Schiller
4. Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels
5. Kawerau, Hermann Sudermann,
Eine Kritische Studie.
6. Kirchbach, Wolfgang, Friedrich Schiller,
der Realist und Realpolitiker.
7. Kühnemann, Schiller
8. Minor, J., Schiller, sein Leben und seine werke.
9. Scheunert, Arno, Der Pantragismus als System der
Weltanschauung und Aesthetik Friedrich
Hebbels.
10. Schoen, Henri, Hermann Sudermann,
Poete dramatizue et Romancier.
11. Walzel, Oskar F., Hebbelprobleme.
12. Werner, Richard Maria, Friedrich Hebbel-Sämmtliche Werke
13. Witkowski, Das Deutsche Drama des 19 Jahrh.

B. Verzeichnis der Nutzbaren Literatur.

1. Berger, Karl, Schiller, Sein Leben und seine Werke.
2. Böhrig, Karl, Die Probleme der Hebbelschen
Tragödien.
3. Braun, Julius W., Schiller und Goethe.
4. Burggraf, Julius, Schillers Frauengestalten.
5. Friedmann, Sigismondo, Damma Tedesco del nostro Secolo.
6. Grün, Karl, Schiller.
7. Harnack, Otto, Schiller
8. Hettner, August, Schillers Dramen.
9. Huneker, J., Iconoclasts: A Book of Dramatists.
10. Kuh, Emil, (a) Biographie Friedrich Hebbels.
11. (b) Friedrich Hebbels sämtliche werke.
12. Kutscher, Arthur, Friedrich Hebbel als Kritiker des
Dramas.
13. Litzmann, B., Das Deutsche Drama.
14. Nevinson, Henry W. Life of Friedrich Schiller.
15. Ratzak, Bernhard Friedrich Hebbels Epigramme.
16. Poppe, Throdor, Studien zur Charakteristik der
Hebbelschen Dramen.
17. Robertson, John G. Schiller after a Century.
18. Scheunert, Arno Der Junge Hebbel.
19. Schlag Das Drama

20. Thomas, Calvin The Life and Works of Friedrich
 Schiller.
21. Traumann, E. Sudermanns "Ehre"--Kunstwerk oder
 mache?
22. Weltrich, Richard Friedrich Schiller Geschichte seines
 Lebens und Charakteristike seiner
 Werke.
23. Wieder, X "Die Ehre".
24. Wotzogen, Koroline von, Schillers Leben.
25. Wychgram, J. Schiller
26. Zinckernagel, Franz, Goethe und Hebbel.
 Eine Antithese.